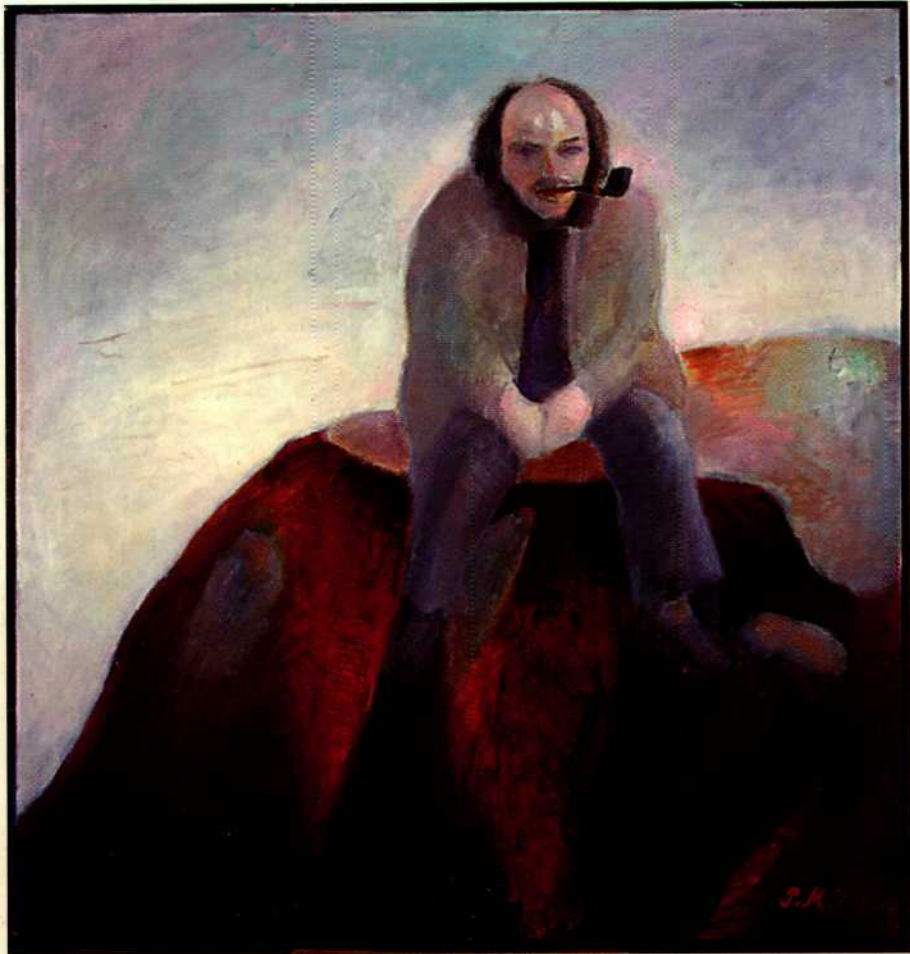


Vikerkaar

1-2/1997

Johann Wolfgang Goethe filistrist ja vikerkaarest; **Peeter Sauter**, **Priidu Beier**, **Rein Saluri**, Erakkond; **Mati Unt** **Robinson Crusoe**st; **Maire Jaanus** **Mati Undist**; **Ilmar Raag** õnnelikest lõppudest; Post-modernismi arhiiv: **Fredric Jameson**; intervjuu **Ilmar Laabaniga**; **Mart Velsker** kriitikust ja metafoorist; **Sven Kivisildnik**, **Milan Kundera**, **Sergei Stadnikov**, **Ilmar Külvet**, **Lennart Meri** jt kriitikute pilgu all; **Raivo Kelomees** ja **Harri Liivrand** **Matti Miliuse** fenomenist. ■



Vikerkaar

Eesti Kirjanike Liidu ajakiri. Ilmub alates 1986. a. juulist. 11. aastakäik.
Jaanuar-veebruar, 1997. Nr. 1-2

SISUKORD

Johann Wolfgang Goethe *Vihm ja vikerkaar* **1**

Peeter Sauter *Tootem, tabu* **2**

Priidu Beier *Luulet* **49**

Rein Saluri *Luulet* **55**

Erakkond **57**

Andreas Walden *Luulet* **79**

Raivo Kelomees *Matti Milius – konglomeraat, fenomen ja isik* **82**

Harry Liivrand

Tolliametnik Milius **87**

Ilmar Raag *Happy end – nii ihaldatav ja ikkagi...* **89**

Mati Unt *Jalajälg rannaliivas* **99**

Maire Jaanus *Mati Undi Via regia: vorm ja praxis* **105**

Tiit Hennoste *Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 21. loeng* **115**

Postmodernismi arhiiv

Fredric Jameson *Postmodernism ja tarbimisühiskond* **128**

Jüri Lipping *Postmodernism marksistlikult positsioonilt* **142**

Meie intervjuu

Ilmar Laaban *Intervjuu Vårbys... (Vestles Raivo Kelomees)* **149**

Dixi

Mart Velsker

Kriitikust ja metafoorist **159**

Vaatenurk

Aare Pilv *Kirjandus kui tebe?* **161**

Hasso Krull *Iseenda värsked õhu käes. Masinad ja kristallid* **162**

Karlo Funk *Romaanikarjased ja hingeoid* **170**

Jaan Puhvel

Egiptimaa Eestimaal **174**

Janika Kronberg *Ilmar Külveti marginaalsed inimesed* **176**

Märt Kivine

Isekirjutav president **178**

Agu Vissel *Mõtteid "Mereleksikoni" ilmumise puhul* **180**

Andreas Walden *Vihjelised kirstumaelad lavastajale* **184**

Paul-Eerik Rummo *Eesti elu entsüklopeedia?* **188**

Kujundus: Jüri Kaarma

© "Vikerkaar", 1997

Esikaanel: Peeter Mudist. Milius
künnal. Õli, lõuend. 1979.

Tagakaanel: Matti Milius.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Vihm ja vikerkaar

Saksa keelest tõlkinud Ain Kaalep

Kõu lakkas, vihm vaibus ja taeva all
filister seisis; oli tal
hing hirmust jälle puhas ja prii
ja omadele ta kõneles nii:
"Küll äike ängistust meile tõi
ja välk mõne küüni põlema löi,
kuid see meie pattude eest oli tasuks!
See-eest me saime puhaskasuks
hea kosutava vihmahoo –
eks töota saaki sügisel too.
Ent veel pole taevas päris klaar:
seal kirendab mingi vikerkaar.
See võiks küll olla hoopis ära,
see pettusevärk, see tühi sära!"

Siis emand Iris kõneles nii:
"Sa vaata, et viltu sind ülbus ei vii!
Siin kõiksuses tõendan, et parem ilm
on olemas, mida aimab silm,
kui maha jättes maist muret ja ohtu
ta taevateelt on otsimas lohtu.
Siin, taga piksepilvine taust,
saab märku ta Jumala seaduse aust.
Ei ole tõesti mingi viga,
et mullas tuhnid sina, siga,
kuid ära röhi, kui taevateel
mu värve imetleb kirgas meel!"

PEETER SAUTER

TOOTEM, TABU

1.

Püksid olid alles märjad.

Koukisin küüntega kapiukse lahti. Tuuseldasin riidepundart. Vanad teksad. Siit katki, sealt nõelutud. Tõmbasin jalga. Panin kingad jalga. Püksid olid lühikesed ja jalad kingades naljakad. Panin väikese peegli seina äärde põrandale. Sättisin jalgu ja katsusin näha, kui lühikesed püksid on. Kas on ikka jubedalt lühikesed. Ei näinud hästi.

Ei, see ei lähe. Tirisin vanad püksid jalast. Tõmbasin märjad jalga. Vastikult märjad. Panin kingad uuesti jalga.

Tõmbasin välisukse kinni ja keerasin lukku. Tuul. Seisin. Külmal. Tänaval polnud kedagi. Kuski polnud ühtki lindu ega looma. Märg perse läks külmaks. Koukisin niiskest ja tihkest taskust võtme ja keerasin ukse lukust lahti.

Seisin toas.

Võtsin püksid jalast. Võtsin aluspüksid jalast. Riputasin soemüüri ette kuivama. Leidsin puhta pesu kilekotist kortsus puhtad aluspüksid ja tõmbasin jalga. Köögikapi ülemiselt riulilt sain paar vana Õhtulehte. Ilusate pealkirjade ja seltsimeeste piltidega. Vana nõukogude aeg. Uskumatu. Et olin seal või et olen siin. Mis see aeg oli?, midagi oli, ta on minu sees, aga ma ei mäleta teda enam. Ilusad kirjad. Tõmbasin märjad teksad jalasäärte otsa ja keerasin seltsimehed ümber perse, sikutasin püksid üle nende. Tõmbasin kõhu sisse ja sain nõõbi kinni. Hoidsin väikest habemeajamispeeglit käes ja vaatasin, kas perse on muhklik. Ei saanud aru. Kükitasin paar korda, et ajaleht perse kuju võtaks. Leht krabises.

Helistasin poe juurest putkast: "Mina siin, kas on midagi?"

"Sulle pole praegu midagi, helista pärast lõunat."

"Okei, helistan pärast lõunat."

Tobe ja tarbetu sehkendamine. Helista pärast lõunat. Ei, täna pole sulle midagi. Aga nad maksavad ka selle eest. Polekski märja persega tahtnud välja sõita. Ja siis, kui mul polnud kohustust kuhugi kaks korda päevas helistada, polnud ma ju ka rahul. Kui tööd oleks väga palju, kas see oleks parem? Pikad päevad. Kas see tapaks mõtte? Ja kas ma ikka tahan tegelikult mõtet tappa. Ainult räägin nii iseendale.

Ma elan üha paremini.

Ma teen täpselt sedasama, mida ma olen teinud kogu elu – mitte midagi, aga ma tulen sellega üha lihtsamini, kergemini, loomulikult toime.

Olen mõningatest asjadest, mis mulle kaela on kukkunud, kinni hoidnud ja mõningatest asjadest, millest olen kaua kinni hoidnud, kerge meelega lahti lasknud. Elu pole kunst selles mõttes, et mida sa korda saadad. Ma saadan nagunii just seda korda, mis mulle kontimööda on – mitte midagi, aga oluline on vahe, kuidas ma seda korda saadan. Selles on mingit vigurlennutehnikat. Mida muidugi eales ei omanda ja mille enamvähem omandamine ei taga, et sa surnuks ei kuku. Lenda, Juri Gagarin.

Mul on lobudik linnaservas.

Aga enamasti konutan ma Mustamäel Jo Jo juures.

Võib-olla on vananev laps hale olla. Aga mis see parem on?

Olen korduvalt endale selgeks teinud, et peab olema valmis kõigest lahti laskma. Aga see läheb ikka meelest ja päris selle sees elada ei saaks.

Minusugusel on siiski kohatu vanaks saada. Küllap oleksin pidanud surema juba mõned aastad tagasi, aga ilmselt on kuskil arveraamatus segadus tekkinud ja mind on kahe silma vahele jäetud. Nüüd elangi üle aja lihtsalt niisama. Väga romantiline. Kui kroonust viimasena lahti lasti, ei saanud kuidagi staabis pabereid vormistada. Nende rehkenduse järgi oli mind juba mitu kuud tagasi koju saadetud.

Olen vabakutseline autojuht.

Tootemid ja tabud. Kes neist rääkis? Et peavad jääma või peavad maha jääma. Sellised sõnad. Kui sõnu poleks, kas nad siis oleks. Oleks, aga nad poleks tootemid ja tabud, oleks palju asju.

Peavad jääma? peavad maha jääma? F-il omad tootemid ja tabud, L-il omad tootemid ja tabud. Ma ei tea enda omi. Mis vähegi on tõelist, seda ei tea, ei kisu teadvusse ja ei tahagi kiskuda. Aga Jo Jo ja S ja M ei tea isegi, et nad ei tea.

Minu ees istusid kaks vanameest, nad ajasid juttu. Buss jõudis selle põlenud puumajani. Üks vanameestest polnud põlenud maja varem näinud. "Toho tillae," ütles ta. Läbitunnetatud sõnad ja täpselt doseeritud.

"Noh, ütle head ööd. Mis on?"

"Kipitab."

"Mis see kipitab? Noh, mis?"

"Siit."

"Prao juurest?"

"Jah."

"Mis siis saab? Kipitab siis kipitab. Mis siis teha."

"Pane kreemi, nagu sa ükskord panid."

"Ema paneb."

"Aga mul kipitab!"

"Siis peab enne pesema ja kuivatama, siis kreemitama. Jää magama."

"Aga mul kipitab!"

"Mine pese siis kähku ära."

Sass vaatas mulle üksisilmi otsa ja libistas ennast hästi aeglaselt teki alt välja. Ta hoidis pilgu minu pilgus ja läks ukseni. Lasi pea tolksti rinnale.

"Pese sina."

"Miks?"

...

"Miks mina? Ma tulen siis vannituppa kaasa. Siis sa ei pea ükski olema."

"Tõsta mind vanni."

"Noh, nüüd oled. Mis siis veel vaja?"

"Kuidas ma pesen?"

"Võta dušš ja lase vesi peale ja pese."

Sass võttis aeglaselt duši ja keeras kraani. "Ei jaksa," ütles ta

jõuetult.

"Keera, keera, see pole nii kõvasti."

Sass kangutas. Vett ei tulnud. Mööda nägu jooksid pisarad ja kukkusid lõua otsast vanni.

"Pole midagi, ma aitan. See pole üldse raskelt kinni. Anna see dušš sealt põhjast. Ära pilli."

"Õõõ."

"Oota, ma panen vee parajaks. Aja jalad harki. Noh, pese."

Pisarad tilkusid ja käsi liikus aeglaselt üle vitu.

"Seepi ka, võta, siin on seep. Altpoolt, jalgade vahelt ka, hõõru see praovahe ka."

Seep kolksatas vannipõhja. Sass kükitas ja korjas seebi vasemasse kätte. Ta tõusis. Ta parem käsi võttis mu kae ja pani vitu peale. "Pese sina."

Ma pesin. Pisarad kuivasid näol.

"Tule nüüd välja."

"Tõsta."

"Kuivatame ära."

Tõstsin ta sülle.

"Aja jalad laiali. Ma panen kreemi peale, sa kreemita."

"Jah."

"Pragu on jah natuke punane. Kas nüüd on parem?"

"On küll parem."

"Noh, vitt korras. Pühi näpu pealt see kreem mulle siia käsivarrele ära. Noh, nii. Tibu, mis sa siis nutsid. Jää nüüd magama."

"Ära ust kinni pane."

"Ei."

"Issi, kas magame ära ja mis me siis teeme?"

"Mis sa ise tahad. Kas jääd veel minuga?"

"Ma tahan sinuga ka olla, issi, aga Barbie ootab mind."

Ta tuli vaikselt ja kiiresti, pea õlgade vahel, uksest sisse ja jäi seisma, selg vastu seina. Näol oli muie. Tal oli peas isetehtud peakate. Peentest traatidest tehtud võre varjas ta nägu umbes ninani. Näole oli tõmmatud rohelist ja punaseid triipe. Ta tegi midagi oma kätega. Liigutas neid tasakesi, mänglevalt. Keskealine mees.

Ta vaatas altkulmu poes ringi. Poes oli järsku teistmoodi olemine. Pinge tähelepanu, vaikus. Mõned ei vaadanud teda. Müüjad ohkasid. Üks neist läks saalist välja. Nad teadsid teda.

Ma vaatasin eest. Läbi traatide paistsid ta silmad. Need särasid. Ei teadnud, kas ta oli purjus või ei. Ta vaatas mind. Tühi, särav, naerev, hädaohtlik. Mul hakkas raske. Ta oli kõigeiks valmis. Ma ei teadnud, millist tegu võis oodata. Kõik oli nagu tulekul. Pöörasin pilgu ära. Mees oli aktsioonis. Ta läks tasapisi riiulite juurde. Vaatas maha, mängis oma näppudega. Ta peakatte kuklapoolel rippusid mõned värvilised paelad. Ootasin, et midagi juhtub. Tuleb keegi ja viskab ta välja. Oli raske ja halb nagu unenäos. Mees vaatas maha ja kuulatas ja ei vaadanud ringi. Ta võttis kerge käega riiulilt suitsupaki ja läks kergel ja vaikselt sammul poest välja.

Ma olin asjad kotti tõstnud ja läksin poest välja. Mees seisis tuulekojas. Tal oli suus põlev suits ja ta vaatas eikuhugi. Vaikus oli raske ja intensiivne. Läksin aeglaselt välja.

Seisatasin poe ees ja vaatasin eikuhugi. Oleksin tahtnud midagi muuta või teha. Ei osanud.

2.

Olin kolm päeva joonud. Olin seda teinud ettevaatlikult ja katsunud sättida, et kõik asjaolud oleksid hästi. Ometi oli süda raske. Hirm. Miski olnuks nagu masendavalt halvasti. Käisin mööda tuba, hõõrusin käega ängistuses rinda, urisesin ja ägasin vaikselt läbi hammaste. Oleksin tahtnud nutta.

"Ei, ei, ei, ma ei taha seda."

Miks on joomine teine kui vanasti. Mingi abstraktne vastutustunne. Masendus. Hirm. Seda polnud varem. Tegin akna lahti ja õhku tuli sisse. Hea. Õhk läks mu sisse ja tuli mu ümber. Ikka oli teda vähe.

"Tee, et tal läheks hästi. Tee, et ta peaks vastu," kordasin mingit maagiati. "Ma tean. Sellest pole midagi. Pean vastu. Klaarib välja. Homme pole midagi. Mingit häda ju pole. Midagi pole juhtunud," rääkisin ma. Ikka oli raske.

Läksin vannituppa. Keerasin kraanikaussi vee jooksma ja istusin

vanniservale. "Kotis on tal neli rasket kahte, neli rasket kahte, sest on kott nii raske," deklameerisin ma. Tahtsin, aga ei suutnud naerda, aga lõpuks ometi hakkasin nutma. Ägasin ja oigasid ja lasin pisaratel ladiseda. Vajutasin kempu kohisema. "Jo Jo ei kuule nagunii," rääkisin ja nutsin, pea kraani all. Nutsin ja pesin nägu ja nuuskasin kraanikaussi. "Mul on neli rasket kahte kotis," nuuksusin ja mu õlad vappusid.

Lõpuks jäi pidama. Kuivatasin ja patsutasin pondunud nägu. Puhusin üle näo. Tahtsin ennast käskida nutmine järele jätta, aga ei söandanud midagi öelda. Ei tea, mis ta jälle võib valla päästa. Suvaline asi. "Joomine on muutunud keerulisemaks," ütlesin ettevaatlikult. See tundus piisavalt asjalik ja emotsioonivaba. Tuleb leida mingi kolmas tee. "Seal ei olnud ju ainult Lucifer ja Gabriel, seal oli ju teisi ka. Mis mehed need olid?"

Tahaks, et elu sarnaneks filmiga. Vahel tuleb tunne, et ongi nagu film. See kestab lühikest aega.

Mööda tänavat käies. Äkki. Käisin ja olin filmis. Jalg astus pehmelt, kergelt, kindlalt. Mis filmis? Gangsterfilmis. Jaa. Vaevalt, et naljafilmmis või mingis tõsisel. Ikka gangsterfilmis, ja missugune tegelane? Ei tea. Polegi suurt vahet. Need kaadrid on kõik sarnased. Mees on tugev ja seest tühi. See on ideaal.

Või liikusin mööda tühja korterit. Jo Jo oli väljas. Ja olin korraga filmis. Võtsin riulilt seda asja, tõmbasin sahtli lahti ja otsisin teist asja. Karmilt. Ma ei tea, kas see oli stseen filmist, kus keegi otsib kellegi teise korterit läbi, või oli lihtsalt stseen – gangster puhkehetkel oma kodus köögis. Karm mees lihtsas koduses olemises.

Filmis kõvasti sees olles võiksin ehk midagi teha, millegagi toime tulla. Millega? Kellelegi vastu hambaid anda? See oleks erinev igapäevasest minast ja mittemidagist.

Võiks juhtuda, et suudaksin olla filmis ja vastu hambaid anda, aga pärast tuleksin filmist välja ja mul polekski hea olla sellest, et sain vastu hambaid antud. Oleks ehk hoopis vastik ja kahju.

Nojah, aga filmis tahaks ikkagi olla. Ei annaks siis vastu hambaid.

Mille poolest filmis olemine, mida tahaks ja mida harva ette tuleb, igapäevaolemises erineb? Kus nad siis olid ja käisid, kui filmi veel

polnudki? Muinasjutus? Filosoofias? Jumala juures? Erineb selle poolest, et filmis olles olen ma lihtsam, tugevam, ühesem, enesekindlam. Tugevam vorm vähese sisuga. Rumalam? Võib-olla. Aga ega muidu ka tark ei ole. Ühene nagu purjus olles, nagu nikkudes, või hea küll, kahene. Aga tugev kahene, mitte kümnene.

Olin tule põlema pannud ja uurisin Jo Jo vittu. Olin ammu tahtnud teada, missugune vitt täpselt on. Olin vittu raamatutest uurinud, aga see ei teinud midagi selgeks. Tõmbasin vitu laiali ja uurisin. Kus on kliitor? Pole siin mingit selget kliitorit, igasugused väikesed nublud ja näsad.

Piilusin Jo Jo poole. Ta vaatas lakke ja oli ilmetu näoga. Ei saanud aru, kas talle meeldis või ei meeldinud. Küllap ta tundis, et ma tahan ennast täiendada, ja lasi asjal toimuda.

Vaatasin ja see oli nagu mingi filosoofia või kosmoloogia või kvantmehhaanika. Loed ja on huvitav ja nagu saaks aru, aga on tunne, et päris arusaamine on lähedal, aga selleni ei jõua kunagi. Nagu unenägu. *Point* on selles, et ei saa tunda, mida inimene vitu taga tunneb, vituga tunneb. Sellest kättesaamatus. Ei saa olla naine. Aga see ei tule pähegi, et ei saa üldse tunda, mida keegi teine tunneb ja mõtleb. Närvidega, emotsioonidega, ajuga. Arvan, et saan aru küll.

3.

Reksile auk pähe räägitud. Sass võib vahel minuga tulla ja olla. Sass on poolt. Augu pähe rääkimine on pentsik tegevus. Sai koos oldud ja nikutud. Nüüd sõimatakse üksteist ja virutatakse ja räägitakse auke pähe. Hirmus lugu.

4.

Reas oli viis suurt prügikasti. Kastid ajasid üle ja prügi vedeles nende ümber. Kaks prügikorjajat klohmisid kastide kõrval kolmandat.

"Kuradi siga."

"Et ma su nägu enam siin ei näeks."

Mees, kes tuupi sai, oli vait ja proovis jõuetult ennast kaitsta. Ta proovis minema kõndida, jalad ei kandnud. Teised olid purjus ega jaksanud korralikult lüüa. Pekstav vajus pikali.

"Ära väsitab. Anna mulle..." Ta sai pudeli ja rüüpas. "Sa ei ole mingi seltsimees," ütles ta lamajale.

Teine seisja rüüpas ja jorutas: "Hurraaderi, hurraadera, küll rõkaks rõõmust maakera, kui kõik see ilma võim võiks olla laste käes."

Maaslamaja keeras teise külje. "Maaslamajat ei lööda, vana raisk," ütles laulja ja lõi talle jalga kõhtu.

"Tõuse üles, lähme ära koju," ütles teine.

"Kuule, mul kärises siit õmblus. Vaata, kas varrukas on küljes."

"Kuskohast."

"Siit tagant."

"See on lahti rebenenud."

"Kuradi Vasja."

"Tõuse üles, Vasja, lähme koju." Ta kiskus lamajat ülespoole. Vasja ei tahtnud tõusta.

"Need konteinerid ei ole sinu omad. Ma tegin oma palitu nüüd katki. Sa pead mulle uue palitu otsima."

Mees tõmmati istuli. Ta tundus mulle tuttav. Aga ma ei teadnud, kust.

Astusin edasi ja mul oli korraga kerge. Paar päeva kestnud tusk oli läinud.

Tuttav tuli rongi ja istus vastaspingile.

Rääkisime poliitikast. Jutt oli rumal ja me jäime vait. Rumal algus oli tehtud ja raske oli pidama saada. Rääkisime edasi. Ikka oli rumal ja jäime vait. Olime vait. Ei tahtnud seda poliitikajuttu. Muud juttu ei tulnud. Vaitolemine oli pingutatud.

Ah, räägib siis poliitikajuttu, kui muud ei tule.

Jälle. Purjus. Üle hulga aja.

Jälle kohal, et tahaks olla tõerääkija, räägin endale:

kord olid niidud...täis

mul pole muud kui see

mis värvi on armastus

you are magnificent

when you are innocent
ja kassett lõpeb
ja ma pööran teise poole
abitu ja vastik
summertime, when the life is
your daddy's rich and your mamma's
you're innocent when you dream
magnificent
and the feeling of redemption is too much, Daddy Cool
I'm mad about you, Daddy,
look, my eyes are just holograms.

Ma olen kellegi tapnud. Süütunne. Hullem veel. Teised veel ei tea, aga varsti saavad teada. Ülestunnistamine ei tule pähegi. Vaja on jäljed peita.

Raiusin keha tükkideks. Toppisin kirjutuslaua alumisse sahtlisse. Lükkasin sahtlit kinni ja keegi astus tuppa.

Kas ta märkab? Kas sahtli vahelt tilgub põrandale? Seisan ette, et ei paistaks. Ei saa vaadata. Tulija ei näita välja, et ta aru saab, aga ta vist teab siiski. Temas on etteheidet. Tilgub, on kuulda, et tilgub sahtli vahelt.

Seisan ees ja tunnen, et paistab ikka.

Läks välja. Ta sai aru ja teadis. Mis nüüd saab? Jumal, jumal, mis nüüd saab. Miks see pidi niimoodi minema.

Maailm on protsess.

Maailm on pealispind.

Maailm on lause.

Tean, et olen kunagi neid lauseid öelnud. Ehk olen isegi midagi tundnud või arvanud end tundvat või mõistvat neid lauseid kasutades. Aga ma ei tea, mis tunne või arusaamine see oli. Kas üldse midagi oli.

Kui elul ei ole mõtet, kui ta pole midagi väärt, siis ei ole raske surra, ei kaota midagi. Kui oli mõte midagi teha või saada, siis jääb see pooleli, valmis tegemata.

Aga kui on mingi abstraktne mõte, kas siis on mugav surra? Jah, kui sa usud seda mõtet ja ei kahtle. Aga kas saab üldse mitte kahelda.

Ainuke sisukalt elatud elu on, mis pole täidetud mõtetega, millest tuleb hiljem ära pöörata – seega siis mõttetult elatud elu.

Labane.

Emaj ja väike tütar jagasid bussipeatuses jäätist. Emaj limpsis ja tütar vaatas. Emaj andis jäätise tütrele ja tütar limpsis. Emaj tahtis ta limpseda mitte jälgida, aga ei suutnud pilku ära pöörata; ta ootas, millal jäätis tema kätte tagasi jõuab. Nad ei vahetanud sõnagi.

Bussipeatuses seisis veel üks vanamees ja kaks mutti. Mutid lobisesid. Kuskil tulistati. Väikesekaliibriline püstol plaksus heledalt. Alguks kaks plaksu, siis veel kolm või neli. Emaj ja tütar ei tõstnud pead. Nad jälgisid jäätist ja limpsisid. Vanamees ei tõstnud pead. Mutid tõstsid pead korra kuklasse, lasid siis alla. Vangutasid pead ja lobisesid edasi.

5.

Sassil olid silmad lahti.

"Sa ei maga veel?"

"Ei."

"Kuhu sa muti panid?"

Sassi käed olid teki all, silmad vaatasid mulle silma.

"Kas ta on sul teki all?"

Ma proovisin tekiserva kergitada. Ta krapsas tekiservast hammaste ja käega kinni ja ei lasknud.

"Kus see mutt sul on seal?"

"Ta on mul jalgade vahel."

"Ahah, nojah... Kas sul kurk valutab veel? Ei valuta? Natuke valutab?"

Ma sättisin tekki ümber jalgade ja ta tõmbas jalad koomale.

"Ma ei tea, see vist ei ole hea, kui sa seda mutti seal nii hoiad. Võta ära."

"Aga ta tahab seal olla. Ta ise ütles."

"Ahah."

Pesen hambaid. Mutt on suur, pikk, pehme, karvane ja musta värvi.

Mul on kehv tunne. Armukadedus? Mutt on mutt. Pole midagi erilist.

Sass lamab, nägu akna poole. Magab? Mutt on voodi kõrval laual, pooleldi liniku all. Sassi nägu on akna poole. Ta silmad on kinni ja ma saan aru, et ta ei maga.

6.

Võtan Sassi ja oleme paar päeva koos.

Talle läheb tüütuks. Ta tahab tagasi koju ja lasteaeda. Kõik tahavad vaheldust. Sassimasin, minamasin, emamasin.

Kollastel kingadel oli kaasas paber, kus soovitati neid kingi mõnel päeval mitte jalga panna. Anda kingadele puhkust. Kingad tahavad vaheldust. Need on head kingad. Kingade tegijad kirjutasid kandjale sõnumi: kingad tahavad vahel puhkust. Kõik tahavad puhkust.

Oskan asju võtta rahulikumalt kui vanasti. Sest pole midagi, kui otsustad homme midagi teha ja ei tee. Igal hetkel on oma otsustamisõigus. Võin alati selle asja juurde tagasi tulla, kui tahan. Iga hetk on eraldi. Tegemata jätmine on tegu nagu tegeminegi. Süüdistada pole vaja.

Sass ägab. Kuulan tükki aega.

Ajan ennast üles ja lähen tema koiku juurde. Ta on teki pealt ära ajanud. Lamab, nägu seina poole, magab ja ägab läbi une. Panen teki peale. Ta ägab edasi.

"Sass." Silitan ta põske. "Maga, tibu, kõik on hästi." Ta ägab. Seisan ja ei oska midagi teha. Pilutan kardinat. Suur täiskuu. Pea on hästi selge. Võiksin üles tõusta ja midagi teha, aga ei oska ega ei taha. Kuu teeb õue varje. Sass keerab teise külje, ütleb: "Mmm" ja jätab ägamise järele.

Sassi teadvuse pealispind on juhuslik ja muutuv ja arusaamatu nagu hullumeelne arvuti. Sass jookseb ringi ja tahab seda ja seda ja seda, siis tahab hoopis seda, siis ei taha seda teist ja kardab seda kolmandat. Ta tantsib ja läheb hoogu ja läheb väga hoogu ja lööb ennast ära ja nutab. Ei põhjust, ei loogikat, ei eesmärki, ei päritolu, ei lähtepunkti.

Istun ja vaatan teda kõrvalt. Ta veikleb ja väreleb. Ma ei tea, kuidas tema peamasin töötab. Ei oska kirjeldada. Ehk vaid, et ta pigem tahab olla kui mitte olla. Või et soovid käivitavad tegutsemise. Või et häireteta töötamiseks peavad rütmid vahelduma. Jah. Ma ei oska masinat kirjeldada, siiski on mul sellest mingi pilt.

Oma masinast mul pole pilti. Ka selles on segapuder ja kaos. Tootele pole mikroskeemi kaasa pandud. On mõningaid kasutamiseõpetusi, aga kõik need näivad olevat puudulikud ja ei võimalda arvesse võtta piisavat hulka parameetreid. Minamasin on palju suhtes tundlik ja kapriisne. Miks ei võiks ma olla auto? Miks ei võiks ma olla Mercedes Benz? Vastupidav, töökindel, soliidne ja pretensioonitu.

Sünnin auton. Mina-auto. Jumalgi on auto. Või üks jumalatest. Kui ta on kõikjal, siis on ta auto. Kes ütles, et jumal on sipelgas või termiit?

"Võõras" on pühakiri. On see kelkimine? Mis see kelkimine maksab? Ja see on ju vaid vastik kirjandus ja ettekujutus. Sellist inimest pole olemas ega ole olemas olnud. Nii tühja, eelarvamusvaba.

Hea, et Camus on surnud. Ma ei tahaks teda näha. Ehk ma ei näe teda kunagi telekas või filmis. Kindlasti oleks ta tühine ja vastik lobiseja. Võib-olla ta ei olnud, kui ta parajasti "Võõrast" kirjutas. Inimene ei suuda pühana püsida. Langeb ära. Võib-olla oli ta ka siis, kui "Võõrast" kirjutas, tobe lobiseja. Ei tea. See Mersault. Ta on kogu aeg nagu purjus, ehkki ei ole purjus. Ta on ühene. Tervik. See on unenäomina. Purjuspäi või und nähes olen ma Mersault.

7.

Tüdruk oli peale tulnud Kivimäel.

Ma olin lugenud ja Sass oli olnud rahul ja vait oma aknaäärsel kohal ja tüdruk oli ilmunud vaikselt meie vahesse ja istunud minu vastu. Kui ma pilgu tõstsin, oli tal pingialusest radiaatorist, meiepoolne radikas ei töötanud, tagumik tuliseks läinud ja ta nihutas end rohkem akna alla, kus nii ei kõrvetanud. Otse Sassi vastu. Sass vaatas teda üksisilmi.

Lugesin ja tundsin teda istumas. Nii on ennegi juhtunud, et ei saa

lugeda, kui keegi istub vastaspingil. Lihtsam on lugeda, kui istud ise kellegi vastaspingile ja võtad raamatu välja ja lähed sinna sisse. Kui istud tühja pingivahesse ja inimesi tuleb peale, siis jälgid tahes-tahtmata juurdetulijaid. Nagu ootaks midagi. Varemoliija rahu on suurem, nii suur, et tal on raske lugema hakata. Pole vaja lugeda.

Lugesin. Aga ma ei lugenud täielikult ja see oli hea raamat, mida ma lugesin esimest korda, ja ma ei tahtnud teda mittetäieliku lugemisega raisata.

Tõstsin pilgu. Tüdruk istus seal häirimatult. Nii häirimatult, nagu oleks tema see, kes varem istus, mitte mina. Ta oli tulnud ja istunud meie vahesse, ehkki vabu kohti oli mujalgi. Sass vaatas välja ja ajas monotoonset laulujoru. "Aga koolilapsed läksid metsa ka ja leidsid sealt palju marju ja nad hakkasid marju korjama, hunti nad üldse ei kartnudki ja hunt ei olnud paha see päev, koolilapsed, lastel olid ilusad riided seljas, kleidid ja..." Võib-olla ta esines vastaspingi tüdrukule, aga võib-olla ta oli hakanud esinema ja siis lihtsalt laulis ja unustas esinemise.

Ma ei tahtnud raamatut ära panna. See oleks näidanud, et ma ei saa tüdruku pärast enam lugeda – mis oligi tõsi, aga mida ma ei tahtnud rõhutada. Tüdruku pilk oli ratsionaalne, mõtlesin, et ta võiks õppida matemaatikat või keemiat. Prille tal polnud. Ma ei osanud arvata, kui vana ta oli. Ma ei hakanud selle üle juurdlema.

Katsusin talle enam mitte mõelda. Lugeda ma enam ei saanud, ja kui talle mitte enam mõelda, siis polnudki muud midagi teha ja mitte midagi teha oli raske. Võinuksin aknast välja vaadata, aga see oli ainus allesjäänud alternatiiv ja ma ei tahtnud seda kasutada. Vaatasin avaralt otse vagunisse, nii ei vaadanud ma otse tüdruku poole, aga ta oli mul kuskil vaatevälja servas. Tal ei paistnud sellega, kuhupoole vaadata või mida mõelda või milliseid mõtteid vältida, mingeid probleeme olevat. Ta tõstis käe näo juurde ja lasi selle jälle langeda.

Sellest, kuidas ta oli oma sõrmi hoidnud, pidin tahtmatult ta sõrmeotsi vaatama – ja ta küüned olidki näritud. Kõigi sõrmede küüned olid mõõdukalt näritud, mitte päris niikaugele, et sõrmed pidanuks valutama. Nägin, et ta nägi mu pilku. Aga ta ei hakanud oma käsi peitma. Käed jäid täpselt sinna, kus nad olid olnud. Võib-olla oli selles mingit krampi, et ta käsi ei liigutanud.

Mul oli hea istuda. Mulle tundus, et Sassil oli hea istuda. Mulle tundus, et tüdrukul oli hea istuda. Me pidime hakkama maha minema ja mul oli sellest kahju.

Sassi laul oli otsa saanud.

"Lähme," ütlesin ma. Sass tõusis pingivahesse püsti ja lasi mul oma riided korda sättida. Pluus oli ta selja taga seelikust välja tulnud, ma toppisin pluusi seelikusse. Tüdruk oli milleski Sassi moodi. Tõusime ja läksime ukse juurde valmis.

Astusime mööda perrooni. Tüdruk läks meist mööda. Tal olid heledad lühikesed juuksed ja ninaots ülespidi.

"Mul on pissihäda," ütles Sass.

"Kas on väga kiire?"

"On kiire küll, aga väga kiire ei ole."

"Lähme kohvikusse."

"Seal on nii must."

"Mis me teeme siis?"

"Lähme vist kohvikusse."

"Kas saad ise hakkama?"

"Tule ikka sina ka."

"Siis me peame meeste kempsu minema. Aga sa tahad ju naiste kempsu minna."

"Jah."

"Pane siis ilusti palju paberit poti ääre peale, lükka sukkpüksid hästi alla ja ongi korras."

"Selles kempsus ei olegi potti."

"No siis vaata, et kükitad ilusti puhtasse kohta. Lähed siis naiste kempsu?"

"Jaa, lähme ruttu."

Tegin kohvikuukse lahti ja lasin Sassi sisse. "Ma olen siin baaris, kui sa välja tuled."

Sass kiirustas kempsuuksest sisse. Ma maksin kempsuraha ära ja läksin baari. Otsin kohvi ja ploomimahla.

Ühes lauas sumisesid kaks prouat ja ühes lauas istus tüdruk rongist ja üks oli tühi. Olin kahevahel. Lihtsam olnuks tühja lauda minna. Aga miks mitte tema lauda minna ja juttu ajada. Kui mingit tagamõtet pole, pole ka ebamugav.

"Tere, kas ma võin siia istuda?"

Tüdruk vaatas mulle otsa, nagu olnuks tal raske mind mõista, mõtles sekundi ja noogutas.

Segasin suhkrut ja ei osanud midagi öelda ja ei tahtnud midagi öelda. Mulle tundus, et sest polnud midagi. Tüdruk istus rahulikult. Tal polnud ebamugav. Ta ees oli poolik klaas, aga ta ei vajanudki seda, ta oskas ka lihtsalt istuda ja enda ette vaadata. Mul oli hea meel, et ma võisin ta lauas istuda, ja ma ei tahtnud midagi. Lootsin, et ta polnud häiritud, et ma istusin, aga juttu ei teinud. Ta vaatas ringi ja ma tundsin, et ta vaatab, kus Sass on. Ta mõtles meie peale.

Sass tuli sisse, istus sõnatult tooliservale ja asus mahla jooma.

"Kõik korras?"

Ta ei vastanud.

"Kas kõik on OK?"

"On küll, mis sa pärid."

Tüdruk vaatas Sassi, Sass vaatas teda.

"See on ploomimahl," ütles Sass mulle.

"Kas sobib?"

"Sobib küll. Mis sa küsid kogu aeg igat asja."

Sest ma ei oska muud öelda, mõtlesin. Kohe saame joodud, tõuseme ja läheme. Ja ei ütelnud sõnagi. Mul oli veidi kahju. Ma suhtlen viimasel ajal vähestega, raske on rääkida. Aga hea, kui saab meeldiva inimese kõrval istuda. Võiksin öelda, et me peame kahjuks järgmises jaamas maha minema. Ei ütle. Sass pani klaasi lauale ja ütles: "Ma pean kempsu minema."

Ma olin vait.

"Ma pean veel kempsu minema, issi."

"Ma ei küsi sult midagi."

"Ei olegi vaja küsida. Aga sina pead maksma."

"See laostab perekonna."

"Kas sa annad mulle kaks krooni või maksad ise?"

"Ütle prouale, et sa unustasid koti oma mähkudega kempsu ja sorista jooksu pealt ära."

"Mul ei ole mingeid mähkuseid." Sass tõstis näpu mulle nina alla. "Ma võtan seda kui solvamist, pea meeles, issi. Tead, issi, ma lähen kempsu, aga sina maksad." Ta läks. Ma ei tahtnud enam oodata.

Tõusin ja võtsin oma kohvitassi. Soovisin, et tüdruk mulle korra otsa vaataks, enne kui lähen. Ta ei vaadanud. Tüdruk vaatas otse enda ette. Ta polnudki oma klaasist rüübanud, sel ajal kui me ta lauas istusime.

"Tüdruk läks tualetti," ütlesin prouale ja andsin kahekroonise.

"Te juba maksite," ütles proua. Kõhklesin. Võtsin raha tagasi. Seisin vestibüüliakna juures ja vaatasin liiklust. Mõtlesin, et ma ei räägi inimestega, ehkki liigun ringi. Mitme inimesega ma viimase kuu jooksul olen rääkinud? Suutsin meenutada viit. Ei, küllap on mõni rohkem, praegu ostsin kohvi, kuus, kindlustasin autot, seitse, maksin kempsuraha, kaheksa. See on kõik. Pluss paar tänanit ja vabandust. Nii võib linnas elada. Ma ei tahagi kellegagi rääkida. J-i nägin ka linnas ja ütlesin talle paar lihtlauset – Tere – Tere – Sa tagasi – Jaa – Kaua sa ära olid? – Aasta – Mis sa nüüd teed? – Midagi, olen autojuht – vaikus, vaikus, nägemisenijätmised; seega üheksa inimest. Salanumber üheksa. Ei soovigi kellegagi rääkida.

Vaatasin Nõmme kultu ja Võidu kino. Need majad. Vaatasin liiklust. Veidi üle aasta on möödas ja ma olen jälle keset Nõmme.

Olen ma teine? Ei. Ja võib aastaid mööda minna ja ma võin end siit seismas leida ja ikka on kõik sama. Kuni, et olen surnud. Ja ikka pole suurt midagi muutunud.

Ühel vanal Ford Taunusel suri valgusfoori taga mootor välja. Mees käivitas. Mootor läks käima, mees andis pööreid, mootor suitses – Ford sõitis kollase tulega üle ristmiku. Mulle tuli meelde, mis politseinik ütles, kui ta mulle trahvikviitungit kirjutas: "Arvate, et võite noore punasega üle ristmiku lasta küll." Südamlik. Hea on vahel inimestega vestelda. Mitte sagedamini kui kord kuus.

"Kas sa maksid prouale?" Sass pani käe mulle pihku.

"Proua tegi välja. Kas lasid hea pika soru?"

"Jälle sa küsid."

8.

Märkasin tüdrukut, kui ta üle tänava hakkas minema. Ta vaatas mitu korda vasakule ja paremale. Astus sõiduteele, vaatas kramplikult vasakule, astus tasakesi.

Paremalt tuli suure kiirusega tumepruun mersu. Mersu andis sig-

naali ja ei vähendanud kiirust. Tüdruk oli ametis vasakule vaatamisega. Ta oli autol otse ees. Mersu oleks võinud temast mööda sõita, aga ei muutnud suunda. Tüdruk astus tasa ja vahtis vasakule. Pidurid krigisesid.

Mersu seisis tüdrukust mõne meetri kaugusel. Tüdruk pöördus paremale ja jäi seisma. Mees hüppas autost välja. Ta tõstis rusikas käe ja seletas midagi. Tüdruk vaatas talle otsa. Mehe käsi vajus alla.

Mees läks tagasi autosse. Tüdruk seisis ja vaatas autot. Mees andis signaali. Tüdruk vaatas ikka autot ega liigutanud. Auto võttis hea kiirendusega kohalt ja lookles tüdrukust mööda. Tüdruk jäi täpselt samale kohale seisma ja vahtis endiselt sinna, kust auto oli tulnud. Mitukümmend sekundit läks mööda ja mulle tundus asi imelik. Autosid tänaval ei olnud. Kõhklesin, kas minna või mitte. Ma seisin telefoniputkade juures telefonijärjekorras ja olin järgmine telefonirääkija. Peale mind ootas veel üks. See oli vene mees. Tal oli rihma otsas pisike valge koer. Koer sebis kiiresti ringi ja tegi mind liikumatuks.

Eemalt lähenes auto. Tüdruk seisis seal, kus ennegi. Auto vähendas juba kaugelt kiirust ja sõitis tüdrukust vaikselt mööda. Ma vaatasin ringi – kas on veel helistajaid. Pistsin lipaka telefoninumbriga teksaste tagataskusse ja läksin liikvele.

Astusin üle kollase raudtoru. Nägin juba kaugelt, kuidas ta põrniites enda ette ja naeratas tardunud naeratust. Ma ei teadnud, mida öelda.

Seisin ta ees.

Ta ei näinud mind. Vaatasin teda.

"Sa oled rase." Ma võtsin tal küünarnukist: "Lähme kõnniteele, sa oled sõiduteel." Tõmbasin küünarnukist. Tüdruk nägi mind ja tõmbas oma käe ära. Lasin käe alla. Tüdruk läks liikvele. Ma astusin ta kõrval kõnniteeni. Ta ei vaadanud enam minu poole. Ma nägin, et ta nuttis.

Me jõudsime üle tee ja üle lumeriba kõnniteeni. Tüdruk vahtis enda ette maha ja nuttis. "Nojah," mõtlesin ma.

Läksin tagasi telefoni juurde. Koeramees oli putkas. Koer kalpsas ümber putka. Enam see mind ei häirinud. Vaatasin tagasi tüdruku poole. Tüdruk astus tasakesi mööda kõnniteed, pea õlgade vahel, mulle tundus, et ta nuttis ikka veel, ja korruga ma teadsin, et see oli

seesama tüdruk, kes oli rongis olnud.

Naine tuli teisest putkast välja. Pistsin käe telefoninumbri-
pakate-
ga tagataskusse ja astusin putkasse. Tõstsin toru ja vaatasin hetke
jooksul eelmise kõneleja veetilkadena torule kondenseerunud hin-
geauru. Ma oleksin tahtnud veel kord tüdrukule järele vaadata.
Surusin lõhnava toru peaga vastu õlgu ja lappasin telefoninumbri-
pakaid. Suu puudutas märga toru.

Kui ma putkast välja tulin, vaatasin ilma mõtlemata veel kord
sinnapoole, kuhu tüdruk oli läinud. Teda polnud näha.

9.

Olin temasse uskunud. Omal ajal jäi ta mingil moel minust kõrvale.
Kuigi isegi siis teadsin, et see on õige värk. Mõni asi või keegi võib
nii aastaid kuskil kuklas istuda. Ja ma tean, et ükskord hakkab või
võin hakata sellele pihta panema. Mul on usaldus. Zepiga nii oligi.
Aga nüüd on raskem asjadega kontakti saada. Üldine ükskõiksus ja
huvipuudus on veelgi suurem. Võtsin enam-vähem kogu Zepi linti,
aga passiivsus on nii suur, et ma ei viitsi seda kuulata, ehkki ma ei tee
ka midagi muud ja ehkki ma tean, et see on hea. Tean, et ta peaks
tuttavamaks saama, et hakkaks paremini peale minema. Et tekiks
äratundmise efekt. Panen ta vahel teise tuppa taustaks mängima ja
teen ise muud. Nii Zeppi kohelda on nõökimine. Ta võib mulle sisse
kuluda. Siis tunnen ta ära, kui kuulen, aga muusikat ei kuule.

Mõned asjad on ära nühitud. Eriti mõni asi, mida ongi üldse olemas
väike ports. Joplin on ära nühitud. Mõneti on see ilus, kui asi on
õpetatud ja valmis nagu ladina keel. Bonham surnud, Zep valmis.

Kuulasin Zeppi ja vaatasin, kuidas Sass õue peal kiikus. Ta kiikus
ihes rütmis nagu metronoom, Zep mängis igasuguseid lugusid. Zep
a kiikumine läksid kogu aeg hästi kokku.

Napsu võtmine aitaks. Naps teeb muusika paremini kuuldavaks.
Aga ma olen ka napsu suhtes ükskõikne nagu muusika suhtes. Ja see
ole isegi halb.

Varem ma rääkisin, kuidas asjad on halvad. See ei tähenda, et mul
leiks kogu aeg olnud väga halb. See on lihtsalt, et näed, et maailm

on tühi ja mõttetu ja inimõistuse olemasolu mõistusetus maailmas on pentsik ja inimeste käitumine on pentsik. Ja nii ongi. Aga see pole vilets. Seda tugevalt tunda pole vilets. Peab küll olema ettevaatlik, et mitte liialt rääkida. Viletsust tugevalt tunda pole vilets, vaid tugev, hea tunne. Vilets on, kui ei tunne midagi tugevalt, on vaid äng.

Nüüd on veidi teine. Enam ei kisu halvast rääkima. Kuigi kõik on sama. Kas siis, kui ma rohkem rääkisin halvast, olin ma mingis vastandumissoovis tugevam ja õnnelikum? Mõneti. Ei taha enam vastanduda. Ka siis ei tahtnud, olin nagu olin ja ei nimetanud seda vastandumiseks. Olen rahulikum, stabiilsem, kuuludes leigete hulka. Kui leiguse peale rohkem mõelda, muutub see puhtaks, kirglikuks, selgeks, tugevaks ja polegi enam leigus. Ent on siiski. Ehk võiks öelda soojus.

Rääkimine tüütas ära. Jäin wait. Vaitolemine tüütas ära, selleski on ühes ringis käimist ja kordamist ja kordumist ja ma räägin jälle.

Rääkimine oli hakanud meeldima. Rääkimine rääkimise tegevuse pärast, mitte, et midagi oleks rääkida. Kui ma nüüd wait jään, tahaksin, et poleks vaja enam rääkimisele või rääkimatusele mõelda ja saaks rõõmsalt wait olla.

Ta ütles, et ma olen variser, ja selle üle mõelnud, pidin tunnistama, et tal oli õigus.

Ja mul on hea, et ma olen vabanenud pretensioonist aus olla.

Võib-olla, et ma olen ausam, kui pole aus olemise pretensiooni. Võib-olla valetan ja varastan vähem. Ausana valetasin ja varastasin südamerahuga, aga nüüd ei lähe see nii libedalt. Kuidagi läheb siiski.

Ja nõusolekus variser olla on uus aususe pretensioon ja uus variserlus.

Võib-olla ei peaks valesid kartma. Neist peaks katsuma teadlik olla. Ausust ja ebaausust pole võimalikki eristada ja kirglik eristamispüüdis viib krampide ja valedeni.

10.

Teadsin juba mitu päeva, et tahtsin midagi meelde tuletada. See, mida

meelde tuletada tahtsin, polnudki midagi erilist.

Kaks asja. Mõlemad juhtusid umbes nädala eest. Ühel õhtupoolikul ostsin toidupoes paar õlut. Olin üksi kodus. Istusin köögis, jõin kaks õlut ära ja vaatasin aknast välja. Mulle tuli mingeid mõtteid oma elu üle, tundsin kuidagi, et jah, need ja need asjad on elus juhtunud, ma olen olnud see ja see ja nüüd olen sealmaal. Asjad olid lihtsad ja selged. Mul oli hea istuda ja aknast välja vaadata ja mõelda ja ma ei kiirustanud teise tuppä teleka juurde ja voodisse.

Teine asi, mida tahtsin meenutada, oli hommikupoolik, kui ärkasin ja olin puhanud ja värske ja mõtlesin, et hea on olla ja tahaks tegudega, polegi tähtis millistega, aga tegudega pihta hakata. Ei osanud pihta hakata ja istusin niisama vana ajalehte lugedes pärastlõunani köögis. Pärastlõunal olin üsna kudenud ja vedasin end lõpuks õue ja läksin hulkuma.

Ma ei teagi, kas neis asjades midagi nii väga erilist oli, ja ega olnudki, aga vähemalt oli mul mingi tunne. Tunne, mis kandis ja tegi mu terviklikuks. Enamasti pole ju mingit tunnet. Nüüd mõtlesin ligi nädala aeg-ajalt, et tahaks meelde tuletada, kuidas ma köögis olin ja mis ma siis täpselt tundsin ja mõtlesin.

Ma lõin päevad läbi aega surnuks, sebisin tühjalt toas ja linnas ja ikka oli tunne, et pole nagu mahti korralikult meenutama hakata. Aga ma tahan meenutada, ja kohe-kohe varsti istungi maha ja meenutan – ja nende olemiste tuum, näis, oli mul kuskil ajupõhjas selgelt olemas. Aeg-ajalt jooksis sellesama tõelise tunde virve minust läbi ja ma mõtlesin, et kui saan aega ja istun järele mõtlema, siis püüan ta kinni ja teen selgeks.

Võib-olla – kui olen öelnud endale, et tahan meelde tuletada, tekkis tõrge ja ma tahtsin ja ei tahtnud ja lükkasin meenutamist aiva edasi. Võib-olla ka teadsin sisimas, et täpne meenutamine ja puhta tunde süvendamine ei õnnestu nagunii.

Nüüd istusin köögis. Jo Jo pesi pesu ja ma venitasin lõputult võileibadetagust aega. Mulle tulid need kaks olemist jälle meelde ja see, et ma neid meenutada tahtsin. Nüüd mingit takistust polnud, ega mingit vabandust, kui ainult, et ei viitsinud. Mul polnud olnud mingit kavatsust köögist kuhugi minna, olin tahtnud seal lõputult võileibu süüa ja raadiot kuulata.

Hea küll. Meenutasin siis pooleldi vastutahtmist köögihetke ja hommikuhetke ja avastasin ruttu, et ma ei mäletanud enam nende olemiste tuuma. Mida rohkem pingutasin, et läheneda, seda kindlamalt libises tõeline tunne käest. Ja ma ei tahtnudki enam mäletada. Ei tea, miks ma olin nii mitu päeva tahtnud meenutada, selle meenutamise ja meenutuste mudimisega mõnitasin seda, mis oli juba niigi laip.

11.

Jo Jo on kurt. Ta ei kuule teisi. Ta ei kuule oma häält. Teda on õpetatud rääkima ja ta oskab. Aga välja tuleb tal imelik vali kurguhääl, ja kuna inimesed selle peale kohkuvad, siis ta räägib harva. Ta räägib, kui on erutatud. Ta räägib, kui me oleme kahekesi ja tal on väga hea olla ja ta ei hooli häälest, mis ta teeb.

Ma elan vahelduseks tema korteris ja Jo Jo on ilus.

Ta liigub toas vaikselt ringi ja ajab oma asju ja mõtleb oma mõtteid. Ta tuleb harva midagi rääkima. Tuleb, kui majapidamine tahab rääkimist või kui ta tahab lobiseda. Seda juhtub harva.

Kui ma tulin, polnud tal raadiot, makki, äratuskella, grammerit ja televiisor ei teinud häält. Raamatuid on tal päris palju. Kui palju on palju? Mitu? Mitukümmend? Mitusada? Mitu tuhat? Mitu raamatut on mulle palju? Viis või kuus raamatut on mulle praegu liigagi palju. Üks või kaks, sellega võib leppida. Äärmisel juhul kolm.

Jo Jol tuleb ette jama selle tõttu, et ta on kurt ja ilus. Ja segunutikusest ja rumalusest ja elutarkusest ja naiivsusest. Talle aetakse ligi ja saadakse aru, et ta on imelik ja kurt, ja jäetakse siis sinnapaika või üritatakse kiiresti ära teha. Ma olen temaga kuidagi sarnane, kuigi ma pole kurt ja mul on tunne, et ka mind on samamoodi koheldud. Ta kannab veidi pentsikuid riideid. Ta tahab, et lollid teda hulluks peaksid ja rahule jätaksid. Ta tahab inimesi endast eemal hoida ja tunneb puudust inimlikust kontaktist. Aeg-ajalt tahab ta väga suhelda.

Ta on kuuendat kuud rase. See on hea. Pole vaja muretseda, et äkki jääb rasedaks ja mis siis saab. Lapsega pole mul pistmist, kohustus nagu pole. Aga kui ma tahan, võin ma millekski kohustuda. See on

kõige parem variant. Pole aimugi, kes lapse isa võiks olla. Jo Jo pole midagi öelnud. Loodetavasti ei ilmu too kunagi välja. Ma kardan seda ja ootan. Või kardan ja ootan, et Jo Jo tema kohta midagi ütleb. Kohustuse äng ei lase ju inimesi lahti, kui nad vahel ka selle eest põgenevad.

Jo Jo liigub ja krabistab mööda korterit nagu loom. Ma elan ühe looma pesas ja see on hea seltskond. Istun köögiakna juures ja vaatan välja. See on minu koht. Köögiaknaäärne on teistegi dekoratsioonide vahel minu koht olnud.

Istudes ja aknast välja vahtides hakkasin mõtlema, kas ma olen rohkem looma või masina moodi. Ja kumb ma rohkem tahan olla. Jo Jo ei kuule. Aga mis on minu puue? Nikastatud nupp? Kõlab ilusti. Või see, et soovin, et nupp oleks nikastatud. See on see puue. Sealt ka minu pentsikud rõivad. Hullud ongi need, kes soovivad olla hullud. Ja sellepärast nad võõristust tekitavadki. Mitte hulluse pärast, aga hull-olemise soovi pärast. Kes ütles, et oma puudest tuleb teha eelis?

Kas seda võiks ringi pöörata? Eelist võib lasta paista puudusena. Need pole vastandid, pole kauged asjad.

12.

Ajalugu muutub aja jooksul. Kui ajalooasjad juhtuvad, on nad pisi-asjade ja igapäeva kõrval tagaplaanil, aga kui hiljem lugeda ajalooramatuid või ülestähendusi, on poliitika ainus, mis juhtus, või mingid suursündmused, mis tegelikult kogu aeg mööda külge maha jooksevad.

Kui vanalt mõtlemine hakkas? Kas kõigepealt mõtlesin teistest või iseendast? Või abstraktsetest asjadest?

Ei, mõtlemine tuli mälestuse läbi. Mäletades mingit tunnet, kogemust. Valu, mõnu, või et kuidas see koht oli, kui ma eelmine kord siin olin. Bussisõit linna. Kommi maitse. Ja need ongi head mõtted. Nüüd tulen nende juurde jälle ja jälle tagasi. Aga enam ei õnnestuks päriselt nende juurde jääda, alatiseks jääda.

Ja ei teagi, kas tahakski alatiseks ainult nende juurde jääda, kuigi

võib-olla ütlen, et tahan.

Või tuli mõtlemine häbist. Häbistamine lõi eneseteadvuse. Ja mõtlemise. Lõputu urgitsemise.

Mees oli leidnud prügikastist kaks purki moosi. Ta nägu oli korpas.

Ühel purgil oli ta kaane maha kangutanud. Purk seisis prügikastiserval. Mees kangutas teise purgi kaant. Kaas tuli maha ja ta nuusutas sisu. Ta tõmbas näpuga hallituse ära ja lirtsas maha. Ta võttis lusikaga purgist moosi ja pani suhu. Jäin seisma. Kust ta lusika sai? See oli tal äkki lihtsalt pihus. Taskust? Või prügikastiservalt? Ta pani moosi suhu ja mekutas. Oli hea moos. Ta kühveldas supilusikatäisi endale suhu ega vaadanud kõrvale. Ta pani pooliku purgi kõrvale ja võttis teise, juba varem avatu. Selle mekki ta juba teadis, ta sõi hoogsalt. Siis vahetas jälle purke. Inimesi läks mööda. Mees ei vaadanud nende poole. Ta sirutas jala ja lükkas oma pungil kilekotid prügikastile lähemale. Oleksin teada tahtnud, kas ta sööb purgid kohapeal tühjaks. Mees vaatas vilksamisi minu poole. Astusin edasi.

Kas ma suudaksin prügikastimoosi süüa? "Kõht on tühi. Anna mulle ka moosi." Võib-olla ta annaks, kui ma oskaksin ilusti küsida. Aga võib-olla mitte.

Sama mees, keda peksti. Ta on võõra prügikasti juures ja kardab rünnakut.

13.

Ma polnud juba kaua aega küüsi närinud. Võib-olla mitu aastat.

Nüüd olin mingil hetkel, ei teagi, millisel hetkel, närima hakanud ja nelja sõrme küüned nii ära närinud, et oli valus. Ühe küüne servast tuli verd. Mõtlesin, kas saan end pidurdada või närin edasi. Samas mõtlesin, et kui püüan pidurdada, siis tuleb närimisetahmine uuesti tagasi ja lõpuks närin kõik küüned ära. Parem on ennast mitte keelata. Keela natuke. Tahad, näri, ei taha, ära näri. Jah.

Natukese aja pärast pistsin uue, närimata näpu suhu.

Mõte tuli tagasi. Tahad, näri, ei taha, ära näri. Hoidsin näppu suus, ei võtnud ära, aga ei närinud ka. Tahad, näri, ei taha, ära näri. Võtsin

näpu suust. Katsusin valutavaid sõrmeotsi, kust ma olin küüned ära närinud. Need olid olnud niisked ja süljesed, nüüd kuivasid ja hakkasid veelgi rohkem valutama.

Nii või teisiti aimasin ma, et asi sellega ei lõpe. Katsun ennast petta ja ära rääkida ükskõik kuidas, aga paar näppu närin ikkagi veel valusaks ja veriseks. Ja ma ei teadnud, et elus midagi halvasti oluks. Kas hakkab alles halva poole kiskuma? Närvikruss annab märku. Kas siin kah nii, et tahab halvasti minna, siis mingi, ei taha, ärgu mingi. Või tuleks öelda: ei lähe midagi halvasti. Aga see ei aita. Näis, kuidas läheb. Jah, see on päris hea: näis siis, kuidas läheb.

Teisel päeval olid verelenäritud näpud valusad. Pesin seebiga nägu. Nägu oli vastik ja rasvane. Jahe vesi jahutas näpuotsi. Teadsin, et kui nad kuivavad, siis on see valu. Ja oligi. See oli nii valu, et ma tundsin seda valu noku otsas. Istusin akna all, vaatasin välja, ei teinud midagi ja valutasin näppe.

Ma olen nii ja nii vana, mõtlesin, ja närin küüsi. Jah, seda ma just teen, mis siis. Tuleks tõusta ja midagi tegema hakata, siis ei tunneks valu. Istusin tükk aega. Vaatasin valutavat näppu, küüne küljes oli veelgi üks valutav küünekida, mis tegi haiget, kui kuhugi vastu ja tagurpidi läks. Üritasin seda pikkade kuivade hammastega ära tõmmata. Et tal poleks enam vaja kuhugi vastu tagurpidi minna. Ma ei saanud väikest kida hammaste vahele. Proovisin ja proovisin, ei saanud kuidagi hammastega kinni ja näpuots läks ikkagi suus märjaks. Nüüd on ta jälle niiske ja hakkab jälle kuivama ja kuivades rohkem valutama.

Istusin ja vaatasin välja ja vaatasin uuesti näpuotsa. Lahtine küünekida häiris mind. Ma ei saanud. Teisele käele oli jäänud alles paar pikka küünt. Püüdsin lahtise kida nende küünte vahele saada, küljest ära tõmmata. Näpuots valutab. Proovisin ja proovisin mitu korda. Kida oli liiga vähe lahti, et teda küünte vahele saada. Siis tuli ühe krapsakaga pisut rohkem lahti.

Oli kindel tunne, et nüüd saan kidast hammastega kinni ja küljest ära tõmmata ja näpuotsa siledaks ja rahu. Esimese korraga ei saanud ja proovisin kiiresti veel mitu korda. Ma ei tahtnud tõmmata teda lahtituleku suunas, nii oleks ta võinud minna laiemaks ja lahti oleks võinud tulla suur tükk, mis oleks valu teinud. Ma tahtsin ta küljest

ära tõmmata otse, et ta poolituks sealt kohast, kuhuni see küünekiud lahti oli läinud. Sain kidaotsa hammaste vahele ja tõmbasin tugevalt, et teda lõplikult kätte saada, ja tundsin kohe valu. Küünetükk ei jooksnud lahti pikalt ja sügavalt. Vastujooksu tõmmates tuli lahti igavene lai latakas ja kohe hakkas küüneserva alt verd immitsema. Ootasin, kuni näpule tekkis suur veretilk ja limpsasin selle keelega ära.

Ma tõusin ja asusin kõögikapist süüa otsima. Et teha midagi muud ja mitte küünte ja näpuotstega tegeleda ja mitte nii valule keskenduda. Tõstsin kapis topsikuid ja nutsakuid mitu korda ringi, et näha, kas on midagi, millest süüa teha. Mingit putru, kas või herneputru. Ei olnud. Jäin uuesti toppama. Mulle tulid sõnad: "Kas Inglise kuninganna närib küüsi?" Kuulasin neid sõnu sisekõrvaga. Leidsin kapist kaks makaronisarve, panin suhu ja närisin neid. "Kas Inglise kuninganna närib küüsi?"

"Midagi on vaja süüa," ütlesin ja lükkasin kapiukse kinni. "Söömine päästab maailma. Unusta kuninganna." Panin käed aknalauale. Suru-sin näppe vastu valget lauda, kuni nad läksid valgeks. Valu taandus. Ma ei saanud käsi sellesse asendisse jätta. Tõstsin käed. Näpud jäid valgeks ja loperguseks. "Sõdur ärgu mõelgu, ärgu närigu küüsi. Sõdur sõdigu. Mine sõdima."

14.

Tuli pähe, et juba nii ammu pole olnud mingeid eksistentsiaalseid muresid. Neid oravarattaid. Kas ma elan siis hästi? Ei ela. Aga on igasugu kribu-krabu mured ja asjad. Tervis ja raha. Ma pole nende murede üle üldse õnnelik. Aga enne polnud tervise ja raha oravarattaid ja oli eksistentsiaalne (sõna on nagu mingi eelmisel sajandil disainitud suveniirne masinavärk) ja ma polnud üldse õnnelik? Aga nüüd? Võiks rahul olla, et pole tükk aega olnud seda triviaalset eksistentsiaalset onanismi. Aga ei. Pisimured tunduvad ka pisikesed, tarbetud ja rumalad ja peaaegu tahaks, et mingi eksistentsiaalne rumalus tagasi tuleks ja need välja pressiks. Ja ma tean, et hakkaksin seda kohe needma ja põhjama. Surm päästab jamast. Aga oled sa

surmaga siis rahul? Ei, hoopiski mitte. Muretsed tervise pärast. Ütled, et surm on ükskõik ja et sa saadad ta pikalt, aga tervise pärast oled mures.

Kas siis kolmandat teed ei ole, kui et see vana mulin või tervise- ja rahamulin. Tasakaalule ei tasu mõelda. Aga kas on ehk valida mingeid kolmandaid muresid, mis need tühised välja suruks? Hankida veel lapsi, koeri, kasse? Armastada inimkonda? Koguda midagi?

Jaa, jaa. Vana kõnts, seitsekümmend kilo sitta. Võta õige vasakule. Päkapiikk nii väike situb nagu päike. Elu on nagu õunamoos.

"Mis sa ütlesid?"

"Ei midagi. Ma rääkisin niisama omaette. Ropendasin omaette."

Jo Jo kodus edasi.

Tuleb saada pikemaks. Nii kaks ja pool meetrit. Või kolm. Mida kutid plaanivad? Mis me teeme? Teeme suitsu.

Läksin kööki. See on ohtlik harjumus. Ma olen Jo Joga koos elades hakanud omaette valjusti rääkima. Tühja juttu. Absurdset juttu. Ma jään veel sellega ükskord vahele. Tegin endale võileiva. Tegin Jo Jole võileiva ja panin taldrikule. Tõstsin võileivataldriku Jo Jo kõrvale lauaservale.

"Sa tegid mulle võileiva. Aitäh."

Naeratasin.

"Kui laps sünnib, siis sa võiksid küll temaga rääkida või kas või üksi rääkida või ropendada, kui sa tahad. Et ta kuuleks, kui räägitakse."

Noogutasin. Jo Jo vaatas mulle otsa ja ma nägin, et ta mõtles, kas ma olen veel seal, kui ta on sünnitanud, aga ta ei öelnud seda.

"Tahad veel võileiba?"

"Ei. Aga see on väga hea."

Läksin kööki tagasi ja tegin endale veel võileibu. Jo Jo on viisakam kui teised. Ta on tundnud, kui hea on, kui sa oled abitu ja keegi on lahke. Ja ta läheb ja ostab asja ees teist taga süüa kallimast poest. Ta ei osta ainult toitu, aga ta ostab ka ostmisprotsessi ja kohtlemist ja poe puhast õhku ja sisustust. See on ta arvates väärt ostmist. Ma ei suuda barjääri ületada ja abivalmis olla. Mul on loomulik-olemise kompleks ja ma kardan abivalmidusega üle pakkuda ja võlts olla. Ma ei saa öelda: "Sa näed täna kena välja." Ma tahaksin öelda. Aga see

oleks nii totter. Ma ei saa seda teha. Võib-olla ma peaksin õppima selliseid lauseid ütleva. Haiglane valedehirm. Valede eest põgeneses ei valeta tegelikult sugugi vähem. Olin köögis ja Jo Jo poole seljaga ja jätkasin oma monoloogi. Nüüd monotoonselt: "Häving, häving, häving, häving, täielik häving. Häving. Häving."

Pistsin võileiva suhu ja jäin vait.

Läksin tupp tagasi. Jo Jo ei märganud mind. Astusin ta selja taha ja vaatasin, kuidas ta titekampsunit kodus. Ta istus, ei teadnud, et keegi on selja taga. Mul oli võim ta üle. Aga ta ei üritanudki end kaitsta. Või seljatagust kindlustada. Istus, selg toa poole. Ta ei kuule, kas keegi on ta selja taga, ja ta pole kunagi üksi. Alati võib keegi teda jälgida. Ta on nagu televiisoris. Kui just, et uks on selja taga lukus.

15.

Mu ees on tühi valge ristkülik. Nagu tühi paberileht. Nagu tühi ruum.

Keegi tuleb vasakult poolt ja liigub üle tühja valge ruumi või pinna paremale. Ja kaobki parempoolse serva taha ära. Võib-olla ma ootan, et midagi juhtub veel. Ärakadunu võiks tulla tagasi või valgele pinnale võiks tulla keegi teine – vasakult, paremalt või ka alt või ülevalt. Aga ei tule sinna kedagi ega juhtu midagi. Juhtus juba isegi palju – keegi, ma küll ei tea, kes, tuli vasakult ja läks paremale ära – kas juhtuks midagi rohkemat, kui neid tulnuks sealt sada tükki? Juba see valge ristkülik on suur asi, juba see on piisav juhtumine; liiga palju asju vaadata selle sees ajaks vaid asja segaseks, siis ei saaks midagi vaadata tähelepanuga.

Poiss ulatas käe inetule tüdrukule, et teda trollibussist maha aidata. Ta ulatas käe ja vaatas ise hoopis teises suunas. Tüdruk toetus sellele käele ja vaatas ise teise suunda.

Räägin jälle. Üle pika aja. Aastate? Võib-olla.

Ei, ma ei leia ennast rääkimast. Ei, see ei ole loomulik tegevus.

Ma sunnin end ja meelitan. Pärast pikka ja korduvat sundimist ja meelitamist tuleb tuttav tunne. Kogelen, komistan, ei tea, mis sõnad

tähendavad, ei tea, milliste sõnadega rääkida. Mis ütlen, kõlab võõralt ja võltsilt. Rääkimine annab põhjuse järele mõelda, vaadelda, vaadata tagasi, vaadata ringi. Ma räägin ja hakkan nägema ainult rääkija mälestusi ja rääkija ilma ja unustan järjest selle, mis oli siis, kui ma ei rääkinud.

Need ei saa kokku – kus ma vahepeal olin ja kuhu olen nüüd jälle tulnud.

16.

Jälgin asja teisiti, kui tean, mis ta on. Kui tean asja nime. Kuidas teised inimesed teda nimetavad. Või kui ma ise olen talle nime andnud (ehkki see on veidi teine lugu – siis peab asi olema tuttav – mõned korrad kohatud, tähelepanuga kohatud). Tuttavaid tänavaid, auto-marke, inimesi jälgin nii, võõraid naa.

Esimene mulje inimesest ei pruugi õige olla. Mõnigi kamraad on algul tundunud tõrges ja tõrjuv.

Liikumine vaid tuttavate nimedega asjade vahel võib viia surnud olekuni, päris asjad on nimede tagant kadunud, näen vaid asju oma peas. Siis on hea liikuda võõrastele aladele. Sõita maanteed pidi, kus varem pole sõitnud. Uus tee on teise pikkusega kui maanteed, mida tean ja tunnen nii hästi, et enam ei teagi suurt muud kui tee nime. Uus teeäär koosneb aga ometi tuttavatest asjadest. Puud, majad, rohi, inimesed. Ehk küll veidi teistsugused kui kohatud puud, majad, rohi ja inimesed, aga ikkagi, puud, majad, rohi ja inimesed, mitte miski selline, mida kunagi pole kohanud. Kuidas oleks, kui kohtaks sellist, mida üldse pole kohanud? On see üldse võimalik? Ei suuda ette kujutada. Igatahes oleks see väga väsitav jälgimine. Võib-olla väsiks inimese minuti pärast nii, et läheksin endast välja või jääksin magama. Selline peab maailm olema vastsündinule, aga õnneks ta ei näe suuremat ega kuule ja see kaitseb teda, ta saab sulada maailma aeglasemalt. Muidu võiks ta hulluda või välja lülituda, ja nad karjuvadki palju. Ka pole tal puid, maju, rohtu ja inimesi, millega uusi asju võrrelda.

Ei tea, kuidas vastsündinu näeb ja mis (teadmine või miski) tal endal

sees olemas on.

Võib-olla saaksin teha nimekirja asjadest, mida ma tean. Jah.

Võiks saada päris palju asju, mida tean, võib-olla raamatutäie.

Siiski, enamikku neist asjust ei tea kindlalt, neis võib kahelda.

Ehk saaks siiski mingi portsu esemeid nagu juust ja vorst, mille kohta võiks öelda – jah, ma tean neid. Neid saaks ehk vihikutäie.

Aga ka nendega pole ühest selgust, mis nad on, ma ei tunne neid kuigivõrd.

Jääks siis parem asjade juurde, mida on ainult üks ja mida võiks küll kindlalt teada – valgus, soojus – ma tean neid, jah, ma ei tea, mis nad on, aga ma olen neid tundnud – need mahuks ehk ühele leheküljele.

Aga kas olen siiski tundnud nii täpselt ja selgelt, et ei jääks mingit kahtlust? Kahtlust endale, mida ma mõtlen, kui ütlen: valgus, või: soojus.

Ei. Ei saa ka vihikulehetäit kindlaid asju.

Aga ehk võin öelda kolme asja kohta – jah, need on; mina, see ese, veel kõik, mis pole mina, aga on asine ja kogetav, ja veel kõik, mis ei mahu eelmise kahe alla, peamiselt siis mõtted, mina-mõtted ja muud mõtted. Aga tegelikult taanduvad need kolmgi ühele, mille kohta võib öelda: mina; või ka lihtsalt – miski, või ka lihtsalt – on; jah, jajah.

Pole vaja siis öelda.

Aga õlu on mu ees kandilises klaasis. Iga vilets katse mõelda lõpeb nulliga. Ja iga vilets katse aru saada, miks ta lõpeb nulliga, lõpeb nulliga. Saab sõimata. Ja sõiman.

17.

Lindistan raadiost päevauudiseid ja muusikat. Ma pole neid enne kuulnud, neid lugusid, ja vahel ma ei tea, mis plaat see on või kes laulab. Ja see on teistmoodi kui vanasti, kui lindistasin plaatidelt ja kirjutasin üles bändi nime, plaadi nime, aastaarvu, lugude nimed ja autorid ja pikkuse ja muusika oli sellega nimetatud ja ma kuulasin nimega muusikat – siis sain rahulikult kuulata sõnu ja meloodiat. Nüüd lindistan meelsasti tundmatut muusikat keeltes, mida ei mõista.

Nendel lugudel pole nime. Uuesti kuulates on nad tuttavad, aga nimeta. Ja ma olen sellega rahul.

Ta lindistas mulle mõned vanad tuttavad plaadid läbisegi. Ma kuulan linte ja see on hea muusika, aga kõike on liiga palju ja ma lähen segadusse ja kõik ujutab mind üle. Liiga palju tuttavat, võõrast nimedeta muusikat. Tahaksin jälle, et mul oleks paber lugude nime-dega (mida tähtsat oma nimel muusikale juurde anda, ei midagi?). Mul on hirm mu lindil oleva kaose ees ja ma tahaks kaost kuidagi nimetada, et ma saaksin tast üle olla.

Ma ütlen, et kaose nimi on kaos ja asjad muutuvad rahulikumaks. Ma olen jälle endalt röövinud tõelise maailma, mida ma tema nime-tamatuses ei suutnud taluda, ja ma olen rahul.

Kõnnin tänaval eesmärgita. Korraga, asja ees teist taga, põhjuse-ta, mida teaksin öelda, on mulle üks asi selge. Ma ei jaluta enam niisama, tean, kuhu lähen, ehkki mul pole sinna kiiret.

Kõik, mis mul on, seob. Jah, mul polegi õieti midagi. Mingid laokil asjad, üks majaloks. Tean, et mul pole mingeid muresid, ometi olen nagu murelik, ei oska seda muret nimetada.

Kui mul poleks mitte mingeid asju, ma oleksin ainult ise ja see, mida ma oskan, ja riided, mis mul on seljas, selline hulgas või rändur. Lesiksin või istuksin kuskil ja oleksin tühi.

Miks ma ei oska tegelikult selleni jõuda. Selle asemel et mõelda, kuidas saaks oma vähesed asjad ära anda, mõtlen hoopis, kuidas saaks veel seda ja seda ja seda juurde.

Ei talu tühjust, ei talu asjade hulka.

18.

Naine tuli baariuksest ja piiksutas rohelise Audi ukse lahti. Ta kum-mardus ja vaatas autosse. Väike ahv hüppas talle õlale. Naine viskas ahvi autosse tagasi, leidis autost heleda palitu ja tõmbas selga. Mõtles hetke, võttis palitu seljast, leidis midagi palitutaskust ja toppis käe-kotti. Ahv hüppas talle uuesti õlale. Ta lükkas ahvi õlalt maha ja viskas palitu autosse. Ahv seisis auto kõrval, tõstis üht jalga, siis teist ja uuris maapinda.

Naine lukustas auto, võttis ahvi sülle ja läks baariuksest sisse.

Pea oli väsinud, pidevalt. Kuidas võiksin siis kellelegi teisele kohale toimetada mõnd oma primitiivset mõtet. Ma ei suuda neid ka iseendale enam meelde tuletada ja kohale toimetada. See väsimus on vist levinud asi.

Praeguse olemise ja nooruse vahel on mingi pime auk, tühjad aastad. Ometi tuleb nüüdki teinekord ette hetki nagu siis.

Mulle jalutab vastu naine, keda ma tean kuskilt kaugetest aastatest. Ei tunne tegelikult ega ole tundnud. Ei tea nimegi. Liikusime sarnastes ringkondades. Ta pilk jookseb üle minu ja jookseb trollibussile, mis tuleb ta selja tagant ja möödub – on see tema troll? ei, ei ole; pilk tuleb mulle tagasi, tõenäoliselt, et tere öelda, aga sel hetkel me möödume teineteisest ja ei jõuagi tere öelda.

See lühike hetk, kui meie silmad teineteist vaatasid, tegi mulle selgeks, et kõik oleks võimalik.

Ma ei tea temast midagi, kes, mis, nimegi ei tea, ta on nägupidi tuttav, aga ma tean, et meie vahel võiks kõik juhtuda, kui ma vaid midagi ette võtaksin. Nagu vanasti tihti võtsingi. Võiksin talle järele minna ja üsna otse, ilma keerutamata, midagi öelda. See polekski teab kui raske.

Ma lähen edasi ja mul jookseb läbi pea, kuidas see läheks. Me leiaksime mõne aja pärast mingi koha, või ka kohe, ja oleksime seal. Nikuksime. See ei pruugiks olla pettumus, nagu räägitakse juhuslikest vahekordadest, see võiks olla ka kosutav ja vabastav.

Jõuan oma peatusesse ja jään trolli ootama.

Miks ma seda siis ei tee? Jo Jo pärast? On mul Jo Jost midagi. Ei, õieti mitte midagi. Ja võib juhtuda, et ma ei jäägi ta juurde kauaks. Aga praegu on mul seal mugav. Ja mul poleks nii mugav, kui ma oleksin vahepeal kellegi teisega. Võib ka olla, et seksuaalsus ja tõmme ei ole enam nii tugevad kui vanasti. Ei ujuta kõike üle, jätavad ruumi ka muudele mõtetele. Jo Jo juures mõtlen tihti, kuidas lähen sealt ära. Aga ometi elan tema juures ja ei otsigi muud, ja kui mingi võimalus tekib, lasen selle läbi sõrmede libiseda.

Istusin kõõgis, sõin juustu ja vaatasin aknast välja. Mul oli jalg üle

põlve. See oli pärastlõunane aeg ja mu mõte ei liikunud. Köögis oli palav.

Üle majadevahelise ala tuli meie maja poole üks naine. Tal olid samad juuksed, kõnnak ja kostüüm kui mu emal. Kummardusin aknale lähemale. Naise nägu oli inetult ja külluslikult värvitud. Nõ-jatusin tagasi. Samad juuksed, sama kõnnak, hoopis teine inimene.

Aastaid tagasi istusin ühes teises korteris akna juures ja vaatasin alla ja ema tuli meie maja poole. Nüüd on ta juba aastaid surnud. Kes mina siis olin? Kes ma nüüd olen? On mingit vahet?

Miks ma küsin – on mingit vahet? Kas ma tahaksin olla targem kui enne? Ja kardan, et pole?

Õö ja öövalguses tuba. Saab pisut ettepoole kummarduda ja hinge kinni hoida. Tõuseb. Lae all. Hea, rõõmus ja mõttetu. Asjad on pealt nii tolmused. Jo Jo istub tugitoolis ja naeratab.

Mida peaks tegema. Mina ei oska midagi teha. Ma lähen uuesti magama.

Võib-olla on siin mingi vahe.

Aastaid tagasi ma arvasin, et pole mõtet midagi teha ja kuskil pole midagi. Aga selles suhtumises oli pingutatust, sest ma polnud midagi teinud ega kuskil käinud. Võtsin suu täis ja sõimasin asju, mida ei tundnud.

Nüüd arvan samamoodi. Aga vabamalt, loodetavasti. See pole probleem ega traagika. Teisiti ei saakski olla, kui et kõik on mõttetu.

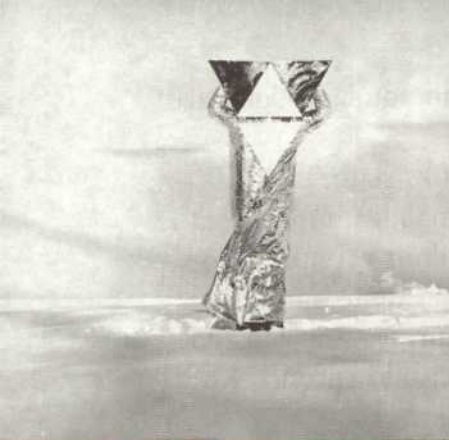
Aga kust ma võtan, et siis oli probleem või traagika. Võib-olla oli samuti kui nüüd ja ma lihtsalt tahan, et oleksin kõvem kui vanasti. Aga võin olla hoopis magedam.

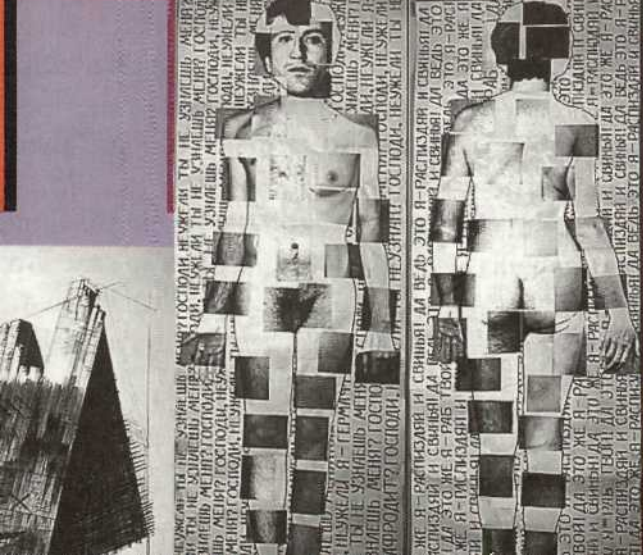
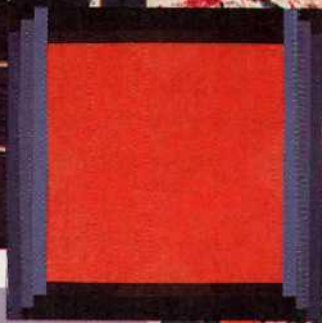
Ja kus ma siis käisin? Ja mida suurt tegin? Ei midagi.

Ja kas nüüd pole siis üldse traagikat, on täiesti leplik ja malbe muda?

Või mäletan vana aega ja vana ennast viltu, ja kui ükskord praegust vaatan, näen jälle teisiti. Näen, kui püüan vaadata. Kui ei vaata, ei näe.

Kas valetada või vait olla.





Sikutasin kilekoti üle käelaba randmelt maha. Tõstsin plastikpudeli kotis püstiasendisse.

Aknalaual istus mees. Ta hoidis õllepudelit, mida kummutas, kahe väriseva käega. Tundus, et käed ei värisenud sellepärast, et ta olnuks joodik, vaid sellepärast, et tal oli mingi sedasorti haigus. Ta rüüpas pudelist pikka sõõmu ja kõõritas samal ajal mind teda vaatamas. Ta riie oli vilets, aga puhas. Temas oli haige inimese õigust poeaknal istuda ja õlut juua. Leib, sai, margariin. Tõstsin need korvist kilekotti. Tühi valge kilekott oli mul poodi tulles tuule käes laperdanud. Kas mees oli vastik või oli ta okei. Vaatasin teda veel kord. Ta pilk hüppas kohe minu peale. Pudel oli ikka suul, käed värisid ikka, suunurgast jooksis õllenire. Pilgus polnud pelgu, alandlikkust, põlastust, hullumeelsust. Mees oli keskendunud. Okei, ta võttis pudeli suult. Võttis taskust puhta taskurätiku ja pühkis suunurgast lõuale voolanud õllenire.

Ma keerasin poe eest kodu suunas. Vastu tuli mees, käes laperdav kilekott, kotipõhjas tühi plastikpudel, et poest lahtist piima osta. Meie mõlema samm oli jäik. Me jagasime alandust, aga ei tahtnud ühte kuuluda.

Kamp noori tuli eemalt majade vahelt. Üks poiss huikas. Hästi valjusti. Ja huikas veel kord hästi valjusti. Et kuulda oleks. Huikest ei saanud aru, kas see oli vene- või eestikeelne.

Igal pool on tootemid. Igal pool on tabud.

Keegi kirjutas tootemitest ja tabudest. Ma ei tea, mis ta neist kirjutas. Kas enda või teiste omadest. Kas ta sai kirjutada teiste omadest, kirjutamata enda omadest. Kas saab üldse midagi teha nendevabalt. Kas ta teadis enda omi. Kas mina tean enda omi.

Kes ütles, et tabud peavad jääma. Kuhu nad saaksid kaduda. Tabud ja mäss tabude vastu ja mässajate uued tabud.

Keha peab jääma. Ära ela ilma kehata. Hea küll, ma ei ela siis ilma kehata. Kuidas oleks ilma kehata. Ei olekski üldse. Kui palju saab ära võtta, et veel ei oleks "ei ole", et veel natuke oleks. Napilt. Ühe jala? teise jala? türa? kõhu? käed? kopsud? pea? Väga napp mees. K-l ei

ole enam jalgu, türa, kõhtu, käsi, kopse, pead. Ta on väga napp mees. Tal pole tabusid. Kas ta on olemas või ei ole olemas.

Istun. Telekas jookseb pilt. Paar mitme aasta tagust asja tulevad äkki meelde. Paar asja, paar inimest. Ilma mingi seoseta. Või on mingi seos, mida ei tea? Ei tea. Miks äkki need asjad kogu mu hulgast. Algab mingi saade ja need asjad lähevad jälle meelest ära. See minut, kui ma neile mõtlesin, oli ehk parem kui see saade, mida olin kaua oodanud.

Aga ma ei saa istuda ja asju meenutada. Saan küll ja tuleb meelde ka, aga see pole see. Milleks ma meenutan, selleks pole vajadust, see on ajaraisk. Aga kui ise tuleb pähe ja püsib mõni aeg, see pole ajaraisk. Ehkki sellest midagi ei saa. Kasutud, totaalselt peale tulevad asjad, hea. Viin, narkootikumid, mälestused, unistused.

20.

Istun ja tean, et peaksin ühte asja tegema. Aga istun ja ei tee. Ei suuda alustada. Olen juba tükk aega pidanud seda tegema ja ei ole osanud, suutnud, tahtnud alustada.

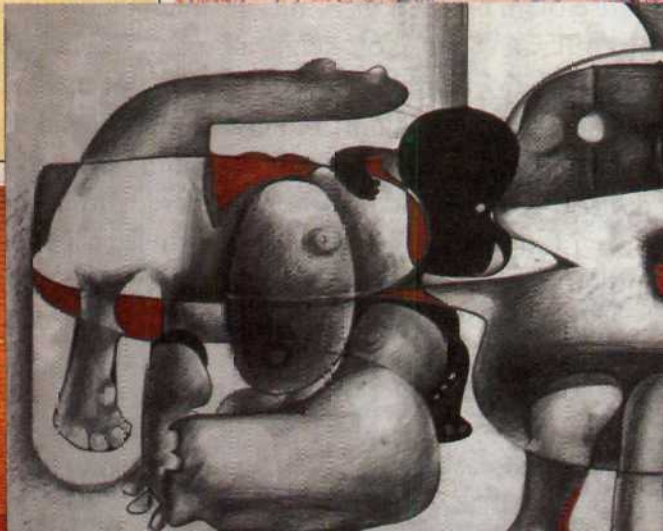
Ja nii on ka varem olnud. Sellegipoolest ei tea nüüd paremini kui varem, kuidas alustada. Kuidas alustada, kui ei taha alustada. Mis-moodi see tahe on? Ma ei taha seda teha. Miks ma siis istun ja viirelen selle käes, et ma ei tee, ei hakka tegema. Kas tahe on siis kuidagi jagunenud. Et osa minust tahab seda teha ja osa ei taha. Sest miks ma muidu viirelen. Ütlen ja tunnen, et pean või peaksin seda tegema, aga ei viitsi, ei suuda, ei taha. Mida tähendab see – peaks. Mis peaksi saab üldse olemas olla. On ainult, mis ma tahan ja mida ma ei taha. Siis on asi selles, et tahe ei ole selge ja kindel. Ma ei tea, mida ma tahan. Kas tahan seda või seda. Kas tahan seda või teist. Jah, kunagi pole tahe selge ja kindel. Kuidas inimesed üldse teevad asju? Kuidas õnnestub neil kahtlus kõrvale jätta, kuidas õnnestub neil midagi üheselt tahta? Pole ju põhjust midagi tahta. Mida see jutt räägib? Et tuleb vabaneda soovidest ja siis on hea olla? Naeruväärt. Mul pole mingit tahet. Ja pole mingit soovi. On vaid vilets viirelus. Ja valetunne.

Kui niimoodi pikalt heietada, siis nukrus nagu väheneks. See pole



Иван Петрович Рыбакъв:
 -Можно поставить табуретку
 в углу и здесь воснадеть?
 Никита Ефимович Ершов:
 -Пожаауиста

Иван Петрович Рыбакъв и Никита Ефимович Ершов. 3 Акт 1981. 1981





paha.

Nukruse vähenemisega ei muutu suurt midagi. Ikka ei tee midagi. Aga nukrus väheneb; tahtmatult, mõttetult, heietamisi.

Ainukesed asjad, mida teha saab või teha suudab, on ajaviited. Viita aega. Mitte, et teha midagi, mis oleks midagi. Aga teha midagi, et viita aega. See elu pole nii teab kui pikk. Selle suudab ära veeta küll. Ükskõik. Täna see ja homme teine ja lõpuks ta ongi läbi. Ja sellest võib tunda nukrustki, et ta lõpuks läbi on. Ehkki. Kui ta alles kestab, pole temaga midagi peale hakata.

Võib-olla sooviksite tootemeid ja tabusid? Ei, tänan. Milliseid õigupoolest? Kas siniseid ja punaseid, siiruvirulisi, kullakarvalisi, kas ühe penni eest tükki kolm? Nagu Nivea sinine näokreemikarp, sinna võib ka liiva sisse panna, kui on vaja, et keksukarp oleks raskem.

Millest õigupoolest jutt oli? Keskkoolikirjandist? või seapäisest muusast? või munandite langemisest munandikotti? Tootemitest ja tabudest? Tõesti?

Tegevusruum on ahenenud. Liikumisruum. See tuleb vanusest. Vist.

Aastate eest. Olin linnas. Kohvikus. Kellegi pool. Tartus. Nüüd oma urus. Pole kuid kohvikus käinud.

Ei oska sõnagi öelda olemise sisu kohta. Vaatlen. Nägin enne neid, kes vanemaks said ja vaiksemaks jäid, ei võtnud enam vintispäi sõna ja kadusid siis kohvikutest. Nad ei andnud kuidagi mõista, et nende olemine või arusaamine oleks muutunud. Nad tahtsid olla needsamad, kes nad olid ikka olnud. Ainult nad ei liikunud enam niipalju ringi. Mõtlesin, mida nad siis nüüd tegid. Kas nad tegid midagi? Olid tegema hakanud? Tööd? Mida? Mõtlesin, sest ei teadnud.

Nüüd olen rohkem kodus. Küläs ei käi. Kohvikus ei käi. Tartus ei käi. Kinos ei käi. Plaadimäel ei käi. Aga ma olen seesama. Ma võiksin veel vaatlusi teostada. Kuhu need, kes on veidi vanemad, nüüd lähevad? Ma ei tea, kuhu nad on läinud. Metsa? Maale? Eikuhugi. Istuvad lihtsalt kodus. Enam muutusi ei tule. Nad on koju molutama jäänud ja molutavad seal surmani. Seda teen minagi. Saab näha,

kuidas ja millal surm tuleb. Küllap kuuleb sellest vahel, kuidas. Siit-sealt.

See ei ole põlvkond. See on midagi muud. Ma tean palju vanemaid, kes on samasugused. Ma tean nooremaid. Ma ei tea, mis see on. Ma võin veidi kirjeldada, kuidas see on. Mitte kuidagi ammendavalt. Vaevalt, et ma usaldaksin kedagi, kes ütleks, mis see on.

Mul klaarib üha enam välja, et see pole midagi ajutist. See võib rahulikult kesta terve elu. See pole midagi uhket ega midagi häbelikku. Ma võiksin öelda, et see on ise olemine. Aga see ei tähendaks suurt midagi ja hakkaks vale poole kiiva kiskuma. Kuigi, mis sellestki oleks.

Kui keel ja kõne poleks nii erinevad, kohtaks sama asja tekstides või elus ükskõik kus ja ükskõik millal. Küllap kohtabki.

Ma võiksin veel öelda, et see on uus primitiivsus. See on linnaelanikuna ja tsivilisatsiooni sees elajana pärismaalaseks saamine. See ei eita keskkonda, kuhu oled sattunud, ei, keskkond on armaski, aga sa ei jaga ta väärtushinnanguid, ei usu. Elad selle sees pärismaalase eluviiside ja hoiakutega. Sul on vähe vara, sa elad suuresti hetkele, sa käid vahel jahil, vahel külas, vahel jood, vahel käid mingit sorti matkal või palverännakul.

Suurlinnades on palju pärismaalasi. Nad võivad mõnda tsiviliseeritud vigurit kasutada ja olla samas napid ja primitiivsed. Nad võivad sõita metrooga oma pappkastikoju. Nad võivad kuulata pleierit ja korjata pudeleid. Nad võivad vahetada e-maili ja kanda haisvaid kaltse. Nad võivad püüda toiduks tuvisid ja lugeda filosoofiat.

See on järjekordne vale ja ilustamine ja tarbetu ühepajatoit. Võib-olla unistus. Olgu siis.

21.

Udisin tikuga hambaauku ja uurisin, mis tiku otsa jäi. Mis pala see nüüd oli, mine võta kinni. Nipsutasin pala tiku otsast põrandale ja pistsin tiku uuesti hambaauku. Auk oli tühi. Viskasin tiku prügikasti.

Keel rändas mööda suud ja otsis toitu. Silmad vaatasid aknasse. Lõpuks jäi keel seisma.

Sain aru, et pilk oli seisnud aknal tükimat aega, pea polnud



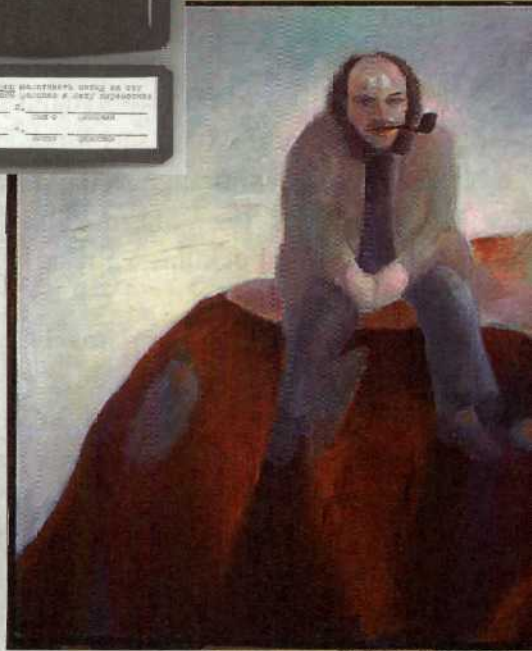
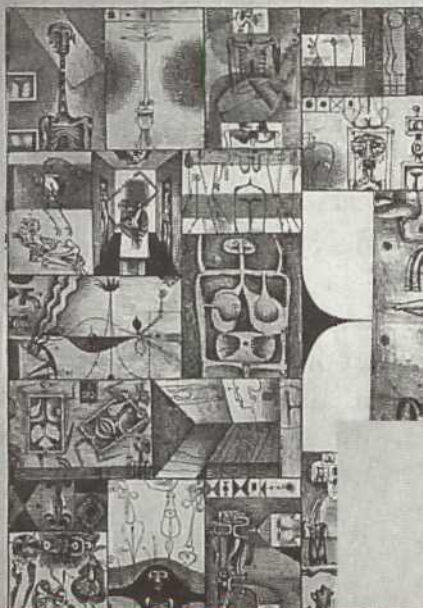
неизвестно юста и неизвестно где
не открываея выставка

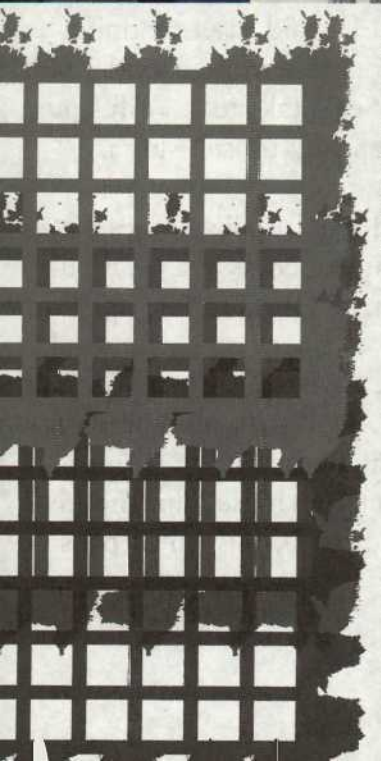
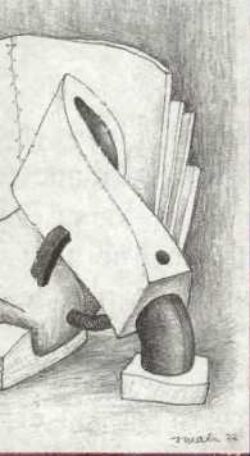
ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО А

НЕКОТОРЫЕ СПЕЦИАЛЬНЫЕ УСЛОВИЯ И УСЛУЖИВАНИЕ
ОБЩЕГО НА СЛУЖБЕ ЗАКОНОВ. ПОСЛАНИЕ
ПОСЛАНИЕ КТО-ТО ЧТО-ТО НА КТО

ПРОСЬБА, ЧТО ПЛОХО, ВОЗМОЖНО...
А. Р. К. ...
R. K. ...

ПРОСЬБА, ЧТО ПЛОХО, ВОЗМОЖНО...
А. Р. К. ...
R. K. ...





mõelnud.

Tõusen ja lähen magama? Kohe lähengi. Kase otsas oli rohelist ja kollast ja tuul lükkas oksid. Kas see on sügis või kevad? Ma ei teadnud. Püüdsin hoida hetke, et ma ei tea, kas on sügis või kevad. Varsti ei suutnud ma vastu pressida teadmisele, et on kevad. Vahel unustan oma vanuse. Mul pole õnnestunud unustada oma nime või ka muude asjade nimesid. Et vaataks ja ei teaks, mis see on.

Kui saaks tagasi, et ei teaks, kas on sügis või kevad. Ah, kui ei teaks sügist ja kevadet nimetadagi. Näeks ainult rohelist-kollast kaske. Kui ei teaks, et see on kask ja et ta on roheline-kollane. Kui ainult näeks.

Mis siis head oleks? Tundub, et näeks rohkem. Näeks pisiasju. Nüüd näeb paari-kolme asja. Roheline, kollane, kask, tuul.

Võib-olla pole nii. Ma ei tea, kuidas oleks, kui poleks sõnu, mõtteid ja mälestusi. Oleks erk, mitte surnud. Ehk kui olla purjus. Jah, siis on asjad intensiivsed. Aga neid pole palju, nagu ma kujutan ette, et võiks olla, kui ei tea asjade nimesid.

Jalad viivad läbi Mustamäe. Suur küla.

Nüüd, kui jalad viivad läbi Mustamäe ja ei tea õieti, kuhu lähen, kui polegi kuhugi minna, tundub suur ja kole Mustamäe väike ja külataoline.

Hiljuti läksin ilma põhjuseta neljateistkümnekorruselise maja tippu ja nägin all seda küla. Olen siin liikunud aastaid ja ei teadnud, et ülevalt paistab koht selline. Küla. Nüüd ongi ta teiseks jäänud.

Kui saaks tõusta maakerast kõrgemale. See aitaks teda kodustada. Enam poleks siis siin nii kaotsis. Väike maa. Ehk tõusen sinna.

Purjus mees luges trollibussis luuletust. Luuletus käis umbes nii, et purjus mees istub restoranis ja keegi ilus naine tuleb sisse ja mees küsib sõpradelt, et kuulge, kes see ilus naine on, ja sõbrad ütlevad, et see on sinu oma naine.

Mees oli oma luuletuse üle uhke. Ma ei tea, kas ta mõtles selle samas välja. Või kas nii võis olla tõesti juhtunud. Aga kas saab rääkida või deklameerida üldse midagi, mis ei oleks välja mõeldud.

Mees ei tundnud oma naist ära, ta ei mäletanud naise nime, hetkeks vahetas ehtne naine välja selle lihtsustatud naise, mis oli ta peas ta

oma naine, ja naine oli nii ilus. Kui sa eksid metsas ära, läheb mets ilusaks, ta ei ole enam lihtsustatud ja teada asi – mets, vaid midagi tõelist. Siin see ongi. Tuleb unustada oma pildid asjadest, nimed. Aga siis ei oska vist enam mõelda. Või oskab mõelda koera moodi.

Ja jälle, milleks seda teha. See on ju enesepettus, et nii võiks pettusest vabaneda. Oleks lihtsalt teisiti. Kuradile valetamiskompleks ja patukompleks ja illusioonid. Kõik kuradile ja järele ei jää jälle mitte midagi.

Tühjus saab tagasi tulla. Aga tühjus pole enam päris tühi, kui tal on nimi.

Jo Joga koos elades olen teistsugune. Ei lähe linna vahele hulkuma ja hoorama. Mitte et ei tahaks minna. Aga ei taha, et olen siin ja käin tõmban ringi ja tulen tagasi.

Kui ükskord lähen, siis lähen ja jäängi.

Ei taha enam neid änge, mis tulid alati peale muretut tagasitulemist. Võib-olla ei tulnud kohe. Aga ikkagi tulid ja jäid sisse ja tegid suhtlemise kehvemaks.

Kui teistele sitta teha, jääb see hinge. Kui teen kellelegi, kellest lugu pean. Kuigi päriselt sellest ei pääse.

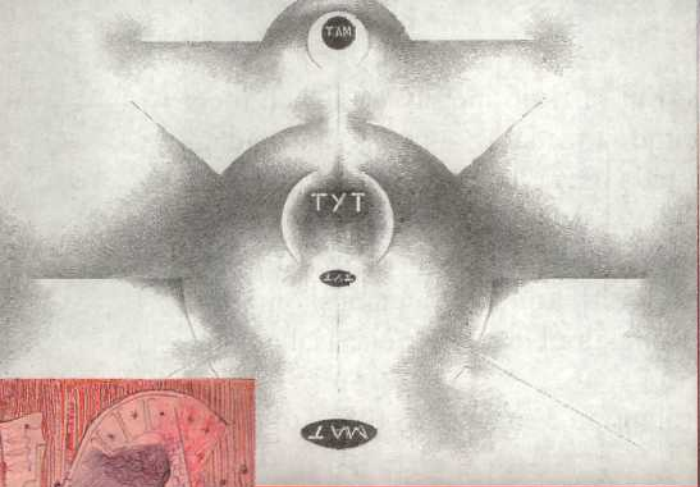
Aga kui hädas olen, ei hooli kellest kuradistki.

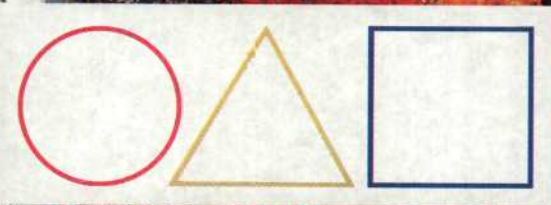
Kaks meest rääkisid ägedalt. Noor turske mees pruunis nahkjakis ja vana paks hallipäine mees valges pintsakus. Paks mees tõstis käe ja lõi himukalt ja oskamatult noorele mehele näkku. Noor astus sammu tagasi. Paks astus talle järele ja lõi põlvega munadesse. Paks sahmis innukalt ja asjalikult nagu riigiametnik. Noor turske mees kükitas maha. Paks seisis ta kõrval ja rääkis. Noor oli vait. Ta tõusis püsti ja puhkis nagu loom, aga ei liigutanud. Eemal, ma nägin, seisis veel kaks tursket meest.

Mehed ajasid asju. Neil oli energiat ja himu, nad uskusid, mida tegid, ja töötasid tõsiselt.

Korruga tuli see, mis aastaid tagasi külastas õige tihti, aga nüüd juba ammu enam mitte. Mõte läks tüdrukule, kellega oleks kunagi võinud midagi olla, aga asjaolude tõttu jäi olemata.

Tunne tuli ja püsis natuke aega, tundsin seda ka nokus, aga erinevalt





varasemast jäin oma mõtete suhtes passiivseks ja distantsele. Olin rusutud, aga ükskõikne. Teadsin, et kui avaneks võimalus oma kunagist viga parandada, siis ma ei teeks seda.

Elan vaikselt. Aga sitas hingelises seisukorras tulevad vanad asjad sisse tagasi, sigadused, häbid.

Noor purjus mees astus mööda tänavat. Ta tõmbas käe taskust ja midagi kukkus kilisedes asfaldile. Mees astus sammu tagasi ja jäi kõikudes seisma. Ta kummardus ja korjas üles selle, mis oli kukkunud. See oli nuga.

Ta uuris oma nuga murelikult.

Ta klõpsutas ja tera hüppas välja – nuga töötab.

Ta vajutas noa kokku, torkas taskusse ja astus edasi.

Vihm oli just lõppenud ja ma läksin kesklinnas üle tühja ristmiku. Valgusfoor plinkis pimeduses. Õhk oli puhas ja lõhnav ja ma kuulsin selgelt kaugelt ja pikka autopidurdamist. Imelik, et see oli nii pikk. Kajas majade vahel. Siis oli jälle vaikus. Veider oli, et pidurikiginale järgnes vaikus, ei mingit muud heli.

PRIIDU BEIER

Laul punapäile ja pihlakaile

Just kevaditi punapääsid olen
ma armastama lausa sunnitud
sest käivad nõnda uhkelt püstipäi nad
kui Rooma naispatriitsid hunnitud

nad näivad nagu leevikesed talvel
kes toidulaual rõõmsalt toksite
oh punapääd miks olete nii kaunid
ja mis te minu hingest otsite

ja suvel kui on päike nagu tuli
siis õhkub teist ka tuleleitsakut
seepärast kannan jaanipäeval kaitseks
te vastu rinnal villast pintsakut

vaid hilissügisel kui puud on raagus
mind paksus metsas kurvalt rippu näeb
sääl punab verev pimedus kui saabub
üks pihlakas kes kaela ümber lööb mul käed

Hümn elule

Jah ka sina võid nüüd laulda
huuled paistes verised
kogu hingest tulnud hümn
palavikus värised

mis maa riigi on need sõnad
kelle oma on see keel
kui suus hambad logisevad
verevalumites keel

siis ei mõtle selle üle
mida tähendab see viis
hümni elule sa hõiskad
vereklompe süljates suust bis!

Nii vaba justkui lind

Ei noobli linnuga enam
ma kohtu kevadekuul
ehk kallis baaris sa itsid
küll igal õhtul nii truult

sul maikuus kirstus on niiske
ja vaglad sind söövad säääl
kuid üles õites maa pääle
ei kosta su ahastav hääl

tean su tualettide sära
kord imetles meie suurilm
kuid ainsana sulle nüüd lilli
toon mina loll pisaraisilm

üks liigne kogus narkotsi
või oli see süüfilis AIDS
nii mulla alla on kadund
taas kaunis noor lillelaits



Matti Milius ja
Priidu Beier

Mis teeb meie hamburgerid nii odavaks ja heaks?

See on jasmiinilõhnane Pärnu
Täiskuuöösel sünninädalaleid
viimase kümne krooni eest ühe portsu
malbelt vuliseva purskkaevu ääres
meie sajakroonise rahvussümboli kuju all
ja hingana täie rinnaga mere ja
jasmiinide küllast õhku
kuulen kasside kräunumist
hamburgerikioski ees hämaras pargis
kus toimuvad hämarad teod
ja tunnen end nagu Sass Suuman
kõige targema ja täidlasema hiirena
ostmata jäänud hamburgeri vahel
see ongi ju meie rahvustoidu kulinaarne saladus
kassid on selle avastanud
ja kräunuvad hullunult hamburgerikioski ees:
"Micky-Mouse, hüppa välja!"

Isad ja pojad

Isa Andrei ja poeg Jüri
kohtusid jaanipäeval Glehni lossis
gayliidu tutvumispeol
aga nad juba tundsid teineteist
kirjutas juhtunust vaba kõmuajakirjanik
Sven Kivisildnik "Postis"
Pangadirektor mõnules vannis
rasvase emisega
aga ta on ju endine Lihakombinaadi
direktor leidis vaba kõmuajakirjanik
tallegi vabanduse
Tuhandedollarilise kautsjoni eest

vabastati vahelejäänud palgamõrtsukas
vanglast
et ta saaks oma ruineeritud närve
uue mõrtsukatööga kosutada
kiitis heaks
vaba kõmuajakirjanik "Postis"
Jah sealt lugesin ma seda soppa
ja ahastasin valjult oma vaese
vaimust vaevatud kodumaa pärast
Aga vaba kõmuajakirjanik
hõiskas mu kõrval: "Olgu õnnistatud
Saatan Su helded annid!"
uurides ninapidi värsket
koerasitahunnikut Tartu tänaval

Vaata voooruslikke tütarlapsi

Vaata voooruslikke tütarlapsi
vaata neid sulneid ingleid
kes isegi paradiisiaias ja pulmavoodis
on ikka veel süütud neitsid
õpetas mind vana patukotti
ühel õlle- ja veinivahusel bakhanaalil
Kassitoomel Aleksander Müller
Kas ma kuulasin hea sõbra nõuannet
talitasin ta tarkade näpunäidete järgi
oh ei oh ei
aelesin vaid noorte ja kõlvatute plikadega
patuurgastes ja pordumajades ringi
ja raiskasin oma kauni nooruse
tühist lõbu taga ajades
ja kahtlaste nurgaarstidega õiendades
oh ainult siis kallis Sass kallis Sass
oleksin ma su nõu järgi elada suutnud
kui sa ise mind ühest tülikast

kuid väga vajalikust organist
ühe ropsuga vabastanud oleks
aga sõbra käsi ei tõusnud
nii julmaks ja jõledaks
tõpratööks

Unenäod

Unes mind ei aja triikraud taga
unenäod on lõhnavad ja kurvad
ühtki joont ei ühtki kogu akna taga
ainult tibud
toksivad
mu ajus
kollased
kui pajuurvad

Õnnesoov pulmadeks

Kui neegritest on saanud valged jänkud
ja Jeesus Kristusest uus president Ameerika
siis ninasarvikuil on antud luba
ka prillideta piiblit veerida

Kui Leonhard Lapin abiellub
ja sadu lapsi kõikjal muretseb
siis Lõunamaale lendab parves
kesk vareseid ka valge toonekureke

REIN SALURI

Viskab ära

(juhulikult)

Kuivanud kõverik Kakrarahult
Kalendermärkmik tuhat üheksasada mis
Üksik sokk, koitanud
Sõnaraamat, kaanteta
Foto hetkest
Postluudium orkestrile, kahiseb hirmsasti
Jõulukaart, mark eemaldatud
Kutse tantsule
Aluspüksid, mulk ees, augud taga
Kunagi söödud õuna süda
Kaunis pudelisilt
Foto sõbrast, kes läks võimu juurde
Karbitäis kirjaklambreid
Foto sõbrast, kes läinud
Präänikupaber
Piitsavars
Sissepääsukaart Kopenhaageni raekotta vastuvõtule
Paabulinnusulg
Tõend poliitilise impotentsuse kohta
Veenuse peegel
Veel üks hark all, paun peal
Kulunud võtmekimp
Gaasipliit, täie tervise juures
"Windows 95", kahtlane
"Käesolevaga teatame, et..."
"Ja pomnju tšudnoje mgnovenije"
Singeri masin
Pingpongilaud

Viskab ära

(teadlikult)

Aluspüksid, mulk ees, augud taga
Foto hetkest
Foto sõbrast, kes läks võimu juurde
Foto sõbrast, kes läinud
Gaasipliit, täie tervise juures
"Ja pomnju tšudnoje mgnovenije"
Jõulukaart, mark eemaldatud
Kalendermärkmik tuhat üheksasada mis
Karbitäis kirjaklambreid
Kaunis pudelisilt
Kuivanud kõverik Kakrarahult
Kulunud võtmekimp
Kunagi söödud õuna süda
Kutse tantsule
"Käesolevaga teatame, et..."
Paabulinnusulg
Piitsavars
Pingpongilaud
Postluudium orkestrile, kahiseb hirmsasti
Präänikupaber
Singeri masin
Sisepääsukaart Kopenhaageni raekotta vastuvõtule
Sõnaraamat, kaanteta
Tõend poliitilise impotentsuse kohta
Üksik sokk, koitanud
Veel üks hark all, paun peal
Veenuse peegel
"Windows 95", kahtlane

ERAKKOND

Nonaloog

I ERAK /*Langeb lumi talvistele mägedele, talvistele mägedele lumi, on langenud juba*/: Me, silmakirjatsejad, endamüüjad, haiged, meeletud, tegime üksteisest sõltumata ühel hommikul sama otsuse. Otsus pidi olema õilsaim ja parim kõigile, ja meile tundus, et oligi. Ometigi ei suutnud me seda teha teoks kohe ega ka hiljem.

Pärastpoole saime siiski kokku ühel sillal, kuigi oleks ju võib-olla võinud üksteist näha ka mujal, kuid selleks, nagu ka paljuks muukski, polnud me võimelised.

*

II ERAK /*Üles ta vaikkülmast väljast läeb üksik jälgede paar ja jälgede looja, ta pole üksi, ei teagi jälgedest, mida ta jätab, üles vaikkülmast mäe lumisest väljast*/: Meil ei ole mõõtkava, mille suhtes mõõdukad/mõõdutud olla. Aga paratamatult õhku rippuma jääda ikkagi ei õnnestu. Me kirjutame nii, kuidas teadlikult sundimatult tuleb.

*

III ERAK /*Langeb lumi talvistele mägedele, on langenud juba kui laul vääriltuult huulilt*/: Koosneme kümnest, keda ühendab usk, et eraklikkuses peitub jõud nagu sügavalt juurdunud puudes, mida ei tohi ühtlaseks pügada ükski põhikiri ega manifest.

*

IV ERAK /*Laul teadmatus väärtuses südamelangend, on punane päike ja punasem kuu, nõlvade vahelt, langeb lumi talvistele*/: Oleme

osa protsessist, mis nihestab sõnade semantilist välja sel määral, et nende algsed ja varasemad tähendused selekteeritakse mälu poolt kõlbmatuks ega ole eesti keeleruumis enam iialgi mõeldavad. Aitame keelel ennast õgida.

*

V ERAK /*Kui tuge on usus ja tõde rännanu pilgus, ta valgust näeb, on päikesest punasem kuu*/: Milliselt teoreetiliselt aluselt kasvab lill aasal? Ta vormistab elu nagu meiegi.

*

VI ERAK /*Ta läeb jäätumatu loomuse najal, ta mägi on kindel kui vana ja kange kui uus, läeb, kogu elu on loovuse rajal, on päikesest punasem kuu ja langemas lumi*/: Mis tahes kaht inimest on koos võimalik vaadata vaid juurdepoogitud tingimustel, veel enam kümnet. "Meie"-sõna on alati olnud tühi meile. Mateeria siiski armastab ehitada sildu, nii me tegimegi. Tõmbasime piiri läbi õhu eneste ja muude vahele ning teispool piiri sai õhk soojem. Puhkesid õitsele troopilised lilled.

*

VII ERAK /*Läeb palved loob, toob ja need võtab, kesk tippe, lund sajab, kus temale erakkond*/: Meie ei taha olla, ei ole lehekülg. Vaid leht, mis ilmub pärast äikest kastani värskelt avanenud kevadhaavast, lõhnates puu siseelu järele. Suvi tuleb niisamagi, lõhnad imuvad oma unedest välja – nelk, sandlipuu, kohv, vihm, hää, tänav, metafoor, õun – las nad lõhnata, sellest piisab. Mõnikord tuul tuleb aknast sisse, loeb laual laisalt lesivaid valitud teoseid – ta teeskleb, sest nii kiiresti sirvides ei jõua isegi pealkirju meelde jätta. Kuid lõhnab temagi.

*

VIII ERAK /*Kus enese mõistmisse päralt jõuab, tähtede vagabund, teeb jätke ta laul/*: Meid võib võtta nii raamatuna kui tekstina, vajadusel neil ka vahet tehes. Raamat kui üks teksti olemise paratamatutest vormidest. Tasse koonduvad tekstid kergesti, kujutleb raamat. Kuid tekstid ise võivad arvata teisiti, nad võivad olla muu, kui näib. – Nad võivad pudeneda hetkega koost kui tolmust ja värvidest liblikad, kui lugeja püüab neil tiibu avada; kangutagu kui tahes peentel pintsetidel.

*

IX ERAK /*Langeb lumi talvistele mägedele, talvistele mägedele lumi on langenud juba/*: Kõik sõltub vajadusest. Nii ka liitmise ja lahutamise vajadusest. Meid võib vaadata kui "e r a k konda" või kui "erak k o n d a".

KRISTIINA EHIN

Kuidas voolavad jõed
alla iseeneste kruusaseid
sooni pidi
kuidas looklevad teed
maa muldmagusat nahka mööda
alla iseeneste
lõppu
kuidas kuu kahaneb
ja kasvab
või ripub öö

märgade mägede kohal
nagu lummutav
lamp
kaelkirjakuripsmeline
sina seod
kiviga sõrmuse
endale kaela
ja muutud
vihmaks mis
paneb kasvama
ploomikivi
voorimehe peos
kui rõõm on üksildane
nagu vihm
lilled lähevad sirgeks
ärkan naljapärest
ja sellepärest
et rong möödub
pikkamööda
puhub tuul
ukse alt sisse
ja ma ei tea
mis täna tuleb

Kuu nutab taevas iseenele
kuid vaikus väsis kuulamast ta nuukseid
ja ütleb: "Tasa, kollane ja hele,
nüüd põskedele langevaid su juukseid
las kammin seni kuni hakul ao
sa päevalillepõllu taha kaod."

Sel aastavahetusel Tallinn-Moskva rongis
ma rüüpan kohvi tassist Ленинград
ja vaatan kuidas aknaklaasi taga
vaob kõrvalrööbastele снегопад

Su käed on proletaarselt karedate
nii sosistas mu kallim üle laua
ja nõnda tihenevas lumesajus
üksteise silmi vaatasime kaua

Neis silmis üles tuhamägedele
me läksime на санках siis кататься
ja hanges sügavas kus rauges hoog
ta küsis minult "будешь целоваться?"

Kuid "С новым годом" soovis raadiost Jeltsin
rong slaavi öösse kihutas kui kelk
ja hetkeks ühe raudteeäärse баба
lõi pimedaks ta laternate helk

**MEHIS
HEINSAAR**

Hilissuvine

On kõik me intiimsused
liblikaparvena
hõljumas köögis ja luhal

nii alasti kehadel täiskuul
ja kiilidel
vahet ei märkagi enam

su õhtuvalguses huultel
ja üsal
on vapsikuid saalimas üha

ärgates unest
hiidritsika kujul
sind ihaldan võimatust enam

on ööpilve-kasvajad
vohamas hinges
ja rohi saand liigagi lihaks

nii hetked need liigküpseiks
ununend viljad
määndavad viimaks me iha.

ANDREAS KALKUN

tea meie oleme ka täna tuld
kuldmusta näinud visklevat kui loom
me hingeõhus käsivartes kuld-

sel nahal tuksleval kui metronoom
külm krüsanteemiõite siivutus
ja lõhn ja õhus kõdumulla joom

noist toitund meie harras liigutus
või tumm elaan mis varjat karjest nõrk
kui nüüd on varjamatult tiivutus

su seljal näha ning su maitse mõrk
su kõneluste hääl on kimedaks
mus resoneerund silmilt langend võrk

või olnuks parem jääda pimedaks

sõnade põlevaid palvetehelmeid
täis etteheiteid sõrmitseme
tõstmata pillkugi valede vermeid
ja ettekäandeid silmitseme

tunned oktoober on lahtine haav
nüüd sellel aastal meie rist-
luudeni tunda on värinat maa
ja taevas rebit hall batist

sügise öödel me suud on arooniad
ja silmis maguskuri lõõsk
peidame ennast oktoobri agoonias
me kohal roojasuse roosk

jahe lillakas pärgab nüüd malbus
määndunud maad vihmapihu
su valgete sõrmede kalbust
mändide iharat ihu

ära külmunud lemmaltsa seeme
purskub me kätele silmad
taas värinal lahti nüüd teeme
tundmata teineteist külmad

ja mu kisendus kuulmata jääbki
taevani tõusta võiv leeb
mu kurgus ja lämbuma jäängi
kurtus su julm on efeeb

ja tõusmas tunda oma hinge-
toruni laineid su joldiamere
vinguvat suminat mesilaspere
peas kuulda sae või tuule vinge-

na näha ainult ühtki leet-
seljakut magamist teesklen või magan
tubakasuits ja vanilje ja magma-
na põletav vagu küünega veet

ja märk all high tunnen valus
laubale joonistub väik su pupille
laiendab tubakasuits ja vanilje
ja janu kätes peas ja jalus

me õhtu mahlapritsiiv ramb lupiin
ja õhk on raske tolmgil upub vees
me volbeilt huulilt tilgub valu viin
võibolla langemegi suus askees
külm vesi saviliiva niiske tviid
ja mänd ja münt me sõõrmeis silmil pääs
mu sõrmil seisad nüüre kariüatiid
näe lõikus läbi tulemata pääs

KALJU KRUUSA

Õnn on vikerkaar –
püüdlen ta värvide poole.
Nii kui lootuskiir
kaitsev, mis langeb mu pääle.

Siirusest ei tea
suurem on särada ilus!
T a vaid annab toe,
halastab – hoiab mu elus.

Õnn on vikerkaar
kauge – ei kustu ka Lethes.
Mitte tuum, vaid koor
– seega mu lõputu lootus.

La vie est en orange, la vie en orange!

Longin taluläheduses – õuel, tee pääl, merekaldal. Õhtu eel on lõõnud taeva selgemaks – nii et päikene võiks vajuda merevoogudesse avalikult. Helkivad ööpilved helgivad mu pää kohal, kui päev ise ongi seks korraks kadunud teisele poole serva. Kogu silmapiir täitub päikese vähemurduvate kiirte madalsageduslikust valgusest – oranžist, ilusast ja meresuus sulavast.

Kui lähenen toale, on puuladvust madalamal olev juba eristamatu – vaid eeskambri aknast kumab valgust, sama värvi, milline oli loojuvana 14. heinakuu päev 1996. aastal. Aken on higiseks tõmmunud, selgub trepile jõudes. Kaks kõrget aknaristkülikut, kumbki aurust sõre; igas piisas murdub oranž armas valgus, mis tuleb riidest, laternja kupliga päevinäinud öölambist, mis käib ka laualambina; vend puurib vaikselt oma pühakirja – nii kui alati viimase aasta sees;

igas tilgas kumab enam mitte nii lohkuspõskse venna kõssis kogu, kel on kirjapulk käes. Ta on olnud tugeva kehaehitusega, hiljem kõhetuks kuivanud, ja veel hiljem taas kosunud, nii et uus liha on erinev eelnenust. Sugulased ei taha Tõnni enam tunda – ei mitte s e s mõttes; ta kõnnak, kõik liigutused ja kogu ta rüht on lihtselt tundmatuseni muutunud, ja näojooned, ja ta kirkad loomingulised silmad, mis hiljem pidid täituma kartusega, täis vaeva ja valu, kohutetuna kompima toe järele ses Suures Liikumises – nii kaotades oma sära, mis kohati kui püüaks põgeneda ta vanult päevapildeltki.

Tulen sisse – igapäevapäevane Jukka Mikkola kuularitest, ja laual Loomingu kollased kaaned kuhilasse laot. Saade on kahjuks lõppemas – kuid ma ei suutnud ju loobuda loojanguelsest jalutuskäigust. Viimased palad meeldivad mulle tõusvas joones – "Biospheri" rada plaadilt "Patashnik(?)", "Musica Sacra" esitamas Meredith Monki "Nightfalli", ja lõpuks linnulaululikku Olivier Messiaeni plaadilt "Mystic" ("Mystique?").

Loomingute oranžkollane, lapsena lallutin "orants-krants", kaanevärv on mulle alati meeldinud. Loen 1970. aastate ajakirju, samu, mida vanaisa käis Agumäe teetsast postkastist toomas, kuni suri sügisel 1978, kui olin neljane. 1979. aasta numbrid on ka vanaisa tellit. Ma tahan vaadata, milline oli maailm, kui ma hakkasin olema. Naljakas piir jookseb mu olemise ja olematuse vahel.

La mia vera vita

Lubage olla lihtne: Kaevutee tuleb lillepeenarde vahelt. Tuulevaikus on ajanud saunakorstnast hoovile lepasuitsu. L õ h n a v a t kui viirukit; mitte lõhnavat kui v i i r u k i t.

Tulen kaevu poolt, jalataldade sahistades murul, teelehetuttidel. Maamuld on juba jahe. On vahetult kaste-eelne aeg. Lämbe päeva lõpul läänetaevas kui mattroosa vesivärvmaal.

Vanade olijate viimased õied, ja uustulnukate, neid on veel, ime küll, tihenevad read – õhtuniiskus teeb leilid raskeks, tihkeks. Toob esile. Nii et lõika või väitsal. Kogu ilm on neist mesipäist meeletu.

Toa ees kõeb kamin – leegid kui päästerõngad, teetöölised eemale

paista. Rohutirtsusirin on kõrvulukustav – tulles igast kandist.

Mu tõeline elu – Miks nii mõni paeb ta eest! Muud mul ei ole!
Võrktara. Vaikne paguvesi toob kustki kaugemalt selgi sulpsatusi.

*

Meri hakkab helendama – kell on kolm.

Köögiaknad on mere poole.

Tulin toast, võtan kopsikuga ämbrist vett – meenub kuuldu, et mu elu esimene korralikult moodustet küllane lause olnud: "Tahan juua," kui seisnud kunagi samas kohas – veeämbri juures.

Kuigi lapseiga on aastates mõõdetuna üürrike aeg, näib ta üüratuna tajus tunnetetavana – pikim aeg, sest pikaldasim. Kui vaatan Väikese pääle, ei suuda saavutada silmateravust; kui sirutan käe Käekese poole, ei teki meil puudet – ma ei näe Teist, sest ei olda harjunud end nägema. Täiesti teine inimene. Katsun samm-sammult sisemiselt – leian vaevu, et olen sama poiss; kes, näiteks, vanadel pildidel seisab hoovil tünnis ΔΙΟΥΕΝΕΣ 'ena (mitte Väikese määratlus); on meenutustes "oravana"; on mälestustes "uru loomana" (Väikese määratlus – kuigi mälu ei saa kindlasti usaldada; sest ta on täidet omaloomingulistest võtetavist võltsingutest, mis on nii võrratud, et isegi ei suuda väärtpaberit eraldada väärtpaberist; sest paljud pildid mu juhtumistest on tekkinud mu mälusse vanemate juttude põhjal; sest paljud pildid peegeldavad mu katkestet teadvust, kui taastan ta juhuslikult leit päevapilti, oma kritseldust või kirjatükki kohates – ja mitte kõik neistki ei ole taastava toimega).

On kohutavalt vaikne – iga mu tekitet klobin paneb mu endag võpatama. Ja ega teisi mu juures olegi. On Teisi Mu Juures. Kõige kohutavam kolin tuleb, kui käin kopsikuga ämbrist vett võtmas Vaikus.

"Rjaktiib lennukid" lendavad üle, nii et me "tennis kividest" talu kõik väriseb, vappub "mundamendil". Ja "heli kopter" lendab ni madalalt, et on suur, ja "juhtija" nägu on kõik näha. Ja nii aeglaselt.

Ma ei tea, miks mulle meenus, et vanasti anti meile paar korda päevas teada, et elame, olenevalt kui kõrge on vesi, no umbe

kümmekunna sammu kaugusel suure ja sõjaka riigi rändavast piirist. Paar sammu mere poole, paar sammu metsa poole. Ma olin vahepeal kõik unustanud – ma ei mäleta, kuna lendas viimane lennuk. Ja ma ei mäleta, et oleksin märganud ootamatut vaikust. Ma ei tea, miks nad mulle meenusid. On's sel hetkel vaikus suurim, mis ei ole kunagi olnud kuulda?

MARGUS LATTIK

ÕHTUNE päike
meist kõrgemal kohal
apaatse läike
seob nüüd üle me särava
loojanguloomise linna
/---/
me läeme loeme kokku me teod
/---/
me sõidame ühest paigast teise
me autos kõlab aeglane
ja pikaldaselt veniv jazzmuusika,
lohutult soleerib trompet
me pilgu ette kujutluvad me lõuendid,
mis endiselt on jäänud tühjaks,
täis vaid varje ja värve,
mis päriselt pole me eneste omad
/---/
jääb enesekindlus
(kui hirm me võimaliku abituse ees)

Ärkaja

valge joon on su näol
hommikut ennetav kiir,
oled sa õnnelik? küsid
kui teo ja sõnade piir

ehk pingutada end püüan,
tõdemust vaadata silma,
kuid tõde on endiselt seal,
kus sellest jätnud end ilma

otsides valguse algust
pilgu pöörad taeva ja itta
"on möödunud aeg nüüd
elu hinnata kui –"

ööst sa sirutud läbi
just kui see polegi ime
"on möödunud aeg nüüd
pimedust kanda kui pime"

AARE PILV

Mu noor sõber!

Sellal kui Teie mööda võõramaa linnu unustust püüate ja ometi ei leia, istun mina päevast päeva ühe koha peal oma aias ploomipuu varjus ja otsekui sööbin üha sügavamale selle aia lõhnavasse augustivaibumisse. Ma tulen aeda siis, kui kaste pole veel hajunud, ja lähen tagasi tuppa, kui hämarus ei lase enam kirjatähti näha. – Sest tegelikult hakkasin ma sel suvel otsast oma raamatukogu üle lugema. Ma loen ja puulehtede varjud langevad raamatulehtedel üksteisega sõdivate või üksteist hellitavate sõnade keskele, ning kõik see tundub mulle mu huvist hoolimata kuidagi kaugel mu enda vaimu jahedusest.

(Muuseas, nagu nüüd soovitatakse, mitte teha kategooriaviga vaimu ja keha võrdväärsena vastandades – aga see selleks.) Ikka vilksab esile soov vaikida, vaikida ka sisemiselt (mitte soov surra, mille poleks mõtteka vaikimisega midagi tegemist) ja lihtsalt vahtida ühe ammuununenud "pilvedega kaubitseja" kombel taevasse; ning imestada selle üle, et taevast on alati kohal; ning imestada selle üle, et taeva sinisus varjab tema tegeliku sügavuse – värv valguse ilmnemisviisina varjab kõikeläbistava sügavuse, mis ilmneb pimedusena; kuuma päikese valgust maa pealgi tajun ma pigem pimeduse varjatusest, kust pimedus ometi imbub läbi; augustiõhtud pärast loojangut on siis nagu pimeduse, õigemini hämaruse kergendusohe – asjade sügavuse tegelik tark kergus. Õhtuti vaatan ma sageli aianurgas kasvava (ikka veel kasvava?) kuuse siluetti – kuusk on minu jaoks lapsest saati tähendanud minevikku ennast – ja see minevik, mida ma praeguses eas läbi elan, pole mitte mu lapsepõlv ega noorus (nemad jäävad oma loomult ülimalt olevikuks ja minevik on nendest rääkimisel ainult grammatiline küsimus), vaid see igivanadus, mida ma juba lapsena mineviku ainsa sisuna tundsin – ja kuusk oma okaste püsivas tiheduses ning oma võra katusetalises laotumises on selle märgitseja. Kuidas seda seost seletada, ma ei tea.

Nii ma siin tukun ploomipuu all, unesoontes voolamas tumepunane ja valge tuhm iha suvehaua järele. Jään ootama Teie postkaarti järjekordse kena linnavaatega – sest minulgi on veel silmad peas.

Tervitades

Teie A.

Tee läbi elaviku (33 spaces in a row)

"(kandes nime – "sülem tumekollaseid ... lilli" – mistahes nime – kimp pehmelt häälitsevaid mesilinde hingena su sees –, kandes oma nime märkamatu erepunase taskuvoodri vahel üle piiri, jalutades septembrite vahelt

läbi, pühapäevaõhtune allee pai-
gal püsimas su sammude taktis,
igas su olemisjoones unustatud
kiindumuste virvendusi, mis on
kui laterndest valge, klaasist
ehitatud linn, kus peegelakendes
valgus elab ja elustab lämbeid
kordumisi igas igastus, mida sa
läbid) – juba pime; päevad lähvad
lühemaks," lausud seal, kus on
piiripunkt .

Akt: lahkumine

Aeg: varane mai

Koht: varane mai

Viis: jalgsi, peas sinised prillid

Ajend: quietas quidditatis

Lisamärkusi: selgus ei vaja tingmärke, niisiis puhasta enese hing
krüptidest ja stigmadest, seo paelad kinni, aja habe ära, vaheta särki,
hinga, ära hinga, palveta, võta ja jäta, puude ladvad on kerged ja
ilusad, minekujäljed on südame tee

LED SEPPEL

ytle ainult pausikoht
et ma teaksin millal
hinge pidada ja yksi olla
siis kui kuuskedel on 700 käbi
anna olla
 tolmul silmades
las kiirtel tantsib heli
ytle tasa teine rida
ytle midagi mis JÄÄB
anna heli anna sõna
ytle pausikoht

LAURI SOMMER

Hing matab end Su kohinasse, kask.
Sa jäta aega. Veel ei läigi vask
ei kold Su lehilt.
Veel rohelistesse tuulde oled ehit.
Sinus Jumal.
Sel ööl mu unne räägid viisil otsatumul.
Ju syda tõuseb vilepilli looks,
kesk meeli lailab. Kõik ta tooks
ja raugelt pudendaks siis helideks Su kätte.
Kas ootad piskut? Äkki selle sätte
Sinust mõistnud valesti ja mornilt?
Ehk teips ei meelet, veretornilt
pea tooma ande Sinu kohavasse laande, mis

vaid koguks ostulist ja vilu kahepoolset ilu
nii endasse kui urjasse. Ehk me tandemis
ju kõigeläbi nangun ja ande, mis
me toome sallid ainult siis,
kui otse maailmasse sulab hinge flöödiviis.

Su ulmakuju minust teps ei lahtu –
taas tajun pilke, hyydeid, puudutusi,
endmööda põgenen kui madu, jättes nahku
helli kaunistama radu, kust ei lahku
yks nimi, miilav kurbi-kauneid kysimusi –

ah, et ei täidaks mind nad nõnda triiki,
vaid õitseks harvalt, nagu lilled põllul,
mil uitab meel ja silme pruuni tiiki
võib tilgaks pudeneda õis – kesteabmis liiki.
Veel kaua unetippudel ja -nõlvul

Sind rändan hardail, rahutumail teil,
mis mäletavad liigutusi, naere – neid
liblikaid, mis helgeil öiseil minuteil
said voli pihkudelt maailma minna – Meil-
gi äkki lahus lenneldes, mu neid,

on parem. Soovin Sullegi kesk pagu
kuldund, mis kurbust rõõmuks sulatagu.

Kui surm kord sõidab hõbedasel reel,
kas märku mullegi sest annad?
ehk minu vaeseid meeli kannad
Sa raasu endaga sel pikal teel.
Veel bardo algusse võin tasa tulla,
et laulda yhte värelevat viit
mis õpetas teelehe juureniit
kui kurval päeval nägu kattis mulla:
"Eks kokku-lahku voola ikka veed
ja täringuks on ilmas iga idu.
Siis Jumal heidab. Veeremised need
me elu täidavadki. Aina lidu
ning ära hoia mõttes numbrit suurt.
Teed pidu ikka kõdule ja juurt
kord maitseb huul. Vaid rõõmus ära kidu
kui tessarakti uhub taas Sind tuul."

KADRI TÜÜR

sweet dreams (softly)
falling apart
under the reed thatched roofs
(nobody's able to copy the past)
even the fairy-tales
hatch
and become mosquitoes
restlessly looking for flesh
to land upon
and suck
and suck
and hurt

head ööd (pehmelt)
lagunevad koost
rookatuste all
(keegi ei suuda korrata olnut)
isegi muinasjutud
kooruvad
ja saavad sääskedeks
rahutult otsivaiks liha
millele maanduda
imeda
imeda
teha haiget

Veel yle suvepilvede kuu,
ymber kurja ilma kuldne rõngas
Öö vaikib –
mahajäetud lehti pyhib tuul
vanad liblikad lähevad ja kukutavad end puude otsast alla
poole tee peal korjab udu nad endasse
yle valusate kollaste lehtede
astudagi ei malda sest
taevas on täna kõrgem kui
keegi meist
iaal
pikad, pikad teed lõpevad
taeva poole minnes väsimusse
õhk kannab me jalgu
kui läheme yle soode
salaja yle lageda välja
lehti ei oska mäletadagi enam

Kas mäletad veel esimesi helbeid
– võibolla ootasid neid nagu vaikus sõnu
Su talv on käes.
ja sõnu sajab vaikselt nagu lund
ja aeg on sõna täis
ja sõna aega
On taevas ammugi
meid vaikselt hyljanud.

Need silmad
näevad alati merd.
Kalamaimud laskuvad Su pihku
ja kõik maailma jõed
voolavad Sust yhekorraga
läbi.

Hooletud millimallikad
veristavad end vastu Su hajevil juukseid
Seepärast karjungi
uppuvale päevale järele,
et otsigu ylesse
Sind seal all

Kusagil minu rindkeres olev auk
muudkui kasvab.
Istun ja tunnen seda.
Ei oskagi imestada või kahju tunda.
Hea, et mõnedki tunded
nii eksplitsiitselt väljenduvad.
Hea, et nad olemas on.
Järeldan –
auk minus on hea.
Laske veel!

ANDREAS WALDEN

Eimiski vahib peeglisse

näe peegel taeval on kui väljapääs sust
ent näha temas nägu sa ei tea
üks tumedus tas laulab väljapääsust
ja väljas teine miskiks teid ei pea
mis viivad pilku peegelpinda püüdma
ühtviisi mustab siseruum ja taust
ja kaja eal ei pääse kuju hüüdma
ning hoopis loobub kordamise aust

ent näivuski on nähtav samal pajal
kust kuju vahel paista laseb end
ta peegliks koondub vaate vaheajal
ning kaob kui lumm kui tähe langev lend
kuid püsib kuju siis veel sellel kajal
kui tähed tuhaks aega pudenend

Ta ei tea kuhu sõidab

las öösse veereb meeletuse tõld
kui pärg su juustel hõõgub kahtlustest
kuu tules kuivab armu alepõld
ja taas su pilgus ellu ärkab sest
su pisarate purunev kristall
on talle vihm ja sosinad ta tuul
mis laiub kireks meelerahu all
ja süütab tähed kiusatuse puul

kui kaarik rattad lahti rebib maast
su pilku jäätund palaviku jälg
saab hõõguseks kui palve juureks paast
me igatsuste iga õis on nälg
su suud vaid usun põlev tõld kui laast
kaob öösse rakmeis zodiaagi sälg

Punased lilled kasvavad läbi pimeduse

Nad mäletavad kõike
silm süttib ööna sügavusest tumm
on valguse all vaikiv vikerkest
ta sisepilku piirab päeva lumm
mis lahku lõikab kuu su kurbusest
ei seo ta helk su silmi ühtki tähte
ja ainus pisar mereks ei saa sest
öö hõõgus enne kustutab ta lähte
ja leebus kaob kuu tules silmadest

su pilk on kõrb kuult vabanev samuum
veab liiva öösse heledat kui ulm
öö mõraneb tas taandub tuulte ruum
ning laiuv kõrb näib halastusest julm
ent seestpoolt neelab lauge nüüd ta huum
et surmaks kerkiks sfinksi kiirgav kulm

Ta läbib ääretuse piiri

nüüd jahtub rohi valgus näib kui luu
ei laota tiibu virguv hingelind
ta vari veel ei vilksa üle kuu
et rebestada hämaruse pind

kui öösse püüdleb laineid teab ta jooks
kas pääseb valla paeb või alistub
mis veel ta varju tagasi kord tooks
kui kurbus ruumi äärteks palistub
on tumm ta pilk ei vallandu säält näiv
tas peegli tumedust ei kohta kiir
mis lahkuv kuult kui pilve tuules käiv
serv äkki näeb lindvarjul puudub piir

RAIVO KELOMEES

Matti Milius – konglomeraat, fenomen ja isik

Kunstikoguja Matti Milius on ületanud oma inimlikkuse – ta on muutunud mõisteks ja nähtuseks. Käsitleksin teda seetõttu tähenduste konglomeraadi ja kobarana, mis on tekkinud tänu erinevate ajastute ja maade mõjude segunemisele ning ka Miliuse enese looduslikele eeldustele. Vaatleksin teda lühidalt kui kollektiivset fenomeni, kui mässu kehastust, kui loodusnähtust, kui mediaatorit ja marginaali ning lõpuks kui kolleksionääri, kes on loonud oma alternatiivse Ühiskonna ja mõjude teritooriumi, mis on ületamas riigipiire.

Küsimustele *millisena ta on toiminnud? missuguseid jälgi jätnud? ja kuidas mõjunud?* saab vastata, et ajakirjanduslikku huvi Miliuse suhtes võib võrrelda uudishimuga pornostaaride ja poliitikute suhtes. Ta on toiminud tuntavalt ja tema poolt inimeste mällu astunud jäljed on kustumatud. Tema fenomen võimaldab Eesti laboratoorses tingimustes edukalt analüüsida ka massimeedia olemust.

Milius kui kollektiivne fenomen

Millest koosneb Milius? Loomulikult – lihast, luudest, rasvast, sisikonnast... Aga samuti neist teostest, mida kunstni-

kud on talle andnud. Milius on lahutamatu oma piltidest. Nende piltide läbi on Miliuses kokku saadud. Milius on kunsti kohtumispaik ja neutraalne teritoorium, kus geenius on kõrvuti andetusega, teeneline kunstnik ühes virmas algajaga. Kuid Milius koosneb ka mälestustest, mis ta on kogunud kunstnikega kokku puutudes. Nende mälestuste edastamisega on ta võimaldanud inimestel üksteisest osa saada. Miliuse kaudu teostatakse tahtmatult ka müüti pöörasest ja metsikust kogujast, keda võib äkki nimetada geniaalseks.

Milius koosneb skandaalidest. Need kleepuvad tema külge nagu kärbsed kärbsepaberi külge. Kuid seal need ei sure, vaid elavad ja paljunevad edasi. Nõnda oli see nõukogude ajal ja jätkub ka praegu. Seda meenutas mõne aasta tagune skandaal Eesti Missi ümber, kellega ühes televisioonisaates deklameeris Milius Matti Moguč'i andumist kuulutavaid värsse.

Varjatud mässu kehastus

Milius oli kui potentsiaalne dissident, kuid sellisena mitte väga oluline. Ta ei teinud sisulist tööd, ei saanud kirju rahvusvahelistele organisatsioonidele, ta oli lihtsalt teistsugune – inimene kui

alasti väljakutse, ilma maskeeriva "kontseptsioonita". Sellest piisas, et olla vastuhakuks korrale, süsteemile, institutsioonidele ja ametlikule nõukogulikule kultuurile.

Miliuse kaudu võime oma ühiskonda ja kunstnikkonda ka praegu analüüsida. Ta on lakmuspaber. Võiks arvata, mis on ju loomulikult üldteada, et Milius "on aktiivne", et ta midagi "tahab" ja et ta "kolleksioneerib töid". Tema tegevus on pigem suitsukate. Miliust tuleks vaadata kui messiast, kes tuli meile näitama, mis me ise oleme.

Milius kui loodusnähtus ehk mitte-masin

Milius sarnaneb loomult juhuslikkuse kaudu kirjeldatavate nähtustega nagu õnn, õnnetus ja loodus. Nende avaldusi on raske ette aimata.

Ühiskond on teatavasti organism ja süsteem, kus sajandite vältel on püütud juhuslikkust minimeerida. Teame, kuidas toimivad metropolid, kui täpselt väljuvad rongid ja lennukid. Teame, et ka inimesi on püütud muuta väikesteks kuulekaiks ja hästitoimivaiks masinaiks. Masinasarnasus ja hästitoimivus on tegelikult paljude inimeste mina-ideaal. Nende sooviks on olla terve, et käia regulaarselt tööl, et teenida raha, et elada hästi – "töötada tõrgeteta". Masinlike ja kuulekate inimeste hästifunktsioneerimine ei ole nende ainukeseks sooviks, nad tahaksid ka mõtelda "masinlikult" ja etteantud suundadele vastavalt. Seda sooviti ka tolles pseudo-utoopiale suunatud ühiskonnas, milles kunagi elasime.

Matti Milius on kõige selle vastand. Tema käitumine on ennustamatu, tema mõtlemine ei ole ratsionaalne, ta töötab "tõrgetega". Milius on kui mittemasin või sõnakuulmatu rikkiläinud agregaat, millel on säilinud museaalne atraktiivsus ja primitiivse funktsioneerimise võlu.

Kollektsioon kui privaatne territoorium

Igas ühiskonnas on teadagi gruppe ja indiviide, kes töötavad vastu olemasolevale korrale, ükskõik missugune see ka ei oleks. Ei ole isegi oluline, kas nad teevad seda teadlikult või mitte. See ei tähenda, et nende sihiks oleks kaos, korra vastaspoolus. Nende sihiks on alternatiivne mentaalne ja materiaalne eluruum, privaatne territoorium, mida luuakse, et selles ennast koduselt tunda. Nende sihiks on endanäoline ideaalne ühiskond. Sellise alternatiivse reaalsuse loojateks ja ihalejateks on kahtlemata kunstnikud. Sõltumata nende andelaadist on üks nauding neil ühine – turvatunde omatehtud maailmas elamisest, kus võib olla jumal ja kuningas. Võib väita, et sellise reaalsuse loojateks on ka kunstikogujad.

Olemegi näinud, kuidas Matti Milius on aastakümnete jooksul väikest kunstiuiversumit ehitanud, olemata isegi teadlik selles sisalduvast. Ta ütlebki, et koguda oli kergem kui nüüd dokumenteerida. Sest selgub, et on üksikuid töid, mille autoreid ta ei mäleta. Mõned lüngad on täidetud mälestusriisemetest nagu kunstniku eesnimi, sünniaasta, teiste puhul meenub linn – Peterburi, Jerevan

või Moskva. Need on mõistetavad tühi-
kud neis sadade nimede ahelais.

Hõbe, kuld ja Suur Neelaja

Eesti loodus on tagasihoidlik, maavara-
sid on siin vähe. Maa on lame, külm ja
sajune. Nagu kõneldakse ühes laulus,
mida eestlased oma masohhismis ar-
mastavad tsiteerida, et rõhutada maa
tagasihoidlikkust ja armsust – ei hõbe-
dat-kulda leidu me maal... Küll on siin
põlevkivi ja fosforiiti, mis on mütoloogi-
liselt arusaamatud ja meie enesekujut-
lusse sobimatud. Kulda-hõbedat on
meeldivam mainida isegi nende puudu-
mise korral. Fosforiiti ei tohi pealegi
kaevandada, sest see rikuks meie väike-
se maa loodust. Soomlastel on Lapimaa
ja Jõuluvana. Venelastel on Siber, Uu-
ralid ja palju inimesi. Saksamaal on Rei-
ni jõgi, hispaanlastel on *flamenco* ja
härjavõitlus. Meil on Milius.

Kuid kas see on ikka sama kategooria
mõiste? Kas siin ei ole tegemist loogilise
vasturääkivusega? Kindlasti võib see
nõnda olla. Selle võrdlusega tahaksin
rõhutada Miliuse harvaesinevust ja te-
ma ekstravagantsuse sobimatust kohta,
kus see paratamatult väikese rahvusliku
kommuni liikmete tähelepanelikku
arvustamist leiab.

Miliuse tegevuse sisuks on loomuli-
kult eneseteostamine, kuigi vaevalt ta
sellele mõtleb. Ennekõike on see ümb-
ritseva ja talle meeldiva tegelikkuse hõi-
vamine, alistamine ja allutamine. Selle
tegelikkuse allaneelamine. Milius on
kui Suur Neelaja, gargantuaalik õgard,
kes täidab end mälestuste, tutvuste,
maalide, graafiliste lehtede, albumite ja

kataloogidega. Kõik see on tegelikult
Miliuse sees, mitte tema korteris.

Selline õgard istub ju meis kõigis –
sündmuste, muljete, elamuste allanee-
laja. Me korjame neid enda sisse, täites
end nendega, et nendest koosneda. Hil-
jem meenutame korjatut, lastes silme
eest läbi toimunu kriimustatud filmilin-
te. Mida aeg edasi, mida suuremaks
kasvab eluaastate number, seda väikse-
maks saab "allaneelatava" osakaal. Siis
kujutame ette ka seda, millega pole va-
rem kokku puutunud. Ja siin ei ole mi-
dagi tegemist kujutlusvõimega, sest
nimetame seda kogemuseks. Miliuse
"allaneelamine" on tema ea tõttu samuti
vaibumas, pealegi toovad kunstnikud
talle töid juba ise kätte.

Mediaator

Miliuse kogu ei ole enam must auk,
kuhu kõik jäljetult kaob. See on muutun-
ud läbipaistvaks ja avalikuks koguks.
See on tõusnud ka väikeseks institut-
siooniks, kuna sellesse kuuluv asetub
paratamatult suurema auraga kunstnike
lähedusse. Teistsugune on ka kunstnike
ja avalikkuse suhe Miliusesse. Kunsti-
koguja on nüüd mediaatoriks vägagi
mitmes tähenduses ja alles nüüd on Mi-
lius hakanud õieti toimima kunstnike
loomingu vahendajana maailmale. Mi-
liuse kaudu esitletakse end avalikkuse-
le. Miliusele kinkimine kohustab,
keskpäraseid töid ei juleta enam anda.
Teose doneerimine on kui samm kuns-
tiajalukku.

Milius on vahendanud, kuid ta on
ennast ka rahuldanud, töid korjates ja
oma elu nendega täites. Selle läbi on ta

ületanud oma piire, levinud, sulanud teistesse ja nende omaks muutunud. Ta on sundinud unustama need küljed, mille pärast teda eemaletõukavaks peeti: sülgel pritsiv vali jutt, liiga tugevad ja lämmatavad embused.

Milius on viinud kokku erinevaid generatsioone ja inimesi. Nooremaid, vanemaid ja ka erinevate riikide kunstnikke. Ei saa jätta meenutamata käike Moskvasse ja Peterburi, millele lisandusid elamused kohtumisest kunstnikega. Elamused teistsugustest inimestest ja sellest Venemaa alternatiivse kunsti mitmekihilisest mikroühikonnast, kus olid omad hierarhiad. Omad geeniused, kes olid hinnatud ja nõutud Lääne kunstikogujate poolt juba noil umbsetel 80ndatel, ning aste allpool olijad, kes soovisid, et ma ei ütleks teistele suurus-tele, kelle aadress mulle anti, kust selle sain.

Miliuse poolt kaetud areaal haarab Peterburi, Moskvat, Armeeniat, Ukrainat, Leedut ja Lätit, kust ta saabus tagasi kui maadevallutaja ja jahisaagi kojutooja. Milius on soome-ugri ekspansionismi üksik ja vist ka ainus avaldus.

Võõrsil mõjus ta teisiti – ta mõjus suure, mõjuvõimsa ja erakordsena, kes suudab pöörata (määrata?) inimeste saatusi ja vallutada teadvusi. Juhtus, et temast tüdineti.

Milius kui kollekttsionäär

Kunstialast tegevust on tihti seotud lapsiku maailmavaatega. Kunstnik peab olema natuke infantiilne ja tahtma himukalt midagi, millest ta ilma on. Kunstiga tegelemine on kui kroonilise

ebaküpsuse sündroom, mida põevad paljud. Seevastu teiste kohta, kelle kunstnik-olemine on ebamäärane (kuid kellel on kõik eeldused loominguks), keda on raske näha loojatena, kelle ilm-nemine ei ole ere ja arusaadav, võiks ütelda, et nemad on ülearu küpsed, täiskasvanud, liiga valmis ja targad. Nad ei ihalda midagi, mida neil ei ole või mida nad ei pea reaalseks. Neil ei ole utopiilisi unistusi, visioone ega haiglast auahnust.

Täiskasvanuolekust apaatsed indiviidid ei saa olla kunstnikud või saavad väga headeks kunstnikeks, luues oma teoseid tülpimuse sügavusest. Eemal- tõeüksuses negatiivsuses võib see kõrvalt-vaatajatele isegi viljakas tunduda. Tülpimus on vahel sarnane elutarkusega ja neid võib üksteisega segi ajada.

Mõnede suurte tegude või ühe missiooni jaoks on vajalik annus infantilis- mi: peab uskuma võimatu teokssaamist. Ajalugu teab veidraid inimesi: ühed on kinnitanud, et maakera on ümmargune. Teised uskunud, et Euroopast lääne pool on manner. Kolmandad arvanud, et on võimalik luua kunstikogu ühtegi pilti ostmata. Lapsemeelne, võimatu, kuid teostatud.

Nii tulebki enda ületamiseks omista- da endale ekslikult võimeid ja omadusi, mille olemasolus pole tegelikult veen- dutud. Milius on end "valesti" hinna- nud, üle hinnanud. Ja nüüd – tulemus on käes, Eesti tingimustes haruldane kunstikogu. Ning kui öeldakse, et selles on ka prahti, siis tuleb küsida: kuidas peab nimetama konformistlikku ideo- loogilist kunsti, millest on üle ujutatud muuseumid?

Miliuse kunstikogus on pärleid, mida

ihaldaksid suurimadki kollektsioonid. Nimele taga nagu Nikita Aleksejev, Anatoli Belkin, Gleb Bogomolov, Valeri Gerlovin, Sven Gundlah, Francesco Infante, Vladimir Jankilevski, Ilja Kabakov, Lev Kropivnitski, Andrei Monastõrski, Ernst Neizvestnoi, Vladimir Ovchinnikov, Viktor Pivovarov, Dmitri Prigov, Konstantin Zvezdotshotov ja teised on vene kunstnikud, kelle helduse üle (mitte ainult hulga, vaid ka kvaliteedi poolest) kunstikoguja suhtes võib vaid imetlust tunda. Samu omadusi on ilmutanud lätlased Ilmars Blumbergs, Miervaldis Polis, Maia Tabaka, ukrainlased Igor ja Svetlana Kopõstjanski.

Eestlastest on parima andnud Jüri Arrak, Ulrik Amen, Leonhard Lapin, Lembit Lepp, Ado Lill, Kaljo Põllu, Aili Vint. Tippteostega on kollektsioonis Süm-Tanel Annus, Andrus Kasemaa, Jüri Kask, Mari Kurismaa, Raoul Kurvitz, Ilmar Malin, Raul Meel, Peeter

Mudist, Valdur Ohakas, Sirje Runge, Paul Saar, Ülo Sooster, Tommy & Laurentsius, Jaan Toomik, Silver Vahtre, Tõnis Vint ja teised.

Miliuse viimaste aastate kontaktid Soome kunstnikega on toimunud Leonhard Lapini ja Jorma Hautala vahendusel ning toonud kogusse Juhana Blomstedti, Lars Holmströmi, Matti Kurkki, Olavi Heino, Paul Osipowi, Gunnar Pohjola, Markku Pääköneni ja Jorma Hautala teoseid.

See kogumistö ei ole peatunud.

Lõpetuseks tahaksin anda au kunstnikele abi, helduse ja ettenägemisvõime eest selle haruldase kollektsiooni loomisel. Samasugust lugupidamist tuleb osutada autoritele, kes on Miliuse isiku ja müüdi seletamisega vaeva näinud. Seetõttu on isegi huvitav, et asjalikkust taotlev kataloog omandab pigem kunstikogujale osutatava *hommage*'i iseloomu.

HARRY LIIVRAND

Tolliametnik Milius

Kui mõelda Matti Miliusele, mis siis esmalt meenub? Kas habe? Või hääl? Või kallistus? Või midagi väga isiklikku, näiteks esimene kohtumine? Vaatasin päevikust järele, see oli 1979. aasta augustis Tartus Werneris kohvikus, kus Andrus Rõuk meid tutvustas. Kui Matti kuulis, et olin just äsja ülikooli ajalooteaduskonda sisse saanud, pakkus ta mulle samas müüa Elmar Salumaa loenguid filosoofia ajaloo kohta. Matti oli need oma kirjutusmasinal ise ümber löönud, peaaegu veatult, suure reavahega. Lehitsen neid mõnikord nüüdki, hea selge tekst.

Milius on kuju. Raske on kujust rääkida, sest ta on alati nähtaval. Temast käiakse mööda, ta jääb teie teele tahtmatult ette. Milius on paradigmaatiline nähtus. Tema näol peegeldub kadunud aeg. Mida ma sellega öelda tahan, on, et temataolised kangelased on konkreetse ajastu produkt. Nad kaotavad oma kangelaslikkuse selle ajastu lõppemisega, mis nad sünnitas, aga aura jääb. Ma ei kujuta hästi ette, et tänapäeval võiksid tekkida Miliuse-taolised kunstikogujad, sellised, kes ühendaksid endas nii loomulikult ja mingi südamliku häbematusena nahaalsuse ja altruistlikkuse. Hetkest, mil Milius ilmus kellegi kunstniku ateljee ukse taha, asendus üks Miliuse mina teisega. Kuid tervik

säilis, Milius kui selline, Milius kui enesekeskne minakujund. Milius kui kahestunud *superego*.

Superego näeb objektina iseennast, tema armastus on tema jäagitu kirk. Täpsemalt, kirk on tema kindlakäeline teejuht. Miliuse kolleksioon sündis läbi koguja, see on täpselt kolleksionäri nägu. Sellepärast on seal palju vaieldavat, juhuslikku. Kuid kunst ongi pidev vaidlus, kus õnnestumisele aitab tihti kaasa juhus. Kogu loomine sõltub koguja maitsest, aga ka vaistust, nõuandjatest, kõrvu jäänud repliikidest, haridusest, kogemustest, sõpradest. Juhusest. Miliuse kogu teeb unikaalseks tema ulatuvus, püüd võimalikult nimerikkalt iseloomustada kunstiliikumisi, mida me oleme harjunud seostama modernismiga, nõukogude kunstipoliitikas keelatud nähtustega. See vabandab välja kvalitatiivse kõikumise, kunsti seinast seinani, mida ei oleks endale lubanud Alfred Rõude, kuulsaim eesti kunstikoguja. Aga selle eest kuulub Miliuse kogusse nüüdseks maailmakuulsate kaasaegsete meistrite töid, mis on kapital omaette. Meie tingimustes pole seda sugugi vähe. Miliuse kunstikogumismeetod kui seda *meetodiks* üldse nimetada saab, on tänapäeval anakronistlik. Pigem on see teatav kauboiliiku käitumise vorm. Ta võib edasi töötada

ainult inertsist, Miliuse kui kujundi tõtu. Selles mõttes hakkab Milius sarnanema institutsiooniga, ja ma olen sügavalt veendunud, et Mattil poleks midagi selle vastu. Kogu hakkaks kunstnikule ise nime tegema – see oleks õige kolleksionääri unistus! Kahjuks (mitte otseselt Mattist mõeldes) pole ma selle idee suhtes just kuigi entusiastlikult meelestatud, kui peame silmas ühiskonda, milles elame. Endisest soolalaost kunstikeskuse rajamine on suure tõenäosusega tipp, kuhu selle aastatuhande Eesti kultuurielus jõutakse. Kui mõelda Matti Miliusele, siis meenub kohe, et Eestis ei ole moodsa kunsti muuseumi.

Tegelikult pole Milius nii veidralt süüdimatu, nagu ta mõnikord välja

paistab. Elu on näidanud, et talupojatarkest pole tal ohtlikel momentidel vist kunagi puudust olnud. Küsimus, mida alati tahaks Miliusele esitada, puudutaks missioonitunnet. Kas ta on kunsti kogunud ka missioonitundest? Kuid kõigest ei peagi aru saama, sest inimene on saladus. Miliusest on tekkinud mõiste, ja see töötab ka nüüd. Selle parimaks tõenduseks on tänaste noorte kunstnike nimed Miliuse kogus, rõõm Matti silmis. Pole kahtlust – see rõõm on siiras. Henri Rousseau'd ei võetud kaasajal kuigi tõsiselt. Oma ajastus kujutas ta endast mingit piiritlemata anomaaliat. Ametikoha tõttu kutsuti teda seltskonnas irooniliselt tolliametnikuks. Tänapäeval ei vaidlusta keegi Rousseau kohta kunstiajaloo.

Reprodutseeritud on järgmiste autorite teoseid:

Maris Argalis, Armen, Jüri Arrak, Jaak Arro, Ilmars Blumbergs, Gleb Bogomolov, Sergei Bordatshov, Anatoli Brusilov, Sergei Dobrodivorski, Herald Eelma, Sven Gundlah, Jorma Hautala, Lars Holmström, Francesco Infante, Udo Jõgi, Ilja Kabakov, Renè Kari, Andrus Kasemaa, Jüri Kask, Grigori Kizevalter, Igor Kopõstjanski, Sandra Krastina, Mari Kurismaa, Raoul Kurvitz, Leonhard Lapin, Ado Lill, Lola

Liivat-Makarova, Ilmar Malin, Raul Meel, Peeter Mudist, Ira Nachova, Mindaugas Navakas, Ernst Neizvestnõi, Valdur Ohakas, Vladimir Ovchinnikov, Viktor Pivovarov, Miervaldis Polis, Dmitri Prigov, Kaljo Põllu, Sirje Runge, Vitali Sazonov, Ülo Sooster, Eduard Shteinberg, Rein Tammik, Enn Tegova, Vello Trell, Edgars Verpe, Tõnis Vint, Aili Vint, Valeri Volkov.

ILMAR RAAG

HAPPY END – NII IHALDATAV JA IKKAGI...

*"Kuna ma tean, et see on vale, ma armastan seda."
(Manoni "Võti kujutletava jaoks")*

Kui keegi juba ära söödud on, siis ei saa ta enam hundi kõhust välja tulla. Selline on tegelikkus. Milleks siis üldse jutustada, et hundi kõht lõigati lõhki ja sealt hüppas välja väike punase mütsiga tüdruk, tervem ja rõõmsam kui kunagi varem. Niisugune asi on võimatu, järelikult vale. Ja ometi tuleb tunnistada, et on olemas üks võim, mis sunnib meid oma juttudes tegelikkuse seadusi ilma liigse süütundeta eirama.

Mõtlesin sellele, kui vaatasin Robert Altmani filmi "Mängur" (*The Player*). Film manipuleeris ilmselt vaatajate arusaamisega õnnelikust lõpust ja moraalsest kohustusest võtta mingi seisukoht. Mina kui vaataja olin segaduses ja seepärast võtsin selle filmi ettekäändeks, et järele mõtelda.

Niisiis, "Mängur" jutustab loo Griffin Millist, kelle tööks on stsenaariumide valimine ühe Hollywoodi suurkompaanii jaoks. Iga päev tuleb tal ära kuulata kümneid filmiideid. Pinge tema ümber on suur, kuna ühelt poolt vastutab ta kompanii ees, kes nõuab suure turupotentsiaaliga projekte, ja teiselt poolt süüdistavad tagasilükatud stsenaristid teda võimetuses ära tunda tõelisi andeid ja kunsti. Pinge kasvab veelgi, kui Mill hakkab saama anonüümseid ähvardus-

kirju ühelt stsenaristilt. Õhkkond muutub paranoiliseks ja et pingest vabandada, tapab meie kangelane kogemata ühe inimese.

Kuid põhiloo kõrval arendatakse filmis veel üht teemat. Nimelt uurib Altman sotsiaalsatiirilises vaatekohast, kuidas tragöödia saab Hollywoodi masinavärgis õnneliku lõpu – *happy end*'i. Film lubab endale lõbu irvitada filmiloomelgelitaguste üle, ent ühtlasi puudutatakse nähtust, mis ulatub produtsentide intriigidest ja turuhuvidest kaugemale. *Happy end* ei ole mitte lihtsalt turunäljaste produtsentide leiutis, sest produtsendid üritavad müüa seda, mida publik arvatavalt armastab. Seega on vaatajad need, kes nõuavad *happy end*'i... Miks siis?

Mis on *happy end*? Võiks öelda, et tegemist on narratiivse kujundiga, milles peakangelaste ootused ja soovid saavad loo lõpuks täidetud. Tõsi, see definitsioon on stsenaariumikeskne, kuna õnnelik lõpp defineerub filmiloo käigus. Samas on võimalik ette kujutada ka definitsiooni, mis tugineks filmiväliste elementidele, seega filmi suhetele oma vaatajatega. Näiteks: *happy end* on selline lõpp, mis ei tee vaatajat nukraks.

Meie haritlaskultuuri kontekstis on

happy end'il halvustavad kõrvaltähendused, kuna ta ei olevat tegelikkuses võimalik. Tavaarusaam peab *happy end*'i ja reaalsust ühildamatuks. Umbes nii, et "see on nii ilus/romantiline, et sellist asja võib juhtuda ainult filmis/teatris/romaanis".

Vale ei ole seega mitte filmisene (diegeetiline) probleem, vaid nähtus, mis ilmneb suhtes vaataja–kujutis. Selline lähenemine on mõnevõrra seotud ka Sartre'i kuulsa reaalsuseparadoksiga (kohalolek–puudumine) kujutistes (*représentations*). Igasugune kujutis sisaldab natuke valet, sest tegemist ei ole mitte tähistatava, vaid tähistajaga. Kuid seegi vale eksisteerib üldjuhul vaid vaataja jaoks, sest vale on võimalik vaid juhul, kui veel keegi seda teab.

Klassikalise narratsiooni siseselt ei teki *happy end*'i võimatuse küsimust, kuna jutustus ise kehtestab reeglid, mis seadustavad võimaliku lõpu. Et võimatuse–võimalikkuse küsimusi tõstatada, on vaja väljastpoolt filmi tulevat vaatenurka. Seega on põgenemine vale suunas ka filmis kõige otsesemalt seotud vaatajaga, *happy end*'i usutavus on ainult tema otsustada.

Muidugi jääb *happy end*'i võimalikkus nii või teisiti spekulatiivseks, kuna iga jutt (*story* või *histoire*) moodustab suletud süsteemi, samal ajal kui reaalsusel väljaspool jutte pole ei lõppe ega algusi. Tegelikkuses pole seega ka õnnelikke lõppe. Tõde peitub nii või teisiti alati vaataja isiklikus kogemuses. Vihjan siin seisukohale, mille kohaselt igasuguse kommunikatsiooni tähendus

sõltub hetkeolukorrast ja suhtlevate poolte valmisolekust seda tõlgendada. Juba selline varane filmitheoreetik nagu Hugo Münsterberg väitis, et film ei eksisteeri mitte filmilindil ja ka mitte ekraanil, vaid ainult vaimus, kes annab filmile tema reaalsuse.¹ Siia võiks veel lisada Rudolf Arnheimi väite, et "(filmi) vaatamine on inimvaimu loovtegevus".² Teiste sõnadega sünnib film alles filmi vaatamisel, sõltuvalt vaataja valmisolekust dešifreerida filmi sõnumit ja mõtestada tema lõppu.

Niisiis tuleb *happy end*'i mõistmiseks uurida eelkõige vaatajate psüühilisi ja loovaid eeldusi.

Samastumine

Kunstipsühholoogia peamine eeldus seisneb identifitseerumise ehk samastumisenähtuse tunnustamises (see võimaldab kunstiteoseid ühtemoodi mõista). Samastumine tähendab siin reaalsusele sarnaneva äratundmist teises reaalsuses. Teiste sõnadega, subjekt aksepteerib teise inimese reaalsusetaju põhijooni ja identifitseerib end suhtluskaaslasega.

See on muidugi võimalik ainult ühiste koodide olemasolul. (Kui teesaadatud sõnum oleks täiesti väljaspool sõnumisaaja varasemate kogemuste ringi, siis ei oskaks ta uusi andmeid kuhugi paigutada.) Aristotellik jälgendamise nõue vihjab implitsiitselt samale põhimõttele – kunst imiteerib reaalsust ja inimene, kes tekkinud kujutises taas reaalsuse ära tunneb, on ennast ühtlasi

1 J. A u m o n t, R. O d i n, Esthétique du cinéma. Paris, 1983, lk 160.

2 Samas.

ka identifitseerinud kujutisega või tema loojaga.

Ka filmikommunikatsioonis on samastumisel tähtis koht. Kuid kui tavaliselt mõistetakse selle fenomeni all vaataja samastumist filmi tegelastega, siis Jean-Louis Baudry ja Christian Metz on väitnud, et samastumine toimub tegelikult mitmel eri tasandil.¹ Vaataja samastub nihhasti filmi tegelastega (mida Baudry kutsub *sekundaarseks samastumiseks*) kui ka filmi kaamera ehk "jutustaja" vaatepunktiga (*primaarne samastumine*). Ühtaegu toimub ka filmivaataja "samastumine" omaenese pilguga. See on kahemõtteline nähtus – vaataja justkui usub end iseseisvalt jälgivat üht reaalsust ja samal ajal on tema pilk manipuleeritud (ehk piiratud) kaamera suva kohaselt. Filmivaataja on kohustatud vaatama seda, mida kaamera talle näitab, isegi siis, kui ta tegelikult võib-olla tahaks filmis kujutatud maailma mõnes sellises suunas vaadata, kuhu kaamera ei näita. Igal juhul lihtsustab fakt, et vaataja näeb sündmusi enda ees kulgemas, tema samastumist jutustaja poolt edasiantud kogemusega. Seega võib öelda, et vaataja identifitseerib ennast kogu jutustusega ja näeb jutu sündmustes justkui omaenese kogemusi meeldetuletavaid sümboleid.

Nähtus saab veel selgemaks, kui võrrelda sarnasust kõikvõimalike lugude ja meie teadvuse universaalsete struktuuride vahel. Alates Vladimir Proppist on teatud strukturalistlik traditsioon taandanud lugude struktuure nende mini-

maalsetele koostisosadele.

Laialt tuntakse Algirdas Julien Greimase skeemi, mis käsitleb mis tahes narratiivset teksti kui omaette mikro-universumit, mis on alati allutatud ühtedele ja samadele kindlatele semantilistele reeglitele. Reeglite hulk ja funktsioneerimine on määratud keele enese ehk inimvaimu üldise struktuuri poolt. (Siin võib ära tunda Lévi- Straussi strukturalismi mõju.) Niisiis on antud universaalne skeem. Praktikast ilmneb küll, et niipea, kui narratiivse teksti struktuur on vähegi keerulisem, tuleb iga liini jaoks kasutada eraldi skeemi. See kõik aga ei sea kahtluse alla skeemi enda töökindlust, kuna see, nagu öeldud, on allutatud inimvaimu üldise tähistamisüsteemi reeglitele.²

Lähetaja – Objekt – Adressaat
(Iha)

Abiline – Subjekt – Vastane

Iga lugu juhivad seega kaks narratiivset telge. Esimene, kommunikatsiooni telg viib *lähetaja* juurest *adressaadi* juurde ja teine, sellega ristuv iha telg juhib *subjekti objekti* poole.

Toetudes struktuuri väidetavale universaalsusele on Greimase skeemi edukalt rakendatud ka psühhoanalüüsis. Seejuures lähtutakse Freudi skeemist, kus *tema* on isiksuse instinktiivne poolus, *mina* on isiksuse kõiki huvisid esindav instants ja *ülimina* on lõpuks kohtunik ja kriitik.

1 Vt J.-L. B a u d r y, L'effect Cinéma. Paris, 1978; Chr. M e t z, Le Signifiant imaginaire. Paris, 1977.

2 A. J. G r e i m a s, Sémantique structurale. 1966.

Lähetaja = Ülimina (kriitik ja kohtunik)

Subjekt = "Mina"

Vastane = "Tema"

On leitud, et iga lugu mängib omal moel läbi Oidipuse skeemi, kus Iha ja Seadus (ehk keeld) vastanduvad teineteisele samal kombel kui Mina ja Tema.¹ Kõik klassikalised lood alustavad vaataja tähelepanu köitmist sellega, et ihaldava *subjekti* ja tema iha *objekti* vahele tekitatakse lõhe.

Teiste sõnadega võiks öelda, et kõik lood, kui nad oma elementaarse tuumani taandada, jutustavad sellest, kuidas peategelase poolt püstitatud probleem leiab lahenduse vastanduse kaudu ja kogu aktsiooni väärtustab *ülimina*, kes fikseerib ihaobjekti uue staatuse.

Klassikaline narratsioon sisaldab seega kahte tasakaalustatud ja pingevaba olukorda, millest esimene tähistab algust ja teine lõppu. Nende vahele jääb harmoonia rikkumine ja seejärel selle taasleidmine. Vaataja (lugeja, kuulaja) tunneb igas jutus ära midagi, mis teda sügavalt puudutab ja mis sarnaneb tema enda ihade ja seaduste vastuoludega. Kõik toimub nii, nagu oleks iga lugu inimese enda psüühilise konflikti parbool. Ja vastupidi, kui inimene ei suuda samastuda loos pakutava konfliktiga, siis jääb ka lugu talle arusaamatuks.

Samastumine on identiteedi alus

Vaimse *mina* moodustamise alusprintsiip on samastumine. Seda on rõhutanud ka Jacques Lacan: "*Mina* defineerub kellegi teisega samastumise kaudu "*pour un autre, par un autre*"." Kusjuures *mina* ei ole mitte subjekti- ja sünteesikeskus, vaid Lacani väljendust kasutades pigem "samastumiste segapudru (*bric-à-brac*)".²

Piisab ka sellest segapudrust, et tekiks minateadvuse tuum kui hilisemate psühholoogiliste protsesside ja instantside teatud prototüüp, mille najal juba moodustunud *mina* jätkab iseenda eristamist teistest (*fonction de matrice*).

Niisiis – vaataja samastub automaatselt talle pakutava narratiivse konfliktiga, mille edasine areng toimub juba sõltuvalt vaataja psüühilistest eeldustest. Seejuures vaataja kahestub. Film (ja selle tegelased) muutub vaataja vaimseks teisikuks, mille käigus jääb küll latentselt alles *mina* tuum, kuid tema kõrvale tekib teine *mina*, kes loo arenedes võib märkimisväärselt kaugeneda oma matriits-*minast*.

Filmi lõpp on seega juba vaimse teisiku identiteedi probleemiks. Kuidas käsitleda ja kohelda oma teisikut, kelles sisaldub möödapääsmatult narratiivsusust liikumapanev konflikt? Sama konflikt asetab ju interaktsiooni teel kaalukaussile ka kahestunud vaataja enda identiteedi – kui öeldakse, et lugude kuulamisest-vaatamisest õpitakse, kas

1 P. J e n n, Techniques du scénario. Paris, 1991, lk 21.

2 J. L a c a n, Ecrits I. Paris, 1966.

ei tähenda see mitte inimese muutumist lugude mõjul?

Tragöödia – reaalsuse külgetõmme?

Pöördume tagasi Altmanni "Mänguri" juurde. Stsenarist ja tema agent üritavad Griffinile stsenaariumi ideed maha müüa.

Griffin: Olgu, jutustage, aga 25 sõna ja mitte rohkem.

Agent: Selge... (stsenaristile) istu sina siia.

Stsenarist: Lõhestatud hingega prokurör... Film algab suure Kalifornia vanglaga, öö, sajab. Limusiin sõidab mööda manifesteerijatest, kes hoiavad küünlaid käes. Vihmavarjude all sarnanevad nad jaapani laternatele.

Griffin: Väga hea, see on uudne.

Stsenarist: Must naine blokeerib limusiini. Justkui vaim. Ta silmad vaatavad ainiti reisijat... Hingehaarav pinge.

Griffin: Prokurör ja surmamõistetetu ema.

Agent: Ta on super... ma ju ütlesin sulle.

Griffin: Jätka.

Stsenarist: Okei, ta on surmanuhtluse poolt. Surmamõistetetu on 19aastane must, raske juhtum... 100% süüdi. Meil, maailma kõige demokraatlikumal maal on 36% surmamõistetutest mustad. Vaesed, töötud ja mustad!... Teine surmamõistetetu on aga rikas, elegantne ja valge... nagu meie.

Agent: Milline tase, ah? Super. Mine edasi, Tom.

Stsenarist: Edasi läheme rikkasse äärelinna. Mees ja naine tülitsevad. Järsku

hüppab mees autosse. Ikka sama öö, sama vihm. Auto kaotab juhitavuse ja kukub kuristikku. Keha paiskub autost välja. Kuid kui politsei autot uurib, avastatakse, et pidurid ei töötanud. Tegemist on mõrvaga. Meie prokurör läheb jälle maksimumi peale ja naine mõistetakse gaasikambriisse.

Griffin: Ta armub naisesse...

Stsenarist: ...aga mõistab ta ikkagi surma. Seejärel avastatakse, et surmamõistetetu mees on ikkagi elus ja ainult simuleeris oma surma. Prokurör tormab surmamõistetute koridori, kuid on juba liiga hilja. Gaas on teinud oma töö. Naine on surnud. Ma võin garanteerida, et... saalis ei ole mitte ühtegi kuiva silma.

Griffin: Tähendab, naine sureb?

Stsenarist: ...Sureb. Sureb, sest see on tegelikkus. Sureb süütu.

Griffin: Kes on siis kangelane?

Stsenarist: Ei keegi.

Griffin: Ei keegi?

Stsenarist: Ei keegi. Ei ühtki staari. Selle riski peale võib minna.

Griffin: Miks...?

Stsenarist: Miks... sellepärast, et tee- ma on liiga tähtis selleks, et üks isiksus võiks domineerida. See võib ju olla sobiv seiklusfilmi jaoks, aga siin on teine lugu. Meil on vaja tõelisi inimesi, mitte neid, kes kannavad endas valmisideid. Meil on vaja, et prokuröri usutaks.

Agent: Bruce Willis.

Stsenarist: Ei. Ei tema ega Kevin Costner... See on süütu võitlus elu eest.

Agent: Julia Roberts.

Stsenarist: Ei lähe. Olgem ausad, mida enam ma mõtlen, seda vähem on see ameerika film.

Griffin: Ah nii?

Stsenarist: Jah. Ei staare, ei happy end'i, ei Schwarzeneggerit, ei hold-up'e, ei terroriste, sest see on tegelikkus. See on tõsine teema. Tragöödia süütuga, kes sureb, sest selliseid asju juhtub.

Tõese kujutamise võlu

Selles lõigus on kujutatud satiirilist vastandust, kus ühel pool seisab staaride ja *happy end'i* maailm ja teisel pool janu realistliku tõe järele. Kuigi tegemist on vaid fiktsiooniga, on ikkagi huvitav vaadata, milliseid argumente stsenarist oma idee kaitseks kasutab.

Kõigepealt üritab ta veenda emotsionaalsusega: "Öö. Sajab. Must limusiin. Must naine, kes blokeerib limusiini..." Siis mainitakse reaalsust kui mõjuvat argumenti: "No stars, no happy-ends because it's reality. The innocent dies because it happens." Väitlusest selgub, et tegelikkus on juba iseenesest kunsti õigustus. Muidugi on tegemist vaid ühe konventsiooniga ja realismi enda väärtus on ajaloos olnud erinev, kuid kust on alguse saanud hoiak, mis peab realistlikku kunsti kõrgemaks kui mitterealistlikku? On selge, et täiesti ühest vastust ei ole võimalik anda, ja ometi pakuksin ma hüpoteesina kaks põhjust.

1. Realism on seotud Lääne kultuuri ratsionalismiga. Definitsiooni kohaselt annab realism meile otseseid ja tõeseid teadmisi tegelikkuse kohta ja just seda on meil vaja töökindlate järelduste tegemiseks igapäevases asjalikus elus. *Ergo* – realism on pragmaatiline.

2. Realism on ajaloolise traditsiooni

sünnitatud. On ju ajaloolise teadmise üks peamisi funktsioone ajalooliste väärtuste edasikandmises. Vanus on teatavasti üks seadustamise ja seaduslikkuse allikaid. Teedrajav on siin Aristoteles, kuulsus ei lase realismil surra.

Aristoteelse väärtussüsteem

Aristoteles on möödapääsmatu viitefiguur, kui osutatakse mõnele esteetilisele (ja mitte ainult esteetilisele) traditsioonile. Esteetikud tunnevad eelkõige seda Aristotelest, kes määratles tragöödiat kui "tõsise ja lõpetatud, (teatud) suurust omava tegevuse jäljendust, (...) mis kaastunde ja hirmu läbi teostab puhastuse sellistest kannatustest".¹ Tragöödia lõpp peab seega vaatajas katarsise esile kutsuma. Pöörakem tähelepanu sõnale "jäljendus", mis sisaldab juba iseenesest tegelikkuse konnotatsiooni, sest ei ole võimalik jäljendada seda, mida ei ole olemas.

Muidugi oli atika teatri realism oma maskide, tantsu ja jumalatega väga kaugel sellest, mida meie realismiks nimetame. Kuid ilmselt tajuti ka tegelikkust teisiti ja nii võisid tragöödiad 5. sajandil eKr olla toleaeegse publiku jaoks tunduvalt realistlikumad kui näiteks atika komöödia, mis ühendas klounaadi ja poesiat ja oli enam pööratud fantaasia poole – kuni tõepärasuse täieliku eiramiseni.

Erinevalt tragöödiast sisaldas komöödia kontseptsioon ka õnneliku lõpu kujundi. Aristoteelse järgi on komöödia "halvemate (iseloomude) jäl-

1 Aristoteles, Luulekunstist. Tlk. J. Unt. *Keel ja Kirjandus* 1982, nr 7, lk 341.

jendus, kuigi mitte kogu pahelisuses, vaid (osaliselt, sest) naljakas on inetust (vaid üks) osa. Naljakas on ju mingi valutu ja kahjutu eksimus või inetus".¹ (Kas see tähendab, et inetus sisaldab tavaliselt valu ja kahju ning ilu vastupidiselt paarub mõnuga? Vastus oli ilmselt jaatav, vähemalt keskaegse esteetika jaoks.)

Komöödiat peeti Ateenas seega tragöödiast alamaks ja kurb lõpp oli ülevam õnnelikust, ent naeruväärsest lõpust. Kuid kas see siiski on täiesti nii?

Esiteks, kas traagiline surm kujutab endast tõesti kurba lõppu? Kui Nietzsche räägib antiiksetest tragöödiatest, mainib ta lohutuse mõistet. "Ka traagiline kunst tahab meid veenda eksistentsi ammendamatus rõõmus. (...) ta sunnib meid vaatama individuaalse eksistentsi õudusi ja ometi neid mitte lootusetuse pitseriga katma."² (...) Antiikses tragöödias tunnetab vaataja näidendi lõpuks metafüüsilist lohutust, millela ei oleks võimalik selgitada tragöödia naudingut."

Nietzsche selgitab, et vaatajal on vaja ennast samastada teatud "primitiivse tegelikkusega", kuid ilma metafüüsilise lisandita oleks vaatajal seda realismi raske taluda. Nietzsche ei arutle kunstilise realismi üle, vaid läheneb probleemile laiemalt, publiku taustalt: "Selleks et taluda elu, pidid kreeklased sügava vajaduse tulemusena looma oma jumalad."³ Nii muutub tegelikkus inimese jaoks vaid näivuseks, mille all on peidus üks teine, metafüüsiline tegelikkus, ja

kunsti tegelikkusetruudus muutub tühi-seks, kuna universaalset tõde ei ole nii või teisiti võimalik otse kujutada (platonlik lähenemine).

Kuidas siis ikkagi toimib see vastuolu, mille kaudu kunstis tahetakse näha kõikide olemisraskuste peegeldust ja samaaegselt ka pääseda nende mõju alt?

Aristotelese katarsis kui sublimatsioon

Seega ei ole aristotellik katarsis midagi muud kui iseene teise purustamine, mis tähendab ka *mina*-identiteedi sümboolset surma. *The Player*'is kujutatud stsenaarist ongi asetanud oma panuse sellisele katarsisele. Võideldes surmanuhtluse kaotamise eest peab film muutma vaatajate seniseid väärtushinnanguid (seega nende identiteeti), nii et neis ei oleks enam kohta surmanuhtlusele.

Kuid psühhoanalüütilise selgituse järgi võib selles "puhastumises" näha ka sublimatsiooni. Vaataja tõrjub tagasi idee surmast ja asendab oma vaimse *mina* surma mingi muu ideega. Kui Freud kirjutas seksuaalsuse sublimatsioonist, mille käigus: "seksuaalne eesmärk asendatakse palju kõrgema sotsiaalse väärtusega", siis antud juhul funktsioneerib vaimse *mina* kaitse samamoodi ka surma vastu. Parafraaserides Freudi võiks seega öelda, et "samastumisest tulenev sümbolne surm asendatakse suurema sotsiaalse väärtusega

1 Aristoteles, Luulekunstist, lk 340.

2 Fr. Nietzsche, La naissance de la tragédie. Paris, 1964, lk 109 ja 115.

3 Samas, lk 29.

eesmärgi poolt". Nii peaks loo traagiline lõpp laval või ekraanil tähendama teatud positiivsete väärtuste kinnistumist vaataja juures, mis omakorda tähendab, et ühiskonna kui terviku seisukohalt oli ikkagi tegemist õnneliku lõpuga – ühiskondlik identiteet vaid kindlustub.

Freud lisab veel: "Just sublimatsiooniprotsessidest tulenevale psüühilisele rikastumisele on tänu võlgu inimvaimu kõige ülevamad saavutused."¹

Vaherepliik ehk tõeline valed-happy-end

Peale tragöödia pakub Altman meile samas filmis ka ühe *happy end*'i, mis sellest, et naeruvääristatud kujul. Filmi-projekt *The Player*'is arenes omasoodu ja suurstudio manipulatsioonide tulemusena lõpeb see film ikkagi stseeniga, kus Bruce Willis päästab Julia Robertsi viimasel hetkel. Filmi esimesel läbivaatusel toimub järgnev mõttevahetus:

Hääled: Vaimustav. Publik hakkab seda jumaldama.

Bonnie (stsenaristile): See ei ole võimalik! Sa oled end maha müünud! Kuidas sa ometi võisid seda teha? Ja kuidas jääb siis nüüd sinu realismiga?

Stsenarist: See test, mille me tegime äärelinnades. Publik järelestat eelmist varianti. Nüüd tegime selle ringi ja kõik armastavad seda lõppu. See ...see on tegelikkus.

Film kui unenägu

Miks eelistatakse õnneliku lõppu? Nietzsche, kes nuttis taga tragöödiate metafüüsikat, seletas õnnelike lõppude võidukäiku teaduse arenemisega. Teadus tõrjus välja müüdid ja jättis rahva ilma tulevases lohutusest "teisest ilmas". "Järelikult hakati traagilisele ebakõlale otsima maiseid lahendusi. Kangelane, kes oli saatuse käes juba küllalt kannatanud, sai teenitud tasu hiilgava abielu või jumala soosingu näol."² *Deus ex machina* asendas metafüüsilise lohutuse, kuid põhimõte jäi ikka samaks – vajadus identiteedi püsivuse järele. Inimvaimule on ju nii või teisiti omane püüdlus tasakaalu poole oma vaimses maailmas. Vastasel juhul kaotab inimene pidepunktid, nii et unenäodki muutuvad absurdseteks õudusfilmideks.

Ei ole juhus, et kino on tihti võrreldud teatud unenäovormiga, kus vaatavad samuti näevad enda ees kulgemas pealtnäha autonoomseid sündmusi. Kuid see autonoomia on vaid illusioon. Vaataja on kinosaali pimeduses ja tema ees kulgeb lugu, millesse vaataja tahtmatult siseneb. (Kui ta ei ole just filmi metatasandilt vaatlemas.) Edgar Morin seletab, kuidas filmi ja unenäo tajumine teineteisele lähenevad, kasutades Sartre'i teesi kujutise kui objekti "kohaloleku-puudumise" vastuolust, kus kujutis on defineeritud tajutava kohaloleku ja tegeliku puudumise läbi. Morin viitab sel puhul arhailisele ja lapselikule maailmatajule, mis ei ole alati teadlik objekti tegelikust puudumisest ja usub

1 S. Freud, Cinq leçons sur la psychoanalyse. Paris, 1966, lk 66.

2 Vt Nietzsche, La naissance... lk 115.

unenägude reaalsusse niisamuti nagu ärkveloleku reaalsusse. "Filmi tajumine on rajatud samasugusele süsteemile, mis on determineeritud usuga teiskusse, metamorfoosidesse, kõikjal esinevusse (*ubiquité*), mikro- ja makrokosmose vastastikkusesse analoogiasse ja antropokosmomorfismi."¹

Magades me usume oma unenägu-desse ja üritame end seal tekkivatest olukordadest nii hästi kui vähegi võimalik välja keerutada. Ka filmi vaadates reageerime toimuvale samamoodi. Filmi ja unenägu ühendab katse tegelikust mõista ja seda mõtleva subjektiga lepitada.

Paul Schader selgitab, et "iga kord kui te näete und, muudate te oma probleemid metafoorideks. (...) Te jutustate "väikseid lugusid", mis lubavad teil lahendada mõne isikliku probleemi".²

Filmi vaadates ja selle võimalustega samastudes aktsepteerib vaataja filmis esitatud probleemi samamoodi kui mõne oma isikliku probleemi.

Filmis leiame seega nagu unenäos "unistatud, nõrgendatud, kahandatud, suurendatud, lähendatud, deformeeritud, painava kujutise sellest maailmast, kuhu me päris elust nii ärkvel kui unes tagasi tõmbume ja kus puhkavad kuri-teod ja kangelasteod, mida me iial ei soorita, kuhu upuvad meie pettumused ja kus idanevad meie kõige hullumeel-semad soovid".³

Üks peamisi erinevusi filmi ja unenäo vahel on aga lõpp. Kui unenäos *mina*

(Subjekt) ei täida oma ülesannet, kaotab ta kontrolli olukorra üle. Me kas ärka-me või muutub unenägu košmaariks. Seevastu *happy end*'i võiks võrrelda harmoonilise unenäoga, kus loos esita-tud probleemid leiavad meid rahuldava lahenduse. Film kui tervislik uni lubab seega Ülimina sekkumist loo kulgu. Ika selle nimel, et *happy end* ja psüühiline harmoonia võiksid triumfeerida.

Freud kirjutab: "Ja me näeme, kui vähe tegelikkus meid rahuldab, hoolimata meie pretensioonidest; niisamuti hoiame me oma sisemiste pingete tagasi-tõrjumise surve tulemusena oma vai-mus alles tervet fantaasiaelu, mis meie soove täites kompenseerib tegeliku eksistentsti puudujääke."⁴

Kokkuvõte

Robert Scholes juhib tähelepanu fak-tile, et "narratiivsus" – protsess, mille käi-gus lugeja-vaataja aktiivselt ehitab loo mistahes meediumi poolt antud fiktiiv-setest andmetest – kujutab endast "lu-batud ja õnnistatud paranoia" olu-korda.⁵ Scholesi meelest oleksid narra-tiivsed elemendid reaalses maailmas isiksusele hukatuslikud, kuna narratiiv-sus sisaldab "alistumise ja loobumise omadusi".

Peter Brooks mainib umbes sama: "Võtta vastu kellegi lugu, sisenedes ju-tustusse, mis ei ole päris teie enda oma, tähendab riskida võõrandumisega ise-

1 E. M o r i n, Le cinéma ou l'homme imaginaire. 1956, lk 82.

2 Entretien avec Paul Schrader. *Cinématographe* nr 53, lk 27.

3 J. P o i s s o n, L'esthétique du cinéma, lk 171.

4 Vt S. F r e u d, Cinq Leçons... lk 62.

5 R. S c h o l e s, Narration et la narrativité dans le cinéma. Paris, 1987, lk 63.

endast."¹

Need väited vihjavad otseselt ohule, mida *happy end* peab pehmen dama. Mida madalam on inimese intellektuaalne tase, seda raskem on tal eristada ennast oma vaimsest teisikust – antud juhul siis filmitegelasest või -maailmast; seda enam vajab ta *happy end*'i. See on kõige primitiivsem lohutus ja ometi nii vajalik juhul, kui vaataja ei leia muud toetust uskumaks universaalsesse korda või lunastavasse reaalsusesse.

Seega on *happy end*'i eitamine oma-moodi silmakirjalikkus, mille sügavam põhjus on ehk inimvaimu olemuses endas. Usk maailma harmooniasse tundub kohatu selles maises hädaorus, ent need, kes lahendusele mingi narratsiooni sees ühtegi võimalust ei jäta, on vähemuses, et mitte öelda erandid. Tegemist ongi eksistentsialistide paradoksiga kahel tasandil. Kõigepealt väide, et elu on mõttetu ja kõik lõpeb surmaga – see on seisukoht, mis vastab "läbinägelikule" arusaamisele maailmast ja ilmselt ka Freudi kuulutatud surmatungile. Ja teisalt: me siiski elame (ja peamegi elama) – see on paratamatus, mis sunnib meid tootma *happy end*'e ja muud lohutust, isegi kui nad on rüütatud tragöödia vormi.

Isiasi on see, et aeg-ajalt näib vaimu-maailm loobuvat "läbinägelikkusest" maailma lohutamatus hindamisel ja eelistavat ainult lohutust. Kas ei peaks siinkohal küsima, milline kultuur väärtustab rohkem tragöödiat ja milline *happy end*'i? Üks pöördub psüühilise

harmonia alalhoidmiseks sublimatsiooni poole, teine üritab lihtsalt vältida igasuguseid sisemisi konflikte. Nietzsche küsib endalt, kas "traa-giline pessimism ei ole mitte seotud nooruse ja jõuga, samal ajal kui sokrateslik optimism ümbritseb instinktide nõrgenemist ja on vanaduse sümboliks".² Siiski tundub, et Nietzsche eksis, uskudes, et sokrateslik vaim muutis tragöödia võimalikuks. Ka ratsionalism võib muutuda usuks või siis vähemalt teha endast konventsiooni, mis annaks tragöödiata tagasi ka tema lohutuseinstrumendid kunsti realistlikus maailmakujutamises.

Ja samal ajal on tänases postmodernseks kutsutud olukorras ka ratsionalismi jumal surnud – täpselt samamoodi, nagu sajand tagasi suri Nietzsche jumal. Kuidas lohutab siis postmodernsus? Film *The Player* annab meile veel kolmanda võimaluse lugusid lõpetada. Tegemist on lõpuga, kus peategelane, ehkki mõrtsukas ja korruptant, tuleb kõigest puhtalt välja. Filmi viimane kaader kujutab seda "paha tegelast" oma last ootava naisega ilusa ameerika maja ja lahtise *Roll's Royce*'i ees. See "paha" on sümpaatne. Film on vaatajale tema probleeme näidanud ja vaataja hakkab teda tahes-tahmata mõistma. (Tegelikult on filmitegelased ebasümpaatsed ainult siis, kui vaataja ei suuda ennast nendega samastada ja seega ka nende püüdlusi mõista.) *The Player* lõpeb niisiis kahemõtteliselt, mida võikski kutsuda postmodernseks lahenduseks. Üheaegselt mõistetakse intellektuaalide

1 P. Brooks, Reading for the Plot: Design and intention in narrative. London, 1991, lk 84.

2 Vt F. Nietzsche, La naissance..., lk 9.

"korraliku südametunnistuse" nimel hukka Hollywoodi ebainimlik süsteem ja rahuldatakse ka vaatajate janu *happy end*'i järele. Kurjategija jääb karistuseta ja see ei häiri kedagi, sest ta on sümpaatne. Tegemist on lõpuga, kus vaataja muutub ise "halvaks" ja peab nüüd

brechtilikult eemalduma süžeest, et leida õige ja vale, hea ja halb iseendas. *Happy end*'id on meeldivad, ent "korralikkuse" konventsioonid kohustavad meid tihti maskeeruma ja neelama ka doosijagu realismi. Ehk see ongi meie ajastu vaim?

MATI UNT

JALAJÄLG RANNALIIVAS

Daniel Defoe on peale "Robinson Crusoe" veel teisigi teoseid, sealhulgas romaan prostituut Moll Flandersist, kes asub merereisile ja ütleb (Defoe suu läbi) meile, et ta läks laeva, võttes kaasa palju head mõõblit, pesu ja muid vajalikke asju, nii endale kui ka müügiks. Asju üksikasjaliselt ei kirjeldata. Ka merereisi, sellega kaasnevate piraatide ja tormide kohta ei ütle Moll Flanders midagi. Selle kirjeldamine nagu pole tema asi.

Daniel Defoe kõige kuulsamas teoses "Robinson Crusoe" aga loetakse *kõik* asjad üles.

Romaan kujutab ühe targa ja edasipüüdliku mehe sattumist üksikule saarele. Defoe oli eeskujuks meremees Alexander Selkirki saatus. Selkirk pandi tühjale saarele maha 1704, leiti üles

teise laeva poolt 1850 päeva hiljem, 1709. Ta oli kitsenahkades ja tema lugu ilmus 1713. Sellest loost haaraski Daniel Defoe omakorda kinni.

Ta nimetas Selkirki ümber Robinsoniks ning lisas Euroopa kunstmütoloogiasse ühe kõige olulisema kuju (Hamleti, Don Quijote, Fausti ja don Juani kõrvale).

Ütlesin äsja, et seal teoses loetakse *kõik* asjad üles.

Loetakse jah!

See toimub nii: Robinson on laevahukust elusana pääsenud ja näeb oma laeva vrakki ranna läheduses. Ta sõidab parvega vrakile, sest talle tuleb mõte, et "laevast võiks veel hea hulga tarvilikke asju ära tuua". Ta toob: puusepa varudest paar-kolm kotti naelu ja tihvte, suure tungraua, paar tosinat kirvest

Varem ilmunud soome keeles: M. Unt, Jalanjälki rantahiekassa. Rmt-s: Kirjojen kirja. Toim. J. Salokannel. Helsinki: Otava, 1995. Lk 198–205.

...käia...mitu head raudkangi, paar tüki musketikuule, seitse musketit ja veel üks jahipüss ja veidi püssirohtu...samuti suur paunatais peeni haavleid ja "tubli rull lehtina"...ühe tagavarafokseili, võrkkiiige ja mõned voodiriided...

Robinson käib vrakil mitu korda.

Ma ei hakka siin kõike üles lugema, mis ta sealt ära toob.

Igatahes on tal pärast põhjust enda kohta öelda:

"Ma usun, et mul oli suurim ladu igasuguseid asju, mida iganes ühe inimese jaoks varutud, aga ma ei olnud ikka veel rahul, sest niikaua, kui laev samas asendis püsti seisis, pidasin ma vajalikuks sealt ära tuua kõik, mis tuua annab."

Laev tundub olevat ammendamatu ja asjade loetelu võtab enda alla kümneid lehekülgi.

Me ei tohi unustada, et romaan kirjutati 1719. aastal.

Tõesti, tema taga on konkreetse meemehe Alexander Selkirki saatus. On isegi oletatud, et Defoe sai Selkirkiga kokku – kas sadamakõrtsis või salongis. Aga Selkirki lugu pole tegelikult väga oluline. Tähtis on see, et enne Defoe "Robinson Crusoe" ilmumist ei tuntud nn *üksiku saare romaane*. Tõsi, neid ehk oli, aga keegi ei mäleta neid. Defoest sai alguse nn "robinsonaadi" žanr. Me tunneme selle ära ka naljapildidel, kus väheriietatud mees seisab palmi all ja keegi ujub veel vees või tahab ka saarele saada.

Kuid ka naljapilt kõrbest, kus tavaliselt roomab keegi higistades üle lõputu liivavälja oaasi poole, kus – nagu üksikul saarelgi – kasvavad mõned lootustandvad palmid või ahvileivapuud – ka

see pilt on arhetüüpiline nagu üksik saargi.

Inimene on üksik ja tal pole võistlejaid, ja ta peab ellu jääma.

Saar on muidugi esinenud mütoloogias, kus teda mõnikord nimetati õndsate saareks või Avaloniks või *terra feminarum*'iks ehk Naissaaareks, neist üks on päris Tallinna külje all.

Kuid Crusoe loos on midagi uut ja tegemist pole enam paradiisiga, vähemalt mitte ainult paradiisiga.

Meenutame nüüd taas, et Robinson tõi endaga kaasa hirmus palju asju. "Kõik, mis tuua andis."

See tähendab seda, et Crusoe toob saarele kaasa *kogu Euroopa kultuuri*.

See seletab, miks teos on nii ebaromantiline ja vaata et isegi igav.

Virginia Woolf on selle kohta väga hästi öelnud:

"Ma tean, et see on lugu mehest, kes uhutakse pärast mitut katsumust ja seiklust üksinda inimtühjale saarele. Juba pelgad sõnad nagu katsumus, üksindus ja inimtühi saar on piisavad, et äratada meis kujutlusi kaugest maast maailma serval, tõusvast ja loojuvast päikesest; oma kaaslastest eraldatud inimesest, kes mõtiskleb üksinda ühiskonna loomusest ja inimeste veidratest tavadest. Enne raamatu avamist oleme küllap juba endale visandanud pildi sellest naudingust, mida see meile andma peaks. Me loeme: ja iga lehekülj räägib meie ootustele jõhkralt vastu. Siin pole mingeid päikesetõuse ega -loojanguid, ei mingit üksildust ega hinge."

Nii kui Robinson saarele jõuab, hakkab ta kohe *tegutsema*. Vist ainult ühe hetke pöördub ta Jumala poole, "trööstitib end mõtisklusega õnnelikust pääse-

misest", siis aga läheb kohe ehitustööks lahti.

Lugejad arvatavasti mäletavad vana anekdooti, mida aga ka sotsiaalantropoloogias ja kultuuriajaloo tihti tsiteeritakse, et näidata tsivilisatsiooni ja metsluse erinevust.

Metslane lamab palmi all.

Tuleb valge mees ja küsib, kas metslane ei tahaks tööle hakata.

Miks? on metslane huvitatud.

Valge mees seletab:

Sa teed tööd, rajad istanduse, kasvatad puuvilju, laiendad oma istandust. Varsti on sul suur istandus. Siis võtad omale abitöölisi. Hakkad neile palka maksma. Nad teevad tööd ja toodavad uusi väärtusi, mis võimaldavad sul istandust veelgi laiendada.

Ja mis mina siis teen, küsib metslane.

Sa ei pea siis enam midagi tegema, kuna sinu rajatud mehhanism tegutseb juba ise. Sa võid rahulikult lamada ja asja pealt vaadata.

Ja mis ma sinu arust siis praegu teen, küsib palmi all lamav metslane. Ma ju teen seda praegu niigi, miks peaksin veel nii palju vaeva nägema.

Paljud on öelnud, kõige meeldejäävamalt aga vist Paulus, et kes tööd ei tee, see ei pea ka sööma. Euroopa kultuuris on töö hea asi.

Tegutsemise ja ajaraiskamise vastuolu on põhjalikult analüüsinud Max Weber oma klassikalises teoses "Protestantlik eetika ja kapitalismi vaim". Selle olulise analüüsiga võib igaüks ise tutvuda, seda ei saa paaril leheküljel ümber jutustada. Sealt me näeme muuhulgas, kuidas euroopa (ja hiljem muidugi ka ameerika) vaimulaad on soosinud töötegemist. Töötähte puudumist, laiskust

on peetud võrdseks Jumala armu puudumisega.

Aga mitte igas kultuuris pole nii.

Kuidas taoism ja zen sellesse asjasse suhtuvad, võib huvitatud lugeja saada hea ülevaate Tapani Hietaniemi artiklist "Miks kapitalism ei sündinud Hiinas?" (eesti k-s: *Akadeemia* 1992, nr 8–9).

Aga teos, millest me praegu räägime, nimelt Defoe "Robinson Crusoe", kujutabki kapitalismi sündi.

Teotahtelist, töökat meest, kes ka asustamata saare muudab õitsvaks ja hubaseks paigaks.

Üksi (vähemalt alguses).

Nii et mitte ainult kapitalismi, vaid ka *individualismi* ülistus, ja selleks ongi vaja üksikut meest üksikul saarel.

Tuleb meeles pidada, et just sel ajal avardus maailm äkki ja kõik võimalused tundusid olevat lahti.

Ekspansioon ja looduse alistamine ning muutmine (mis Venemaal kakssada aastat hiljem leidis ehk klassikalise formulatsiooni looduse ümberkujundaja Mišurini lauses "Me ei pea ootama looduselt armuande, meie kohus on neid temalt võtta") on "Robinson Crusoe" põhiteema.

Aga kas seal siis muud polegi?

On ikka.

Motiiv on palju vanem kui kapitalism ja individualism. Meenutaksin Philoktetet, Ibn Tufaili "Elavat Virgunu Poege"... Miks mitte Tarzanit, kes ei ela küll saarel, aga ikkagi ürgmetsas... Mowglit... Ega neid kohe Defoe'le järgnenud "robinsonaade" suurt mäletata. Hilisemad ongi huvitavamad.

Moodsate robinsonaadide klassikasse kuulub Jean Giraudoux' "Suzanne ja

Vaikne ookean". Suzanne satub üksikule saarele samuti peale laevahukku. Kui ta on seal üksi, puhkeb maailmasõda. Mere poolt kostab paukusid. Öösel valgustavad sõjalaevade prožektorid saart (Suzanne tantsib nende valgeli, kuid keegi ei tule, ja varsti mattub kõik pimedusse). Hommikul on rannas laip. Suzanne uurib seda ja saab üht-teist teada maailma kohta, millest ta on eemal...

Saarel toimub ju ka Goldingi "Kärbestejumala" tegevus.

Ka seal võib aru saada, et poiste julmadele mängudele sekundeerib suurte inimeste maailmasõda – sellele viitab romaani dramaatiline viimane lause, kus ohvitseril pole hulluksläinud poisikestele pakkuda midagi muud peale sõjalaeva.

Eraldi tuleb mainida kaht moodsa kirjanduse teost, kus lausa otse kasutatakse Crusoe motiivi.

Lõuna-Aafrika kirjanik J. M. Coetzee on kirjutanud romaani "Foe", kus kahe mehe – valge ja pärismaalase duetile on lisatud ka naine, keegi Susan(!) Barton, justkui Robinsoni lesk. Ta püüab ajaloolist tõde taastada ja rändab metslase Reedega mööda Inglismaad, otsides Defoe'd ja saades selle armukeseks. Reede on keeletu ja tumm.

Prantslase Michel Tournier' romaan "Reede ehk Lootusesaar Vaikses ookeanis" teeb peategelaseks hoopis metslase Reede. Raamat ise on kaunis müstiline ja väga intrigeeriv, mis siis – või ehk tänu sellele –, et natuke perversne.

Mulle kui eestlasele on huvitav, et Tournier' romaani lõpus jääb Robinson saarele üksi (hoopis Reede läheb minema) ja Robinsoni ette ilmub uus poiss (metslane), kes ütleb:

"[Mu nimi on] Jaan Neljapäev. Ma olen Eestis sündinud" – otsekuiv vabandades oma keerulise nime pärast.

Agaku kord Eesti peale jutt läks, siis – tänu sellele, et oleme kuulunud vahepeal vene kultuuriruumi (nagu soomlasedki) – meenutaksin paari spetsiifilist vene robinsonaadi.

Boriss Lavrenjovil on raamat "Neljakümne esimene". Sellest on tehtud ka film, mis tolle aja kohta oli väga hea. Üksikule saarele satuvad (muidugi laevahuku kaudu) valgekaartlik aadlik-ohvitser ja lihtne kommunistlik neiu. Esimene on siis vist Robinson ja teine Reede? Ohvitser on neiu vang. Neiu konvoeeris teda. Nüüd aga on nad kahekesi. Loomulikult nad armuvad ja hakkavad kokku elama. Ohvitser jutustab muide harimatule neiu ümber Defoe romaani. Lugu lõpeb halvasti: saarele läheneb valgete paat. Armastajad muutuvad taas poliitilisteks vastasteks. Neiu lasebki noormehe, kes anti-kommunistide paadile vastu tõttab, maha. On selge, et ega neitki ellu jäeta.

Üks vene botaanik Verzilin kirjutas raamatu "Robinsoni jälgedes". See ei ole romaan. Seal kirjeldatakse, kuidas metsas ära elada, toitudes vaid taimedest ja valmistades neist ka kõike muud, mis eluks vajalik.

Raamat oli väga huvitav kui aimekirjandus, kuid temast kumab tagantjärele mõeldes läbi aimus Nõukogude Liidu suurtest näljahädadest. (Neist on rääkinud Robert Conquest.) Venemaal oli muuseas ka kombeks end ise asetada robinsoni-olukorda, et tõestada usavust parteile või Stalinile. Oli näiteks üks tuntud naislendur Marina Raškova, kes hüppas Kaug-Ida taigas lennukilt

alla ja toitust tükk aega juurikatest ja lehtedest.

Kuid nüüd on meil aeg naasta Defoe romaani juurde.

Ärme puudutame enam tema sotsiaalset külge (muuseas, Karl Marx on armastanud Robinsoni oma kapitaliteooria puhul näiteks tuua), vaid küsime, kas seal midagi inimlikku ka on ja miks see romaan (ehkki nüüd peamiselt lastekirjandusena) on ikka veel populaarne.

Tõsi, Jules Verne'i "Saladuslik saar" ja Robert Stevensoni "Aarete saar" ületavad teda põnevuselt. Aga ikkagi juhtub ka siin palju põnevat.

Ega Robinson pole mingi terasmees.

Ta kardab algusest peale. Eriti muidugi metsloomi. Ta ei tea, kas neid saarel on või mitte ja missugused nad võivad olla. Iseendast ei valmista looma tapmine talle mingit piina (mida võiksime kohata uuema aja kirjanduses), aga ta ei tea, mis olendid metsast võivad välja karata. Ta on ambivalentne, see Robinson. Ta otsib kaaslast ja ühtlasi kardab. Peagi selgubki, et saarel käib veel "keegi".

Kahtlemata on üks maailmakirjanduse arhetüüpilisemaid kohti stseen, kus Crusoe avastab tühjalt rannalt inimese jalajälje.

"Kord ühel keskpäeval, kui ma parajasti oma paadi juurde läksin, nägin ma äkki oma suureks üllatuseks liiva sees täiesti selget inimjala jälge. Ma jäin seisma nagu piksest rabatud, justkui oleksin ma vaimu näinud: ma kuulatasin ja vahtisin ringi, ei näinud ega kuulnud aga midagi; ronisin siis üles künkale, et kaugemale näha; kõndisin piki randa edasi-tagasi, aga ei targemat midagi; mitte

ainustki märki peale selle tühe. Siis läksin selle juurde tagasi, et veenduda, kas neid seal tõepoolest rohkem ei leidu ja kas see ükski polnud vaid meelepete; aga ei, ma polnud eksinud, sest jälg oli alles – varbad, kand ja kõik muu selgesti näha; kust ta sinna sai, seda ei osanud ma küll ära arvata; ähmi täis ja endast väljas, tõttasin ma tulistjalu koju oma kindlusse, tundmata, nagu me ütleme, maad oma jalge all, ise hirmust nii ärevil, et vahtisin iga paari-kolme sammu järel üle õla, kahtlustasin iga puud ja põõsast ja pidasin iga ronti eemalt inimeseks."

Sellest lõigust näeme selgelt, et Crusoe igatseb inimese järele ja samal ajal kardab kõige rohkem inimest.

See antinoomia on huvitav, kui mitte rohkemat!

Edasi tulebki saarele igasugu inimesi.

Paljud neist on kannibalid.

Võitlus kannibalidega moodustabki romaani kulminatsiooni, nagu ka kannibalide seast "välja kistud" Reede, kelle Crusoe muudab enam-vähem tsiviliseeritud inimeseks.

On juhitud tähelepanu asjaolule, et Robinson ei küsi Reede käest, mis "ta" nimi on, vaid annab talle ise nimeks "Reede".

Kui veel rääkida tänapäeval huvi pakkuvatest kohtadest, siis tuleb meenutada inglaste saabumist maale, mida Robinson pealt kuulab. Inglased on hästi lollakad. Robinson ei anna ennast algul näole. See annabki põhjust oletada, et teos on kas otseselt või alateadlikult inspireeritud Shakespeare'i "Tormist".

Ka seal satub igasugu veidraid kujusid saarele, ja saare peremees Prospero

jääb enamasti varju, süvendades niiviisi saare maagilisust.

Eesti kriitik Linnar Priimägi on arvanud, et "Robinson Crusoe" puhul on meil tegemist "madala" žanriga.

Lihtne karakter satub õnnetusse olukorda, aga pärast läheb tal ikkagi hästi. Ta võidab loodusjõud ja pöördub koju.

Nagu komöödia lõpus leiab mees ikkagi naise, ehkki vahepeal tundus, et ei leiagi.

Romaan sisaldab ka igasugu õpetusi ja kasulikke teadmisi. Huvipakkuvad on leheküljed, kus Robinson leiutab potivalmistamise saladuse. Ta proovib potte valmistada päikese kuumuses, siis aga mõistab, et sellest kuumusest on vähe ja potte peab põletama tules.

Kui Crusoe on sellest aru saanud, toodab ta väga palju potte, meenutades meile niiviisi arenenud kapitalismi, ja Robinson ise muutub *homo oeconomicus*'eks.

Ta on Inimene suure algustähega.

Seda on ära märkinud ka krahy Leo Tolstoi, kes ütles, et Robinson on *normaalne* inimene. Aga ikkagi – Inimene kui Niisugune, peame meie siia lisama. Kuskil on öeldud, et näiteks Tom Jones (mitte see laulja, vaid Henry Fieldingu romaani peategelane) on küll tore poiss, aga mitte Inimene. Bunyani "Palveränduri teekonna", Kafka "Protsessi" ja miks ka mitte "Robinson Crusoe" tegelased on Inimesed kui Niisugused.

Üht kohta "Robinson Crusoe" on Coleridge võrrelnud Shakespeare'iga.

Robinson läheb laevavrakile ja leiab raha.

"...avastasin ma ometi veel ühe laeka, mille ühest sahtlist leidsin paar-kolm habemenuga, suured käärid ja kümme-

kond või tosin nuga-kahvlit, teisest aga kolmekümne kuue naela ringis raha – osalt Euroopa, osalt Brasiilia kuld- ja hõbemünte... Ma naeratasin omaette seda varandust silmitsedes. "Tühipaljas rämps! Mis kasu sust on? Ei ole sa minu jaoks enam sedagi väärt, et sind maast üles võtta, ainsast soastki on rohkem kasu kui kogu sellest hunnikust siin: mul ei ole sinuga midagi peale hakata, jää aga siia, kus oled, ja mine põhja nagu olend, kes päästmist ei vääri." Kui ma olin aga hetke järele mõelnud, korjasin rahad siiski kokku, mähkisin purjetüki sisse ja jäin siis mõtlema, millest uut parve teha..."

Vaevalt Crusoe ise mõtles, et see koht on "shakespearelik", aga tagantjärele saab igas asjas igat asja näha.

Rääkisime siin ühest raamatust, millel on maailmakirjanduses kindel koht.

Need veidi kaootilised muljed lõpetame kahe esimesel pilgul natuke vastuolulise tsitaadiga.

Esimene oleks Pascalilt ja käiks siis kapitalismi, maailma ja Crusoe kui Inimese kohta.

"Kõik inimeste õnnetused tulevad sest ainsast asjast, et nad ei suuda rahu-likult oma toas püsida" (139).

Ja teine tsitaat oleks teosest, mida siin püüdlilikult analüüsisime. See näitab meile Robinsoni kui inimest väikese algustähega, järelikult meile lähemat ja mõistetavamat.

Ta on õpetanud papagoi rääkima. Aga mida!?

Papagoi kisendab:

"Robin! Robin! Robin Crusoe! Vaene Robin Crusoe! Kus sa oled, Robin Crusoe? Kus sa oled olnud?"

See on liigutav.

MAIRE JAANUS

MATI UNDI "VIA REGIA": VORM JA PRAXIS

Niihästi¹ ülesehituse kui ka tegelaskuju mitmete põhijoonte poolest meenutab "Via regia" Thomas Manni "Doktor Faustust".¹ Just nagu oleks Unt tahtnud järele proovida, kuidas Manni Faustuse-lugu Eestisse üle kantuna kõlab. Kes oleks sel juhul siin Manni minajutustaja Serenus Zeitblom, missugune kunst esindaks Eestimaa "hinge" nii nagu muusika Saksamaa oma, jne? Seda paralleeli ma praegu sügavuti edasi ei arenda, kuid mainisin teda, sest et temast oma kriitilises interpretatsioonis juhindusin ning et ta ühtaegu nii toob esile kui väärab paljutki sellest, mis meid teinekord kartma paneb, et väikesed kultuurid on tähtsusetud, kui neid suurte kultuuridega tõsimeeli võrdlema hakata.

Enne kui asun arutlema teose ühe kesksema küsimuse üle – isedusest, tema vahekorra tegevusega ja struktuuri survega –, esitan lühikese ja seega paratamatult puuduliku tõlgenduse "Via regia" peategelastest.

Undi minajutustaja Heinrich Holla – saksa nimega eestlane – on vaesestatud Serenus Zeitblom, kelle juures põnevai-

mad on ta hirmude, eneseskahtlemise ja moraalse ebakindluse hetked. Nagu Zeitblomgi on ta konservatiivne humanist, filoloog, kuid ta teab, et tema mõnevõrra ülepingutatud õhkamine kultuuri, eriti kõige klassikalise järele võib lähtuda ka mingist ilmajäämis- ja alaväärsustundest. Paljalt "esimese põlve intelligendina"² on ta hirmul 60ndate modernismi ees ja samas teab, et see hirm on osalt pärit asjaolust, et seesama modernism meenutab talle Eesti minevikku: "kuningateta ajalugu, panteistlikuvõitu religiooni, looduslähedust" (lk 20). Nii sugust minevikku aga tahaks ta pigem mälus alla suruda ja sellest üle saada. Hollal on piisavalt taipu oletada, et enese tahtmatagi võib "orjarahva laps" alati jääda taga igatsema tema ajaloos puuduvat selgelt ühemõttelist ülimuse-, võimu- ja aristokratismikogemust. Siit ka härrandliku Felixi ligitõmbavus tema jaoks.

Unt pisendab Holla usaldatavust filoloogina, laseb tal hakkama saada fakti- vigadega, näiteks jutustada ebatäpselt ümber A. H. Tammsaare eesti klassikasse kuuluva teose "Tõde ja õigus" sisu.

Maire Kurrik, "Via Regia": Form and Praxis. Journal of Baltic Studies, vol. VIII, no. 3 (Fall 1977), lk 214–222.

¹Lühiülevaade nende võrdlusest leidub minu arvustuses *Books Abroad*'is (Spring 1976, lk 441).

²M. U n t, *Via regia*. Tallinn, 1975, lk 32. Edaspidi viited tekstis.

(Et Holla teeb just selle vea, iseloomustab teda muidugi omakorda, rõhutades ta ambivalentset piinlikkustunnet oma talupojapäritolu ees.)

Unt õõnestab ka ta inimlikku ja emotsionaalset adekvaatsust, näidates, kuidas ta ei suuda reageerida teiste ilmselgetele vajadustele, küll aga võib tagantjärele neidsamu sündmusi süü- ja kohusetundest aetuna kirja panna. Näiteks ühes episoodis, kui Illimar on emotsionaalses ahastuses, vastab Holla talle sellega, et võrdleb tema olukorda Hamleti omaga T. S. Elioti puuduva objektiivse korreelaadi teooria valguses.

Hollalt on oodata küll mõneti lame-dat intellektuaalset kriitilisust, mitte aga tundereageeringut. (Hamleti dilemma ja tema ees seisev tegutsemisnõue on lühromaani iroonilises struktuuris üheks tähtsaks alateemaks. See annab siin lisatähenduse, mis aga ei kahanda inimestevaheliste suhete oma.)

Holla on mees mitmesuguste piiravate tõkete ja sündsusnõuetega, niihästi psüühiliste kui moraalssetega. Turvatunnet ja olukorrast üleoleku veendumust säilitab ta endas kõike omaette lahtritesse jagades: see on väline, see sisemine; see keelatud, see lubatud; see on avalik, see privaatne. Ta on piiratud jutustaja, kelle nägemus sündmustest pole muud kui vaid üks fookus või filter, mida siis veel sättida ja kommenteerida tuleb. Näib, et kui ta nooruses esimest korda kutselise teatri etendust näha sai, mõistis ta selle sisu ja tegelasi täiesti valesti (lk 11–12). Nagu ebausaldusväärse või kahtlase jutustaja puhul ikka, Holla kohalolu teoses üksnes te-ravdab tõlgendamisvajadust.

Holla pole kindel, kas ta on võimeline mõistma või armastama teist inimest (lk 7), ning tõepoolest pole tema valvsa, kaitseseisundis ja lahterdatud humanis-miga võimalik teisi inimesi armastada, kuivõrd see tähendaks suutlikkust ümber pöörduda ja asetada end teiste ko-hale; kuivõrd see tähendaks kõnelda teiste inimeste stsenaariumi järgi, liht-salt kuulata – ja ütelda siis üles seda, mida *nemad* kuulda tahavad. Holla tun-neb ainult omaenese stsenaariumi. Ta esitab õigustamata nõudmisi. Harva juhtub, et ta küsiks või kuulaks. Tal pole aimugi, et elutarkus on alati kommu-naalne.

Niisiis esindab Holla Eesti varianti pingutatud kultuurilise eksistentsi ta-just ilmajätuse ja pürgimuste vahel, ta õnnetu sõber Illimar Koonen aga, kelle elu Holla jutustab, kehastab Eesti kul-tuurilist ebaküpsust ja eneseidentiteedi puudust. Vähemalt jõuab niisuguse ot-suseni Felix ning Holla nõustub tema-ga. Felix: "Kas mina olen süüdi, kui teie sõbrad kunstitegemist välja ei kannata? Kas mina pean vastutama, kui mees pole kunstiks küps? või naine? või rah-vas?" (lk 58).

Kuidas saab rahvas edasi elada näge-museta oma isedusest? Ilma nägemuse-ta inimesed hukuvad, ütleb prohvet. Ja Illimar hukubki – sel määral kui ta esindab Eestit – või tagasihoidlikumalt öeldes: ta lõpetab läbikukkununa, mõ-neks ajaks vangi panduna kallaletungi eest oma naise armukesele. "Illimar" on võetud "Väikesest Illimarist", Tuglase lapsepõlveteemalisest klassikateosest, ning "Koonen" on pandud Alice Koone-ni, vene *tragedienne*'i järgi, kes mängis kirerolle, sealhulgas Phaidrat ja Emma

Bovary'd.¹ Niisiis tähendab Illimar Koonen ebaküpsed teatraalsust – suurejoonelist, ähmaset unelevat, illusoorset ja pettasaanut. ("Koonen" võib olla ka viide sellele, et eurooplased, pärinud kogu Tolstoi ja Dostojevski, seostavad mõnikord oma tundeliialdusi vastuvõtlikkusega "vene hingele".) Erinevalt Hollast ei tunne Illimar mingeid piire. Ta püüab hõlmata järjest enam, kaotada vahet kunsti ja elu, mineviku ja oleviku, *ego* ja kollektiivse alateadvuse, teatri ja teraapia vahel.

Illimar on lõpmatult pisendatud Adrian Levenkühn. Juhul kui temagi elu on "modelleeritud" mingite tuntud mõtlejate najal, nagu Adriani oma oli Nietzsche ja Schönbergi järgi, siis on neiks Illimari puhul Artaud ja Grotowski. Sel juhul on tema biograafia küll paroodia Artaud' elust, kus hulluse ja jõulise metsikuse kõrval puudus täiesti Nietzsche suursugusus. Illimari eklektilised teoretiseeringud, paljud avangardteatriteooria popularisatsioonid ja lahjendused on aga õieti Grotowski mõtete moonutus, eriti mis puudutab viimase rõhuasetust teatrist kui enese tundmaõppimise, enesesesüüvimise vahendist.² Illimari tee – mis pole midagi muud kui paroodia Grotowski käsitusele näitleja *via negativa*'st, s.o protsessist, mis kõrvaldab tõkked täieliku eneseaktualisatsiooni eest³ – viib vaid isiksuse pidemetuse ja agressiooni.

Illimar on postmodernism, 60ndate kunst – nonverbaalne ja orgaaniline, seostuv tulekahju, alastuse, joobega ning avatud vägivallale ja eitusele. (Felixil tuleb kaks korda talle sõna otseses mõttes püksid jalga panna, esimest korda siis, kui Illimar joo lapsikus regressioonihoos end mudases ojas üleni ära määrib, ja teist korda, siis kui ta põletab peol oma riided – sümboolne ja sihitult paroodiline eneseohverdusakt.) Illimari pole annet ega hoopiski mitte distsipliini, ta on niisama vähe "sündinud teatriinimene" (lk 16), kui Holla on "sündinud humanist". Ta moonutab teatrit, on teatris osalt vaid omaenda psüühiliste ja terapeutiliste vajaduste tõttu, ning ometi on ta püüdlustes – ühes kogu ta verinooruslikkuse, siira usu ja skeptitsismipuudusega – ehedust, veetlust ja elujõudu, milleni Holla ei küüni. Lisaks kõigele on Illimar võimeline tundma viisil, milleks Holla suuteline pole. Näiteks avaldamata luuletaja puhul ei teki Illimari kahtlustki, et too on geenius, et see maa siin on suuteline andma geeniusi. Hollale on aga iseloomulik, et ta toob esile küsimuse kõik küljed ning võtab siis asja kokku poolväitega, milles ühtaegu võib näha ka selle väite iroonilist eitust: "Minu arust oli see tõeline luule, ja tema olemasolu ei saanud kahtluse alla panna, nagu ei saa kahelda teisteski maailma vabades territooriumides, kas või selles, et soomuslaev "Potjomkin" oli neliteist päeva

1 Nime päritolu on Unt kommenteerinud kirjutes "'Via regia', lava tagant vaadates" (*Noorte Hääl*, 13.06.1975). Vt ka M. Unt, Ma ei olnud imelaps. Tln, 1990, lk 91–98.

2 J. Grotowski, *Towards a Poor Theater*. Holstebro, 1968, lk 256; P. Brook, *The Empty Space*. New York, 1968, lk 59–60; eesti k-s: P. Brook, *Tühi ruum*. Tlk M. Klaassen. Tallinn, 1972, lk 53–54.

3 J. Grotowski, *Towards a Poor Theater*, lk 16.

kogu maailma ainus vaba territoorium" (lk 47). Valesti tõlgendavad ja moonutavad nii Illimar kui Holla, muutes nii jutustuse struktuuri pidevaks nihestatuse-kogemuseks. Kummagi elu näib vihjavat, et Eestist ei saa võrsuda geniaalset vaimu nagu Saksamaalt. Kuid Illimari jumaldamisvõime ilmutab talle, et see geenius ei pruugigi lõppude lõpuks peituda teatris, vaid hoopis luules. Hetkeks püsib tema oma geenius selles mustast marmorist hauasambas, mille ta oma kulul luuletajale, õigupoolest loo kõrvaltegelasele, on püstitanud, ning kuhu on tahatud värss poedilt endalt, tõeline iseduse-mõistatus: "Ütle mulle, kes sa oled, ja mina ütlen sulle, kes sina oled" (lk 48). Ise-definitsiooni ei anta ega saada kusagilt väljastpoolt. Iga ise kannab vastust iseendas. Teosta ja defineeri ennast, siis olen ka mina suuteline sind defineerima.

Felix on Undi aristokraatlik saatan: kahvatu, elegantne, salapärane ja enastvalitsev. Ta esindab kunsti – või "ainult kunsti"¹ –, impersonaalse vormi jõudu ise's. Tema äärmuslik väljaspoolseisvus visandab pildi sellest osast meis, mis põlgab sisu, tõlgendamist ja – aegajalt – ka meie ajastu äärmuslikku subjektiivsust. Tema on see metainimene, kellest teiste hulgas kirjutab E. M. Cioran oma raamatus "Kiusatus olemas olla": "Mis kasu on me küsimuste, me probleemide ja ängide komöödiast? Kas lõppude lõpuks poleks parem siiski end automaadiks-olekule orienteerida?"

Muserdavate isiklike agooniaste asemele tuleksid masstoodanguagooniad: ühesugused ja kergesti läbielatavad; poleks enam algupäraseid ega sügavmõttelisi teoseid; poleks intiimsust ega seetõttu ka mitte unistusi ega mingeid saladusi. Õnnetunne ja nukrus kaotaksid üldse tähenduse, sest neil poleks kohta, kust lähtuda; igaüks meist oleks lõpuks ideaalne ümmargune null: *eikeegi*.²

Inimvaatepunktist paistab Felixi a- või nonhumaansus saatanlik, sisu vaatepunktist näib ta formalism surmav. Valida "ainult kunst" on, nagu ilmekalt näitas Mann, üks vabatahtlikult omandatud steriilsuse vorme.

Täiuslik näide Felixi ükskõiksusest inimliku rõõmu või vaeva vastu on ta otsus lavastada üks oma *happening* just Illimari elu pöördepunktil. Teatud mõttes teeb Felix Illimariga tehingu nagu Manni saatan, kuid ei müü talle mitte mingit hullumeelset ajaloolist aega ega võimet luua atonaalset süsteemi nagu saatan Adrianile, vaid annab talle enne kõrvaleheitmist viimase võimaluse end kas teostada – või siis lahustuda. *Happening*'is on teater Paradiis ja kõik, mis asub sellest väljaspool – kuhu Illimari naise ja tolle armukese kehastatud Aadam ja Eeva end peidavad ning kust Illimar nad leiab –, on mitte-Paradiis. Pärast Illimari enesealandust lavastab Felix jaapani muinasjutudele tugineva näidendi puhta aja voolust, kus inimese tähenduslikkus on veelgi enam taandatud. Inimesed selles näidendis näivad

1 Kirjutises "'Via regia", lava tagant vaadates" rõhutab Unt, et Felix on kunstnik, "artist" või "ainult kunstnik", ning lühiromaanis ütleb Felix ise: "Jätke mind rahule, sest mina teen *ainult* kunsti ja eraelu mind ei huvita" (lk 58).

2 E. M. Cioran, *The Temptation to Exist*. Chicago, 1968, lk 149.

pabersiluettidena. Ühtlasi annab Felix intervjuu, milles rõhutab, et lõpuks ometi on tal võimalus rahuneda seda, mida ta ise tahab. Sõna "ise" on trükitud sõrendatult – justkui rõhutamaks, et üks Felix jõuab eneseaktualisatsioonini.

Siirduksin nüüd tegelaskujude tõlgendamisel teoreetilisemat laadi arutlustele iseduse üle. Alustan mõnedest minu jaoks enesestmõistetavatest eeldustest ning nii kõnealusele kui teistele romaaninarratiividele omastest struktuuriseikadest. Esiteks on minu meelest selle romaani juures aksioomiks, et see, mis jääb tegelaskujudes teadvustamata, on teadvustatud ja irooniliselt olemas teose struktuuris. Vaadates teost tegelaskonna vaatepunktist, näeme üht ontulist, substantiivset ehk autonoomset arusaama isedusest. Teose struktuuris aga avaldub üks teine, funktsionaalsem ja suhtumuslikum iseduse-nägemus. Kokkuvõttes on "Via regia" oma olemuselt niisiis dialoog, või ulm kahest eri iseduse- või olemisenägemusest.

Teisalt ei saa olla kahtlustki, et "Via regia" tervikuna on Undi isikliku afektiivse struktuuri esitus (ehkki mitte ainult seda), kus erisugused tegelased esindavad "ise" eri poolusi, impulsse või võimalusi. Kahtlust ei saa olla selleski, et kogu teos tegeleb iseduse küsimusega. Missugune on kuninglik tee (*via regia*) "iseenda" juurde? Missugune on autentne "ise"? Kuivõrd ligipääsetav on "ise" ühes kõigi oma paljude dimensioo-

nidega iseendale? Missugune saab olla või peaks olema suhe nende "ise" eri tahkude vahel? Keskkel kohal on Oidipuse iidne mõistatus: "Ütle mulle, kes sa oled, ja mina ütlen sulle, kes sina oled." Edasi: teose struktuur, mis ise on küsimus, pakub mitmesuguseid võimalikke vastuseid, kuid ei ühtegi lõplikku. "Via regia" pole suletud, vaid avatud struktuur – eelistaksin siin õieti sõna "vorm".¹ (Vormi all mõtlen teatud laadi neoidealistlikku struktuuri, mis ei ole autonoomne ning püüab osutada endast väljapoole, representeerida ja peegeldada rohkemat kui omaenese sõnu ja kirjanduslikke vahendeid. Meelega ei nimeta ma "Via regiat" "tekstiks", sest tekst ei osuta niiviisi või igatahes osutab sel viisil vähem; ta võtab end millegi tõsisemana kui representatsioon. "Via regia" kasutab nii enesepeegelduslikku kui puhtalt kirjanduslikku võttestikku, kuid kokkuvõttes ei mõju ta siiski nii nagu näiteks Nabokovi "Lolita".) Ja lõpuks: pole kahtlust selleski, et see vaid 61 lehekülje pikkune lühiromaan on valdavalt dialektiline, tulvil binaarseid vastandusi alates väikestest ja triviaalsetest (nagu riides-alasti) kuni suurte ja sügavateni (nagu eesti kultuur–maailmakultuur).

Iga karakter on kujutatud (just nagu Peter Palitzsch oma osatäitjatel näidelda soovitas) niihästi mustana kui valgena, näidatud naeratuse juures ka irvet selle taga, kirjeldatud alati ka vastupidist tunnet, vastupidist liikumist.² Iga

1 Suletud ja avatud vormi kohta vt ka mu artiklit "The Novel's Subjectivity: Georg Lukacs's 'Theory of the Novel'" – *Salmagundi*, Winter 1975, lk 117–121.

2 Vt Liv Ullmann Peter Palitzschist: *L. Ullmann, Changing*. New York, 1977, lk 96; eesti k-s: *L. Ullmann, Muutumine*. Tlk A. Saluäär. Tln, 1986, lk 59.

tegelaskuju positiivne külg on lahutamatu läbi põimunud sellega, mida Carl Jung nimetas "varjuks", ta negatiivse ehk pahelise poolega. Tegelasakujude vahel võib näha nii ruumiliselt kui ajaliselt dialektilisi vastavusi. Võib näiteks öelda, et Illimar esindab Eestit, Holla Euroopat ja Felix rahvusvahelisust. Ent võib väita ka vastupidist – näiteks oma teatriteoorias on Illimar just kõige ilmsel Euroopa-esindaja. Kui ajast rääkida, siis võiks Holla esindada modernismi või 19. sajandi realismi, Illimar postmodernset ja Felix ajatut. Samas võime väita, et oma arhetüübiotsingutega on hoopis Illimar ajatuse-esindaja. Siin on olemas kõik klassikalised polaarsused ja äärmused nagu kunst–elu, ratsionaalne–irratsionaalne, romantiline–klassikaline jne, mis loob ülimalt diakriitilise situatsiooni. Alustagedest alates on see teos modernistlik – seda võrd kui modernismiga kaasneb just seda laadi mitmetähenduslikkuskriis, liiga palju tähendusi ja võimetus nende vahel valida või neid sünteesida.¹ (Jällegi seostan ma modernismi teatud arengutega "vormis", postmodernismi aga "teksti" ja tekstualisatsiooni traditsiooni arenguga, kus see end ka ilmutaks, olgu "Alice'is Imedemaal" või Mallarmé'is, ehkki võtan arvesse, et tegelikult kandis ta oma esimesi vilju siiski alles pärast Teist maailmasõda.)

Teose need omadused võimaldavad veel mõnd teoreetilist kommentaari. Üks asi: tegelastele endile jääb teose intensiivne dialektilisus nähtamatuks

nagu traditsioonilises romaanis ikka. Nad suhtuvad üksteisesse kui omaette autonoomsetesse indiviididesse, kui võõraisse. Autonoomsete olemisviisidena saavad neist teatud võimaluste ja valikute esindajad. Just nagu oleks tegemist mingi lahinguga ja üks iseduse vorm peaks pidevalt saavutama võidu teise üle. Ent kuigi teose dialektika sellele vihjab, ei luba ta ometi "ise" ühe osa mahasurumist teise huvides. Illimar on maha surutud ja vangistatud (ning Felix näib võidutsevat), kuid Holla jutustus ühtlasi "taaselustab" ta, nii et ta on vägagi elus, kui me talle vanglas viimse pilgu saame heita ja ta Artaud'd tsiteerib. Psüühikalisest konfliktist ei saa lahendada sõjaga, ehkki seda vanemates autobiograafilistes tekstides mõnikord on üritatud, ega järeleandmatu rünnakuga – nagu näiteks religioosse hinge rünnak ilmaliku vastu Petrarca "Secretum" –, mille tulemusena soovimatu jäädavalt maha surutaks. Konstruktivne isedus ei saa põhineda osalisel enesevangistusel, destruktsioonil või allasurumisel. Ta ei saa põhineda ka enesetühistusel kõrgema kunstisünteesi huvides (kui just Felixi metahumaanset formalismi ei taheta ideaaliks pidada) ega teistsugususe allasurumisel. Õieti toobki teose dialektiline struktuur esile "teise" destruktsiooni kui "ise" mingi aspekti destruktsiooni. Ta näitab tegelasi hetketi vastastikku põimuvat (näiteks kui Holla, kes harilikult on nii kainelt mõistustlik, tunneb end irratsionaalse küüsis ja Illimar, kes harilikult on nii

1 Arutlust mitmetähenduslikkuskriisist muusikas ("Oli lihtsalt liiga palju noote, liiga palju sisemisi häält, liiga palju tähendusi") vt: L. B e r n s t e i n, The Unanswered Question. Cambridge (Mass.), 1976, lk 266.

emotsionaalne, teoretiseerib ja morali-seerib erapooletu kõrvalseisjana). See dialektiline struktuur näitab ka, et igaüks on teise funktsioon (Felix eksisteerib Holla aristokratiivajaduse tõttu). Teos ühtaegu viitab vastastikkusele ja intersubjektiivsusele ning samas eitab neid. Igaüks on teine; igaüks on ka teise funktsioon, haaratud ühte totaalsesse dialektilisse süsteemi. Kuid tegelased ise seda kooseksisteerimise fakti ei märka. Teose dialektilise struktuuri ja tegelaskonna vahel on kavatsuslik lahkõla – palju tugevam kui traditsioonilises romaanis. Holla on siiras oma teadmatuses, miks ta Illimarist kirjutab, ehkki teose lõpupoole leidub üks tagasivaade nende noorusesse, kus ilmneb Illimari hoolivus ja osavõtlikkus Holla vastu (lk 57) ning millest on selgesti näha, et Holla kirjutab temast ikkagi sügavamate tunnete mõjul kui abstraktsest kohusetundest.

Autonoomne isedus – nagu "Via regia" tegelaskond viitab – teatud mõttes pärsib armastust või toob kaasa selle allasurumise. Et olla autonoomne, peab *ego* olema selgesti eristatav teistest *ego*-dest, enesele keskendatud ja enesesse suletud, terviklik; tegelikult ei saa ta tunnetada teist *ego*'t. Ta on huvitatud oma substantiivse vormi säilitamisest. Lõdvemad *ego*-piirid aga lasevad meil minna selle piiratud kartesiaanliku "Ma olen" juurest kaugemale "Ma olen teine" juurde, iseduse suhtumuslikuma ja funktsionaalsema tähenduse juurde, koeksistentsini, kogemuseni, mis pole ükski minu ega ükski sinu kogemus, vaid

on voolamine, pidev vastastikune vaheutus, tõeline energiavoog, millest sõltume me kõik ja mis meist igaühe paneb rohkem olemas olema. Illimari kuju ja teose silmatorkavalt dialektiline struktuur on need, mis meid kõigepealt kokupuutesse viivad selle suhtumuslikuma, postmodernismile nii iseloomuliku olemiskujutlusega.

Lõdvemate *ego*-piiride dialektiliseks vasteks on sünteesi ja mediatsiooni õnnelikult läbi teinud ratsionalism. See on niisugune dialektilisus, mis suudab taluda ambivalentsusi ja mitmetähenduslikkusi, otsimata neile otsustavaid lahendusi.

Mitmetähenduslikkus kriisi mõistetud Mann teadis, et süntees ei ole enam võimalik, ometi ihkas ta seda ning suhestas end sellega negatiivse iha vormis: "Dr. Faustuse nutulauluga", kahetsusega selle puudumise pärast.

Unt ei ihka seda enam. Ning nii ei ole tema dialektilisus enam üleni positiivne nagu paljude teistegi postmodernsete tekstide ja vormide dialektilisus (ning minu jaoks ongi "Via regia" just postmodernne "vorm").

Theodor Adorno määratluse järgi põrkab negatiivne dialektika sünteesi ees tagasi; see on aktiivne väljapääsuotsimine mitteidentsuses, eitustes, otsustamatuses, *divergentsuses* ja *ühismõõdutuses*, sest need on osutunud olemuslikuks osaks tõest.¹

Undi looming oma modernismi ja postmodernismi vahepealsest asendist ei näita mitte ainult negatiivse dialektika võimalusi, vaid ka positiivse omi,

¹ Negatiivse–positiivse dialektika määratlusi vt: Th. A d o r n o, Negative Dialektik. Frankfurt am M., 1970.

sedavõrd kui näiteks kas või Felix on "otsustav lahendus".¹

Et kaevuda sügavamalt küsimusse, mis Undile – lisaks dialektikale rangete (Holla) ja liig lõtvade *ego*-piiride (Illimar) või siis subjektiivsuse suhtes tuntava ükskõiksuse (Felix) vahel – on iseduse juures olulisim, tuleb pöörduda romaani neljanda peategelase, teatri poole. Sellest peategelasest jutustamisel on kolm tasandit. Esiteks lihtne realistlik-sümboolne narratsioon Illimari järjest kasvavast seotusest teatriga. Lühidalt öeldes on teater ta *anima*. Ta abiellub näitlejaga ning sümboolselt tähendab see ka abiellumist teatriga.

Teiseks on olemas teoreetiline tasand, Illimari innukad ja muutlikud kontseptsioonid teatri loomuse ja funktsiooni kohta. Ja lõpuks värelevad kõige selle all nagu korallid merepõhjas ka stseenid nonverbaalsest teatrist enesest. "Doktor Faustuses" on selle vasteks Manni harukordsed kirjeldused Adriani heliteostest. Illimari "kompositsioonid" lähevad ajas tagasi – nii üritab ta lavastada Goethe "Fausti", "Kuningas Oidipuse" ja Loomise raamatu puhastatud versioone –, sest ta otsib emotsioonide arhetüüpe, ürgseid žeste ja liigutusi. Ta otsib võimalust lahutada teineteisest teater ja kirjandus, et tuua teater tagasi näitlejani, tegelikult tema kehani.

Kõikidel Illimari teooriatel on midagi

pistmist eneseväljenduse ja eneseaktualisatsiooniga. Nii jõuab ta iidsete mängu-teooriateni Erik Erikssoni ümbersõnastuses: "Parafraseerides Freudi, oleme mängu nimetanud lapse *ego* sünteesipüüdluse kuninglikuks teeks arusaamiseni."² Illimari ahvatleb ka kujutus teatrist kui jungiliku teraapia teatud vormist, viisist, kuidas rebida maha väline *persona* ja pelga *ego* juurest, millel on ligipääs kõigest indiviidi alateadvusse, jõuda "iseni", laiendatud identiteedini, mis avaks meile pääsu impersonaalsesse ehk kollektiivsesse alateadvusse. Kumbki teooria ei taba *ego*'t siin-ja-praegu. Mänguteooria rõhutab Illimari versioonis tuleviku-"iset"; mäng on viis valitseda selle üle, mida veel ei teata, elu, mis tuleb alles elada. Jungi teooria rõhutab teist äärmust, seda elu, mis on juba elatud, anonüümset, kollektiivset, minevikulist, kuid taasleitava alateadvust. Järjest enam hakkab Illimari teoretiseerimine kogu reaalsust paigast nihutama ning väljub "isest" maailma: "Teatrielu on tegelikult reaalne elu" (lk 48). Pöörates Felixi seisukoha täielikult ümber, kinnitab Illimar, et Felix ei pidavat tähtsaks mitte kunsti, vaid elu. Linn võiks teatriga kokku mängida, deklareerib Illimar. Ta küsib Hollalt: "Aga oled sa minuga nõus, et maailma peab muutma?" – "Maailma või teatrit?" küsib Holla vastu, osatades

1 Undi kommentaar kirjutises "'Via regia, lava tagant vaadates" näitab selgelt, et Felixi teed peab autor "otsustavaks lahenduseks": "Felixil puuduvad inimlikud jooned, aga on talle neid ilmtingimata vaja? Kirjanduse ja kunsti ajalugu näitab, et sadade tuhandete hinge on jäänud elama ka sellised kunstnikud, kelle jaoks peale kunsti ei ole eksisteerinud maailmas midagi."

2 E. H. Erikson, *Childhood and Society*. New York, 1950, lk 209. Unt tsiteerib selle saksakeelset tõlget lk 38. (Undil: "Ja Erikssonil on Freudi mõte kokku võetud nii: *Das Spiel ist die königliche Strasse zum Verständnis des infantilen Ichstrebens nach Synthese*. Mäng on nüüsi kuninglik tee (ehk via regia) isiksuse Mina väljakujundamiseks." *Tlk*.)

Illimari ekslikku ümberpööramist (lk 49). Sest Illimar – hüsteeriline, grandioosne ja revolutsiooniline – on nüüd ootamatult nihkunud Aristotelese tegevuse- ehk *praxise*-mõistelt Marxi teooriasse ja muutnud teatri revolutsiooni-instrumentiks.

Tegevus ja näitleja, *action* ja *actor*, tulevad ühest ja samast ladina tüvest *agere*, mis tähendab 'ajama, juhtima, teg(uts)ema'. Aristotelese järgi on tragöödia ilma tegevuseeta mõeldamatu, samas siiski mõeldav ilma tegelaseta. Marxil on inimhingki *praxis*; tema järgi on inimene maailmas alati olnud revolutsionäär, sest praktiline aktiivsus ongi inimese olemus. Üks kontsept aitab uut elu sisse puhuda teisele ning nii on modernsete teatriteoreetikute Artaud', Brooki, Grotowski jt arvates tegevus (*action*) see "ise" sügavaim elustuum, mis näitleja teos (*act*) ilmneb. "Näitleja kutsumus," kirjutab Grotowski, "realiseerub kehalisuses. Näitleja ei tohi *illustrerida*, vaid peab oma organismi vahenditega *täide viima* "hinge teo".¹ Niisiis nagu kord seisis ajaloo keskpunktis revolutsionäär, on nüüd näitleja keha võim teatri kuumavaks keskmeks, psüühikamuutuse revolutsiooniliseks instrumentiks.

Illimari osaks jääb keeruliste, üksteist vastastikku mõjutavate intellektuaalsete resonantside atmosfäär, kus tegevuse ehk *praxis*'e kontekstid ja tähendused mitmekordistuvad, ning ta mattub mitmetähenduslikkustesse. Lõpuks ei tea ta

enam, millisel "laval" ta parajasti viibib – kas reaalsel, sotsiaalsel, revolutsioonilisel või illusoorisel. Ning teatud mõttes pole tema irratsionaalne ja destruktiivne impulss – kallaletung naise armukeelsele, misjuures ta küllap kogemata tolle katuselt alla lükkab – midagi muud, kui lapselik viis sünteesida kõik oma arusaamad ja tunded, mis tal tegevusega seostuvad. Sest oma reaalsete sotsiaalsete tagajärgedega teo saadab ta korda *happening*'i ehk näidendi kestel, ainult et seda näidendit mängitakse väljaspool teatrit, linna territooriumil, mille Felix oli nimetanud mitte-Paradiisiks. Tegevus määratleb iseduse ning tegevuse ta puudub isedusel tähendus, ent iga tegu ka ohustab eksisteerivat "iset", paneb ta alati tervenisti kaalule.

Illimari teoretiseeringud keerlevad küsimuse ümber: "Mis on teater?"² Teater ei ole praktiline ega eetiline, ta eesmärk pole lõbustada või meelt lahutada ega esile kutsuda sotsiaalseid muutusi või "ise" transformatsiooni; hoolimata Grotowskist ei ole ta ka ainult nende jaoks, kel on vajadus end tundma õppida. Teater ei ole kuninglik tee iseduse juurde. Teater seisneb tegevuses (*acting*); sinna minnakse selleks, et taas tegevuseks jõudu leida või et lasta seda esmast jõudu enesele taas meenutada. Sest "Via regias" on teatri tähtsaimaks mõõtmeks ta tegelik esitus; meie ees on nonverbaalse teatri enese stseenid. Me jälgime neid koos Holla ja Illimariga, eriti Loomise raamatu stseene, kus pi-

1 J. Grotowski, Towards a Poor Theater, lk 257.

2 Siinkohal tuleb mulle meelde aastaid tagasi loetud Mardi Valgemäe imepärane ja innustav artikkel, millele võlgnen oma suhtumise teatrisse: "Milleks teater?" (*Mana* nr 39, 1972, lk 16–19; vt ka M. Valgemäe, Ikka teatrist mõteldes. Stockholm, 1990, lk 7–15).

kim ja kauneim on armastustseen Aadama ja Eeva vahel. Siin saab koguni Holla endast teadlikuks kui isikust, kes on ka midagi muud kui verbaalintellektuaal, on üksainus lummatud lihalik olend.

See "Via regia" viimane ehk nonverbaalse teatri mõõde lisab iseduse küsimusele repressiooni–ekspressiooni dialektika. Teater toob esile selle, mis on tegelastes alla surutud ja on nende jaoks väljendamatu. Tumm teatritegevus paljastab selle, mida pole võimalik välja öelda ei tegelaskonna ega isegi struktuuri kaudu. See tegevus teeb nähtavaks kõikehõlmava vormi. Undi teose puhul kehtib sama, mis romaanide puhul ongi enamasti aksiomaatiline, nimelt et see, mis tegelastes alateadlik, on teadvustatud ja iroonilisena kohal teose struktuuris. Oma struktuuri sügavaimas kihis esitab "Via regia" kehalise armas-

tuse akti, ühes kogu selle kõikehaaravuse ja valuliste väljaarvatustega, kõrvale tõrjumise ürgse valuga. Ainsas žestis leiab struktuur taas üles allasurutud armastuse, mis omakorda on ka suhtumuslikuma iseduskujutluse sisimaks tuumaks. Millal tekib siis see iseduse kujutus? Samal hetkel kui allasurutud armastus, mille teose struktuur esile tõi, hakkab end substantiseerima tegelaste teadvuses. Viimane põhjus, miks ma nimetan "Via regiat" "vormiks", ongi selles, et ta põhineb allasurumisel ja niisugusel interpretatsioonil, mis nõuab allasurumise paljastamist. Sest "tekstid" põhinevad hoopis deletsioonil, deletsioonid aga pole kättesaadavad traditsioonilise tõlgenduse ega hermeneutika abil.

Inglise keelest tõlkinud Kristin Saru

TIIT HENNOSTE

HÜPPED MODERNISMI POOLE: EESTI 20. SAJANDI KIRJANDUSEST EUROOPA MODERNISMI TAUSTAL

21. loeng

Kodueesti modernism IV: lagunemine II

Muutused luules

Luule koos lühiproosaga oli 1960. aastate teisel poolel ja 70ndate alguses kirjandussituatsiooni keskmes ja temas võis välja tuua kolm olulist suundumust: postsümbolism, modernismihüpe ja hüpe "modernismist mööda". Puhtalt ühe suuna esindajaid oli vähe, enamasti on samas autoris koos mitme suuna jooni.

Kuidas iseloomustada luule edasist liikumist kuni 80. aastate lõpuni? Üldpilti iseloomustavad mu arust viis põhitendentsi.

Esiteks: aeg, kus luule (ja lühiproosa) kirjandussituatsiooni keskmes olid, saab 70ndate algupoolel läbi. Tuleb pika proosa kõrgperiood. Luule taandub kirjandussituatsioonis tagaplaanile, kuhu jääb kuni 80ndate lõpuni.

Teiseks, hiljemalt 70ndate teisest poolest algab luules langus ja stagnatsioon. Valitseb hall keskpärasus. Alguses häirivad seda halluserahu üksikud heledad sähvatused, 80ndatel pole enam neidki. Luulesituatsiooni kese jääb tühjaks.

Kolmandaks, kümnendivahetuse eri luulesuunad ühtlustuvad ja liiguvad ae-

gamisi tagasi vana hea postsümbolismi poole. Varasemad radikaalsed uuendajad taanduvad aegamisi oma noorpõlvvepositsioonidelt ja juurdetulijad esindavad ülivaldavalt postsümbolismi järelväge.

Neljandaks, olulisi uuendusi tuleb luulesse vähe, nende seas on keskseiks minimalism ja metafüüsika.

Viiendaks, luule põhiautorid asenduvad. Enamik vanadest tippudest lõpetab või avaldab end harva.

Kuldaja lõpp

Luule taandumine kirjandussituatsiooni keskmet 70ndatel on kiire ja järsk. Põhjuseks on vanade tippautorite taandumine või vaikumine ja see, et uusi tuleb juurde vähe.

Vaikivad Paul-Eerik Rummo, Johnny B. Isotamm, pikalt vaikivad ka Andres Ehin ja Toomas Liiv (uued kogud alles 1976 ja 1981). Lisaks kirjutavad üha harvemini või üldse mitte ka vanad arbujad. Järjest vaiksemaks muutuvad ka 60ndate põlvkonna sotsiaalse suuna kirjanikud (Siig, Rimmel jt). Mitmed olulised luuletajad lähevad täielikult üle

proosasse või hakkavad kirjutama eelkõige proosat (Beekman, Kross, ka Baturin, Traat). Põhiosa luulest kirjutab "järelvägi", nagu Joel Sang seda kunagi on nimetanud.

Jäävad mõned tippluuletajad, kelle hüilgeajaks on just 70ndad ja 80ndate algus. Kesketeks luuletajateks ja luulekriitika etalonautoriteks tõusevad Jüri Üdi ja Hando Runnel, nende kõrval on olulised ka Viivi Luik ja kogu aeg keskmest veidi kõrvale jäänud Jaan Kaplinski.

Üdi ja Runnel avaldavad 70ndate lõpus (vahe)kokkuvõttekogud. Edaspidi jääb nendegi looming hõredaks. Viiding ei avalda uusi kogusid pärast 1983. aastat, Runnel vaikib pikalt alates 1982. aastast ning liigub ikka enam eesti luule põhihoovuse suunas. Luik kirjutab vanas postsümbolistlikus võtmes edasi, muutub järjest sügavamaks sotsiaalseks isamaaluuletajaks, tõuseb päris tippu koguga "Rängast rõõmust" 1982 ja läheb siis üle proosasse. Oluline muutuja on üksnes Kaplinski, kes jätkab omas 60ndate luulemudelis kuni 70ndate lõpuni, et siis muuta radikaalselt oma poeetikat argiseikade kirjeldamise suunas. Luule ja luuletamine hakkab ennast tema jaoks ammendama, luuletusi asendavad järjest enam lihtsalt tekstid.

Tagasi postsümbolismi poole

Mis saab edasi kolmest keskest suunast? Luule üldpildi kohta võib öelda üheselt: modernismihüpe oli jäänud seljataha ja hüppeks see jäigi. Kehtima jääb väikeste muudatustega see paradigma, mille tõid luulesse 60ndatel alusta-

nud, arbujalik järelsümbolism.

Suur osa 60ndate algupoolel luulesse tulnud sisusuundumustest püsib edasi. Püsib arbujalik maailmapilt, sest püsib ja muutub veel olulisemaks luule kui eetilise ja rahvusliku vastupanu sümbol. Endiselt on satiiril ja huumoril luules oluline koht.

Tähtsaks muutuseks on liikumine globaalsest maailmast taas lokaalsesse (vrd arbujad vastavalt sõja eel ja ajal). Modernismimõjuline inimene globaalses kontekstis asendub üha enam kitsama rahvusliku maailmaga ning autori isikliku sise- ja välismaailmaga. Kaplinski: luuleilma avardumine on peatunud, rohkem pööratakse tähelepanu väikestele asjadele, detailidele, kodusele mikromaailmale.

Luule vormipoolel jätkub järelsümbolistlik sõnakatedraalide ehitamine. Assotsiatiivsus luuleteksti organiseerimisevõttena on endiselt keskne. Grotesk ja hüperbool elavad edasi.

Oluline muutus on modernismi keskse vormijoone, vabavärsi taandumine. Ka muutub luule taas lihtsamaks, ülikeerukad kujundimängud taanduvad.

Seega: modernismi normaalparadigmast laenatud jooned postsümbolismis taanduvad veidi. Luule läheneb taas "vanale heale luulele". Mingeid olulisuuendusi, mida just postsümbolismi enese paradigmat siduda saaks, luulesse ei tule. Postsümbolism ise stagneerub, suur osa selle suuna luulet on lahjendatud ja tuimendatud Alver või Rummo.

Modernism taandub tugevalt ja kiiresti. Olulistest vanadest modernistidest jätkab oma sürrealistlikus võtmes üksnes Ehin, teised vaikivad. Ainsana

lisandub 70ndate lõpus vana põlvkonna klassikalise modernismi ritta hilisdebütant Ene Mihkelson. Kuid tema luule jääb tollal väga selgesti peateest kõrvale ja uued kriitikud ei saa sellega mingit kontakti.

Möödahüppe-suunaga seotud olulised autorid jagunevad kahte ossa. Osa lõpetab ega soovi siirduda ametlikesse kultuurikanalitesse (Isotamm). Teine osa jätkab ja just neist saavad 70ndate luule etalonautorid (Runnel, Viiding). Põhiliselt selle suunaga kümnendivahe- tusel seostunud luulekeeleeuendus jääb aga lõpuni viimata: argikeelsus ja rämedus kaovad aeglaselt taas luulest. Ka nali ja paroodia taanduvad tõsise suhtu- mise eest (vrd nt Runneli ja eriti Üdi/ Viidingu arengut, kuid nt Ehin jätkab oma sõna- ja tähemänge). See, mis säilib ja edasi areneb, on laululisus, lauldavus ja sellega seotud riimiline/rütmiline luu- lemall, mille osakaal veelgi tõuseb. Sel- lest saab kõrge luule, mida aga ka- sutatakse ka madalates kultuurisituat- sioonides, nt rockmuusika- või folkla- lusõnadena. Oluline on ka see, et siitsamast kasvab välja iseseisev rock- laulutekstide maailm.

Seega: eesti luules jääb püsima situat- sioon, millest maailma uuem luule on selleks ajaks väga kaugele liikunud. Ees- ti luule eemaldub üha Euroopa ja USA luuleteedest.

Oluline on lisada, et kõik tippautorid tegutsevad luuleilmades, millel on oma- vahel suhteliselt vähe kokkupuute- punkte. Niisiis luule tipp laguneb. Seal pole enam ühtset suunda või kindlaid suundi, vaid erinevad autorid. Selliselt meenutab eesti luulesituatsioon 70nda- tel neid kultuuriajajärke, mida tavatse-

take tähistada eesliitega *post-* (nt post- impressionism eelmise sajandilõpu kunstis oma erinevate tippisiksustega või postmodernism 1960.–70. aastate kunstis). Kuid see analoogia on siiski pigem pinnapealne. Post-ajajärgud on tavaliselt sellised, kus nood erinevad tipud ühtlasi toovad kultuuri olulisi uuendusi; nad eelnevad mingi uue suu- re paradigma tekkele, milles mõne tipp- autori uuendused tugevalt välja arenda- tatakse (nt postimpressionism kunstis ja Cézanne'i roll modernismi allikana). Eesti luuleilmas võib aga kõnelda pigem lõpuootustest.

Muutused luules 70ndatel ja 80ndate esimesel poolel

Meid huvitavad eelkõige uuendused ja uuendajad ning nende seos modernis- miga või järgnenud uuenemisega eesti luules, modernismi 4. hüppega.

Nagu proosasse tuleb siiski ka luules- se sel perioodil mõningaid uuendusi ja olulisi uusi nimesid. Neid uuendusi on raske kindlalt siduda ühegagi kolmest alguses nimetatud luulesuunast.

Uued nimed

Uusi nimesid tuleb 70ndatel juurde pal- ju. Nad võib jagada kahte rühma. Üks rühm on 60ndate põlvkonna eakaasla- sed-hilisdebütandid ja nende veidi noo- rem järelvägi.

Järelvägi on õieti kummaline vahe- põlvkond, mille osa luules ja üldse kir- janduses jäi väga hõredaks ja vaeva- liseks. Nende debüüdid kas hilinesid

või jäidki aset leidmata. Nende seas on hulk ühe-kogu-luuletajaid ning selliseid, kes luulet teinud muude tegemiste, eriti kirjandusuurimise kõrvalt. Osa selle põlve autoreid tuleb kogudega välja 70ndate alguses (Üdi ja Sang näiteks), enamik aga alles kümnendi lõpupoole.

Miks nii? Oma rolli mängis siin ilmselt mitu asja. Esiteks väga tugev eelmine põlv, kelle ületamine ja kelle kõrvale jõudmine tundus võimatu (isegi Merilaas on kõnelnud sellest, kuidas Rummo "Lumevalguse" hülgetase võttis talt isu luuletada). Nad olid sageli almanahhiautorid, kelle jaoks oli oluline varasemast erinev kirjutajahoia, kõrvalhoidmine ametlikest hierarhiast. Nende autorite noorluuletaja-aeg langes aastatesse 1966–74, st brežnevlikku kruvide kinnikeeramise aega. Oma rolli mängis ka see, et Eestis kujunes just 70ndate algupoolel välja noortekultuur oma rocki ja muuga. (Ei ole vist juhus, et ka eesti rocki autorkonna esimene sugupõlv on sündinud just 1948–52.)

Sellest luuletajaterühmast on tähtsad kolm nime: Ene Mihkelson, Mari Vallisoo ja Peep Ilmet.

Modernismi seisukohast on neist oluline üksnes Ene Mihkelsoni klassikalise modernismi võtmes luule, mis saab raamatuteks alles 70ndate teisest poolest (esikkogu 1978). Selleks hetkeks oli tal aga olemas luuletusi juba kolme kogu jagu (ilmusid 1979–82). Mihkelsonile on tunnuslikud mõtisklused süü ja lunastuse üle, aja vool läbi inimese mälu, üksteisemõistmise haprus. Tema põhi-seisund on totaalne ilmaolek, täielik üksindus. See on tugevalt eksistentsialismisuunaline maailmapilt. Tema luule vormiks on klassikaline vabavärss, täis

mõtte- ja motiivikordusi. Mihkelson ise on öelnud: kirjutamine on seiklus keeles.

Mingit erilist kontakti luulekriitika tema tekstidega ei saa, lepib vaid tunnistamisega, et need on head asjad. Mihkelsoni luule on oma ilmumisajal selgelt luule peateest kõrval ja ega ta ka eesti modernismi midagi eriti uut ei lisa. Ka teeb Mihkelson otsekui kiirendusega läbi eakaaslaste tee: valikkogu esimesest perioodist ilmub juba 1985 ja edaspidi kirjutab ta paralleelselt proosat ja luulet, mängides mõlemas läbi samu motiive ja mõtteid.

Teiseks oluliseks juurdetulijaks sellest põlvkonnast on Mari Vallisoo, kelle esikkogu ilmub 1979 ja kelle hülgeajad jäävad 80ndate esimesse poole ("Rändlinnud kõrvaltoas" 1983). Tema puhul on oluline just uuendustetooja roll. Tähtsaim neist on argise igavikustamine, metafüüsiline maailm, milles ümbritsev elab oma salapärast elu; reaalse ja irrealse piiride ületamine.

Kolmandaks oluliseks järeleväeautoriks on Peep Ilmet, kelle raamatud ilmuvad 80ndate esimesel poolel ja kes programmiselt toob suurse luulesse ärkamisajaeelse maarahva maailmapildi.

Kuigi mõlemad viimased autorid saavad kriitika tunnustuse, on nende mõju teistele väga väike.

Teise rühma uustulnukatest moodustavad uue põlvkonna algajad, keda hakatakse tegema alates 1976. aasta Kirjandussündmusest. Suurem osa neist debüteerib kahes luuledebüütraamatu-seerias. Kahjuks kehtib nende kohta täiel määral Jüri Üdi luulelõik: uus põlvkond, seda tuleb nagu rahet, mis

peagi sulab, nii et maa on jälle must.

Suurem osa algajatest jääb ühe-koguautoriteks või on lihtsalt postsümbolismi andetud epigoonid. Väike rühm, kes annab olulisi uuendajaid eesti luulesse, tõuseb enamasti luule keskmesse või jõuab isegi esimese koguni alles 80ndate teisest poolest alates. (See on juba järgmise loengu aine. Vt noore luule üldpildi kohta ka Piret Viirese ülevaadet *Keeles ja Kirjanduses* 1991, nr 12, ja Mart Velskri ülevaadet *Vikerkaares* 1996, nr 3). 80ndate keskpaiga eelsesse aega jäävad ainult Kareva hiilgeajad.

Doris Kareva oli taas kord üks selline luuletaja, kelle noorusluule klassikaline armastuse- ja igatsusesõnum sai oma põlvkonnale ülioluliseks. Hilisemas luuleski liikus ta klassikalisi teemasid ja hoiakuid mööda: ilu, surm, armastus, puhtus jne. Kareva tõusis kohe luule keskmesse ja sinna ka enesestmõistetavalt jäi. Meie teema seisukohast on sees Karevaga olulised kaks punkti. Esiteks, tema puhul ei saa lahti tundest, et ta tegi n-õ tüüpkirjaniku arengu- ja muutustekõvera läbi mitu korda kiiremini, kui see tavaline on. 25. eluaastaks oli ta muutunud samasuguseks kui temast kümmekond aastat vanemad kirjanikud. See väljendus ühest küljest teemades ja lahendustes, teisalt aga selles, et temast sai koos nendega tollase luule tähtsamate uuenduste, minimalistliku vaikuseluule ja metafüüsika üks keskseid autoreid. Ja teiseks: ilmselt oli Kareva esimene eesti luuletaja, kelle "tootmises" mängis tõeliselt tulemusliku rolli meedia (tollane ajakiri *Noorus* ja Undi-Jõerüüdi "Kirjandussündmus '76") ning kelle edus olid lisaks tekstidele väga olulised ka luuletaja isiku sel-

lised kvaliteedid, mida tänapäeval võetakse kokku imidži nime alla.

Uuendused

Sellest perioodist saab välja tuua üksnes mõned olulised luulemuutused. Valdavalt pole need põhimõttelised uuendused võrreldes eelneva perioodiga, vaid pigem varasemate üksiktendentside väljaarendamine. Olulisemad uusjonnud võiks sõnastada järgmiselt:

- * eri maailmapiltide vastandumine;
- * minimalismi esiletõus retoorilise luulemalli asemel;
- * metafüüsilise tulek;
- * argielulisuse ja tekstilisuse suurenemine;
- * tsitaatsuse, allusioonilisuse kasv;
- * laululisuse jätkumine ja areng.

Maailmapiltide vastandumine

Eesti kultuuris on 20. sajandil olnud tähtsad vähemalt neli suurt maailmapilti:

- * Noor-Eestist lähtuv euroopalik maailmapilt;
- * üsna eklektiliselt Ida-suunaline maailmapilt (taustaks Siberi rahvaste maailm, budism, hiina filosoofia, ka teosoofia);
- * eesti rahvusliku talupojakultuuri maailmapilt, mis toetub ärkamisajale ja Tartu renessansile ning kolmainsusele Hurt-Reiman-Tõnisson;
- * ärkamisajaelne maarahva-maailmapilt, mis ärkamises ja euroopastumises on näinud eelkõige oma kultuurimudeli kaotamist ja millega on ko-

hati seostunud loodusrahvaste ökoloogiline maailmapilt.

Viimased kolm on kord esinenud liisanditena nooreestilise maailmapildi juures, kord sellele vastandunud. Samuti on nende allikad moodustanud omavahel kummalisi kombinatsioone (nt loodusrahvad ja Ida kõrgsundid).

Need maailmapildid on harva leidnud otsest sõnastamist esseedena või teaduslike traktaatidena. Praktiliselt kordagi pole ühtki neist arendatud ühe autori poolt välja selgeks süsteemiks. Süsteemi on loodud ja leitud ikka tagantjärele, uurijate poolt. Samuti on nad harva leidnud väljundi proosas. Kõige enam on nad vormunud ajaleheartikliteks ning ka luuleks.

60ndad olid eesti kultuuris üsna selgelt Euroopa-suunaline periood, millele lisandus mõningaid kontrakultuurist ja modernismist vahendatud Ida mõjusid (eriti budismi). Teistest erines siin eelkõige Kaplinski oma indiaanikultuuri märkide kaudu väljendatud pärismaalasteideoloogiaga. Kuid temagi luulet tõlgendati tollal rohkem olupoüütiliselt (vt Kaplinski arutlusi sellest nt *Kultuurimaas* 1996, nr 2). 70ndatest alates tõusevad teised suunad hoopis enam esile ning hakkavad omaette välja paistma. Paljuski väljendub see just kirjanduses, eriti luules, aga ka proosas (Lennart Meri, Arvo Valton jt, ka idafilosoofia tõlked Linnart Mällilt).

Siia kuuluvad idafilosoofiate (eriti hiina) mõjud ja jätkuv loodusrahvaste kultuuriideaalide väljendamine Kaplinskil, hilise Viidingu idamõjud ja esoteerilised harrastused (Castaneda), Runneli rahvuslik talupojaideoloogia, Peep Ilmeti kaudu esmakordselt pro-

grammilise väljenduse saanud ärkamiselne maarahva-maailmapilt, Vallisoo muinasjutumaailm. (Samas on huvitav, kuidas rahvuskesksed maailmapildid mitmeti seostuvad nooreestlase Johannes Aavikuga, tema keeleuuenduse ja rahvuskeskse konservatiivse maailmapildiga.)

Kesksed märksõnad, mis kõigi Euroopa-alternatiividega seostuvad, on traditsioonilisus ja ökoloogilisus, elukooskõlas traditsioonidega ja oma traditsioonilise elukeskkonnaga. Sellele liisanduvad rahvuslikkus ning kodu- ja perekesksus vahepealse maailmakeskuse asemel. Ja muidugi vastandumine marksismile. 60ndate hoo, liikumise, vastuolude, poleemika, tasakaalutuse, preskriptsiooni, auahnuse asemel otsitakse tasakaalu, harmooniat, selgust, deskriptsiooni, korda, seoseid traditsiooniga, oma loomulikku kohta maailmas. (Selles on paljugi analoogilist 1930. aastate eesti kultuuri ühe osa maailmapildiga, mis tollal väljendus näiteks selliste autorite nagu Visnapuu ja Sütiste luules, hoopis tugevamini aga proosas, nt Oskar Lutsul, K. A. Hindreyl ja August Mälgul.)

Kuigi osa neist maailmapiltidest on olnud olulised ka modernismile (eriti Ida suured filosoofiad/religioonid/ideoloogiad), vastanduvad nad üldiselt siiski selgesti euroopalikule modernismile ja moodsale kultuurile, otsivad omi tõdesid väljastpoolt Euroopat või siis Euroopa modernismieelsest ja ka romantismieelsest ajast.

Kas saab neid suundi 70.–80.aastatel siduda postmodernismi humanismivastase maailmapildiga? Või sellega seotud autoritaarsuseihalusega ja liberalistliku

demokraatia kriitikaga? Või samasse paradigmasse kuuluva vähemusterro-
rismiga?

Ilmselt mitte. Kuigi need maailmapil-
did vähemalt osalt on autoritaarsed või
patriarhaalsed ja paljuski analoogilised
postmodernismile, ei tõuku nad moder-
nismivastasusest (Kaplinski ja Runnel
ehk välja arvatud?), ei tõuku ummikusse
jõudnud Euroopa liberalismi kriitika-
st. Nende tõukepinnaks on ikka
kohalik elu, vastandumine tegelikule
sotsialismile ja selle ideoloogiale. Seega
järjest enam stagneeruvale ja totalitari-
seeruvale Nõukogude Liidule ja tema
tegudele ning ka 60ndate "inimnäolise
sotsialismi" ideaalidele.

Minimalism

Keskne uuendus luule tekstiehituses
ning ühes sellega autori, lugeja ja teks-
tide suhetes on minimalism. See on olu-
line suurema osa tollaste tähtsamate
luuletajate töödes, olenemata nende
luule üldsüüdist: Kaplinski, Üdil, Lui-
gel, Kareval, Vallisool. Kõrvale jäävad
siin üksnes Runnel ja Mihkelson, ka
Ehin.

Minimalismist on kirjutanud olulise
artikli Andres Langemets (Pausid luules
ja vaikus meeles, *Looming* 1985, nr 3).
Olen paljuski Langemetsaga sama
meelt, siiski tahaks teha paar täiendust
ja täpsustust tema tõlgendustesse.

60. aastate eesti luule tekstiehituse
põhivõtteks oli püüd murda läbi keele-
lise diskreetsuse, luua sõnade vahele tä-
henduslikku pidevust, kuhjata kujun-
deid, kaotada kirjavahemärke ja lause-
piire, ühesõnaga nõrgendada keele pa-

ratamatut diskreetsust ja ületada sõna-
devahelist vaikust. Selle suuna ilunäi-
teks on 60ndate vabavärss.

Selle kõrval hakkas vaikselt arenema
ka minimalism. Minimalismi põhijoo-
neks on senise assotsiatsioonide kuhja-
mise asendamine vaikusekesksusega.
Tähtis on tõsta esile vaikus, paus, õhk
sõnade ümber, tähtis on teha tekst dis-
kreetsemaks kui tavalisele kirjalikule
tekstile tüüpiline. Oluliseks saab sel ju-
hul interpunktsioon, värsside paigutus
paberil, ruumikasutus, luule sidumine
hieroglüüfidega.

Seda tekstiehitusviisi leidub juba
60ndate lõpus ja 70ndate alguses: hai-
kuharrastus, Kaplinski lühivärsid ("Val-
ge joon Võrumaa kohale", ilmunud
1972), Rummo "Saatja aadressi" vaiku-
sega täidetud valged lehed, ka Luige
varane luule. Veel enam, samas suunas
viitab tegelikult juba Alliksaare fraasi-
keskus, mis lammutab luuleteksti sise-
mist pidevust. Ma olen osa sellest
võttestikust (nt paberipinna kasutuse)
sidunud eelkõige modernismist "möö-
dahüppamisega". Siin tuleb lisada, et
tervikuna ei seostu ei minimalism ega
pidevusluule üheselt ei modernismi,
möödahüppe ega ka postsümbolismiga.
Mõlemat esineb kõigis suundades.

Metafüüsika

Teine oluline küsimus on, kuidas ja mil-
leks luuletajad seda minimalismi kasu-
tavad. Siin on kaks probleemi: esiteks
see, millist suhet eeldab paus luule lu-
geja ja teksti vahel, ning teiseks see,
millega luuletajad täidavad pauside va-
hesid, ehk millest ja milline on nende

luuletuste verbaalne tekst.

I. Langemetsa seletused pausikasutusele jäävad mu jaoks veidi segaseks. Minu arust võib pausikasutuse jagada kaheks vastavalt sellele, millega peaks lugeja selle pausi täitma.

Üks on retooriline paus millegi üllatava ees või järel. See on n-ö mõtlema panev paus, mille lugeja peaks täitma mõtlemisega öeldu või oodatava üle. Sellist võimalust esindab nt osa Üdi ("Arvake, kas pauguga või ilma? Loomulikult") või Kareva luulest.

Teine on aga paus, mis peabki mõjuma just tühjusena, vaikusena. Maailma pidevuse ja paljutähenduslikkuse asemele tuleb tühjuseaisting. See paus ruumistab verbaalse maailma, paneb tühjuse lausete, neis kirjeldatud piltide või seisundite vahele ja loob metafüüsilise maailma umbes nagu de Chirico maalidel. Seda suunda esindab näiteks Vallisoo luule (aga ka osa Mati Undi proosast, nt "Tühirand").

II. Olulised pausiluuletajad erinevad ka selle poolest, millised sõnad, millised asjad, milline maailm on tekstides pauside vahel.

Üks osa luulest pöörab siin pilgu enese ümber. Näiteks Vallisool tuleb sinna argine eraelumaailm, isikliku elu pisi-asjad. Sama leidub pehmemal kujul juba varase Luige luules ning järjest enam Kaplinski. Sellises luules on palju kirjeldust, konkreetsete sõnadega esitatud konkreetseid ja argiseid pilte, milles kujundil klassikalises euroopa mõttes on väike osa. Need pildid ongi võetavad just piltidena, hieroglüüfidena. Lugeja peab need pildid lihtsalt endasse vastu võtma. Nende argipiltide vahel on harva retoorilisi pause, tavaliselt jääb sinna

vaikus või tühjus.

Teine osa luulest pöörab aga pilgu enese sisse. Pauside vahele tuleb abstraktne, tihti "asesõnaline", kõrgetele filosoofilistele tagamaadele vihjav tekst. Siin on lugeja osaks abstraktsetele või üsna tavalistele sõnadele sügavamate tähenduste andmine. Kuna paus peab selles luules enamasti panema lugeja looma seda tähendust, siis on selle suuna puhul valdavalt tegu retooriliste pausidega. Näideteks sobivad Kareva ja suur osa Üdi, eriti aga Viidingu luulet.

Kuigi need kaks lõikejoont võivad kulgeda erinevalt ka ühe ja sama luuletaja sees, jagunevad luuletajad siiski laias laastus kahte rühma. Ühele poole jäävad Vallisoo, osalt Kaplinski ja Luik. See on hiina ning jaapani luuletraditsiooni analoogial (või ka taustal) loetatav/läbielatatav hieroglüüfluule, mida iseloomustab argise ja maagilise ühendus. Teisele poole jäävad näiteks Üdi/Viiding ja Kareva. See on pigem euroopa sümbolismi taustal loetatav retooriline asesõnaluuule.

Pakun poolte iseloomustamiseks kaks teksti Langemetsa esitatud näidetest:

Kareva:

*Hirmu ja ahastust. Öösiti rahet.
Sähvatav välk lööb selgeks su tee.
Varem sa teha ei osanud vahet.
Nüüd oled vanem. Nüüd enam ei tee.*

Vallisoo:

*Rõdu. Aknaklaas katki,
kleepribaga kleebitud.
Korvi sees sibulad, mänguklotsid ja
praht.*

Uks irvakil.

*Köögilaua kaks taldrikut,
lilled ja kärbsed ja kõige peal
pitskardina vaht.*

Mõlemat suunda ühendab tegelikult üks märksõna: metafüüsika, metafüüsiline luule (ja laiemalt kunst). Nähtuste kogum, mis nende taha Euroopas paigutatakse, on lai ja heterogeenne ning selle oluline käibesetooja Euroopa 20. sajandi luules oli T. S. Eliot (ma küll ei arva, et just T. S. Eliot oleks vahetult mõjutanud selles suunas kõiki kõnealuseid eesti luuletajaid). See on suund, millega liituvad niihästi John Donne jt 17. sajandi inglise metafüüsikud oma argielu ja filosoofia seostamisega, hilisemast ajast Emily Dickinson oma argielu ja kristlust ühendava luulemaailmaga kui ka nn metafüüsilised maalikunstnikud (de Chirico jt) oma tühjate linnapiltidega, kus elab kummaline vaikus. (Meenutame siinkohal ka Rummo Donne'i ja Kareva Dickinsoni tõlkeid, Kaplinski väidetud Elioti mõju enesele jm.)

Metafüüsilise luule olulisimaks jooneks ongi argise ja üleiniimliku/maagilise/esoteerilise/kõrge ühendus, silmatorkavaks vormitunnuseks aga viimase edasiandmine argimaailma ja pauside/tühjuse kaudu. Olgu selleks argiseks siis eraelu esemeline maailm või argikõneline asesõnatarvitus.

Kas säärast metafüüsikat oli eesti luules olemas juba varem? Ei teagi, pole eraldi uurinud. Igatahes oluliseks ja väljapaistvaks jooneks tõusis ta just vaadeldaval ajal.

Kas peaks minimalismi ja/või metafüüsikat seostama eeskätt modernismiga? Päris kindlasti mitte. Samad suunad olid olemas ka varasemas Euroopa ja

Ameerika luules. Lisaks on osa pausivõtteid ühendatavad hoopis postmodernistliku tekstiehitusmallistikuga. Ka on selge, et näiteks metafüüsika kui maailmas elamise viis seostub tugevalt just osaga eespool mainitud mitteeuroopalikest maailmavaadetest, ida filosoofiate ja ka ärkamisajaeelse maailmapildiga. See ühtlasi seletab, miks on eesti metafüüsilises luules tugevasti nii ida luule kui vana rahvalaulu mõjusid ja viiteid (Kaplinski, Vallisoo).

Ilmne siiski on, et osalt seostub ka eesti luule metafüüsiline minimalism Euroopa modernistliku luule poolt vahendatud maailmaga. Eelkõige viitab see suund tagasi Eliotile ja Poundile (kes oli oluline Ida luule "maaletooja").

Modernismi seisukohast võiksime just siit otsida Elioti/Poundi suuna mõju suurenemist eesti luules. Kuid nt Elioti luule jahedat intellektuaalsust on siiski raske tollase eesti luule põhitooniga siduda. Tema mõju on ehk pigem teoreetiline. Kergem on leida analoogiad Poundiga. Eriti tema "imagism", pildikesksus, tekstide ehitamine üksikpiltide ümber, võib olla kõrvutatav ka ühe osaga tollasest eesti luulest. (Pound: Pilt on ta ise, mitte abstraktse maailma peegeldaja. Temas puuduvad üldistused ja kommentaarid ning ta peegeldab võimalikult täpselt luuletaja vastukostmist tegelikkusepildile. Pilt mõjub ja mõjutab otse, teda pole vaja tõlkida nagu sümbolit.) Samas on eesti luule lühidus otse vastandlik Poundi pikkadele seeriatele.

Kokkuvõttes jääb side Elioti/Poundiga siiski üsna kistuks, pigem võiks seda võtta kui analoogiat.

Olulisemad olid ilmselt Uku Masingu

vahendatud maailmakäsitus ja suurele osale eesti kesketest luuletajatest tähtsad budistlikud arusaamad (nii Kaplinski kui Luik olid Masingu-mõjulised, Viidingut huvitasid mitmed esoteerilised nähtused ning tallegi on eriti hilisemas luules olulised budistlikud tõed). Arvestatav on ka idapoolse filosoofia ja luule otsemõju, eriti Kaplinski puhul. Ja lõpuks, see suundumus on peale muu tõlgendatav ka lihtsalt reaktsioonina eelnevale luulemaailmale, pendlina, mis liigub vastasserva.

Argielu ja TEKST

Euroopas liikus luule pärast sõda järjest kaugemale klassikalisest luuletusest, proosalise ja luulelise teksti eristuse ületamise suunas, TEKSTI suunas. Teine oluline suund oli liikumine aina keelekesksema luule poole, teadmiseni keele ebaadekvaatsusest, ebakindlusest.

Eesti luule, nagu öeldud, liikus hoopis teisi rööpaid pidi. Sellist tüüpi TEKSTID tulevad sinna alles 80ndate lõpus koos uute autorite lainega (Sinijärvi, Krull, Kivisildnik jt). Siiski leidub minu arust üks niit, mis viitab samas suunas juba 70. aastate lõpust peale. See on argise ja üleemeelise senise suhte kadumine osa luuletajate maailmades.

Kõigepealt, juba 70ndatel kasvab argielu kui luuleainese osa. Vallisoo argielupildid, mis lähevad üle metafüüsikaks. Runneli maaelupildid kõrvuti ülevate teemadega (*Nägin kärbseid ja Ledat ja luike*). Üdi "onud" ja "tädid" jms.

See seostub algul tihti "metafüüsilisusega": argiilma taga või kõrval on teine,

üleemeeliline maailm. Ajapikku muutub aga pilt lihtsalt argipildiks. Argielu ongi kõik. Keskne on siin Kaplinski muutumine. Kaplinski: tõeluse maailm on lah-ti, s.o see polnudki kusagil teisel pool, vaid siinsamas, kodus.

See muutus käib kaasas maailma luule muutumisega. Nii sümbolismis kui modernismis oli ikka oluline teine maailm meie maailma kõrval ja taga või keelemärkide teine, varjatud pool. Luuletaja oli üks vähestest, kes neid maailmu vahendada või nendeni küündida suutis. Luuletaja käes oli maailma või keele olemuse võti, tõde nende kohta. Ja luuletaja ülesanne oli see üleemeeliline üles leida ning vahendada.

Siis tuleb muutus. Metafüüsilises luules on tähtis argise ja igavikulise/üleloomuliku rahulik ja loomulik kõrvuti-olemine. Ja sellest veel samm edasi on vaateviis, kus seda igavikulist enam polegi, igavikuline ongi seesama argine, on siinsamas. Viimases lähenemises aga see teine maailm kaob ja sellega koos ka suur osa alusest, millele Euroopa luule alates 19. sajandi algusest toetus. Luule liigub lihtsalt teksti suunas. Temas on just see, mida temast lugeda saab. Luuletajal pole enam erirolli. Kaob piir luule ja muude tekstide vahel. Kaob Suur Tõde. See liikumine viib luuletusest tekstini ja samal ajal selle teksti erilise sügava mõtte kadumiseni. Tekst on kas just see, mida temas lugeda on, või pole tal üldse terviklikku mõtet.

Tsitaatsuse kasv

Seegi tendents on analoogiline maailmaluule muutumissuunaga. Varem oli

luules oluline teksti originaalsus ja terviklikkus. Viimane toodi luuletusse maailma ja luuleteksti seoste abil. Modernismis hakkas aga järjest tulema tekste, mis kasutasid ära juba olemasolevate tekstide tükke ja milles luuletuse terviklikkuse loomiseks vajati lisaks ka neid varasemaid tekste. See suundumus viis ajapikku originaalse ainese ja maailmaseoste vähenemisele. Lõpptulemuseks oli ainult olemasolevate tekstide tükkidest koosnev uus tekst, milles terviklikkus (kui seda oli) tekkis nende tekstide abil ja mis ei väljunud enam tekstide maailmast. Uus tekst oli sel juhul pelgalt signaalide rida, mis peale oma käivitajarolli täitmist lugejas võinuks põhimõtteliselt ka olematusse vajuda, sest tema komponendid olid juba varem tekstimaailmas olemas. Luuletamine asendus kombineerimisega, püha loomisprotsessi asemele asusid arvutiklahvid *Cut* ja *Copy*.

Eesti luules tulid sellised murrangulised tekstid alles järgmisel perioodil. Kuid tsitaatsuse süvenemine, allusioonide hulga pidev kasv toimus juba läbi 70.–80. aastate (Kaplinski, Runnelil, Üdil, Luigel jt-l). Sealjuures oli oluline, et lisaks eesti klassikalisele luulele ja proosale tõusis tähtsaks sidemete loomine suuliste luulevormis tekstidega, nii uuema kui vanema rahvaluulega, ning see ei olnud enam sajandialguse kramplik ümberluulendamine, vaid vaba liikumine teistsuguses mõtte- ja tekstiilmas. Esmakordselt said eesti kultuuri kaks maailma valudeta üheks (Kaplinski imitatsioonid ja otsesed tõlked regilaulust, Runneli mängud külavahe- lauludega, Vallisoo ja Ilmeti luuleilm).

Laul ja luule

Oluline murre Euroopa luules toimus seoses rockmuusikakultuuri väljakujunemisega. 60ndatel kujuneb kõrgkultuurist kõrval seisev rockkultuuri tekstimaailm, kus elavad släng, argikeel, luuletus kui poliitiline seisukohavõtt, luuletus kui laul, riim ja rütm. Muidugi on siingi mitu eri kihti ja suunda rockist üle popi folgi ja rahvamuusikani. Oluline on, et see kõik hakkab maailma luules elama omaette elu, millel on vähe puutepunkte üha TEKSTIMAKS JA KEELEMAKS muutuva luuleilmaga.

Eesti luule liikus Euroopast erinevalt. Nagu öeldud, iseloomustas teda postsümbolismi püsimine ja mitmete modernismijoonte (sh eriti vabavärsi) taandumine. Eesti luules ei kao side riimi, rütmi ja luule vahel. Põhiosas kõrgluule ja laululisuse seos hoopis süveneb. Näiteks Üdi, Kaplinski, Lepiku, Ristikivi või Enno kõrgluule saab rocklaulusõnadeks ja Runneli külavahelauludest saab üks kõrgluule etalone. Üdi on laulnud ise oma luulet nii etendustel kui plaatidel. Moes on näitlejate laulukavad (Andres Ots, Tõnu Tepandi jt), mis sisaldavad tavaliselt lauludeks tehtud luuleklassikat.

70ndatel kujuneb välja ka eesti rocki omamaailm, kus saavad oluliseks oma tekstiautorid, kes eraldavad ennast üsna selgelt muust luulest. Alguses eelkõige Ott Arder, hiljem Villu Kangur, aga ka nt Priit Aimla ja Joel Sang (rockkooperite libretod). Rocki iseloomustab väga tugevalt iroonia, burlesk, sarkasm, paroodia, absurd. Seega on see üpris koomiline maailm, kuid selle nali pole lee-

be, vaid küllalt ühiskonnakriitiline ja tige. Ja erineb tunduvalt levilaulude romantilise armastuse või pateetilise poliitika maailmast, mis elab puhtalt massikultuuri klišeedel (Heldur Karmojt).

Uuendajad

70ndate ja 80ndate esimese poole olulised luuletajad on Jüri Üdi, Hando Runnel, Jaan Kaplinski, Viivi Luik, Ene Mihkelson, Peep Ilmet, Doris Kareva ja Mari Vallisoo. Mu arust kuulub neist modernismi tuuma üksnes Ene Mihkelson. Uuendajana on sellest seltskonnast meie jaoks tähtis eelkõige Kaplinski.

Jaan Kaplinski

Kaplinski debüteeris 1965, esimese perioodi keskne kogu "Tolmust ja värvidest" ilmus 1967. Ta on algusest peale olnud eraldiseisja, üle piiride käija, üldisesse situatsiooni mittesulaja.

Filosoofia ja luulekäsitlus:

* Uku Masing, zen, idafilosoofia, Hiina, Wittgenstein, ökoloogia;

* Ameerika indiaanlaste kultuur, üldse traditsioonilised kultuurid oma ökoloogilise elulaadiga; ta on end nimeetanud surnud hõimude, kadunud rahvaste, allasurutute nimel kõnelejaks;

* olulised on taimed ("meelsasti oleksin taim");

* luule on kõikjal ja kõiges, on elu saatja, elu juurde kuuluv nähtus;

* luuletaja on vahendaja, kelle "mina", arvamused ja tunded on kõrvalised; ta ainult vahendab maailma iga hetke sõnumit ("Luule tuleb meisse ja dikteerib end"); luule meenutab meie midagi, mille oleme unustanud, tõelist maailma (vrd Rummo: kõik on luuletaja, Kaplinski: luuletaja kui erivõimete-ga meedium);

* algul igatsus totaalse luule järele: luule kui maailma kooshoidja, šamaani mana; hiljem leppimine sellega, et enam nii pole: kõik, mis on, võiks ka mitte olla (vrd Alliksaar: olematus võiks ju ka olemata olla), leppimine maailmaga, nagu see on: igal ajal seal on oma koht (ökoloogiline suhe; vrd Luts ja Mälk eesti proosas);

* hiljem: oma eraelu registreerimine; seegi luule peab vahendama kiretult tegelikku olemist, vahe on vaid selles, mille kaudu olemist edasi antakse;

* eesmärk pääseda ligi olemise/oleva tuumale ja teha see tajutavaks;

* maailmakõiksus ja ühtsus on olulised; seosed nähtuste vahel ja nendevaheliste piiride ületamine, kusjuures saavad kokku eri kultuurid, loodus ja inimene, mikro ja makro (vrd sürrealism);

* püüd rahule, tasakaalule, kirgastumisele;

* vastandite ühtsus ja üleminek, muutumine, liikumine, igavik;

* puuduvad teravad servad, kõik on pehme;

* Kaplinski: olen parandamatu ratsionalist.

Vorm:

- * vabavärss ja rõhuline süsteem;
- * ülilühikesed ja ülipikad värssid, mäng ridade paigutusega 70ndatel;
- * vorm pole tähtis, sisu on primaarne; Kaplinski 1968: luule pole nikerdatud, ilusamini öeldud proosa, luule taotleb vahendada luuletaja erilisi elamiskogemusi, vahendid on vabad.

Kaplinski muutumist näitab hästi tema 60ndate ("Tolmust ja värvidest") ning 80ndate luule võrdlus.

60ndatel:

- * luule on midagi püha, erilist;
- * manamine, šamaanirütm ja pateetika;
- * suured abstraktsed tõed/sõnad/kujundid;
- * ummikutunne, suletus, piirid, võõras, tühjus jm tüüpilised eksistentsialistlikud motiivid;
- * enda väljamanamine piiridest, ka isiksuse piiridest; lovele järgneb ahastus ja inimene ei pääse teise, tõelisse avarasse maailma (vrd Masing);
- * aimus, et tavalise taga on teine maailm, tõelised tähendused (vrd sümbolism);
- * luule on laul, rütm on tähtis.
- * Kaplinski: tahe ära öelda seda, mis on hingel, s.o eneseteraapia klassikaline romantiline maailm, kuid moodsad võtted (vabavärss).

80ndatel:

- * kõik, mis ilmas on, peab olema; kui on katastroofid, siis needki peavad olema ja on tühised ilusa hetke kõrval;
 - * tõeluse maailmas liiguvad vastandid rahulikult, õdusalt, piirideta, kõik on üks kõiksus;
 - * loodus, kodu, pere; eestilik+maailmakultuuriline;
 - * tõeluse maailm on lahti, see ei asunudki kusagil esoteerias, vaid siinsamas, kodus; "oma aia harimine";
 - * selles ilmas pole enam traagikat, tiibade põletamist, tormi, mässu, katastroofe, st pole romantilist elu, vaid tasane voolamine; see pole enam teekäijaluule, vaid luuletaja on teekäija, kes on jõudnud koju, luuletee lõppu;
 - * hetke side igavikuga on Kaplinskile ikka põhiküsimus: "Minu kõige ilusam ja tähtsam aeg on võibolla täna õhtul. Carpe diem";
 - * kultuuriväsimus: tahan taimeks.
- Kas ja kuidas on see luule seotav modernismiga? Mu arust paari serva pidi, eelkõige vormi poolelt (vabavärss, asotsiatiivsus) ja varase luule eksistentsialistlike tõdede kaudu. Filosoofiliselt seostub Kaplinski hoopis enam varasemate luulekihistustega rahvaluule(de)st kuni sümbolismini. Üllatavalt palju on tema vaadetes just sümbolismiga seotud jooni. Kaplinski ise distantseerib ennast modernismist 1968: modernism on tüütu oma abstraktsevõitu pretensioonikusega.

POSTMODERNISMI ARHIIV

FREDRIC JAMESON

Postmodernism ja tarbimis- ühiskond

Postmodernismi mõiste ei ole tänapäeval laiemalt tunnustatud ega isegi mitte arusaadav. Osa vastuseisust võib tulenda sellest, et ei tunta tema poolt hõlmatavaid teoseid. Sääraseid teoseid võib leida kõigilt kunstialadelt: näiteks John Ashbery luule, aga samuti see palju lihtsam kõneline luule [*talk poetry*], mis tekkis reaktsioonina keerukale, iroonilisele ja akadeemilisele modernistlikule luulele 1960. aastatel; reaktsioon modernse arhitektuuri ja iseäranis "internatsionaalse stiili" monumentaalsete ehitiste vastu, Robert Venturi manifestis *Learning from Las Vegas* ülistatud pop-ehitised ja dekoreeritud varjualused; Andy Warhol ja popkunst, aga ka hilisem fotorealism; John Cage'i hetkmuusikas, aga ka hilisem klassikaliste ja "populaarsete" stiilide süntees sellistel heliloojatel nagu Philip Glass ja Terry Riley, samuti punk ning uue laine rockmuusika gruppidele nagu *Clash*, *Talking Heads* ja *Gang of Four*; filmikunstis kõik, mis saab alguse Godard'ist – tänapäeva avangardfilm ja -video –, aga samuti kogu kommerts- või *fiction*-filmide uus stiil, millel on oma vaste ka tänapäeva romaanides, kus William Burroughsi, Thomas Pynchoni ja Ishmael Reedi tööd ühelt poolt ning prant-

suse uue romaani teiselt poolt peaks samuti arvama tolle postmodernismiks kutsutava mitmekesise kogumi hulka.

See nimekiri näikse tegevat korraga selgeks kaks asja: esiteks, enamik ülalmainitud postmodernismidest kerkib esile spetsiifilise reaktsioonina kõrgmodernismi etableerunud vormide vastu, selle või tolle domineeriva kõrgmodernismi vastu, mis on vallutanud ülikooli, muuseumi, kunstigaleriide võrgustiku ja sihtkapitalid. Nood varemalt õonestavad ja lahinguvalmis stiilid – abstraktsed ekspresionism; Poundi, Elioti või Wallace Stevensi silmapaistev modernistlik luule; "internatsionaalne stiil" (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies); Stravinski; Joyce, Proust ja Mann –, tajutud skandaalse või šokeerivana meie vanavanemate poolt, tunduvad 1960. aastatel lavale ilmutava generatsiooni jaoks *establishment* ja vaenlane – surnud, lüüdatavad, kannoonilised, reifitseeritud monumendid, mis tuleb hävitada, kui tahta teha midagi uut. See tähendab, et erinevaid postmodernismi vorme saab olema niisama palju, kui eelnevalt oli olnud kõrgmodernisme, sest vähemalt algselt on esimesed ju spetsiifilised ja lokaalsed reaktsioonid nende modernismi-mudelite vastu. On ilmne, et see ei tee põrmugi hõlpsamaks ülesannet kirjeldada postmodernismi kui sidusat nähtust: uue impulsi ühtsus – kui tal seda

Fredric Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*. Rmt: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. by Hal Foster. Port Townsend (Wash.): Bay Press, 1983. Lk 111–125. Kirjutise aluseks on 1982. aasta sügisel Whitney-Muuseumis peetud loeng.

üldse on – pole antud mitte tema enda, vaid sellesama modernismi kaudu, mida ta kõrvale tõrjuda püüab.

Postmodernismide loetelu teine tunnusjoon on mõnede võtmeliste raja-joonte või eralduste kaotamine, kõige silmatorkavamalt kõrgkultuuri ja nn massi- ehk populaarkultuuri vahel seni valitsenud selge eristuse õõnestamine. See on ehk kõige ahastamapanevam areng akadeemilisest seisukohast lähtudes. Viimane on traditsiooniliselt oma seaduspäraseks huviks pidanud kõrg- ehk eliitkultuuri valduste kaitsmist ümbritseva väikekodanliku keskkonna, räpasuse ja kitsi, TV-seriaalide ja *Reader's Digest*-kultuuri vastu, ning keerulise ja komplitseeritud lugemis-, kuulamis- ja nägemiskunsti edasiandmist oma pühendatutele. Kuid paljud uuematest postmodernismidest on olnud võlutud just nimelt tervest sellest maastikust reklaami ja motellidega, Las Vegas *stripi*, õhtuse *show* ja Hollywoodi B-kategooria filmiga, nn parakirjanduse odavväljaannetega lennujaama müügiletitudel kõigis selle liikides gootikast ja lembelugudest populaarbiograafia, kriminullide ja ulme- või *fantasy*-romaanini. Nad ei "tsiteeri" enam sääraseid "tekste", nagu võisid teha veel Joyce või Mahler; nad inkorporeerivad neid sellise määrani, et kõrgkunsti ja kommertsvormide vahelist piirijoont tõmmata näib olevat üha raskem.

Üsna erisuguse tunnusmärgi sellisest varasemate žanri- ja diskursuse-kategooriate tühistamisest võib leida sealt, mida mõnikord nimetatakse tänapäeva teooriaks [*contemporary theory*]. Põlvkond tagasi oli veel olemas professionaalse filosoofia tehniline diskursus –

Sartre'i ja fenomenoloogide suured süsteemid, Wittgensteini või analüütilise ja tavakeele filosoofia teosed –, mille kõrval võis ikka veel selgesti märgata muude akadeemiliste valdkondade, näiteks poliitikateaduse, sotsioloogia või kirjanduskriitika täiesti teiselaadilist diskursust. Tänapäeval leidub meil üha enam teatud liiki kirjasõna, mida nimetatakse lihtsalt "teooriaks" ning mis on korraga kõik need asjad ja mitte ükski neist. See uut liiki diskursus, seostatud üldiselt Prantsusmaaga ja nn prantsuse teooriaga, on laialt levimas ja märgib filosoofia kui sellise lõppu. Kas tuleks näiteks Michel Foucault' töid nimetada filosoofiaks, ajalooks, ühiskonnateooriaks või poliitikateaduseks? See, nagu praegusajal öeldakse, on otsustamatu; ja ma panen ette, et selline "teoreetiline diskursus" arvatakse samuti postmodernismi avalduste hulka.

Nüüd pean ütleva üht-teist oma postmodernismi-mõiste kasutuse kohta: see ei ole kõigest järjekordne sõna ühe iseäraliku stiili kirjeldamiseks. See on ka, vähemalt minu kasutuses, perioodiseeriv mõiste, mille ülesandeks on suhestada uute vormitunnuste ilmumist kultuuris uut tüüpi ühiskondliku elu ja uue majanduskorra esiletulekuga, mida tihti ilustavalt kutsutakse moderniseerimiseks, postindustriaalseks ehk tarbimisühiskonnaks, meedia- ehk vaatemänguühiskonnaks, või multinatsionaalseks kapitalismiks. Seda kapitalismi uut aspekti saab dateerida alates sõjajärgsest buumist Ameerika Ühendriikides 1940. aastate lõpus ja 50ndate algul või Viienda vabariigi rajamisest Prantsusmaal 1958. aastal. 1960. aastad on mitmel moel võtmelise tähtsuse-

ga üleminekuperiood, ajavahemik, mil uus rahvusvaheline korraldus (neokolonialism, roheline revolutsioon, komputriseerumine ja elektrooniline informatsioon) sai ühtaegu nii paika seatud kui ka tõukatud ja raputatud ta enese sisevastuolude ja välise vastupanu poolt. Tahan siin visandada mõned viisid, kuidas postmodernism väljendab selle hiljuti esilekerkinud hiliskapitalistliku ühiskonnakorra sisemist tõde, kuid pean piirama oma kirjeldust vaid tema kahe tähendusliku tunnusega. Nimetan neid pastišiks ja skisofreeniaks ning nad annavad meile võimaluse tajuda vastavalt ruumi ja aja postmodernistliku kogemise eripära.

Tänapäeva postmodernismi üks kõige märkimisväärsimast tunnusjoontest või praktikatest on pastiš. Kõigepealt peangi selgitama seda terminit, mis inimestel üldiselt kipub segi mine-ma või ühte sulama ühe teise, temaga suguluses oleva nähtusega, mida kutsutakse paroodiaks. Mõlema, nii pastiši kui paroodiaga kaasneb teiste stiilide ning iseäranis nende manierismide ja stiilinõksude jäljendamine, ehk veelgi täpsemalt – sarnastumine teiste stiilidega. On ilmne, et modernistlik kirjandus pakub üldiselt paroodiaks väga avarat tegevusvälja, sest kõiki silmapaistvaid modernseid kirjanikke on iseloomustanud üsna unikaalsete stiilide leiutamine või viljelemine: mõelgem faulknerlikule pikale lausele või D. H. Lawrence'i iseloomulikule looduskujundile; mõelgem Wallace Stevensi omapärasele viisile kasutada abstraktsioone; mõelgem ka filosoofide, näiteks Heideggeri või Sartre'i manierismidele; mõelgem Mahleri või Prokofjevi muusikastiilidele.

Kõik need stiilid, ükskõik kui erinevad üks teisest, on võrreldavad ühes: igauks neist on eksimatult äratuntav; kord ära õpitud, pole ta tõenäoliselt segiaetav millegi muuga.

Ning paroodia elatub nende stiilide unikaalsusest, haarab kinni nende idiosünkraasiat ja ekstsentrilisustest, loomaks imitatsiooni, mis pilkab originaali. Ma ei väida, et satiiriline impulss oleks paroodia kõikides vormides teadlik. Igal juhul peab hea või väljapaistev parodist tundma mõningast salajast sümpaatiat originaali suhtes, niisamuti nagu väljapaistev imitaator peab evima võimet asetada end matkitava isiku ossa. Siiski, paroodia üldine efekt – ajendatuna siis sümpaatiast või õelusest – on naeruvääristada nende stilistiliste manierismide privaatset loomust, nende liialdusi ning ekstsentrilisust võrreldes viisiga, kuidas inimesed tavaliselt räägivad või kirjutavad. Niisiis säilib kusagil igasuguse paroodia taga tunne, et on olemas teatud lingvistiline norm, millele vastandatuna saab suurte modernistide stiile pilgata.

Aga mis juhtub, kui normaalkeelet, hariliku kõnet, lingvistilise normi olemasolusse (ütlemet, seda liiki selgusesse ja kommunikatsioonijõudu, mida ülistab Orwell oma kuulsas essees) enam ei usuta? Sellest võiks mõelda nõnda. Võib-olla laseb moodsa kirjanduse tohutu killustumine ja privatiseerumine, selle laialipaiskumine ülisuureks hulgaks erinevateks privaatstiilideks ja manierismideks aimata sügavamaid ja üldisemaid tendentse ühiskonnaelus tervikuna. Oletagem, et moodne kunst ja modernism – kaugel sellest, et olla teatud liiki spetsialiseeritud esteetiline

kurioosum – tegelikult ennetab sotsiaal-
seid arenguid neil aladel; oletagem, et
suurte modernsete stiilide ilmumisest
peale möödunud aastakümnete jooksul
on ühiskond ise hakanud sel viisil frag-
menteeruma, iga grupp omandamas
omaenese veidrat privaatkeelt, iga elu-
kutse arendamas omaenese privaatset
koodi või idiolekti ja lõpuks, iga indi-
viid muutumas n-ö lingvistiliseks saa-
reks, eraldatuks kõigest muust. Aga siis,
sel juhul kaob igasugune võimalus kee-
leliseks normiks, mis võimaldaks pilga-
ta privaatkeeli ja idiosünkraatilisi stiile,
ning meile ei jää muud kui stilistiline
mitmekesisus ja heterogeensus.

See ongi hetk, mil ilmub pastišš ja
paroodia muutub võimatuks. Pastišš
nagu paroodiagi on iseäraliku või uni-
kaalse stiili imitatsioon, stilistilise maski
kandmine, kõne surnud keeles: kuid ta
on sellise mimikri neutraalne praktisee-
rimine ilma paroodia-tagamõtteta, ilma
satiirilise impulsita, ilma naeruta, ilma
selle varjatud tundeta, et eksisteerib
veel miski *normaalne*, millega võrreldes
see, mida imiteeritakse, pigem koomili-
ne tundub. Pastišš on tühi paroodia
[*blank parody*], paroodia, mis on mine-
tanud oma huumorimeele: pastiši ja pa-
roodia vahel on samasugune nagu
ühe teise huvitava nähtuse, teatud tüüpi
tühja iroonia moodsa kasutuse vaha-
kord sellega, mida Wayne Booth nime-
tab stabiilseteks ja koomilisteks iroo-
niateks näiteks 18. sajandist.

Aga nüüd tuleb meil sellesse segadus-
se sisse tuua uus tegur, mis võib aidata
seletada, miks klassikaline modernism
on minevikunähtus ning miks postmo-
dernism peaks olema asunud tema ko-
hale. Seda uut komponenti nimetatakse

üldiselt "subjekti surmaks" ehk tavapä-
rasemas keeles öelduna – individualismi
kui sellise lõpuks. Väljapaistvad moder-
nismid, nagu öeldud, põhinesid isikli-
ku, privaatstiili leiutamisel, mis oli
segiaetamatu nagu sõrmejalg, mitte mil-
legagi võrreldav nagu teie enese keha.
Kuid see tähendab, et modernistlik es-
teetika on mingil moel orgaaniliselt
ühendatud kujutlusega ainulisest mi-
nast [*self*] ja privaatsest identiteedist,
ainulaadsest isiksusest ja individuaalsu-
sest, millelt võib oodata, et ta loob oma-
enese ainukordse maailmakujutluse
ning sepiatab omaenese unikaalse, eksi-
matult äratuntava stiili.

Ja ometi on tänapäeval ühiskonna-
teoreetikud, psühhoanalüütikud, isegi
lingvistid, rääkimata nendest meie seas,
kes tegelevad kultuuriga ning kultuuri-
ning vormimuutuste valdkonnaga, mit-
mesugustelt vaatekohtadelt hakanud
jõudma arusaamani, et seda tüüpi indi-
vidualism ja personaalne identsus on
minevikunähtus; et endine isikupärane
või individualistlik subjekt on "surnud"
ning et unikaalse indiviidi mõistet ja
individualismi teoreetilist alust võiks
isegi kirjeldada kui ideoloogilist. Õigu-
poolest on selles küsimuses kaks seisu-
kohta, üks rohkem ja teine vähem
radikaalne. Üks neist rahuldub väitega:
jah, kunagi, klassikalise konkurentsika-
pitalismi ajajärgul, tuumikperekonna
õitsengu ja kodanluse kui juhtiva ühis-
konnaklassi esilekerkimise aegu, olid
olemas sellised asjad nagu individua-
lism ja individuaalsed subjektid. Kuid
nüüd, korporatiivse kapitalismi, nn or-
ganisatsiooni-inimese, nii äri- kui riigi-
bürookraatiade ning demograafilise plah-
vatuse ajastul – nüüd seda endist kodan-

likku individuaalset subjekti enam ei eksisteeri.

Ja on veel teine seisukoht, esimesest radikaalsem, mida võiks nimetada poststrukturealistlikuks. See lisab: kodanlik individuaalne subjekt pole mitte ainult et minevikunähtus, ta on ka müüt; tegelikult ei ole teda *mitte kunagi* eksisteerinud, seda tüüpi autonoomseid subjekte pole kunagi olnud. See mõiste on siis pigem kõigest filosoofiline ja kultuuriline müstifikatsioon, mis püüdis veenda inimesi, et "nad on" individuaalsed subjektid ja omavad sellist unikaalset personaalset identsust.

Meie eesmärkide jaoks pole eriti oluline otsustada, kumb neist seisukohtadest on õige (või pigem, kumb on huvitavam ja produktiivsem). Mida me kõigest sellest meelde peaksime jätma, on pigem esteetiline dilemma: et unikaalse mina kogemus ja ideoloogia, see kogemus ja ideoloogia, mis toitis klassikalise modernismi stilistilist praktikat, on läbi ja lõpetatud, siis pole enam selge, mida käesoleva perioodi kunstnikud ja kirjanikud peaksid tegema. Selge on vaid see, et senised eeskujud – Picasso, Proust, T. S. Eliot – enam ei tööta (või on tegelikult kahjulikud), sest mitte kellegi pole enam sellist ainult privaatselt maailma ega stiili, mida väljendada. Ja see seik polegi ehk pelgalt "psühholoogiline": me peame arvestama ka seitsmekümne-kaheksakümne aasta pikuse klassikalise modernismi perioodi enese tohutut raskust. On teinegi põhjus, miks tänase päeva kirjanikud ja kunstnikud ei ole enam võimelised leiutama uusi stiile ja maailmu – need on juba leiutatud; vaid piiratud arv kombinatsioonid on võimalik; ning kõige uni-

kaalsematele on juba mõeldud. Niisiis kogu see – nüüdseks surnud – modernistliku esteetilise traditsiooni raskus "lasub nagu luupainaja elavate ajudel", nagu Marx on öelnud ühes teises tekstis.

Siit siis pastišš: maailmas, kus stiiliuendused pole enam võimalikud, jääb üle vaid imiteerida surnud stiile, rääkida kujuteldavast muuseumist võetud stiilide maskide ja häälte abil. Kuid see tähendab, et kaasaegne ehk postmodernistlik kunst hakkab olema kunst kunsti enese kohta uut tüüpi viisil; isegi enam, see tähendab, et üks tema olemuslikest sõnumest hakkab kätkema kunsti ja esteetika paratamatut läbikukkumist, uue läbikukkumist, vangistatust minevikku.

Et see võib tunduda väga abstraktne, tahan tuua mõned näited, millest üks on nii üldlevinud, et me haruharva seostame seda siin arutletud arengutega kõrgkunstis. See iseäralik pastiši-praktika ei ole kõrgkultuuriline, vaid vägagi paljus massikultuuriga seotud ning teda tuntakse üldiselt "nostalgiafilmi" nime all (prantslased ütlevad siivselt *la mode rétro* – retrospektiivne stilisatsioon). Me peame nägema seda kategooriat võimalikult avarana: kitsal kujul, pole kahtlust, hõlmaks ta vaid filme minevikust ja selle mineviku eriomastest põlvkondlikest aspektidest. Niisiis on üks selle uue "žanri" (kui see ikka seda on) avafilme Lucas' *American Graffiti*, mis 1973. aastal kavandati taastabamaks tervet 1950. aastate Ameerika Ühendriikide, Eisenhoweri ajastu Ameerika atmosfääri ja stilistilisi omapärasid. Polanski suurepärase film *Chinatown* teeb midagi sarnast 1930. aastatega

ning Bertolucci *The Conformist* sama perioodiga Itaalia ja Euroopa kontekstis, fašistliku ajastu Itaaliaga, jne. Nende filmide loetlemist võiks mõnda aega jätkata: miks nimetada neid pastišiks? Kas pole nad pigem teosed ühes traditsioonilisemas žanris, mida tuntakse ajaloolise filmina – teosed, mille üle oleks lihtsam teoretiseerida, ekstrapoleerides nende puhul üht teist hästituntud vormi, nimelt ajaloolist romaani?

Mul on omad põhjused arvata, et me vajame selliste filmide tarvis uusi kategooriaid. Kuid lubage kõigepealt lisada mõned anomaaliad: oletagem, et ma väidan, et ka *Star Wars* on nostalgiafilm. Mida võiks see tähendada? Eeldan nõustumist, et see ei ole ajalooline film meie eneste intergalaktilisest minevikust. Kuid lubage väljenduda mõnevõrra teisiti: üks kõige olulisematest kultuurikogemustest 1930. – 50. aastateni üles kasvanud põlvkondadele oli Buck Rodgersi tüüpi laupäevane pärastlõunaseriaal – pahatahtlikud kelmid, tõelised Ameerika kangelased, hätta sattunud kangelannad, surmakiir või viimsepäevalaegas, ja lõpusõlmitus ripumiseks kusagil kaljuseinal, mille imepärasele lahenemisele võis olla tunnistajaks järgmise laupäeva õhtupoolikul. *Star Wars* taasloob selle kogemuse pastiši vormis: see tähendab, et selliseid seriaale parodeerida pole enam mingit mõtet, sest nad on ammu välja surnud. *Star Wars*, kaugel sellest, et olla mõttetu satiir nende nüüdseks surnud vormide pihta, rahuldab sügavat (võin ehk isegi öelda: mahasurutud?) igatsust kogeda neid uuesti: see on liitnähtus, mille mõnel algsemal tasandil võivad lapsed ja noorukid võtta seiklusi vastu otse, sa-

mal ajal kui täiskasvanud publik on võimeline rahuldama sügavamalt ja kohasemat nostalgilist iha pöörduda tagasi tollesse varasemasse aega ja taas kord läbi elada selle vanu esteetilisi artefakte. See film on seega ajalooline ehk nostalgiefilm *metonüümiliselt*: erinevalt *American Graffiti*st ta ei loo minevikupilti uuesti selle elavas totaalsuses; pigem üritab ta, taastades varasema ajajärgu iseloomulike kunstiojektide (seriaalide) tunnet ja kuju, taasaratada nende objektidega seonduvat minevikutunnet. *Raiders of the Lost Ark* omab siin vahepealset asendit: mõnel tasandil ongi ta film 1930. ja 40. aastate *kohta*, kuid tegelikult annab ka tema seda perioodi edasi metonüümiliselt, sellele iseloomulike seikluslugude kaudu (mis ei ole enam meie omad).

Arutagem nüüd üht teist huvitavat anomaaliat, mis võib aidata meil mõista pastiši üldse ja nostalgiefilmi eriti. See puudutab hiljutist filmi nimega *Body Heat*, mis, nagu kriitikute poolt sageli märgitud, on teatud tüüpi distantseeritud uusversioon filmidest *Postman Always Rings Twice* või *Double Indemnity*. (Varasemate süžeede vihjeline ja raskesti tabatav plagiaat on muidugi samuti pastiši tunnus.) Ometi pole *Body Heat* nostalgiefilm tehnilises mõttes, sest selle tegevus toimub tänapäevasel taustal, väikeses Florida külas Miami lähedal. Teiselt poolt on see tehniline tänapäevanus küll väga kahemõtteline: filmi tiitrid – alati meie esimene pidepunkt – on kirjutatud ja kujundatud 1930. aastate *art déco* stiilis, mis vallandab kohe nostalgilisi reaktsioone (kõigepealt kahtlemata *Chinatown*ile, ja siis sealt edasi mõnele ajaloolisemale refe-

rendile). Edasi, peakangelase enese stiil on mitmetähenduslik: William Hurt on uus täht, kuid temas pole midagi eelneva generatsiooni meesstaaride (nagu Steve McQueen või isegi Jack Nicholson) selgesti eristuvast stiilist, või õigemini, tema tegelaskuju on siin teatud segu nende karakteristikutest ja vanemast, üldiselt Clark Gable'iga seostatavast rollitüübist. Nii jääb sellestki ähmaselt arhailine tunne. Hoolimata tänapäevaviitestikust hakkab vaataja imestama, miks see lugu, mis võiks olla paigutatud kuhu iganes, toimub väikeses Florida linnakeses. Mõne aja pärast hakkame taipama, et väikelinna-dekoraatsioonil on otsustav strateegiline funktsioon: see lubab filmil läbi ajada suurema osa signaalide ja osutusteta, mida me võiksime seostada tänapäeva maailmaga, tarbimisühiskonnaga – seadmed ja artefaktid, kõrghooned, hüliskapitalismi objektimaailm. Niisiis, tehniliselt on selle objektid (autod näiteks) küll 1980. aastate tooted, kuid kõik filmis ühineb ähmastamiseks seda otseosutust tänapäevale, ja see teeb võimalikuks võtta ka teda vastu kui nostalgiateost – kui mingisse ajalootagusesse määratusse nostalgilisse minevikku, ütleme, igavestesse 30ndatesse asetatud narratiivi. Mulle tundub äärmiselt sümptomaatiline näha tegelikult nostalgiafilmide juurde kuuluvat stiili praegu sisse tungimas ja koloniseerimas isegi neid filme, mille tegevus toimub tänapäeval: justkui poleks me mingil põhjusel enam võimelised keskenduma omaenese olevikule, justkui oleksime muutunud võimetuks saavutama omaenda tänase kogemuse esteetilisi representatsioone. Aga kui see on nii, siis on

see hirmus süüdistus kapitalistlikule tarbimisühiskonnale enesele – või vähemalt hoiatav ja patoloogiline sümptom ühiskonnast, mis on muutunud võime tuks tegelema aja ja ajalooga.

Tuleme nüüd tagasi küsimuse juurde, miks ja mille poolest nostalgiafilm või pastišš erineb varasemast ajaloolisest romaanist või filmist. (Peaksin diskussiooni kaasama ka sellekohase tähtsaima kirjandusliku näite, milleks minu arvates on E. L. Doctorow' romaanid – *Ragtime* oma sajandivahetuse-atmosfääriga ja *Loon Lake*, mis põhiosas on meie 1930. aastatest. Kuid nad on minu meelest ajaloolised romaanid ainult väliselt. Doctorow on tõeline kunstnik ja üks vähestest praegu tegutsevatest tõeliselt vasakpoolsetest ja radikaalsetest romaanikirjanikest. Pole mingi karuteene oletada, et tema narratiivid ei esita niivõrd meie ajaloolist minevikku kui meie ideid või kultuurfstereotüüpe selle mineviku kohta.) Kultuuriproduktioon on juhitud tagasi meeleisemisusse, monaadilisse subjekti: see ei suuda enam oma silmadest otse välja vaadata, leidmaks referenti tõelises maailmas, vaid peab nagu Platoni koopas jälgima omaenese mentaalseid kujutlusi maailmast teda piiravatelt seintelt. Kui siin on säilinud mingitki realismi, siis on see "realism", mis tuleneb šokist, kui taibatakse seda vangistatust ja adutakse, et mingil veidral põhjusel näime me olevat mõistetud otsima ajaloolist minevikku läbi meie eneste pop-kujutluste ja stereotüüpide selle mineviku kohta, mis aga ise jääb alatiseks kättesaamatuks.

Tahan nüüd käsitleda seda, milles näen postmodernismi teist põhitun-

nust, nimelt tema veidrat suhet ajaga. Seda võiks kutsuda ka "tekstuaalsuseks" või *écriture*'iks, aga mina olen leidnud kasuliku olevat arutada seda skisofreenia kohta käibivate teooriate terminites. Ruttan ennetama kõikvõimalikke väärarusaamisi selle sõna kasutamisest minu poolt: ta on mõeldud kirjeldava ja mitte diagnostilisena. Olen tõepoolest väga kaugel uskumast, et ükskõik kes märkimisväärsimatest postmodernistlikest kunstnikest – John Cage, John Ashbery, Philippe Sollers, Robert Wilson, Andy Warhol, Ishmael Reed, Michael Snow või isegi Samuel Beckett ise – oleks mingiski mõttes skisofreenik. Ega seisne asi ka mõnes kultuur-ja-isikus tüüpi diagnoosis meie ühiskonnale ja selle kunstile: võib arvata, et meie ühiskonnasüsteemi kohta on öelda palju hävitavamaid asju, kui populaarpsühholoogia sõnakasutus seda võimaldaks. Ma pole isegi kindel, kas minu esitatav skisofreenia-käsitlus – käsitlus, mida on ulatuslikult arendanud prantsuse psühhonaalütik Jacques Lacan oma töödes – on kliiniliselt korrektne; kuid ka see ei oma minu eesmärgi jaoks tähtsust.

Lacani mõtte originaalsus ses vallas seisneb selles, et ta näeb skisofreenia olemust keele korrastamatuses ja viib skisofreenilise kogemuse ühendusse kogupildiga keele omandamisest, mis oli olnud fundamentaalne puuduv lüli Freudi küpse psüühika kujunemise kontseptsioonis. Ta teeb seda, andes meile Oidipuse kompleksi lingvistilise versiooni, kus oidipaalset rivaliteeti ei kirjeldata mitte ema tähelepanu pärast võistleva bioloogilise indiviidi terminites, vaid pigem selle terminites, mida ta

kutsub "Isa Nimeks" [*Name-of-the-Father*], s.o paternaalne autoriteet, vaadeldud nüüd lingvistilise funktsioonina. Mida meil on vaja siit meeles pidada, on idee, et vaimuhaigus ja iseäranis skisofreenia kerkib esile siis, kui väikelapsel ei õnnestu täielikult liituda kõne- ja keelevaldkonnaga.

Mis puutub keelde, siis on Lacani mudel praegu ortodoksselt strukturalistlik, põhinedes kontseptsioonil keelemärgist, millel on kaks (või ka kolm) komponenti. Märk, sõna, tekst on siin modelleeritud suhtena tähistaja – materiaalne objekt, sõna kõla, teksti skriptioon – ja tähistatava, selle materiaalse sõna või materiaalse teksti *tähenduse* vahel. Kolmas komponent võiks olla niinimetatud "referent", "tõeline" objekt "tõelises" maailmas, millele märk osutab, – reaalne kass vastandatuna "kassi" mõistele või häällitsusele "kass". Kuid üldiselt on strukturalismile omane olnud kalduvus arvata, et säärane osutus on teatud liiki müüt, et ei saa enam kõnelda "tõelisest" sellisel välisel või objektiivsel viisil. Nii oleme jäetud märgi enese ja tema kahe komponendi hoolde. Ühtaegu on strukturalismil olnud ka kalduvus üritada hajutada vana arusaama keelest kui nimetamisest (näiteks: Jumal andis Aadamale keele selleks, et too nimetaks elajaid ja taimi Paradiisiaias), mis sisaldab üksühest vastavust tähistaja ja tähistatava vahel. Võttes strukturalistliku hoiaku, jõutakse üsna ootuspäraselt äratundmisele, et laused ei tööta sellisel viisil: üksiktähistajaid või sõnu, mis moodustavad lause, ei tõlgi me tagasi nende tähistatavatesse üksühesel alusel. Pigem loeme me terve lause ja just lause sõnade või tähistajate

vastastikusest suhtest tuleb kogutä-
hendus – kutsutuna nüüd "täendus-
efektiks". Tähistatav – võib-olla isegi
illusioon või miraaž tähistatavast ja tä-
hendusest üldse – on materiaalsest tä-
histajate vastastikuse suhte poolt teki-
tatud efekt.

Kõik see asetab meid olukorda mõist-
maks skisofreeniat kui tähistajatevahe-
lise suhte kokkuvarisemist. Lacani jaoks
on ajalise kogemine, inimaeg, mine-
vik, olevik, mälu, personaalse identsuse
püsimine läbi kuude ja aastate – see
eksistentsiaalne või kogemuslik aja enese
tunnetamine – samuti keele toime
tagajärg. Seetõttu et keelel on minevik
ja tulevik, et lause liigub ajas, saamegi
me omada seda, mis näib meile konk-
reetse ehk elava ajakogemusena. Aga et
skisofreenik ei tunne keeleliigendust sel
viisil, siis pole tal ka meie ajalise pide-
vuse kogemust, vaid ta on mõistetud
elama lakkamatut olevikku, millega te-
ma erinevatel minevikuhetkedel on vä-
he seost ja mille jaoks pole ka mingit
kujuteldavat tulevikku silmapiiril. Teis-
te sõnadega, skisofreeniline kogemus
on kogemus katkendlikest, seosetest,
isoleeritud materiaalsest tähistajatest,
millel ei õnnestu lülituda sidusaks lau-
seks. Skisofreenik ei tunne seega perso-
naalset identsust meie mõttes, kuna
meie identsusetunne sõltub meie "mina"
püsivuse tajumisest ajas.

Teisest küljest omab skisofreenik
meiega võrreldes kahtlemata hoopis in-
tensiivsemat kogemust maailma mis ta-
hes antud olevikust, kuna meie eneste
olevik on alati osa mõnest suuremast
projektidehulgast, mis sunnib meid
oma tajusid valikuliselt fokuseerima.
Teiste sõnadega, meie ei võta välist

maailma vastu lihtsalt tervikuna, lii-
gendamata visioonina: me oleme alati
hõivatud selle kasutamise, püüdes ra-
jada läbi selle teatud radu, pöörates tä-
helepanu ühele või teisele objektile või
isikule selles. Skisofreenik aga pole mit-
te ainult "mitte keegi" personaalse
identsuse puudumise mõttes; ta ka ei
tee midagi, sest omada tegevuskava tä-
hendab olla võimeline siduma end tea-
tud pidevusega läbi aja. Skisofreenik on
seega jäetud üksi diferentseerimatu vi-
siooniga maailmast olevikus, üldsegi
mitte meeldiva kogemuse kätte:

*Ma mäletan väga hästi päeva, mil see
juhtus. Me viibisime maal ja ma olin
läinud üksinda jalutama, nagu ma va-
hetevahel ikka tegin. Äkki, möödudes
koolimajast, kuulsin ma saksakeelset
laulu; lastel oli laulutund. Ma peatusin,
et kuulata, ja samal silmapilgul läbistas
mind imelik tunne, tunne, mida on ras-
ke analüüsida, aga mis sarnanes mille-
gagi, mis mulle hiljem vägagi tuttavaks
sai – rahutuks tegev ebarealsuse-taju.
Mulle näis, et ma ei tunne seda kooli
enam ära, see oli muutunud suureks
nagu kasarmud; laulvad lapsed olid
vangid, keda sunniti laulma. Justkui
oleks kool ja laste laul olnud labus üle-
jäänud maailmast. Samal ajal kohtas
mu silm nisupõldu, mille ääri ma ei
ulatanud nägema. Kollane määratus,
selle pimestavus päikese käes, seotud
ühete kool-kasarmu siledasse kivvi van-
gistatud laste lauluga – kõik see täitis
mu sellise ängiga, et ma mattusin nuuk-
setesse. Ma jooksin koju meie aeda ja
hakkasin mängima "asjade tegemist sel-
liseks, nagu nad tavaliselt on", see tä-
hendab, tagasipöördumist reaalsusse.
Siis ilmusid esimest korda need elemen-*

*did, mis olid alati kohal ka hilisemates ebareaalsuse-aistingutes: piiritu määra-
tus, pimestav-hiilgav valgus ning mate-
riaalsete asjade läige ja siledus.* (Mar-
guerite Sécéhaye, "Skisofreenilise tüd-
ruku autobiograafia".)

Pangem tähele, et kui ajalised pidevu-
sed kokku varisevad, muutub oleviku
kogemine võimsalt, masendavalt ela-
vaks ja "materiaalseks": maailm tuleb
skisofreeniku ette kõrgendatud inten-
siivsuses, kandes salapärast ja rõhuvat
afektitaengut, hõõgudes hallutsinatoor-
se energiaga. Kuid seda, mis meile
võiks näida ihaldatava kogemusena –
tajumuste kasv, meie tavaliselt üksluis-
e ja tuttavliku ümbruse libidinoosne
või hallutsinogeeniline intensiivistumi-
ne –, on siin tajutud kui kaotust, kui
"ebareaalsust".

Mida ma siiski tahan alla kriipsutada,
on just see, kuidas isoleeritud tähistaja
saab palju materiaalsemaks – või veel-
gi parem, *sõnasõnalisemaks* –, palju
enam elavamaks sensoorsel viisil, olgu
siis uus kogemus atraktiivne või hirmu-
tav. Sama asi ilmneb ka keele valdkon-
nas: keele skisofreenilise kokkuvari-
semise mõju järelejäädud üksiksõnade-
le seisneb selles, et tähelepanu nende
sõnade suhtes muutub literaalsemaks.
Jällegi, normaalses kõnes me üritame
tabada sõnade materiaalsuse (nende
veider kõla ja trükitud kuju, rääkija hää-
letämber ja omapärane aktsent jne) ta-
gant nende tähendust. Kui tähendus on
kadunud, muutub sõnade materiaalsus
kummitavaks nagu siis, kui lapsed kor-
davad mõnd sõna ikka uuesti ja uuesti,
kuni selle mõte kaob ja ta muutub aru-
saamatuks loitsuks. Et luua seos eespool
õelduga: tähistaja, mis on kaotanud

oma tähistatava, on seeläbi muundunud
pildiks.

Pikk kõrvalekaldumine skisofree-
niasse on lubanud meil lisada tunnuse,
millega me ei suutnud eriti toime tulla
eespoolses kirjelduses, – nimelt aja
enese. Peame seega nüüd nihutama oma
postmodernismi-arutluse visuaalsetelt
kunstidelt temporaalsetele – muusika-
le, luulele ja teatud tüüpi narratiivsetele
tekstidele, nagu seda on Beckett'i omad.
Kes iganes on kuulanud John Cage'i
muusikat, võib vabalt olla kogenud mi-
dagi sarnast äsja esilekutsutuga: frust-
ratsioon ja meeleheide – üksiku akordi
või noodi kuulmine, millele järgneb nii
kestev vaikus, et mälu ei suuda alal
hoida seda, mis enne olnud, seejärel
vaikuse pagendamine unustusse uue
imeliku kõlalise kohaloluga, mis oma-
korda kaob. Seda kogemust võiks illust-
reerida paljude tänapäeva kultuuri-
produktiooni vormidega. Mina olen
valinud teksti ühelt nooremalt luuleta-
jalt, osalt sellepärast, et tema "grupp"
või "koolkond" – tuntud kui "Keele-
luuletajad" [*Language Poets*] – on aja-
lise diskontinuiteedi kogemuse (koge-
muse, mida siin kirjeldasime skisofree-
nilise keele terminites) teinud mitmel
moel keskseks oma keeleeksperimenti-
des ja selles, mida nad armastavad kut-
suda "uueks lauseks" [*New Sentence*].
See on Bob Perelmani luuletus pealkir-
jaga "Hiina" (mille võib leida tema hil-
jutisest valimikust *Primer*, välja antud
This Pressi poolt Berkeley's Kalifor-
nias):

*Me elame päikese poolt kolmandas
maailmas. Number kolm. Mitte keegi
ei ütle meile, mida teha.*

Inimesed, kes õpetasid meid arvutama,

olid väga lahked.
 Alati on aeg lahkuda.
 Kui sajab, siis sul kas on oma vihmavari
 kaasas või ei ole.
 Tuul pubub su kübara peast.
 Ka päike tõuseb.
 Mulle sobiks pigem, kui tähed ei kirjel-
 daks meid teineteisele; mulle sobiks
 pigem, et teeksime seda ise.
 Jookse oma varju ees.
 Õde, kes osutab taevasse vähemalt
 korra kümnendis, on hea õde.
 Maastik on motoriseeritud.
 Rong viib su kuhu läheb.
 Sillad vee vahel.
 Rahvas valgumas laiali mööda tohutuid
 betoonpindu, suundumas lennukisse.
 Ära unusta, kuidas su kübar ja kingad
 hakkavad välja nägema, kui sind
 kusagilt ei leita.
 Isegi õhus hõljuvad sõnad heidavad si-
 niseid varje.
 Kui see maitseb hästi, me sööme.
 Lehed langevad. Osutavad asjadele.
 Omanda õigeid asju.
 Hei, arva mida? Mida? Ma õppisin rää-
 kima. Tore.
 Isik, kelle pea oli puudulik, purskas nut-
 ma.
 Mida võis nukk teha sellal, kui ta kuk-
 kus? Mitte midagi.
 Mine magama.
 Sa näed šortsides suurepärase välja. Ja
 ka lipp on tore.
 Kõik nautisid plahvatusi.
 Aeg on ärgata.
 Kuid parem on harjuda unedega.

Nüüd võidakse vastu väita, et see ei
 ole just skisofreeniline kirjutus sõna klii-
 nilises mõttes; paistab, et poleks päris
 õige öelda, et need laused on vabalt

hõljuvad materiaalsed tähistajad, mille-
 de tähistatavad on "aurustunud". Siin
 näib tõesti olevat mingi terviktähendus.
 Tõepoolest, niivõrd kuivõrd mingil
 kentsakal ja varjatud viisil on meil tege-
 mist poliitilise luuletusega, näib ta taba-
 vat midagi uue Hiina mõõtmatu ja
 lõpetamata, maailma ajaloos pretseen-
 ditu sotsiaalse eksperimendi erutusest:
 "number kolme" ootamatu esilekerki-
 mine kahe supervõimu vahele; kogu
 selle uue objektimaailma värskus, mille
 on loonud inimesed, kes mingil uuel
 viisil valitsevad omaenese kollektiivse
 saatuse üle; eelkõige aga see sündmus,
 mis annab märku uueks "ajaloo subjek-
 tiks" saanud kollektiivsusest, mis pärast
 pikka sõltuvust feodalismist ja imperia-
 lismist räägib omaenese häälega, iseen-
 dale, esimest korda ("Hei, arva mida?...
 Ma õppisin rääkima"). Siiski hõljub sel-
 line tähendus teksti kohal või selle taga.
 Ma arvan, et seda teksti ei saa lugeda
 vastavalt ühelegi varasema uuskiitika
 kategooriale ega leida keerukaid sisemi-
 si suhteid ja tekstuuri, mis varem iseloo-
 mustasid "konkreetset üldist" [*concrete
 universal*] klassikaliste modernismide,
 näiteks Wallace Stevensi puhul.

Perelmani teos ja "keeletuule" üldse
 võlgneb üht-teist Gertrude Steinile ja
 edaspidi mõnedele Flaubert'i aspekti-
 dele. Niisiis pole sobimatu siinkohal va-
 hele lükkida üht Sartre'i kunagist
 kirjeldust Flaubert'i lausetest, mis an-
 nab ilmekalt edasi tunde selliste lausete
 liikumisest:

*Tema lause läheneb piirates objektile,
 haarab selle, muudab liikumatuks ja
 murrab selle toe, mähbib enese selle üm-
 ber, muutub kiviks ja kivistab oma ob-
 jekti koos endaga. Ta on pime ja kurt,*

veretu, ei mingit elu hingustki; sügav vaikus eraldab teda järgmisest lausest; ta langeb tühjusesse, igaveseks, ja tirib oma saagi kaasa sellesse lõputusse langemisse. Iga reaalsus, kord kirjeldatud, on inventarinimestikust maha kriipsutatud. (Jean-Paul Sartre, "Mis on kirjandus?")

Kirjeldus on vaenulik ja Perelmani elavus ajalooliselt üsna erinev Flaubert'i sellisest mõrvarlikust praktikast. (Barthes täheldas kord Mallarmé kohta samas vaimus, et lause, sõna on tolele välise maailma mõrvamise viisiks.) Siiski annab see edasi midagi sellest salapärast, kuidas laused langevad nii suurde vaikusetühemikku, et pikka aega võib imestust tunda, kas mingi uus lause üldse võiks ilmuda nende asemele.

Kuid nüüd tuleb selle luuletuse saladus paljastada. Siin on veidi sarnasust fotorealismiga, mis esialgu näib tagasipöördumisena representatsiooni juurde pärast abstraktse ekspressionismi antirepresentatsioonilisi abstraktsioone, kuni inimesed hakkavad taipama, et ka need maalid pole just realistlikud, sest see, mida nad esitavad, ei ole mitte väline maailm, vaid pigem pelk foto välisest maailmast ehk, teiste sõnadega, viimase jäljend [*image*]. Võltsid realismid – tegelikult on nad kunst kunsti kohta, jäljendid teistest jäljenditest. Käesoleval juhul pole esitatud objekt tegelikult üldsegi mitte Hiina: juhtus nii, et Perelman leidis Chinatowni kirjatartekauplusest fotoalbumi, raamatu, mille pildiallkirjad ja trükikiri jäid talle loomulikult elututeks tähtedeks (või peaks ütlema: materiaaleteks tähistajateks?). Luuletuse laused on *tema* allkirjad nende piltidele. Nende refe-

rendiks on teised kujutised, teine tekst, ja luuletuse "ühtsus" ei asu üldsegi mitte teksti sees, vaid väljaspool seda, ühe eemaloleva raamatu kokkukõidetud ühtsuses.

Nüüd pean üritama lõpetuseks väga kiiresti iseloomustada seda liiki kultuuriproduksiooni suhet selle maa tänapäevase ühiskonnaeluga. On ka aeg esitada peamine vastuväide seda tüüpi postmodernismi-mõistetele, mida olen siin visandanud: nimelt, et kõik tunnused, mis oleme üles lugenud, pole sugugi uued, vaid on ohrasti iseloomustanud ka pärismodernismi ehk seda, mida ma nimetan kõrgmodernismiks. Lõppude lõpuks, kas polnud Thomas Mann huvitatud pastiši-ideest ja kas pole "Ulyssese" teatud peatükid selle kõige ilmsemaks teostuseks? Kas me mitte ei maininud Flaubert'i, Mallarméd ja Gertrude Steini ülevaates postmodernistlikust temporaalsusest? Mis siis selles kõiges nii uut on? Kas me tõesti vajame *postmodernismi* mõistet?

Üht tüüpi vastus tõstataks kogu selle vaidlusküsimuse periodiseerimisest ja sellest, kuidas ajaloolane (olgu kirjanusajaloolane või mõni teine) postuleerib radikaalse katkestuse kahe sestpeale erineva perioodi vahel. Ma pean piirama ennast eeldusega, et perioodidevahelised põhjalikud murrangud ei too üldiselt kaasa täielikke muutusi sisus, vaid pigem teatud arvu juba antud elementide ümberstruktureerimise: tunnused, mis eelmisel perioodil või eelmises süsteemis olid teisejärgulised, muutuvad nüüd dominantseks, ja tunnused, mis olid valitsevad, muutuvad omakorda sekundaarseks. Selles mõttes

võibki kõike, mida oleme siin kirjeldanud, leida ka eelmistest perioodidest ja iseäranis pärismodernismist: minu arvamus on, et kuni tänase päevani on nood asjad olnud modernistliku kunsti teised ehk allutatud tunnused, pigem marginaalsed kui tsentraalsed, ja et midagi uut on meil oodata siis, kui neist saavad kultuuriproduktiooni kesksed tunnused.

Aga konkreetsemalt saan seda argumenteerida pöördudes kultuuritoodangu ja kogu ühiskonnaelu vahelise suhte poole. Varasem ehk klassikaline modernism oli opositsiooniline kunst; ta kerkis esile kuldse ajastu ariühiskonnas kui keskklassi publikule skandaalne ja solvav – inetu, ebakõlaline, boheemlaslik, seksuaalselt šokeeriv. See oli midagi, mille üle sai nalja heita (kui just politseid ei kutsutud raamatuid konfiskeerima või näitusi sulgema): hea maitse ja kaine praktilise mõistuse solvamine, ehk nagu Freud ja Marcuse oleksid öelnud – provokatiivne väljakutse varajase 20. sajandi keskklassiühiskonna valitsevatele reaalsus- ja toimimispõhimõtetele. Modernism ei saanud üldiselt hästi läbi ülekuhjatud viktoriaanliku sisustusega, viktoriaanlike moraalityabudega või hästikasvatatud ühiskonna konventsioonidega. Teiste sõnadega, mis iganes võis olla suurte kõrgmodernismide otsene sisu, olid nad alati mingil, enamasti kaudsel moel kardetavad ja plahvatusohtlikud, kehtivat korda õõnestavad.

Kui nüüd järsult tagasi tänapäeva pöörduda, võime hinnata neid tohutuid kultuurilisi muutusi, mis on aset leidnud. Mitte ainult et Joyce ja Picasso pole enam veidrad ja eemaletõukavad,

neist on saanud klassikud ja nad näivad meile nüüd üsna realistlikud. Ühtaegu on kaasaegse kunsti niihästi vormis kui sisus väga vähe sellist, mida tänapäeva ühiskond leiaks olevat väljakannatamatu ja skandaalse. Selle kunsti kõige haavavamad vormid – ütleme, punk-rock või n-õ seksuaalselt otsene ainek – on kõik ühiskonna poolt ilma suurema pingutuseta vastu võetud ja koguni äri- liseult edukad, erinevalt varasema kõrgmodernismi teostest. Aga see tähendab, et isegi kui kõik tänapäeva kunsti vormi tunnused on needsamad mis vanemal modernismil, on ta ometi põhjalikult muutnud oma asendit meie kultuuris. Üks asi on, et tarbeesemete tootmine ja eriti meie riietus, mööbel, ehitised ja teised artefaktid on nüüd sisimalt seotud kunstieksperimentidest tulenevate stiilimuutustega; näiteks reklaam, mida postmodernism toidab kõigi oma kunstivaldkondadega, oleks viimaseta mõeldamatu. Teiseks on kõrgmodernismi klassikud nüüd osa nn kaanonist ja neid õpetatakse koolides ja ülikoolides – mis otsekohe jätab nad ilma nende varasemast õõnestavast jõust. Tõepoolest, üks võimalus märkida perioodidevahelist murrangupunkti ja dateerida postmodernismi esilekerkimist on leitav just siit: hetkest (varased 1960ndad, võiks arvata), mil kõrgmodernism ja tema valitsev esteetika kehtestas oma positsiooni akadeemilises elus ning millest peale kogu uus luuletajate, kunstnike ja muusikute põlvkond on teda tajunud akadeemilisena.

Kuid murranguni võib jõuda ka teisest küljest, ja kirjeldada seda nüüdisaegse ühiskonnaelu perioodide terminites. Nagu olen täheldanud, on nii mit-

temarksistid kui ka marksistid jõudnud ühisele äratundmisele, et mingil hetkel pärast Teist maailmasõda hakkas nähtavale tulema uut tüüpi ühiskond (kirjeldusi on mitmeid: postindustriaalne ühiskond, multinatsionaalne kapitalism, tarbimisühiskond, meediaühiskond jne). Uued tarbimisvormid; planeeritud aegumine; üha kiirenev moe- ja stiilimuutuste rütm; ühiskonna seni nägematu läbipõimumine reklaami, televisiooni ja üldse meediaga; linna ja maa, keskuse ja provintsi vaheliste vanade pingete asendumine aguliga ja universaalse standardiseerimisega; superkiirteede tohutute võrgustike kasv ja autodekultuuri saabumine – need on mõned tunnused, mis võiksid märkida seda radikaalset veelahet vanema sõjajaeelse ühiskonnaga, kus kõrgmodernism oli veel põrandaalne jõud.

Ma usun, et postmodernismi ilmumine on tihedalt seotud selle hilis-, tarbimis- või multinatsionaalse kapitalismi ajastu saabumisega. Usun ka, et tema vormitunnused väljendavad mitmel moel selle iseäraliku ühiskonnasüsteemi süvaloogikat. Siiski olen suuteline näitama seda ainult ühe peateema puhul: nimelt ajalootunde kadumine, see, kuidas kogu meie tänapäeva sotsiaalne süsteem on järk-järgult hakanud kaotama oma võimet alal hoida omaenese minevikku, on hakanud elama kestvas olevikus ja pidevas muutumises, mis tühistab traditsioonitüüpe, mida kõik varasemad ühiskondlikud formatsioonid on pidanud ühel või teisel viisil säilita-

ma. Mõelgem vaid sellele, kuidas meedia ammandab uudiseid: sellele, kuidas Nixon ja enamgi veel, Kennedy, on kujud nüüd juba kaugest minevikust. On kiusatus öelda, et uudistevahenduse tõeliseks funktsiooniks ongi pagendada sellised äsjased ajalookogemused nii kiiresti kui võimalik minevikku. Meedia informatiivne funktsioon oleks seega aidata meil unustada, täita meie ajaloolise amneesia agendi ja mehhanismi rolli.

Aga sellisel juhul on mõlemad postmodernismi-tunnused, millel olen siin peatunud – reaalsuse transformatsioon kujutlusteks ning aja killustumine lakkamatute olevike jadaks –, erakordselt hästi kooskõlas selle protsessiga. Minu järeldus vormub nüüd küsimuseks uuema kunsti kriitilisest väärtusest. Üldiselt ollakse nõus, et varasem modernism toimis oma ühiskonna vastu viisidel, mida on eespool kirjeldatud kui kriitilisi, negatiivseid, võitlevaid, õõnestavaid, opositsioonilisi jne. Kas võib midagi sarnast kinnitada postmodernismi ja tema ühiskondliku aspekti kohta? Nägime, et on olemas viis, kuidas postmodernism dubleerib või taastoodab – tugevdab – tarbimiskapitalismi loogikat; palju tähendusrikkam on aga küsimus, kas leidub ka viis astumaks sellele loogikale vastu. Kuid see on küsimus, mille peame jätma lahti-seks.

Inglise keelest tõlkinud Jüri Lipping

Postmodernism marksistlikult positsioonilt

Fredric Jameson (s 1934) on ameerika kirjandusteadlane ja kultuurikriitik. Kaitsnud doktoriväitekirja Yale'i Ülikoolis (1959), õpetas ta prantsuse kirjandust ja võrdlevat kirjandusteadust Harvardis (1959–67), Kalifornias San Diegos (1967–76) ning Yale'is. Sealtepeale professor Duke'i ülikoolis ja Kriitilise Teooria Duke'i Keskuse direktor. On tegev ajakirjas *Social Text*, mis keskendub tänapäeva kultuurisituatsiooni eri aspektide valgustamisele; toimetab (koos Stanley Fishiga) raamatusarja *Post-Contemporary Interventions*.

Jamesoni peamiseks tegevusväljaks võib pidada kultuuri filosoofilist analüüsi. Alustanud prantsuse eksistentsialistide teoste uurimisest (nt *Sartre: The Origins of a Style*), asub ta seejärel omaenese kontseptsiooni loomisele, milles üritab sünteesida marksistlikke ettekujutusi strukturalismi saavutustega. Kunstiteose tähendust mõistab ta kui ühiskondliku kollisiooni väljendust, kultuurilist teksti aga ühiskonna kui terviku allegoorilist mudelit. See lubab tal "sümboolsesse" tootmisesse sisse tuua 'ideoloogia' mõiste ja vaadelda esteetiliselt akti kui sotsiaalsete vasturääkivuste kujuteldavat "lahenduspuuet".

Mõistes narratiivi ühiskondlikult sümboolse aktina kaitseb Jameson marksistlikku hermeneutikat ja dekla-

reerib, et "kirjanduslike tekstide poliitiline tõlgendamine (...) on iga lugemise ja tõlgendamise absoluutne horisont".¹

Jamesoni selle perioodi olulisemate töödena võiks nimetada *Marxism and Form* (1971), *The Prison House of Language* (1972), *The Political Unconscious* (1981) jpt. Viimases vaatleb ta kultuuri tekstuaalset aparati kui "libidinooset masinavärki" ja otsib lingvistilistes metafoorides ideologeeme, mis kajastaksid elementaarsete kollektiivsete süsteemide fantaasiaid. Need omakorda osutavad väljasurutud ja marginaliseeritud materjali olemasolule narratiivses vormis. Selline "psühhoideoloogiline" kontseptsioon viib Jamesoni lõpuks poliitilise alateadvuse kui omaette sfääri tunnustamiseni.

*

Vaatamata mitmetele vihjetele varasemates töödes on 1983. aastal avaldatud artikkel "Postmodernism ja tarbimisühiskond" siiski Jamesoni esimene otseselt ja konkreetselt postmodernismi üle teoretiseeriv kirjutis, millest kujunes koos järgmisel aastal ilmunud märksa laiendatuma versiooniga "Postmodernism, ehk hiliskapitalismi kultuuriloo-

1 Tsit: St. B e s t, D. K e l l e r, *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. New York, 1991, lk 185.

gika”¹ üks mõjukamaid etteasteid 1980ndate postmodernismi-debatis. Viimast võibki ehk pidada möödunud kümnendi kõige enam tsiteeritud, arutatud ja vaidlustatud kirjutiseks. Ka peetakse Jamesoni (Jürgen Habermasi kõrval) üheks arvestatavamaks postmodernismi kriitikuks, nii et tema seisukohtade tutvustamine (kuigi hilinemise) tundub olevat õigustatud — kas või nüüdseks ammendunud temaatika ühe arenduse ajaloolise ülevaadena.

Mõistel "postmodernism" on Jamesoni jaoks n-õ vahendav ja periodiseeriv roll hõlmamaks ning kirjeldamaks tervet hulka erinevaid kultuurinähtusi. Nii vaatlebki ta postmodernismi kui uut kultuuridominant, mis on tühistanud varasema modernismi ühiskondliku positsiooni (või õieti selle positsioonituse — asotsiaalsuse) ja milles esteetiline produktsioon on integreeritud üldisesse tarbeesestumise protsessi. Dominandi jõuväljas liiguvad vägagi erinevad kultuuriimpulsid, kuid nende tähendus ja sotsiaalne funktsioon on võrreldes modernismi-ajaga täielikult teisenenud. See terviklik, süsteemne väli kontekstualiseeritakse järgnevalt (hilis)kapitalismi üldisesse raamistikku, sest just "poliitilises vaimus" saigi kogu Jamesoni analüüs ette võetud, nimelt "kavandamiseks arusaama uuest süsteemsest kultuurinormist ja selle taastootmisest selleks, et adekvaatsemalt peegeldada

igasuguse radikaalse kultuuripoliitika kõige efektiivsemaid vorme tänapäeval" (57). Siit nähtub ka arutluse taust: marksistlik paradigma, mida kannab usk kapitalismi edasikestmisesse — kuigi muundunud kujul (millest põhjalikumalt allpool) — ja veendumus, et postmodernistliku kultuuri vormitunnused väljendavad selle transformeerunud ühiskondliku elu ja majandusliku korra süvaloogikat.

Selle süvaloogika imperatiiv on lakamatu muutus, mille tagajärgedeks on ajalootaju nõrgenemine kultuuris, "põhjalik pinnapealsus" ja alaline, traditsioonimälu kaotanud olevikus-olu. Postmodernistlikus kunstis kajastavad seda olukorda kaks põhitunnust—pastišš ja skisofreeniline diskontinuiteet. Pastiši mõiste võtab Jameson Thomas Manni kaudu Adornolt, kes oma "Moodsa muusika filosoofias" kasutas seda (negatiivse varjundiga küll) iseloomustamiseks neoklassitsismi (eeskätt Stravinski) irratsionaalset eklektilist kunstipraktikat. Totaalse eklektitsismi ajastul, mis varjutab normi olemasolu selle kaotamiseni välja (muutes seeläbi "modernistlikud stiilid postmodernistlikeks koodideks" – 65), on pastišš kõik, mis jääb järele oma endise funktsiooni kaotanud paroodiast. Sellises olukorras on kunstnik määratud elutule imiteerimisele, abitule laenamisele motiivide, episoodide, fraaside kolikamb-

1 Ilmunud ajakirjas *New Left Review* (146, July–August 1984, lk 53–92). 1990. aastal avaldab Jameson esseedekogumiku *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (New York: Verso), milles sisaldub (praktiliselt muutmata kujul) ka kõne all olev artikkel. Ilmselt osutunuks see liialt mahukaks *Vikerkaar*e veergudel avaldamiseks, millest siis ka käesoleva kirjutise ajend – anda aimu neist "juurdekirjutustest", mida Jameson oma 1983. aasta esmaettekandele tegi. Numbrid tsitaatide järel sulgudes osutavad esmaväljaande lehekülgedele.

rist — *l'art pour l'art*-tegevusele, mis aga erinevalt varasemast tähendab nüüd kunsti enese läbikukkumist.

Ajaloolisuse nõrgenemine, ajaloosendumine “libidinoosse historitsismiga”, igatsusega kaotatud ihaldusobjekti ning selle taaskogemise järele, leiab väljenduse kommertsialiseerunud kunsti ja maitse üldistatud ilmingus — nostalgiafilmis. Sellised filmid esitavad tegelikult simulatsioonidena, lähenevad minevikule läbi stilistilise konnotatsiooni, imidžite kaudu. Kõik see osutab Jamesoni arvates meie kahanevale võimele kogeda ajalugu mingilgi *aktiivsel* viisil.

Teist iseloomulikku karakteristikut — ajalise järjepidevuse katkemist — vaatleb Jameson Lacani skisofreeniakäsitluse perspektiivis, s.o keele korratuse, mis nurjab igasuguse ajakogemuse (minevik, tulevik, mälu, personaalne identsus) ning määrab indiviidi elama igavesse ja diskreetsesse olevikku: “skisofreeniline kogemus on kogemus katkendlikest, seosetutest, isoleeritud materiaalsetest tähistajatest, millel ei õnnestu lülitada sidusaks lauseks”.¹

Selline sügavusetus, pinnapealsus, mis on “arvatavasti kõikide postmodernismide ülim vormitunus” (60), ilm-

neb mitmetes valdkondades, sealhulgas ka “teoreetilistes diskursustes”, mille koondnimetuseks on “kaasaegne teooria” (*contemporary theory*). Tekstuaalne mäng, “intertekstuaalsus” on asendanud varasemad nn süvamudelid (nendeks on Jamesoni järgi hermeneutiline, dialektiline, freudistlik, eksistentiaalistlik ning semiootiline mudel – vt 62).

Sügav representatsioonikriis, mida võimendab skisofreeniliste sugemetega diskursiivne praktika — nn *écriture* —, on iseloomulik ühiskonnale, milles (tsiteerides Guy Debordi) “imidžist on saanud tarbeeseme reifitseerumise viimane vorm” (66). Paroodia pilkas ja õõnestas kodanliku kultuuri representatsioonipraktikat — modernistide jaoks oli sellel poliitiline väärtus; “Transtsendentaalse Tähistaja” üleüldine hülgamine aga tähendab Jamesoni arvates vabastava (emantsipeeriva) poliitika lõppu (erinevalt näiteks Lyotard’ist, kes näeb selles — s.o *paraloogia* praktiseerimises — vajalikku kaitsemanöövrit representatiivse konsensuse terrori vastu).

E.L.Doctorow’ romanide (“Ragtime”, “Kaurijärv” jt) analüüs “näitab tõelise kultuuripoliitika võimatust tingimustes, mis ei võimalda representat-

1 Jamesoni järgi eeldab Lacani arusaam Saussure’i strukturalismi üht põhiprintsiipi, mille kohaselt tähendus ei ole mitte üksühene vastavus tähistaja ja tähistatava vahel, vaid see tekib liikumisel ühelt tähistajalt teisele; tähistatavat – s.o tähendust või lausungi sisu – vaadeldakse nüüd pigem kui selle liikumise (ja suhestamise) poolt tekitatud tähendusefekti. Tähendusliku ahela purunemine – mille tagajärjeks on olevikuhetke vabanemine kõikidest praktilistest tegevustest ja intentsionaalsustest – toob kaasa mitte ainult lingvistilise disfunktsiooni, vaid ka biograafilise kogemuse (psüühilise elu) korrastamatuse. Sest ajakogemus ise on keele funktsioon ja personaalne identsus – mineviku ja tuleviku ajalise ühendamise efekt. Lacani jaoks on keel samaaegselt *id* (e alateadvus), millest subjekt esile kerkib, aga ka see “sümboolne ala”, kuhu ta ilmub (s.o see koordinaadistik, milles ta lõpuks määratleb omaenda koha ja funktsiooni).

siooni”, mil ajalooline referent on kadunud. Autori eesmärk on tekitada otsene narratiivne side (s.o representatsiooni võimalus) lugeja-kirjutaja olevi-ku ja teose süžeeks oleva varasema ajaloolise reaalsuse vahel. Kuid sümptomaatiline on, et ka Doctorow – ja mitte ainult vormiliselt – on sunnitud arendama oma tööd just selle postmodernse kultuuriloo enese viisil – ajalooline romaan suudab esitada ainult meie ideid ja stereotüüpe mineviku kohta (muutes viimase otsekohe “pop-ajalooks”) ning ajalooline referent jääb vaatamata kõikidele pingutustele tabamatuks. Üksnes sellest ei piisa, et Doctorow on “üks vähestest ehtsatest vasakpoolsetest ehk radikaalsetest tänapäeva romaanikirjanikest”.

Hilisem Jameson on optimistlikum, pakkudes võimalusena välja n-ö homöopaatilise strateegia (viidates taas Doctorow’le): tühistada pastišš, kasutades kõiki pastiši enda vahendeid, ja võita seeläbi tagasi ehtne ajalootaju. Selline strateegia (mida võiks vaadelda kui versiooni Baudrillard’i “fataalsetest” strateegiatest) viiks lõpptulemusena ka teooria rehabiliteerimisele.¹

Sügavuse puudumine on otseselt seotud ka ühe teise nähtusega, mida Jameson nimetab afekti kahanemiseks (*waning of an affect*). See ei tähenda sugugi tunnete kui selliste (*feelings*) lakkamist, vaid modernistliku võõrandumise, anoomia, üksilduse ja isoleerituse lõppu. Tolle “ängi ajastu” temaatika väljendustele ja nende aluseks olevale kogemusele pole postmodernses maailmas enam kohta. Tunded lakkavad ole-

mast “kognitiivsed”, nad pole maailmaga tähenduslikult seotud; sidusa tähendusrea lagunemise tagajärjel kerkib isoleerunud materiaalne Tähistaja subjekti ette kõrgendatud, hallutsinooosess intensiivsuses. “Intensiivsused” (kasutades Lyotard’i terminoloogiat) ongi tunnete surrogaat tänapäeval – vabalt hõljuvad ja impersonaalsed, teatud laadi eufooriast juhitud vaimuseisundid. Seevastu (modernistlik) äng (*Angst*) on hermeneutiline emotsioon, mis väljendab maailma aluseks olevat eksistent-siaalset õudu ja mille kanooniliseks vasteks kunstis (enamgi veel – ühtlasi selle dekonstruktsiooniks) peab Jameson Edvard Munchi maali “Karje”.

Niie “kultuuripatoloogia” dünaamika (mida võiks tõepoolest Deleuze’i ja Guattari kombel iseloomustada kui neuroosi asendumist skisofreeniaga) seisneb selles, et võõrandunud subjekti asemel tuleb meil tegemist teha fragmenteerunud subjektiga (kui üldse). Ja kuigi selle tulemusena lakkab kodanliku *ego* “van goghilik” hullus, tähendab see samas ka unikaalse ja personaalse stiili lõppu.

1984. aasta täiendustest on ehk silmatorkavam Jamesoni varasematest töödest tuttava hegellik-lukácsliku marksismi jõuline esitus. Ta rõhutab, et igasugune hinnang postmodernismi kohta kultuuris on paratamatult ka seisukohavõtt multinatsionaalse kapitalismi loomuse suhtes: “Postmodernismi probleem (...) on samaaegselt nii esteetiline kui ka poliitiline”.

Jameson astub välja igasuguste uut tüüpi ühiskonda kuulutatavate ambit-

1 Vt H. B e r t e n s, *The Idea of Postmodern*. London, New York, 1995, lk 167.

sioonikate sotsioloogiliste üldistuste (eriti Daniel Belli kapitalismi- ja ideoloogialõpu ennustuste) vastu: "Sellised teooriad omavad silmanähtavat ideoloogilist missiooni demonstreerimaks (...) et uus ühiskondlik formatsioon ei allu enam klassikalise kapitalismi seadustele" (55 – milleks on tööstusliku tootmise primaarsus ja klassivõitluse universaalsus). Oma argumentatsioonis tugineb ta Ernst Mandelile, kes raamatus "Hiliskapitalism" (1975) eristab tehnoloogiliste revolutsioonide tulemusena kolme põhiperioodi kapitalismi ajaloos: turukapitalism, monopoolne e imperialistlik kapitalism, ja praegusaja multinatsioonaalne kapitalism. Jameson on nõus Mandeliga, kes väidab, et uus ühiskond on kapitalismi *puhtam* staadium: "Hiliskapitalism, kaugel sellest, et esindada "postindustrialset ühiskonda", ilmneb seega perioodina, mil majanduse kõik harud on esmakordselt täielikult industrialiseeritud, millele võiks juurde lisada (...) pealiskohalise kasvava mehhaniseerumise".¹ Seda staadiumi iseloomustab pretendentitu kapitali ekspansioon senimaani tarbimisloogikast puutumata aladele, st Looduse, s.o Kolmanda Maailma, ja Alateadvuse (meedia ja reklaamitööstuse plahvatuslik areng) koloniseerimine.

Kapitalismi kolmikjaotuse seab Jameson vastavusse oma kultuuriperioodiseeringuga: realism, modernism ja postmodernistlik esteetika.

Seda uut eufoorianat (ja intensiivsustena) iseloomustatud kultuurikogemust on Jamesoni arvates mõistlik analüüsida lähtudes Edmund Burke'i ja Kanti

subliimse-käsitlustest. Looduse ja inimorganismi füüsilisest ühismõõdustest tingitud aukartustäratav, haaramatu, õudusega piirnev kogemus on eriti just Kantil seotud representatsiooni-probleemiga — inimhõimuse võimetusega väljendada, artikuleerida subliimset tunnet. Ainult et "meie ühiskonna *teine* ei ole enam üldsegi Loodus, nagu see oli kapitalismieelsetes ühiskondades, vaid midagi muud" (77). See *teine* on tänapäeval tehnoloogia — mitte kui "asi iseeneses", vaid niivõrd kuivõrd ta on kapitali arengu tulemus.

Erinevalt futuristlikust masina-vaiustusest, mis suutis siiski esindada (kuigi suhteliselt mimeetilises vormis) oma ajaloolist aega — moderniseerumise alghetke — ei ole meie ajale iseloomulik reproduktsiooniprotsess, *taas*-tootev tehnoloogia, võimeline adekvaatselt representatsiooniks: "television ei artikuleeri mitte midagi" (79), kuigi näib seda lubavat. Ja selle lubaduse lummus ja võlu, mis näib pakkuvat pilguheitu "meie mõistusele ja kujutlusvõimele veelgi raskemini tabatavasse võimu ja kontrolli võrgustikku" (80), meie aimus "sellest tohutust ja ähvardavast, ent vaid ähmaselt tajutavast majanduslike ja sotsiaalsete institutsioonide reaalsusest" (80) ongi see, mis kutsub esile postmodernse ehk tehnoloogilise subliimsusetunde (ja see kogemus on nüüd pigem kehaline kui vaimne).

Postmodernne (Jameson kasutab ka sõna *hüsteeriline*) subliimsus on ebamäärane vihje hiliskapitalismi tõelise olemuse kohta, maailma kohta, milles

1 E. M a n d e l, Late Capitalism. London, 1975, lk 190.

“meie kehad on ilma jätud ruumilistest koordinaatidest” (87). Seda keha ja ruumi ühtesobimatust, indiviidi füüsilist desorientatsiooni tema poolt rajatud keskkonnas võimendab postmodernne hüperuum, “millel on lõpuks õnnestunud ületada üksiku inimkeha võimed ennast ruumiliselt määratleda” (83), seda ruumi tajumuslikult ja tunnetuslikult organiseerida. “Täies õilmes postmodernne ehitis” — Bonaventura hotell Los Angeleses (arhitekt John Perelman) on Jamesoni arvates nii perfektne postmodernse ruumi esitus, et “me ei suuda seda assimileerida, ei suuda seda enesele representeerida”, sest meil puudub (veel) “tunnetuslik aparaat” orienteerumaks selles uues hüperuumis.

Kõik see signaliseerib üldisemat fenomeni, milleks on “meie mõistuse võimetus(...) kaardistada võimsat globaalset multinatsioonaalset ja detsentraliseeritud kommunikatsioonivõrgustikku, millest meie kui üksikud subjektid oleme end kinni püütuna leidnud” (84).

Küsimus, mille Jameson 1983. aastal jättis lahtiseks — efektiivse poliitilise ja kriitilise kunsti võimalused postmodernismi ajal — omandab nüüd, aasta hiljem peaaegu et keskse tähenduse. See on küsimus kultuuri (kui ühe ühiskondliku tasandi või instantsi) kohast ja funktsioonist tänapäeva maailmas üldse. Jamesoni arvates on aset leidnud põhjalik teisenemine, mis seisneb kultuurisfääri “poolautonoomia” (Althusseri terminoloogiat kasutades) hävi-

tamise hiliskapitalismi loogika poolt: baas n-ö genereerib oma superstruktuure uut tüüpi dünaamikaga, mille mehaanika tundmaõppimine seisab meil alles ees.

Ometigi ei tähenda see sugugi kultuuri kui sellise kadumist või väljasuremist — seda hävingut iseloomustab pigem plahvatus, mis on paisanud kultuuri laiali “määrani, mil kõik meie ühiskondlikus elus (...) on muutunud ‘kultuuriliseks’ mingis algupärases ja siiani veel lahti seletamata mõttes” (87). Tulemuseks on, et uues postmodernses ruumis kaob kriitiline distants, “teatud minimaalne esteetiline distants”, mis on vajalik kultuuriakti asetumiseks “väljapoole kapitali tihket Olemist”. See selgitab ka, miks postmodernistlik kunst, keereldes küll varjamatult tarbeesemefetišismi ümber (Jameson toob siin näiteks Andy Warholi), on “Archimedese punkti” kadudes võimetu tõsiseks kriitikaks kapitali arvel (viimast koguni tugevdades ja intensiivistades).

Aga kas üleüldse eksisteerib mingi postmodernistlik “tõde”, mis annaks aimu meie representatsiooni mittevõimaldavast tänapäevareaalsusest? Jamesoni meelest on selleks “kogu see erakordselt demoraliseeriv ja depresseeriv uus algupärane globaalne ruum” (88), mille olemus tulebki postmodernses subliimsuses kõige varjamatumalt esile.¹ Seetõttu peab meie olukorrale vastav poliitilise kultuuri mudel paratamatult tõstma ruumiprobleemistiku oma organiseerivaks printsiibiks. Selle

¹ "Arhitektuur jääb selles mõttes privilegeeritud esteetiliseks keeleks" (79). Ka pühitseid Jamesoni arvates just arhitektuurialased debatid sisse postmodernismi kui stiili ning andsid tõuke tema enda postmodernismi-arusaama kujunemisele.

(veel hüpoteetilise) kultuurivormi esteetikat määratleb Jameson kui kognitiivset kaardistamist (*cognitive mapping*) – võimaldamaks indiviidi orientatsiooni uues, seni veel liigendamata ruumitotaalsuses. Selline lapanliku *sümboolse* mõõtme sissetoomine representeerimaks subjekti *kujuteldavat* suhet oma *reaalsetesse* eksisteerimistingimustesse kannab eesmärki luua distants kriitiliseks lähenemiseks, mis on igasuguse kultuuripoliitika eeltingimus.

Kooskõlas Jamesoni veendumusega (“asja tungivus nõuab (...) hiliskapitalismi kultuurievolutsiooni mõtestamist dialektiliselt, katastroofi ja progressina korraga” – 86) peaks see uus representatsioonistrateegia (Jameson samastab selle hiljem klassiteadvusega) kinni

hoidma postmodernistlikust tõest — *hüperruumist* — üritades samaaegselt läbimurret mingisse uude, veel tundmatusse representatsioonipraktikasse “kõrgemal ja palju komplekssemal tasandil”. Alles siis suudame me taas “hakkata mõistma oma individuaalset ja kollektiivset positsiooni ning taastada võime tegutseda ja võidelda” (92), võime, mis hetkel on paralüeeritud multinatsionaalse kapitali globaalse ruumi poolt.

Fredric Jamesoni “postmodernistlik marksism” on esimene katse ühildada marksistlikke ja postmodernistlikke arusaamu ning kinnistada marksistliku teooria prioriteeti tänapäeva ühiskonna analüüsimisel. Aeg näitab, kas ka esimehe “tõeliselt dialektiline katse mõtestada meie ajahetke Ajaloos” (85).

MEIE INTERVJUU

ILMAR LAABAN **Intervjuu Vårbys 5. septemb-** **ril 1993, päeval pärast rühmi-** **tuse Para '89 näituse** **"Hämaruse kristallid" ava-** **mist Södertälje Kunstihallis,** **hiljem revideeritud ja täien-** **datud intervjueeritava poolt**

Kas Te olete nõus, et probleemid, mida sürrealism üles tõstis, on tegelikult väljaspool või õigemini eespool sürrealismi kui kunstivoolu? Ja siin võiks meenutada Bretoni lauset, et sürrealism oli ka enne teda ja saab olema ka pärast teda. Kas saab kõnelda sellest, mis sürrealismi puudutab, ainult seoses sürrealismi mõistega ja nende aastatega, mille vältel ta on eksisteerinud kunstivooluna, või tuleb teda siiski vaadelda laiemalt kui inimteadvusele ja kunstnikele läbi aegade omast suhtumislaadi ja mõtetegevuse viisi?

Kuulub juba teataval määral sürrealismi teoreetilise ja ideoloogilise raudvara juurde otsida teda ja leida ka väljaspool sürrealistlikkudesse rühmitustesse kuuluvate kunstnikkude toodangut. Kas kaasajal või varasemas ajas. Ja kasvõi näiteks ka päris kunstilise väljaõppeta inimeste juures. On ju ka vaimuhaigeid, kelle looming on äärmiselt huvitav: Adolf Wölfli või Franz Pohl (tal on omaette peatükk Prinzhorni¹

raamatus), üks minu lemmikuid, nende hulgas.

Oleks huvitav näiteks teada, kas Eestis on vaimuhaiglates, näiteks Seewaldis, Jämejalal, üldse säilitatud vaimuhaigete joonistusi ja maalinguid? Kas on nende arhiivides soritud?

Mäletame ju seda, et sürrealistid võtsid ajaloo rüpest, kunstiajalooost enesele eelkäijateks naivistid, vaimuhaiged ja muidu veidrikud ja mitte ainult maalikunsti, manuaalsete kunstide esindajad, vaid ka ehitajad?

Jah, seal tuleb üks väike piiritõmbamise küsimus. *Art brut*, toorkunst või kuidas seda tõlkida – selle mõiste looja oli ju Dubuffet. Kes ei olnud sürrealist, vaid pigemini nendega pahuksis. Dubuffet on rajanud *art brut*'i muuseumi, Lausanne'is, Šveitsis, kui ma ei eksi. Üht jagu tema poolt kogutud kunsti võib kahtlemata viia ühendusse sürrealismiga, aga mitte kõike. Kriteeriumid, mida lugeda sürrealismi seisukohalt huvitavaks, annab siiski sürrealism ise. Ütleme: iga joonistava vaimuhaige, kas jutumärkides või ilma, eventuaalne kunstiline produktsioon ei ole huvitav. Ja ka iga veidriku oma mitte. Ja absoluutselt mitte iga naivisti oma. Mis puutub naivismi, on Rootsis pealegi sel sõnal veel eriline tähendus, mis viib selle sürrealismist õieti üsna kaugele.

1 H. P r i n z h o r n, Bildneri des Geisteskranken. 1922.

Naivistid on siin tihti inimesed, kes on saanud üsna korraliku kunstilise väljaõppe, aga kuna rootsi publikul ja eriti just kunsti ostval publikul on eriline väike armastus sedasorti kunsti vastu, siis sellel on minekut, seda tehakse.

Oli, tõsi küll, aeg, umbes 1915–25, kus naiivse – lapseliku või diletantliku – kujutuslaadi taotlus oli üheks novaa- torlikuks vooluks rootsi kunstis, mille teostel on tihti poeetilisi kvaliteete, kuid pärast seda see vool kommertsialiseerus ja muutus konformistlikuks – latents-eas paide laste kunstitegemist matkivaks, ütleksin psühhoanalüüsi terminiga. Kuna sürrealismi seisukohalt huvitav lastekunst luuakse eelnevais faasides, eriti fallilises, enne 6. eluaastat.

Kas Te võiksite piiritleda sürrealismi objekti, seda valdkonda, millega ta tegeleb? Kas oleks võimalik seda defineerida, kokku võtta?

Piiritlust saab tuletada ikkagi sürrealismi enda piiritlusest. Oluline on, kui võrd seal räägib kaasa *das Unbewusste*, mitteteadvuslik ehk irdteadvuslik. Et kus see tuleb ilmsiks loomingus, olgu see kutselise kunstniku või amatööri või vaimuhaige või veidriku oma. Marcel Duchamp on õelnud, et esimene 19. sajandi suurtest ja tunnustatud maalijatest, kelle juures see irdteadlik käsi, *unconscious hand*, sekkub maalimise protsessi, ei ole keegi muu kui Gustave Courbet, keda igat sorti realistid, kaasa arvatud sotsrealistid, on pidanud oma prohvetiks. Olen ise avastanud ülimalt paeluvaid irdteadlikke alltekste – tihti spontaanselt müütilisi – maalides nagu

"Frankfurdi daam", "Tuletõrjevanker", "Viljapüülijad".

Muide, Bretonil on üks päris hea definitsioon selle kohta, kus on sürrealismi piirid, kus kunstiteos või tekst lakkab olemast sürrealistlik. Ta ütleb, et automatism peab funktsioneerima vähemalt nagu vesi, mis kalju all niriseb. Kunstiteos võib ise see kalju olla, aga nirisemist seal all peab hoomama.

Sürrealistid olid alguses teatavasti kiindunud Freudi ideedesse, kas nende hilisemas tegevuses ei või täheldada teatud pöördumist rohkem jungiaanlike seisukohtade poole, eriti kui pidada silmas Jungi 40ndate töid? Tal ilmus "Psühholoogia ja alkeemia" ja teatavasti tuli Breton välja üleskutsega pöörduda tagasi alkeemia juurde. Kas need ei ole omavahel seoses?

Niimoodi ma sürrealismi ajalugu küll ei kirjutaks. On ju see lihtne fakt, et juba 2. sürrealismi manifestis, see on 1920. aastate lõpus, on Nicolas Flamelist kõvasti juttu. Ja Flamel oli teatavasti alkeemik. Nii et huvi okultismi ja hermeetiliste teaduste vastu on sürrealismis kogu aeg olnud. Ja üks omapärane fakt, mis alles pikki aastakümneid tagantjärele ilmsiks tulnud – kui sürrealistlik rühmitus moodustati 1925, siis tehti ettepanek tulla grupi liikmeks hermetist René Guénonile, mehele, kel õieti muud ühist sürrealismiga ei olnud.

Müüt sürrealismi pöördumisest hermetismi poole pärast II maailmasõda on osalt kommunismisõbralike intellektuaalide toodang, keda häiris sürrealistide poliitiline areng anarhismi suunas ja Fourier' taasavastamine.

Sürrealistide tõrjuval hoiakul Jungi vastu on rida põhjuseid – poliitilisi, kõlbelisi, ideoloogilisi –, mille lahtiharutamise viiks pikale. Kuid puutepunkte võib olla veidi rohkem, kui nad ise tahavad mõõnda. Näiteks kollektiivne irdteadvus, mida Freud eitab, aga Jung postuleerib – ja ka sürrealistid impliitselt teataval määral – "Aion" on ehk sürrealismile lähedasim Jungi teostest.

Mis aga puutub Jungi, siis esmajoones rõhutaksin, et psühhoanalüüsi ja alkeemia vahekordi on sürrealismile hoopis lähedasemas vaimus käsitlenud Silberer, kes jäi lõpuni Freudi koolkonnaliikmeks. Silberer on verminud mõiste *anagoogiline*. Ja anagoogiline on tema jaoks üks tõlgitsustasand, näiteks unenägude puhul, mis lisandub freudilikule tasandile, kus kõik on seletatav puht tungide, kihude dünaamikaga. Anagoogiline tasand on sügavam, hõlmab inimeksistentsi tervikuna ja evib filosoofilisi implikatsioone.

Arhetüüpset kasutab juba Platon, nii et siin ei ole Jung vist väga originaalne. Igatahes on arhetüüp käigus varastest filosoofidest alates, võib-olla küll veidi teise varjundiga.

Platonil on ta ju ideedeõpetusega seotud, mis on sürrealismile radikaalselt võõras.

Sürrealismi 1. manifestis leidub kummaline kunstnike loetelu, keda Breton peab sürrealistliku maalikunsti eelkäijateks ja kus ta nimetab Seurat' d, Signaci, Matisse' i, kui ma ei eksi, ja seal oli veel teisi.

Signaci küll mitte.

Küll aga Seurat'd.

Jah, aga mitte tema puäntillismi pärast. Tema vahekord mudeli ja reaalsusega ei olnud ju nagu teistel, epidermilise, võrkkestalise hedonismi masti. Duchamp jaotab maalijad kahte leeri, kahte suguselti – hallolluse-maalijad ja võrkkesta-maalijad. Ja suurem jagu impressionistidest olid ju võrkkesta maalijad – võiksim eelda, et kõige puhtamad kunstiajaloo. Aga just Seurat oli põhiliselt hallolluse-maalija. Aga mis momendid just tema loomingust Bretoni eriti paelusid, see on üsna niisugune peenanalüüsi küsimus. Ma usun, et jätame selle siiski kõrvale.

II

Victor Brauner ja tema kunst. Nagu mäletame, ta kujutas silmi ja nende läbitorkamist ja väljavõtmist, nende asendamist muude märkide ja kujunditega. Kui meenutada Wiiralti "Põrgut", seal on võimalik samasugust struktuuri tähele panna. Silmi eemaldatakse oma asukohtadest, neid asendatakse millegi muuga, korrutatakse, jagatakse või nad puuduvad üldse. Kas nende vahel on võimalik näha mingisugust seost? Kas oleks võimalik üldistada seda nähtust, mis on täiesti sõltumatult kahe kunstniku loomingus esinenud?

Miks mitte. Psühhoanalüütilisel tasandil ta on ju üks kastratsiooni sümboleid või ekvivalente.

Kas oleks võimalik luua seoseid selle vahel, et Wiiraltil oli samal ajal isa haige ja 1933. aastal suri? Ning Pariisist läkitas ta kodustele üsna süümepiinades oleva inimese kirju seoses sellega, et ta ei saa tulla isa põetama ja hiljem et ta ei saanud tulla isa matustele. Kas niisugust seost ei oleks võimalik luua teades, et "Põrgu" on graveeritud ajavahemikus 1930–32?

Et sellele küsimusele *jah* või *ei* vastata, peaks mul olema hoopis-hoopis rohkem infot. Aga minu intuiitiivne reaktsioon sellele, mida te praegu ütlete, on: vaata-vaata, siis oli temas ju midagi indrekulikku. Ma mõtlen Tammsaare Indrekut. Aga muidugi selle vahega, et Tammsaare Indrekul oli see tema ema eutanaasia suureks süümepiinade allikaks.

(Mahakirjutust lindilt läbi lugedes hämmastun, et ei tulnud lähedasima paralleeli peale: endal isatapmise eest karistuseks silmad välja torkav Oidipus!)

Aga siin oleks vaja rohkem teada. Esiteks, tuleks põhjalikult motiiv motiivi järel "Põrgu" läbi analüüsida.

Ja tuleks ka läbi uurida, missugune oli Wiiraltil üldse vahekord isaga: lapsepõlvest ja mida me sellest üldse teame. See, et pojal isa on suremas ja et poeg tahaks heameelega tulla teda arstima, aga see on võimatu, tal on oma looming ... See on liiga neutraalne, liiga üldinimlik.

Aga mis puutub Braunerisse, siis ärge unustagem seda põhilist fakti, et oli tegemist endega, eeloiirega, eelaimusega sellest, et tema enda silm puhtakujulise õnnetu juhuse tõttu välja lüüakse lendava veiniklaasiga, mis oli määratud

hoopis kolmandale isikule.

Aga mäletatavasti löödi see silm tal välja hiljem.

Seda ma räägingi, see on eeloire, niiõelda *premoniitsio* rahvusvahelise sõnaga. See ei ole pealegi sürrealismi ajaloos esmakordne juhus. Esimene oli ju Apollinaire'i portree puulõikeversioon Giorgio de Chirico poolt, kus Chirico punktiiriga tema kuklale joonistab trepanatsiooni armi. Ja Apollinaire saab mürsukilluga pihta ning trepaneeritakse paar aastat hiljem. Puulõige aga oli enne sõja puhkemist tehtud.

Wiiralti silmade lugu ei alga ega lõpe tal "Põrguga", vaid juba tükk aega enne. Juba 1920. aastate keskel, 1927 on võimalik näha, et ta tahab nendega midagi teha. Ja 1929. aasta pastellidel, kui ta kuskil mere ääres puhkas, on ju ilmselt topeltkaede ja punaste silmadega kummalised munapead, kelle juures seesama moment näib mängivat rolli. Ja "Põrgu"-periood 1930–33 jääbki kõige aktiivsemasse aega. Ja hiljem võib täheldada justkui silmade puhastumist, ülesvaatavad näod ...

Nagu see von Baer, kunstikoguja, kelle portree ta on teinud ja kes vaatab niimoodi üles.

Samuti "Berberi tüdruk kaameliga", selline veidi pateetiline nägu, suured ja väljajoonistatud puhtad silmad. Siis kuni 1940. aastateni ja siis tuleb tal maaliline gravüür mängu.

See tuleb peale Pariisi tagasiasumist. Sest näiteks veel Rootsi "Vaisaluokta" on tehtud kohutava pedantsusega, väga neurootiliselt, ütleksin.

Kas Teile ei tundu, et sellise ümberjutustuse põhjal oleks võimalik mingit luuga luua Wiiralti psüühika elust just läbi kunsti.

Huvitav mõte. On õige, et biografism – kunstiteose tõlgitsemine lähtudes sellest, mida on teada kunstniku isiku kohta – on kunsti mõistmise kurjemaid vaenlasi. Vastupidine, mida teie praegu sugereerite, annab parema lähiväärtuse saavutamata lõppsihile: kunstniku ja tema kunsti globaalne lahtimõtestamine. Kui napilt on Freudi psühhoanalüütilise *Werkinterpretation'* i meisterpalas *Der Wahn und die Träume in Jensens Grädiva* juttu tollest Jensenist enesest. Perioodide, kus detailitäpsus on võimaks abimeheks nägemuse vahendamiseks vaatajale, vaheldumine perioodidega, kus see nägemust kribu-krabu alla matab või lausa peitupugenud nägemust korvab, annab aimata sundneuroosi viljaka ja viljatu faasi vaheldumist, mis tuleb ka ilmsiks erootilise temaatika muundumistes, *resp.* älniduses.

Huvitav on siin tema Saksa okupatsiooni aegne skisoidne lõhestatus erootikavaba temaatika (millega kaasneb tehnika kramplik hüpertroofia) ja pornograafialähedase salaloomingu vahel, mis seisneb *parandavates* pealejoonis- tustes pildilehtede väljalõigetele ja mille esteetilis-psühholoogiline analüüs – üks tähtsamaid võtmeid Wiiralti mõistmiseks – seisab täiel määral ees. Siis pao- tub ka ehk mõni loor "Moonika" ees –

too sugestioonivõimukaim tema selle perioodi lehtede hulgas – ja selgub veidi nalja ja tõsiduse vahekord burleskselt hermafrodiitses "Dr. Mäe portreena" tuntud taluneiu-konterfeis.

III

Tuleksime Rootsi sürrealismi juurde tagasi. Missugune on nende noorte meeste olukord, kes sellega praegu tegelevad? Johannes Bergmark, kellega tutvusin Para näituse avamisel ja kas Te saaksite nimetada teisigi? Ja paari sõnaga sellest, kuidas nad alustasid, kes on neid inspireerinud, võib-olla siis Gösta Krilandist.

Ma tean siiski natuke vähe selle grupi ajaloo kohta. Eriti varasemate faaside kohta. Intellektuaalselt üheks kõige tugevamaks pean Bruno Jacobsit, kes tunneb muuhulgas just oma päritolumaa Belgia üpris omanäolist sürrealismi põhjalikult. Teda ei olnud eile seal. Teine oleks Carl-Michael Edenberg, kes uurib ühelt poolt Rootsi alkeemia siiani hoopis vaka all olnud ajalugu ja teiselt poolt *joonistab* maagilist Stockholmi kaarti, nii nagu Pariisi sürrealistid tegid oma linnaga.

Rootsi varasem sürrealism jäi liiga *eksootiliseks*, seda ei juurutatud Rootsi geograafiasse ja kultuuriloosse. See puudujääk nüüd korvatakse.

Gösta Krilandist on maakeeles varem kirjutatud seoses Wilhelm Freddiega. Lisaksin ainult, et olen praegu üks neist, kes otsivad võimalusi tema viimaste eluaastate monumentaal-dekalkomaaniate näitamiseks Rootsi suuremais linnades.

See tehnika, mille õpetas talle kunagi kätte selle looja Oscar Dominguez isiklikult, saavutab seal nii välised kui sise- mised seninägemata dimensioonid: tõelistest keeristest, koskedest, purse- test kosmosed.

Kuidas aktsepteeritakse Rootsi praeguseid sürrealiste sealsete kunstnike või kirjanike ringkondade poolt?

Sürrealismile Rootsis on ajaloolises perspektiivis kahju toonud ühelt poolt tema esimese kirjandusliku tutvustaja Artur Lundkvisti järgnevad kaelamurd- vad eksirännakud läbi hilisstalinismi, teiselt poolt 30ndate aastate *Halmstadi rühmituse* maalijate juba algusest peale argliku sürrealismi sõja-aastatega algav loidumine – kellel dekoratiivsuse, kellel vabakiriklikku vagatsemisse – ja lõp- peks sürrealismilähedase *Imažinistide rühmituse* lagunemine ainult mõni aast- a pärast tema rajamist 1948 (kirjutasin eessõna graafikamapile, millega ta astus Rootsi avalikkuse ette) tagedais sisetüli- des ja üksteise mahasalgamises.

Tigeduse ja mahasalgamistaktika poolest kuulub aga võidupärg Rootsi avalikku arvamist määravalt mõjustava- tele ringkondadele, kelle dekadentselt puritaansele surmalembesele ideoloogia- le sürrealismi meeletik elujaatus on pinnuks silmas. Nõnda heidab Olle Granath kaasaegse Rootsi kunsti *amet- likus* ülevaates *Another Light* Rootsi sürrealismi suurkujule Max Walter Svanbergile ette, et tema härrandlik erotism juurduvat surmahirmus, kuna Svanbergiga rahvusvahelise kuulsuse poolest võrdne Olle Baertling, kelle geomeetiline abstraktivism – rootsi

kombe järgi *konkretismiks* nimetatud – on üksainus surma ja võimu ülistus, kohtab üksnes sügavaimat respekti.

Kuid Svanberg möönab seost oma surmahirmu ja oma Erose ja naise ülist- tamise vahel, kuna Baertlingi ärplemist- e sõnavara koosneb retoorilistest abstr- aktsioonidest ja *kosmilisest* žargoonist. Mäletan ühelt öiselt jalutuskäigult Lun- di tänavatel tema trompetifanfaarina suust paisatud valemit: *Konkretism on sama ümberlökkamatu kui kommun- ism!* Alliteratsioon on tõepoolest efektne.

Kirjanduse osas on olukord veidi pa- rem. Ajakirja *Lyrikvännen* (Lüürikasõ- ber) sürrealismi erinumber tunamullu ja sama kirjastuse väljaantud rootsikeelse sürrealistliku luule antoloogia mullu on, ehkki mõlemad mitmes suhtes küsi- tavad, teinud paar mulku mahavaikimi- se-valli. Aga näiteks maalijana ma- ailmakuulsa Öyvind Fahlströmi väga isik- upäraselt sürrealistlikust sõnaloomin- gust on suurem osa ikka veel kä- sikirjas. Ta suri enneaegselt 1976. aastal.

Svanbergiga seoses räägitakse Bretoni olulisest mõjust tema kuulsuse alusepa- nemisel.

Kahtlemata. Ta leidis Svanbergi kunstis teatava sakraliseeritud naisetüü- bi, kes oli andnud Gustave Moreau' sümboolistlikus variandis talle tema noo- ruses elu edasist suunda määrava elamuse: härrandlik, teatavate andro- güünsete joontega. Erinevused on siiski küllaltki olulised. Svanbergi juures koh- tame tihti sadomasohhistlike joontega erootilist mängu selle ja puhtnaiseliku-

ma tüübi vahel, millesse Svanberg on projitseerinud nii mõndagi iseendast. Rahvusvaheline menu, ka kommertslik, mõjutas lõppeks Svanbergi – aga siis polnud Bretoni enam elavate kirjas – negatiivselt. Aga umbes veerand sajandit, 1940–1965 esindas Svanberg meie aja suurt sakraalset kunsti väljaspool religioone.

Kas sürrealism Rootsis on publiku ja asjatundjate mõttes juba ammendatud?

Just seda mitte. Küll võib kõnelda ammendamatumast. Samal päeval, kui ilmus Stockholmi *Eesti Päevalehes* Södertälje näituse arvustus Manni Varepi sulest, potsatas me esikupõrandale Stockholmi Moodsa Muuseumi Sõprade Seltsi infoleht, kus teatati loengusarjast 20. sajandi rootsi kunsti üle, lektoriteks muuseumi teenistujad. Rubriigi *sürrealism* taga seisvale koolonile järgnes *Halmstadi rühmitus ...* Ja see oligi kõik. Ei sõnakestki *Imažinistidest* ja Svanbergist, ka mitte nendega samaaegsest, kuid lähedasest Göteborgi *Uue Valandi* koolkonnast. Sürrealism oleks nüüd nagu juba ajalukku nihkunud, arvas *E. Päevalehe* arvustaja. Ei, Rootsi kunsti ajalukku me teda sisse ei lase, ütles oma vaikimisega järsult too ametlikku kunstiajalugu esindav paber. Piisab neist enam kui pool sajandit tagasi sürrealismist välja ja nüüd juba mõnda aega manalasse varisenud paidest Halmstadi poistest. Teiselt poolt jätkab nii sürrealismi kui ka *Uue Valandi* koolkonna algataja ning õpetaja Andre Nemesiga akadeemilisel tasandil intensiivsemalt ning autoriteetsemalt tegelnud kunsti- ja ideeajaloolane Gunnar

Sjölin väsimatult oma sellekohast uurimistegevust.

Kuna olen parajasti maininud Andre Nemesi nime, siis on tema kohal üks näide sürrealismivastase vimma praktikalistest tagajärgedest. Göteborgi linnal oleks võimalus olnud saada praktiliselt muidu Andre Nemesi muuseum. Ta oli valmis selleks pärandama Göteborgi linnale väga esindusliku kogu oma maa- ja linnavolikogu oli jaatavalt selle rajamise juba otsustanud. Siis aga korjasid Göteborgi kohalikud provintsligid kunstnikud ja kriitikud paraja hulga allkirju ägedaks protestiks ja linnaisad taganesid.

Kas siin ei mänginud oma osa Andre Nemesi võõras päritolu, see, et ta oli juut ...

Ka see, et ta oli Kesk-Euroopast pärit, et ta oli juut. Kuid Rootsi juut Isaac Grünewald, omaaegne Matisse'i õpilane ja Rootsi kunsti üpris ebapõhjamaise noodi sissetooja, aktsepteeriti hiljem reservatsioonideta. Kui temast sai Rootsi suurbodanlusele mokapäraste esindusportreede tarnija, kuna tema abikaasa ja kauaaegne stiilihõimlane Sigrid Hjerten, blond rootslanna, kes keeldus kompromissimast oma kunstiliste paletuste arvel, vaid intensiivistas veelgi oma vibreerivaid värvilöömu, suubus isoleeritusse ja lõppeks vaimuhaigusse.

Andre Nemesi vastuvõetamatuse sügavamaid põhjuseid tuleb otsida tema nii vaimses kui esteetilises nõudlikkuses, mida ta suutis ka oma õpilastele – mõnele eluksajaks – sisendada.

Rootsi kunstil aga on olnud kaldumus vormituse poole, eriti nn *läänerranniku*

koolkonnal Göteborgiga keskuseks, ja selle linna Valandi-nimelise kõrgema kunstikooli juhatajana Nemes just teutseski. Tähendab siis tugev emotsionaalne laeng, mis talletatakse väljendusvaesesse ebamäärasesse vormi. Värvid on räiged, rõkkavad, röögivad, aga kontuur on täitsa nagu liivakotil. Seda nimetatakse *värviekpressionismiks* – mõiste, mida mujal maailmas ei tunta.

Teiseks, rootslased ei armasta fantaasia ülirikkust, üleüllust – eriti kui see on ühtlasi intellektuaalselt artikuleeritud nagu Nemesil. Nad löövad kartmasel puhul. Nad armastavad pigemini teatavat natuke-vaese-mehe-fantaasiat, vaeguse olukorda. Võtame üks väga tüüpiline *püha lehm* rootsi kunstis. See on Carl Kylberg. Teda peetakse suureks müstikuks, *Rootsi Rembrandtiksi*, pea-aegu et maalivaks pühakuks. Aga mida näeme tema lõuenditel? Ebamääraseid lõtvu inimkogusid maani rüüdes vormitul maa-ja-mere-taustal. Ja värvigamma järjekindlalt – ütleksin – *segastatult sakraalne*. Hõljub mingit läppunud viiruki hõngu. Psühhoanalüütiliselt hoomame rooja ja kuivere aurandusi. Parimad Carl Kylbergi pildid ei küüni Herman Talviku nõrgimateni.

IV

Kas Teile ei tundu, et rootsi ja eesti kunstihindajate maitse on suhteliselt sarnane, sest et ka Eestis ei saa rääkida sürrealistliku või fantaasiarikka kunsti erilisest menust?

Teie ütlete praegu seda, ma ei ole Eestis nii palju kunstipublikuga rääki-

nud, et oleksin saanud kuigivõrd peilida tema arvamust. Ma ei ole isegi Eesti kunstiarvustusi nii järjekindlalt lugenud, et oskaksin paušaalselt iseloomustada eesti kriitika mentaliteeti.

See on minu isiklik mulje, mis on võib-olla vaieldav. Kuid tundub, et joonistused ja maalid, mis võiksid huvi pakkuda psühhoanalüütikule või psühholoogile ja palju reeta inimese ja inimesuse kohta üleüldse – need erilises huviobjektis ei ole olnud ja ei ole ka praegu.

Kas see pole mitte seotud sellega, mida vist kirjutas Eha Komissarov oma artiklis, et eestlane häbeneb oma hingeolu liigset avalikustamist. Seda ta kardab. Ja siin on see suur küsimus, kuivõrd on midagi soomeugrilikku selles, kui palju on baltisaksa nende va komangide pärandust.

Reisil Hispaaniasse täheldasin, et kõik, mida on võimalik näha Gaudi arhitektuuris ja Dali maalides – see on seal maas ja maastikus eneses olemas. Hämmastaval kombel ei näi see nende kunstnike võimendunud fantaasia tööviljana. See on justkui hoovanud nende kunsti kogu sellest keskkonnast ja selle maa ajaloost. Ja kui mõelda Eesti peale, siis tundub, et seda ei ole, kust see võiks tulla, seda pinnast ja tausta.

Tõesti? Aga Saaremaa pinnas ja Jaan Oks? Ja kui palavikuliseks ei muutu Mandri-Eestigi maastik Konrad Mäe pintslil all? Aga võtame pärast Gaudid ja Dalid ühe kolmanda väljamaa ... Võtame ühe teise näite – Tanguy. Tanguy,

selge, et ta on Bretagne'i päritolu, see mängib rolli, ta on Atlandi rannikult ja siis näeme tal neid merehorisonte, rannu, neid kummalisi kaljusid. Aga ta lisis siiski niivõrd palju sellele juurde, omaenda fantaasiast. Ma kujutan ette, et Eestis tuleks ka vaadata, kust Elo Järv on saanud selle genuiinselt ehtsa, ürgse sürrealistliku fantaasia. Mingisugused seosed peavad tal ka olema. Mul on tunne, et siin on Eesti raba, turbaraba, soo- ja rabamaagiaga midagi ühist. See pruun värv on kuidagi erilisel, pealetungivalt ...

Pia Thunholmi reaktsiooniks Elo Järve ateljees oli varjamatu vaimustus.

...Ja virvatuled, mis selle juurde kuuluvad, see on rohkem eestilik, jaanius näiteks. Nii et meie looduses on oma maagiline dimensioon. Mina pean küllaltki maagiliseks maastikuks Võhandu jõe orgu. Ma olen näinud küll Taevaskoda teismelisena. Aga Võhandu jättis mulle suurema mulje kui Taevaskoda. Ja seal on minu meelest see maagiline põhi ja siis ma nimetaksin volava vee tema omaduseks. Tellurgia, nagu seda nimetatakse.

Kas tsivilisatsiooni ja looduse vastuolu ei või olla inspiratsiooni allikas?

Mind ennast on paelunud näiteks kas või liivaagud. Hästi sügav liivaak, järskude kallastega ja ümberringi on võimalikult palju näiteks rohelist, ütlemetsa sees. Ja paljud minu kõige armsamad maastikud ongi sellised, kus on kokkupõrge selle natuuri ja kultuuri vahel.

V

Milliste asjaolude puhul olete kohtunud Marcel Duchampiga?

Duchampi suur näitus oli Stockholmis 20 aastat tagasi, võib-olla rohkemgi. (1961, näitus *Art in Motion*, millest võttis osa ka Duchamp – R.K.) Ja seal istusin lauas ja vestlesin temaga ja seal aeti ääri-veeri juttu mitte väga põhimõtelistest asjadest. Selline peomeeleolu ja -atmosfäär oli. Pärast andsin talle oma "Rroosi Selaviste" ja tema suhtus sellesse varjamatu sümpaatiaga. Ja veel tunnustas seda oma järelopvlasena (pr k projec...). Pärast olen kohanud teda New Yorgis vähemalt kaks korda ja viimast korda üsna lühikest aega enne tema surma. Ta tundis mu kohe ära, rääkisime väga kenasti, aga ikka kuidagi ääri-veeri. Sest on ju teada, et kui tema loomingu kohta tullakse hüpoteesidega, et kas see on ikka niimoodi mõeldud jne. Siis, ah, see on väga huvitav, mis te ütlete, ja tema lähemale ei lasku. Ja see on teada, et temast midagi erilist välja muukida ei oleks saanud. Aga mul on temast kui inimesest jäänud sügavalt sümpaatne mulje.

Kas on veel kokkupuuteid olnud klassikaliste sürrealistidega, keda me nimedena peamiselt tunneme?

Marcel Jean näiteks, temaga oli mul isegi pikk kirjavahetus, temaga olen isegi üsna mitu korda Pariisis kohtunud. Bretoni puhul, mille peale ehk mõtlete, siis kahjuks kui ma Pariisi sõitsin, oli just selline situatsioon, kus nii palju minu arvates keskseid kujusid, just sürrea-

listlike kude kunstnikkude hulgast, olid välja heidetud grupist põhjendustel, millega mina ei saanud mitte päri olla. Seal olid näiteks Matta, Brauner, Max Ernst, ja lõpuks oli midagi Marcel Jeani endaga. Mille tõttu oli siis teatud umbusk, ei olnud päris seda puhast südamlikkust. Pärast tagantjärele muidugi Matta ja Brauner võeti gruppi tagasi. Aga siis ei olnud juhust, et kontakte süvendada. Õieti kohtumine Bretoniga jäi mul suhteliselt pealiskaudseks.

See kohtumine on olnud?

Ja-jaa, ma käisin tal kodus, tema ateljees. Ta armastas meeletult näidata oma kunstikogusid. Eriti tema eskimote

maskid näiteks. See oli üks tema erilisi uhkusi. Ka kwakiutlite, melaneesia ja polüneesia asju ... Aga ma ei tahaks seda üle tähtsustada, sest minu kõige sügavamad kontaktid on toimunud tema teoste kaudu. Ja vaidluste ja kirjavahetuse kaudu sürrealistide ringkonda kuuluvate inimestega. Kõige rohkem võib-olla Jabaire'iga, kes ju üksvahe oli peaaegu et koteeritud sürrealist, aga siis läks isiklikel põhjustel Bretoniga pahuksisse, naistevaenlane oli. Aga Jabaire'iga on mul olnud aastakümnetepikkune koostöö, ta on olnud just varasürrealistlike kude kunstnikkude näitustele koon-daja.

Küsis ja segas vahele: Raivo Kelomees

MART VELSKER Kriitikust ja metafoorist

Novembri alguses näidati ühel salongi-õhtul Tartu rahvale uusi kirjanike liidu liikmeid. Haistsin õhust sotsiaalset telimust, kujutasin endale enamvähem ette, kuidas rahvas mind, institutsioonilisse lõksu langenud kriitikut, näha tahab. Mulle tundus, et tahetakse kuulda kergelt vabandava tooniga enese-põhjendust. Olgu siis pealegi põhjendus, kuid mida ma õigupoolest vabandama peaksin? Seda, et ma pole "kirjanik"? Sellise vabanduse ootaja arvab, et üks sõna võib jäägitult avada terve organisatsiooni olemuse. Sõnasse kinnijäämist sakraliseerib siin kõigele lisaks kirjaniku mütoloogiline suurus eestlaste kultuurimälu. Mütologiseerunud mälu teeb mindki nostalgiliseks, kuid ei suurt rohkemat — sellelt pinnalt võrsuvaid messianistlikke ideoloogiaid ma lausa kardan. Sõna vangistav jõud meeldib mulle teistmoodi.

Sõnas peituv vägi on olnud sageli kõneks ja kõneldud on ka metafoorist kui maailma hõlvamise vahendist, milles sõna oma tegeliku jõuni võiks küündida. Vahendilisis on metafoori puhul salakaval, vahend saab sidemeks, mille kaudu jäädakse kinni maailma, maailm muutub tähenduslikuks öeldu kaudu. Hetked, mil maailm on jõudnud metafoorse nimetamise tõttu oma olemisse, on isiklikud. Vaatad kohvikuaknast sügisest parki ja korraga tead kujundit,

mis vaate ajatuks muudab. Teadmine ei tähenda seda, et viibiksin õndsas arvamises tähistatava ja tähistaja vahelisest muutumatust seosest. Samuti ei arva ma, et kõik verbaliseeritu oleks kohe ja tingimata tähenduslik. Kuid seda ohtlikumad sellised kujundilise valgustatuse hetked on, nad tulevad ootamatult ja võivad vangistada hoolimata kõigist hilisnoorurlikest eelarvamustest.

Vangistus on intiimne, sest vaadet näeb keegi üks. Intiimsust rõhutab ka kujundi olemus: metafoor allub raskesti üldsuslikele kategooriatele ja ühestele lahterdustele. Ta nõuab nihet, üheaegset kahetiolekut, viibimist korraga vähemalt kahes kategoorias. Siiski saan ma oma isiklikku metafoori — isiklike kogemuste ühisosale lootes — teise inimesega jagada. Nagu aga öeldust mõista võib, see on ohtlik. Ma valin, kellele ma mida ütlen ja keda ma sõna kaudu oma maailmaga siduda tahan ja tohin. Ja mu ettevaatlikkus on loomulik.

Kirjandus osutub sellelt seisukohalt erandlikuks alaks. Kirjanik on inimene, kellel tavapärane ettevaatlikkus puudub, tal on tarvidus intiimseid kujundeid avalikustada ning kirjanemise läbi need üldisemalt kehtima panna. Kirjanikul võib olla ka teisi intentsioone, kuid mind huvitab praegu vaid nimetatud sihilik ettevaatamatus. See on tung, millest kirjaniku professionaliseerudes saab ka kohustus — kirjanikult oodatakse avalikku, salastamata sõna, millel on siduv vägi sees. Kultuurilise

avalikkuse jaoks hakkab kirjaniku poolt kirja pandud sõna kehtima, siduma, looma kultuurilist identiteeti. Identiteet võib endasse haarata suuremaid või väiksemaid hulki, kuid ta toimetehhanism jääb samaks. Juhan Liivi värsirida Igav liiv ja tühi väli kuulub ilmselt rahvusliku enesekirjelduse põhikujundite hulka. Karl Martin Sinijärve *Salatanze ruumityhi* sinna ei kuulu, kuid ometi eksisteerib mingi auditoorium, kes end analoogiliselt selle kujundi kaudu seob.

Mida teeb kriitik? Kriitik sõelub kirjaniku kujundeid, valib, milline neist sobib kinnistamiseks ja milline mitte. Tsiteeritud näited on kriitikale sobinud ja seetõttu on neid võimendatud. Kui aga uurida, miks kriitikust saab kriitik, siis ilmselt sellest võimendirollist seletuseks ei piisa. Metafoor ja kriitik? On räägitud kirjaniku ja kriitiku keeletarvituse põhimõttelisest erinevusest, nii peaks kriitiku vahendiks olema mitte niivõrd metafoor, kuivõrd nn loogiline võrdlus. Esimest jäägitult teisele taandada pole võimalik, kuigi ka seda on proovitud teha. Nii et erinevus nagu oleks. Kriitika keel on süiski paradoksaalne — kriitika ja kirjandusteadus võivad pürgida teadusele omasele keeletarvitusele, kuid samas sõltub nende edukus õnnestunud metafooridest. Küsimus pole üksnes mingis keelilise ökonoomia printsipis või kriitiku ohutus isikupäras, kus kujund taandub dekoratiivsesse rolli. Ka kriitik on ohtlik, kui ta omab võimet lausuda õigel ajal ja kohas hoomatavaid ja identiteeti loovaid metafoore. Sageli jätab kriitik mulje, nagu oleks metafoor rangelt loogilise tuletusahela lõpp-punkt — sellesse muljesse tohib suhtuda ettevaatli-

kult.

Niisiis tahab kriitik kehtestada sõna ja hakkab kirjutama arvustusi, esseid, artikleid. Aga miks siis ikkagi mitte romaane või luuletusi? Püüan seda kuidagimoodi isikliku kogemuse najal seletada. Kogemus ütleb, et kriitik on inimene, kes on juba eelnevalt kinni jäänud kirjanduse poolt pakutavasse kujundisse. Kinnijäämine on piisavalt saatuslik, et see võiks teiseneda metatekstiliseks, tõlgendavaks seotuseks. Ühelt poolt soovib kriitik nauditavat vangipõlve pikendada, elada raamatute keskel. Selleks pole aga veel tarvis hakata ise kirjutama, võib valida kas või raamatukoguhoidja ameti, mis ilmselt loomupärastele kriitikutele hästi sobibki. Nõndaks on seotusel ka teine pool, kriitik tahab olla seotud võõra sõnaga ja samal ajal, nagu juba öeldud, kehtestada ka oma sõna. Ta peab tahtma seotuse “talumatut kergust” vaheldada teistmoodi kergusega. Ta soovib pikendada kirjaniku sõna ning samal ajal asendada seda oma sõnaga, oma kujundiga. Lõpuks pole küsimus mitte üksnes ühe metafoori asendamises teisega, metafoorse loomuga on ka tõlgenduslik asendusakt ise, kus kujundi üks poolus pärineb kirjanikult ja teine kriitikult.

Need vastandlikud soovid avalduvad vastandlikult ka järgmisel astmel, siis kui kriitik tõepoolest kirjutama hakkab. Kindlasti tahab ta, et tekst omandaks avaliku tähenduslikkuse. Selle kehtestussooviga seoses on viimasel ajal näiteks kurdetud ka “kriitikute võimu” üle. Probleem ei teki aga mitte tingimata sõnaliselt võimuka eneseteostuse pärast, milleks on kriitikuil olnud kalduvusi igal ajal. Ilmselt on kultuuris

osalejate sotsiaalsed staatused teisene-
nud sel viisil, et tõlgendaja sõna pääseb
maksvusele erisugusemates väljundites
ja kergemini kui varem. Kriitiku enese-
motivatsiooni vastuolulisus seeläbi vaid
suureneb, sest tal võib kergesti tekkida
ka hirm selle ees, et lendulastud sõna
tõepoolest maksab ja metafoor kehtib.
Kehtimine toob kaasa isiklike alade pal-
jastamise ning vastutuse. Seetõttu tun-
nen ma kriitikuna tihti tarvidust
väljenduda võimalikult kaduval viisil,
näiteks arvustuse kaudu. Arvustuse
avaldanud leht visatakse ära, ajakiri

jääb kapi otsa tolmuma ja nii kaob ning
tolmub ka vastutus. Igas uues retsen-
sioonis on võimalik luua uued võrdpil-
did, mahutada maailm sõnasse taas
teisel viisil.

Kui siinõeldu peaks juhtumisi "kehti-
ma", siis on kriitik erinevalt kirjanikust
see, kes tahab küll luua metafoori abil
täenduslikku maailma, kuid kes samas
tahab pidevate ajalike tühistuste läbi
oma intiimseid metafoore varjata. Mida
ma kohvikuaknast nägin, jäi ka praegu
ütlemata.

VAATENURK

AARE PILV

Kirjandus kui tehe?

SVEN KIVISILDNIK. NAGU HÄR-
JALE PUNANE KÄRBESEEN. EK\$,
Tartu, 1996. 841 lk. Hind 126 kr.

Kivisildniku obstsöönitsustest siin juttu
ei tule – see on etiketi küsimus, mille
puhul korralik väikekodanlane silmad
kõrvale pöörab.

Hoopis huvitavamana tundub Kivi-
sildniku puhul viis, kuidas eelnevat kir-
janduslikku sõna ümber sõnastatakse ja
kuidas see teatud hoiakut väljendab. Ki-
visildnik ise on väitnud, et ta eesmär-
giks on tappa (eesti) kirjandust; ja see
on huvipakkuv just vahendite poolest:
tuleb võtta mingi kirjanduses (kui tea-
tud müütilises abstraktsioonis) kinnis-
tunud tekst ja ta sisemist korda muuta.

Kivisildnik teeb seda tsiteerides, kollaa-
že moodustades, parafraseerides – ühe-
sõnaga, eelnevat kirjutatut jutumärki-
desse pannes, kusjuures jutumärkide
paigutus on suvaline. Jutumärgistamine
on üks metateksti võtteid, sest "sõna"
pole enam lihtsalt üteldav, vaid osunda-
tav.

Vaadeldagem terviku asemel osa – Ki-
visildniku tekstitegemisviisi võiks esin-
dada üks konkreetne tekst, nt lk 76:

kõik tühi töö

koguja

ma ise ilu

tegija

See koosneb kahest tuntud fraasist,
mis on ühte teksti seotud ja mis uue
seose kaudu üksteist oma esialgsest
keskmest nihutavad. Fraaside üldtuntus
on vajalik, et lugeja tunneks nihke ära –
eelnev "sõna", mida nüüd parafraseeri-

takse, on osa kaanonist, ja kaanoni ühe elemendi töötlus puudutab toda tervikuna.

Esmalt võib antud teksti puhul lugeda tema otsest tähendust – kirjutaja arvab eelneva tühjaks tööks ja hakkab ise *ilu tegema*. Oluline on aga, mis moel see toimub. Vaadeldava teksti mehhanismiks on sisuline parafras, mis tekib kummagi fraasi rekontekstualiseerimises nende vormilise parallelismi läbi (see iseloomustab Kivisildniku tsitatsiooniviisi üldse). Tekitatakse häire – *tegija* saab *koguja* mõjul hoopis teise funktsiooni, säilitades ka algse – ta muutub fraasi osast fraasi kommentaariks, nii nagu *koguja* on kommentaar fraasile *kõik tühi töö*. *Koguja*-fraasi sisu kaotab oma olulisuse ja tema peatulesandeks selles tekstis saab olla teise fraasi sisese nihke põhjustaja ning taust. Sellisel nähtuna on teksti mõte üleni oma intertekstile viidata, kuid ta ei vaja sealt tulevaid alg tähendusi – teksti põhimõtteks pole siin interteksti abil uut tähendust sünteesida, vaid tühjendada interteksti tema algsest tekstuaalsest tervikkusest. Tekkinud uued seosed on tühjad.

Too *tegija* on siin tekstis niisiis ilmekas ses mõttes, mis puutub Kivisildniku asendit kirjandusliku "sõna" suhtes, olles ühtaegu fraasi osa ja selle metakirjeldus (kommentaar). Nii ka Kivisildniku tekstid on metatekstd, kuid vaid seda võrd, kui võrd nad ise selles "sõnas" osalejad on; osalemise läbi võivad nad seda "sõna" tühistada, tekitades temas seda laadi sisesuhted, mis tegelikult ainult matkivad tekstuaalsust. Samal ajal seisab Kivisildnik oma parafrasidega väljaspool kirjandust – ja mitte kui välja-

heidetu, vaid kui see, kes paneb kirjandusele sulud ümber ja kirjutab sulgude ette (või järele) uue teguri (*resp.* "tegija"), mis sulgudesse jäävate tehete üldvastust teisendab. Kirjandus on siis kui sõnastustest koosnev tehe. Sulud on siin nii matemaatilises mõttes kui ka selles mõttes, mida väljendab prantsuse sõna *clôture* – nii tarastamine kui sulgemine, kusjuures suletud aias võib tegevus senise hooga jätkuda. (Sulustatud on ehk ka see, kelle "tapmiseks pole sõda tarvis" – tööpoolest, piisab vähemastki.)

Meil on võimalus rääkida kirjanduse tapmisest, kui käsitame teda tehtena, st tekstuaalselt liidetud, korrutatud, jagatud sõnade kogumina. Meil pole seda võimalust, kui peame kirjandusena ilmnevat inimeses aset leidva olemise kõnelemiseks.

HASSO KRULL

Iseenda värske õhu käes. Masinad ja kristallid

SVEN KIVISILDNIK. NAGU HÄRJALE PUNANE KÄRBSESEEN. EK\$, Tartu, 1996. 841 lk. Hind 126 kr.
SVEN KIVISILDNIK. NAGU ISANE KASS ÜMBER ISASE PUDRU. 1996.
www.lai.ut.ee/~aadroch/sven.

*O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che' s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.*
(Dante, "Põrgu", IX laul, 61–63)
*kes meist tänapäeval ei
oleks teataval määral ärkvel*
(Kivisildnik)

Kivisildniku raamatu puhul tuleb alustada väljanägemisest. Teos on paks na-

gu piibel ja sisaldab 14 üksteisest sõltumatut luulekogu, mille pealkirjadest on moodustatud soneti-sarnaselt liigendatud loend (lk 9). Raamatuseljale on kitsaste kõrgete tähtedega kirjutatud lihtsalt KIVISILDNIK, helepunaselt kaanepaberilt kumab aga vastu rohkete tähnidega kärbseseenekübara kujutis. Teost avades näeme kaanepaperi siserandil veel üht seent ja allpool kirja: "Õppige pähe! Varsti lastakse teid selle raamatu eest maha." Kohe selgub ka soovitus tähendus, kui teeme lahti autori pildiga lehekülje ja leiame sealt kõrvalt pühenduse: "Džohhar Dudajevile".

Niisugune tavatu editsioon peab edastama mingit sõnumit. Juba raamatu kättevõtmise fakt annab end tunda. See on tõepoolest tüse tellis. Pidulikkusest hoolimata näeme aga teose ainsate illustratsioonidena kellegi musti käejälgi, mis on paigutatud luulekogude vahele. Kaks võimalust: tegu on kas äärmiselt tõsise teosega või on raamat kaanest kaaneni täis transgressiivset võllanalja.

1

Kaanepaperi esmane tähendus selgub kohe tiitellehte lugedes. Raamat peab mõjuma "nagu härjale punane kärbseseen", see tähendab, ta kas – esiteks – ärritab, nii nagu härga punane riie, teiseks – jätab täiesti ükskõikseks, sest veis seeni ei söö, kolmandaks – annab seni olematu kogemuse, sest kärbseseen sisaldab hallutsinogeenseid alkaloidide. Ometi peab tal olema ka oma määratud lugeja. Kellele muidu oleks suunatud soovitus "õppige pähe"? Siit tuleb seega veel võimalus, et raamat – neljandaks –

loetakse lahti, mõistes autori taotlusi.

Kui nüüd lähtume viimasest, pole kolm esimest võimalust sellega veel tühistatud. Võib ju olla, et autori taotlust defineeribki kompleks *ärritus-ükskõiksus-seniolematu kogemus*. Sellisel juhul sisaldab neljas punkt ka kõigi kolme esimese mõistmist. "Õppige pähe" on küll iroonia (millises registris, selgitan allpool), kuid samal ajal apelleerib see fraas lugeja tervele mõistusele. Kui sa oma tervet mõistust ei kasuta, võid parimal juhul korrutada Kivisildniku fraase, kuni need jäävad sulle pähe; kui aga kasutad, kätkeb raamat teatavat lubadust.

Muide, terve mõistus ei tähenda siin mitte *common sense*'i (see eesti analüütikute kehtestatud vastavus on üldse natuke eksitav). Vaja pole mingit tavamõtlemist või üldisest arvamusest kinnipidamist. Terve mõistus, mille rakedamist nõuab Kivisildniku tekst, on pigem dantelik *intelletto sano*, niisiis sõna-sõnalt haigestumata, rikkumata intellekt. Selline terve mõistus võib *common sense*'i ka trotsida, kui selles on haigeid või "pehmeid" kohti. Ta tähendab ennekõike vaimset suveräänsust. Seda tervet mõistust püüdkemgi järgnevalt rakendada, et piiluda "veidrate värsside loori alla" ja näha, kas sinna pole peitunud mingi doktriin.

2

Kivisildniku tekst pole luule mitte selle sõna harjunud, arhitektuaalses tähenduses. Seda sellepärast, et ta ei ole mitte *iha*, vaid *tungi* luule. Kui me tavaliselt kõneleme luulest, peame silmas teksti,

kus ihalev subjekt vaheldab objekti representatsioonide, kasutades kogu oma kujutlusvõimet ja saades sellest tegevusest juba teatava naudinguga. Selline on tüüpiline armastusluuletus (fantaasiaobjekt on üks, kuid temaga seotakse hulgaliselt kujutluspilte ja metafoore, mille vaheldumine moodustab iha liikumise) või loodusluuletus (fantaasiaobjektid võivad muutuda, iha liikumine seob nad aga kokku). Iha jätkuvuse tingimuseks on tema täitumatus, lõppkuvõttes jääb objekt kätte saamata ning subjekti teekond jätkub. Modernistlikus luuletekstis võidakse see mudel mõnikord ümber pöörata ja esitada iha juba täitununa või millegi sellisena, mille täitumist ei tasu püüeldagi – kuid see menetlus toimib kahtlemata ikka vana romantilise arhitekti vundamendil.

Kivisildniku iseärasus seisneb selles, et ta pole romantilist arhitekti mitte lihtsalt ümber pööranud. Kivisildnik läheb palju kaugemale ja asendab iha puhta tungiga, mis töötab motoorselt ega hooli enam õieti ühestki objektist. Tung on küll iha liikumapanev mootor, kuid ihast eraldatuna mõjub ta pimedana ja psühhootilisena. Nagu Lacan selgitab, taandub mis tahes tung lõppkuvõttes surmatungile: kui teda miski ei peata, ei peatu tung ise enne, kui on jõudnud oma lõplikule sihile, selleks saab aga olla üksnes inimelu sihtide siht. Klassikalised näited tungile allutatusest on Antigone ja Hamleti kujud. Antigone ei või saada rahu enne, kui ta on matnud oma venna; Hamlet peab selgitama, maksu mis maksab, kes oli süüdi ta isa surmas. Nad võiksid pöörduda tagasi ellu üksnes siis, kui õiglus seataks

jalule. Kui see pole võimalik, viib lugu kangelase surmani. Puhtast tungist erinevalt vahetab iha pidevalt eesmäärke, need pole kunagi lõplikud ja nende objektidki võib muutuda, ilma et sellepärast muutuks iha loomus.

Kivisildniku tekstist me iha ei leia. Armastusluuletuse asemel avastame temalt näiteks järgmised read: "kõik mis sinuga sünnibki eales tuleb jalgade vahelt" (110) või "ronin selga sul kui koer koera kehale ehk mats lakka ehale astugu teised su ripsmete rehale" (116). Loodusluuletuse paroodiatena mõjuvad näiteks "mängi sügise tuul sina flegmaatiline lind sina keerlev ja veduri punased kodarad veerevad kui" (350) või "siin vana tuttav tee kask varjab ojavee ma joon ennast täis isamaa pärast" (308). Viimased pole pealegi moodustatud algupärastest fraasidest, vaid Tuglase ja Liivi katketest. Kõige näkku-löövamalt tungiline tekst on "Dawa viita", sealt võib näited võtta enam-vähem ükskõik kust ("taara et sind kummardada peame me kõigepealt kummardama et olla õiged peame me varastama petma tapma võtma naisi suitsetama ja selle kõik nädalavahetusel maha jätma", 510; "taara igasugustes inimlikes konfliktides võidab lõpuks õiglus", 518; "taara sa oled kaheksa tundi päevas ja sellest piisab meile hing seisab sees", 526; jne). Tekst sööstab peatumatult edasi, korrutades lakkamata ja kinnismõtteliselt "taara" nime ning söötes lugejale vahetpidamata nõudeid, väiteid, imperatiive, ilma et kusagil jäädaks nautlema või mõlgutlema.

Seevastu, mida arvata järgmisest tekstist:

*mureväsiind märg ja lausa õnnetu
tunnid külma loogikaga
vajumine nagu ta tegelikult on*

*tunded – nendest juudatest me
põlvnemegi
meelitavad tegelema maailma
saatusega
rahuaiaid lämbuva häälega*

*südames kriuksuvad inimeste
sammud
unistus on täitunud
(462)*

See on "Märja Viktori" 40. ja eeleelviimane luuletus. Ei saa sugugi öelda, et siin veel oleks tegu motoorse ja peatamatu tungiga. Luuletuses pole ka midagi klassikalist, ei mingisugust iha dialektikat. Mis see on?

Peame nentima, et Kivisildnik on siin õudnud hämmastavasse äärmusesse: tung on viidud oma lõpplahenduse, raugemise ligidusse. Sellises olekus avaldub ta kui sujuv langemine, ehk vajumine nagu ta tegelikult on". Tunded, see psüühiline mehhanism, mis kannab tungi üle iha dialektikasse, ilmuvad subjektile kui tema enese päritolu: "tunded – nendest juudatest me põlvnemegi". Nüüd jääb veel üle vaid öelda, et "unistus on täitunud" – see aga pole lihtsalt unistus, vaid unistuste unistus, tungi enese täitumine. Edasine iha dialektika, edasised unistused on täiesti võimatud. "Märg Viktor" asub üsna raa-

matu keskkohas ja annab meile kätte Kivisildniku menetluse võtme ja tagamõtte – olles ühtlasi briljantselt õnnestunud eksperiment, mis on eesti kirjanduses täiesti ainulaadne.

3

Kivisildniku luulele saaks põnevalt rakendada veel teisigi psühhoanalüüsi põhimõisteid, nagu ülemina, ideaalmina, minaideaal jne.¹ Samas tundub, et teataval momendil lipsab Kivisildniku luulemenetlus psühhoanalüüsi eest ära. Mida rangemaid võtteid me rakendaksime, seda vaesemaks, ebaeenavamaks ja autosugestiivsemaks taoline käsitlus kujuneks. Miks on see aga nõnda? Ja mida tuleb sel juhul juurde võtta?

Ühe hoobiga võiks mõlemale küsimusele vastata nõnda: psühhoanalüüs pole ammandav, sest Kivisildnik *ehitab masinaid*. Taandada kõik individuaalsele psühholoogiale on siin lubamatult kitsendav, sest Kivisildniku tekst silmanähtavalt ei ole "individuaalpsühholoogiline", see tähendab, ta ei ole individuaalne eneseväljendus kui ainumaset isiklike elamuste sõnastamine. Et selles veenduda, piisab vaid ühest pilgust raamatu lõppu paigutatud kommentaariumile "Jäämäe laevapealne osa". Näeme, et näiteks "Igas pisipeos kanarbik" on küll sonetipärg, kuid sonetid on saadud rahvalaulu ridu ümber kombineerides, materjaliks Haljala "Vana Kannel II",

¹ Osalt olen seda kunagi proovinud ettekandes "Genotekst ja superego", mis käsitles Viivi Luige luulekogu "Põliskevad" ja Kivisildniku raamatut "Dawa vita". Esitasin ettekande Tallinnas Roosikrantsi tänaval peetud sümposiumil "Tekstist elamuseni ja elamusest tekstini", 21. 11. 1991. Kuna see käsitlus oli tugevasti reduktsionistlik, Eestis aga on psühhoanalüütiline kultuur õhuke, pole ma teksti avaldanud.

pealkiri Verhaereni luuletuste valimikust (806–807). "Ametlikus antoloogias" koosneb tankadest, millest igatükk on kokku pandud kahest Tuglase tsitaadist; tsitaadid on suuremalt jaolt võetud kogust "Liivakell", mille kohta ametlik kirjanduslugu teatab, et sinna "on koondatud lühipalu kõigist stiililaadidest, mida Tuglas harrastas".¹ "Liivlased" sobitab Juhan Liivi luuletsitaate tema proosatsitaatidega jne.

Individuaalpsühholoogiliselt võime öelda, et Kivisildnik ei tee vahet oma ja võõra teksti vahel: kirjandus on talle justkui anonüümne ala, kuhu astudes iga "oma" sõna paratamatult muutub "võõrak" ja "võõras" sõna võib kõlada, nagu oleksime selle öelnud ise. Kui loobuda iha dialektikast puhta tungi kasuks, siis on niisuguses assimilatsioonitiiglis täitsa ükskõik, kas sõnad olid algselt "võõrad" või "omad". Tung on niikuinii anonüümne. Kuid sellise kirjandusemõistmise puhul hakkab individuaalpsühholoogia ise samuti kaotama tähtsust, sest miks peaksime luules keskenduma indiviidile (indiviidi psühholoogilisele), kui see indiviid pöörab meie poole just oma mitteindividuaalse külje?

Seepärast peangi paremaks jätkata kirjeldust hoopis Félix Guattari skisoanalüütilise subjektiivsuskäsituse põhjal. Skisoanalüüs ei eelda, et subjektiivsus peaks olema seotud ainult ühe indiviidiga. "Kõik masinlikud süsteemid mis tahes vallast – tehnilised, bioloogilised, semiootilised, loogilised, abstraktsed – on iseenesest protosub-

jektiivsete protsesside tugipinnaks."² Kui püüame taandada neid protsesse ainuüksi indiviidi psühholoogiale, jääme igasuguse "masinliku mitteteadvuse" ilmudes kohe hätta ja peame appi võtma kaudseid seletusi, mis subjektiivsuse tegelikku sündi moonutavad.

See, et subjektiivsus sünnib masinlike süsteemide kaudu, pole omane mitte üksnes meie ajale: ka arhailised või kapitalismieelsed subjektiivsused on toodetud erisuguste initsiatsiooniliste, sotsiaalsete ja retooriliste masinatega (näiteks keskaegsed kloostrid või feodaalsed õukonnad). Meie ajale on siiski omane – nagu Guattari samas ütleb –, et "on heidetud topeeltsild inimeselt masinale ja masinalt inimesele" ja et subjektiivsuse sisud sõltuvad üha enam masinlike süsteemide paljususest.

Neid masinaid, mida Kivisildnik ehitab, võib nimetada *abstraktseteks kirjanduslikeks* masinateks. Sellise masina algmena võib mõnikord toimida intertekstuaalne katke ("ema viis õlle heinamaale", 35; "seltsimehed ärge valage keetmata pisaraid", 75), kuid rohkem armastab Kivisildnik tegelda suuremate mahtudega. Protseduur on sel juhul kaheastmeline: 1) abstraktse masina konstrueerimine, 2) selle ühendamine konkreetse diskursiivse vooluga. Näiteks otsustab Kivisildnik kirjutada renegadeks nimetatava tankade rea, kus kolm esimest rida peavad pärinema ühelt, kaks viimast aga teiselt autorilt. Ta otsustab võtta esimesed read Juhan Sütiste sõjajärgsest valimikust, viimased aga Ingmar Bergmani "Laterna Magi-

1 Eesti kirjanduse ajalugu, III. Tallinn, 1969, lk 376.

2 F. G u a t t a r i, Cartographies schizoanalytiques. Paris, 1989, lk 10.

cast" (811). Sellega on abstraktne masin valmis. Järgnevalt tuleb ta ühendada nende kirjanduslike tekstide lineaarse vooluga. Sünnib luulekogu "Verekoorik ümber leivakooriku" (559–610), kus leiduvad näiteks seesugused tekstid:

*viimane lumi
ja kuused valvavad teed
ent meid ei valda
ebaküpsse südame
jultunud unistused
(594)*

*õnne ei ole
ma otsind ja rõõmu ei
ole ma põland
ükskõiksus nagu udu
mis kunagi ei haju
(601)*

Ja sealsamas:
*sule silmad küll
sa unes kõhu täis taas
sööd ühisabi
totakalt naeratades
samal ajal mõtled nüüd
(575)*

Või:

*enese ümber
klassika selguses näed
kõige kaduva
ekseem välja löönud ning
et juuksed langevad peast
(607)*

Selline abstraktne masin võib niisiis toota väga erinevaid lausungeid, millel võib olla lihtne süntaks ja hõlpsalt mõistetav sisu, kuid mis võivad ka olla keerukad või katkeda poole pealt. Ei saa

enam öelda, et niisugune tekst kuuluks Sütistele ja Bergmanile; samas on seda ka raske omistada üksnes Kivisildnikule kui individuaalsele autorile. Abstraktne masin on tekitanud midagi uut. Sõnad on kõik võõrad, kuid ühtlasi väljendavad nad autori kavatsust. On tekkinud uus subjektiivsus, mis justkui ulatab indiviidist üle.

Abstraktse masina abil on loodud ka näiteks "Dawa vita". Siin on kõik tekstid ühepikkused, kõik read keskelt pooleks lõigatud ja igas luuletuses kordub mitu korda sõna "taara" (tavaliselt tekst ka algab sellega). Kõige peenemat abstraktset masinat demonstreerib juba mainitud "Märg Viktor", mida Kivisildnik ise kirjeldab nii:

"MÄRG VIKTOR (1989) – koosneb 42 osast, igas kuni 9 värssi. Värsid algavad Underi "Eelõitsengust" võetud sõnadega. Kirjutamisel on oluline see, et kõigepealt tehakse valmis esimesed värsid, siis teised jne.

Midagi ei loeta üle enne, kui kõik on valmis ja järjestatud. Loogiline, esteetiline ja muu taoline tõmmatakse maha, siis on valmis" (810).

4

Tohutu kirjanduslik masin on lõpuks terve Kivisildniku raamat – alates kõigest paratekstuaalsest (kujundus, maht, soovitus, pühendus, kommentaarid) kuni intertekstuaalseni (lugematud teisendatud tsitaadid, sonettide ja haikude simulatsioonid, muud viited). Võiks arvata, et siis ka iga üksik tekst mõjub väga dünaamilisena, väga voolavana, vastates raamatu kalduvusele katkesta-

da ja voolama panna diskursiivset jada.

Nõnda asi aga pole. Kivisildniku tekstijupp, mis mahub ühele või kahele leheküljele, on reeglina justkui tarretanud ja viitab pidevalt enese sisse, peegeldades ja korrates iseenda omadusi. Nõnda on ta justkui kristall, mida tuleb vaadata vastu valgust, et näha temas kiirte murdumist ja taibata, kuidas ta struktuur realiseerub; kui me aga piidleme ainult tema sisse, püüdes seal avastada varjatud sisu, ei näe me õieti midagi ja kogu vaateväli mattub umbsesse hämarusse.

See iseärasus tuleb kõige paremini välja kõige lühemate tekstijuppide puhul:

*mis ma küll
orhideen
(21)*

*kellud
toovad
kirka
(77)
mis õigusega
konutab päevast päeva
päike sveniidis
(113)*

*targu talita
targuta lita
(162)*

Kõik viited osutavad sissepoole ja liikumine seiskub. Paigale on pandud üks kindel punkt, kuid sellele ei järgne mingit arengut, vaid pigem omamoodi punktiir. Sama lugu on tegelikult pikemate üksustega: sealgi ei tähenda uute fraaside kuhjumine arengut, vaid sama kristallstruktuuri uute tahkude pööra-

mist, nõnda et teksti lõpul oleme selle alguses tagasi, või õieti ikka veel alguses. Kõige massiivsemalt, hoolsale lugejale koguni väsitavalt demonstreerib seda "Nagu härjale punane kärbseseen", mille esimene ja teine köide on vastastikku teineteise teisendused, kuid ilma et see teisendus annaks põhimõtteliselt uut vaadet. Pigem rõhutab ta just, et Kivisildniku tekst on ikka üks ja seesama, kui ta seal teeb ka asendusi või muundab ühe lausungi teiseks. Põhistruktuur ei muutu. Kivisildnik on Kivisildnik.

See kristallilaadsus tuleb vahest veel selgeminigi esile Kivisildniku romaanis "Nagu isane kass ümber isase pudru" (kirjutatud septembris 1996 ja kättesaadav arvutivõrgus). "Romaaniks" teevad teose õieti vaid selle esimene ja kaks viimast lõiku. Ülejäänud koosneb vaid Tallinna Vello persenuusi-õpetusest, mida peategelane, koolipoiss Eugen, on koos oma sõpradega tunnistama hakanud. Sisuliselt on kogu õpetus justkui teoloogiaüliõpilase usundilookonspekti ümberkirjutus, kuid jubedavõitu, pöörases võtmes. Mõned näited:

"Meie pääsemise alguseks on seega õpingute ja töötundide andekssaamine erutavas äraummistamises ja hiljem korduvas liiderdamises. Sellele järgneb Õnnetuste läbi uuenev Taimne põdemine selles pidalitõbises eetikus ja soiu lihtliikmena. Taolise põdemise sihiks on püüdlemine aanuse puhtusse."

"Seejärel palutakse elavate eest, surnud maailma eest, endale nuhtluseks sünnitanud ja kogu elu perseid lõhkuvat jõugu ning ajutiste võimude eest, nime-tades persevestkonna persevesti ja perseid lõhkuvat jõuku, eriti aga nende

eest, kes haiged ja kes vangipõlves on, kes Rutiinitegija erutavale soiule kasu ja ilu teevad ning kes vaeste peale kusevad."

"Me teame, et persenussi soiul on ajalooliselt autentne allikas, õnnetusi välja valav XX sajand. Teisel XX sajandil aega surnuks löönud Vello, Tallinna persevest, kirjutab: "Kus on soig, seal on Rutiinitegija Munn, ja kus on Rutiinitegija Munn, seal on soig ja kõik tahapanemine." Soiu olemus pole sellest ajast saadik muutunud."

Tsitaadid on võetud vastavalt romaani algusest, keskpaigast ja lõpust. Näeme, et tekst oma küllalt pika kulgemise jooksul oluliselt ei teisene. Kuna ta on piisavalt mahukas, omandab ta kordumiste ja kuhjumiste kaudu ajapikku teatava sügavuse, võimendades iseenast; kuid me ei saa öelda, et selles avalduks mingi areng. Pigem hakkab ta tööle geomeetriliselt või nagu kristallivõre, moodustades omaette monstroosse süsteemi (ilmselt ongi Kivisildnik toetunud süsteemsetele allikatele). Seda kummalist monotoonsusetootlust võib seletada psühhoanalüütiliselt (tung on monotoonne ja kordab pidevalt iseenast) või skisoanalüütiliselt (püütakse luua homogeenset organiteta keha, milles hakkavad liikuma intensiivsused).

Puhtkirjanduslikult võib öelda, et "Nagu isane kass" on tervenisti ehitatud ühele intertekstuaalsele operatsioonile, mille varal tuuakse välja religioosnes diskursuses peituv hämar tungilisus. See tungilisus on seal olnud inertsi ja konventsioonidega varjatud: ümberpööramine toob ta korraga täies hiilguses nähtavale. Võtme autori taotluse mõistmiseks annavad sagedased vihjed

varakristlusele (nt: "Algaegadel saadi soi liikmeks enamasti täiskasvanuna"; "Tavaliselt kestis taoline äraummistamiseks valmistumine ühenduses nõdra-meelsuse märkidega kogu XX sajandi ehk seega kaksikümend sajandit"). Markii de Sade'i nime käändevormide ebaortograafiline kirjutamine (nt motos: "Jääge kindlasti de Sadeisse") jätab mulje, et "Sadei" on siin "isade" (kirikuisade) anagramm, jne.

5

Kokkuvõttes võib Kivisildniku raamatu (ja muude tekstide) kohta öelda kaht asja. Esiteks: on silmaga näha, et see pole orienteeritud laiale lugejaskonnale. Kivisildniku meetod on karm, isegi lugejavaenulik (nagu ta ise ütleb: "mul on kästud kusta teie kaevu", 26). Teiseks: tegemist on kahtlemata kõige innovatiivsema luuleraamatuga viimase kümne aasta jooksul.

Need kaks aspekti tingivad Kivisildniku kummalise asendi. Ta on justkui "silmapaistev tõrjutu", kes ühtaegu osutab, kuhu eesti luule hakkab liikuma, ja keda samal ajal tahetakse sellest eemale jätta. Osalt on ta niisuguse asendi enesele ise projekteerinud; osalt aga tuleb see lihtsalt Kivisildniku sõnumist, kas ta seda ise tahab või ei taha.

Milline on see sõnum, veidrate värside loori all (*sotto'l velame de li versi strani*)? Kasutades oma tervet mõistust, võime seda nüüd ehk määratleda nõnda: Kivisildniku taotluseks on lüüa diskursiivsesse reaalsusse mõra, kiskuda lahti lõhe, millest meile äkki avaneks Reaalne ilma ühegi sümboolse maskee-

ringuta. Nõnda on tema tekst suguluses õuduslugude, surmametalli või – Vana Testamendi prohvetitega. Viimastest kirjutab Maurice Blanchot:

"See [prohvetlik] kõne on niisiis skandaalne, kuid ta on kõigepealt skandaal prohvetile endale. Äkki muutub inimene teiseks. Jeremija, kes on õrn ja tundlik, peab muutuma rauahunnikuks, pronksist kindluseks, sest ta peab hukka mõistma ja hävitama kõik, mida ta armastab. Jesaja, kes on kombekas ja lugupeetud, peab kiskuma riided seljast: kolm aastat kõnnib ta alasti ringi. Kohusetruu preester Hesekiel, kes on alati olnud puhas, hakkab sööma väljaheidetes keedetud toitu ja rüvetab oma keha. Hooseale ütleb Igavene: "*Abiellu hooriga; toogu ta sulle ilmale hoora lapsi, sest see maa teeb hooratööd*", ja see ei ole kujund. Prohvetlik kõne on raske. Tema raskus on tema autentsuse märk. Siin ei pea mitte laskma rääkida oma südant ega ütleva seda, mis meeldib vabale kujutlusele. Valeprohvetid on muhedad ja meelepärased: pigem on nad meelelahutajad (kunstnikud) kui prohvetid. Prohvetlik kõne aga sunnib end väljastpoolt peale, ta on Väljaspoolsus ise, on Väljaspoolsus raskus ja kannatus."¹

Kõik see tähendab muuhulgas ka seda, et Kivisildnikul ei saa olla jäljendajaid. Keegi, kes teeks kõike sedasama, peaks olema ise Kivisildnik. Tegemist pole ju luule ega kunstiga tavalises mõttes (kui me seda just ei taanda Kanti esteetika "ülevale"). Tavaliselt loetakse luulet, et suunata iha dialektika hillitsetud voolusängi. Kivisildniku puhul

nõnda ei saa teha. Tal puudub igasugune mahendav, meelelahutuslik aspekt. Kuid sellegipoolest on ta haruldaselt innovatiivne ja muudab oma olemasoluga tervet eesti kirjanduse struktuuri, kui ka mõned eelistavad seda ignoreerida.

KARLO FUNK

Romaanikarjased ja hingehoid

MILAN KUNDERA. SUREMATUS. Tšehhi k-st tlk Leo Metsar. Monokkel, Tallinn, MCMXCV. 392 lk. Hind 140 kr.

Jutt käib ju, mu kallis Glaukon, suurest asjast, palju suuremast kui paistab – sellest, kas olla hea või halb inimene. Nii et ei au ega raha, ei ükski võim ega isegi poeesia tasu ära, et nende pärast tagasi põlata õiglus ja sarnased hüved.

(Platon, "Riigi" X raamat, 608b)

Kõrgeim mõeldav tasu ootab inimest hüvelisuse eest, on Platon veendunud, sest hüve seisab ideede seas kõrgeimal kohal. Kõigest, mida inimene muidu näivuses saavutada suudab, muutub hüveline märkimisväärseks sellegipoolest, et on see vähene tõeliselt olemasolev, mis ideedemaailmast avatud võib olla. Kui püüda olla mõistlik ja tasakaalustatud – mida loomupäraste eelduste poolt ollaksegi –, siis saavutatakse hüve. Loobudes arupärasest kaotatakse ka kõrgeima tasu võimalus ning jõutakse

1 M. B l a n c h o t, La parole prophétique. Rmt: Le livre à venir. Paris, 1959, lk 113.

näiteks reisideni Kuule. Mis pöörane mõte see Platoni silmis võiks olla, tungida võõrale taevakehale ja mitte iseenese loomupära ja tegeliku olemise kooskõla poole.

Kõrgeim tasu peab olema midagi suuremat, kui inimesele lühikese eluea jooksul osaks võib saada. Siin annab Platon enda – või siis Sokratese – mõtelnule vaba voli, vabama, kui olemist mõista püüdev aru lubada võiks. Ta pikendab inimese mõõdu lõpmatusse: hüve tasu on *igavene* elu. Kas tasub hoolitseda pigem lühikese ajavahemiku kui igavese olemasolu eest? Valik saab olla üksnes mõistuspärane, ökonoomne. Mõte surematusest läheb filosoofias liikvele ja saab kristluse kaudu vahetult mõtteviisi osaks. Surematuse idee ringlust ei saa häirida isegi enesemõistmise muutumine, kui hüvelisusega enam kõrgemaid eesmärke seostada ei õnnestu.

Filosoofia algusest alustada tundub Kundera puhul otstarbekas seetõttu, et ümberkäimist "suurte teooriatega" on peetud tema loomingu kõige küsitavamaks osaks. Sügisel *Eesti Ekspressis* ilmunud intervjuus väljendab tšehhi kirjandusteadlane Jirina Smejkalova vastumeelsust Kundera mängu suhtes suurte ideedega. Igaühele, kes viimastest lugu peab, on selline vulgariseerimine alandav, leiab ta. Usutavasti võib asja näha ka teises valguses: suured ideed ei kuulu ainuüksi mõtlejatele. Nad vastustavad päritolu ja omastamist, jäädes päriselt kättesaamatuks – sellest ka nende mõõt ja kaal. Millest tahes nad ka liikvele lähevad või kuidas olemislooliselt valla kuurduvad, ei piisa ideede selgitamiseks ühel hetkel enam

ainult päritolu ja põhjenduste arvestamisest.

Grammatoloogia lähtekohalt on korratavus keele eripära, mida ei saa lihtsalt taandada allika, autori, siinkohal siis filosoofia muutumatule kavatsusele. Kordamine muudab korratavat. Filosoofia ala ei ole suletud, see allub keelele nagu iga teinegi mõeldav. Vabamäng ja tähendusese libisemine – siin vaid nimetatud, kuid kindlasti üksikasjalikum ja tähtsam teema – pole peatata. Kundera kirjutab ideed romaani sisse nii, et annab neile keha, tegelase, kes libiseb samamoodi läbi teksti nagu mõte või sõna üle ütleja huulte. Mõlemad tähistuvad erinewuse liikumises ümber. Kas on see ikka subjekt, kelle jaoks saab teoks surematuse, või teostab idee ise subjekti? Kultuuris, kus inimest käsitletakse vabade valikute teostajana, mõjub sellise lähtekoha vaba edasiarendus paradoksilikult.

Võib-olla pole igavese elu teema, mis on tulvil religioossetest tõlgendustest, sobiv tee Kundera romaanile lähemale pääseda. Ühe haru, mida mööda paradoksides veenvust ammutava romaani juurde liikuda, näitab ta siiski kätte. Kuigi võib puududa veendumus surematuses, on säilinud kahtlus surma lõplikkuses. Igavesest elust ei saa tõsiseltvõetavalt rääkida, aga just tõsiduse ja tühisuse vahele jääva ruumiga Kundera tegelebki. Lugeses "Fausti" ei jää muud üle kui eeldada, et Goethel on öelda midagi põhjanevat. Isegi aluste poolest muutunud mõistmises eeldatakse, et Goethe on ära tundnud midagi, mis justkui vastaks hüvelisele. See idee pole lihtsalt ümber lükatav ega lõpetatav. Surematuse puhul pärineb

paradoksi lähtekoht romantismi enesemõistmisest. Siis uuriti veel antiiki, usuti Jumalat ja otsiti, kuidas ennast nende autoriteediga kooskõlla viia.

See algne ja õige bilansivõimeline raamatupidaja inimeste vooruste üle jäi mõtlemises üha kaugemale tagaplaanile. 19. sajandil ei puudutanud surematust mitte kristlikul viisil kõiki, vaid tunnustatud geeniusi, kes olid suuteliised vahendama *kõrgemat* teadmist, mida näiteks teadus ei suutnud saavutada. Vastupidiselt viimase eksaktsusele nõudis selline kõrgem teadmine pigem lahkumist üldkehtivate seaduspärasuste maailmast ja ainulaadset ekstaatilist nägemust. Kõrgus sulandus ühte tunnetega, kunstist sai kunstniku tunnete väljendus. Mitte õiglus ega hüve, vaid jõuliselt väljendatud tundmine võis anda surematuse-eesõiguse, ning kunst muutus eelistatud teeks surematuseeni.

Kundera taevas, mis tundub olevat täiesti kõlbulik paik, seisavad Goethe ja Hemingway silmitsi probleemiga, et kunsti nn väljendusteooria avastatud kõrgem teadmine on kaotanud vaimse võimu. Alles jääb paljas edasikestmine, kustumatu pilt. Esialgne platonistlik lubadus igavesele elule hüveliste tegude eest satub vastuollu romantismi nägemusega kunstist ehtsa tundmisena. Hemingway raamatud unustatakse ja nende asemele ilmuvad järjest uued pikantsed seigad tema eluloost, otsekui markeerimaks paroodiliselt teoste tähtsusetust võrreldes sellise hüvelise hingega, mille jaoks ei tasu ära "ei au ega raha, ei ükski võim ega isegi poeesia". Kunstnik peaks olema see, kellest on saanud tõelise teadmise valdaja. Kaks ideed surematusest satuvad sel määral vastuol-

lu, et samastuvad.

Kundera vastuoksustes võib näha strateegiat ilmutamaks euroopaliku pärandi sisulist tühjenemist. "Pillirookepp kohtlase õpetajanna käes, see ongi igavene kohus. Kas te siis kujutlesite midagi muud, Ernest?" (lk 97). Pärida saab ainult žeste. Žeste vallandanud ideed aga ei sobi enam pilti. See, mis Goethe tabab Bettina poolt, on surematust žestide läbi, "tahe" "igavesti" armastada. Kõik, mida ei rõhutata jutumärkidega, unustatakse. Jutumärgid (märgid tõelisest jutustusest) on nagu kakssada kolmkümmend haavaarmi Hemingway kehal.

Tehniliselt püsib romaan avatud lugudel. Goethe jutustab Hemingwayle (see võiks olla mõne anekdoodi algus) oma unenäost, kus ta etendab "Fausti" nukuteatrina. Ta märkab, et saal on tühi; kõik vaatajad on kogunenud kullisside taha meistrit ennast vaatama. Kirjutades teeb Kundera ise ideedega nukuteatrit, lastes samal ajal heita pilgu lava taha. Ta justkui püüaks pääseda sellest geniaalses eneseväljenduses kohatavast kõrgemast teadmisest, mis lugejat ligi tõmbab. Nii ilmub Kundera ise romaani lehekülgedele professor Avenariusega kohtuma. Isegi kui see on vaid tehniline põige, on meil vähemalt näiliselt kirjutaja käes. Lavatagune tuuakse ette koos tegelastega, kes sünnivad juba esiplaanil ühes kommentaaridega enda kohta. Sellega romaan justkui demütologiseeritakse ja tuuakse oma kõige abstraksematest mõttearendustest alates koos kirjutamissituatsiooniga kohale. Nagu filosoofiline traktaat, avab Kundera teos oma eeldusi.

Ühes paljude teemadega neelab ro-

maan alla kõige raskestiseeditavamad ja ihaldusväärsemad palad. Ja kui mitte üllatav, siis vahest kahtlane on see kerjus, millega seeditakse filosoofilised kontseptsioonid. Agnes saab alguse žestist – ja kujuteldavas liikumises mina-substantsi poole püüab ta vabaneda just kõigest liigest ja omandatust. Bettina ja Laura kaudu pööratakse ümber kujutus kavatsevast subjektist. Nende tegusid juhivad teatud hoiakud, mina ümber koondatud atribuudid. Mina-manifesteerivad teod juhivad neid eemale, võiks öelda, täiuslikust mina-kogemusest, mida püüab saavutada Agnes. Tema tundub olemine minana talumatu. Romaani lõpu poole jõuab ta aga otse heideggerliku fundamentaalse olemiseni enne tohutut hulka elavaid minasid. Bettina ja Laura seevastu leiavad ennast eest žestidest. Neid jõuab Kundera nimetada mitmeid: surematust ihaldav žest, protestižest inimõiguste rikkumise vastu, ihaldamise žest. Ent taoline atribuutide liitmine, mis peaks andma tulemuseks ainulaadsuse, riskib kaotada igasuguse keskme. Kunderale tähendavad isiksused kordamist ja käibes kuluvaid atribuute. Ainulaadsus oleks nagu enamasti laenuks võetud.

"Surematust" ei ole Deleuze'i ja Guattari mõistes juurte raamat, vaid selline teos, mis koosneb erinevast materjalist, daatumitest ja kiirustest. Kokku moodustab ta masinalaadse operatsioonide ahela, millel puudub tähendusühtsus. Raamat funktsioneerib erinevates, taandamatutes paljusustes. Neid ei saa enam süstemaatiliselt üle kodeerida. Kundera väldib sellist hierarhilist jutustamise loogikat nagu klassikalise romaani oma, laenates sealt samal ajal

ometi olulist. Ta selgitab seda ka lugejale: "Sellest hoolimata on mul peaaegu kahju, et kõik romaanid, mis on iganes kirjutatud, on liigselt allutatud tegevusühtsusele. Sellega tahan ma ütelda, et nende aluseks on põhjuslikult seotud tegude ja sündmuste üksainus ahel. Need romaanid sarnanevad kitsa tänavaga, mida mööda keegi kihutab piitsuga tegelaskujusid. Dramaatiline pinge on romaani tõeliseks needuseks, sest see muudab kõik, ka need kõige kaunimad leheküljed, ka need kõige üllatavamad stseenid ja tähelepanekud ainult astmeks, mis viib lõpplahenduseni, ent tollesse on koondatud selle kõige mõte, mis oli eespool" (lk 266). Tüvi ja juur koondavad puu, mille lähteks nad on, niisamuti koondab tegevusühtsus raamatu.

Risoomses raamatus murtakse sõnade, lausete, teadmiste lineaarne ühtsus ja kehtestatakse tsükliline dimensioon, kus igal teemal on autonoomne õigus tagasi tulla. Deleuze'i ja Guattari jaoks on sellise raamatu puhul küsimus selles, millistes seostes kirja intensiivsusel voolata lastakse, millega raamat funktsioneerib. Risoomne raamat eksisteerib ainult välise kaudu ja välisuses ning immanentne tähendus muudetakse küsitavaks – sellega ka kirjandus kui suletud süsteem. Kirjanduslik masin seisab sõltuvuses teistest, bürokraatiast ja riigist (kui need ei ole üks ja seesama), sõjandusest, abstraktsest masinast ehk filosoofiast. Sel juhul ei juhi lugemist teadmised kirjanduse kohta, vaid kirjanduse kohast teiste masinate seas. Võimalust mööda tuleb arvestada, millise teise masinaga raamat ühenduses seisab. "Surematuse" puhul võiks selleks

olla tundmise ja ihaldamise masin, nagu Hasso Krull seda *Kultuurilehes* vaadelnud on. Kuivõrd surematuse ja indiviidi mõisted on läbimõeldult käibinud ka filosoofias, paljudes filosoofiates alates antiigist, haakub Kundera "Surematust" siin katseliselt näidata püütud viisil abstraktse masinaga samavõrd kui paljude teistegagi.

JAAN PUHVEL **Egiptimaa Eestimaal**

SINUHE JUTUSTUS. Vanaegiptuse k-st tlk ja komment. Sergei Stadnikov. Kodatrükk, Tallinn, 1996. 203 lk. Hind 103 kr.

Sarmaatia satraapide languse ja Alasuutsu rahva Toompeale taastõusu viiendal aastapäeval võib sebumise, ärplemise ja hämmamise sekka tõdeda helgemat laadi nähtust: Eesti on läände trügimisele liisaks ka idamaade kaug- ja kõrgkultuure mõnevõrra omaseks toimetamas. Tuly on sealkandis õieti ammandamatu; seda enam väärrib hindamist hakkajate tarm. Kaug-Ida ja India alamandri osas on juba omajagu auväärt järjepidevust Linart Mällist ja Jaan Kaplinskist Rein Raua ja Ülo Valkini. Muistse Lähis-Ida alal oli veel hiljuti tegemist söödiga, luutes vaid heebrea pärimused, mida on armsale maarahvale pakutud pea pool aastatuhandet Pühavaimu kantslist Jüri pastoraadini ja Võnnu kiriklani välja, ning akadeemilisemalt meie sajandil Uku Masingu Obadja-uurimustest ja Artur Võõbuse süroloogiast Kalle Kase-
maa ja Kristiina Rossi mõjusa moodsa tõlketegevuseni. Piibliväline muistne

idafiloloogia jäi aga suhteliseks ahermaaks; Alexander Pope'i tõdemuse kohaselt ("fools rush in where angels fear to tread") ulatusid sinna peamiselt (K. A. Hermannist alates) eesti "sumeroloogide" kentsakad eksirännud. Oluliseks läbimurruks sai siin Boris Kaburi 1987. aastal ilmunud "Gilgameši" ümberjutustus ja hiljutine tõlge, mis hea taseme ja piisava seletusmaterjali läbi tabas normi, kuhu peaksid pürgima tulevased analoogsed üllitised, kunagise loodetava muistse Lähis-Ida antoloogiani välja.

Selle veel lühikese keti järgmiseks, küllaltki loogiliseks lüliks on Sergei Stadnikovi tõlgitud ja kommenteeritud (varem lühemalt *Loomingus* avaldatud) "Sinuhe jutustus". Muistne Egiptus on ju ajalooliselt pigem Lähis-Ida laiend kui Aafrika riik, seda nii antiikmaailma kui juutide pärimuses, ja tema taasavastamine 19. sajandil oli osa Lähis-Ida arheoloogiast. "Sinuhes" on tegemist ka egiptuse mõõdus üsnagi iidse (20. sajand eKr) ja oma- ning ainulaadse, lapidaarselt napolisõnalise esimeses isikus elulookirjeldusega Keskmise Riigi alg-aegadest, vaaraode Amenemheti ja Sesostrise päevilt, mis paraku ei takistanud Mika Waltarit sealt "inspiratsiooni" ammutamast, tagajärjeks hoopis Uude Riiki (põnevamasse 14. sajandisse) asetatud, Hollywoodini ja Johannes Aaviku alles 1991. aastal Eestis avaldatud tõlkeni ulatunud "arst Sinuhe" seiklusa ja seksirohke 700-leheküljeline hüdromaan.

Waltari-eelne "Sinuhe" on kasinalt stiliseeritud, 2700 sõna sisaldav nimitegelase autobiograafia, vaarao ametimehe (võib-olla haaremi lastekasvataja)

kirjapanek, kuidas ta Amenemheti surmaga kaasvas segaduses ja paanikas noore mehena maalt pageb, idahõimude juures juudieelsel Kaananimaal elujärje ja perekonna loob, Koljati-taolise tülinoriva hiidvastase edukalt surmab, aga vanas eas ja igaviku ootel pere jätab ja Sesostrise armust kodumaale naaseb, kus vaarao ta õukondlaseks arvab ja talle väärivad matused tagab. Nagu õhkab see maailmakirjanduse esimene emigrant: "Mis võib olla ülevam oma surnukeha sängitamisest mulda maal, kus ma olen sündinud?" Lisaks pagulameeliskelule võib aga teoses leida ka sügavamaid filosoofilisi mõtisklusi, näiteks tahte- ja teovabaduse üle, nagu Stadnikov on seda arutanud 1994. aastal avaldatud saksakeelses teaduslikus uurimuses.

Tõlkija, kes on varemgi vahendanud vanaegiptuse klassikat (näiteks "Muinasjutu merehädalisest" 1983. aasta *Loomingus*), pakub seekord välja raamatu, mis on ühtlasi täiuslik tekst ja põhjalik, ammendav, tõsiteaduslik uurimus. Kahestsajast leheküljest on kuus eessõna, kaheksateist suures trükis tõlge, ülejäänud peenemas ja tihedamas kirjas märkused ja kommentaarid, lisaks kirjanduse loetelu ja registrid. Kommentaarid ongi teose nael ja näitavad eesti võimekat egüptoloogi rahvusvahelise teaduse tasemel, kes pädevalt käsitab ja iseseisvalt hindab nii teksti ennast kui eelneva eksegeesi tulva. Selle teadusalaga riivamisigi tuttavale on teos tõeline varaait, kust võib leida arvutute üksikasjade ja ajakohaste vihjete vahele poogitud koonduurimusi ainetel nagu egiptlaste ontoloogia (lk 98–103), või ajamõiste (lk 111–123), või surmataju

(lk 132–140). See on aga nõudlik lugemine, eeldades tõlkimata saksa-, inglise- ja prantsuskeelsete (vahel ka itaalia) tsitaatide mõistmist (vastandina veel hiljutisele tavale, mis jättis venekeelsed väljendid tõlkimata, puuduvad need hoopis, vihjetele vaatamata). Samuti võib heebreaaväline lugeja paremal juhul vaid aimata, et egiptlased kasutasid ka täishäälikuid, nii et näiteks Tutankhamoni trooninimi Nbhprwr' kiilkirja abil akadi ja hitiidi tekstides lahti mõtestub kui Niphururia, või *t'hmnsu* kuninganna nimetusena ilmestub kui *tahamunzu* "vaarao naine". Sarnane teaduslik esoteerika, samuti tõik, et iga viies sõna vajab (tihti pikka) kommentaari, teeb kahtlaseks kolofooni väite, et "töö on mõeldud laiale ajaloo huviliste ringile". Pigem on pühenduses iseloomustatud "tagasihoidliku raamatu" asemel tege mist topeltisendiga, tavaharitlesele suunatud tõlkeramatu ja eriteadlase tarvis süvauurimuse ristamisega. Sarnane hübriid võib erandjuhtudel naudinguliseks osutuda, ei julgeks teda aga üllitusliigituse musternäidisena välja pakuda. "Rahvaväljaanne" see igatahes ei ole, ehkki ka selline oleks "Gilgameši" (ja Stadnikovi enese varasemate tõlgete) muustril täiesti mõeldav.

Isikliku pühendumise, Eesti-poolse toetuse, Piiteri akadeemiliste katakombide ja mõninga välisabi kaudu arenes Stadnikov isegi "rahvaste vanglas" võimekaks egüptoloogiks. Lootkem, et vastses kaukahuvide vabariigis suudab eesti kultuur teda omaks pidada ja väärilikalt hinnata. Meistriprouviks piisab käesolevast küllaga.

JANIKA KRONBERG
Ilmar Külveti marginaalsed
inimesed

ILMAR KÜLVET. GULLIVERI
KÄEKÕRVAL. Kümme novelli.
Tallinn, Kupar, 1996. 319 lk. Hind
87 kr.

Ilmar Külveti raamatut "Gulliveri käekõrval" kaupluselehel kohates oli esmane reaktsioon, et tegu on kaante vahele koondatud reisikirjadega. Külvet on ju maailma eri paigus palju rännanud kirjanik ja tema reisimuljeid on varem ilmunud rohkesti nii pagulasperioodikas kui hiljaaegu ka *Loomingus*. Vastse raamatu pealkirigi justkui lubaks enesesse mahutada tugeva kultuuriloolise alltekstiga matkakirjeldusi. Ent "Gulliveri reiseid" on siiski puhtakujuline proosakogumik, sisaldades viis autori varasemates raamatutes ilmunud ja viis värskeimat novelli. Väikse žanriteoreetilise kõrvalmärkusena lubaksin enesele siiski märkust, et edaspidi nimetan neid jutustusteks, milline määratlus tundub eesti kirjandusloos ja keeles olevat üsna hästi kodunenud. Novellile omase tegevuse kontsentreerituse ja puändi asemel iseloomustab Külveti teoseid nimelt ulatuslikum tagasisaade tegelaste kujunemisloole ja suhteliselt juhuslikust detailist sugenev lõpplahendus.

Ometi – ega too esialgne reisiraamatu-kujutus päriselt väär olegi. Ka Külveti teoste tegelased reisivad tähelepanuväärselt palju ning vaid kogumiku kahe jutustuse tegevus hargneb Kanada paikes miljöös, mis ligi paari aastakümne vältel oli ka autori enese koduks. Teistes on taustaks Inglismaa, Rootsi,

Kreeka ja Egeuse meri, Mehhiko, Bali, Aadria mere äärne ja erandlikult väljamõeldud eurokommunistlik Kääbusriik pealinnaga Titaania, lõpuks ka taasiseisvumise künnisele jõudnud Eesti. Muidugi ongi Eesti Külveti loodud tegelaskujude algne kodumaa, kus on sõlmunud nende varasemad suhted ja kuhu mälestustes tagasi kandutakse. Nagu pagulaskirjanduses enamasti ikka tavaks. Keskseks ja aastakümnete jooksul karaktereid omanäoliseks kujundavaks atmosfääriks on aga Kanada või USA ühiskond, millesse on sisenetud poliitilise põgenikuna ja millest ajuti väljutakse muid maid, kuid ehk ka isennast avastama.

Külveti pikaagegne ajakirjaniku ja toimetaja amet töötab tema proosas jõudsalt kaasa. Oletan, et tihedat suhtlemist nõudvas ametis tähele pandud inimtüübid, saatused ja seigad on aja jooksul ladestunud autori mällu ja leiavad nüüd kunstiliselt töödelduna väljenduse tema ilukirjanduslikus loomingus. Veel enam – ka mõned tema tegelased on ajakirjanduslikud sulepruukijad ja Lembit "Epidauruse vastuses" isegi väiksemat masti näitekirjanik. Kuid oleks liig libiseda siit, pealegi ookeanilaiuselt vahemaalt prototüüpide otsimisse. Kui mõnes suuremas pagulaskeskuses ehk võidaksegi ühele või teisele algkujule vihjata, siis Külveti loomingu kunstilisuse garantii meie jaoks seisneb ikkagi selles, et võtame seda puhtal kujul fiktsioonina. Kirjanduse teeb *kauniks* ja eristab seda memuaaridest just tegelikkuse juurde või sellest edasi kujutletu, ning ega ei kujuta ka hästi ette Külvetit memuaare kirjutamas. Või kui, siis aimatalaskval kujul painduvad need ikka kunstilistes-

se kaanonitesse, nagu näiteks kultuuri-
looliseks võtmeromaaniks kergesti
määratletav 1989. aastal ilmunud "Kes
oskab lugeda hieroglüüfe?", ja suurem
pahandus jääb tulemata. Sest pagulas-
kirjandusele sageli tunnuslikust parsi ja
vommi romantikast ning nostalgiast
eristab Külveti proosat irooniline kõr-
valtpilk oma tegelastele.

Ega nemad, võõrsil oma kodu raja-
nud pagulased ja nende järeltulijad,
enam päris eestlased ole, näib autor
meile ütlevat. Raamatu viimases jutus-
tuses "Turg ja ruupor" on peategelase
Allan Tuulepoja silma läbi eristav joon
tõmmatud Tallinna ja Helsinki vahel
kurserival laeval: ühele poole jäävad
"võõrsilt tulnud suguvennad", teisele
mitte "küll veel täielikult vabad, kuid
mitte ka otseselt enam vangid" "päris
eestlased", kes veavad üle lahe "Viru
valget", kilpkonna või ikoone, et seda
kraami seal "pärisrahaks" teha (lk 314).
Säärane tähelepanek võiks ju mõnda
hellakest päriseestlast solvatagi, kui see
jääks ühekülgsuks. Külvetile ühekülgs-
ust ette heita küll ei saa: tema kohati
ehk liigagi hillitsetud iroonia on sama-
võrd suunatud ka pagulasühiskonnale
ning toimib tõhusalt autori enese vai-
muerksust säilitava võttena, hoopis vä-
hem aga kriitika atribuudina.

Ühe erandiga. Rohkem kriitilist hoia-
kut leidub tervele kogumikule nime
andnud jutustuses "Gulliveri käekõr-
val", mis aga tõsielust veelgi enam dis-
tantseerituna on rüütatud allegooriasse.
See on nauditav lugu Slavoonia-sõbra-
liku Kääbusriigi pealinna Titaaniasse
Hanesule Ordu ülemaailmsele aasta-
konverentsile saabunud Maarjamaa pä-
ritolu kirjamehest Arno Tölnerist.

Tihendatud kujul annab Tölneri lugu
edasi kogu Külveti loomingu proble-
maatika, olles omamoodi selle kvintes-
sentsiks. Juhtumisi esitletakse Tölnerit
suurema kirjanikuna kui ta tegelikult
on, ta arutleb teemal, mis keeles kirju-
tada ja kas rohkem silmas pidada "pu-
hast kunsti" või põnevust ja publi-
kumenu, tema suhtlemises ühelt poolt
Väejuhi, teiselt poolt konverentsile ko-
gunenud seltskonnaga kajastuvad vas-
tavaltsõna mõistmine relvana ja keele
käsitamine laskemoonana ning rahvus-
vahelise avalikkuse suhtumine Põlis-
vaenlase poolt okupeeritud väike-
riigisse.

Tölneri dillemmasid ühendab Külveti
teiste tegelastega raskus enesemääratle-
misel. Enamasti on nad piiripealsed
eestlased, kes tajuvad, et oma sügava-
mas põhiolemuses ei kuulu nad päriselt
kummassegi, ei eesti ega uue asukoha-
maa ühiskonda. Neis puudub pateetiline
rahvusliku välisvõitluse vaim või nad
tegelevad sellega vaoshoitult ja distant-
seeritult, justkui muu hulgas. Sageli on
nad asetatud mingisse üleminekurolli:
pensioneeruvad, otsustavad muuta oma
elulaadi, neid esitletakse tihti kellegi
teisena, kui nad ise end tunnevad ole-
vat. Nad on marginaalsed inimesed mit-
me erineva kultuuri, ajastu või rolli
piiril. "Kuhu kuulud, Kristjan?" kõlab
juba raamatu avataktina üks tülikaid
küsimusi, "millele niikuinii vastust ei
leia ja mis ainult segadust suurenda-
vad", nõnda et "tuleb lihtsalt nii ruttu
kui võimalik igapäevaste rahmelduste
juurde tagasi minna" (lk 21). "Merehai-
guse" võõrsil sündinud peategelane
Mona nimetab end mitte eestlaseks,
vaid "enam-vähem rahvusvaheliseks

inimeseks" (lk 228). "Tuhandepäises maos", Külveti teises tavapärasest realismist (sedapuhku deliiriumi) hälbivas loos, kaotab alkohoolikust ajakirjanik Ain Rand oma nime ja soolise identiteedi esmalt segiaetuses apostli ja naiskirjaniku Ayn Randiga, seejärel tunneb end meeltülendavalt heas seltskonnas Nobeli laureaatideni ulatuvas maailmakultuuri joodikute reas, lõpuks aga aetuna painajalikust hirmust homoseksualistide ees põgeneb merre. Rublaaja lõpul Eestit külastav Allan Tuulepoeg tunneb, et "kunagine kodumaa ja asekodumaa olid oma kohad ümber vahetanud" (lk 314). Ja sellise tõdemusega raamat lõpebki.

Kas aga leidub Külveti proosas ka vastupidiseid näiteid, tegelasi, keda marginaalsusega seostuvad probleemid ei ähvarda? Vahest on üheks selliseks "Märgutules eksinud lindudele" "päris-eestlane" Leida Roone, kes 1980. aastal küllakutsega USAs viibides põikab oma onu rahakoti toel läbi ka Stockholmi ESTOlt. Või paar kõrvalisemat – Nürnbergi teismeline koolitüdruk Hannelore "Merehaiguses" ja Sven "Turus ja ruuporis". Viimast kaht sarnastab üks näiliselt juhuslik detail – kiindumus arheoloogiasse. Niisiis huvi *arche*, ürgse, algupärase, kultuuriliste juurte vastu. Kuid nii Külveti loomingu kontekstis kui ka nomadiseerivas maailmas osutuvad hoopis nemad marginaalseks. Alex Haley "Juurte" nüüd küll vist juba aeguva menu kiuste.

MÄRT KIVINE Isekirjutav president

LENNART MERI. PRESIDENDIKÖNED. Ilmamaa, Tartu, 1996. (Eesti mõttevara). 572 lk. Hind 120 kr.

Kui Soomes ilmus president Lennart Meri kõnederamat "Tulen maalt, mille nimi on Eesti", siis rõhutasid sealsed kirjastajad ja raamatule lähedal seisnud isikud paljutähendusliku sosinaga, et president Meri kirjutab paljud oma kõned ise. Erinevalt valdavast osast muu- maistest riigipeadest.

See kõlab hästi, paremini kui asi tegelikult on. Sest presidendi kõne ei ole väärtuslik mitte selle tõttu, et see on tema enda kirjutatud, vaid selle poolest, mida kõne ütleb ja kas kõne on auditooriumi ees funktsionaalne.

See poliitikute mittemidagiütlev mulin, mida me iga päev telekast kuuleme näeme ja mida harjumuspäraselt diplomaatiliseks kõnepruugiks peetakse, on paras retooriline kõielkõnd. Üks väärtus ja oledki maoli. Rahvusvahelise suhtluse karmis maailmas võib üks ebatäpselt väljendatud seisukoht riigi välispoliitikale kõva põntsu panna. Seetõttu kirjutatakse Lääne demokraatiate ametlikud kõned valmis pädevate ametnike poolt, et pärast pahandust poleks.

Selles mõõtmes on vähem ja igavalt ütlemine enamasti parem kui rohkem ja huvitavalt ütlemine.

Lennart Meri poliitilise oraatorina tahab oma asja ütelda huvitavalt. Lennart Meril Eesti Vabariigi välisministri- na ja presidendina on aga olnud ka tema

Lääne kolleegidest sootuks erinev välispoliitiline kõneülesanne – uue olukorra ja muutuste võimalikkuse paljastamine, mitte kestva stabiilse olukorra kajastamine.

Tema ülesanne on olnud selgeks teha, et Eesti ei kuulu mitte Nõukogude minevikku, vaid Euroopa tulevikku, ning et selle nimel tehtud liigutused on õiglased ja tarvilikud ka Euroopale endale.

"Presidendikõnede" sisuline osa ongi selle püüdluse dokumendid.

Kohalikud kommentaatorid on presidendile ette heitnud, et ta kasutab ühtesid ja samu kujundeid – Schilleri mälestusmärk ja Alice Imedemaal – liiga sageli, kõnest kõnesse. Ühtede kaante vahele kokkupanduna hakkavad teemad ja kujundid tõesti korduma. Kõnede pidamise ajal aga see tegelikult probleemiks pole olnud. Pigem vastupidi.

Välisministri-presidendi maailma muutmise tööriist on olnud see keel, millega ta Eestile soodsaid kujundeid poliitilisele publikule esitab. On hea, kui need on pisut ootamatud ja samas publikule mõistetavast kultuurikontekstist ammutatud, nii et annavad võimaluse üllatada ja mõtiskleda.

Halb pole ka see, kui sedasama kujundit uuesti kasutatakse, sest see annab publikule jälle äratundmise ja -taipamise tunde. Figuratiivsesse keelde rüütatuna hiilib publiku meelde poliitiline sõnum, uue perspektiivi võimalus, meie Eesti asi.

Meie Eesti asja ajamise suhtes nii väisemaise kui kodumaise publiku ees on kogutud kõned aga pisut nukker dokument. Algne hoog vaibub aastate ja le-

hekülgedega. Huvitav ja optimistlik asendub manitseva ja natuke pahasegi tooniga. Meri kõned, eriti aastakümne alguses, on nõudlikud. Nende argumentatsiooni tase totaalne, neid kuulates või lugedes on lugejal ainus võimalus sellele alluda. Fenomeni võiks ettevaatlikult nimetada sokraatiliseks: kuulaja seatakse olukorda, kus ta on sunnitud tõe ära tundma ja seda tunnistama.

Rahvusvahelised suhted ei vormu kahjaks mitte loogilise argumentatsiooni varal, vaid riiklike ja enamasti irratsionaalsete huvide mõjul.

Ses mõttes oli väga õpetlik, kui Tšehhi president Vaclav Havel käis Tallinnas ja kaks kirjanikpresidenti Eesti Televisioonis dialoogi pidasid. Lennart Meri rääkis vaimukalt, tõi ootamatuid võrdlusi, püüdis tuua ajaloolisi ja huvitavaid paralleele Tšehhi ja Eesti vahel, tegi komplimente ja püüdis neid välja meelitada. Ühesõnaga – rääkis nagu mees, kes teeb suurt poliitikat.

Vaclav Havel seevastu oli suisa igav. Ei tahtnud ta vedu võtta meie presidendi spekulatsioonidest, rääkis küllalt tui-malt ametlikku juttu majandusest ja demokraatia arengust. Ei olnud sugugi seda suurte vaimude tulevärki, mida oleks oodanud.

Esimese pettumuse lahtudes hakkas aga süvenema tunne, et Havel oli selles keskustelus ometi rohkem president kui Meri. Või oli põhjus selles, et Haveli riik on rohkem riik kui Meri riik, et Havel ei pea enam nii väga pingutama.

Kõnederamatu helgem osa on esimene, kus kõneleb Lennart Meri ise. Näiteks "Manniga ja Mannita" on särav essee-reisikiri, mille uuesti avaldamine

on kindlasti mõttekas. Meri Interneti-vaimustus saab täiesti uue mõõtme, kui lugeda tema andunud Raadio-jutte.

Carl Bildt jagab järelsõnas Lennart Merile kiitust lahtise käega. Eks me ise tea ju ka, et paremat presidenti meil pole võtta. Meri ise ütles seda meile suvel enne valimisi.

AGU VISSSEL **Mõtteid "Mereleksikoni" ilmu-** **mise puhul**

MERELEKSIKON. Eesti Entsüklopeediakirjastus, Tallinn, 1996.
Hind 477 kr.

Ma ei taha, õigemini ei saa rääkida ainult sellest raamatust, vaid mitmest muust sellega seonduvast asjast. "Mereleksikon" peaks olema katalüsaator mereelule ja -kultuurile. Nagu pärm õllele või leivale: õlle puhul hindame selle värvi, vahtu, viljamaitset, gaasikibedust, aga seda käimaajunud pärm unub tavaliselt ära. Nii on ka raamat ajendiks kõnelda sellest, mis kaante vahelt välja jääb. Mul ei sobi õieti sellest raamatust rääkida, sest olen seda sirvinud vaevalt viis minutit. Ma ei saa hetkel välja anda nelja ja pooltsada krooni, mis raamat maksab. Kena müüja valvsa pilgu all lahendasin oma uudishimu ära. Raamat on raamat, aga sellest välja jääb midagi hoopis tähtsat. See on üks eesti rahva hetkel kängumajäänud legend, võimalus olla mererahvas ja -riik. Meri suure Miga, see, kes on praegu president, on püüdnud seda legendi soojendada. Tema on olnud tegev ka selle raamatu 12aastases saamisloos, "andnud nõu-

andva panuse märksõnastiku koostamisel", kirjutab *Kultuurileht* (19. 04. 96). *Kultuurileht* on ilmutanud "Mereleksikoni" esitlussündmuse puhul 31 rida teksti. Mere pilt (suure M-iga) on seal kõrval ja kirjaread on sedajagu lühemad. "Mereleksikonis" on märksõna all "Lennart Meri" 23 rida.

Kõneks olev raamat on vist hetkel Eestis tehtutest üks kallimaid. Mis saaks kodusest kulinaariast, kui pärmipulk maksaks näiteks 45 krooni? Muidugi, 12 aastat, 120 autorit ja 20 toimetajat "Mereleksikoni" kallal tunnistavad suurt tööd. Kui korrutame raamatu hinna 450 eksemplaride arvuga 10 000, leiame, et liikuma läheb 4,5 miljonit krooni. See summa näib esmapilgul suur, arvestame aga eespool toodud tegijate arvu, liidame juurde kõiksugu maksud, siis erilist kadudusessi järele ei jää. "Mereleksikonil" on 590 lehekülge, meie entsüklopeediakõidritel keskmiselt 700 lehekülge, seega küllalt paks raamat. Ikkagi ei ole ma rahul. Ma kardan, et sellest paksust köitest saab rohkem muuseum kui pärm meie mereelule. Miks nad ei müü seda paksu raamatut pisemate vihkude kaupa, pisikesed tükikesed pärmid kergitavad suure taigna? Sest kellele on õieti seda pärmid või leksikoni vaja? Kas läänelaeval sõitvate eesti spetsialistile? Maksujõuline merespetsialist võib muidugi selle raha välja anda, aga kas ta tegelikult seda raamatut vajab? Lakoonilisse leksikonisõnumisse ei mahu infoajastu spetsialistile vajalik teave ega sadamalinnade värskendavad elamused. Eesti Merehariduskeskuse kadeti stipendium on aga 24 krooni kuus. Kui kadett elab vanemate või oma mõrjsa katuse all, võib ta

oma 500kroonise elatisraha ka peo peale saada. Kas tema eelarve lubab siiski endale leksikoni osta? Küsisin Tartus kolmest kauplusest, kuidas leksikoni ostetakse. Esimese nädalaga müüdi igas ära üks. Greifi poes uuris raamatut üks vanahärra. Seletas, et tema kirjutanud kunagi selle leksikoni jaoks midagi, aga ei mäleta täpselt, see oli nii ammu. See härra jättis raamatu ostmata, kalliks pidas.

Mida tähendab merekultuur? Mere- kultuuriga rahva puhul teab iga kodu- perenaine mere kohta kõnelda palju rohkematest asjadest kui vöörivesiir ja Helsingi-reisi pileti hind. Seda mõistsin ma, kui eesti meremehe kombel heeringa-pealinnas Lerwickis oma viimased 10 DEMi Šoti naeladeks ära vahetasin ja ringi vaatasin, mis selle raha eest saab. Linnakese kenas raamatukogus oli äraantavate raamatute riiul, kust võis endale valida, 10 penni tükk. Võtsin Ethel Mennini "Muutuv Inglismaa" (*England for a change*). See daam tutvustab naiseliku elamuslikkusega Inglismaad, põhiliselt arhitektuurimälestisi ja muid huviväärsusi. Igal pool, ka sise- maal, leiab ta põhjust kõnelda merest, laevadest, laevameistritest, kaptenitest, merekirjanikest, merekolleksionääri- dest jne – ise naisterahvas ja kunstinäi- tustel käija kirjapruugiga.

Merekultuuri kristalliseerumise tsentrid on kaptenid. Meil on juhtunud paraku nii, et eesti soost kapteneid on vähe. Aastat kakskümmend tagasi lask- sid Tallinna kaks merekooli välja aastas vähemalt paarkümmend eestlast-laeva- juhti, teist niipalju said diplomi vene gruppides. Kõik lõpetajad olid juba KGB valvsa silma alt läbi käinud ja said

enamasti viisad. Kapteniikka jõudes, neljakümneaastaselt, oli enamik eesti laevajuhte merelt kadunud. Kaadriro- tatsioon töötas kuidagi niimoodi, et suurt merd proovinud eesti poisid läk- sid varsti rannasõitu, kolhoosi, mõne väikese sadama kapteniks või taksoju- hiks ja sellistel kohtadel suure mere kaptenile vajalikku staaži ei teeni. Siin polnud otseseks tõkkeks julgeolek, me- hed võtsid vene naisi, astusid parteisse ja elasid nõukogude süsteemis kenasti nagu meie kõik, kuid merekarjääri va- hetasid üksteise järel paljud millegi mai- sema vastu. Leian, et põhjuseks on meie inimesed, nad ei sobi hästi meremeeste- ga. Meremeestel on mõnikord raha, mi- da tunnistatakse, neil on omad isevärki kogemused, mida imestatakse, aga te- gelikult omaks neid ei võeta.

Kaptenite põud ei tähenda nii palju meremajanduse põuda kui merekultuu- ri põuda. Majandusjuhiks saab sobitada mitmesuguste juriidiliste nippide abil ka välismaalase. Majandusmehhanism paneb asja paika. Kirjanikuks mingi bü- rokraatia-uperpalli või muu osava võt- tega kedagi ei pane. Kõige hinna- tavamad marinistid ja merekunsti inspi- reerijad on aga kaptenid.

Archimedese seaduse kohaselt jääb vee peal ujumatel asjadel suur osa alla- poole veeliini. Neist ei teata. Peale selle sõidavad laevad ka pimedas öös ja hullu ilmaga, kus ühtki valvekoera ka välja ei aja. Mees saab olla kapten, kui ta teab kõike, nii ilmseid kui varjatud asju. Iga maailmamerel liikuv särav liinilaev või roostes kalavabrik kannab endas tohu- tult nähtamatut: ärikontseptsioonid, reederite isiklikud suhted ja hoiakud, erinevate maade seadusandluse ja tege-

liku elu vahelised lõtkud; meeskonna liikmete isiklikud plaanid, vourused ja patud. Kaptenil on voli valida ja ilmu-tada asju nii, et nendevahelises pinges laev edasi liiguks. Loomulikult jääb üle ka viimase reisi suhtes ükskõikseid seoseid mere sisu, ilu, oletuste ja inimeste vahel. Kui kapten need seosed paberile paneb, sünnib marinistika.

Niisiis – kui kapten on kaine, võiks ta kirjutada. Küllap leidub igal laevajuhil kaineid päevi ja mõni mees võib üldse vähem juua. Aga öeldud on, et kapten laevas, jumal taevas. Lihtsureliku asi pole otsustada, kas kapten joob või kirjutab. Laeval pole kainestusmaja, ja kui oleks, siis mitte kapteni, vaid meeskonna teenindamiseks. Nõukogude laevaldel oli arst, kelle põhikohustuseks oli hoolitseda, et kapteni maks ja süda peaksid viinale ja vastutusele vastu. Aga võib-olla kaptenid ei joogi, on üldiselt kained mehed. Protokolle ju pole, statistika sellist asja ei näita. Või on ikkagi vastupidi: mõlemad joovad hullu moodi, nii kaptenid kui jumalad. Jumalatel on ka väga vastutusrikas ja närviline töö, viimasel ajal eriti. Mine võta kinni, mis on põhjus, mis tagajärg, kas suur segadus või suur joomine. Ja ka siinkohal ei saa tuua mingit statistikat ei poolt ega vastu. Jumalat näeb veel harvemini kui kaptenit. Enn Kreem ajab eesti kaptenite kirjasõna-ahtrust meie merehari-duse süüks. Tallinna merekoolid olid tehnikumi tüüpi, sinna mindi kaheksanda klassi järel ja humanitaarse arengu tipuks oli tehniline vene keel.

Meremehe elurütm on lõplikult ebanimilik. Kõige rohkem meenutab see kaameli elu, see joob ja sööb nädala või kuu aja peale ette. Meremehe eluvärvid

paiknevad nagu laos, igaüks omaette purgis. Need purgid on mõõda maailma laiali, korraga saab olla ainult ühes purgis, seal peab olema järjest päevi, nädalaid ja kuid. Nii arvab kuivamaarott, et meremees elab väga intensiivselt. Mõnes mõttes on see nii. Tegelikult on tema suurim vourus üksluisuse talumine. Albert Schweitzer kirjutab oma vanglamälestustes, kuis käsitöölised ja põllumehed laagrielu tegevusetusest hulluks läksid. Kõigist rahvustest meremeestel oli vangis üsna kerge, nemad olid harjunud pikkade uniselt hällitavate ülesõitudega. Niisama tuleb madru-sel pika ülesõidu järel teha kalatsehhis mitu kuud järjest tööd, vahelduseks ainult füsioloogilised pausid. Niisama saab ta korraga kätte poole aasta teenistuse (viimasel ajal alati ei saa ka, aga see ainult rõhutab asja staatilist olemust). Niisama manustab mees kõrtsi minnes pikalt alkoholi, ikka füsioloogilise piirini. Siia ritta sobib kõnelda ühe RAS Ookeani mehhaaniku õnnelikust kalda-lejõudmisest. Tema laev teenis firma kehvale seisule vaatamata hästi. See mehhaanik tellis kaheks tunniks kaks vene tüdrukut. Need kõndisid pärast minema nagu puulõikamise pukid, jalgad harkis. Usun, et see mees palju ei liialdanud. Aga ta oli ka küllalt noor mees. Kui kaua jõuab inimene kaameli moodi elada? Mis jutte see mees kümne aasta pärast pajatab?

Hakitud elurütmiga meremonstrumid toovad riigile suurt tulu. See tulu oleks märksa suurem, kui õitseks merekultuur, mis teeks need monstrumid inimestele rohkem mõistetavaks, nende võõrandumise liigikaaslastest väiksemaks. Meremeeste seas liigub teadmi-

ne, et USAs ei tohtivat kohtus anda tunnistust inimene, kes on järjest kolm kuud merel olnud. See võib olla õige, kõik merelkäijad on kogenud oma seestmist muutust. "Kes merd on sõitnud, ei saa kunagi õnnelikuks," filosofoeris koolivend Raul Tammets. Tema ise saabus viimast korda koju lennukiga Senegalist, raudkirstus. Tinakirst see polnud, matustele tulnud koolivennad ei saanud terariistaga kaanele märki külge.

"Merekirjanduse"-märksõna pikkus leksikonis on üks lehekülj, kõigi maade klassikud üles loetud. Venelasi sellel leheküljel ei märka. Õnneks on Viktor Konetskile eraldi 10realine märksõna pühendatud. Hemingway nimi on kirjanduse leheküljel, viidet tema ridadele paarist eestlasest igas maailma sadamas pole. Nii tõsine raamat on see leksikon. Hemingway on märgitud ka teises kohas, temale on pühendatud Kuubas toimuv sportliku kalapüügi võistlus. Eesti kirjanikud on muidugi üleval. Sergode suguvõsale on tervelt viis märksõna pühendatud. Aga Viljo Anslan oleks pidanud küll sees olema. Mis sest, et ainult pootsman. Pootsmani raamatud ei saagi olla kapteni sõnaseadega, tema ei saa nädalaks ajaks oma kajutisse sulguda. Pootsman Anslan on kujutanud kõige sisukamalt Brežnevi-aegset meresõitu Tallinnas, tema jutt "Jokker" (1990) on nende aastakümnete marinistika jokker. Anslanist endast kõneldi juba 20 aastat tagasi laevadel legende.

Merekultuur vajab legende. Kõige parem on neid luua kaptenitest. Kapten Feliks Kraav, eestiaegne Antsla poiss, on pärast Ameerika-elu ja Vietnami kodumail tagasi. Temast kui kaptenist ja

kirjamehest on leksikonis 14 rida. Temast sobib legende levitada. Merelauludest on poolteiseleheküljeline tabel. Ka meremeeste uskumustest võib lugeda.

Panen tähele, et Siemeritest on sees advokaat ja väliseesti laevaomanik Imant ning tema poeg Peeter. Aksel Siemer, tuntud kapten ja praegune reeder, pole mahtunud. "Eestirand" on sees, praegune "Eestirand 2" puudub. "Esmarist" on kirjas 2 rida. Laevale "Estonia" on pühendatud 15 rida, ka mina hoidun siinkohal sellest mahukast teemast.

"Mereleksikon" vajab kiiresti täiendust uuema aja asjus, sest liiguvad laevad, saatused, suured rahad ja mõistatused. Mõistan, et leksikon, see parajalt paks, kallid ja palju tööd sisaldav raamat, on entusiastide esimene ponnistus, tehtud lootuses ajale, kus kõik pihrud kahel otsal lõkendama löövad.

P. S.

Olevat Kalev või Tõll või keegi neist saatnud kodumaale Internetiga või kuidagi sõna, et ärgu võtku nii palju pihru-puid korruga maha, need saavad maas märjaks ja mädanuks. Meri siis või keegi neist lubanud seada mere peal suured laevad naftat ja bensiini vedama, et pihruhunnikud ikka põlema ajada. Lootma peab.

ANDREAS WALDEN
**Vihjelised kirstunaelad lavas-
tajale**

MAURICE MAETERLINCK.
PELLEAS JA MELISANDE. Pr. k-st
tlk Siiri Tammjärv. Perioodika,
Tallinn, 1996. 159 lk. Hind 67 kr.

Annotatsioonid ja sisutuvustused on alati totrad. Eks te lugege: "... tema sulest on ilmunud teisigi võluvaid teoseid. Üks selliseid on "Pelléas ja Mélisande", mida peetakse maailma kauneimaks armastuslooks." No peab siis kohe niimoodi, tagakaanel ja puha. Aga – öeldud, öeldud. Ega ei saa raamatut veel sellepärast lugemata jätta.

Ainult "Pelléasist ja Mélisande'ist" õnnestuks teha üpris õhuke raamat. Sest see ei ole mingi pikk näidend. Sellepärast ei maksa pealkirja uskuda. Raamatus on veel kaks näidendit – 1890. aastal kirjutatud "Pimedad" ja 1902. aastal kirjutatud "Õde Béatrice". Nii on parem ja Maeterlincki näitekirjanduslikust arengust tekib ka mingi pilt. Sest "Pelléas ja Mélisande" jääb ajaliselt nende kahe vahele, kuigi kõvasti rohkem "Pimedate" poolele. Ehk nagu ütleb saatesõna, mille alt ega pealt ei selgu, kes selle kirjutanud on: "Kuulsuse tõi Maeterlinckile 1892. aastal kirjutatud näidend "Pelléas ja Mélisande". Selles draamas kajastub eriti tugevalt kõik uus, mida Maeterlinck tõi oma loominguga teatrisse. Kuigi näidendi intriigiks on traditsiooniline armastuskolmnurk (Pelléas – Mélisande – Golaud), ei käsitleta traagilisi sündmusi Allemonde'i kuningakojas tavapäraselt. Näidendis puudub hoogne sündmustik,

kogu väline tegevus on napp, ainult hädapäraselt tarvilik, samasugune on ka tegelaste kõne; suur tähtsus on eelaimusel, pausidel, sisemonoloogidel."

Küllalt tsiteeritud. Osaliselt see ongi nii, nagu väidab saatesõna. Aga, on riskantne pakkuda, mis näidendis on ja mis puudub, ainult näidendi teksti põhjal. Sest näidendi tekst, see on kõigest alusmaterjal, sõrestik. Enne kui pole lavastust, pole sõrestikul ka elu. Ja on isegi hea, kui sõrestik on tähenduslikult hõre – just hõre, mitte lõtv või hajus. Peab olema ruumi, kuhu reaalne tegevus sisse mahutada. Sellepärast ei saagi näidendi teksti põhjal kindlalt väita, et seal see või teine asi puudub. Kui tahtakse, tehakse kuradile ka sarved pähe ja igast näidendist võib teha hoopis teise näidendi (st et isegi üks ja sama tekst võib erinevates lavastustes osutada erinevateks tekstideks).

Selle kõige pärast ei huvita mind üldse rääkida neist kolmest näidendist kui kirjanduslikest tekstidest. Miks peaksin ma unustama selle, milline on nende praktiline eesmärk? Neid peab lavastatama, alles siis hakkavad nad midagi tähendama. Tähendab, nii vaatamegi – kuidas neid lavastada oleks võimalik, ja kas selleks, et nad praeguses teatris anakronismideks ei osutuks, ei tuleks neis äkki üht-teist ümber teha (sest teatris teadupärast ei ole teksti puutumatus hüpoteesiga suurt midagi peale hakata). Ja kuna põhilises on kõik kolm suhteliselt sarnased, räägin ma ainult ühest – tollest kaanel nimetatust.

Esimene asi, mis silma torkab, on, et "Pelléasi ja Mélisande'i" tekst on täis lause- ja sõnakordusi. Neid on juba kolmel esimesel leheküljel nii palju, et see

ületab igasuguse talutavuse piiri. Lavastuslikust seisukohast jääb kaks võimalust. Kas liigkordused otsustavalt maha kärpida ja tekst sellega natukenegi loomulikumaks muuta, või siis need kordused niivõrd tugevalt välja võimendada, et neist saaks süsteem. Kui minna toda teist teed ja käsitleda neid kui juhuslikke häälutusi, kui inimkõne mõttetut derivaati, siis asetub rõhk automaatselt näitlejate tehnilisele suutlikkusele. Õnnestumine sõltub sellest, kui orgaanilised ja ootamatud moodsused leitakse sõnade ja lausete ütlemiseks nii, nagu inimkõnes harilikult ei öelda. Näidegi on siitsamast võtta: Betti Alveri "Lugu valgest varesest", mis iseenesest, tekstina, ei ilmuta vähimatki märki, et ta kuidagi lavale sobida võiks. Aga lavale lavakatudengid ta panid ja just sellisama poolaululise tehnikaga. Edukalt, sealjuures.

Noh, võimalusi on tegelikult ikka palju rohkem, mitte ainult kaks, nagu algul öeldud sai. Võib ju teha hoopiski Undi moodi, nagu "Illusioon" oli. Võtta tekst, anda talle eriline paatos ja ülevus ja... rahvas saalis naerab ennast puruks. Juhul muidugi, kui lavastamine õnnestub. Ja siis võib teha veel nii, et...

Agas aitab kah. Kõik need osutused sellele, kuidas veel võib teha, viivad meid järjest lähemale ühele järeldusele. See on, et "Pelléasi ja Mélisande'i" ei ole võimalik praegu lavastada selles võtmes, nagu ta kunagi kirjutatud on. Temast tuleb vältimatult teha midagi muud. Või muidu on tulemuseks naeruväärsus, kui mitte piinlikkus. Sellest tuleneb ka minu ebamugavustunne, saades teada, et "Pelléasi ja Mélisande'i" "peetakse maailma kauneimaks armas-

tuslooks". Kui me räägime kunstist, mis kunst on, siis ei saa nii öelda. Siis on see lihtsalt kohatu.

Niisiis on meil küsimus, kas see tekst on ka lavalt räägitav. Võtame mõne pooljuhusliku koha ja vaatame.

"MÉLISANDE: On's kindel, et te väga ei kannata?"

GOLAUD: Ei, ei! Olen küllalt näinud teiste kannatusi. Olen tehtud rauast ja verest... Need pole väikesed lapsekonnid, mis mul südame ümber, ära muretse..." (lk 24).

Seda ei ole võimalik tõsiselt öelda. Siin on valida ainult võltspaatos ja sõnajärje ümberkirjutamise vahel. Arvestamata *masid*, mis tuleks kirjutada "olen küllalt" ja "olen tehtud" ette, et laused enam-vähem loomulikku eesti keelde panna.

Agas vaatame edasi.

"GOLAUD: (...) Jään magama kui laps... Mis on, Mélisande? Miks nutad sa äkki" (lk 25).

Seegi pole muud kui kole võltspaatos, mis niisugusest sõnajärjest tekib. Seegi pole lavalt räägitav muidu kui nihkega. Ma arvan, pole mõtet rohkem näiteid otsida. Probleem on selge. Näidend on lavastamiseks. Seega peaks tõlkija niisuguse võimalusega ka arvestama. Ta peaks teadma, millist keelt on võimalik rääkida ja millist mitte. Praegu tuleks see tekst tervenisti ümber kirjutada. Kui tahta seda lavastada. Kui aga leppida ainult lugemisega, siis probleemi muidugi pole.

Agas miski ei ole kunagi nii lihtne, kui pealt paistab. Ei ole ka "Pelléas ja Mélisande". Sest seda teksti mööda on siiski võimalik liikuda ka üha süveneva vihje-
lisuse suunas, mis polekski ehk taluma-

tult õones. Vähemalt, kui keelelisest ilutsemisest õnnestub mööda pääseda. Vihjelisuse esimene tasand on siin muidugi see, kus räägitakse millestki, mis on ainult niivõrd, et saaks selgeks, et teda pole.

“YNIOLD (*akna all*): Oh, oh! Ema-ke...

MÉLISANDE (*üles sööstes*): Mis on, Yniold? ... Mis on?

YNIOLD: Nägin midagi akna all. (*Pelleas ja Mélisande jooksevad akna juurde.*)

PELLÉAS: Aga pole ju midagi. Ma ei näe midagi...

MÉLISANDE: Mina ka mitte...

PELLÉAS: Mida sa nägid? Kummal pool?

YNIOLD: Seal all! Enam pole seda seal...” (lk 34).

Siin aetakse nii tegelased kui vaatajad närvi sellega, millega neid niisugustes olukordades ikka närvi aetakse. Et midagi just nagu hakkab juhtuma, aga nagu ei hakka ka. Teadmatus on ikka kõige hullem asi.

Aga ainult teadmatusega ja sellega, et midagi ei juhtunudki, ollakse siin alles poole peal. Edasi läheb nii.

“PELLÉAS: Laps ei tea, mida ta kõneleb. Nägi vist kuupaistet metsa kohal. See moodustab sageli kummalisi varje... või käis keegi teel... või nägi laps und. Sest vaadake, vaadake, juba ta magabki...

YNIOLD (*akna all*): Isake on seal! Isake on seal!

PELLÉAS (*aknale minnes*): Tal on õigus; Golaud astub õue.”

Siin tekib kohe terve hulk küsimusi. Mida paganat see laps siis ikkagi enne nägi? Kuidas ta “juba magaski”, kui ta

hetk hiljem akna all kilkas, et Isa! Isa!? Miks noored nii väga närvi läksid, kui laps väljas seda *midagit* nägi, sest mingit pattu polnud nad ju teinud? Ja nii edasi. Nende küsimuste küsimisel on see mõte, et kõigile neile ja veel tuhandele samasugusele peab lavastaja vastama. Ühesõnaga, pole õige et “kogu väline tegevus on napp”. Välist tegevust on siin nii et tapab, ainult et lavastaja peab selle kõik ise välja mõtlema. Teksti struktuurist vaatab talle vastu ainult hõredus.

Aga see on ainult asja üks kül. Lavastaja peab leidma ka psühholoogilised põhjendused, miks üks või teine tegelane üldse nii käitub, nagu ta just käitub. Ja lihtsaks ei ole Maeterlinck seda lavastajale igatahes teinud. Näiteks terve lehekülj 22 on kõnetühik. Ja 23 niisamuti. Pealispinnal on see Pelléasi ja Mélisande'i dialoog. Võib ju arvata, et siin uuritakse sõrmust ja räägitakse Mélisande'i kohtumisest Golaud'ga. Aga, see üksnes näib nii. Pigem räägitakse seal selleks, et üldse midagi öelda, et summutada seda, mida kehad niikui nii teavad ja otsivad. See on mittemidagitähendav tekst. Võiks ju küsida, kas see on nii ka mõeldud, või tekib selline interpretatsioon alles praeguses tekstikeskkonnas, aga sisuliselt on see ebaoluline. See lihtsalt on nii, ja kogu tegevus tuleb taas lavastajal välja mõelda ja hoopiski mitte tekstist lähtudes.

Kolmanda vaatuse kolmandas stseenis (lk 40-42, vaevalt kahe lehekülje pikkune stseen) minnakse aga segasuse määraga veelgi kaugemale. Golaud ja Pelléas kolavad ilma igasuguse otsese põhjuseeta pimedates lossialustes koobastes. (Kuigi, see põhjusetus on mõneti

isegi väga läbipaistev, sest just eelmise stseeni lõpus sattus Golaud peale Pelléasi ja Mélisande'i esimesele tõelisele piiririkumisenä tölgendatavale lähene-misele.)

“GOLAUD: (...) Tunned sa koolja-lõhna, mis seal hoovab? Lähme selle rippuva kalju ääreni, siis kummardu veidi. Lehk lööb sulle otse näkku.

PÉLLEAS: Tunnen juba... justkui haulõhn.

GOLAUD: Eemale, eemale... See mürgitab vahel terve lossi. (...) Peaks kinni müürima koopa, kus see surnud vesi pesitseb (...) Ära karda! Hoian sind! Anna mulle... ei mitte käsi... see võib ära libiseda... käsivars... Näed sa kuristikku? (*Hämmastuses.*) – Pelléas? Pelléas?

PÉLLEAS: Jah, arvan, et näen kuris-tiku põhja. On see valgus, mis nii väri-seb?... Sina... (*Ajab end sirgeks, pöörab ümber ja vaatab Golaud'le otsa.*)

GOLAUD: Jah, see on latern... Vaa-ta, liigutan seda, et valgustada koopa-seinu.

PÉLLEAS: Lämpun siin... Lähme ära!”

Mis asja siin lõppude-lõpuks aetakse? Teksti hõredus on igatahes nii suur, et lavastaja võib siit mille tahes üles ehita-da. Kusjuures need tühipaljad kaks le-hekülge on tegevust piripinguli täis, see on peaaegu üks näidendi võtmekoht, ja võib vabalt selleks saada ka etenduses. (Muuseas, kas mitte filmis nimega “Suf-löör” ei mänginud Elmo Nüganen ja Jaan Tätte üht üsna samalaadset stseeni, peaaegu nagu Maeterlincki pealt maha kirjutatut, ainult et kahvatu tehnilise teostusega – ei valgust, ei kaamerat.) Ühest küljest on siin otsesed viited sel-

lele, et õõnsused ja avaused on hirmu-tavad. Ja kui nad kinni toppida, siis nad kaotavad oma ligimeelitava ohtlikkuse ja siis nad enam ei hirmuta. See on suhteliselt tänapäevane lähenemine ja laieneb ühe võimaliku juhtmõttena üle kogu näidendi. Ja teiselt poolt on või-malus puhtaks *actioniks* – kes kelle alla lükkab ja kas ja kui mitte, siis miks?

Igatahes, mida enam edasi liikuda, seda selgemaks saab, et “Pelléasi ja Mélisande'i” tekst kipub oma visuali-satsioonitüübi poolest olema aluseks pi-gem filmile kui teatrile. Pealegi võetaks siis dialoog niikuinii tugevale revideeri-misele. Aga kui tahta temast etendust saada, siis peab lavastaja pingutama kol-me eest, et kõik lahtiseks jäetu ära täita. See tekst koosnebki peamiselt lahtistest otstest. Siin tekitatakse mingi univer-saalne aeg ja universaalne ruum, milles kõik on justkui kogu aeg kohal ja samal ajal on see kõik hoopiski eemal ja ära. Lahendused on “seal... meie varjude lõ-pus...”. Kusjuures need varjud ulatuvad aia lõpuni ja aed lõpeb suurde pimedus-se. Üleüldse jääb kogu asi lõpetamata. Mida saab öhku jätta, selle Maeterlinck sinna ka jätab.

Mis see siis on? Noh, see on üks kaval raamat. Sellest võib teha haruldaset halva etenduse. Aga võib teha ka väga hea. Tekst igatahes on ennast vastutu-sest vabaks võtnud. Las lavastaja rabe-leb, eks tema peab ju ka kuidagi oma palga välja teenima. Ja kui hakkama ei saa, hakaku aga naelu taguma. KIRSTU sisse. Sest kogu lool on niikuinii traagi-line alatoon ja asi see siis traagilise lõpp-lahenduseni välja arendada.

PAUL-EERIK RUMMO **Eesti elu entsüklopeedia?**

555 LAULU. Koostanud U. Uibo.
Tallinn, 1996. 82 krooni.

Koolipõlvest on meeles, et keegi, küllap Belinski, nimetas Puškini "Jevgeni Onegini" vene elu entsüklopeediaks. Usutavasti taheti sellega öelda, et see õhuline ja lennukas suurteos loob Venemaa eluja vaimulaadist palju hõlmavama pildi, kui eeldaks tema väiksevõitu tegelasing ja lihtne, sirgjooneline faabula. Küllap see osalt õige on, iga kordaläinud kunstiteos "ütleb" kõige kohta – ka selle kohta, mida ta otse justkui ei puudutakski – rohkem kui tema komponendid. Siiski näis ja näib see väide konkreetsel juhul pisut eksitav, suunates pilgu mööda luuletöö tegelikest uniikaalsetest väärtustest ja pannes talle teatmeteose ülesanded.

Pigem võiks entsüklopeediaga võrrelda antoloogiasid. Mõlemas on ritta pandud paljud erisugused faktid, ja kuidas koostaja ka ei rakendaks oma isiklikku kompositsioonimeelt, jääb lõpuks kõlama ikkagi see, mis on olemas tema tahtest olenemata. Belinski ütlemine meenuski just Udo Uibo koostatud seltskonnalaulude antoloogiat lugedes.

Uibo on otsustavalt loobunud oma materjali temaatilisest või mingist muust liigendamisest ega ole ka üritanud selle looduslikku kirevust mingi isikliku poeetilise visiooni jõul värssromaaniks kokku sulatada. Selgeim signaal tema ennasttaandavast tagasihoidlikkusest on tekstide järjestamine kõige neutraalsemal printsiibil – tähes-tikuliselt. Kuigi sama võte on olnud

käibel luuletuskogudeski (pärsia diiva-nid), seostub see siin ja praegu ikkagi eeskätt just teatmeteostega. Lauliku puhul – mida see antoloogia oma esmaselt otstarbelt ju on – on asjal ka puhtprag-maatiline funktsioon: laulu esimest rida ikka enamasti teatakse, selle järgi on seltskonnas hõlbus lugu raamatust kät-te leida.

Vahetu tarbimisväärtus ongi sel raamatul kõigepealt. Ironiseerida end kangeks laulurahvaks pidavate eestlaste viletsa laulumälu üle on tavaline, vähem juhtub, et keegi viitsib midagi ette võtta suguvendade-õdede järeleaitamiseks. Seltskonnalaulikuid ilmub harva, ja nii laiahaardelist kui käesolev polegi vist olnud. Siit tuleneb tema teine, tunnetuslik väärtus: raamat fikseerib pildi ühe rahva – meie endi – elust ja (ene-se)teadvusest teatud praegugi kestva ajajärgu vältel. Ikka sedamööda, mida ja kuidas siin lauluväärseks on peetud, enam-vähem seinast sein ja põrandal- alusest laepealseni. Sellisena tasub seda lugeda ka siis, kui laulutuju parajasti pole.

Muidugi on laulutekst kui niisugune üks väga spetsiifiline kood, aga mis seda ei oleks. Kehvem lugu on vast see, et teine osa koodist – viisid, mis ju omakorda tähendavad, sugereerivad ja selgitavad paljut – on siit puudu, kuigi raamatu kaanel on nodidjoontele kirjutatud viissada viiskümmend viis. Tegelikult on nootide puudumine muidugi tehniliste raskustega täiesti vabandata- v. Tuleb loota – ja kogemus kipubki näi- tama –, et viisimälu on tekstimälust pikem. Siiski võiks ju keegi ette võtta Uibo raamatule rööbitiste helikassetti- de tegemise (mis vähemalt praegu on

veel n-ö demokraatlikumad kui uued, kompaktsemad helikandjad). Ega need peaks pakkuma mingeid täiuslikke ja terviklikke esitusi: lihtsalt viisikäigud ühekordselt ette plõnnituna, mäluতোেক teadjaile ja infoks neile, kes üht või teist laulu kunagi kuulnud või noodis näinud ei ole. Seni aga lootkem vanale heale suust-suhu meetodile.

Jakob Hurt sai veel viimasel minutil jaole aastasadade, aastatuhandete pikkusele terviklikule, ühtsest elutundest kantud kaanonile. Iga järgnev kogu ja uute kannelde kokkuseadja peab leppima, et tema poolt koostatav pilt on mosaiik, mille ükski kild omaette ei esinda tervikut selles mõttes, nagu organismi iga rakk esindab tervet organismi, sisaldades kogu informatsiooni tema kohta. Niipalju on maailm muutunud. Meie lauludel pole enam vältimatut seost meie sügavaima minaga, võib-olla sellepärast ei seisagi sõnad hästi meeles ega sõanda/oska me neid ka käigult eriti juurde improviseerida. Laulmine tähendab praegu ikka eeskätt esinemist teistele, mitte spontaanset enese väljaelamise viisi üksi või kollektiivselt. Laulupeod on ses suhtes veel erandiks (eriti oma programmivälises järelosas), aga neilegi eelnevad pikad õppimised ja proovid. – Et ükski laul, nagu öeldud, ei sisalda ega väljenda "kõike", aga mingi terviklikkuse nälg on inimesele ilmselt omane, peabki laule olema nii palju ja erisuguseid, et nad üksteist kuidagi täiendaksid: nõnda vähemasti kujuneb terviklikkuse ja täiuse virvendav, muutlik aseaine.

Kuid läksin vist liiga dramaatiliseks. Parem siiski laulda palju kui üldse mitte. Lähen üle konkreetsele tähelepanele

kuile, tükkimata sealjuures midagi ütlema koostaja tehtud valiku kohta. See on tõesti piisavalt lai, et vastata mitmele maitsele, nagu kaanel lubatud, ning anda oma ainst ammendavalt representatiivset pilti nii temaatika kui tonaalsuste lõikes. Ühe või teise konkreetse teksti olemasolu või puudumise kallal norida oleks ses seoses tänamatu. Äratundmisrõõmust puudust igatahes pole.

Laulude päritolu (autorsust) on koostajal õnnestunud vägagi suurel määral tuvastada. Nalja teeb mõnel juhul see, kui vastasel korral on sisukorras märgitud *trad.* ka siis, kui tegemist pole kuigi vana ega sügavasti traditsioonisse juurdunud lauluga, nt pioneeri- ja komso-molilaulude tõlgete või laulu "Siga" (nr 370) puhul. Viimase kohta oskan muide niipalju viidata, et see pärineb 50ndate aastate lõpu üliõpilaskooride sõpruskonnist, tõenäoliselt TPI meeskoorist, ja selle autoriks võib olla Kalju Oomer. Koostajal on olnud kasutada ilmselt üsna juhuslik üleskirjutus, kus on palju väikseid vigu (nt "sigu karvaseid" *pro* "sigu rasvaseid" ka esimeses reas) ja puuduvad read "laiad töörahva massid / ja koerad ja kassid / su ihust kõik toidavad end", mis on asendatud juhukordusega. (Ehk tehakse laulikust teinegi trükk, kus saab taastada autentseid tekste juhtudel, mil pole tegemist viljaka edasiarenduse või varieerimisega rahvasuus. Nii oli siit väga suur rõõm leida "Metsiku ratsu", nr 150, täielik tekst, mis pikas ja laias käibes on palju kahvatumaks kulunud.)

Traditsionaaliks märgitud Eesti SS-pataljoni kuulsa laulu (nr 416) "Seal kaugel-kaugel Venemaal, seal Doni

steppides") sõnade autor on praegu Tallinnas elav Hillar Erma, viis on tema teatel laenatud saksa marsilaulult. Autorsus on avatud Narva kompanii hiljuti ilmunud mälestusraamatus "Minu au on truudus", kus on autori teatel ära toodud ka autentne tekst; selle retsensiooni üleandmise tähtjaks ei jõudnud siinkirjutaja seda veel üles otsida.

"Kui läheb libedalt" ("Minu veetlevast leedist", nr 368) on tõlkinud ei keegi muu kui Enn Vetemaa selle muusikali omaaegse kuulsusrikka lavastuse jaoks "Estonias".

Metsavendade laulust ("Seal metsaserval väikses majas...", nr 425), mille küllap vist muinsuskaitjad taas laiemasse käibesse tõid, tean oma üliõpilasajast ka "mittepoliitilist" varianti, mis meenutab kõige enam ehk sentimentaalset (pseudo-)mustlasromanssi. Kui metsavendade refrään vaid algab mõisatatusliku ai-tšihh-ai-tšahhiga, siis romansil (mida lauldi aeglaselt ja draamaatiliselt) on terve refrään tundmatus või olematus keeles, mida väideti mustlaskeeleks. – Ehk on see mingi sõjaeelne šlaager, mille metsavennad enda jaoks kohandasid?

Vähemalt ühe laulu Uibo raamatus kirjeldatud tekkelugu oli mulle suureks

üllatuseks. Olen alati pidanud laulu "Las käia, armas peremees..." (nr 216) koos kõige oma eestikeelse tekstiga igipõliseks buršilauluks, nii umbes "Krambambuliga" kokku kuuluvaks, ega osanuks seda kuidagi seostada Ilmar Mikiveriga ja nõnda hilise jõudmisega eesti repertuaari. – Loota võib, et "Lauluraamatu" ilmumine aktiveerib paljude inimeste mälu ning koostaja hakkab saama veelgi teateid, variante jms, mis muidu ehk jäänuksidki fikseerimata.

Olen kuulnud, et olevat kuulnud nurinat punaste laulude hulkavõtmise pärast, võib-olla ka ropupoolsete laulude või siis sellise piinliku relativismiilmingu eksponeerimise pärast nagu nr 338, kus üks muhe Eestimees K. E. Sööt on teise muheda Eestimehe isa Jannseni tsaartruuduse Vabadussõja marsiks transponeerinud, koos kõigi hurraadega.

Jah, raske on tunnistada, et selle maa keel pole mitte ainult laulutulena kõrgele üles tõusnud, vaid vahel ikka ka suitsuna soodele alla vajunud. Ehk saame siiski üle. Kõik meie tulevased laulud saavad kindlasti väljendama ainult kõige õilsamaid hingepuhanguid.

VIGADE PARANDUS

Vikerkaares nr 11–12/1996 on paar eksitavat viga. Sisukorras on Emil Tode "Külma kondid" ja "Mere ääres. Kus?" esitatud võrdväärsete pealkirjadena, tegelikult on viimane ainult alapeatüki pealkiri.

Joanna Zach-Blonska artiklis "Wisla-

wa Szymborska – õrnus ja huumor" on lk-l 172 II veeru 1. lõigus postkommunistlik forestratsioon, p.o postkommunistlik frustratsioon; lk-l 174 II veeru keskel on lause "Herbertit peetakse moraalituks...", p.o moralistiks. Vabandame!

Kirjastuse
PERIOODIKA
väljaandeid
müüakse:

TALLINNAS

AS Plusspunkti kioskites Tõnismäel
ja Vabaduse väljakul

AS Rinderi kioskites Kuninga t 2
ja Suur-Karja t 12

Vabariikliku Ajakirjanduslevi kioskis
Postimaja juures

Kauplustes

Rahva Raamat Pärnu mnt 10

Viruvärava Viru t 23

TARTUS

Tartu Ülikooli raamatuäris

Ülikooli t 10

Postimehe raamatuäris

Raekoja plats 16

"VIKERKAARE"
varasemaid
numbreid saate osta
"Vikerkaare"
toimetusest
Voorimehe tänav 9.
"Vikerkaare"
aastakäikudest on
saadaval:
1987 1,5,9
1988 9
1989 1,2,4,7-12
1990 1-10
1991 1-12
1992 2,3,5,6,7,10-12
1993 1-5,11,12
1994 1-4,8 -12
1995 2-4,9/10-12
1996 3,4,5/6,7,10

Vikerkaar

TOIMETUS:

Märt Väljataga 60 13 18

Marika Mikli 60 12 86

Kajar Pruul 44 19 75 (Tartus)

Keeletoimetaja Tiina Lias 60 12 86

Kunstiline toimetaja Jüri Kaarma 60 13 63

Tehniline toimetaja Katrin Mürk 60 13 63

Masinakiri Viivi Tammik 60 13 63

Toimetus käsikirju ei retsenseeri
ega tagasta

Praaeksemplaride korral
pöörduda trükikoja tehnilise kontrolli
osakonda 68 14 11

Toimetuse postiaadress:

Pikk 2, EE0001, Tallinn

Toimetuse asukoht:

Voorimehe 9, EE0001, Tallinn

Fax: 44 24 84.

Interneti aadress:

<http://greta.cs.ioc.ee/~tanel/vikerkaar.html>

E-mail

vikerkaar@teleport.ee

Väljaandja: kirjastus "Perioodika",

Pärnu mnt. 8, EE0001, Tallinn

Trükk: "Printall", Pärnu mnt 67a, Tallinn

"Vikerkaar" nr. 1-2/1997

Vikerkaar

1-2/1997

