

# MÄNG JA MELANHOOLIA

Friedebert Tuglase romaan

„Felix Ormusson”



MOODSA EESTI KIRJANDUSE SEMINAR 3





# MÄNG JA MELANHOOLIA

Friedebert Tuglase romaan

„Felix Ormusson”

Koostanud ja toimetanud

Mirjam Hinrikus

Jaan Undusk



Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus  
Tallinn 2022

Koostanud ja toimetanud

Mirjam Hinrikus

Jaan Undusk

Retsenseerinud Tiina Ann Kirss

Keeleline korrektor: Katrin Puik

Isikunimede loendi koostas Merlin Kirikal

Sarja makett: Jaan Klõšeiko

Kujundanud Tiiu Pirsko

Autoriõigus: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2022

Tekstide autoriõigus: autorid

Raamatu valmimist toetas

Eesti Kultuurkapital

Eesti Teadusagentuuri uurimistoetus PRG1667 „Tsiiviliseeritud  
rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“

Kaanel on kasutatud „Felix Ormussoni” esmatrüki (1915) kaanepilti

Eeslehel Ado Vabbe tušijoonistus „Ratsanik” (1918/1919)

Palgelehel motiiv Arkadio Laigo kaanepildilt „Felix Ormussoni”

kolmandale trükile (1937)

Sissejuhatuses on kasutatud Jean-Émile Laboureuri vaselõikeid teosest:

Jean Giraudoux „Hélène et Touglas ou les joies de Paris”.

Paris: Au Sans Pareil, 1925

Fotod lavastustest:

Eesti Ajaloomuseum - Teatri- ja Muusikamuuseum

Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv

Rait Avestiku kogu

Jüri Pere kogu

Kunstiteoste reproduktsioonid:

Eesti Kunstimuseum

Eesti Üliõpilaste Selts

Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Trükikoda Greif

ISSN 1736-4078

trükk: ISBN 978-9985-865-64-4

e-raamat: ISBN 978-9985-865-65-1

# Sisukord

7	Saateks	5
11	Jaan Undusk Felix Ormusson kui eesti kultuuri müüt. Sissejuhatuseks	
60	Katrin Puik Irooniast Friedebert Tuglase „Felix Ormussonis”	
80	Merlin Kirikal Pygmalioni ja Narkissose moodsad ümberkirjutused. Tuglase „Felix Ormusson” ja Semperi „Hiina kett”	
113	Maarja Vaino Multiplitseeritud Ormusson. Episoodid kirjanduskarnevalilt	
127	Piret Kruuspere Kerge meele ning vallatu sulega. Mati Undi lavastus „Helene, Marion ja Felix”	
157	Kaia Sisask Estetism kui mürk? Dekadentsikultuur kui Friedebert Tuglase elutundeline eksperiment ja selle avaldumine romaanis „Felix Ormusson”	
171	Taavi Remmel Kierkegaardilik pilk „Felix Ormussonile”. Esteet ja eetik modernsuse kaabu all	
191	Jaan Undusk Panteism ja inimsuhted. Friedebert Tuglase elutundest	
234	Lola Annabel Kass Värvikas raskemeelsus Friedebert Tuglase ja Konrad Mägi looduspildis	
267	Mirjam Hinrikus Autentsuse probleemid: tõu(sik)rahvuslus, sünteesid ja „Felix Ormusson”	
333	Isikunimede loend	
341	Autorid	



## Saateks

Selle raamatu kokkupanu on võtnud kavatsetust palju rohkem aega. Alus pandi juba 13.-14. novembril 2009. aastal Eesti Kirjanike Liidu Käsmu loomemajas toimunud seminariga, kus kaksteist uurijat tõi välja eri vaatenurki Friedebert Tuglase romaani- le „Felix Ormusson” (1915) lähenemiseks. Peaaegu kõigi ettekannete järel toimusid tulised vaidlused, mis olid vähemasti sama põnevad kui ettekanded ise. Üritusest andis ajakirjanduses ülevaate semina- ri peakorraldaja, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse vanemteadur Mirjam Hinrikus (Keel ja Kirjandus 2010, nr 4, lk 313–316).

Käsmus kõnelnutest on siinses kogumikus esindatud täpselt pooled: Mirjam Hinrikus, Piret Kruuspere, Katrin Puik, Kaia Sisask, Jaan Undusk ja Maarja Vaino. Kunagistest ettekannetest on raamatu- kaante vahel saanud täismahus artiklid, mõnel juhul lausa pikad traktaadid. Jaan Undusk on lisanud raamatule sissejuhatause, mis nagu Mirjam Hinrikuse käsitluski on valminud teistest tekstidest hiljem.

On ülimalt kahju, et kogumiku koostajad ei suutnud ülejäänud kuut seminaril osalenut motiveerida oma sõnavõtte trükivalmiks viimistlema. Sestap olgu siinkohal lühidalt meenutatud, kes ja mil- lest tollal Käsmus kõnelesid.

Tiit Hennoste keskendus oma ettekandes „Felix Ormusson, „Felix Ormusson” ja kirjandusvool” Ormussonile kui kirjanikule ja „Felix Ormussonile” kui loominguteoreetilisele arutlusele. Ormussoni tun- netusprotsess koosneb Hennoste meelest viiest faasist. Alguses on olemas mingi reaalne pildistus maailmast, millele järgneb emot- sioonide faas, siis nende mõtestamine ehk abstraktsioonide tasand, mis jõuab järgmisel etapil osutusteni mingitele teistele tekstidele ja pöördub lõpuks tagasi realsusse. Selline tunnetuslik ring tuleb esile pidevalt, kuigi mitte alati täielikult. Kokkuvõtteks väitis Hennos- te, et Ormussoni võib vaadelda tajuautomatismi näitena ja pakkus tegelaskuju tõlgendamiseks välja kaks varianti: Ormusson kui ecolik postmodernne inimene ja Ormusson kui imiteerija.



Ulrike Plathi ettekandes „Lastetus ja dekadents” pöörati tähelepanu romaani lõppvariandi 76. peatükile, mis kujutab kassipoega söövat last. Et sellel kujutelmal puuduvad otsesed eeskujud mütolooias, kunstis või kirjanduses, otsis Plath seletusvõimalusi romaani struktuurist ja sellistest motiividest nagu „Eeva-laps”, „unenägu-nägemus” ning „lastetus”. Kust need pärinevad? Mis juhtub nende motiivide tihendamisel? Oluline on ka Tuglase enda lastetus:

8 Ormusson/Tuglas on rändaja, kelle jaoks tähistab kogu see perekondlik elu, mida romaanis esindab Helene ja Johannese abielu, midagi arusaamatut ja võõrast. 18. sajandil räägiti palju lastetusest, 19. sajandil ja 20. sajandi algul enam mitte, iseäranis meeste perspektiivist. Plathi arvates puudutab Tuglas selles väikeses stseenis teemat, millest on hakatud rohkem rääkima alles palju hiljem.

Tiina Kirss väitis ettekandes „Südamesugulusest ja siirusest: *journal intime* ja Felix Ormussoni sugukond”, et Tuglase romaani näol on tegu kunstnikuks saada soovija päevikromaaniga. Fragmentaarne vorm võimaldab loobuda nii isiku- kui ka arenguloost. Mõlemad aspektid kustutabki Ormusson oma päevikust, kuid need ilmuvad ometi pidevalt fragmentidena välja. Päevikromaanist võib rääkida alates Goethe „Noorest Wertherist”, kuid tõeline päevikubuum tekib alles 1880. aastatel. Huvi žanri vastu on seostatud tollal kasvava huviga psühholoogia ja psühhopaatoloogia vastu. Iseäranis menukaks osutus Genfi õpetlase Henri-Frédéric Amieli päevik ehk tema *journal intime*, mida ta kirjutas 43 aasta vältel kokku ligi 17 000 lehekülge ja mis ilmus postuumselt 1882–1884, jõudes enne Esimest maailmasõda 14. trükini. Kas jälgis Tuglas selle *journal intime*’i menu ja üritas Eestisse istutada uut taime? Kas mõtles ta võimaliku lugeja ja tema maitse kujundamise peale? Eesti kontekstis oli see žanr uus nähtus. „Felix Ormussonis” on mitmeid viiteid ka teistele päevikupidajatele. Ormusson üritab omaenda päritolu kustutada ja asendada see teiste päevaraamatuautorite suguvõsaga, kuid jääb rippu kahe registri vahele.

Virve Sarapik andis oma ettekandes „Pilt ja olemine ehk kujutavkunsti ühest dimensioonist” lühiülevaate erinevatest võimalustest esitada fiktsionaalset ruumi tekstina ja keskendus seejärel ühele fiktsiooniruumi loomise võimalusele – pildile kui tegevuskeskkonna osale „Felix Ormussonis”. Sarapik tõdes, et piltkunsti ja kunstialaste tõekspidamiste suurele osakaalule selle teksti temaatikas ja

narratiivses struktuuris viitavad nii raamistatud vaated aknast ja uksest kui ka kaudsemad seosed teksti kaasaegsete kujutavkunsti konventsioonide ning kirjutamistavade vahel.

Kadri Tüür täheldas oma ettekandes „Konn keset idüllil. Kesk-konnakujutus „Felix Ormussonis””, et romaanis on tehtud teadlike pingutusi maastiku eristamiseks kehalisusega otsesemalt seotud ümbrusest, kuid hoolimata sellest torkavad visuaalsesse idüllil sattunud kehalised „konnad” erilisel silma. Tüür võrdles minajatustaja 9 nägemistajul põhinevaid keskkonnakirjeldusi teistel meelteil (kuulmisel, haistmisel) põhinevate andmetega ja jõudis järeldusele, et võib märgata teatavaid süstemaatilisi lahknevusi estetiseeritud visuaalsuse ja talupoegliku tajuilma vahel. Ormusson on üsna võimekas orienteeruma talle suhteliselt võõra maakoha maastikus, samuti leidub romaanis palju minategelase füüsiliste aistingute märgistusi (soe, higine, värinad jne). Neist seikadest võib järeldada, et ümbruse kehaline tunnetamine moodustab teose koes olulise kihistuse. Sel pinnal on võimalik anda tõlgendus ka romaani keskele sümbolloomale, puuhobusele: kunsti ja elu vastandamise katse osutub naeruväärseks.

Rein Undusk leidis ettekandes „Sõna alistumine nägemuse ees. Märkusi Ormussoni visioonilembuse teemal”, et romaanile sünnidaatumi poolest lähedal seisvaid Tuglase teoseid liidab ühe motiivina verbaalse kommunikatsiooni võimetus või selle äärmine raskendatus. „Popis ja Huhuus” on verbaalne suhtlemine välistatud peategelaste (koera ja ahvi) natuuri tõttu. Novellis „Maailma lõpus” tingib seda nooruki kohtumine nii-öelda ilmvälise ja keeletu hiiglaneitsiga, „Taevastes ratsanikes” on põhjuseks Bova lingvistiline, aga ka sotsiaalne keeleoskamatus. „Felix Ormussonis” ei kohta ühtegi neist suhtlemisbarjääridest (Ormusson viibib kodumaal, teda ümbritsevad tema emakeelt kõnelevad inimesed, ta ei kannata nalja all, liiati mõtiskleb ta enda üle pidevalt kirjalikus ehk päevikuvormis), kuid sellest hoolimata osutuvad reaalsuse märgid Ormussoni jaoks peaaegu niisama meelevaldseteks ärritajateks nagu Popi aistingud meeltemaailmast. Nõnda kui Popi, kes näeb und, mis osutub tegelikuseks (ahviks muutunud peremees), või Bova, kes kägistab magava peremehe ja näeb hiljem und, mis osutub reaalsuseks (teda ennast kägistav ahv), näib Ormusson jõudvat asjade tegeliku tuumani pigem oma *day-dream*’ides ja unedes kui verbaalse sõnakasutuse

teel. Ühe seletuse sellisele maailmakäsitusele annab Tuglas nn kura-  
di apoloogia näol novellis „Poeet ja idioot”, mis oli mingil ajahetkel  
kavandatud „Felix Ormussoni” osana: Ormusson ärkab veel kord,  
sedakorda tegelasena, kes tunneb Suure Hauakaevaja sõrmes ära  
omaenda sõrmuse, millel on kujutatud luike sülelevat Ledat.

10 Nende ärajäänud teemaarenduste asemele ilmus aga vahepeal  
mitmeid uusi vaatlusi nooremate uurijate sulest. On heameel, et  
Lola Annabel Kass, Merlin Kirikal ja Taavi Remmel võtsid tuld ning  
kirjutasid kogumiku tarvis oma arusaamadele vastavad käsitlused  
Tuglase kummaliselt võluvast romaanist, lisades selle mõistmisse  
taas värsket vaimu.

Mirjam Hinrikus  
Jaan Undusk

# Felix Ormusson kui eesti kultuuri müüt

## Sissejuhatuseks

Jaan Undusk

**F**riedebert Tuglase romaan „Felix Ormusson” (1915, teine täiendatud trükk 1920) on eesti lugejaile enam kui saja aasta jooksul avaldanud peamiselt kahesugust mõju. Üks osa lugejaid on eriti haaratud olnud teose looduskirjelduste siiani tuhmumata särast, Lõuna-Eesti suvise kuppelmaastiku värvilisest ilust, mida maalitakse kerges iroonilises toonis, kus impressioon ja improviseatsioon, emotsioon ja esprii, meeleliste muljete tuly ja meeletute mõtete lend liituvad üheks ja samaks elevuseks. See ei ole mitte lihtsalt sündmuste taustale kulissiks seatud pilt, vaid vaimuvalgusest läbibistatud maastik, loomisvaimustusest alles ergas, aurav maailm, kus loodus ja selle looja peaaegu ei eristu. Seda maailma ei oleks olemas ilma Felix Ormussoni ja tema tunnetustegevusega, milles põimuvad naiivsus, see tähendab avatus, algupärasus ja abitus, ning kõrge kultuur. Valgus ja vari vahelduvad maastikul niisama kiiresti kui peategelase näiliselt püsitud meeleolud, mille pärispõhjas on siiski tajutav raugematu imetus kõige looduses toimuva ees, veelgi enam – usaldus selles toimuva vastu. Milleks rännata Itaaliasse, kui on olemas suur Eesti suvi – just Tuglase romaani teeneks võib pidada seda paljude lugejate teadvusse settinud tõdemust.

Tuglas kujutab loodust ühelt poolt linnastunud esteedi pilgu kaudu, teatraalselt ja geomeetriliselt korrastatuna (kohati lipsab sisse lausa kubistlikke tajumustreid), kunsti- ja lugemiselamustega põimitult, aga samas ka bioloogiliselt vohava, igavesti tiine keskkonnana, mida ta lapsepõlvest peale hästi tundis – kui ta ka seda enne oma Ahvenamaa-elanust ei olnud teadvustanud. „Felix Ormusson” oli esimene oluline eestikeelne proosateos, kus loodus mängis asendamatu süzeeloovalt rolli. Mõne aasta pärast järgnes talle sugulaslingena A. H. Tammsaare „Varjundid” (1917), tegevuspaigaks vormiliselt Kaukaasia.

Teine osa „Felix Ormussoni” lugejaist on huvitatud olnud eeskätt romaani nimitelgelahest kui sotsiaalsest tüübist, kui ideekangelasest.

12 Ilmselt ei ole ühtegi teist eesti kirjanduse tegelaskuju, kes oleks vastakate arvamuste turmtules nii palju pihta saanud kui Felix Ormusson. Eesti 20. sajandi esimese poole kultuuris ei vaibunud vaidlused vaimu- ja eluläheduse vahekorra üle enne, kui nõukogude võim need talle mittevajalikud diskussioonid ühel hoobil lõpetas. „Felix Ormusson” andis neile vaidlustele kirjandusliku algtõuke. Ormussoni tõelisus või kunstlikkus, tema vaimulähedus või elukaugus, abitus või häbitus, ülitundlikkus või küünilisus, kokkuvõttes – tema sotsiaalpsühholoogiline esindavus või olemuslik karikatuursus on olnud need poolused, mille vahel on keskustelu pendeldanud.

Neile ambivalentsidele pani aluse romaani autor ise oma minavormis ja initsiaalidega F. T. allkirjastatud „Kirjaga Felix Ormussonile Pariisi”, mille paigutas eeskõnena Felix Ormussoni päeva- raamatu ehk kitsamas mõttes romaani etteotsa ja milles ta ühtaegu distantseerus oma kangelasest, iseloomustades teda kui „naeruväärt ajajärgu” geniaalse täiuseni viidud kokkuvõtet, aga samas möönis oma hingelist osalust Ormussoniga ühises meie-kõnetuses. Seda topeltsuhet võimendas Tuglas aastaid hiljem pigem distantseerumise kasuks. Lugeja silmis on autori ettevaatusabinõud, mida ta tarvitab oma minakangelasega samastumise vastu, pisut liiga karmid: Felix Ormusson ei ole kindlasti nii naeruväärt ilmum, nagu autor teda juba oma tagantjärele-eessõnas esitleda püüab. Ilmselt on tegu pigem kõhedusega omaenda varasema inspiratsiooni ees; selle intiimne siirus ajab autorile nüüd veidike judinad peale ja nii salgab ta osa oma vaimulähedusest Ormussoniga igaks juhuks maha. See on ka ettehooldus tulevase võimaliku kriitika vastu ehk tsiteerides Johannes Aavikut, „kui me ise oma nõrkuste peale tähendame, siis võtame sellega arvustajalt sõjariista” (Aavik 1916: 118). Eneseiroonia järsk tugevnemine hakkab pihta juba raamatu lõpupeatükkidest.

## Stiiliimetlejad

Lugejate tähelepanu – ja lugejate endi – jagunemine kahte lehte ja leeri torkab romaani varases kriitikas hästi silma. Üks neist seab fookusse Felix Ormussoni isikus esindatud tunnetusliku meetodi ja kirjandusliku stiili, ühtlasi looduse rolli selle esiletoomisel, teine pigem peategelasel kehastuva sotsiaalse tüübi. Muidugi pole

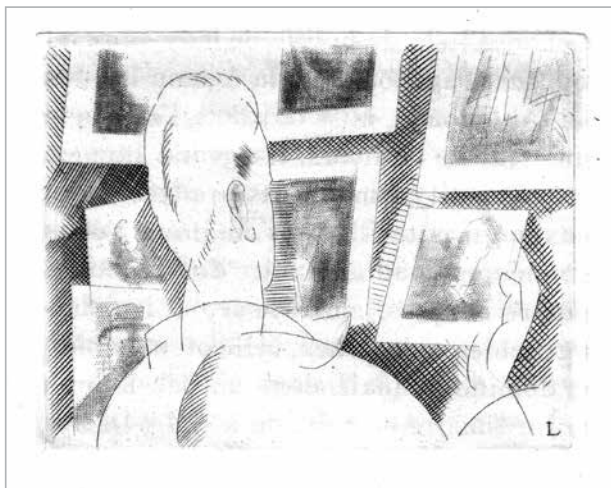
välistatud kahe lähenemislaadi põimumine ühes isikus, kuid algse arvustuspraktikas seda siiski enamasti välditakse. Püütagugi sellest jaotuskavast lähtudes teose varast vastuvõttu pisut süstematiseerida.

Tuglase Noor-Eesti kaasvõitleja Bernhard Linde nendib, et romaani tegelastel on „meie aja inimese tüüpilisigi jooni”, kuid sellest ei maksa otsima minna „Eesti nooruse tüüpusi”, nagu seda tehti varem A. H. Tammsaare haritlasjutustustega. Palju enam kui sotsiaalne tüpiseerimine kaalub Linde arust Tuglase teoses looduspilt: „Kui meie kirjanikkudest keegi looduse üle valitseda mõistab, siis kahtlemata Fr. Tuglas. [---] Tuglase paletil aga leidub [erinevalt teistest eesti kirjanikest - J.U.] looduse kirjelduseks värvisid ja ta mõistab neid otse meisterlikult segada.” Teose aegumatuks väärtuseks peab ta stiili ja stiililist ühtsust: „Kui selles raamatus ka muid väärtusi ei leidukski - stiili pärast juba võiks seda mitu korda läbi lugeda ja ikka uuesti maitseda.” (Linde 1915; Linde 1916.)

13

Ormussoni kui kirjanduslikku tüüpi ei võta eriti tõsiselt ka tolal juba vanemasse generatsiooni arvatud (40-aastane!) Karl August Hindrey, ehkki toob ilmselt esimesena välja sotsioloogilise tõsisasja, mis 21. sajandi algul on saanud üheks romaani analüüsi lähteks: „Üleüldse on see noormees natuke nii-nii. [---] Ta on nagu maapoiss, kellel krae kaelas ja linnast ostetud kirju lips ees. Ja siis tunneb ta seda vist ise. Ironiseerib ennast.” (Hindrey 1915.) Just sellele märkusele juhib Gustav Suits oma kirjas 19. juunist 1915 Tuglase tähelepanu (Andresen 1976: 149). Felix Ormusson on tõusik, muutuja sotsiaalsel redelil, klassi- ja kultuurivaheid, maa ja linna vastuolu eneses ühendav ja ületav isik - umbes nii sõnastab selle tänapäeva uurija (vt Mirjam Hinrikuse artiklit siinse kogumikus, samuti Hinrikus 2014 ja 2020). Varasemal ajal nimetati teda vene kirjanduse eeskujudel kas liigseks inimeseks või lihtsalt juurtetuks tüübiks, nagu Ants Oras oma 1942. aastal valminud käsikirjas (Oras 1986: 242; Oras 1997: 22). Kuid mitte ainult seda, Ormusson on midagi enam. Ta on eneskriitiline tõusik, isik, kes tajub oma sotsiaalse muutusega kaasnevaid identsusohte. Tüübina kirjanduses niisiis üleüldse sotsiaalselt kõige keerulisem, huvitavam ja analüütilisem olend, kelle jaoks maailm on igal silmapilgul avastus, uus saavutus. Tõusik parimas mõttes ongi see, kes loob uut maailma.

Hindreyle pole Ormusson tüübina siiski üleliia tähtis, sest ta keskendub sellele, mis teda teose lugemisel võlub. Ning mis teda



võlub, need on peategelase looduselamused ja tundeavaldused, see „nii ilus proosa nagu seda meil veel keegi ei ole kirjutanud”. Hindrey jõuab samale järeldusele, mis Linde, aga veelgi ülevamas toonis, ning arvestades tema kui arvustaja suurt kogemust ja tasakaalukat meelt, on hinnang vägagi kõrge: „Huvitavad ja üllatavad mõttekäigud, otse meisterliku tabavusega lühidalt kirjutatud olukorrad ja värvidega harjunud maalimiseviis, nii sügav ja õrn süvenemine loodusesse ja tervest teosest läbihoovav vaikne resigneeriv-nukker kuid ikkagi nagu naeratav meeoleu teevad selle raamatu tööks, mida mitte ainult ükskord kätte ei maksa võtta, vaid mida aeg-ajalt jälle peab lehitsema, et ta nii rikkaid kaunidusi uuesti maitsta.” (Hindrey 1915.) Nende hinnangutega tõstetakse Tuglas juba enne ta novelliloomingu apogeed kõige väljapaistvamaks stilistiks ja looduskirjanikuks eesti keeles.

Stiili seab romaanis esikohale ka Tuglase sotsialistlik kamraad Karl Rumor, ehkki paradokslikul moel, tunnustades autorit selle eest, et too on „Felix Ormussonis” suutnud stiili suhtes esimest korda üles näidata „hoolimatust”, sest tema sõna ei olevat lugedes enam kuuldav, see on saanud „mõtte realiteediks, ise seal juures täitsa kadudes”. Seda sorti negatiivse stilistika võtmes iseloomustab Tuglas ise mõni aasta hiljem Tammsaare keelekasutust, seda ühtlasi kritiseerides; Rumor seevastu möönab, et Tuglas on oma romaanis saanud just stiili eirates stiliprobleemist jagu parimal moel. Sellele arusaamale annavad lisa nii Marta Reichenbach-Sillaotsa keele-

kriitiline seisukohavõtt kui ka Anton Jürgensteini vähenõudlik arvustus, milles mõlemas nähakse „Ormussoni” kui Tuglase katset sooritada stilistiline pööre stilisatsioonist eemaldudes (Reichenbach 1915; Jürgenstein 1915). Oma 1915. aasta juulikuu kirjas Jürgensteinile tänab Tuglas teda „heatahtluse” eest (Tuglas 1986: 12; Tuglas, *s.a.*: 19). Bernhard Linde kõneleb lausa kolmandast stilistilisest pöördest Tuglase loomingus (Linde 1916). Rumor väidab, et tüübina on Felix Ormusson „ainult inimene” ja kui ta on ka don Quijote, siis selline üldnimlik don Quijote „nagu me ise kõik” (Rumor 1915). Niimoodi tühistab ta tegelikult Ormussoni käsitlemise tüübina.

15

Süvenemiselt ja sõnastuslikult väljapaistvaima arvustuse Tuglase romaanile kirjutas tollal noor ning viis aastat hiljem noorelt ka surnud Helmi Reiman (abielus Neggo). Tema retsensioon on sisult ja vormilt arvustuslik essee, nagu neid Tuglas ise armastas paberile panna. Reiman tajub, et „teos on otse tüüpilik päevaraamat”, „tüüpilik esteetilise hingeelu kujutus”, „nii intiimne, et lugeja tarvilist distantsi enese ja kangelase vahele ei suuda luua, et teda plastiliselt oma ees näha”, ning jõuab järeldusele, et „Ormussoni lastakse liig palju pihtida, liig vähe käsitatakse teda kui probleemi, kui tüüpust” (Reiman 1915: 316, 313). Niisiis olevat teos küll tüüpiline pihtimuslik päevik, kus valitseb tajude ja elamuste voog, aga selle minategelane ise ei avanevat kui tüüp – mis ongi ju iseloomulik impressionistlikule kujutuslaadile, kus jutustaja toimib aistilis-refleksiivse meediumina. Kurtes Ormussoni kui tegelaskuju puuduliku stilisatsiooni üle, sarnaneb Reiman oma vaateis Rumoriga, ehkki too ei varustanud hinnangut mitte miinus-, vaid pigem plussmärgiga. Reimani kriitikat õigustab omas ajas asjaolu, et ta lähtub „Felix Ormussoni” tiitližanrist, milleks on romaan, ja ei näe teose ülesehituses ega tege- lasstruktuuris romaani tunnuseid.

Tõeliselt uudne on Reimani looduskujutuse psühholoogiline analüüs. Ta nimetab Tuglase teost „hümnuseks suvele” ja avaldab tunnustust Ormussonile, kes „suudab surnud loodust elavaks teha oma loojapilguga”: „Taevas ja maa, järv ja mets kisendavad Ormussoniga kaasa, värvide ja helide sinfoonia mõjub kohati peaaegu põrutavalt.” Aga mis tähtsaim: Reiman tuletab kogu Ormussoni kirgede-elu, sealhulgas liikumise ühe naise juurest teise juurde, looduse enese muutuvast ilmest. Armastus tulise Helene vastu on kooskõlas kesksuve lõõmaga, armastus karge Marioni vastu aga



hilissuve mõistuslikuma küpsusega. Osana loodusest peegeldab Ormusson ka ise ümbritseva looduse kõiksuslikke protsesse. See ei lase kogu toimuvast - Ormussoni läbikukkumine mõlema naise juures - teha pessimistlikku kokkuvõtet, sest pärast sügist ja talve saabub taas kunagi kevad. Armastuse perioodiline loitma löömine ja tema kustumine on sisse kirjutatud looduse ringkäiku, ongi tema sisim olu. „Armastusetundmus ise on tähtsam kui selle objekt ja enne teda olemas.” Niisiis, armastus ei kao, kui ka kaovad tema vahelduvad objektid. Ehkki Reiman ei kasuta seda mõistet, näeb ta romaani psühholoogilist intriigi arenevat panteistliku elutunde räämistuses (vt Jaan Unduski artiklit siinses kogumikus).

See on kahtlemata palju tabavam kui August Gailiti vastupidises suunas tehtud hooletu žest romaani teise trüki ilmudes: „Kas terve „Felix Ormusson” pole ainus dekoratiivne maastik, vaadeldud iga meeolelu ja aja prismi läbi. Ning tegelased ses romaanis ei ela oma ette elu, vaid on otsekui täienduseks, dekoratsiooniks maastikule, looduselle.” Gailiti otsusel kannatab Tuglas sama pahe käes mis loodusmaalija Konrad Mägi: „loodust tema psühholoogiaga põrmugi!” (Gailit 1921a.) Olgu otsusega, kuidas on, aga vähemasti pannakse siin Tuglas ja Mägi loodusmaalijatena täiesti õigustatult ühte patta (vt edaspidi).

## Tüübiotsijad

Teine osa, eeskätt tugeva sotsiaalse või isegi sotsioloogilise närviga arvustajaist keskendus peategelase kui ajastukohase (või ka ajastukohatu) tüübi vaatlusele. Nii näiteks ei kõnele Jaan Kärner poole sõnagagi ei romaani stiilist ega looduse rollist ülesehituses, vaid üksnes Ormussoni kui sotsialismi (marksismi) ja individualismi vahel kõikuva isiku sisevastuolust, nimetades teda „Hamleti lühendatud väljaandeks”, eesti don Quijoteks või võrreldes teda isegi Faustiga (Kärner 1915).

[1905. aasta revolutsioonile] järgnenud reaktsioon aga tõi kaasa selle „naeruväärse” nähtuse, et paljud endised sotsialistid individualismi hõlma langesid. Need on nimelt need „puuhobukangelased”, „vaba elukutse” mehed, kes revolutsioonijaja tarkusi ja rumalusi kaasa

tegid ainult oma „romantiliste” kalduvuste sunnil. Ei ole ime, et ühest-kahest aastast, mis vangis või võõrsil mööda saadetud, küllalt on olnud, et nende „romantilist” hinge ära külmetada või põhjani ümber muuta. Sama pööre on sündinud ka Ormussonis ... (Kärner 1924: 80.)

Oma arvustuse taastrükki ligi kümnend hiljem lisas Kärner tähelepanuväärse lõpulõigu, kus mõõtis Tuglasele ja Tammsaarele välja nende erinevad loominguilised tööpõllud: „Närvikultuur ja vaimukultuur – see on meie viimse aastakümne kirjandusliku elu reaalne sisu. Tuglas on oma temperamendi ja intellektiga sellele ainele, ajajärgu tuumale leidnud tüübilise kehastuse – Felix Ormussonis. Vastandtübile aga on ta annud ainult nime: vana Aadam, kuna selle tüübi loomiseks eeldusi näib olevat Tammsaarel. Ent see tasakaalne, tõeliselt elutark inimene, kes elab elu ja armastab armastuse pärast, ei või praegu veel sündida.” (Kärner 1924: 86.) Mõne aasta pärast ilmuski Tammsaare maaelukujutuse tuumikteos, „Tõe ja õiguse” esimene köide. Vana Aadamat ei leidu ka seal, ehkki tema aimdusi esineb Tammsaare lühemates proosatöödes. Ormussoni sugu ei ole aga eesti kirjanduses tänaseni välja surnud.

Kärneri vaateviisiga haakuvaid sotsioloogilisi heiaustusi oli „Ormussoni” vastuvõtus teisigi. Poliitilise publitsistina vägagi silmapaistev Eduard Laaman ei suuda Tuglase romaanist kuidagi muud moodi jagu saada kui ainult pilkamisi. Ta kinnistab selle peategelasele kaks tüübinime, „Eesti Hamlet” (Laaman 1915a) ja „puuhobuse rüütel”, kuid peab teose sisu „kuiva mõtte” sünnitiseks, kus täiskasvanud inimesel pole midagi otsida. Tuglase loomingu kestev romantiline tendents olevat püüe näidata inimese uuestisündi armastuse kaudu. Ormussoni kui tüübi, kui „puuhobuse rüütli” asetab ta erinevalt Kärnerist minevikku, Noor-Eesti juba ületatud estetistlikku faasi, J. Randvere (Johannes Aaviku) „Ruthi” sümbolise surnukeha kõrvale: „Puuhobuse rüütel tahab olla mälestussambaks meie estetismi haul, kus tahvlikesel seisab: „Siin hingab rahu Noor-Eesti Ruthi”” (Laaman 1915b.)

Noor-Eesti viienda albumi arvustuses, mille oletatav autor on Peeter Treiberg (Tarvel), riivatakse üht romaanis õhku visatavat filosoofilist motiivi, millel on otseseos Søren Kierkegaardi mõttemaailmaga: esteetilisest elustaadiumist eetilisse staadiumi jõudmist (vt Taavi Rummeli artiklit siinses kogumikus). Treiberg peab just

18 seda romaani ideeliseks, aga realiseerimata jäänud teljeks. Nagu Laaman, nii arvab temagi, et Tuglase loomingu leitmotiiv on inimese übersünd armastuse ajal, ja jätkab, pidades silmas „Felix Ormussoni”: „Seesama aine [---] on aga siin kaunis pealiskaudselt käsitatud, mis seda imelikum, et minu arvates Ormussoni uuestsündimine armastuse mõjul, muutumine estetikerist eetikeriks just selle töö raskusepunkti oleks pidanud sünnitama. Tuglas läheb aga kahjuks sellest huvitavast problemist mõne lehekülje abil üle ...” (P. T. 1915.) Muide, sama motiivi laiendab kogu Noor-Eesti tuumikrühmale juba poliitilises paguluses eesti haritlaskonna põlvkondi lahterdav Oskar Loorits, kes ei talitse oma ebakriitilist hoogu Friedebert Tuglast nahutades ning ei säästa ühtlasi nooreestlaste sümbolfiguuri Felix Ormussoni. Noor-Eesti löögijõu raugemise põhjust näeb Loorits eetika allutamises esteetikale: „Esimeseks komistuseks oli esteetilise printsiibi ainudominants kuni eetilise printsiibi unustamise või koguni nietzscheliku halvustamise ja parodeerimiseni. Peenutseva ja originaalitseva Felix Ormussoni tüüp saab algul noori innustavaks, pikapeale aga juba tülgestavaks sümboliks nooreestlusele endale.” (Loorits 1955: 122.)

Lehekülgede arvult kõige pikema ja kahjuks ka kõige väheütlevama hinnangu annab Tuglase romaanile kaasnooreestlane Johannes Aavik oma Eesti Kirjanduse Seltsis peetud ettekandes (Aavik 1916). Ehkki „Ruthi” autor nimetab teost „üheks tähtsamaks verstepostiks Eesti kirjanduse arenemisloos”, väljendab ta tosinal leheküljel peamiselt rahulolematust nii selle ilutseva ja „väljanikerdatud” stiili, tehisliku looduskujutuse kui ka targutava ebahuvitava kangelase suhtes. Kummaline on Aaviku vastasseis eespool tutvustatud arvustajatega, kes adusid „Felix Ormussonis” just pööret stiili lihtsustumisse. Aavik leiab kirjandusväärset üksnes fraasitasemel, vähestes stilistilistes killukestes, ja näib, et ongi teksti neelata suutnud vaid lausehaaval, tervikut tajumata. Seesama oli väljenduse leidnud juba kirjas Tuglasele 1915. aasta aprillist: „Üleüldine mulje, mis see romaan minusse teeb: hulk sätendavaid killudusid, millest mitmed üksikult võetuina väga ilusad, mida võib vaadelda ja „ihailla” ja mis annavad peene naudingut. Kuid puutelisus on see, et need killud mitte küllalt huvitavaks ja tähelepanavaks sisuüksuseks ei kogune; nii ütelda sisu inimlik interest, ta „elulisus” on nõrk.” (Vihma 1990: 106.) Siiski möönab Aavik oma hilisemas

ettekandes peakangelase tüübi, nimelt tema kui esteedi ja unistaja uudsust eesti kirjanduses, teda küll ajas ja kultuuris kuidagi positsioneerimata.

A. H. Tammsaare pikk ja paradokslev jutukeerutus Tuglase romaani puhul räägib kokku kõik maailmad, aga selle lühike lõppjärelendus on, et Felix Ormusson kui karakter on „kujuvaene, tabamata joontega, ebamäärane” ning et teoses tervikuna on „rohkem värvi kui asju, mida värvida” (Tammsaare 1915: 188). Nõnda põhjendab Tammsaare pahupidisel moel, eituse kaudu, Tuglase loomingulise impressionismi. Kui Kärner nägi Ormussonis ajastukohast ja Laaman ajastukohatut tüüpi, siis Tammsaare silmis töötab romantiline lürism, mis edastab rohkem unistatut kui reaalsust, üleüldse vastu tüübiloomele. Tammsaare ei suuda omaks võtta tüüpi, kes ihaleb üht ja saadab korda teist, on kujutelmades küüniliselt julge ja tegudes põhiliselt häbelik, kirjutades plastiline ja kristalne, suusõnal aga kohmetu. Ta tahaks Felix Ormussonis näha vana Aadama taolist, mõttelt ja teolt kongruentset inimest – sellele Tammsaare tungile vihjas eespool ka Jaan Kärner.

Just Tammsaare tekstile pidas Tuglas vajalikuks kirjutada vastulause, mis ilmus ajakirja Vaba Sõna samas numbris. See koosneb põhiliselt kolmest punktist. Esiteks, Felix Ormussonilt ei saa nõuda, et ta oleks Anton Ormusson, see tähendab, tammsaarelik. Ta on hoopis teistsugune tüüp. Teiseks, Felix Ormusson on kirjanik, kelle tähtsaim tegu on kirjutatud sõna, kõik muu aga kõrvaline. Kui ta vaid hästi kirjutab – nagu ka Tammsaare möönab –, siis on ta ülesanne täidetud. Kolmandaks aga nihutab Tuglas oma vastuses Felix Ormussoni endale nii lähedale, nagu ei kusagil mujal: „On hulk tundmusi ja mõtteid, millede kohta ma ammu enam ei tea, kumb meist neid õieti esimesena tundis ning mõtles. Tihti näib ta mulle lähemal olevat kui ma ise.” (Tuglas 1915b: 189.) Sellega põhjendab ta Ormussoni mõttelendude autentsuse ja ühtlasi tema kui tüübi tabamatuse: iseenda siseelu Browni liikumist mingi kindla tüpaaži raamistikku suruda ei olegi võimalik. Iga pihtimus on suhtumistelt kaksipidine: teo aus ülestunnistus ja teo kriitiline hinnang.

Tuglase pihtimusliku vastuse Tammsaarele võtab Aino Kallas juba jäägitult kogu oma tüübikäsitluse lähteks (Kallas 1921: 167–176). Ta liigitab „Felix Ormussoni” pihtimusromaanide kilda ja leiab leitmotiivi valemis „Friedebert Tuglas, *alias* Felix Ormusson”,

see tähendab, näeb Ormussonis Tuglase isikumüüti, ehkki mööndes, et Tuglas on laiem mõiste kui Ormusson: „Felix Ormusson on Friedebert Tuglase kunstiks tihendet mina, enesepaljastus, mille otsekoheuses pole põhjust miskipärast kahelda.” Selliselt tihendatuna kehastavad nii Tuglas kui ka Ormusson parimini ajajärgule iseloomulikku tüüpi „kuulsate ilmamuretöbiste suguvõsast”, kelle tunnetusliku tee jaamavahedeks pärast noorusaegade romantilist 20 mässu on „pettumus, kõige kahklus, taltumine, estetism”. Tulemuseks on „uniinimene”, kes on „impotent tõelises elus”, vaimne üliinimene, kes muutuvad peaaegu moralistik, sest „vahetab oma esteetilise ilmavaate eetilise vastu”, ehkki ta viimaks sellegi nurka viskab. „Felix Ormusson”, resümeerib Kallas, „on raamat esteedist, piiratumalt öeldes, aastasaja vahetusaja Eesti kaunishingest, vahest mitte veel lõpuline läbilõige, kuid selle poole teadlikult püüdev. Nõnda kui üks teine Noor-Eesti kirjanik ütleb: Felix Ormussoni nimekaimud jooksevad tervel kodumaal ringi!”

## Hugo Raudsepa muundumised

Viimaks jõutagu arvustajani, keda Felix Ormussoni tüüp jäi paima kogu ta edaspidise elu. Hugo Raudsepa näib Tuglase romaani peategelane olevat puudutanud väga ihulähedasel. Ta alustab sellest, millest Tuglas oma vastulauses Tammsaarele lõpetas: Ormusson on kunstnik, on kirjanik, ta maalib sõnadega, ta teeb loodusest kunstitöö, asetades selle ümber raami – tulemuseks on maastik. Erinevalt teistest arvustajatest annab Raudsepp niisiis maastikule spetsiifilise tähenduse (loodus, millesse on sekkunud inimese kujundav jõud) ja riivab üht kunstisemiootika põhitõde, mille kohaselt teos hakkab pihta tegelikkuse segmendi raamistamisest. Kuid nagu ta ka sõnab, kunstnikust rohkem huvitab teda inimene, Ormusson kui tüüp.

Ja selle tüübi iseloomustamiseks pakub Raudsepp nii mõndagi alustrajavat, mis kõlab hästi kokku moodsa sotsioloogilise vaateviisiga. Ta lähtekoht on Hippolyte Taine'i mõjukolmik kultuuri-nähtuste uurimisel (rass ehk tõug, moment ja miljöö), aga ta jõuab välja perifeersete kultuuride kiirendatud arengu teooriani. Ta räägib küll tüüpilisest, aga tüüpilisest erandist.

„See on noor Eesti inimene, seotud oma tõu, oma aja ja oma põlve tüüpiliste eranditega. Ta on ainult 25 a. vana, aga juba tuleb ta Parisist. Juba on ta hingest üle käinud maailmalinna igavene rahutus, ja ta noor hing on virvendanud Prantsuse daami siidikuubede sahinas. Põliste kultuuride ristlained on ta peakohal oma käsivarsi kokku löönud ja maha nüskinud ta talupoja-tõu kohmakused. Missuguse meeletu kiiruga peab meie metsataguse inimene arenema, et peaaegu alaealisena vanade kultuuride aastasadasid maitseda! Kõige tõulisem ratsahobu ei traaviks sellel lühikesel tähtajal läbi neid lõpmata tundmata maid, peale selle elektriga liikuva puuhobu, mille seljas Felix Ormusson ta enese arvates ratsutab.” Ja Raudsepp teeb kokkuvõtte Friedrich Nietzsche „kõigi väärtuste ümberväärtustamise” (*Umwertung aller Werte*) loosungi ajal: „Felix Ormusson on ühiskonna rakuke, milles palaviku kiiruga uue põlve ilutunde ja kõlblisi väärtusi ümber töötatakse ja luuakse ja mille mehhanismus sellest ületöötusest vähe rikki läinud.” (Raudsepp 1915.) Niisiis veidi vigane Zarathustra.

21

Raudsepp toob romaani tajumaailma iseloomustamiseks sisse romantilise iroonia mõiste, sidudes selle eeskätt „meie põlvele omase enesepilkega”. Iroonia üldmõistena on romaanis eneses üsnagi koormatud meeolude mõõtur ning et selle all peetakse parimatel hetkedel silmas tervendavat eneseirooniat, osutagu kas või järgnev mõttekäik: „Kord olime meie tõsised ja kurvad, nüüd oskame meie juba naerda, maailma ning enesegi üle. Iroonia on meid noorendanud.” (Tuglas 1988: 79.) Ühel juhul leiame teose esimestest trükikidest ka ühendi „romantiline iroonia”, ja nimelt siis, kui Ormusson loeb Helenele ette lord Byroni poemi „Don Juan”, tehes äkki pausi: „Ma laman ja vaatlen, hing haavatud romantilisest irooniast.” (Tuglas 1915a: 91.) See on kahtlemata võõritusefekti tekkimise hetk. Ormusson distantseerub enesest ja näeb läbi omaenese mängu. Miski ei ole jäägitult tõeline, kõik on justkui päris ja kõik on justkui mäng. Siit hakkab pihta eemaldumine ühest naisest ja lähenemine teisele. Ent mis veel tähtsam: siin algab don Juani aeglane teisene-mine puuhoburaturiks.

Tähelepanuväärne on asjaolu, et teose kolmandas trükis 1937 mõiste „romantiline iroonia” siinkohal kaob; paguluses ilmunud neljas trükk (1951), mis nimetab end ise kolmandaks trükiks ja võtab aluseks romaani teise trüki, toob mõiste jälle ära, kuid see on sündinud Tuglase tahteta. Tuglase enese kontrolli all ilmavalgust näinud viies ja kuues trükk (1957, 1988) järgivad kolmanda trüki

kärbet. Kas Tuglas eemaldas mõiste stilistilistel või kontseptuaalsetel kaalutlustel, pole teada.

Romantiline iroonia hõlmab alati eneseirooniat, kuid on sellest veelgi keerukam, saksa romantismi teoorias vormunud filosoofiline kujutelm (vt Katrin Puigi artiklit siinses kogumikus). Romantilise iroonia võti on tung lõpmatusse, relatiivsuse peatumatu võidukäik; mitte ainult kõigi ideaalide, vaid ka iroonilise subjekti enese suhtelisus – ja selle suhtelisuse suhtelisus; seis tegelikkuse ja näivuse peeglite vahel, entusiastlik püüe tabada absoluuti kõiki väärtusi ületades, energia ja melanhoolia sulam.

Ormusson ei püsi oma isiku naiivses kookonis ja vaatab ennast kõrvalt, seetõttu libiseb tal käest ka oma esmane terviklikkus. Kes tahab, võib väita, et Ormussoni enesetunde kaksipidius tuleneb ta sotsiaalsest ebastabiilsusest, seisuslikust peataolekust, tõusikkusest, mis nõuab pidevat teadlikku enesekontrolli. Aga samahästi saab öelda, et Ormusson on kirjanik, see tähendab inimene, kes ühtaegu nii elab kui ka kirjutab elu, liiati veel kirjanik, kellele on hingelähedane romantilise iroonia meeliülendav ja samas ängistav mäng peegelduste ja vastupeegelduste kuristikus.

Kui Tuglas (vana kalendri järgi) 1917. aasta märtsi lõpupoole pärast keisrikorra kukutamist Venemaal oma pagulasrännakud lõpetas ja Peterburi kaudu kodumaile tagasi jõudis, algas tal kevadises Tartus armusuhe noorukese Emma Elisabet Oinase ehk oma tulevase naise Eloga. 6. aprillil 1917 on Tuglas kinkinud Elope „Felix Ormussoni” eksemplari pühendusega „Preili Emmale romantilise iroonia silmapilgul. F. T.” (selle osutuse eest tänan Elle-Mari Tali-veed). Niisiis ei harrastanud romantilise iroonia lahtiseks jäävaid otsi mitte ainult Felix Ormusson, vaid ka toleaeagne Tuglas ise: ilmselt pidi pühendus andma vihje, et selle kirjutaja on vaba mees ja ei võta oma kinkeaktiga veel mingeid kindlaid kohustusi daami ees. Mõiste „romantiline iroonia” hilisem kadu romaanist võis kaude

Preili Emmale romantilise iroonia  
silmapilgul

6/IV 1917

F. T.

olla seotud nii Tuglase elustiili stabiliseerumisega kui ka sellega, et „Felix Ormussoni” kolmas trükk ilmus sarjas „Eesti väärtteoseid koolidele” ja pidi hoidma mõneti pedagoogilisemat joont.

Hugo Raudsepp kirjutas arvustuse ka Tuglase romaani teisele täiendatud trükile ja selles on juba lausa panegüürilisi momente. Mis teda jätkuvalt ja üha tugevamini võlub, see on romaani peategelase romantilis-ironiliselt lõhestunud hing, mida ta peab nüüd lausa heroiliseks. „Ormussoni heroism seisab ta enese paljastuses, enesepilkes. Ta üleolek elust, ümbrusest ja ka enesest on nii kindel, et ta ei salga: olen puuhobuse ratsutaja.” (Raudsepp 1921.) Raudsepp näitab, et jutustuse esmatasandi kohal on mitu metatasandit, ja ehkki Tuglas võlgneb oma Felix Ormussoni kuju leidmisel üht-teist Tammsaare linnanovellide tegelastele, seisneb tema uuenduslikkus just selles paljukihilisuses, millega ta Ormussoni lugeja ette toob - ja mis, nagu eespool kirjas, just Tammsaare harja punaseks ajas. „Õieti on siin Tuglas riskerinud eksperimendi: olla kunstnik ja luua teos; aga olla ühtlasi oma loomisel oleva teose arvustaja samas romaanis (!) ja kirjutada sellest romaanist ja tema autorist kriitiline essee - ikka samas romaanis, vaheldamisi romaani kujundlise sisuga?!”

23

Ormussonile leitakse mitu märgistajat: ta olevat meie aja kangelane, „kes võitleb sisemisel frondil”, „„Noor Eesti” kunstniku tüüp estetismi hilisemalt, enesearvustavalt ajajärgult”, „meie „rahvusline” traagikomöödia teataval kultuurijärgul”, kes „kui tüüp ei vanane nii pea”. Kokkuvõtvalt jõuab Raudsepp taas Hamleti kuju juurde nagu varem Laaman ja Kärner, aga nüüd ülistades Taani printsi kõhklusi suurte mõtete ja välise teovõimetuse vahel, mis loob tõeliselt huvitava dramaatilise efekti. Teose lõpp, mis paljudes on nõutust tekitanud, paneb psühholoogilisi vastasseise nautiva Raudsepa kiidulaulu laulma: „Vastakad tunded, traagiline ja koomiline kasvavad siin ühiseks põletispunktiks, põimuvad üksteisega eluliselt ja kunstiliselt nii tihedalt ja meeoleurikkalt läbi, et see lõpp on minu arvates kunstilise süvenemise poolest võrdlemata meie kirjanduses. Situatsioon on nii algupäraselt leitud, et ma isegi väljamaa romaanides midagi selle laadilist ei mäleta.”

Oma arvustuse finaalis annab Raudsepp ootamatult valusa hoo- bi „Tuglase kuulsale stiilile”, mis olevat viie-kuue aasta jooksul täiesti tolmunud ja nüriks muutunud, aga mis romaani sisuliste väärtuste



kõrval ka mingit tähtsust ei omavat ja neid rikkuda ei suutvat. Ehkki „Felix Ormussoni” retseptsioonis on kinnistunud komme jagada romaan kaheks, „sisuliseks” ja „stilistiliseks” pooleks, pole nii teravat eristust kui Raudsepal mujal täheldada.

24 Hugo Raudsepa kalduvus lasta arvustusel või ajaloolisel ülevaatel suubuda kultuurifilosoofilisse voolusängi on eesti kirjanike seas üsna haruldane, kuigi ei anna tema pisut kaootilise esseistisule all sageli lõpuni veenvat tulemust. Küllap on Raudsepa õpetajaiks olnud muu seas Viini filosoofilised fõljetonistid, kelle kergejalgset ja kõrgelennulist, aga igal juhul vaimukat loomingut ta paistab varakult tundvat. Juba 1913 tsiteerib ta Egon Friedelli aasta varem raamatus „Ecce poeta” toodud dekadentsi-määratlust, mis jõudis hiljem ka viinlase kuulsasse „Uusaja kultuurilukku”: „Kõik, mis on saamas, on dekadent. Käima peal olev naine on hüsteerialine, sulgija kanaarialind on haige, tervel loodusel on kevadel midagi neurasteenialist juures.” (Raudsepp 1913b: 50; vt ka Undusk 2017b.) See võiks kõlvata muuseas Felix Ormussoni hingeseisundite iseloomustuseks.

1914. aasta veebruaris-märtsis käis Raudsepp Viini vaimu koha-peal nuusutamas. Tema algselt Postimehele saadetud „Viini kirjadega” seostub üks väike anakronistlik vallatus. Oma esimese Viini-fõljetoni lõpus kirjeldab Raudsepp, kuidas ta Prateri pargi ümbruskonnas jälgis lõbutsemist tänavakarussellil. „Suur ratas keerleb kiire tempos, kus toredad puutätkud oma taltsutamata päid metsikult püsti ajavad. Ja kuna karusselli ratas oma võlli ümber käib, hüppavad hobused sellekohase mehhanismi abil ristamisi edasi ja tagasi. See puust hobuse seljas hüppamine näis sõitjaid kirglikelt joovastavat. [---] Erapooletule pealtvaatajale pakkus see aga midagi õige veidrat ja jandilist. Aga kes teab, ehk olen mõne aja pärast ka ise sedavõrt „viinistunud”, et „tõsise eurooplasena” puuhobuse seljas ühe graatsialise tiiru teen ... à la Felix Ormusson!” (Milli Mallikas 1924: 28-29). Teksti all seisab kuupäev „Viinis, 19. veebruaril 1914” ja lugeja, kes teab, et Tuglase romaan ilmus alles aastapäevad hiljem, vangutab nõutuses pead. Ka „Felix Ormussoni” varem avaldatud katkes „Üks kurblik lahkumine” (ilmus Noor-Eesti IV albumis 1912) polnud puuhobuse-motiivi veel avalikkuse ette toodud. Lahenduse annab võrdlus loo esmatrükiga ajalehes, kus viimased sõnad pärast kolme punkti veel puuduvad (vt Raudsepp 1914). Niisiis lisati need alles fõljetoni uustrükki raamatukaante vahel

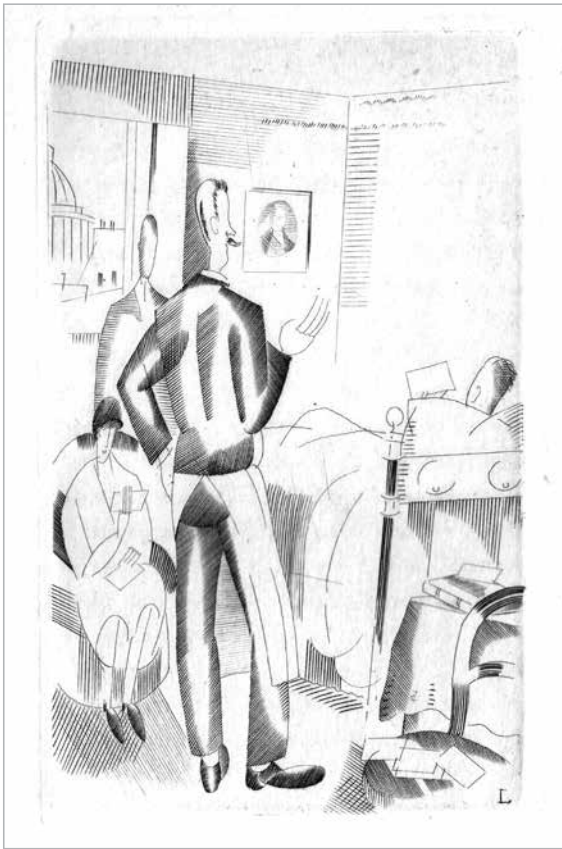
aastal 1924. Igatahes pakub juhtum kena näite sellest, kuidas Felix Ormusson on tollases eesti kirjakuultuuris puuhoburatsuri-kujundi juba anastanud ja toimib isegi varasemate muljete korrastajana. Päris tähtsusetu pole ehk seegi, et ka romaanis kirjeldatav puuhoburatsurlus hakkab pihta elektrilisest treeningriistast ühes Austria närvihaigete sanatooriumis.

Aga juba Raudsepa 1913. aastal Päevalehele saadetud „Berliini kirjade” uustrukis kajastus Tuglase Ormussoni-tekstide mõju. Nimelt oli viimane Berliinist saadetud kaastöö pealkirjastatud algelt „Üks „hale” lahkumine” (Raudsepp 1913a). Uustrükis aastal 1921, kui Raudsepp avaldas ka arvustuse „Felix Ormussoni” täiendatud väljaandele, kõlab see ümbernimetatult „Üks kurblik lahkumine” (Milli Mallikas 1921: 123), mis on selge vihje Tuglase romaani eeltrükile Noor-Eesti albumis 1912.

25

Hugo Raudsepa kultuuriloolise esseistika tipp on tema ligi 500-leheküljeline raamat „Mait Metsanurk ja tema aeg. Ühe vaimuse kroonika kaasaegse sulest” (1929). Võib arvata, et see ei sündinud mitte ainult hingelähedusest Metsanurga toodanguga, vaid ka asjaolu tõttu, et Tuglase omaette brošüürina ilmunud kriitiline essee „Mait Metsanurk” aastast 1919, mis tollal oli süvenenuim autori loomingu vaatlus, ei rahuldanud Raudsepa apetiite. Tuglas oli Raudsepa meelest Noor-Eesti essents, Metsanurgale olemuslikult vaenulik element. Oma arvustuses Tuglase essele märgib ta, et „kui enesele vastakut inimest on Tuglas Metsanurka näinud selle halastamatu teravusega, nagu meie näeme iga antipoodi”, kuid „intiimi pilku Metsanurga ilma sügavusse ei ole Tuglas võinud muidugi heita” (Raudsepp 2020: 84). See „intiim pilk” pidi heidetama Raudsepa hiigelkäsitluses, kus Metsanurga isiku ja loomingu ümber mähitakse paksu kihina kogu 20. sajandi alguse eesti ja ühtlasi Euroopa vaimukultuur.

Üks põhilisi asju on Raudsepal taas tegelastüüpide otsing ja muidugi ei saada seejuures läbi Felix Ormussonita. Raudsepa entusiasm Ormussoni imetlejana on raugenud, see mees on nüüd tema jaoks „pessimistliku individualismi narr”, „eesti prints Hamlet”, kelles pole optimistlikku altruismi nagu don Quijotes (Metsanurk 1929: 192). Reed Morni romaani „Andekas parasiit” (1927) pealkirjast laenab ta nime moodsa eesti kirjanduse lemmiktüübile, milleks olevatki seesama andekas parasiit, teisisõnu „väärkangelase tüüp pärast 1905. a.



pettumusi”, „kodumullast lahti kistud poolharitlane, kes uues ümb-  
ruses jalgu põhja ei saa”, „sidemeteta ja juurteta boheemlane, puh-  
ta vaimsuse santlaager” (Raudsepp 1929: 149, 150). August Annist  
oli juba aasta varem Reed Morni raamatu peategelases ära tundnud  
„Felix Ormussoni otsekohese jatku ja lõpetaja” (Anni 1928: 149).  
Selle karakteri juuri maailmakirjanduses näeb Raudsepp elult lüüa  
saanud romantiku ja fantasööri kujus, mille esindusnäiteks olevat  
Henrik Ibseni loodud Peer Gynt. Eesti oludes paigutab ta sellesse  
sarja Metsanurga ja Tammsaare loomingust Taavet Soovere ja Kõrb-  
oja Reinu ning eriti puhta esindajana suure egoisti Felix Ormussoni:  
„Ühine Peer Gynt’ile, Don Quijote’ile, Felix Ormussonile ja Taavet  
Sooverele on nende - fantastidele omane - kujutluselu erksus ja  
liiglihasus.” (Metsanurk 1929: 163.) Nii on Ormussonile Hamleti ja  
don Quijote kõrval leitud veel üks ürgeeskuj, keda romaanis ei

mainita - Peer Gynt. (Tuglase vihje põhjal võib oletada, et Ibse-  
ni näidendit luges ta alles pärast oma romaani valmimist - Tuglas  
1973: 87). Selle tüübi järgnevat positiivset moonet näeb Raudsepp  
sotsiaalselt muretus vagabundluses, mida kehastab August Gailiti  
Toomas Nipernaadi, „kõrgem paadialune ta täies romantilises hiil-  
guses”, „Kavala Antsu pojapoeg”, taanlase Adam Oehlenschlägeri  
näidendi „Aladdin” (1805) nimikuju uusromantilis-irooniline tei-  
sik. „Hamletlik Ormusson tunneb aktiivsuse ahastusi, samal ajal  
kui Nipernaadil miski ei näi meelsam olevat teokuse rõõmudest.”  
(Metsanurk 1929: 186, 189, 190.)

27

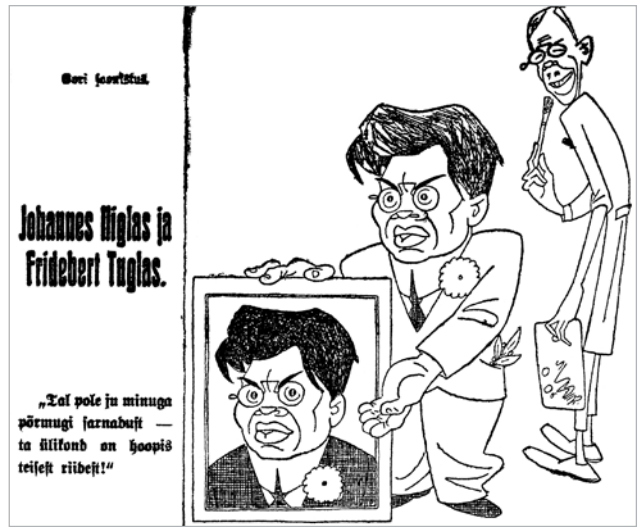
Lähendades Ormussoni Peer Gyntile, võimendab Raudsepp eesti  
romaanikangelasele antavat eetilisel taunivat hinnangut: Ormus-  
son on artist, kes ei hooli oma fantaasiamängudesse haaratud teis-  
te inimeste eludest, ja kui need ei allu tema rolliskeemidele, siis ta  
hülgab nad mitte kahetsuse, vaid enesehaletsusega. Teisalt toonitab  
Raudsepp Aino Kalda kiiluvees, et Ormusson on Tuglase pihtimus-  
lik isikumüüt, tema ilukirjandusse valatud eneseteisendus: „Ormus-  
son on müüt Fr. Tuglasest.” (Raudsepp 1929: 232.) Ormusson on  
selleks ajaks muutunud autorilähedase tegelaskuju sünonüümiks ka  
mitme teise literaadi kõnepruugis. Nii näiteks meenutab Raudsepp,  
kuidas Mait Metsanurk talle oma romaani „Jäljetu haud” kallal töö-  
tades 1926. aasta suvel öelnud: „See on minu „Felix Ormusson””  
(Raudsepp 1929: 373.) Sellega peeti ilmselt silmas pihtimuslikku  
arveteklaarimist oma maailmavaate probleemsete sõlmkohtade või  
juba ületatud aspektidega, Metsanurga puhul niisiis katsega ühen-  
dada revolutsiooniline vägivald ja kristlik halastus.

Et Felix Ormussoni isikut oli Tuglase enese muigvel sui mahi-  
tusel ja Aino Kallase emotsionaalsel toel hakatud pidama tema kir-  
janduslikuks *alter ego*'ks, siis pidi Tuglas enese peale paratamatult  
võtma osa Ormussoni isiku ja tema kirjanduslike „pattudega” seo-  
tud vastutusest. See paistab välja eriti neist ilukirjanduslikest tüüpi-  
dest, millega nn elulähedusnõudele sümptatiseeriv Raudsepp naeru-  
vääristas fantastikat, unistuslikkust ja ornamentaalset stiili harras-  
tavaid kolleege. 1925. aastal lasi Tuglas ajakirja Looming toime-  
tajana avaldada selles Raudsepa följetonistliku novelli „Johannes  
Niglase avantüür”, milles pilgatakse elitaarseid ja igavaid fantastilisi  
lugusid kirjutavat, tõmmunahalist ja musta riietust armastavat, era-  
elus korralikke kodanlikke elukombeid järgivat kirjanikku Niglast

(Raudsepp 1925). Tagantjärele on isegi raske aru saada, miks see retooriliselt sorav, aga üsna kerge lookene nii palju tolmu üles keertutas - ju siis puudutas ta tollase kirjandusliku seltsielu õrnu kohta. Lugejad said kohe aru, et novellis naerdakse välja Noor-Eesti ja Siuru rühmades kasvanud kirjanikutüüp, kes juba oma nime ja muu atribuutika tõttu meenutab eeskätt Tuglast. Võib arvata, et Raudsepa vaatevinklist oligi tegu peenikese provokatsiooniga (kas Tuglas võtab töö Loomingus avaldada või mitte?), aga Tuglas ei lasknud end sellest vähemasti väliselt häirida.

Aasta varem oli eraldi raamatuna ilmunud Tuglase novell „Poet ja idiot” (1924), kus äratati surnuist loomispalavikus ja satanistlikes kujutelmades vaevlev kirjanik Ormusson, keda kummitab „absoluutne fantastika”. Tallinna Kirjanduse Seltsi koosolekul andis peaesineja Kusta Kirschbaum (Kustas Utuste) Ormussonile kui eluvõõrale, raamatulikule ja dekadentlikule kirjanikule hävitava hinnangu, nähes temas „meie kirjanduses väljasureva esteetitseja kuju” (Adson 1925). Oli muidugi ka hoopis teistsuguseid ja lausa ülistavaid arvamusi, aga ilmselt esindas Kirschbaum teatud osa laiemast lugejaskonnast üsna hästi. Tuglase novelli ülesehitus (kirjanik on sunnitud ära kuulama talle end külge kleepinud poolhullu mehe monoloogi) sarnaneb Raudsepa töö omaga. Sestap küsiski Tuglas Raudsepalt kirja teel, kas tolle teos on mõeldud „Poedi ja idioodi” paroodiana, millele Raudsepp andis põikleva vastuse (Tavel 1974: 532). Raudsepa följetoni avastseen, kus Niglas loeb otsekui tema novellikogu kiitvat, aga hiljem peeneks pilaks osutuvat arvustust, meenutab samasugust episoodi „Felix Ormussoni” lõpuosast (vrd Tuglas 1988: 118-119). Pärilusseos kahe novelli vahel oli kahtlemata olemas ning ilma Ormussonita poleks olemas olnud ka Niglast. Tuglas, nagu öeldud, sellest küsimust ei teinud.

Aga publik armastab sensatsiooni ja selle ta ka sai. 24. oktoobri Vabas Maas ilmus Gori karikatuur „Johannes Niglas ja Fridebert [sic!] Tuglas”, kus Tuglas vaatleb enesega üksüheselt sarnast Niglase portreed ja poetab seejuures lause: „Tal pole ju minuga põrmugi sarnadust - ta ülikond on hoopis teisest riidest!”. Samas ajalehes kiitis Eduard Laaman üles Raudsepa „jalustrabavat sarkasmi” ja nimetas följetoni mässuks moodsa kirjanduse võltssügavuse vastu (Laaman 1925). Tallinna Kirjanduse Selts korraldas arutlusõhtu, kus kaineamad pead püüdsid publikut veenda, et Johannes Niglas on koond-



portree, lisaks on tegu ilukirjandusega, mis võtab Raudsepalt vastutuse konkreetsete isikute ees („Johannes Niglase” ümber 1925). August Gailit kirjutas Tuglase kaitseks vastufõljetoni „Johannes Niglase teine avantüür” (Gailit 1925; Gailit 1926: 69–77), kuid seegi ei olnud veel ahelreaktsiooni lõpp.

Selle novelliga ei olnud Hugo Raudsepa huvi estetistliku kirjanikutüübi vastu raugenud. Samal 1925. aastal sai ta valmis näidendi „Ameerika Kristus” (ilmus raamatuna 1926), kus arendab Johannes Niglase tegelaskuju dramaturgiliselt edasi. Komöödia tegelaste süsteemis on ühist Eduard Vilde „Pisuhännaga” ning Niglasest on saanud rikka kaupmehe Mihkel Tammisti koduväi, kellena ta võib äia kulul elades viljelda elitaarset loomingu väikesearvulisele publikule. Tema kirjanduslikuks oponendiks on ajakirjanik Andres Seentreal, kes püüab rahuldada laia turu meelelahutuslikke nõudeid, aga suudab sellisena majanduslikult omal käel toime tulla (vt ka Tavel 1977: 462–465).

Ka fantastilises komöödias „Sinimandria” (1927) teeb Raudsepp „jämevaimukaid märkusi eesti esimese põlve haritlase peenutseva estetismi tõusikliku haljuse kohta”, ehkki, nagu möönab Lehte Tavel, jäid eesti literaadid „ka estetismi kõrgajal oma kirjandusliku tegevuse mingi küljega ikka ühiskonna- ja elulähedaseks” ning probleem oli 1920. aastate lõpuks juba üleüldse fookusest väljumas (Tavel 1974: 533).

Aastal 1936 ilmutas Raudsepp novellidena „Magistri rohelises” ja „Naistetundja”, mis osutusid hiljem katkendeiks tema ainsaks jäänud romaanist „Viimne europlane” (1941) – seda oli ta alustanud 1930. aastate algupoolel ja see valmis põhiosas 1940. aasta jooksul, jõudes letile juba Nõukogude okupatsiooni tingimustes ning kandes tiitlil sirbi ja vasara kujutist. On öeldud, et romaani peategelase, vananeva keeleteaduse magistri Harald Imelise isikus jõudis mastaapselt lõpule Raudsepa arveteõendus Noor-Eesti ja Siuru aegse estetistlik-dekadentliku individualismiga. Nii lihtne olukord siiski ei olnud. Kui „Sinimandria” ilmudes võis säärasel arveteõendusel veel mingi mõte olla, siis mitte enam 1930. aastate lõpul ja 1940. aastate algul. Noor-Eesti esteetilisi loosungeid kandnud juhtfiguuridest ja Siuru erootilistest pillerkaaritajatest olid saanud eesti rahvusliku kirjakuultuuri kandetalad, kellele polnud enam põhjust ette heita „noorusrumalusi”. Nende elu- ja loominguloogika oli tõestuseks nende kunagiste valikute vajalikkusest.

Põhjus teema jätkuvaks käsitlemiseks peitus ilmselt eeskätt Raudsepas endas. Enne ajakirjandusse siirdumist oli Raudsepp 19.–20. sajandi vahetusel katsetanud järelromantilise luuletajana, saanud korra isegi ajakirja Linda luuleauhinna ning jõudnud oma loominguga mitmesse antoloogiasse, sealhulgas ka Karl Eduard Söödi ja Gustav Suitsu koostatud „Eesti luulesse” (1910). Tema raskemeelsed pateetilised poeesid annavad aimu hoopis teistsugusest vaimuollusest kui ta hilisem foljetonistika ja komöödiograafia. Esseistina, ammu enne oma populaarse näitekirjaniku-karjääri algust, rõhutas ta eliitarse kultuuri möödapääsmatust individualismi ja intelligentsikunsti mõistete varal. Meie rahvuslik kultuur, kirjutas Raudsepp vaatluses „Individualismus meie rahvusliku kultuuri ja kirjanduse uuendajana”, on „oma ajaloolise arenemise poolest kirjandusevaenuline kultuur, sest et ta isikulisi võimeid ei edenda, küll aga hävitab” (Raudsepp 1913b: 49). Ja samal aastal mujal: „Rahvakunsti kõrval ei saa meie mööda intelligentsikunstist. Ükski haritud rahvas ei ole sellest mööda saanud. Et väikerahvastel intelligentsikunsti olla ei või, on kulturavastane väide.” (Raudsepp 1913c.) Need on pigem mõtteavaldused Noor-Eesti ideoloogia sõiduvees. Aga ilmselt ei kadunud ka hilisema nõutud meelelahutaja rinnus tung suhelda publikuga kõrgstiilsemas ja idealistlikumas laadis.

Just „Viimses eurooplases” on tajutav dilemma estetismi kui möödunud ajastu haiguse ja estetismi kui kunstiloominguks vajaliku eelduse vahel. Raudsepp ei ole mitte ainult estetismi kriitik, vaid vaikumise ka esteetilise ranguse ihaleja. Harald Imelisele kui eluvõitluses allajääjale jäetakse alles privileeg olla oma kunstilisele kutsumusele truu – olgu või naeruväärsena. Ja seda privileegi Raudsepp kindlasti ei alahinda.

Juba vahetult romaani ilmumise järel püüdis autor tõrjuda Harald Imelise samastamist mis tahes konkreetse isikuga, veelgi enam – tegemist ei olevat isegi „intelligentliku liikumise tuntud nimede” koondportreega, vaid kellegagi, keda pole olemas olnud, kuid „kes võinuks olla”: see on tüüp „me vanemast generatsioonist, mis oma nooruses otsustavat osa etendas me „euroopastumises” ja lääneorientatsiooni püsisvas tugevdamises” (Raudsepp 1941; osaliselt ka Raudsepp 2020: 449). Sellesse vanemasse generatsiooni kuulus Raudsepp isegi, olles näiteks Tuglasest mõni aasta vanem. Lääneliku kultuuriorientatsiooniga tüübi veenvaks esitamiseks pidi Raudsepp tahes-tahmata kasutama mõningate Noor-Eesti tegelaste äratuntavaid kontuure.

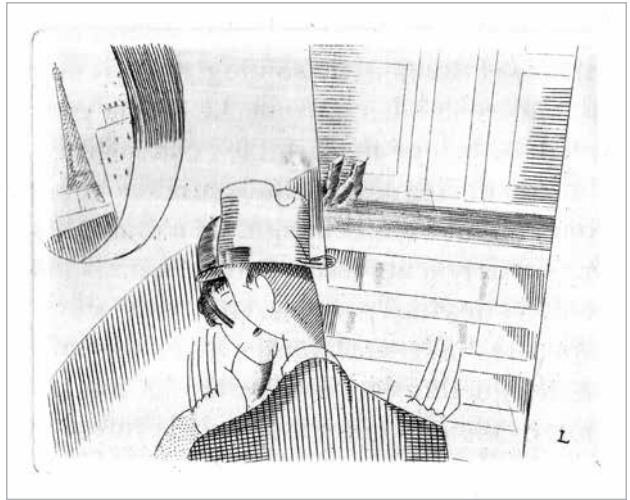
Harald Imeline kui keeleteaduse magister, kes on käinud Soome ülikoolis ja armunud prantsuse kultuuri, toob meelde Johannes Aaviku (J. Randvere). Noormehena 1905. aasta paiku avaldatud pöördelise – ja ainsaks jäänud – luulekogu kuulsusest on Imeline elanud kogu oma järgneva elu; samasuguse maineloojana meenub Gustav Suitsu esikkogu „Elu tuli” (1905). „Haruldase taibu ja nõtkusega ta [= Imeline] oli jäljendanud prantsuse dekadentide täiuslikku vormi. [---] See oli vastuoksus, kui ta sidus oma noorusliku elusisu ja optimismi dekadentide raugastunud küpse vormiga.” (Raudsepp 1983: 11.) Ebaõiglaselt, aga siiski midagi olemuslikku tabades kirjutab Suitsust hiljem Oskar Loorits: „Gustav Suits kuulub selliste geenuste liiki, kes pakatavad hiilgavaks öitsenguks ainult lühikest aega, et siis aastakümneid veeteerida või koguni laostuda.” (Loorits 1955: 120.) Kui ka Suitsu suhtes vaieldav, kehtib see sada protsenti Imelise kohta. Suitsule määrati ta oma kaasvõitlejate väärtõlgendusena külge „libude lauliku” hüüdnimi (vt Kruus 1986a), Imelise aga ristib ta naine „hetääride trubaduuriks”, sest too oli noorpõlves nii jumaldanud kui ka demoniseerinud naissugu, nagu ta kirjanduslikud kaaslasedki; Imelise enda sõnul: „Olime uued inimesed ja vajasime



uut muusat. Siis Randvere kirjutas oma „Ruthi” ja Felix Ormusson idealiseeris Botticelli verevaeseid tüüpe.” (Raudsepp 1983: 65–66.) Imelise kunagine romantiline sotsialism ja Ilo-usk lähendavad teda Tuglase isikuloole.

32 Kuid siinkohal ei ole tähtsad mitte reaalsed, vaid kirjanduslikud prototüübid, kelle seast tõuseb Imelise eellasena kahtlemata esile just Felix Ormusson. Romaani arvustuses sõnab Harald Parrest, et Harald Imeline on „viimse nooruse” ikka jõudnud Felix Ormusson (Parrest 1941: 724). „Viimne eurooplane” võikski olla Felix Ormussoni suvitusromaan kolmkümmend aastat hiljem: Ormusson on 25-aastane, Imeline käib aga parajasti oma 54. aastat. Ta on külaköstri poeg, elanud pärast õpinguid aastakese Pariisis (võrdluseks: Tuglas elas Pariisis neljal korral kokku umbes poolteist aastat), omandanud seal „moodsa individualistliku maailmavaate”, kuid pole „hamletlikult kõhkleva ja kahtlevana”, „impressionistliku hingelaadiga” inimesena leidnud kodumaal hiljem väärilist ühiskondlikku positsiooni, võttes seejärel omaks solvunud idealisti ja sisepagulase hingehoiaku, hoides madalat profiili ja õpetades Tartu poeglastegümnaasiumis eesti keelt. Tal on range kogukas-võimukas koduperenaisest abikaasa Kersti (Imeline ise on kehalt närb) ja logardist poeg Ants.

Imeline on jõudnud elustaadiumi, kus viimast korda võiks toimuda mingi radikaalne muutus, teisenemine, ümbersünd. Koolivaheajal sõidab ta otsustavalt ja üksi oma sünnipaika kirikukülla, lapsepõlvemaastikele suvitama. Tal tekib lähem suhe kahe naise-ga, kellest üks on kohaliku kabelivahi tarmukas 18-aastane noorik Susanna ja teine 30-aastane õpetatud vabamõtleja Angela Miidas, Tallinnast pärit suvitaja. Kui esimene on huvitatud peamiselt ihuvärvi siidsukkadest ja sinistest kingadest, siis teisega peab Imeline maha põhimõttelisi vaidlusi kunsti ja kultuuri sotsiaalsest tähendusest, sealhulgas nooreestlaste kultuuripoliitilisest programmist. Angela jutlustab muuseas nõukogulikku ideoloogiat, räägib pehkinud kapitalismist ja kodanliku maailma allakäigust. Nende avameelsete vestluste käigus jõuab Imeline üllatavale äratundmisele, et „meie, nooreestlased, olime [Ado] Grenzsteini epigoonid”, ehk teisiti öeldes: „Ado Piirikivi oli meie esimene eurooplane, alles siis tulid Gustav Suits, Friedebert Tuglas ja ... Harald Imeline.” (Raudsepp 1983: 81; Grenzsteini ja nooreestlaste vahekorra kohta vt



Undusk 2016: 230–235.) Bravuurselt lubab ta sel teemal kirjutada artikligi, mis jääb küll ilmselt tegemata. Deemonlik Angela kehtab Imelise üles mitte ainult vaimselt, vaid ka ihuliselt, toimub suurejooneline vabaõhuvahetuskord kuuvalgel ööl, misjärel Angela teeb mehele ettepaneku alustada kooselu – sündida viimaks realselt ümber. Imelise ette kerkiv probleemikobar leiab ootamatu lahenduse abikaasa Kersti päraleilmumisega – siinkohal tajume mängu sekkuvat Raudsepa dramaturgikätt, mis lõpetab huvide konflikti *deus ex machina*’ga. Kersti paneb oma mehele loomupärase elegant-siga taas päitsed pähe ja Imelist ootab ees teda ennastki rahuldav taandumine turvalisse väikekoodanlikku argipäeva.

Erinevustest hoolimata on meie ees niisiis seesama ormussonlik ponnistus jõuda naise armastuse kaudu tunnetuse uuele tasemele – ja selle ponnistuse tühjajooks. Krahh ei tulene mitte vähesest võimekusest armastada, mitte meheliku armastuse puudujäägist, vaid selle suunitletusest. Imelisel on seesama süvasoodumus mis Ormussonil: üleüldiselt naissoole laienev iha armastada on talle olulisem kui konkreetne armastuse objekt. Susanna ja Angela kõrval on Imeline romaanis valmis haarama ka igast teisest seelikust, mis tal kodukandis teele ette jääb, hoolimata ka naiste vanusest. Veelgi enam, manatakse esile psühhoanalüütiliselt varjundatud unenäostseen, kus Imeline kohtub oma umbes paarikümneaastase ema Anna Lisetega, niisiis vanuse poolest justkui oma tütre või – nagu romaani öeldakse – ühtlasi oma naise ja armukesega, naise kui

sellise võrdkujuga.<sup>1</sup> Sellest esmasest ja totaalsest tungist armastuse järele kasvab nii Ormussonil kui ka Imelisel välja inimsuhteisese suunatud konflikt tegelikkuse ja kujutluse vahel. Õieti ei olegi see mingi püsiv konflikt, sest kujutlus täiendab ja korrigeerib pidevalt tegelikkust ning tegelikkus korrigeerib ja täiendab kujutlust, mistõttu pole üldse võimalik öelda, millised suhted valitsevad peategelase ja naiste vahel: kas on üldse mingit „reaalset” armastust kolmnurgas Ormusson-Helene-Marion või nelinurgas Imeline-Kersti-Angela-Susanna. Igatahes ei saa keegi nendes armusuhetes ega nende katkemises tõsisemat viga, ka „Felix Ormussoni” finaali filosoofilises enesehaletsuses ei kujuta endast armutragöödiat. Inimsuhete seisukohalt on mõlema peategelase maailmatunnetus rajatud algusest peale romantilisele irooniale – inimsuhetes on kõik suhteline, neisse immitseb alati mäng. Individualisti absoluut saab olla vaid midagi ebaisikulist, näiteks loodus või kunst. Ka transsendentset isikut, väljaspool maailma asuvat jumalat, Ormusson ja Imeline ei tunnista.

Hugo Raudsepp kirjutas oma „Viimses eurooplasega” edasi Felix Ormussoni elulugu kolmkümmend aastat hiljem ja nii, nagu tema seda näha tahtis või oskas. See ei olnud mitte ainult poleemiline romaan estetistliku ellusuhtumise vastu, vaid ka omaenda allasurutud süvatungide võimaliku arenguloogika vaatlus.

## Ormussoni sünd

Felix Ormussoni kui tüübi sünd on seotud Tuglase Esimese maailmasõja aegsete rahvuskirjanduslike otsingutega. Mõtisklustesarjas „Kriitiline intermezzo”, mis avaldati nädalalehes Tallinna Kaja 1915. aasta detsembris, niisiis juba „Felix Ormussoni” ilmumise järel, on ta jõudnud äratundmisele, et kirjanduse küps, „klassikaline” faas annab endast märku muuseas monumentaalsete rahvuslike tüüpide (ja müütide) tärkamisega. Rahvad, kelle kirjanduslugu hõlmab ka juba nn vanarealism, see tähendab, ulatub renessansi ja varauusaega, on suutnud luua oma ajastus idanevaid, kuid olemuselt ajastu-

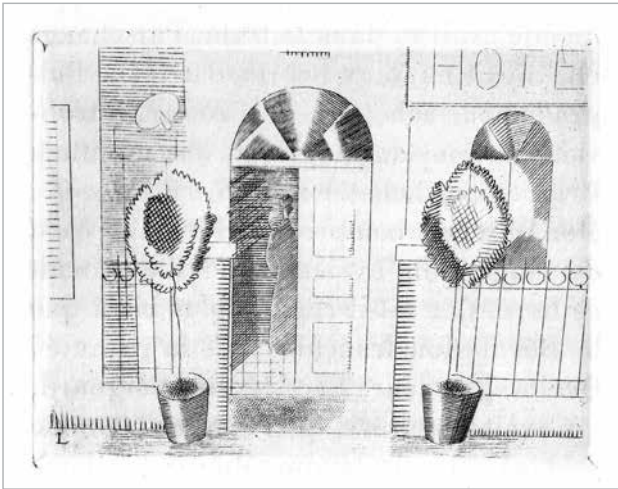
<sup>1</sup> Vrd Evi Pringi ajastuomase arvamusega: „Teos tervikuna annab tunnistust sellest, kui kahjulikku mõju oli realistlikule talendile avaldanud freudistliku psühhoanalüüsi ülekandmine loomingusse.” (Prink 1958: 265.)

üleseid tüüpe: Cervantes löi don Quijote, Lesage löi Gil Blas, Defoe löi Robinson Crusoe ja nõnda edasi. Romantism ja 19. sajandi realism (naturalism) on Tuglase meelest liiga analüütilised, et pakkuda suuri tüüpe. Üleüldse eristab Tuglas realismi kolme faasi: vana-realism, naturalism ja uusrealism; kaks äärmist neist on sünteetilised, keskmine aga analüütiline (Tuglas 1919: 29–31). Vanarealism oli veel keskaegse sümbolismi pärandusena müütilist jõudu, uusrealism aga jõuab uue mütoloogiani naturalismi ja sümbolismi sünteesis, mida Tuglas nimetab mujal Joris-Karl Huysmans'i eeskujul ka spirituaalseks naturalismiks (vt Undusk 2013).

35

Uue realismi sünteetilisi tüüpe näeb Tuglas pead loovat juba Émile Zola mõnes sümbolismile lähenevas romaanis („Söekaevurid”), Henrik Ibseni „Peer Gyntis” (mida „Felix Ormussonis” veel ei mainita), aga samuti näiteks Aleksis Kivi „Seitsmes vennas”. Eesti kirjanduses ei leia ta selle vasteid ei Kreutzwaldi Kalevipojas ega Lembitus, ei Ernst Petersoni, August Kitzbergi ega Mait Metsanurga teoseis. „Missugune oleks eestlase rahvuslik tüüp? [---] Loodetavasti vastab selle küsimuse pääle meie tuleviku sünteetiline kirjandus.” (Tuglas 1919: 31.)

Me ei tea, kas arvas Tuglas ise oma teose ja kangelasega pakkuda suutvat mingit uue sünteesi idu. Avalikkuse ees väljendas ta meeleldi pigem skepsist. Võib aga oletada, et need kaalutlused, mis on tagantjärele sõnastatud „Kriitilises intermezzos”, juhtisid Felix Ormussoni kuju ülesehitamisel vaikimisi autori kätt. Ja üldse alati mitte nii vaikimisi. Romaani lõpul tunneb Ormusson vastupandamatut igatsust saada suureks maailmakirjanduslikuks isikumüüdiks, ja küllap on sellesse igatsusse segatud ka pisut Tuglase enese lootust: „Kas ei võiks Felix Ormusson kord omal alal seda olla, mis Don Juan või Werther – olematu ja siiski usaldatavam kui kogu maailm?” (Tuglas 1988: 140.) Olgugi et tulemus ei pruukinud tahtmistelega protsenti vastata, kavatses Tuglas ilmselt Felix Ormussoni luua isiklikult läbielatud ja ajastukohase, Eesti lähiajaloost tuleneva tüübina, kel oleks ka rahvusvahelise tüüpikonna mõõde. Seda rahvusvahelist tüüpikonda – või ühisnimetajat – rõhutavad romaanis tihti korratavad nimed don Quijote, don Juan, noor Werther, Jacopo Ortis, Parsifal, Søren Kierkegaardi „Võrgutaja päevaraamatu” tegelased ja teised. „Felix Ormusson” on eesti kirjanduse esimene intertekstuaalselt küllastatud romaan ja selles mõttes J. Randvere „Ruthi” (1909) joone jätkaja.



Niisiis sündis Felix Ormusson autori ülestunnistuse järgi kui kirjanduslik tüüp, mitte otseselt kui kirjaniku *alter ego*, mille jooni ta omandas kirjutamise käigus. Tüübi tüvitunnustena toob Tuglas välja eneseiroonia ning tema lõhestatuse ilujanu ja inetusetaju vahel, seega midagi ehedalt dekadentlikule tunnetusele omast. Felix Ormussoni sisevastuolusid, andumist meeleliste kirgedele ja samas askeetlikku tagasitõmbumist toonitatakse eriti novelli „Poeet ja idioot” tegelasvariandis. Saame tuvastada ka selle tüübi tekkimisaaja Tuglase esimesel Pariisi-reisil 1909. aasta oktoobrist kuni 1910. aasta märtsini, kui ta elas legendaarses kunstnikekodus Mesipuu (*La Ruche*). Biograafilises miniatuuris „Rändaja nukrus” kirjutab ta järgmist.

Tol talvel elas Pariisis La Ruche'i mansardis ühes minuga veel üks boheemlane - nimelt Felix Ormusson. Ma ei tundnud esialgu ta nime ega elulugu. Ta sündis ainult nagu tüüp ses hämaras ateljees, kus vihm peksis vastu aknaid, rabistas sisse laest ja niisutas mu ainust varandust - noid esteetide raamatuid, mida olin maalt maale ühes enesega kandnud. Oli külm ja pime, ning roostes raudahi, mida köetud paberi ja söega, andis vingi. Seal ta siis sündis ühel unetul ööl, küll alles peagu varjuna, kuid ometi varustatud ka irooniaga enese puhul ja vastuolutundega oma ilujanu ja elu inetuse ning viletsuse vahel. (Tuglas 1942: 21.)

Ideena sündinud Pariisis, hakkas esteedi siluett kirjanduslikku vormi võtma juba ühes teises linnas. „Teoste sünnilugude” esimese

versiooni järgi pani Tuglas „Felix Ormussoni” ettevalmistava kahekõne, mis hiljem teosest küll välja jäi, paberile 1911.–1912. aasta talvel Genfis sõbraliku vanamehe Chapuisat’ juures elades, ja selle „iironilis-küünilise dialoogi” inspireerijaks olnud ühe Eino Leino romaani – tõenäoliselt „Töö orja” (1911) – kirekolmnurk mehe ja kahe õe vahel (Rummo 1966: 193; vt peatükki „Eino Leino tiivustusel” Jaan Unduski siinse kogumiku artiklis). „Rändaja nukrus” toob sellele tundelist lisa: „Paar aastat hiljem, ühel niisama vihmasel ja haigel talvel, kui uitsin vana Chapuisat’ ning tema melanhoolse koeraga Genfi ümbruses, hakkas Ormusson elama. Ta leidis enesele nime ja need kaks õde, kes valgustasid hetkeks ta elu.” (Tuglas 1942: 21.)

37

Kõrvalepõikeks: Gustav Suits on ühes mälestuskatkes oletanud, et kahe õe motiivis on autobiograafilist ollust Tuglase pagulaspäevilt Helsingi-lähedases Oulunkyläs, kus Tuglas peatus aastail 1907–1917 pikemate ja lühemate vahepausidega perekond Ålanderi majas (Suits 1936: 347). Oma naise Eloga vesteldes Tuglas seda asjaolu eitas (Tuglas 2017: 366) ning tõmbas Nigol Andreseni teatel Suitsu artikli uustrukis, mis ilmus koguteoses „Friedebert Tuglas sõnas ja pildis” (1966), selle lauseosa oma käega maha (Andresen 1979: 13; vrd Rummo 1966: 44). Ålanderite majast sai Tuglasele eksiilis erakordne tugikoht, kuhu ta ükskõik mis ajal võis maabuda ja kus teda alati ootas omaette tuba. Ålanderite suurest perest tekkis tal eriliselt sõbralik vahekord kahe õe, nimelt Hanna Maria ehk Hannele ja pere noorima võsu, algul veel koolitüdruku Elsa Kajga. Just Hannele kiindumus eesti kirjanikku ja tema ootused, mis küll kunagi ei täitunud, said Tuglase privileegide aluseks. Heino Puhvel, kel oli veel võimalust eaka Hannelega juttu puhuda ja kes hoiatab „Felix Ormussoni” tegelaste ning Oulunkylä elanike primitiivse samastamise eest, mõnab lõppeks, et „kaudseid impulsse võis Ålanderite majas kogetu romaani kirjutamiseks siiski anda” (Puhvel 1987: 74; vrd Andresen 1979: 25).

Huvitava kokkusattumusena esineb kahe õe motiiv ühes teiseski 1915. aastal ilmavalgust näinud teoses, nimelt Johannes Semperi esimeses avaldatud proosapalas, novellis „Õed”, mis jõudis lugejateni Noor-Eesti viiendas albumis. Siingi valitseb suvine maaelumljöö ning kunstnik Tarmil tekib erootiline pingsuhe õdede Erta ja Evi-ga, mis areneb edasi ja luhtub novellides „Vörkkiiges” ja „Ristipood

sfinks”, kõik koos ilmunud 1918. aastal kogus „Hiina kett” (vt Merlin Kirikali artiklit siinses kogumikus). Karl Muru on tõdenud, et „Felix Ormussoni” konstellatsioon kahe õega oli ilmselt eeskujuks Jaan Kärnerile esimeses eesti värssromaanis „Bianka ja Ruth” (1923). „Mõlema romaani peategelaseks on ühiskondlikust võitlusest taandunud noor mees, kelle eneseanalüüsi ja tundlikke suhteid loodusega täiendab romaan kahe naistegelasega.” (Muru 2000: 325.)

38 Igatahes sai „Felix Ormussoni” teksti alustamise ajendiks ehk nii-öelda lähtesituatsiooniks pikantne erootiline olukord. Aga kust on pärit peategelase nimi, vähemasti eesnimi? Tuglas osutab, et Felixit ja Midiat kui põrandaaluste sotsialistide varjunimesid oli ta kasutanud juba 1906. aasta laastus „Kahel pool seinä” (ilmus 1907) ja selle jätkus nimega „Midia” (ilmus 1908 novellikogus „Kahekesi”), ning et need kaks olid hilisemate Felix Ormussoni ja Liisa Savioja algtüübid (Tuglas, E. 2017: 366). Neis lugudes on Felix põrandaaluste rühma atraktiivne ja intelligentne peamees, kellesse tütarlaps Midia on (ilmsesti ühepoolset) armunud. Too esmane Felix kehastas hilisemat Felix Ormussoni varases revolutsioonilises faasis, mida meenutatakse romaanis: „Me lugesime siis koos [Liisa Saviojaga] Nadsonit ja rääkisime enesetapu ratsionaalsusest. Me elasime Narvas kogu nädala samas toas. Me magasime teine teise seinä ääres põrandal. Me jagasime raha, revolvripadrunid ja leiva pooleks. Milline heroiline aeg!” (Tuglas 1988: 67.) Nõnda sai Ormusson koos Felixi nimega endale elementaarse eluloo, osutudes algupäralt ajastule eriomaseks, ehkki veidi erandlikuks revolutsioonilise nooruki tüübiks. See asjaolude kompleks oli romaani nii-öelda esimene sünnijuur.

Ent „Felix Ormussonil” oli ka veel teine juur, ja nimelt Tuglase 1907.–1909. aastal töös olnud suvitusromaan „Pühajärv”, kus ta püüdis nüüd juba avaramas formaadis viljelda seda impressionistlikku maastikumaali, mille lähtekohad olid Ahvenamaa-elamuse ning Nietzsche ja Jens Peter Jacobseni lugemise mõjul välja töötatud novellis „Toome helbed” (vt Undusk 2016: 254–274). Plaanitud romaanist ei saanud asja, sest Tuglas jäi hätta selle ülimalt staatilise psühholoogilise menetlusega, mida kajastab „Pühajärve” ainus tol ajal ilmunud katkend pealkirjaga „Õhtu taevas” (1910). „Pühajärve” ülejäänud osadest liitis Tuglas alles 1918. aastal kokku samanimelise impressionistlike fragmentide tsükli „Õhtu taeva” tegelasteks olid

veel Allan ja Iris, kes moondusid „Pühajärves” Allaniks ja Eloks, andes ilmselt vihje Elo Tuglasele, kellega Tuglas abiellus 1918. aasta sügisel (nõukogude ajal asendas Tuglas Elo nime „Pühajärves” taas Irisega).

„Pühajärvega” ummikusse jõudnud, alustas Tuglas aastavahetusel 1911–1912 Genfis niisiis uut romaani, millest pikapeale vormus „Felix Ormusson” – „õieti pidi ta seesama [„Pühajärv”] olema, ainult uuel kujul” (Rummo 1966: 193). „Felix Ormussoni” esimesest juurest sugenes romaanikavandisse juba mainitud revolutsioonilise minevikuga meestegelane, mistõttu Allan ristiti ümber Felixiks. Iris pooldus kaheks erinevaks naiseks, õekesteks Heleneks ja Marioniks arvatavasti Eino Leino romaani „Töö ori” mõjutusel, tekitades senisest põnevama kolmnurksuhte. Ei tasu siiski unustada, et traagilise lõpuga armukolmnurk, kuhu on hõlmatud kaks õde, esineb ka Belgia kirjaniku Georges Rodenbachi romaanis „Kellamängija” (1897), mida Tuglas 1911. aasta alguseks samuti tundis (vt Undusk 2009: 573–574).

Romaani kallal jätkas Tuglas tööd Pariisis, kuhu saabus märtsis 1912. Nüüd plaanis ta teost juba kolmeosalisena, kusjuures suvitusromaanile „Puuhobu ratsanik”, mis ainsana „Felix Ormussoni” nime all valmis, pidid järgnema „Prantsuse daam” (eesti boheemkonna elu Pariisis) ja „Vabade kunstnike kodu” (sama boheemkonna elu Tartus). Lõplikul kujul kirjutas Tuglas romaani valmis ja ümber 1914. aastal Helsingis (Tuglas 1973: 85–86). „Koos nendega [= õdedega] rändas ta [= Ormusson] uuesti Pariisi, rue Vavinile, kus elas jälle nii haigena, melanhooliasse uppumas. Iga aasta tegi ta rännakuid põhja ja lõunasse, kasvades nüüd ühtsoodu oma eluromaanis teises ja kolmandas osas, kuid püsid esimeses. Siis sattus ta sõjasügisel 1914 ühes minuga Helsingi, kus võrsus raamatuku poolteise kuu jooksul.” (Tuglas 1942: 21.) Romaani teisest osast ilmus katkend „Õnne saar” ajakirjas Vaba Sõna (1914) ning tükk kolmanda osa materjalist valgus novellivormi „Poedis ja idioodis” (1924). Täiendavad fragmendid mõlemast osast ilmusid kogumikus „Rahutu rada” (1973).

Nagu näha, oli Tuglase romaanil kaks loomingulist juurt, esiteks peategelase ajastukohane tüüp ja teiseks äsja novellistina kättestõpitud looduskujutuse viis, mille ta tahtis suvitusromaanis vormis täies ulatuses kõlama panna. Need kaks juurt vastavad hästi kahe-



tisele vaatepunktile, mis tuli hiljem ilmsiks romaani kriitilises retseptsioonis, kus üks osa arvustajaist keskendus minategelase tüübi ja teine osa stiili ning loodusliku miljöo vaatlusele.

Et Tuglas „Pühajärve” kirjutades psühholoogiaga hätta jäi, selles oli ilmselt süüdi eeskätt peategelaste Allani ja Irise/Elo lüüriline autorilähedus ning samas nende siseelu kirjeldamine kolmandas isikus. Romaani lõpuleviimisel said otsustavaks kaks õnnelikku leidu: Tuglas asendas kolmandas isikus jutustuse päevikulise minavormiga, mis soosis improvisatsiooniliste mulje- ja mõtteväljatuste esitust (1912. aastal avaldatud eeltrükk-katkend „Üks kurblik lahkumine” oli veel kolmandas isikus), ning tõi teosesse iroonilise distantssi nii tegelaste omavahelises läbikäimises kui ka autori suhtumises neisse. Nii hakkas tekst märksa nobedamas tempos tööle ja temasse istutatud irooniline tasakaalutus osutus juba ise süžee käivitajaks.

Et aga see iroonia oli olemuselt totaalne ehk romantiline (mõiste spetsiifilises tähenduses), siis ei jäänud ta pelgaks peategelase väljannaermise vahendiks, vaid lõi teose filosoofilise süvenemise vundamenti. Autori ja tegelase vahetunde sigines teineteisemõistmist, mida sinna ei olnud ehk sel määral kavatsatud. Aastavahetusel 1911–1912 Genfis viibides kohtus Tuglas korduvalt kaasmaalase Nikolai Vildenauga, kellele ta hiljem Pariisist kirju läkitas. 21. aprillil 1912, kui ta on juba tööle asunud uue romaani kallal, annab Tuglas teada: „Jah, elu luule ja elu koomika - ühes Felix Ormussoniga hakkab ka mina seda mõistma - ikka enam ja enam. Üleüldse hakkab ma Ormussoni vastu lugupidamist tundma, nii et mul enam tahtmist ei olegi tema üle naeruväärilikku romaani kirjutada ...” (Kruus 1986b: 174). Niisiis on autori sümpaatia oma fiktiivse minajutustaja vastu täheldatav üsna kirjutamise algfaasis. Ja nagu sellest märkusest võib järeldada, on suhtumiste dünaamika olnud just selline - lihtsast iroonilisest võõristavusest vastastikuse romantilis-iroonilise tunnustamise suunas. See, et otsene pilge Ormussoni pih-ta mõneti võimendub teose lõppfaasis, ei pruugi üllatada, kui on teada, et just lõpuosa läks (eel)trükki ajalisel kõige varem („Üks kurblik lahkumine”).

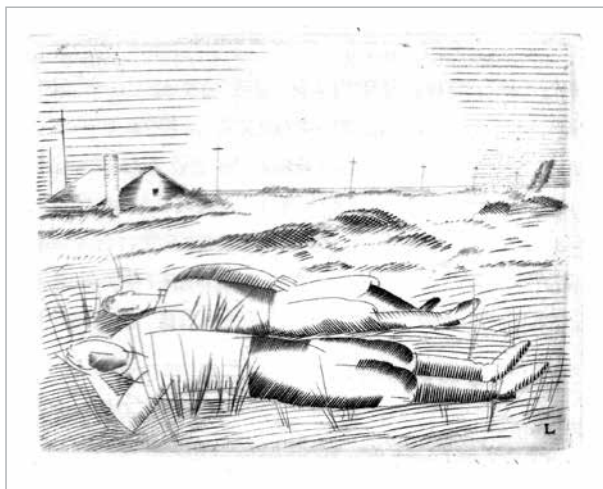
„Felix Ormussoni” ilmumisele järgnenud aastail kasutas Tuglas romaani peategelase nime oma kirjandusliku pseudonüümina (selle all avaldas ta 1916 näiteks „Aja vaimu”), ent juba 1912 oli följetoni „Natukene Capitoliumist ja hanidest” autoriks märgitud ka liht-

salt Felix. Felixi sai ta 1917. aastal Siuru rühmituse liikmena oma hüüdnimeks, Felix Ormussonina või Felixina allkirjastas oma kirju mõttekaaslastele Artur Adsonile ja Marie Underile (Adsonile näiteks järjekindlalt veel 1920. aastail), samuti oma tulevasele abikaasale. Kõik see osutab Felix Ormussoni kui Tuglase isikumüüdi suunas tehtud mõõndustele, Tuglase soostumusele esineda – ka avalikkuse ees – Ormussoni rollis.

Pärastine Tuglas püüdis oma maailmavaatelist ühisosa Felix Ormussoniga pigem koomale tõmmata. Romaani 1957. aasta väljaandes on ta oma eessõnast kustutanud lõigu, mis algas sõnadega: „Kirjanduse kohta on meil kummalgi peaaegu samad arvamised olnud.” See puudub ka 1988. aasta „Kogutud teostes”. 1965. aasta lõpul ajalehes Noorte Häääl lugejate küsimustele vastates ei varjagi Tuglas oma ambivalentset armuvaenu suhetes Ormussoniga, kuid iseloomustab teda siiski põhiliselt negatiivse tüübina: „See on keerukas suhe autori ja tema tegelaste vahel: naeruväärivad teda, vihkadki, kuid mida kaugemale temaga jõuad, seda rohkem hakkad teda ka armastama. Mulle näib, et positiivsete tüüpide kujutamisel vaevalt nii sügavale tungitakse kui siin. Kuid säärasel juhul võib pinnaline arvustus lõpuks autori enese ka tema negatiivse tüübiga samastada, nagu juhtus minuga Ormussoni puhul.” (Tuglas 1973: 145.) Hiliseis mälestuskatkeis on langetatud karm otsus oma teose kohta: „Mõttekurjusest oli lõpuks kantud ka „Felix Ormusson” – aina vabandusega, et see läks peamiselt mu enese arvele. See kujunes halvaks arveteõiiduseks iseenesega.” (Tuglas 1973: 9.) Samas võib selles otsuses aimata Felix Ormussoni kui autorilähedase tegelase õigustamist autori enese subjektiivse omavoli ees.

## Pühajärve pagulased

„Sinetavale järvele langesid heledad päikesekiired kui emaljeeritud liuale. Ning rohekas väli paistis kui värvikas maal, millele lopsakalt visatud ultramariini.” (Gailit 1919: 103.) See ei ole mitte „Felix Ormussoni”, vaid August Gailiti paroodilise följetoni „Felix Ormusson ja Bruno Erms” algus, mis matkib täpsetele märksõnaklahvidele vajutades (emaileeritud liud, maal, ultramariin) Tuglase romaani looduskirjelduse stiili: „Nagu emaileeritud liud lamab see [= järv]



haljaste küngaste keskel. [---] See on kui muistne klaasmaal, heledate ja puhaste värvidega, kauniste ning karskete joontega. [---] Need ultramariinilised metsad, punaõhetavad künkad ja violetid veed -?" (Tuglas 1915a: 15.)

„Felix Ormussoni” looduspiltides pole mitte ainult palju värvi, vaid ka selget kontuuri, geomeetriliselt vormistatud pindu (ovaal, kolmnurk, ruut) või kehi (muna, pall), materjalidest domineerib klaas. Värvide seas on eriti just ultramariin see, mis kohe teose algul ilmudes („ultramariinilised metsad”) ja hiljem kordudes („ultramariiniline meri”) lugejale eredalt mällu sööbib. Oma „Mälestustes Konrad Mäest” (1925) väidab Tuglas, et just Mägi on Eesti maastiku kunstis alles avastanud, ning sedasama võib öelda Tuglase enda kohta kirjanduses. Ühtlasi teeb Tuglas huvitava tähelepaneku: „Eriti aga näib Ahvenamaa vete värv mõjunud tema ultramariinsete ja violetsete toonide eelistusse. Kaua aega valitsevad tema maastikes need sini-lüürilised toonid.” (Tuglas 1996: 375.) Needsamad sini-lüürilised toonid hakkavad silma „Felix Ormussoni” avaleheküljel: helesinine taevavõlv, sinendav järv, sinilillede luht (see kujund on nõukogude ajal eemaldatud), ultramariinised metsad, violetsed veed. Konrad Mäe isik oli Tuglasele kogu Ormussoni-triloogia kavandamisel tähtsaks inspiratsiooniallikaks ning Mägi maalis oma ultramariiniseid vesi juba nii 1909. aasta Norra kui ka 1913.-1914. aasta Saaremaa maastikel. Sinilillades toonides pildid Lõuna-Eesti järvedest, kaasa arvatud Pühajärve-tsükkel valmisid juba pärast „Felix

Ormussoni” ilmumist kümnendi lõpul. Igati õigustatud tundub küsimus, kas võisid Mäe teoste sünnil kaasa mängida ka Tuglase romaani sugestiivsed leheküljed ning kunstnik ja kirjanik olla vaheldumisi teineteise „muusad” (vt Lola Annabel Kassi artiklit siinses kogumikus). Konrad Mäe nimi esineb korra romaanis seoses talu seinal rippuva(te) maali(de)ga, 1912. aasta algvariandis „Üks kurblik lahkumine” see veel puudus.

Tuglas on kirjutanud, et nii tema ise kui ka kunstnikud Konrad Mägi ja Aleksander Tassa avastasid looduse ilu ja võlu („lüürilise maastiku”) just Ahvenamaa saartel, kus Tuglas veetis – algselt ilmsesti Mäe soovitusel – aastail 1907–1913 kokku neli suve. Olen varem püüdnud näidata, et seda looduse avastamist Ahvenamaal võib võtta ka mingi psühholoogilise *déjà-vu*-efekti avaldumisena. Tuglas kirjeldab oma mälestustes Ahvenamaad samas võtmes, milles ta kirjeldab „Felix Ormussonis” Lõuna-Eesti kuppel- ja järvemaastikku: Ahvenamaa oli Tuglase meelest „otse lõunamaise taimestikuga”, lõunamaine värvideltki: pärlnutrine, heleroheline, samet-sinine – ultramariinne ja violetne. Nii Mägi kui ka Tuglas olid oma algupäralt Lõuna-Eesti maapoisid, Eesti kaunimatelt maastikelt pärit mehed. Ahvenamaa loodus oli neil ehk juba varem nähtud. „Aga see oli nähtud lapsepõlve orgaanilises, pooleldi teadvustamata, subjekti- ja objektisuhetelt nõrgalt eristunud maailmas. Nüüd oli midagi lapsepõlves nähtut – midagi, mis Ahvenamaal lapsepõlve idüllilist loodust meelde tuletas, ehkki sellest mingit võõritusefekti tekitava nihke poolest erines – äkki silme ees esteetilise objektina. Ahvenamaa looduses peitus mingi signaal lapsepõlve Lõuna-Eestist ning see andis Ahvenamaa maastikele erilise soojuse ja ülevuse. [---] Ahvenamaa tõi vaimusilma ette kunagised Lõuna-Eesti maastikud, ning tagasiside korras teravustas see ihulikku silma Ahvenamaa ilu jaoks.” (Undusk 2016: 265–266.)

Olles nõnda Ahvenamaa kaudu ringiga Lõuna-Eestisse tagasi jõudnud, hakkab erilise painavusega pinisema Pühajärve motiiv. „Felix Ormussoni” üks loominguilisi eellasi oli mäletatavasti romaanina kavatsetud „Pühajärv”, mille idee oli tärpanud Ahvenamaal ja mille „Ormussonis” kasutamata jäänud riismetest liitis Tuglas alles 1918. aastal just Pühajärve ääres suvitades kokku impressionistliku terviku.

Otepää-lähedasel Pühajärvel oligi tugev mõju „Felix Ormussoni”

maastike sünniprotsessile. 7. juunil 1917. aastal saadab Tuglas Tartust kirja Artur Adsonile Tallinnas. Siuru kuulus õhtu 25. septembril ootab alles ees, siurulased veel teietavad ja härratavad üksteist, aga Venemaal areneb poliitiline kaos ning Tuglas on ehtsiurulikus närvipalavikus.

44

„Herra Adson! Nii mõned korrad olen võtnud kätte sule, et Teile pikemalt kirjutada, kuid need kavatsused on jäänud kavatsusteks. Võib olla, jääks see praegugi tegemata, kui ma poleks erandlikult unetus meeleolus. Jõudsin nimelt eila hommikul Pühajärvelt koju. Öö oli loomulikult kõigeks muuks kui puhkuseks määratud. Sellele lisaks tuleb tänane magamata öö, sest praegu on juba peaaegu hommik väljas. Nõnda siis küllalt põhjusi närvipalavikuks, mil ei või teha muud, kui kirjutada era kirju.” Seejärel jõuab Tuglas meid huvitava asjaoluni. „Jah, Pühajärv! Nägin jälle mõne aja takka neid maid ja randu. Käisin uuesti teeraal, kus kujutlesin Ormussoni Marioniga tuulisel päeval kokku saavat. Olin jälle kirikumäel, kus nad kaunil õhtul lugesid kirju. Kuis läheb tõelikus lahku mu mälestusis! Kuid ühtlasi rõõmustan, et mul võimalust polnud „Ormussoni” Pühajärvel kirjutada, nagu oleksin tahtnud kord. See oleks asjata mind sidunud ja võimataks teinud need liialdused, mis ometi näivad mulle tarvilikud.” Ja lõpetuseks pannakse Pühajärvele kõigekõrgem esteetiline hinne: „Muidu aga on Pühajärv veetlev nagu ikka. Kusagil pole meil looduse ilu nõnda kokku kuhjatud kui siin.” (Adson, Tuglas 2011: 23–24.)

Et „Felix Ormusson” sündis pagulasaastail, siis jõudsid Pühajärve looduse heiaastused paberile mälestuste toel. Kodumaale naastes osutus Pühajärv ja selle ümbruskond nii Tuglasele kui ka teistele siurulastele ja neile lähedastele kunstnikele oluliseks lõõgastumise ja vaimustumise paigaks. Pühajärve loodus ja Siuru vaim on Eesti kultuuriloos lillesidemega seotud. Siurulased tegid kuulsaks järveäärse Saare talu, kus on lisaks Tuglasele, Mäele, Adsonile, Underile ja Gailitile elanud ka Johannes Semper, Henrik Visnapuu, August Alle ja Ado Vabbe. Aga millised olid Tuglase varasemad kokku puuted järvega?

Igatahes oli Tuglas hilisematest siurulastest esimene, kes juba 1904. aastal Tartust tulles Pühajärve tundma õppis. Ka pagulassuvel 1908 tegi ta salaja kodumaal käies tiiru järve äärde ja et see teda jätkuvalt inspireeris, siis saigi kavatsesetav proosateos, algul novelli-, seejärel romaanimahtu käsikirjas endale nimeks „Pühajärv”. „Püha-

järvest” kandusid maastikud edasi „Felix Ormussoni”. Samast kandist pärit Oskar Kruusi hinnangul on Tuglas oma romaanis andnud „parimad proosaleheküljed Pühajärvest” ning suutnud tekstis talletada muudki Otepää kõrgustikule omast; ta arvab isegi aleviku kolmnurkses turuplatsis ja kummeleisse kasvanud tänavais ära tundvat Otepää tollase näo (Kruus 1969: 66–67).

Oskar Kruus, kes käib läbi Pühajärvele pühendatud kirjandusteosed, ei maini August Gailiti poeetilist kirja Felix Ormussonile pealkirjaga „Pühajärv” ja žanrimääratlusega „biograafiline följeton värssiden”, mis ilmus Päevalehe erilehes Kirjandus-Kunst-Teadus 1921. aasta lõpul (Gailit 1921b; uustrükk eriraamatuna Gailit 2018, kaanel Konrad Mäe maal „Pühajärv”). Muuseas, enne „Pühajärve” oli sama esmaspäevase erilehe kolmes numbris avaldatud peatükk Jaan Kärneri värssromaanist „Bianka ja Ruth”. „Pühajärv” on tähelepanuväärne teos juba paadunud proosamehe Gailiti vist küll ainsa värssistatud-riimistatud pikema teksti ehk umbes neli ja poolsada rida pika poeemina. Poole lühemas lootelises vormis ja ilma isikunimedeta oli see olnud reaalne kiri Friedebert Tuglasele, saadetud Pühajärvelt Võrumaale (Gailit 1996: 44–48). Poeem on kirjutatud „Pühajärvel, lõikusekuul, 1921”, nagu seisab teose all. Seda näiliselt pretensioonitult teost ei ole varem seletatud, aga ta sisaldab rohkesti kultuurilugu.

Poemi minajatustaja pöördub Võrumaal viibiva sõber Felix Ormussoni poole ja annab tallele teada, et elatakse nüüd viiekesi koos „Kolga villan”, see tähendab, tuntud Pühajärve-äärses suvitus-talus, mille avastajaks oli olnud Eduard Vilde juba 1905. aastal. Kolga talus suvitajad on Victor, Udo, tüdruk Betty, proua S. ja viiendana minajatustaja (Gailit) ise. Meeleolu on ülev ja himur, mille võib ehk siduda asjaoluga, et Pühajärve valla Rebase talutütres Elvi Vaheris (hilisema näitlejanimega Elvi Nander), kes oli tollal abielus Rasmus Kangro-Pooliga, oli Gailit juba leidnud suhtlemisväärse kaaslanna, kelle ta 1930. aastal ka naiseks kosis. Tulevane abikaasa esineb poeemis Loloo nime all, too elab suvitajana paar versta eemal alevis, niisiis Otepääl, ta „mees studeerib praegu väljamaal” (Kangro-Pool õppis tol ajal tõesti Heidelbergi ülikoolis): „Mis naisel muud siis teha suvitaden, / kui päiksen lebada ning armasta, / seepärast ongi ikka varmas ta / ning elab lustiselt ja mehi huvitaden.” Ja natuke edasi järgnevad prohvetlikud read, sest – tahtis ta seda või mitte –

Gailit jäigi poemis Loloooks ristituga hiljem surmani kokku: „Ah, naine alevist nii tillukesest, / Sa ikka lendad nagu tiivul lind, / ma olin, olen, saangi armastama Sind / kui noormees joobuden taas kummalisest lesest!” Nõnda siis tehakse abielumehe seljataga suvi-seid vallatusi, kuni ükspäev saabub halb uudis: „On kõigel lõpp, mees sõidab täna kodu.” Otepääle saabub teekonnast väsinud, nälgunud ja luine mees ning armastajate idüll on otsas. Loloo kutsub minajatustajat põgenema ja mujal ühte heitma, kuid poeedina see siiski keeldub, esitades ülemlaulu armastusele, aga vastates ühtlasi, et „võin võtta armastust, kuid ealegi naist, / sest olen unistand teist avaramaist, / ei ealegi meest saa siin boheemi vellest!” Armastajad lahutatakse, lugu lõpeb kurvas helistikus ja hingehädas.

Niisiis on see omamoodi paralleelversioon „Felix Ormussonile”: vaba boheemlane kurameerib mehe eemal olles suvel abielunaisega, mehe saabudes aga tõmbub kiiresti kõrvale. Erinevus seisneb vist siiski selles, et Gailiti loos jõutakse seksuaalse läbikäimiseni ja et sel on vahetu eluline taust.

Selle elulise tausta olemasolu avab poemi teine kihistus, mis luuakse Kolga talu suvitusmiljöö ja selle elanikega, kellest ajalooliselt põnevaimad on Victor ja proua S. On põhjust arvata, et nende taga varjuvad Vene sotsiaalrevolutsionääride (esseeride) partei juht, endine Ajutise Valitsuse põllumajandusminister ja Ülevenemaalise Asutava Kogu esimees Viktor Tšernov ning tema kolmas naine aastast 1920, Tartust pärit Ida Sõrmus (neiuna Pöder), kes oli varem vabaabielus olnud punasest agitaatorist viiuldaja Eduard Sõrmusega. Udo prototüüp võiks omakorda olla Vabadusristi kavaler ja hiljem Pariisiis kunstikaupmehena tegutsenud Udo Einsild. Ühes oma 1921. aasta augustikuu kirjas Tuglasele teatab Gailit ise, et „sõitsin Pühajärve, kus viibin juba viiendat päeva Cernovide man” (Gailit 1996: 48). Viktor Tšernov tundis Eestit noorusest, sest oli 1891–1892 õppinud Tartu gümnaasiumis, selle ka lõpetanud ja puutunud tol ajal kokku Kaarel Partsi ning Jaan Tõnissoniga. 1917. aasta augustis pidas ta kõnesid Tallinna tehastes, laevadel, madruste klubis. Enamlaste diktatuur keelustas esseeride partei ja sundis Tšernovi 1920. aasta augusti lõpul siirduma Soome kaudu Eestisse pagulusse, mistarvis ta sai Eesti Vabariigi passi kirjanik Boriss Sergejevi nimele. 1920. aasta detsembris andis ta Päevalehele intervjuu, kus kinnitas, et esseerid on olnud ainus Venemaa partei, mis on

algusest peale kaitsnud väikerahvaste iseseisvumise õigusi (Tšernov 1920). Hoolimata sellest, et Nõukogude Venemaa nõudis korduvalt Tšernovi väljaandmist, ei kiirustanud Eesti valitsus seda nõuet täitma ja Tšernov sai koos abikaasaga jääda Eestisse umbes poolteiseks aastaks, suundudes Berliini alles 1922. aasta kevade algul. Eestis veedetud aeg osutus talle loominguliselt viljakaks, Tšernovil valmis umbes 120 publikatsiooni (Issakov 1996: 367–372; Avrus, Novikov 2013: 181–199).

47

Eestis tekkis Tšernovil suhteid mitmete inimestega nii varasemate kokkupuudete pinnal, abikaasa vahendatuna kui ka seetõttu, et Eesti haritlaste seas oli ülemineku-aastail olnud märkimisväärselt palju esseeride toetajaid. Esseeride partei liikmeskonda kuulusid Gustav Suits, Johannes Semper, Jaan Kärner, Hugo Raudsepp, Hans Kruus ja mitmed teised. Semper, kes õppis Berliini ülikoolis, on näiteks hilisemas kirjas Johannes Barbarusele ära maininud oma kohutumise Tšernoviga 1923. aastal Liepnitzsee järve kaldal suvitades (Semper, Barbarus 2020: 853). Ka Henrik Visnapuu kirjutab mälestustes, et oli ammust aega tundnud sümpaatiat esseeride kui föderalistlikust Venemaast unistava partei vastu, ja tõestab oma mälu ajaloolist usaldatavust, lisades: „Mul oli hiljem juhus tihedamalt kokku puutuda ka selle partei juhi Viktor Tšernoviga, kellest ilma kommunistliku revolutsioonita oleks tulnud Vene vabariigi esimene president, sest Vene Asutava Kogu katkestatud valimistel sai Tšernovi partei absoluutse enamuse.” (Visnapuu 2010: 284.) Enamlased nurjasid Asutava Kogu töö ja ühtlasi vabariigi tekkimise võimaluse, Venemaa jäi edasi ainuvalitsuslikuks riigiks, kus teisitimõtlemine osutus poliitiliseks kuriteoks, ning esseeride partei suunas oma liidri edukama vastupropaganda tegemise huvides Eestisse eksiili. Tšernov oli „hea inimene”, meenutab Anton Jürgenstein, aga ka „suur sõnakangelane”, kes pani liiga palju lootusi oma suuvärgile. „Kui Tšernov pärast enamlaste käest putkama sai ja terve suve Pühajärvel kalu püüdis, oli ta muidugi ka kainemaks muutunud ...” (Jürgenstein 2011: 30.) See järeldus võib põhineda isiklikul tähelepanekul, sest Jürgenstein oli kirglik Pühajärvel käija.

Ja ühtlasi olemegi jõudnud Gailiti poeemi poeetilise aegruumi, kus mahavaikitud perekonnanimedega taga varjab end värsked ja valus poliitiline ajalugu. Kel on kõrvad, see kuulgu. Viktor Tšernov, kes oleks võinud sel ajal olla juba suure Venemaa esimene demokraatlik



president, redutab pagulasena Pühajärvel ja on tõepoolest pühen-  
dunud kalapüügile. „Ju vara hommikul, kui vaevalt märkad puhet,  
/ sind Victor hõikab ju: „Rasboinitschek vstavai! [= üles, röövli-  
nägu!]” / Ah, peab tõusma voodist luuletai / ning jumaldama sõb-  
ralikku suhet. / Ei lähe minutit, kui jooksed juba alla, / sööd kiiresti,  
ning võtad õnged, vibud / ning kärbsed, mardikad ja vihmaussid-  
libud / ning jooksed kiiresti, et päästa paati valla.”

48 Minajatustaja pöördub kirjasõber Felix Ormussoni poole ja  
küsib, et „vist Victorit Sa enne teadnud / boheemi ringkonna  
Pariisi ajast”? Tõepoolest, Felix *alias* Friedebert Tuglas meenutab  
„Aja kajas” oma kohtumist Tšernoviga Pariisis arvatavasti aastal  
1913: „Tšernov – vaikne buržua, elas kuskil Montsouris’ pargi lähe-  
dal, armastas kalu õngitseda ja Walter Scotti ning Mayne Reidi  
lugeda. Nüüd Moskvas – elu kaalule pannes ja oma aega oodates  
kui Marat oma keldris.” (Tuglas 1920; Tuglas 2009: 393.) See teksti-  
lõik puudub veel „Aja kaja” esmatrükis 1919 ning on ilmavalgust  
näinud alles 25. juunil 1920 ajalehes Sotsiaaldemokraat, niisiis  
üsna vahetult enne Tšernovi poliitilisse pagulusse tulemist Eestisse.  
Seega veetis Tšernov juba Pariisis eksulandina aega kalu püüdes.  
Vene emigrandid armastasid üldse õngitseda. Kui luuletaja Igor  
Severjanin 1929. aastal kaks nädalat Henrik Visnapuu Luunja talus  
elas, siis kulusid temagi päevad peamiselt kalapüügile (Undusk  
2017a: 4). Kuid ega Tšernov Pühajärvel üksinda õngekorki seiranud.  
Karl August Hindreyl oli sealsamas suvitades alati üüritud paat, mil-  
lega järvele minna. Aegaviitev ja kannatlikkust nõudev ridvapüük  
oli tollal ja on veel praegugi üks meheliku identsuse tunnuseid. „Kas  
on see narrus, või ka lihtne lust: / võid idioodina päev otsa korki  
vahti, / kuid oleks spordist sest nii raske saada lahti, – / ah seda  
õngitseja narri pöörasust!” Nii resümeerib Gailiti minajatustaja.

Kuid tähtsamad on iseloomustused, mis antakse poemis kahe-  
le poliitpagulasele, Tšernovile ja tema naisele. Tšernoviga paistab  
minajatustajal olevat lugupidav, aga ühtlasi lähedane kamraadlik  
suhe, nagu näitab vastastikune kõnetuslaad. Ja tõepoolest, „Gailitist  
on teateid, et ta omal ajal ess-erride tegevusest, mida ta Tartu sõb-  
rad arendasid, osa võttis ja hiljem Berliinis Viktor Tšernoviga ühes  
korteris elas” (Kangro 1961: 108; Gailit 2020: 39). Berliin tuleb alles  
pärast Pühajärvet, ja on selge, et suvine ühiselu Kolga talus ja liiati

ühes paadis harjutas kaht meest koos olema. Tšernovi revolutsioonile pühendatud saatus sarnaneb poemis õngekorgiga, mida Pühajärve vetes üles ja alla loobitakse.

Nüüd vaatlen Sind, suurt Vene inimest,  
kes riiki juhtind nagu tormin laeva,  
kes tänavalt on tõstet taeva,  
siis jäle visat kõrvale kui tühi kest.  
Sa suur romantik, suurim veel poet,  
nüüd telegramme üle ilma juhid  
ning vaenlasi kui sõdur ära pühid,  
nii Venen uut revolutsiooni teed.  
Sa valmis võtma kas või kätte teiba,  
et Venne voolaksid proklamatsioonest puudad, -  
kas venelast küll seega võita suudad,  
ehk oleks siiski parem saata nael leiba?  
Kuid milleks kõik, poliitika on tüütand,  
sest praegu õnnis Kolga kena talu,  
me parem rõõmsalt õngitseme kalu,  
sest suvi uvved kired hinge süütand.

49

Ida Sõrmus tuuakse eeskujuks minajutustaja endagi tärgranud armastusele, milles ollakse valmis võtma koos „õnnega ka õnnetusi kaela”

Ja provva S., Sa oled nagu laid  
kesk revolutsiooni lippe punaseid,  
romantik kirgline, kes otsib teid,  
et rahva mässun põleks süda vaid.  
Pariis ning Peeterlinn Su hingen ühendet,  
nii kumma võtta seda paon naist,  
vist ütleb pigemini tema oma vaist:  
on elu teiste tegudelle pühendet.  
[---]  
Ning Sinu hing, mis janunend ning otsind taela,  
mis olnud uljas ujedalt ning varmalt  
on leidnud inimest nüüd lõpuks sarmalt,  
et võtad õnnega ka õnnetusi kaela.

See on ilmselt üsna ainulaadne Vene pagulaste kaksikportree eesti ühe võimekama keeletaiduri sulest, ja tundub, et seda pole siia maani märgatud. Tšernovi ning Eesti ja eesti avalike tegelaste suhete

läbiuurimatus, nagu tõdes varsti juba aastakümnete eest Sergei Issakov, lasub kivina eesti ajaloolaste südametunnistusel (Issakov 2004)<sup>2</sup>.

Siinse essee raames võib aga tõdeda, et mitte ainult Gailiti poeemi armastuslugu („don Juani” suvitusromaan abielunaisega), vaid ka sellesse põimitud poliitilise pagulusega seondud narratiiv on teatud mõttes „Felix Ormussoni” paralleelversioon. Eks ole ju ka Ormusson meie teadvuses ikka olnud poliitiline põgenik umbes samavõrd kui Tuglas nooruses (vrd Viires 1937: 53) – valepassiga Pariisist kodumaad väisama tulnud endine riigikukutaja (vt Endel Nirgi programmiline analüüs „Valepassiga suvitaja päevaraamat” – Nirk 1985: 54–74). Romaanis endas nii otsekoheselt ei väljenduta, ega see olnudki 1915. aastal Eestis üleliia turvaline – võib-olla et polnud üldse võimalik. „Kes on Felix Ormusson? Kust ta on pärit? Me teame ainult üht ta suve ja suvitust,” tõdeb Johannes Semper ühes kõige erksamas Tuglase loominguga kokkuvõttes (Semper 1936: 321). Aga me oleme harjunud Ormussoni tausta täiendama Tuglase elulooseikade analoogial. Ning Ormussoni varasem lähedane suhe juba kolm korda Siberisse saadetud ja sealt kolm korda ära põgenenud Liisa Saviojaga, mis romaanist valus-ängistava sähvatusena mingil hetkel läbi lööb, kõneleb siiski iseenda eest. Niisamuti kui Ormussoni hirm politsei kätte ja vanglasse sattuda päris raamatu lõpul.

## Rahvusvahelisest (näiv)retseptioonist

Hoolimata romaani tekstuuri kootud tihedast euroopalikust kultuurimärgistikust, ei ole „Felix Ormusson” suutnud rahvusvahelist tähelepanu äratada. On olemas vaid soome tõlge Otto Aho sulest (1988), millele lisatud saatesõnas küsib Kai Laitinen, kas Tuglase oma ajas nii päevakohane tegelastüüp on tänaseks tõesti aegunud. Ja tõdeb samas ühele Jukka Petäjä esseele tuginedes, et viimaste aastakümnete maailmakirjanduse kesksete romaanide peategelased on tihtilugu intellektuaalsed terasmehed, kes armastuses osutuvad narrideks (Laitinen 1988: 200). Niisiis umbes nagu Felix Ormusson.

<sup>2</sup> Heili Reinarti artiklis „Purupunane revolutsioonäär Ida Pöder nautis edu Tšernovi kaasana, kuid suri unustuses” (Reinart 2018) on hulk ebatäpsusi.



Mis võiks tähendada, et Ormusson kui tüüp ja see, mis temaga ühel suvel juhtus, kestab ja juhtub kirjanduses edasi tänaseni.

Eeskätt just prantsuse kirjanikud tundsid kahe ilmasõja vahelisel perioodil rõõmu Euroopa rahvuslikust rikastumisest. Mitte et rahvaste hulk pärast Esimest ilmasõda olekas arvuliselt kasvanud – impeeriumide lagunedes moodustusid uued iseseisvad väikeriigid, kus igäihe rahvuslik omapära tuli lihtsalt senisest paremini esile. Üks sellistest omanäolise värvingu omandanud laikudest Euroopa kaardil oli ka Eesti. Eestigi kuulus nüüd üha sagedamini rahvusvahelise või rahvuspsühholoogilise esseistika vaatevälja, kuid eestlasi jagus mõneti ka ilukirjandusse. Nii näiteks külastas Eestit 1933. aasta alul prantsuse kirjanik Maurice Bedel, kes avaldas sellest mitu esseistlikku muljepilti, aga suskas varsti ka oma romaani „Lööke pilvedes” (*L'alouette aux nuages*, 1935) sisse blondijuukselise sotsialistlike vaadetega eesti üliõpilase Voldemari, kes läheb Prantsusmaale

JEAN GIRAUDOUX

# HÉLÈNE & TOUGLAS

OU LES JOIES DE PARIS

NOUVELLE  
ILLUSTRÉE  
D'IMAGES  
DESSINÉES  
ET GRAVÉES  
AU BURIN PAR  
LABOUREUR

---

AU SANS PAREIL,

37, AVENUE KLEBER, PARIS, 1925.

pakku oma kodumaa autoritaarse režiimi eest (vt Undusk 1988). Siiski pole Bedeli eesmärk naeruvääristada Voldemari juhtumuste kaudu mitte Eesti, vaid pigem ikka Prantsuse demokraatia kitsas-kohti.

Aga juba kümmeaastat varem oli palju tuntumaks saanud prantsuse kirjaniku jutustuses kaikinud Eesti nimi. Tegu oli maailmas eeskätt näitekirjanikuna kuulsust kogunud Jean Giraudoux' proosapalaga „Helene ja Tuglas ehk Pariisi rõõmud” (*Hélène & Touglas ou les joies de Paris*), mis ilmus aastal 1925 esmalt ühes Šveitsi ajakirjas ja samal aastal ka omaette illustreeritud luksusväljaandena Pariisis (Giraudoux 1925). Raamatu tiraaž oli 1220 eksemplari ja see trükiti tervenisti viiele erinevale väärispaberile. Giraudoux' osaks jäi stilistiliselt lihvitud, kuid sisult lahjavõitu jutuheie, millel pole ei õiget algust ega lõppu, mida aga kaunistavad Jean-Émile Laboureur'i kunstiliselt kõrgel tasemel vaselõiked. Neid on kasutatud ka käesoleva kirjutise illustreerimisel.

„Helene ja Tuglas” (kujul „Helena ja Tuglas”) tõlgiti 2005. aastal eesti keelde ning publikatsiooni saatis Marek Tamme ulatuslik saatesõna (Giraudoux 2005; Tamm 2005). Tegu on õieti Giraudoux' loominguga jääktkestiga, nimelt ühe ta romaanist „Bella” (1926, algse

pealkirjaga „Tundeline Euroopa”) välja praagitud osaga, mis läkitati lugejale iseseisva teosena. Selle võtmetegelaseks on Eestist pärit – ning muidugi blond ja kogukas – üliõpilane ja noor luuletaja Gustav Tuglas, omamoodi keeleline kombinatsioon Noor-Eesti juhtfiguuride ees- ja perekonnanimedest. Tuglas on tulnud Pariisi kolmekuulisele õpireisile, kuid murdnud jalaluu ja lamab nüüd vigastatuna ühes Pariisi hotellis, kus teda külastavad erinevad inimesed. Tekstis on mitmeid rohkem või vähem tabavaid Eesti motiive ja veelgi enam on neid Giraudoux’ mustandmaterjalis, mis kirjandusteadlased on välja kaevanud (millegipärast peab Giraudoux näiteks Eesti suve eriliselt palavaks), kuid lugu ennast siinkohal pikemalt tutvustada pole mõtet, sest Tuglase ja „Felix Ormussoniga” see ei haaku.

53

Esimesena juhtis Giraudoux’ jutustusele tähelepanu Johannes Semper oma esseekogus „Prantsuse vaim” (1934), tehes küll eksitava iluvea: „Ka väärrib märkimist, et ühes ta [= Giraudoux’] novellis kohtame Touglast ühes „Felix Ormussonis” esinevate naistenimedega ...” (Semper 1934: 138). Küllap sai Semperi kaudu selle info ka Tuglas, sest oma kirjas Eduard Roosile 1. detsembrist 1935 annab ta mürafaktori võimendudes teada juba nõnda: „Mõne aasta eest ilmus Pariisis Jean Giraudoux’ novell pealkirjaga „Touglas et Hélène”, kuid seal olla vormi „Touglas” tarvitatud juba otseselt minu nime järgi, nagu teistegi tegelaste nimed võetud „Felix Ormussonist”” (Roos 1974: 174.) Tuglas ei olnud teost ise näha saanud ega näinud seda arvatavasti hiljemgi, aga tundub, et üksnes kuuldustele toetus ka Semper, sest mingitest Tuglase romaani naisenimedest (mitmuses) juttu ei saa olla, ehkki Marion oleks Pariisi miljöösse kenasti sobinud. Pole välistatud, et isegi Helene nime ühendus Tuglasega oli vaid kokkusattumus.

Aga Tuglas oli Giraudoux’ proosakatkes ometi olemas ja algselt isegi kujul „Tuglas”, mis alles töötluse käigus muutus hiljem – prantsuse hääldust arvestades – kirjavormiks „Touglas” (Tamm 2005: 733-734). Seega pole vähimatki kahtlust, et Giraudoux’ inspireerijaks oli Friedebert Tuglase nimi. Küsimus tekib vaid sellest, kuidas jõudis see nimi Giraudoux’ni, kes seisis aastakümneid Prantsuse välisministeeriumi teenistuses ja juhatas 1921-1924 ka selle kultuurisuhete osakonda. Marek Tamm peab tõenäoliseks Tartus 1922. aastal asutatud Prantsuse Teadusliku Instituudi ja selle esimese

presidendi, neuroloogiaprofessor Ludvig Puusepa vahetalitust, ehkki otsesed tõendid puuduvad. Giraudoux' jutustuses on nimelt Tuglase õpetajaks kuulus bioloog doktor Lussap, mustandites algselt Pussep, kellel on ühene seos Puusepaga.

Et Giraudoux tollal Tuglase loomingut ja eeskätt „Felix Ormussoni” isiklikust kogemusest tunda ei saanud, manipuleerides vaid kaude temani jõudnud nimedega, tuleb seda sorti vastukaja pidada näivretseptsooniks. Kerge osutuse see Eesti ja eesti kultuuri Euroopasse jõudmisele siiski annab. Kuid olen veendunud, et „Felix Ormussoni” tõlge näiteks prantsuse – ja just prantsuse! – keelde ei oleks veel ka sada aastat hiljem lootusetult hiljaks jäänud. See võiks pakkuda tõlkijale naudingut ja anda isuäratava lõpptulemuse. Pealegi kõlab Felix Ormussoni nimi isegi prantsuse realugejale – oma sarnasuse tõttu mõne aja eest surnud populaarse aja- ja romaani- kirjaniku Jean d’Ormessoni aristokraatse nimega – juba kuskilt kuulduna.

## Kirjandus

- A a v i k, Johannes (1916). Jutu- ja luulekirjandus 1915. aastal. – *Eesti Kirjanduse Seltsi aastaraamat VIII (1915)*. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus, lk 112–137.
- [ A d s o ] n, Artur (1925). „Poeet ja idioot” arvustustules. – *Päevaleht*, 24. III, nr 80.
- A d s o n, Artur; T u g l a s, Friedebert (2011). *Paaži ja Felixi kirjavahetus 1917–1944*. Koost August Eelmäe. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- A n d r e s e n, Nigol (1976). Gustav ja Aino Suitsu kirjad Friedebert Tuglasele. – *Paar sammukest eesti kirjanduse uurimise teed. Uurimusi ja materjale IX*. Tartu: Eesti NSV Teaduste Akadeemia, lk 81–174.
- A n d r e s e n, Nigol (1979). *Terendusi. Uurimusi ja artikleid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- A n n i [ s t ], August (1928). Kas meie elutunne degenerereerub? – *Dünamis I. Mõtteid võitlevast vabariigist*. Toim August Anni, Albert Kivikas, Oskar Loorits, Peeter Treiberg. Tartu: Toimetuse kirjastus, lk 141–167.

- Avrus, A.; Novikov, A. (2013) = Аврус, А. И.; Новиков А. П. *От Хвалынска до Нью-Йорка. Жизнь и общественно-политическая деятельность В. М. Чернова*. Саратов: Издательство Саратовского университета.
- Gailit, August (1919). *Klounid ja faunid. Följetooid*. Tartu: Odamees.
- G [ a i l i t ], August (1921a). Eesti proosa 1920. II. - Postimees, 27. I, nr 21.
- G a i l i t, August (1921b). Pühajärv. Suine kiri Felix Ormussonile. (Biograafiline jäljeton värssiden). - Kirjandus-Kunst-Teadus. Päevalehe erileht, 12. XII, nr 44, lk 345--346; 19. XII, nr 45, lk 353-355. 55
- G [ a i l i t ], August (1925). Johannes Niglase teine avantüür. - Kratt, 9. XI, nr 4, lk 26-31.
- G a i l i t, August (1926). *Aja grimassid. Följetonid*. Tartu: Loodus.
- G a i l i t, August (1996) = *August Gailiti kirjad Friedebert Tuglasele ajavahemikust 1917-1926*. Koost Margus Kasterpalu. (Litteraria, 10). Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum - Virgela.
- G a i l i t, August (2018). *Pühajärv. (Suine kiri Felix Ormussonile. Biograafiline jäljeton värssiden)*. Tartu: Ilmamaa.
- G a i l i t, August (2020) = *Lugusid Mr. Ge'st, August Gailitist*. Koost Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa.
- G i r a u d o u x, Jean (1925). *Hélène & Touglas ou les joies de Paris. Nouvelle illustrée d'images dessinées et gravées au burin par Laboureur*. Paris: Au Sans Pareil.
- G i r a u d o u x, Jean (2005). Helena ja Tuglas ehk Pariisi rõõmud. Tlk Marike Tammet. Looming, nr 5, lk 648-663.
- H i n d r e y, Karl August (1915). Friedebert Tuglas. „Kaks juttu”. „Felix Ormusson”. - Eesti Kirjandus, nr 4, lk 123-124.
- H i n r i k u s, Mirjam (2014). Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget' ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson”. - *Autogenees ja ülekanne. Moodsa kultuuri kujunemine Eestis*. Toim Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 199-240.
- H i n r i k u s, Mirjam (2020). Theoretically European and/or Upstart? Decadence in an Estonian Key. - *Nordic Literature of Decadence*. Koost Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, Mirjam Hinrikus. New York - London: Routledge, lk 175-191.
- I s s a k o v, Sergei (1996) = С. Исаков. *Русские в Эстонии 1918-1940. Историко-культурные очерки*. Таллинн: Компю.



I s s a k o v, Sergei (2004) = С. Исаков. Книга о вожде эсеров. – Новый Таллинн, nr 3/4, lk 132–135 (<https://socialist.memo.ru/recens/y06/novikov2.htm>).

„J o h a n n e s N i g l a s e” ü m b e r (1925). – Vaba Maa, 27. X, nr 249.

J ü r g e n s t e i n, Anton (1915). Friedebert Tuglas. „Felix Ormusson”. – Postimees, 1. IV, nr 72.

J ü r g e n s t e i n, Anton (2011). *Minu mälestused I-II*. (Eesti mälu, 44).

56 Tallinn – Tartu: Eesti Päevaleht – Akadeemia.

K a l l a s, Aino (1921). *Noor-Eesti. Näopildid ja sihtjooned*. Tlk Friedebert Tuglas. Tartu: Noor-Eesti.

K a n g r o, Bernard (1961). Noor Gailit. – *August Gailit 1891–1960. Mälestusteos*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 79–110.

K r u u s, Oskar (1969). *Kirjanduslik Otepää*. Tallinn: Eesti Raamat.

K r u u s, Rein (1986a). Kus öeldi: „libude laulik”? – Keel ja Kirjandus, nr 1, lk 39–40.

K r u u s, Rein (1986b). Friedebert Tuglase Pariisi kirju aastaist 1912–1913. – Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 171–177.

K ä r n e r, Jaan (1915). Friedebert Tuglas. „Felix Ormusson”. – Tallinna Kaja, 9. V, nr 18.

K ä r n e r, Jaan (1924). Felix Ormusson ja vana Aadam. – J. Kärner. *Lehed tuulde. Äärmärkusi ja arvustusi 1911–22*. Tartu: Sõnavara, lk 79–86.

L [ a m a n ], Eduard (1915a). Eesti Hamlet armastust avaldamas. – Tartu Päevaleht – Meie Aastasada, 25. IV, nr 92.

L [ a m a n ], Eduard (1915b). Puuhobuse rüütel. – Tartu Päevaleht – Meie Aastasada, 22. V, nr 112.

L [ a m a n ], Eduard (1925). Sügavam tähendus. – Vaba Maa, 22. X, nr 245.

L a i t i n e n, Kai (1988). Kesän ja rakkauden helle. – F. Tuglas. *Felix Ormusson. Romaani*. Tlk Otto Aho. Oulu: Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva, lk 189–200.

L i n d e, Bernhard (1915). Friedebert Tuglas. „Felix Ormusson”. – Tartu Päevaleht – Meie Aastasada, 30. III, nr 69.

L i n d e, Bernhard (1916). Sõja-aasta Eesti ilukirjandus. – Pealinna Teataja, 27. III, nr 71.

L o o r i t s, Oskar (1955). *Eesti ajaloo põhiprobleemid*. (Iseseisvuslaste kirjavara, 11). [Stockholm]: Törvik.

M i l l i M a l l i k a s [= Hugo Raudsepp] (1921). *Vested I*. Tallinn: Varrak.

M i l l i M a l l i k a s [= Hugo Raudsepp] (1924). *Vested II*. Tallinn: Varrak.

- M u r u, Karl (2000). Eesti värssromaanist üldvaates. – Keel ja Kirjandus 2000, nr 5, lk 325–333.
- N i r k, Endel (1985). *Avardumine. Vaatlusi eesti romaani arenguteelt*. Tallinn: Eesti Raamat.
- O r a s, Ants (1986). Friedebert Tuglase ilukirjanduslik looming. Kriitiline etüüd. – Looming, nr 2, lk 239–253.
- O r a s, Ants (1997). *Friedebert Tuglase ilukirjanduslik looming. Kriitiline etüüd*. Tartu: EÜS Veljesto kirjastus.
- P a r r e s t, Harald (1941). H. Raudsepp. „Viimne eurooplane”. – Looming, nr 5/6, lk 723–726.
- P r i n k, Evi (1958). Vaatlusi eesti proosakirjandusest 1940.–1941. aastal. – *Keele ja Kirjanduse Instituudi uurimused III*. Toim Endel Sõgel. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia, lk 252–281.
- P. T. [= Peeter Treiberg?] (1915). „Noor Eesti” album V. – Päevaleht, 9. VII, nr 153; 13. VII, nr 156.
- P u h v e l, Heino (1987). *Kirjandus muutuvus maailmas. Lühiuurimusi, sõnavõtte, retsensioone*. Tallinn: Eesti Raamat.
- R [ a u d s e p p ], Hugo (1913a). Üks „hale” lahkumine. Väike mälestusekiri suurele Berlinile. – Päevaleht, 30. III, nr 73.
- R a u d s e p p, Hugo (1913b). Individualism meie rahvusliku kultuuri ja kirjanduse uuendajana. – *Woog I. Kirjatööde-kogu*. Toim Eduard Hubel, Hugo Raudsepp, Johann Voldemar Veski. Tallinn: Teadus, lk 32–55.
- R [ a u d s e p p ], Hugo (1913c). Rahvameelsus ja kunst. – Päevaleht, 15. XI, nr 263.
- R [ a u d s e p p ], Hugo (1914). Wiener kiri. Päevahuvid ja silmapilgumeeleolud. – Postimees, 28. II, nr 48.
- R [ a u d s e p p ], Hugo (1915). Friedebert Tuglas. „Felix Ormusson”. – Sakala, 4. V, nr 51.
- R [ a u d s e p p ], Hugo (1921). Ormusson. – Tallinna Teataja, 15. II, nr 37.
- R a u d s e p p, Hugo (1925). Johannes Niglase avantüür. – Looming, nr 7, lk 516–541.
- R a u d s e p p, Hugo (1929). *Mait Metsanurk ja tema aeg. Ühe vaimuse kroonika kaasaegse sulest*. Tartu: Noor-Eesti.
- R a u d s e p p, Hugo (1941) = Hugo Raudsepp oma uuest romaanist. – Sirp ja Vasar, 1. II, nr 5.
- R a u d s e p p, Hugo (1983). *Viimne eurooplane*. Tallinn: Eesti Raamat.
- R a u d s e p p, Hugo (2020). *Autorid ajas*. Koost Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa.

- R[e i c h e n b a c h], Marta (1915). Friedebert Tuglas. „Felix Ormusson”. – Päevaleht, 13. IV, nr 82.
- R e i m a n, Helmi (1915). Friedebert Tuglas. „Felix Ormusson”. – Eesti Kirjandus, nr 10, lk 313-317.
- R e i n a r t, Heli (2018). Purupunane revolutsionaär Ida Pöder nautis edu Tšernovi kaasana, kuid suri unustuses (<https://naine.postimees.ee/6430383/purupunane-revolutsionaar-ida-poder-nautis-edu-tšernovi-kaasana-kuid-suri-unustuses>).
- 58 R o o s, Eduard (1974). Kirjanikunimi *Tuglas*. – Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 173-175.
- R u m m o, Paul (1966) = *Friedebert Tuglas sõnas ja pildis*. Koost Paul Rummo. Tallinn: Eesti Raamat.
- R u m o r, Karl (1915). Friedebert Tuglas. „Felix Ormusson”. – Pealinna Teataja, 10. V, nr 106.
- S e m p e r, Johannes (1934). *Prantsuse vaim. Esseed*. Tartu: Noor-Eesti.
- S e m p e r, Johannes (1936). Tuglast üle lugedes. – Looming, nr 3, lk 319-329.
- S e m p e r, Johannes; B a r b a r u s, Johannes (2020) = *Euroopa, esteedid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911-1940*. 2. köide (1930-1940). Koost Paul Rummo. Tartu: EKM Teaduskirjastus.
- S u i t s, Gustav (1936). Tuglase pagulaspäevilt Soomes. – Looming, nr 3, lk 346-348.
- T a m m, Marek (2005). Gustav Tuglase seiklused Pariisis. Ühest Jean Giraudoux' kirjutamata jäänud romaanist. – Looming, nr 5, lk 731-745.
- T[a m m s a a r e], A. H. (1915). Felix Ormussoni kiri Pariisist Friedebert Tuglas'ele. – Vaba Sõna, nr 6, lk. 183-189.
- T a v e l, Lehte (1974). Hugo Raudsepp suhetes „Noor-Eestiga”. – Keel ja Kirjandus, nr 9, lk 526-535.
- T a v e l, Lehte (1977). Hugo Raudsepp näitekirjanikuna aastail 1923-1928. – Keel ja Kirjandus, nr 6, lk 329-337; nr 8, lk 462-472.
- T š e r n o v, Viktor (1920) = Vene sotsiaal-revolutsionaäride seisukoht rajariikide iseseisvuse asjus. Jutuajamine Viktor Tšernoviga. – Päevaleht, 3. XII, nr 276.
- T u g l a s, Elo (2017). *Tartu päevik. 1928-1941*. Tallinn: Tänapäev.
- T u g l a s, Friedebert (1915a). *Felix Ormusson. Romaan*. Tartu: Noor-Eesti.
- T u g l a s, Friedebert (1915b). Seletuseks. – Vaba Sõna, nr 6, lk 189-190.
- T u g l a s, Friedebert (1919). *Aja kaja 1914-1919*. Tartu: Noor-Eesti.
- T[u g l a s], Friedebert (1920). Katked. – Sotsiaaldemokraat, 25. VI, nr 140.

- Tu g l a s, Friedebert (1942). *Unelmate maa. Tõe ja kujutluse päevik*. Tartu: Eesti Kirjastus.
- Tu g l a s, Friedebert (1973). *Rahutu rada. Elu- ja kirjandusloolist*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tu g l a s, Friedebert (1986). *Valik kirju*. Koost August Eelmäe. Loomingu Raamatukogu, nr 1–2. Tallinn: Perioodika.
- Tu g l a s, Friedebert (1988). *Kogutud teosed 3. Felix Ormusson. Muutlik vikerkaar. Ühe Norra reisi kroonika*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tu g l a s, Friedebert (1996). *Kogutud teosed 7. Kriitika I. Kriitika II*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Tu g l a s, Friedebert (2009). Aja Kaja. Katkeid ja kavandeid. – F. Tuglas. *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Koost ja saatetekstid kirjutanud Jaan Undusk. Tallinn: Avita, lk 385–404.
- Tu g l a s, Friedebert (s.a.). *Valik kirju*. Käsikiri Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuses.
- U n d u s k, Jaan (1988). Pariislane Eestis. – Vikerkaar, nr 2, lk 51–52.
- U n d u s k, Jaan (2009). Repertoorium. Saatetekste Tuglase teostele. – F. Tuglas. *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Koost ja saatetekstid kirjutanud Jaan Undusk. Tallinn: Avita, lk 453–677.
- U n d u s k, Jaan (2013). Tuglase sümbolistlik manifest. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 12. Juhan Liiv*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 472–479.
- U n d u s k, Jaan (2016). *Eesti kirjanike ilmavaatest*. (Eesti mõttelugu, 118). Tartu: Ilmamaa.
- U n d u s k, Jaan (2017a). Veel üks (vene) siurulind. Igor Severjanini 130. sünnipäevaks. – Vikerkaar, nr 6, lk 2–7.
- U n d u s k, Jaan (2017b). Dekadentsi tunnetuslikust tähtsusest. – Sirp, 8. IX, nr 36, lk 24–25.
- V i h m a, Helgi (1990) = *Kultuurilugu kirjapeeglis. Johannes Aaviku & Friedebert Tuglase kirjavahetus*. Koost ja kommenteerinud Helgi Vihma. Tallinn: Valgus.
- V i i r e s, Paul (1937). *Friedebert Tuglas. Elu ja looming*. Tartu: Loodus.
- V i s n a p u u, Henrik (2010). *Päike ja jõgi. Mälestusi noorusmaalt*. (Eesti mälu, 30.) Tallinn – Tartu: Eesti Päevaleht – Akadeemia.

# Irooniast

## Friedebert Tuglase „Felix Ormussonis”

Katrin Puik

**19.–20.** sajandi vahetusel oli iroonia moes, seda eriti just Prantsusmaal: irooniast räägiti ja kirjutati, iroonia üle arutleti ja anti sellele hinnanguid, lennukatest ülistustest mureliku halvaksapanuni.

Siiski ei lahvatanud filosoofias ja esteetikas samaväärset pulbitsemist, nagu olid ärgitanud Friedrich Schlegeli ideed sajand varem: ei tekkinud modernse iroonia teooriat, mis oleks võrreldav saksa romantikute romantilise iroonia kontseptsiooniga. Mõtisklused iroonia mõiste ümber olid tagasihoidlikumad, sest autorid, kes sellega tegelesid, polnud samavõrd mainekad kui Jena grupi liikmed, ent samas saatis neid mõtisklusi kõrgetasemeline kirjandus, kus iroonial on tähtis, kui mitte peamine roll (nt Prousti, Joyce'i, Kafka, Svevo, Musili teosed).

Saksa romantiline iroonia oli 18.–19. sajandi vahetusel jäänud üsna lokaalseks, seda ei õnnestunud eksplitsiitse kriitilise refleksiooni tasandil kuigivõrd eksportida, uue sajandivahetuse üle-euroopalisemas irooniahuvis võibki mingis mõttes näha sajandi võrra hilinevad vastust Schlegelile. Saksa idealismi irooniakontseptsioon on kindlasti aluseks modernsele arusaamale irooniast – mõlemal juhul mõistetakse irooniat millegi muu ja enamana kui pelga retoorilise troobina, mille klassikaline definitsioon on „öelda üht, kuid pidada silmas vastupidist” –, kuid samastatavad need ei ole. Üks põhierinevusi on näiteks selles, et saksa romantikud käsitlesid irooniat ennekõike filosoofia ja esteetikateooria raames, sajand hiljem aga oli lähenemine eetikakeskne ning vaatluse all iroonia avaldumine kirjanduses. (Schoentjes 2001: 110, 243, 244, 246–247.)

Friedebert Tuglas, kes oma eksiiliaastail elas mitut puhku Prantsusmaal ja huvitus prantsuse kultuurist, luges tõenäoliselt iroonilisi ilukirjandusteoseid ja tundis mingil määral ehk ka iroonia ümber toimunud ja toimuvat poleemikat. Sellest, et iroonia mõiste oli ta jaoks teadvustatud ja aktuaalne, annab tunnistus ka „Felix

Ormusson”, kus seda sõna on mitmel korral kasutatud. Romaanis mõtiskletakse sageli küll kunsti, elu, inimsaatus, eneseväljenduse ja armastuse tuumküsimumuste üle, kuid see ei sisalda ühtegi pikemat arutlust irooniast kui nähtusest. Nõnda ei osale Tuglas otsesõnu irooniateemalises diskussioonis, mis oli Euroopa kultuuris eelmise sajandi jooksul eri mõtlejate töödes esil olnud, küll aga liigub üldisemas modernistlikus hoovuses, kus iroonia on mõnes oma rohketest vormidest, rohkem või vähem vaikumisi, enamasti kohal. Alljärgnevalt vaatlen paari võimalust läheneda romaanile „Felix Ormusson” iroonia mõiste kaudu.

61

## I

„Felix Ormusson” on raamromaan. Seda alustab metafiktiivne vabandus- ja seletuskiri, mille kirjanik F. T. on kirjutanud Felix Ormussonile. Faabula seisukohast asetub see ajalisel põhisündmustiku järele: kiri on kirjutatud siis, kui Felix Ormusson on Eestimaal veedetud suvepuhkuselt juba tagasi Pariisi pöördunud ja kui F. T. on jõudnud tema päeviku romaaniks ümber töötada.

Kirja alguses sõnab F. T. end kirjutavat seetõttu, et soovib Felix Ormussonilt tema nime kasutamise pärast vabandust paluda. F. T. loodab selle eesmärgi saavutada, andes selgitusi. Näiliselt ta seda otsekui teebki, rääkides oma kavatsustest, esteetilistest põhimõtetest, suhtumisest Ormussoni, ent ometi nii, et vabanduste, põhjenduste ja omavaheliste suhete avamise tasandil ei selgu suurt midagi. Kas F. T. tahab öelda, et tal on sõber, kelle nimi on Felix Ormusson, ja et ta on sõbra nime kasutanud oma romaani peategelase nimena? Või et tal on sõber Felix Ormusson, kellel on nimekaim, ja kirjutades Felix Ormussonist, jutustab F. T. tolle nimekaimuga juhtunud sündmustest, mitte oma sõbrast? Ja on need sündmused tõepoolest juhtunud, st on need tolle fiktiivse maailma faktid? Või on F. T. kirjanikuna nende kibedale tõeale liitnud ka ebatõtt ja magusat valet? Kas tahab F. T. tunnistada end kõige järgneva autoriks või on see siiski Ormussoni päevik? Kui see on Ormussoni päevik, siis palju on F. T. seda n-ö parandanud, kui suured ja ulatuslikud on muudatused ja liialdused? Kas tahab F. T. selle kirjaga jätta muljet, justkui oleks Ormusson välja mõeldud, sest nii saab ta teda kaitsta süüdistuste

eest, millega talle ebamoraalsust võidaks ette heita? Või pole Ormussoni F. T. maailmas ikkagi olemas, on ta täienisti F. T. fantaasia-sünnitis?

Sellist pärimist võiks jätkata, tõstatada veel ühe ja teise küsimuse, aga sel pole mõtet: niisugusel järgal loogilise arutluse tasandil jõuab lugeja paratamatult ummikusse, sest F. T. toodud väited on üksteist välistavad ja vastuolulised, lõplikku selgust välditakse vägagi sihi-  
62 kindlalt, kõik otsad jäetakse lahti.

Seega ei saa me sellest sissejuhatavast kirjast teada mitte midagi selle fiktiivse maailma tõe ja mittetõe kohta, küll aga tutvustab see meile põgusalt hulka esteetilisi seisukohti ja üritab üsna jõuliselt juhtida lugeja tõlgendust.

Ennekõike on see suunatud naiivpositivistliku lugemismudeli vastu ning eitab üksüheseid ülekanneid elust kunsti ja vastupidi. Kui kirjanik F. T. kirjutab oma sõbrale Ormussonile, kellest ta on teinud oma romaani peategelase, püüdes teda veenda, et kõik järgnev on allegooria ja et elulisi tõsiasju on kunsti loogika järgi muudetud jms, siis võib oletada, et sedasama tahab kirjanik Friedebert Tuglas öelda meile enda ja Ormussoni suhete kohta. Mingis osas võib seda pidada Tuglase enesekaitseks ning ehk ka ennetavaks vabanduseks: ta ei taha, et teda kui reaalselt isikut samastataks tegelase Ormussoniga ning tehtaks vastutavaks tema hoiakute ja otsuste eest, mis sest et neil võib pealtnäha üsna palju ühist olla. „Niisama põhineb kõik see, mis siin esitatud, tõsiasjul, kuigi need tõsiasjad on teistsugused olnud, kui siin esitatud.” (Tuglas 1988: 9.)

Selle metafiktiivse sissejuhatava kirjaga, kus tematiseeritakse eneseteadlikult ilukirjandusliku loomingu tegelemine, tahab Tuglas end üleüldse nii palju kui võimalik vabastada igasugusest vastutusest reaalelulises sfääris, korrates, et reaaleluliste kategooriate järgi tuleb seda teost võtta kui tuju, kui ajaviidet, mis ei pea silmas midagi tõsist, et see on kergel ja vallatul käel kirjutatud fantaasiatekst. Sellele teosele, nagu ka mitte ühelegi teisele ilukirjandusteosele, ei tohi peale suruda elulist loogikat ega arvata, et elu ja kirjandus on adekvaatsed – kuigi Tuglas ei eita, et nad on korrelatsioonid –, vaid kirjandust tuleb hinnata ja tõlgendada selle enda loogika kohaselt. Nagu F. T. oma kirja lõpus mõista annab, pole kirjandusteost lugedes oluline juurelda ennekõike selle üle, kas see jutustab reaalsest või irreaalsest, olevast või mitteolevast.

Selline romaanile eelnev otsesõnaline seletus kirjanduse ja elu suhete kohta ning kirjandusteose autonoomia kuulutus oli osalt ilmselt vajalik ka seetõttu, et „Felix Ormusson” oli toonase üldiselt traditsioonilis-realistliku romaanikirjanduse taustal üsnagi erandlik ja harjumatu.

Peale oma esteetiliste vaadete tutvustuse ja neist lähtuva lugeja üldise eelhäälestamise püüab F. T. kiri lugejale kätte suruda võtit Felix Ormussoni tõlgendamiseks: tegu on naeruväarse persooniga. See on distantseeriv hinnang, kui lugeja seda uskuma jääb ja selle hoiaku juba enne Ormussoniga tutvumist omaks võtab, on ta end koos autori n-ö lähisugulase F. T-ga otsemaid Ormussonist kõrgemale asetanud ega saa talle enam siiralt ja jäägitult kaasa elada. Ühtlasi tugevdab Ormussoni selline määratlemine autorit ja tegelast mittedistantsustavat lugemist, sest on ju naeruväärsus omadus, mida naljalt endale ei omistata.

63

## II

Oma teoste sünnilugudes on Tuglas „Felix Ormussonist” kirjutades puudutanud küsimust romaani autobiograafilisusest ning rõhutanud ja pidanud vajalikuks ka põhjendada, et selles võtmes seda tõlgendada ei sobi: „„Felix Ormussoni” on peetud mingiks autobiograafiliseks romaaniks, kuid ometi on ta sündmustik läbi ja läbi mõttekujutuslik. Seda osutab juba tema aastaid kestnud arenemislugu autori mõttekujutuses.” (Tuglas 1973: 85.) Ennekõike oli see romaan Tuglase arvates „rohkem nali iseene ja oma ajajärgu arvel, paroodia, pamflett, mida peaks osutama eessõnagi.” (Samas: 87.) Veidi varjatumalt ta siiski mõõnab esialgu triloogia kavandatud romaanitsükli isiklikku mõõdet: „Triloogia kogu ulatuses oleks pidanud tähendama arvepidamist nii ümbritseva maailma kui ka autori enesega.” (Samas: 86.)

1985. aastal on Endel Nirk tõdenud, et ei romaanile kaasa pandud saatesõna ega ka Tuglase hilisem kommentaar pole „Felix Ormussoni” retseptioonile kuigivõrd mõju avaldanud (Nirk 1985: 60). Ühe mõjuka näitena Tuglase ja Ormussoni samastamisest võib osutada Aino Kallase käsitlusele, kus on kirjas, et „„Felix Ormusson” on kunstiks tihendat minna, enesepaljastus, mille otsekoheuses



pole põhjust miskipärast kahelda” ning tõdetud, et kuigi Tuglas pole end Ormussonis avanud tervikuna ja on tegelikkuses avaram kui Ormusson, siis „igatahes, kuigi Felix Ormussoni ja Friedebert Tuglase vaimlised piirjooned täiesti ühte ei lange, on nad ometi sedavõrd üksteise lähedal, et romaani võib teejuhina tarvitada kirjaniku pisut keerulises ja üllatuslikus maailmas.” (Kallas 1921: 167–168.) Kallas peab „Ormussoni” seega Tuglase siiraks eneseväljenduseks, 64 iroonia või paroodia topelttasandeid, mis võivad teinekord üksteist vastastikku tühistada ja tõlgendamist seeläbi raskendada, ta selles teoses ei näe, pigem vastupidi: „Ormusson” oma otsekohesuses tundub talle sobiv selgitus Tuglase lähemaks mõistmiseks.

Hilisem kriitika aga ei vaata Tuglase mängulis-ironilisest intentsioonist ning autori ja tegelase mitmetahulise suhtest enam mööda. Kui Toomas Haug kirjutab Tammsaare „Ormussoni” lugemismuljetest, siis on tema jaoks selge, et Tuglase tekst on irooniline, ja Tammsaare rahulolematust Tuglasega seletabki ta asjaolu kaudu, et Tammsaare ei soostu iroonilise mänguga kaasa minema ega võta vastu iroonilist võtit, mida Tuglas oma romaani lugemiseks pakub (Haug 2009: 134–135). Mirjam Hinrikus nendib, et „Ormussoni kuju on ühelt poolt tekstuaalse autori samastumismudel, kuid teisalt ka modernsuse kritiseerimise ja dekadentsi ületamise vahend.” (Hinrikus 2007: 1727.) Tiina Kirss kasutab korduvalt mõistet „ironiline autobiograafia”, pöörab otsesõnu tähelepanu teost alustavale F. T. kirjale: „Romaani „Felix Ormusson” raamistab autori kirjavormis saatesõna, milles lavastatakse siiruse komöödiat” ning nendib: „Illusioonide purunemine (või nende purunemise kirjeldamine), ühele otsingu- ja segadusterohkele ajajärgule joone alla tõmbamine parodeerimise ja naljatamise intentsiooniga – kõik need teemad on omavahel vastuoluliselt seotud.” (Kirss 2008: 90, 91, 95, 101.)

Näib, et kuigi mitte domineerivalt, märgati teoses varjuvat mängulist mitmetasandilisust siiski ka „Felix Ormussoni” ilmudes, Hugo Raudsepp on kirjutanud, et noorpõlveotsinguist ja kriisidest on selles teoses kirjutatud autori põlvkonnale omase enesepilkega ehk romantilise irooniaga (Nirk 1985: 62).

## III

Mõned romantilise iroonia kontseptsiooniga tihedalt haakuvad mõisted on siinsest arutlusest juba läbi käinud: distants, kaasa-elamise takistamine, eneseteadlikkus, metafiktiivsus, autonoomia.<sup>1</sup> Raudsepp võrdsustab romantilise iroonia enesepilkega, nii öeldes ta ei eksi, sest see on üks selle mõiste tuntumaid tahke.

Friedrich Schlegel ei ole esitanud koherentset irooniateooriat, hilisemad tõlgendajad on seda üritanud tema fragmentides esitatud seisukohtade põhjal formuleerida. Pierre Schoentjese järgi on iroonia Friedrich Schlegeli jaoks fundamentaalne vabadus ning Schoentjes väidab, et iroonia olemuslik seostamine vabadusega kandus üle ka modernistlikku iroonia mõistmisesse. Tema tõlgenduses on romantiline ja modernne iroonia vabadus mitmes mõttes: autori vabadus oma loomingu suhtes, vaatepunktide paljusus, vabadus mõelda üht asja ja selle vastandit, st õigus rääkida iseendale vastu ning olla ise ja iseenda vastand, vabadus vabaneda vormilistest piirangutest ning mõningatest konventsionaalse moraali printsiipidest, vabadus seada iseennast kahtluse alla ja mitte fikseeruda millelegi kindlale, autori vabadus hoida tegelasi endast distantsil, vabadus vabastada end tunnete raskusest, võimalus distantseeruda ühiskonna konventsioonidest ja kinnistõdedest. (Vt Schoentjes 2001: 100, 106, 109, 244–246, 259, 262.)

65

Romantilist irooniast kui autori vabadust loomingu seostatakse kõige sagedamini kirjaniku iroonilis-kriitilise distantsiga oma teose suhtes. See võib väljenduda parabaasina, st esmase fiktsioonitasandi lõhkumise ja fiktsionaalse illusiooni purustamisena (nt jutustaja pöördumine lugeja poole, tegelase arutlused oma rolli ja loo üle, kus ta osaleb, jms), või kirjanduse autorepresentatsiooni ehk eneserefleksioonina, st juhtumitena, kus teos võtab iseend oma käsitlemise ja kujutamise objektiks, olles seega ühtaegu nii kirjandus kui ka kirjandus kirjandusest. Need kaks meetodit võivad – sageli teineteisest üsna eristamatult – ka koos esineda.

Schlegeli käsitluses peab autor olema nii loov ja entusiastlik (ta ehitab üles oma fiktiivse maailma, esitab uusi kujundeid ja ideid,

<sup>1</sup> Romantilise iroonia kohta vt lähemalt Puik 2009: 118–122.

loob uusi vorme) kui ka eneseteadlikult iroonilis-skeptiline ja distantseeritud (ta teab, et tema loodu on ebatäielik ja piiratud fiktsionaalne mudel, mille aluseks on tema kui finiiitse olendi piiratud arusaam infiniitsusest; ta teab, et ei ole võimalik öelda kõike ega saavutada absoluutset poeetilist objekti, mistõttu ta on oma teose suhtes kriitiline ja pilklik ning väljendab seda suhtumist parabaasi või autometafaktiivse kõrvalepõike kaudu sageli otse teoses endas), sest nii jõuab ta oma loomingus pidevalt muutuva ja alatises liikumises ehk saamisenes oleva elu analoogini. Olles nii romantiline kui ka irooniline, balansseerides eneseloomise ja enesepeegelduse vahel, saavutab ta seega avatud vormi või struktuuri, mis ühtaegu nii loob kui ka lammutab iseennast (Mellor 1982: 5, 16). Iroonia kui teadlikkus inimese mina piiratusest ei lase kujutlusvõimel jääda pidama omaenese piiratud produktide juurde ning vabastab seega kujutlusvõime otsimaks aina uusi seoseid ning osalemaks pidevalt elu viljakas kaoses (sammas: 10).

Kirjandusteoses võib iroonia kui samaaegne loomine ja lammutamine, mis tagab kirjaniku vabaduse, lisaks parabaasile ja autometafaktiivsusele või nendega põimunult avalduda näiteks kahe vastandliku tegelase, idee või teema kõrvutiasetamisena, ilma et autor neid sünteesiks ja vastuolu harmoonilise lahenduseni viiks (vt sammas: 18). Tuglase „Felix Ormussonis” asetuvad teineteise vastu ja lõpuni määratlematusse iroonilisse suhtesse romaani alustav metafaktiivne saatekiri ja fiktsiooni esmatasandil püsiv Ormussoni päevik ning vastavalt tegelased F. T. ja Ormusson.

F. T. kirjaga loob Tuglas iroonilis-kriitilise, eneseteadliku ja kõrvaltvaatajaliku distantsi oma teose ja selle peategelase suhtes. Romantilise iroonia lammutavat aspekti võib siin näha teose suhtes võetud pisendavas hoiakus: romaan määratletakse kui kergemeelne naljatlus, ajaviiteline fantaasiamäng ja lõbus allegooria ning rõhutatatakse mitu korda, et seda ei tohiks võtta tõsiselt. Entusiastlik ja loov vastaspoolus seisneb asjaolus, et sellele vaatamata on see teos kirja pandud.

Eessõna funktsioon on autorit vabastada, vabana hoida. Lisaks iroonilisele metafaktiivsusele kui vabastava potentsiaaliga võttele on vabadus, küll mõnevõrra implitsiitselt, kõneks ka temaatilisel tasandil. Nimelt kirjutab F. T. kunstniku vabadusest töötada elu kunstiks ümber kunsti enese reeglite kohaselt, näiteks tuleb pidada liialdust

kunstis paratamatuseks ja seetõttu normiks, mitte taunitavaks hälbeks, ning õigusest anda vaba voli oma mänglevale fantaasiale, kujutlusvõimele.

Ennekõike aga tahab see kiri vabastada autorit igasugusest vastutusest ja ükskõik mis laadest determinismist suhtes autor-tegelane. Romaani tegelasest kirjanik F. T. ütleb, et Ormusson võib olla nii ta sõber, kelle elujuhtumustest ta kirjutab, kui ka üleüldse täienisti tema välja mõeldud fantaasiakuju, koos kõigi teiste arvukate nende kahe äärmuse vahele jäävate võimalustega – siinkohal on kasutatud vabadust rääkida iseendale vastu ning jäikade fikseeringute eest mänguliselt ära põigeldud.

Kõneldes suhetest teljel autor-tegelane, võib osutada ühele kuulsale Schlegeli fragmendile, kus ta defineerib, enesele omases paradokslavas stiilis, iroonia kui teeskluuse. „Sokraatiline iroonia on ainus tahtmatu, aga täiesti sihilik teeskluus. Võrdset võimatu on seda silmakirjalikult etendada kui ka paljastada. Inimesele, kes seda ei valda, jääb see mõistatuseks isegi siis, kui seda on avalikult tunnistanud. Selle eesmärk ei ole kedagi petta, välja arvatud neid, kes peavad seda pettuseks ja kes kas naudivad lõbusat kelmust, millega tüsatakse kogu maailma, või saavad vihaseks, kui hakkavad aimama, et ka nad ise on tüsataste hulgas. Sedasorti iroonias peab kõik olema mänglev ja tõsine, valskuseteta aval ja sügavalt varjatud. [...] See on väga hea märk, kui harmoonilised ja tüütud inimesed on segaduses, kuidas reageerida sellele pidevale autoparoodiale, kui nad pendeldavad lõputult uskumise ja mitteuskumise vahel, kuni neil hakkab pea ringi käima ja nad võtavad tõsiselt seda, mis oli mõeldud naljana, ja naljana seda, mis oli mõeldud tõsiselt.” (Schlegel 1988: 181-182.)

Selles Schlegeli fragmendis esitatud iroonia kui ambivalentse teeskluuse ja autoparoodia idee on üsna hästi kohaldatav Tuglase romaanile. Ühest küljest, nagu juba mainitud, on Tuglasele vastumeelne võtta vastutust oma tegelase eest. Ta on distantsi tegelase suhtes iseäranis püüdnud rõhutada, seades enda ja Ormussoni vahele puhverfiguuri F. T., lastes tolle kinnitada, et teos põhineb küll tõsiasjadel, ent need on teisiti läbi elatud, kui teoses esitatud, ning andes lõpuks mõista, et Ormusson on tõenäoliselt täienisti välja mõeldud kuju, kellel pole mitte kellegagi midagi otseselt ühist ega pistmist. Ormussoni päevikud oleks seega justkui täiesti teesklevalt positsioonilt kirjutatud.

Samas on konteksti tundjaile selge, et nii see ei ole: Ormussoni kaudu kõneleb paljuski Tuglas ise. Nagu eespool osutatud, on mõne lugeja jaoks see olnud keskne tõlgendamismudel, mõned on eeldanud siirust, aga toonud distantsiaspektid sisse, märkides, et tegu ei pruugi olla kogu Tuglasega, vaid osaga tema vaateist, ja et tegu võib olla Tuglasega, kes sellisena on enda jaoks saanud juba minevikuks, on sellisena ületatud, kirjutamise ja lugemise hetkeks muutunud.

68 Ilmselt ongi just mõningane annus autobiograafilisust see, mis on sundinud Tuglast võtma ette seda mitmekordselt topeldatud iroonilist mängu minapositionidega. Võib oletada, et ta on tarvitanud iroonilist distantsi enesekaitseks ja taganemisruumiks, soovimata jätta muljet, et on end nüüd lugeja ees täiesti varjamatult paljastanud.

Toomas Liivi käsitlesest leiame iroonilise distantsi teistsuguse, eelnevat täiendava tõlgendamisvõimaluse, nimelt näeb Liiv ironias Tuglase analüütilise vaimu avaldust ning näib, et distantseerumistarve on tema arvates vajalik tegelaste ja sündmustiku paremaks, teravamaks kujutamiseks: „Tegemist on siis autori belletriseeritud kommentaaridega omaenese loomingule ja see tunnistab taas kord teravalt analüütilise alge olemasolu Tuglase loojanatuuris. Analüüsikirg on tihti varjamatult rakendatud puhtkunstiliste eesmärkide teenistusse. Algusraam loob mõlemas romaanis sobiva meeleolulise häälestuse järgneva tarvis, – „Felix Ormussonis” iroonilise, „Väikeses Illimaris” nostalgilis-romantilise. Ilmselt on algusraamiline kompositsiooniprintsiip Tuglasele vajalik ka selleks, et teravamini distantseeruda kujutatavast. Rajanevad ju mõlemad romaanid autobiograafilisel jutustamissituatsioonil, mis tähendab, et nii Felix Ormusson kui Illimar on kirjaniku *alter ego*’d.” (Liiv 1988: 326.)

Tundub, et schlegellik teeskleva ironia määratlus on „Felix Ormussoni” puhul üsna kohane: tegu on siiruse ja teeskleva selgelt määratlematu seguga, mittefikseeruva kõikumisega teesi ja antiteesi vahel, autoparoodiaga, millest osa on mõeldud naljana, osa tõsiselt võtmiseks. Sellisena ei ole Tuglase romaan aga Euroopa modernse ja dekadentliku kirjanduse taustal, millega see kahtlemata haakub, kuigi erandlik. Ka näiteks dekadentide n-ö piibli, Joris-Karl Huysmansi romaani „Vastuoksa” peategelase kohta on üsna üldiselt omaks võetud seisukoht, et ta on ühtaegu nii dekadendi musternäide kui ka selle karikatuur.

Kus täpselt lähevad aga „Felix Ormussonis” karikatuuri ja tõsi-meelsuse piirid, on raske öelda, lugejati võivad need joonistuda võrdlemisi erinevalt. Põhjus, miks see nii on, seisneb ennekõike selles, et romaani põhiosas F. T. ega ka keegi teine tegelase suhtes kõrgemal metafiktiivsel astmel kõneleja enam ei sekku ega jaga tõlgendust suunavaid kommentaare, jutustamine on jäetud ainuüksi Ormussoni hooleks, seda ei löhu metafiktiivsed parabaasid. Sellistki tehnikat on tõlgendatud iroonilisena, Pierre Schoentjes osutab, et 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse teoreetilise kallakuga irooniahuvi ärgitas just nimelt selliste suurte realistide nagu Flaubert'i, Maupassant'i või Mérimée irooniliselt distantseeritud hoiak, mis oli ajendatud objektiivsuspüüdlusest ja soovist jääda ise autorina varju, näiteks Stendhal ei anna oma tegelastele eksplitsiitseid hinnanguid, vaid näitab nende isiksuse eri tahke ja omadusi. (Schoentjes 2001: 250–251, 258–259.)

69

Tuglas on seega loonud rõhutatult avatud ja vaba tõlgendusruumi: sissejuhatuses postuleerinud, et mingi osa või isegi kõik järgnev on vaid kerglane fantaasiamäng, ning seejärel loobunud iga-sugustest osutustest, mis aitaksid lugejal mingeidki piire tõmmata – kõik on võib olla nali ja Ormusson naeruväärne tegelane. Aga võib olla ka mitte.

## IV

Alljärgnevalt ei hakka ma ükshaaval arutlema Ormussoni rohke-te seisukohavõttude ja reaktsioonide üle, kaalutledes, kas tema selja taga võib aimata tõsi- ja samameelset või hoopis pilklikult muigavat autorit. Üldise tendentsi on selles osas tuvastanud Kaia Sisask, kes väidab, et romaani põhiosa dekadentlik Ormusson on kujutatud pigem distantseeritult ja paroodilisena ning pole kogu Tuglas, aga „romaani lõpu Ormusson, kes on dekadentlikust mängust loobunud, väljendab Tuglase enese seisukohti ajal, mil Tuglas muudab oma hoiakut estetismi suhtes.” (Sisask 2009: 82–83.)

Teine võimalik ja ulatuslik romantilise iroonia kontseptsiooniga haakuv teemapüstitus, millega ma ei tegele, oleks detailsemal lähilugemismeetodil uurida, millistel opositsioonidel põhineb Ormussoni maailmanägemine, ning analüüsida, kas seejuures võib täheldada

schlegellikku balansseerimist teesi ja antiteesi piirimail või allutab siiski üks poolus teise. Kolmas võimalus oleks vaadelda „Felix Ormussoni” intertekstuaalseid taustu ja keskenduda nende seas teostele, kus iroonial on keskne roll, nagu näiteks inglise romantilise iroonia võtmetekste Byroni „Don Juan” (mida Ormusson tundub üllataval kombel lugevat irooniat eiravas siiras võtmes) või Cervantese „Don Quijote”.

70 Kuivõrd iroonia on avar mõiste ja seotud vastanduse kui fundamentaalse tähendusloomeprintsiibiga, leiaks sellega seotud lähene-misvõimalusi kahtlemata veelgi, aga siinkohal püüan „Felix Ormussoni” mõnd tahku avada, lähtudes ennekõike sellest, kuidas Tuglas ise on romaanis kasutanud mõistet „iroonia”.

Esmalt peab tõdema, et see sõna ja selle tuletised („ironiline”, „ironiseerima”) on tarvitusel võrdlemisi sageli, kokku 23 korral. Mida Tuglas iroonia all täpsemalt silmas peab, seda ta kuskil ei ava, see on tema jaoks valmis tähendusega mõiste, valmis kasutamiseks. Teiseks on selge, et irooniat ja iroonilisust peab Ormusson endale väga lähedaseks, tema enesekuvandis on iroonia kesksemaid, kui mitte suisa keskseim komponent. Ühtlasi on iroonia telg, millega suhestatult saab väga hästi vaadelda tegelastevahelisi suhteid ja nende arengut.

Esimest korda mainib Ormusson irooniat hetkel, kui ta oma suvepuhkuse algul tajub, et ta närvipalavik on pea täiesti taandunud ja ta tunneb end enneolematult hästi, ta on üle saanud esitises põlgusest, mis ta tundis kõigi kohalike inimeste vastu, ning lausub siis põlgusest kraad mahedama üleoleva armulikkusega: „Ma lepin koguni inimestega, kui nad ses suvehelguses esinevad. Nad on head objektid irooniaks, nad äratavad mõttelendu ning kannustavad inimlikke instinkte. Liiatigi, kui nad on nii meeldivad ja ilusad.” (Tuglas 1988: 16.) Ormusson kehtestab seega iroonia ehk distantseeruva pilkelisuse aluseks, millelt suhtub ümbritsevatesse inimestesse. Esimene pikem vestlus, mis tal õdede Helene ja Marioniga on, on välja peetud just läbinisti iroonilis-ambivalentsetena: Ormusson ironiseerib Marioni lapsepõlveunistuse üle saada tantsijaks, lausub meelitusi, ilma et oleks aru saada, kummale õele ta need õigupoolest öelnud on, ja on ise endaga seejuures rahul. Helene tuleb selle hoiakuga algusest peale kaasa, Marion aga ei mõista seda laadi, ta „näis saamatu ja abituu nende irooniliste ning lõbusate meelituste ees.” (Samas: 20.)

Järgminegi vestlus, mis peetud samuti jalutuskäigu ajal ja mida Ormusson kirjeldab oma päevikus iroonilisena, kulgeb samamoodi: Ormusson ja Helene vestlevad vaimukalt, Marion jääb tummaks pealtvaatajaks. Iroonia kaksipidine võime – ühelt poolt eraldada ironist ja tema mõttekaaslased neist, kes irooniat ei mõista ja kelle vastu iroonia enamasti suunatud on, ning teiselt poolt tugevdada ironisti ja tema kaasmõttelejate kokkukuuluvustunnet – tuleb hästi ilmsiks stseenis Johannese kirjaga, kus too teatab, et ei saa püha-päevaks maale tulla. Helene annab kirja ka Ormussonile lugeda, Ormusson oma lõbusate Pariisi sõprade kirja Helenele küll ei näita, aga tõdeb irooniliselt (siin ta küll ise otsesõnu seda hinnangut ei anna): „Jah, kuid mis tähtsus võib sel olla, võrreldes teie kirjaga!” (samas: 25), mispeale naerab ka Helene, minnes osalt kaasa Ormussoni implitsiitse pilkega Johannese ja tema asisuse pihta. Niiviisi kaudselt, iroonia toel on pandud alus Ormussoni ja Helene salaliidule, mis potentsiaalse abielurikkumisena on suunatud Johannese kui kaudse pilke ohvri vastu. Natuke hiljem ironiseerib Ormusson Johannese üle veelgi (tegu on niivõrd ilmse pilkega, et siin ta samuti otsesõnu irooniat ei nimeta), nt „Oh seda moodsa kunsti mõistjat ja uue kirjanduse kaitsjat! Oh seda metseeni künnimehe kätega!” (samas: 43); „Sest ta on äärmiselt aus ja äärmiselt pehmesüdameline, – see paistab juba sellestki, et ta on radikaalsotsialist. Ta ei või teiste ega enese pankrotti näha, – nii aus ja pehme on ta süda.” (samas: 44); „Kõik keskmine, kõik traditsioonikehv, kõik parasjagu ümmargune: inimene, ta armastus ning sotsialism!” (samas: 56). Johannes ongi teose esimeses pooles Ormussoni varjamatu iroonia peamisi objekte. Johannes ise ei ironiseeri, ta võib küll esitada olukorrairooniat sedastavaid paradokse, näiteks meeste-naiste suhete teemal, st ta märkab irooniat elus, aga iroonia kui eneseväljendusregister on talle võõras.

Marion muutub Ormussoni jaoks tähenduslikuks, tuletab oma olemasolu meelde just seeläbi, et hakkab ironiseerima. Iroonia mängib nende suhete muutumisel suurt rolli. Ormusson kohtab metsas jalutades juhuslikult Marionit, võtab üles targutleva vestluse talle omasel iroonilis-mängulisel, tähendusi nõrgendaval või suisa tühistaval moel. Marion ei mõista tema suhtumist, saab isegi vihaseks, ka Ormusson tunneb, et ta väljendub nii teistmoodi, justkui kõneleks nad Marioniga eri keelt: „Me jääme äkki kesk jalgrada vihaselt



teineteisele otsa vaadates seisma. Ma ei tunnud enam seda tüdrukut. Nüüd märkasin, et olime otsekui võõrail keelil kõnelnud.” (Samas: 66.) Seejärel toimub aga Marionis pööre, ta osatab irooniliselt Ormussoni, korrates pilklikult tema mõttekäiku „Olla ise, see on kõik” (samas: 67) ning hakkab seepeale naerma, nii et Ormusson tunneb, justkui oleks selles naerus midagi halba ja torkavat. See intsidend röövib Ormussonilt rahu ja ta tõdeb otsesõnu, et just iroonia oli see, mis teda ootamatult ja ebameeldivalt Marioni puhul üllatas: „Ma olen jälle mõneks päevaks kõik muu unustanud ja enese kallal juurelnud. Ta ehmatas mind oma irooniaga. Kõike muud, kuid mitte seda polnud ma temalt oodanud.” (Samas: 68.)

Sealtpeale hakkab nii Marion muutuma, vähemalt Ormussoni arvates ja jaoks, kui hakkab ka muutuma Ormussoni suhtumine temasse, pöördudes – iroonilisel moel – ühest äärmusest teise. Tollest hetkest arusaamiseni, et Ormusson armastab hoopis Marioni, jääb kaks mõtisklust, mis seovad armastuse ja iroonia.

Ormusson on taas täiesti minetanud selle rahu, mille olid toonud esimesed päevad järve kaldal. Tal on igav, ta on rahutu ja närviline ning küsib endalt, kas ta siis ei armastagi ehk Helenet enam. Selle kahtluse pareerib ta aga kohe, seletades oma rahulolematust piisava distantsi puudumisega, asjaoluga, et ta näeb ja tunneb Helenet liiga lähedalt. Sellest liigsest lähedusest võrsub aga paradoksaalsel kombel ka iroonia – on ju iroonia olemuses tekitada distantsi, ainult et nüüd on tekkiv distants selline, mida Ormusson ei tervita, nimelt kerkivad ta kujutlusse pildid Helenest hällis, tema mähkmeist ja lutipudelist ja sinna juurde kuuluvaist lõhnadest, mis Ormussoni ettekujutus on võrdlemisi tülgastavad. Seetõttu ongi ta sunnitud tõdema: „Ei ole midagi, mille üle ei jookseks iroonia väledad riiuvused, nagu pilvevarjud üle lilleklumbi.” (Samas: 70.) Mõni päev varem on Ormusson kurtnud, et nooruse romantilisus on temas surnud ja hingele tekkinud kaitsev jääkirme, osalt seetõttu, et see on inimnatuuri paratamatu areng, ning osalt seetõttu, et ümbrus ei soosi romantikat. Romantikat saab ta otsekui kompensatsiooniks lubada vaid oma teostes. Elus aga ei ole see enam võimalik, sest kui ka armastus tekib, asub irooniline eritlus seda ämblikuna kohe hävitama, igasugust kirge verest tühjaks jooma, olgu siis kas või madaldavaid kujutlusi armastatu titepõlvest, lutist ja mähkmeist silme ette manades.

Teiseks kirjeldab Ormusson seda, kuidas on muutunud koos temaga tema ettekujutus ideaalsest armastatust: „Mu enese kasvamisega kasvas ka mu ideaalne mõrsja, elas läbi kõik mu kannatused ja pettumused, olles lüüriline, traagiline ning irooniline, peegeldades kõiki mu hinge värinaid.” (Samas: 78.) Sellisena on tegu üsna üheselt Ormussoni enda enesekuvandi projektsiooniga: nii, nagu ta tõlgendab oma arengut ja olemust, sellisena näeb ka ideaalset naist. Ainult et iroonilise armastusega kaasneb see iroonia, et seda on raske ära tunda, sest irooniale omaselt võib see kõikvõimalikul moel varjuda, nähtuda oma vastandina, ning seda on keerukas tabada ja kätte saada, mõista kus ja kelles just see unistus on teoks saanud: „Me vaatame teineteisele otsa, mina ja mu unistus, ning me naeratame. Kord olime tõsised ja kurvad, nüüd oskame juba naerda, maailma ning enesege üle. Iroonia on meid noorendanud. Me naeratame, sina ja mina. Ütle, olen ma su leidnud, viimaks ometi? Ei? Sa raputad pead? Ei, sa nokutad pead? Ons ta siin? Kes? Kus?” (Samas: 79.)

Esmalt on iroonia seega asunud õonestama Ormussoni armastust Helene vastu ja siis endale omasel moel pööranud Ormussoni kire vastanditepaari – sest vastandina Ormusson õdesid just nimelt tajub – ühelt liikmelt teisele. Selle muutusega paralleelselt on iroonilisus liikunud üle Helenelt Marionile. Helene, kes varem oli Ormussonile võrdne partner mänglevates-iroonilistes kõnelustes, on nüüd, kui Ormusson tema vastutulelikkuse kasutamata jätab, enamasti vaikiv ja tige. Marion seevastu, kes enne oli peamiselt tumm taustafiguur, on nüüd muutunud julgemaks ja samuti aktiivselt irooniliseks, kusjuures teravamalt ja ründavamalt kui koketeeriv Helene varem. Marion näole tekib imelik naerev ilme (samas: 86), huulile peen naeratus (samas: 87) ja ta on Ormussoni vastu külm, igav ja irooniline (samas: 105). On täielik saatuse iroonia selles, et vastamata armastus on Marionis äratanud iseseisvuse ja iroonia: „Ma võin ainult aimata, mis ta koges: valu, meeleheidet, viha ja pettumuste kibedat sappi, – kuni kannatused ta karastasid ning ta huulile tardus valus-irooniline naeratus.” (samas: 93), see muutus teeb ta Ormussoni jaoks kütkestavaks ja sütitab armastuse, aga kustutab Marionil soojemad tunded Ormussoni vastu. Vastuseks Ormussoni siirale ja otsesõnalisele armuavaldusele teeskleb Marion irooniliselt lihtsamelset, aga see ei ole ambivalentne teesklus, sest Marionil tegelik seisukoht on täiesti ilmne. Irooniline pööre ühest äärmusest teise

toimub ka Ormussoni suhtumises Johannesesse, algne üleolev pilge asendub poolehoiuga.

74 Selliste saatuse nöökide taustal teeb Ormusson oma tuntud järelduse, et elu pole ei esteetiline ega eetiline, vaid koomiline (samas: 106), tõdeb mitmendat puhku, et romantilised ajad on ümber ja jäänud on vaid kurb tragikoomika, tema iroonia kibeneb ja teravneb, muutudes aina sarkastilisemaks (samas: 110). Ta tunneb, kuidas temas segunevad iroonilisel kombel kõikvõimalikud vastandid, ta võib ühtaegu mõelda sellest, et ta tahaks süüa ja et ta armastab Marioni, ning natuke hiljem anduda metafüüsilisele ängile: „Kuis kõik on inimese hinges ühte liitunud: kurbus, meelegeid ja valus koomikatunne, – tung kõrgele taeva poole ning tung madalale maa peale!” (samas: 128) või „Issand jumal, kuis ma ometi Marioni armastan! Ma vihkan teda ja armastan. Vihkan kuni piinani ja armastan kuni valuni. Armastus ja himu, janu õnne järele ja viha naise vastu, haledus ning iroonia – kõik liitub ühte mu tundmustes.” (Samas: 132.)

Selline vastandite pingestumine ja kohtumine samas punktis võiks romantilise iroonia kontseptsiooni järgi viia vabaneva ülenemiseni, oma piiride tunnetuse kaudu nende ületamiseni. Aga Ormussoniga nii ei juhtu, sest nagu ta isegi korduvalt rõhutab, pole ta ju romantik, kui, siis vaid ajuti teeseldult oma teostes. Iroonia on küll ka tema ainus pidepunkt: „Ah, taevalist irooniat, pilvelist sarkasmi õpin ma. Nagu läpast absinti joon ma, mingit läilat mürki, leiget ja sogast jooma, – kuni mu üle heidab jääkülma, terasraske, mõõkterav rahu” (samas: 110) ning „Ma tundsin, kuis minu teed siin kitsaks jäid. Veel päev siinset elu, – ja ma kaotan oma viimse varanduse, viimse lohutuse – oma valusa iroonia. Veel verst endist teed, – ja ma hakkam nutma nagu pisikene laps” (samas: 128), ent see ei vabasta valust joovastava ülenemisena, vaid toimib pigem tuikestava valuvaigistina. Iroonia ei too talle võitu oma finiitsuse üle, vaid aitab taluda alistumist.

## V

Eraldi võib põgusalt vaadelda veel üht teemat, mis selles roomaanis seostub irooniaga, nimelt keeleskepsist. Lugesdes armastus-

kirjade kogumikku, jõuab Ormusson arusaamiseni, et sügavamaid tundeid ei ole võimalik sõnadesse panna, see tuleb ikka võltsilt, valelt ja õõnsalt välja, sõnad ei suuda soovitud sisu adekvaatselt edasi anda. Huvitav ja tülgastuseta loetav on ainult literatuur, see, mis tehtud mõistuse ja intellektiga. Tõeline tundmus tuleb seega jätta südamesse ja maailmale esitada, sõnastada ainult kõrvalisi episoodide selle piirimaile ja teha seda mõistuse kontrolli all. Selliste veendumuste korral on irooniline kõneviis, mis otseütlemise asemel vihjab kaude ja jätab tegelikult mõeldu väljaõeldu varju ja täpselt sõnastamata, üks väheseid võimalusi end üldse mingil talutaval moel väljendada: „Ma lugesin korduvalt Alfred de Musset’ armastusavaldust Georges Sand’ile. Millise graatsia ja ühtlasi irooniaga oli see tehtud, otsekuu mäng, kergelt ja möödaminnes, nagu postskriptum elukirja all!” (samas: 96) ja „Tõsi, on veel üks taktika, mis maitset ei haava, peale alguses mainitu. Kuid see nõuab suurt enesevalitsust, energiat ja fantaasiat ega võimalda igatahes vahenditu tundmuse esilevoolamist. Ma mõtlen haritud, peent, vaimukat flirti. Ma mõtlen oskust ühendada põlevat armastust õrna irooniaga, kannatust naeratuses, sügavat tunnet kerge ning kaugelekandva kõnelusega.” (Samas: 99.)

75

Ormusson on langenud ironistide tavapärasesse lõksu: tundnud endas äkitselt elustumas võimsaid tundeid ja kirgi, jõudnud juba mõelda, et talle nii omane refleksiivne iroonia võiks ta maha jätta, sest mõtteil pole kohta tema kires, ent kui ta arutleb selle üle, kuidas oma tundeid väljendada, jõuab ta keeleskeptiliste seisukohtade kaudu paratamatult tagasi irooniani, mis omakorda seab ohtu tema tunded. Selline mänglev kõnelemisviis, mis annab mõista vaid kaude ega seo kõnelejat ega tema partnerit otseste tähendustega, tagab küll irooniaga kaasneva meeldiva vabaduse, aga võib päädida selles, et lõpuks ei ole siiski toimunud mitte mingisugust tähenduse ülekannet, st öeldud ega vastuvõetud pole midagi, ning tegelikult ei sobi see siiski kokku sügavate, kõikehõlmavate tunnetega: „Liitangi arvan ma, et seda taktikat võib tarvitada ainult siis, kui armastus on pealiskaudne, kerge ja valututu. Sest ta eeldaks õieti ainult tundmuste paroodiat, mida näopärast simuleeritakse. See tähendaks jätkuvat pilget sentimentaalse armastuse arvel. Üksainus kogemata

esiletunginud tõeline tundmus, üksainus unustushetk tühistaks kõik su kavatsused.” (Samas: 99.)

76 Tegu on väljapääsmatu olukorraga: siiraid tundeid saaks adekvaatselt väljendada vaid spontaanselt, aga ironisti reflektiivne loomus ei jäta spontaansusele enamasti palju ruumi; kui täiesti spontaanse väljenduse võimalust, „mil sõnad on nagu pisarad, mis äkki voolama puhkevad” (samas: 98) ei teki, sobib ainsana väljendusvormiks ironia, mis on küll maitsekas ega muutu kuidagi ahistavaks, ainult et ei taga kindla peale sõnumi edasiandmist, ükski eksitus valitud laadis või eneseunustus võib kõik rikkuda ja kõneleja langeda talumatusse naeruväärsusesse ja maitsetusse, kuivõrd aga sellel, kes on jäägitult haaratud mõnest tundest, on raske end pidevalt kontrollida, siis sobib ironia pigem neile, kelle tunded on pealiskaudsed. Meeldival moel, võltsi ja maitsetustesse langemata saab seega kõnelda vaid ironist, kes ei usu öieti millessegi ja kelle jaoks kõik on mäng. Tema puhul taandub suhtluse kommunikatiivne funktsioon, domineerima jääb iseennast nautiv ja iseendale suunatud poeetiline funktsioon, selline kõne on küll vaba, aga viljatu. Ironiast ja estetismist tugevalt nakatunud, nagu Ormusson seda on, pole kuigi palju lootust spontaansusele, seega jääb talle võimalus oma tundeid vaid ironiliselt ning seeläbi tühistavalt ja teiseni tege-likult jõudmata etendada või sootuks vaikida.

Kommunikatsiooniproblemaatika haakub ka romantilise ironia kontseptsiooniga. Nii nagu inimene ei suuda täielikult mõista saamise kaootilist küllust, ei suuda ta ka oma piiratud taju adekvaatselt väljendada. Schlegeli järgi on keel ratsionaalne struktureeritud süsteem, mis juba oma loomult ei saa hõlmata struktureerimata kaootilisust. Saamisest saab äärmisel juhul rääkida vaid vihjamisi ja šifreeritult, mitte aga ladusas loogilises kõnes (Mellor 1982: 10–11). Candace D. Lang nendib sedasama Baudelaire'i ironiat analüüsi-des: viitega Kierkegaardi ironiakäsitlusele osutab ta, et romantilise ironia aluseks on lõpmatu igatsus, mis näiteks Baudelaire'i luules väljendub pidevas vastuolus ideaalse (essentsiaalse) ja tegeliku (fenomenaalse) maailma vahel, see vastuolu võib avalduda ka arusaamas, et näivuse (kee)le kaudu ei saa edastada olemust ega seega mitte ka adekvaatset enesekuvandit. Toonase väärtussüsteemi taustal osutus tõdemus tähistaja ja tähistatava arbitraarsest suhtest

romantilise ironisti jaoks isiklikuks tragöödiaks, Saussure'i-järgses mõtlemises on see saanud neutraalseks eelteadmiseks (Lang 1988: 111).

Ühe postmodernse näite teadmisest, et rohke tarvitamise tõttu on mõningatele keelemärkidele, näiteks trafaretsetele armastus-avaldustele, lisandunud kulumise ja banaalsuse konnotatsioonid, nii et nende kasutamine näib erudeeritud ringkonnades praeguseks naiivne ja võlts, leiab Umberto Eco „Järelkirjast „Roosi nimele””. Ka Eco jõuab järelduseni, et sel juhul tuleb kasutada eneseteadlikku ironiat ning välistada sedasi naiivsus ja võltssiirus, ent erinevalt virilast Ormussonist usub ta elurõõmsalt, et iroonia on siiski kommunikatiivne ning irooniline armastusavaldus on sellegipoolest armastusavaldus (Eco 2004: 1242).

77

## VI

Romantilise iroonia kontseptsioon põhines arusaamisel, et universum on korrastamata kaos, mida inimene ei suuda tervikuna haarata ega saavutada absoluuti, ent sellele skeptilis-iroonilisele arusaamale vaatamata ei tohi ta hüljata oma entusiasmi ega loobuda loovalt osalemast üleüldises muutumises ja pidevas saamises. Kunstis tähendab see tarvidust paralleelselt pühenduda loomisele, kuid säilitada seejuures (enese)kriitiline distantss oma teose suhtes.

Romantilise iroonia teooriaga kaasnenud poetilised võtted – ennekõike illusiooni rikkumine ja kriitiline distantseerumine – mõjutasid arusaamu kunstist ja inimesest. Autori pooldumine objektiivseks instantsiks, kes jälgib distanttsilt subjektiivset mina, viis uue subjekti kontseptsioonini: inimene ei tajunud end enam kui homogeenset ühtsust, vaid kui vastuoluliste elementide pingestatud kogumit (Schoentjes 2001: 111). Nii nagu 19.–20. sajandi vahetuse ironiatõlgendused võtsid saksa romantikutelt üle iroonia olemusliku seostamise vabadusega, kandus edasi ka idee mina jagunemisest ja kriitilise distantssi asetumisest mina enda sisse (vt samas: 269–279).

Irooniale sügavalt omane subjekti pooldumine on olemas nii romaani „Felix Ormussoni”, kui ka tegelase, Felix Ormussoni tasandil.

78 Irooniast läbi imbunud Ormussoni minatunnetus on väga kaugel terviklikkusest, sidususest ja harmoonilisusest.<sup>2</sup> Minasuse mitmetahulisus romaani tasandil avaldub eespool kirjeldatud autometafiktiiitse raamjutustuse žanri valikus: tunnetuslikult suuresti autobiograafilist ainekist esitab autor iroonilisse valgusse ja distantsile asetatud tegelaskuju kaudu, tuues topeldava vahelülina alustuseks sisse veel ka kirjanikufiguuri F. T. Nõnda on loodud kogu romaani täitev irooniline atmosfäär, mida on sageli raske siduda ühe või teise tekstikoha või poeetilise võttega – see on praktika, mida irooniaga seostasid nii romantikud kui ka modernse iroonia teoretikud.

Iroonia haakuvus vabadusega kuulub samuti nii autori kui ka tegelase maailma, ainult et autori tasandil on see rohkem suguluses romantikutele omase arusaamaga vastandite teineteist mitteühendavast tasakaalust: Tuglas kirjutab millestki, mis on talle osalt südamelähedane ja osalt distantsile asetatud, ilma et üks poolus selgelt teist allutaks.

Ka Ormusson adub irooniaga kaasnevat vabadust, aga tema jaoks viib see seos viljatu ummikuni: ironist on küll vaba ega fikseeru millelegi, aga ühtlasi ei õnnestu tal ka midagi saavutada, korda saata ega kommuniqueerida. Ormusson on mõistnud, et iroonia on üks väheseid võimalikke hoiakuid relativiseerunud väärtustega maailmas, aga sellega kaasnev vabadusekogemus pole ta jaoks rõõmutav ega nauditav, vaid viril, sest nähes kõigi väärtuste suhtelisust, jääb ta ikka igatsema mingit laadi transtsendentseid tuumi ja lõplikke tõdesid. Aga kuna ta on minetanud entusiasmi, siis nendeni ta paraku ei küüni ning ongi sestap õnnetu. Ironistina jääb Ormusson poolele teele: ta ei saavuta iroonia kaudu ei romantilist ülenemist ega suuda seda suunata ka oma terviklikkuseiha lõplikule purustamisele, et painava ideaalita elada siin ja praegu.

---

<sup>2</sup> Ormussoni subjektsuse lagunemisest, dekadentlikule diletandile omasest otsustusjõuetusest ja tahtenõrkusest, mis tuleneb tema võimest näha ühtaegu paljude vastandlike vaatepunktide kehtivust, ning sellega kaasuvast ihast terviklikkuse ja tervise järele, ühtsustunde lagunemisest suurlinliku elutempo tõttu ning võimetusest tajuda reaalsust ja iseennast terviklikuna on põhjalikult kirjutanud Mirjam Hinrikus (vt Hinrikus 2007).

## Kirjandus

- E c o, Umberto (2004). Järelkiri „Roosi nimele”. – Akadeemia, nr 6, lk 1210–1248.
- H a u g, Toomas (2009). Felix Ormusson ja vana Aadam. – Looming, nr 1, lk 129–137.
- H i n r i k u s, Mirjam (2007). „Noor-Eesti” intellektuaalide dekadentlikust Euroopa-identiteedist: J. Randvere „Ruth” ja Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”. – Looming, nr 11, lk 1713–1730.
- K a l l a s, Aino (1921). *Noor Eesti. Näopildid ja sihtjooned*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- K i r s s, Tiina Ann (2008). Pegasus ja puuhobune. James Joyce'i „Kunstniku noorpõlve portree” ja Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”. – Methis. *Studia Humaniora Estonica*, nr 1–2, lk 86–101.
- L a n g, Candace D. (1988). *Irony/Humor. Critical paradigms*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- L i i v, Toomas (1988). Felix Ormussonist, Tuglase miniatuuridest ja Norra reisi kroonikast. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 3*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 323–332.
- M e l l o r, Anne K. (1982). *English Romantic Irony*. Cambridge (Massachusetts) – London: Harvard University Press.
- N i r k, Endel (1985). Valepassiga suvitaja päevaraamat. – E. Nirk. *Avardumine. Vaatlusi eesti romaani arenguteelt*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 54–74.
- P u i k, Katrin (2009). *Iroonia Heiti Talviku ja Betti Alveri luules*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- S c h o e n t j e s, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil.
- S c h l e g e l, Friedrich (1988). Kritische Fragmente. – F. Schlegel. *Werke in zwei Bänden. Erster Band*. Berlin – Weimar: Aufbau-Verlag, lk 163–186.
- S i s a s k, Kaia (2009). *Noor-Eesti ja esprit fin-de-siècle. Puhta kunsti kreedo maailma- ja inimesetunnetust restruktureeriv roll 20. sajandi alguse Eestis*. Tallinna Ülikool.
- T u g l a s, Friedebert (1973). Teoste sünnilood. – F. Tuglas. *Rahutu rada. Elu- ja kirjandusloolist*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 67–117.
- T u g l a s, Friedebert (1988). *Kogutud teosed 3. Felix Ormusson. Muutlik vikerkaar. Ühe Norra reisi kroonika*. Tallinn: Eesti Raamat.



# Pygmalioni ja Narkissose moodsad ümbekirjutused

## Tuglase „Felix Ormusson” ja Semperi „Hiina kett”

Merlin Kirikal

„Ta näis tahtvat mind oma ligidalle ainult selleks,  
et vaadelda Pygmalioni, kes asjata Galateat katsub ellu ärata.”  
(Semper 1918: 120.)

„Otskui uus Pygmalion löin ma oma Galatea,  
voolisin teda tuhat korda uuesti, armusin temasse,  
– ja olnuks mul veel usku antiikjumalaise,  
– ma oleksin Aphroditet palunud, seda kimääri elavaks muuta.”  
(Tuglas 1988: 78.)

**F**riedebert Tuglase romaani „Felix Ormusson” (1915) ning Johannes Semperi vähetuntud jutukogu „Hiina kett” (1918) kolme viimase novelli peategelased on kunstnikud – Felix on kirjanik ja Tarm maalikunstnik –, noored eesti päritolu rahvusvahelise kogemusega mehed. Mõlema teksti keskse koe moodustab problemaatiline armukolmnurk, mis päädib kõikide asjaosaliste jaoks nurjumisega. Suhete rappaminekut rõhutab teoste tegevuse toimumisaeg, mis kulgeb tärkavast suvest külma sügistalve. Heitlikest armusegadikest kerkib reljeefselt esile küsimus meeskunstnike ja naisekujude omavahelistest suhetest ning neid suhteid vormivaist väärtushinnanguist. Ühtlasi võib küsida, miks räägime just meeskunstnikest ja naisekujudest? Kas Semperi ja Tuglase naisategelastel oleks soovi korral võimalik tegutseda kunstnikena? Mida arvavad sellest meespeategelased ning milliseid tõlgendusmustreid ja kultuuritekste nad naisekujude ja endi analüüsimiseks kasutavad? Miks need armusuhted ühes loodusega närbuvad?

## Moodsad lood Pygmalionist ja Narkissosest

Naistegelaste ja iseendagi analüüsimisel tarvitavad nende lugude meestegelased samu kultuuritekste ja nimesid. Märgilisel kombel ei paku Tuglase romaani ega Semperi „Hiina keti” kolme viimase novelli naistegelased neile lugudele oma lisandusi ega esita (enese) analüüse. See johtub usutavasti nii meesvaatepunktist kui ka tollases kultuuris domineerinud misogüünsetest eelarvamustest. Meestege- 81  
lased viitavad oma analüüsidest nii don Juanile, hispaania kultuurile kui ka Pygmalionile, Ovidiuse kuulsaks kirjutatud antiikse müüdi peategelasele, kelle voolitud vandlist naine ärkab Veenuse kaasabil ellu. Ovidiuse „Metamorfoosides” – mis on Mary Beardi arvates vahest üks lääne kirjanduse olulisemaid teoseid Piibli järel (Beard 2017: 9) – pettub skulptor-kuningas Pygmalion naisloomuses ning valib poissmehepõlve (Ovidius 1971: 243). Lihast-luust naiste ase-  
ainena vormib ta endale valgest vandlist tüdruku, kellele armastus-  
jumalanna kingib elu. Eestikeelses tõlkes sedastab jutustaja kuju  
elluärkamist adudes, et „keha tõesti on see, sest tukslevad sooned.”  
(Samas: 409.) Susan Gubar väidab, et skulptori esimesse reaktsiooni  
on sisse kirjutatud naistepõlgus: traditsiooniline misogüünne soov  
luua kuulekas, alandlik naine, kes on olemuslikult taandatud oma  
kehale, vaiksele tuksuvale ihule (Gubar 1981: 243).<sup>1</sup> Pygmalion loob  
endale sellise „argliku neitsi”, nagu ta vaimusilmas ette kujutab, kes  
„peos lubab vormida end ning vormides altim on järjest.” (Ovidius  
1971: 409.) Pygmalion ja vandlinaine abielluvad ning saavad lapse:  
mehe ideaalist saab reaalsus. See võtmeline müütiline teema –  
ideaalse naise loomine – tuleb esile ka Semperi ja Tuglase tekstides.

Ent Pygmalioni müüt ei ole ainus, mille kaudu Tarm ja Ormusson endid kui armastajaid ja oma ihaobjekte konstrueerivad. Nendes tekstides, nii nagu Euroopa 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kultuuris üldiselt, viibati meelsasti ka Narkissose müüdile, mis

<sup>1</sup> Tasub meenutada ka eesti folkloorist tuntud Kuldnaist, kellel puudub vaim ja kõnevõime ning kelle kujundaja Ilmarisega Felix Ormusson end võrdleb: „Ma armastasin teda selle ootava armastusega, millega armastas Ilmarinen oma kuldset naist.” (Tuglas 1988: 78.) Sõnatu objekti vormimisega seostub eesti tollasest kultuurist veel J. Randvere (*alias* Johannes Aaviku) essee-novell „Ruth” (1909), milles meesjutustaja konstrueerib ideaalse naise, kellele ta samuti teksti jooksul sõna ei anna (Kirss 2006: 71).

joonib alla elu ja kunsti võnkuva suhte, aga ka enda tajumise ja enese peegelduse vahekorra komplitseerituse. Narkissose müüdi üks versioonidest leidub samuti Ovidiuse „Metamorfoosides”. Selles tõrjub kaunis noormees upsakusest Echo ehk Kaja armastust. Kättemaksujumalanna karistab meest, pannes ta lootusetult armuma iseenda peegelpilti. See päädib Narkissose enesetapuga. (Ovidius 1971: 396.)

82 Narkissose ja Pygmalioni müütidel on kokkupuutepunkte. Neid lugusid võib muu hulgas mõista oluliste – ehkki mitte ainsate – kunstnikupositsiooni ning elu-kunsti vahekorda selgitavate müütidenäna (Parente-Čapková 2014: 51).<sup>2</sup> Samuti võib Pygmalioni, kes loob endale ideaalse kaasläse ainult iseenda fantaasia kaudu, Teist<sup>3</sup> täielikult eirates, tõlgendada totaalse endasse lukustumisena, nartsissistliku enesekesksusena *par excellence*.<sup>4</sup> Samas jääb see seos tihti varjatuks. Ilmselt on seda põhjustanud traditsiooniline soolistatud tõlgendus Narkissosel kui feminiinsest mehest, kes söandab imetleda oma peegeldust. Sestap on nartsissismi alates ajast, kui ilmusid selle esimesed modernsed analüüsid Havelock Ellise, Sigmund Freudi ja Otto Ranki sulest, seostatud homoseksuaalsusega ning käsitletud spetsiifiliselt naisi puudutava nähtusena (Lunbeck 2012: 49; Spivak 1993: 17). Seevastu on Pygmalioni alati nähtud meheliku mehena, nagu ka tema kutsumust – kiviraiumist. Seda näitlikustavad ka Felix ja Tarm, kes hindavad traditsioonilist melikkust ja samastuvad heteroseksuaalsete väärtustega. Nii ei mainita nendes Semperi ja Tugläse tekstides kordagi eksplitsiitselt Narkissost (vrd ka siinse artikli motodega), kes eritab feminiinseid ja homoseksuaalseid hõnge, ehkki hillitsetult selle müüdi motiividele ja ka homoseksuaalsusele siiski osutatakse (eelkõige Tuglas 1988: 70).

<sup>2</sup> Ehkki ei Pygmalioni ega Narkissose antiikne kaju ole moodsas lääne kunstimõtestuses, mis rajaneb eelkõige 19. sajandi romantilisel traditsioonil, harjumuspärane kunstnikutüüp, keda seostatakse ekstsentrilisusega, impulsiivse mässumeelsuse ja/või äärmusliku boheemlikkusega (Wilson 2009: 3).

<sup>3</sup> Binaarseis opositsioonides mees-naime ja melik-naiselik tähistab esimene osis traditsiooniliselt normi, teine aga kõrvalekallet, mida saab defineerida vaid esimese kaudu. Senises ajaloos on naist selgitatud mehe, s.o subjekti, absoluudi vastandina ehk Teisena, kellelt on võetud iseteadlikkus, agentsus (Morris 1993: 14). Esimene feministlik filosoof, kes naise teisesust põhjalikult analüüsis, oli Simone de Beauvoir.

<sup>4</sup> Ehkki Narkissose loos on enamatki kui pelk eneseimetlus, unustatakse muu hulgas tihti, et lisaks meespeategelasele tasuks analüüsida ka Kaja ehk seda, milline oli naistegelase roll Narkissose enesepildi kujundamisel (vt Spivak 1993).

„Felix Ormussonis” on näiteks üks homoerootilise laenguga stseen. Selles kirjeldab Felix ihaldusväärset modernset mehekeha, mis on kreekalikult suursugune, lihaseline ja tugev ning millele vastandub korpulentne väikekodaalik mehekeha. On märgiline, et Felix vihjab mehekeha ilust kõneldes just Antiik-Kreekale, kus homoseksuaalsust seostati ülevusega (Brooks 1993: 16; Weir 2018: 14). Ka Semper on möödaminnes kirjutanud meeste homoseksuaalsusest, näiteks seoses oma olulise eeskuju André Gide’iga, kelle jaoks on meestevaheline armastus üks võtmeküsimusi. Kuid eelkõige huvitab Semperit naisekeha – nagu nähtub „Hiina ketist” – ja lesbiline iha (Kirikal 2016: 31; Kirikal 2017: 428).

83

19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse Euroopa modernse kultuuri kontekstis pakkusid müüdid mõtlejatele hulgaliselt inspiratsiooni.<sup>5</sup> Tollane huvi müütide vastu ei ole taandatav vaid mainitud lugudele Pygmalionist ja Narkissosel. Viited müütidele ja nende erisugused töötlused olid dekadentlikus ja modernistlikus kirjanduses tava-pärased.<sup>6</sup> Pea kõik tunnustatud dekadendid ja modernistid olid mingis loomingujärgus huvitatud müüdi ja kultuuri seosest (Butler 2010: 47–48).

Müütide ajastuspetsiifiline tähtsus ilmneb eriti tärkava psühhoanalüüsi valguses ning seoses murrangutega seksuaalsuse käsitlemises. Esseed „Sissejuhatajateks nartsissismi” (1914) kirjutades toetus

<sup>5</sup> Modernsuse all pean silmas elamisviise ja elu kogemist, mille tingisid Euroopas valgustusajastul tekkinud moderniseerumisprotsessid ja sellega seotud teadmisnihked (industrialiseerumine, urbaniseerumine, sekulariseerumine, aja-ruumi mõistete teisenemine), mis kulmineerusid 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi algul (Childs 2008: 16–18).

<sup>6</sup> Modernism on kõige avaramalt moderniseeruva maailma muutuste kunstiline väljendus, mis hõlmab eri stiile ja žanre. Kitsamalt on modernism seeria uuenduslike representeerimisvõtetega rahvusvahelisi kunstiliikumisi ajavahemikus umbes 1890–1930/1940, mille fookuses on suhestumine ideega „uuest” (Armstrong 2005: 24; Childs 2008: 2). Modernismi võib kitsamalt tõlgendada ka dekadentsi jätkuna või selle osana (Bell 2011: 26; Sherry 2015: 3). Seda seetõttu, et tavaarusaamilikult seostatakse modernismi uuenduslike vormivõtetega, näiteks süžee puudumise ning teadvuse vooluga, kuid need arenevad välja juba dekadentsis (Lyytikäinen jt 2020: 268). Pigem lasub modernistliku ja dekadentliku dominandiga tekstide vaheline erinevus teemades, kujundite kataloogis, afektiivsetes maastikes ning vaatepunktis. Näiteks kohtame modernistlikes tekstides sageli perspektivismi ehk hääle paljusust ja segunemist, dekadentlikes tekstides avaldub ühe konkreetse (mees)tegelase sageli enesekeskne siseilm. Kokkuvõttes on modernismi ja dekadentsi vahelised piirid paratamatult rohkem või vähem tinglikud, kuid dekadentsi rolli modernismi vormimisel on valdavalt alahinnatud (samas: 267–268).

84 Sigmund Freud osaliselt inglise tunnustatud seksuoloogi ja homoseksuaalsuse uurija Havelock Ellise terminile „nartsissism” (1899), millega viimane viitas isikutele, kes kogevad erutust, kui vaatavad ja puudutavad oma keha (Kaye 2007: 58). Tollest ajast pärit ohtrate Narkissose müüdi ilukirjanduslike tõlgenduste hulgast võib esile tuua näiteks A. Gide'i essee „Traktaat Narkissosest” (1891) ja Oscar Wilde'i romaani „Dorian Gray portree” (1890). Narkissose müüt oli intertekstina nendes tekstides ning tollases kirjanduses ja teaduses üldiselt oluline moderniseeruvate ühiskondade individualiseerumistungi eri tahkude ja sellega seostuva minakesksuse tõttu (Hinrikus 2011: 19). Viimasega haakub dekadentlikes ja modernistlikes kirjandusteostes domineeriv minavorm, mis on läbiv „Felix Ormussonis” ja sage ka „Hiina ketis”.

Pygmalioni müüdi 20. sajandi uusversioonide näiteiks on George Bernard Shaw' näidend „Pygmalion” (1912) ja Hilda Doolittle'i samanimeline luuletus (1917).<sup>7</sup> Shaw' näidendit tunti hästi ka tollases eesti kultuuris, eriti arvestades, et see jõudis eesti lavalaudadele kärmelt: „Pygmalion” esietendus Londonis 1914. aastal ja Estonias mängiti seda juba 1915. aastal (Raud 1972: 536). Pygmalioni müüdi taasaktualiseerimise taustale asetub naiste võitlus sotsiaalpoliitiliste õiguste eest. Intensiivistuv naisliikumine kutsus esile muutused soosuhetes: naisemantsipatsiooni ja nn maskuliinsuse kriisi 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kultuuris (Dekoven 2011: 212; Kime Scott 2006: 536). Edaspidi raputas traditsioonilisi soosuhteid, aga ka mõjuvõimsaid institutsioone ja uskumussüsteeme Esimese maailmasõja õudus, mis mõjutas nii igapäevaelu – naised läksid eemalviibivate meeste asemel kodunt välja tööle – kui ka üldist teadvust (Childs 2008: 21). Eneseteostust ning ühiskondlikku tähelepanu taotlevate naiste ilmumine avalikku ruumi tekitas konservatiivides soovi „uusi naisi” enda väärtushinnangutele (taas)allutada, s.o pygmalionlikult vormida ning kodusfääri tagasi tõrjuda. Sootundlikust rakursist võimaldavadki Pygmalioni müüdi ümberkirjutused uurida nii uuenduslikke kui ka kivilinenud arusaamu:

<sup>7</sup> Üldisemalt on Pygmalioni müüt oluline ükskõik mis ajal, eriti kui analüüsida looja ja loodu suhet ning ka kirjanduslike representatsioonide ja „ajaloolise tõe” vahekorda. Pygmalioni müüt on ilukirjanduse lugemise lugu: mitteelusatele tegelastele vaimusilmas elu andmine (Hillis Miller 1990: 11–12, 55).

traditsioonilist misogüünset iha naisi muuta, veenda, enda vaadete kohaselt „sobivaks” teha ning naistegelaste vastuhakku sellele vormimissoovile.<sup>8</sup>

Samuti seostub tollane huvi Pygmalioni müüdi vastu dekadentsiga, mida mõistetakse omamoodi tundlikkuse, kõnelemis- tajumisviisi ja mõtlemisvormina, mis levis Euroopas laiemalt alates 19. sajandi lõpust (Hinrikus 2011: 14–17; Sherry 2015: 3). Dekadentsi iseloomustavatest märksõnadest on tuntuimad „kunstlikkus”, „ekso- tism”, „perverssus”, „morbiidsus” ja „misogüünia”, ehkki see jada on mõõtmatu mitmekesisem (Hinrikus 2017: 19, 21; Potolsky 2013: 2). Sageli nimetatakse tekste dekadentlikeks ka seetõttu, et nad liigu- vad raskusteta kanooniliste kultuuritekstide, aegumatute mõju- allikate, taastöödeldud lugude, ühiste maitsete äratuntavas võrgus- tikus (Potolsky 2013: 5). Sellist lähenemist saab otseselt seostada nii Semperi kui ka Tuglase tekstiga: mõlemad viitavad ohtralt eri perioodidest pärit kujutava kunsti teostele, kirjandustekstidele, muusikale ja müütidele.

85

Kirjanduslik dekadents ammutab Pygmalioni müüdist: huvi- pakkuvaim kõigest on kunsti ja elu hierarhiline suhe ning usk kunsti/kunstlikkuse primaarsusesse mingisuguse kujutletud reaalsuse ees (Parente-Čapková 2014: 7). Kunsti ja elu suhteid dekadent- sis vaeb tihti meeskunstnik, kes asub kunsti ülistaval positsioonil. Dekadendid kummardasid nimelt teatavat tehiskunstust ning seda ka naiselikkuse ja mehelikkuse määratlemisel. Kunstliku naise ülistus dekadentlikus kunstis viis reaalse naise ja tema n-ö ebaesteetilise, üldse kõige loomuliku põlgamiseni (Denisoff 2007: 39). Nii sai tol- lastele meeskunstnikele mudeliks galatealik nais- või meesideaal, mille ülesehitamisel kasutati näiteks prantsuse dekadentliku mõt- leja Theophile Gautier’ teesi kunstist kui ülimast ja ainsast ilust. Samuti suunas selliseid naisekonstruktsioone inglise dekadentsi suurkaju Walter Pateri naudingulise kunsti idee. Pater eelistab alati

<sup>8</sup> Eesti kultuuris võib Pygmalioni müüdi ilmeka modernse ümberkirjutuse näiteks tuua J. Randvere essee-novelli „Ruth” (1909) (vt ka Pygmalioni müüdi kohta Tammsaare loomes Hinrikus 2011: 83–84, 101), milles Pygmalionist jutustaja kirjeldab detailselt oma ideaalse naise vaimseid ja füüsilisi omadusi, elustiili ja harrastusi ning seksuaalsust (sellise vormimise misogüünia kohta vt Hinrikus 2006). Ühtlasi assotsieerub see tekst Narkissose müüdiga: jutustaja sedastab, et Ruth on tegelikult tema, s.o jutustaja tõeline imetlusobjekt on tuumas tema ise (Kirss 2006: 71–72; Hinrikus 2006: 156).

hetke – kas või ülipõgusat – perfektset ilu või selle ettekujutust igapäevaste rutiinile, jutlustades *carpe momentum*'i usku (samas: 32). See eelistus on aga varjamatult seotud pygmalionlik-nartsissistliku ihaga vormida kaunis noor naine, valmistada nautimiseks kunstlik perfektne ihu, mis on dekadentliku ideaali kohaselt vastuoluline: üheaegselt nii erootiline, jõuline, mänglev (*femme fatale*) kui ka haiglaslik, nõrk ja passiivne (*femme fragile*) (Hinrikus 2013: 33).

86 Kanooniline dekadentlik Pygmalioni – ja ka Narkissose – romaan on Oscar Wilde'i „Dorian Gray portree”.<sup>9</sup> Selles homoseksuaalse raamatikuga teoses vormivad mees-Pygmalionid kunstnik Basil ja lord Henry noorukest Doriani, esimese käe all valmib ka Doriani kunstiline teisik. Matthew Potolsky on Doriani kuju ja Wilde'i seisukohti analüüsides märkinud, et Pygmalioni(de) töö veatuks toimimiseks on tarvis leplikku koostööd. See tähendab, et kellegi tegemiseks, mõjutamiseks, kellegi üle domineerimiseks – soost hoolimata – on lisaks Pygmalioni (siin lord Henry ja Basili) vormimistahtele vaja ka innukat kaasatulist, kollaboranti (Potolsky 2013: 125). Säärase õpilase, kes ovidiuslikult „vormides altim on järjest”, musternäiteks ongi Dorian Gray. Tüüpilise dekadentliku Pygmalionina mainitakse veel Severin von Kusiemskit Sacher-Masochi romaanist „Veenus karusnahas” (1870). Too „õpetab” naistegelase Wanda end peksma ja alandama. Nais-Pygmalioni näiteks on Raoule de Venerande Rachilde'i ehk Marguerite Eymery Vallette'i romaanist „Monsieur Venus” (1884) (samas: 109).<sup>10</sup>

Nii nais- kui ka mees-Pygmalion kasutavad oma nn õpilaste mõjutamiseks veenmistaktikaid, tehes neist sobiliku vormitava massi oma suguliste ihade rahuldamiseks (samas: 109). Ehkki Rachilde'i romaani peategelane ei suhtu ihaldatavasse austuse ja avatusega (mida väärtustatakse feminismis), ilmestab see siiski Pygmalioni müüdi tõlgenduste dünaamikat. Sajandite vältel on müüt muutunud jäiga patriarhaalse ühiskonnakorralduse häälekandjast vabameelsete nootidega looks ning Pygmalioni rolli võib täita ka naine (Eck 2014: 1). Kuid ei muutu ainult Pygmalioni sugu: ka Galateade

<sup>9</sup> Semperi „Hiina ketis” loeb seda raamatut ning suhestub ilu ja nooruse põgususe küsimusega naistegelane Alla (Semper 1918: 34).

<sup>10</sup> Ka Semperi tekstikorpuses on vähemalt üks nais-Pygmalion, nimelt Ellinor, kes mitmes samanimelise kogu (1927) novellis üritab õpetada ning vaimselt ja füüsiliselt harida eri meestegelasi.

kujutamise viis teiseneb.<sup>11</sup> Nii on meid huvitavates tekstides erinevalt „Dorian Gray portreest” kujutatud küll heteroseksuaalset kirge ning traditsiooniliselt on Pygmalionid mehed ja Galatead naised, ent soosuhete nihked paistavad neist Galateade käitumise ja hoiakute kaudu siiski.

Pygmalioni ja Narkissose müüdi motiivide ning üldisemalt müütide levik tollases kultuuris pakkus – nagu juba mainitud – paljudele mõtlejatele analüüsiainest. Friedrich Nietzsche järgi on moodsa aja üks suurimaid probleeme sideme puudumine Kreeka tragöödiale omase sensuaalsuse, intuitsiooni ja tõega (Childs 2008: 65–66). Freudi meelest tabas müüdi loogika isegi teaduslikust meetodist täpsemalt teadvustamatuse subjektiivseid ja assotsiatiivseid vihjeid (samas: 66). Nii ei tähenda müüt modernsuse teoreetikute järgi mitte ratsionaalsuse minetamist, vaid tsiviliseeritud mõistuslikkuse tõelist kulminatsiooni, küpse mõtlemiseni jõudmist (Bell 2003: 73). Sellele kirjutab alla ka Tuglas oma tuntud kreedoga „Luu müüte – see on kõrgeim!” (Tuglas 1966: 118, vt ka Undusk 2009: 606), mida on eesti kultuuriloos väsimatult tsiteeritud. Et müüdid on mainitud põhjustel nendele mõtlejatele nii kõikehõlmavad, haakuvad nad tihti elu mõistega, mis on Semperi, Tuglase ja ka Tammsaare loomes ning dekadentlik-modernistlikus kirjanduses üldiselt olulisimaid sõnu (Hinrikus 2013: 19–20).

Lisaks määratule selgitusjõule, mõjuvad müüdid moodsatele kirjanikele lõdvestavalt: näiteks T. S. Eliot selgitas 1923. aastal müütidest ainest ammutavat James Joyce'i „Ulysses” (1922) arvustades, et müütide potentsiaal lasub rahustaval võimel kujutada koherentsi ja tähenduslikkust kaootilises, kiirustamisest ülekoormatud maailmas (Childs 2008: 66, 209).<sup>12</sup> Müüdid tunduvad modernsuse pingeis teraapilised ning nende kasutamine pakub nostalgilist pilti tuttavlikust elust, vahenditumast olemisest, jumalustele naaldumisest ja traditsioonilistest soosuhetest (Armstrong 2005: 4). Samas võib

<sup>11</sup> Nimi Galatea ei esine üheski antiikses Kreeka ega Rooma tekstis: see on 18. sajandi lisandus (Law 1932: 337, 340).

<sup>12</sup> Johannes Semperi loomingu on eri materiaalsel ja filosoofilistel põhjustel tahe jõuda mingi esteetilise tervikuni võtmeline. Semperi tegelased ja ta ise implitsiitse autorina otsivad oma loomingu kaudu eri mooduseid, kuidas jõuda ideaalse ja terve kirjandusliku vormi, perfektse (naise)keha ja autentse elustiili. (Kirikal 2020: 211, 213–215, 224–225.)



müüdilembust ilukirjanduses tajuda ka teisiti: müüte kasutatakse seetõttu, et need on antiigist alates suutnud kirjeldada tähenduslikke ja vahel erakordselt ebamugavaid (inim)suhteid – inimese (s.o valdavalt mehe) suhet keskkonna, jumaluste ja kaasinimestega (Workman 1981: 36). Ehkki selle manatava turvalisuse ja korraihajuures on siiski tajutav, et müütilise ja elutervena tõlgendatud antiigi ning modernsuse vahelist lõhet ei ole tegelikult isegi müüte taas-  
88 tootes võimalik ületada.

Iidsete müütide kodustamisega tegelevad ka Semperi ja Tuglase tekstid. Nii „Hiina ketis” kui ka „Felix Ormussonis” on üks eksplitsiitne viide Pygmalioni müüdile, mille tõin ära artikli alguses. Samas on nende tsitaatide kontekst mõnevõrra erinev. Felix paigutab iseenast Pygmalioni rolli, võimupositsioonile, Tarm see-eest kirjeldab pihtimuslikus monoloogis olukorda ihaobjekti Evi seisukohast. Nii on tegu Tarmi projektsiooniga. Tarm arvab, et Evi uurib teda kui Pygmalioni, kes ei saa oma ülesandega hakkama. Sellest erinevusest hoolimata ei suuda ei Tarm ega Felix Pygmalioni positsiooni täita, sest nad soovivad vormida materjali, mis ei ole muljumisaldis. Ehkki lugude eri arengujärkudes astuvad naisekujud aeg-ajalt imetlevasse õpilasepositsiooni – Tarm õpetab neile joonistamist ning Ormussoni võõrustavad naised kuulavad meeeldi mehe lugusid –, ei ole ükski neist tegelikult tõeliselt valmis olema kunstniku jäägitult kaunis ja alandlik vandlinaine – ärkama ellu kunstnikule meelepärasel steriilsel moel.<sup>13</sup> Isegi kui naistegelased pakuvad meeskunstnikele pea defitsiitset imetlust ja peegeldust ning lubavad end vahetevahel juhtida-juhendada, ei ole nad Ovidiusele toetudes „vormides altimad järjest”, s.o muljumise käigus aiva pehmenevad kollaborandid, vaid pigem isepäised ja rohkemal või vähemal määral söakad. See omakorda tähendab, et mingil määral võtavad naisekujud üle meeskunstnike omadused ja rollid. Säärane võte oli tollases kultuuris, kus naised silmanähtavalt iseseisvusid, tavapärane: „uued naised” vormisid modernseid naiseks olemise viise omaduste kaudu, mida harjumuspäraselt oli peetud mehelikeks (sõltumatus, julgus, liikuvus). Nii jäävad naisekujud meestegelaste suhtes külmaks –

<sup>13</sup> Kui vaadelda elutu elluäratamise teema eetilist mõõdet, võib modernse Pygmalioni versioonina mainida Mary Wollstonecraft Shelley romaani „Frankenstein” (1818), milles teadlane loob koletise, kelles tekib inetuse ja üksinduse tõttu raev oma looja ja oma eksistentsi vastu.

meeskunstnikud-voolijad haaravad tüki külma savi ega suuda seda peos soojendada („külm” on eriti Semperi „Hiina ketis” sagedasti korduv omadussõna naistegelaste kirjeldamiseks).

Niisiis, mil moel haakuvad kõnesolevate müütidega „Hiina kett” ja „Felix Ormusson”? Mida arvata sellest, et nii Semperi Tarm kui ka Tuglase Ormusson asetuvad lugudes Pygmalioni positsioonile? Millist vandlinaist nad endale sooviksid ja miks? Mil moel iseloomustab see neid endid? Kas nende ambitsioonikas – ja varjatult nartsissistlik – projekt õnnestub? Kuna Narkissose ja Pygmalioni müüt ja nende pea lugematud eri versioonid valgustavad lisaks sugudevahelistele suhetele ka elu ja kunsti vahekorda üldisemalt, siis võib küsida, mis juhtub Tarmi ja Ormussoniga, kui elu (lihast-luust naiste) ja kunsti (naisideaali) vaheline piir on õrn ja segane, nii et elu muutub kunstiks, mis muutub omakorda eluks.

89

## Sissevaade „Hiina ketti” ja „Felix Ormussoni”

Semperi 1918. aastal ilmunud „Hiina kett” on kummastava pealkirjaga.<sup>14</sup> See sümboliseerib jutustaja sõnutsi alati jätkuvat iha-ahelat, igikestvaid armuhulknurkasid, mis on kõikide lugude kitiks (Semper 1918: 32). Ühtlasi viitab sõna „hiina” raamatu pealkirjas dekadentide ja modernistide hulgas levinud nn idaihalusele, hõllandusele eksootilise, rafineeritu, peensusteni töödeldu, erineva järele (näiteks Poundi, Elioti ja Yeatsi, Eestis Enno ja Tuglase loomingus) (Childs 2008: 35; Hasselblatt 2016: 325; Undusk 2009: 529–530). Semperi loomes tähistab ida eelkõige utoopilist iha transgressiivse mitteläaneliku ja pärssimata seksuaalse väljenduse järele (Marshik, Pease 2019: 64; Pushaw 2019: 110–112), mille embleemiks saab nietzschelik joovastunud moodne tantsija (Kirikal 2020: 220). Alati edasikestvut iha markeeriv eksotiseeritud hiina keti sümbol sobitub modernsetes tekstides levinud tsüklilise ajamõtestusega, mille

<sup>14</sup> Kogu esialgne pealkiri oli „Üle hinge” (Siirak 1968: 321). Kolm „Hiina keti” novelli olid ilmunud varem: „Õed” Noor-Eesti V albumis (1915), „Üle kanarpikuse palu” Siuru I albumis (1917) ning „Püha umbrohi” Siuru II albumis (1918). Novellid „Õed”, „Võrkkiires” ja „Ristipood Sfinks” kirjutas Semper hiljem kokku ja need avaldati tema „Kogutud teoste” 3. köites pealkirja „Õed” all (1964). Seal taasilmus eraldi ka „Püha umbrohi” uue nimega „Umbrohi”. 1967. aastal avaldati uuesti „Üle kanarbikupalu”. „Kogutud teoste” ümberkirjutused vääriskid ohtrate muutuste tõttu eraldi ideoloogiakriitilist vaatlust.

on kuulsaks kirjutanud Henri Bergson ja millele naaldub Friedrich Nietzsche igavese taastulemise teooria (Marshik, Pease 2019: 67–68). Mõlemad mõtlejad on Semperit märkimisväärselt inspireerinud.<sup>15</sup> Sellisele taustale asetub Semperi *alter ego* ehk Tarmi totaalne elujaatus: iga uus hetk on täiuslik, millest tuleb võtta viimast. See ei ole omane aga ainult Tarmile: *carpe momentum*’likku mõtteviisi jagasid paljud teisedki tollased Eesti kirjanikud, sealhulgas rühmituse Siuru liikmed, kelle hulka kuulusid ka Semper ja Tuglas. Intensiivsete tunnete janu ei tule esile vaakumis, vaid spetsiifilises ajaloolises kontekstis ehk kultuuris, milles muu hulgas andis tooni hedonistlik dekadents. Naudinguline, kodanlike normide kohaselt transgressiivne moment muutub dekadentlikus kirjanduses oluliseks iseeneses. Olevikulist intensiivset elamust jutlustatakse kui olemisviisi ning selline väärtusarusaam kulgeb dekadentsikirjandusest modernismi (Bennett, Royle 2009: 294; Lyytikäinen jt 2020: 274), mõjutades ka Tarmi ja Ormussoni ilmatunnet.

Semperi „Hiina ketti” juhib niisiis mõte, et iga (hüljatud) armastatu käest haarab õige pea kinni teine, mistõttu moodustub lõppematu armuahel. Lõpuks haarab Tarmi mahajäetud Evi käest salapärase jutustaja. Kett hargneb muudkui edasi. Näikse, et Semperi teose pealkiri on seotud Austria kirjaniku Arthur Schnitzleri näidendiga „Ringmäng” (1900), mille sisu – seksuaalpartnerite vahetus ringmängu põhimõttel – tekitas tollal skandaali nii Berliinis, Münchenis kui ka Viinis (Semper 1977: 114). Selle eestikeelne esmatrükk (1907) hävitati (Undusk 1997: 664).

Kogu, mis käsitleb ketti ühendatud armusuhteid, koosneb viiest novellist, millest kaks esimest on omaette tervikud – esimene haakub pigem Semperi hilisema novellikoguga „Ellinor” (1927) – ning kolm viimast moodustavad ühtse loo samade tegelaste ja jätkuvate teemadega, mistõttu on Semper novellid hiljem kokku kirjutanud. Viimati mainitud novellid on sarnased „Felix Ormussoniga” ning seepärast keskendun allpool nendele, aga annan põgusa ülevaate kõigist viiest.

<sup>15</sup> Bergsoni filosoofiast kirjutas Semper 1915. aastal kaks referaati ning Bergsoni mõisteid kasutab Semper oma töödes korduvalt. Ühtlasi kuluvad Semperile sageli marjaks ära Nietzsche apolloonilise-dionüüsilise väljenduse vastandus ning Semper on ka „Nõnda kõneles Zarathustra” 1932. aastal ilmunud tõlke järelsona autor. (vt täpsemalt Kirikal 2020: 211–213, 222.)

Novellis „Püha umbrohi” vahendab sündmusi ja tegelaste teadvuses toimuvat loost väljaspool asetsev jutustaja.<sup>16</sup> Novellis on ka siirdkõnet, mille kaudu saab vahenditumalt aimdust nii nais- kui ka meespeategelase mõttest. Selles jutus loob Peterburi üliõpilane, sõnakas ja ironiline Alla üliõpilaste väljasõidul Soome lähedased suhted tudeng Adoga.<sup>17</sup> Koos vestlevad nad kunstist, ilust ja väisavad Peterburi naastes kultuuriüritusi. Kui koju naaseb naise kallim, lõpetab Ado Allaga – keda ta süüdistab rumaluses, inetuses ja teesk-luses – järsult suhted. Nurjunud armulood viivad enesetapumõttega Alla Püha Iisaku katedraali, kuid hirm ebaesteetilise surma ees juhib naise tagasi tänavaile. Novellis „Üle kanarpikuse palu” vaatleb jällegi kõiketeadev jutustaja, kuidas meesprotagonist Kules võrgutab näidendiproovidel ja loodusmiljööös rõõska möldritütart Martat, kel „silmsil uduähm”,<sup>18</sup> igatsedes samal ajal tõmmu ja hapra metsaneiu<sup>19</sup> järele, kes erinevalt Martast „käte vahel viskleks kui väike madu” (Semper 1918: 41, 45). Vastuolulisi mõtteid heietades tüdineb Kules lõpuks ihaobjektidest ja lahkub, mõeldes parastades, et ju mõni mees kuskile „lõpuks ikka kinni jääb”, s.o naise võtab (samas: 55).

91

Alates kolmandast novellist „Õed” on peategelaseks maalikunstnik Tarm, ehkki vahel tundub, et domineerivat rolli etendab hoopis (mees)jutustaja, kes on Tarmi salapärase kirjanikust sõber (samas: 73). Tegelasepaar ja jutustamisdünaamika sarnanevad mitmes

<sup>16</sup> Novelli peategelanna prototüüp on üliõpilane, keda Semper kohtas tudengina Peterburis ja keda ta nimetas pühaks umbrohuks (Semper 1978: 207). Pealkiri viitab tudengi otsusele mitte sooritada enesetappu ja siiski – hoolimata nurjunud suhetest, tumedast tulevikust ja talle öeldud inetutest sõnadest – edasi elada, püha umbrohuna, mida „ükski käsi iial ei suuda välja kitkuda.” (Semper 1918: 36.)

<sup>17</sup> Semperi „Hiina ketis” on mitmeid viiteid Soomele ja Rootsile. Seal sõlmitakse armusuhteid, veedetakse lõbusalt aega, sporditakse. Nii on Skandinaavia Semperi tekstides mingis mõttes vabastav rõõmupaik. Samas ei ole Semper siin pioneer: ka teised, Semperist vanemad nooreestlased leidsid innustust ja eeskuju Põhjamaade kultuurist. Näiteks Soomes elasid ja õppisid mitmed prominentsed nooreestlased, lisaks Johannes Aavikule ja Gustav Suutsule ka Friedebert Tuglas ise.

<sup>18</sup> Bram Dijkstra on näidanud, et 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kultuuris oli kulunud võte maalida/kirjeldada naiste silmi kui uinuvaid, tuhaseid, uniseid, äraolevaid (Dijkstra 1986: 178–179).

<sup>19</sup> Tajutatavalt erotiseeritud metsaneidud olid tollaste meeskirjanike meelisvalikuiks. Eesti kirjanduse üks huvitavamaid näiteid on Metskass ehk Hilda Oskar Lutsu dekadentlikust novellist „Kirjutatud on ...” (1914, hilisema pealkirjaga „Soo”) (Tuuling 2014: 28, 65–66).

mõttes August Gailiti 1918. aasta romaaniga „Muinasmaa”, mis on koos „Hiina ketiga” omamoodi „Felix Ormussoni” edasiarendus (vt Maarja Vaino artiklit siinses kogumikus). „Muinasmaas” tegutsevad samuti maalikunstnik – Bruno Erms – ja kirjanikust jutustaja Morin (Gailit 2002, vt ka Tuuling 2015). Semperi jutustaja kirjeldab Tarmi suvitust maal ning tema külaskäike ödede Erta ja Evi poole, mis viib kummastava armukolmnurga tekkeni. Vanem öde Erta ihaldab 92 Tarmi, ent Tarm Evit, häbelikku *jeune fille*’d, kellega Tarm aga kuigi palju ei lävi. Evit mõtteis idealiseerides veedab Tarm suve koos n-õ argise Ertaga. Novelli „Vörkkiiges” (mille pealkiri sümboliseerib edasi-tagasi liikumist, mis on omane nii Erta-Tarmi suhtele kui ka modernsele ajakäsitlusele) tegevus toimub aasta pärast eelmist novelli. Selles pihib Tarm looduses oma sõbrale, jutustajast kirjanikule, kuidas ta Evit igatsedes, ent muusikast ja suveöödest joobunult Ertat suudles ja pärast hädas oli tole eemalepeletamisega. Valus tõrjumine ajab Erta kaugele Venemaale, kus ta lõpuks oma tunnetest Tarmi vastu võitu saab.

Novelli „Ristipood sfinks” tegevus leiab aset mõne aasta pärast.<sup>20</sup> Selles elab Tarm Peterburis, tema lugu jutustab alguses ja lõpus kirjanikust sõber, kuid vahepeal saab pihtimuseks sõna Tarm ise. Ta on möödunud aja jooksul salapärasest Evist ohtrasti mõelnud ja teda kinnismõtteliselt maalinud, samuti viibinud Helsingis ja elanud Stockholmis ühes „uue naise” rootslase Uta Nordströmiga.<sup>21</sup> Viimast võib pidada Semperi radikaalse Ellinori eelkäijaks, kes on naispeategelane samanimelises novellikogus (vt Kirikal 2017). Evit uuesti nähes pettub ta naise külmuses – Evi ei mahu Tarmi loodud kunstliku naiselikkuse vormi ning seetõttu maalib ta teda ristipoodud sfinksina. See maal kisub lõhki ka kõiki novelle ühendava hiina keti ehk armusuhete järgnevuse. Tarmi toon ja hoiak viitavad, et see tekitab temas vabanemistunde.

<sup>20</sup> Modernses kirjanduses eksootilise ja iidsema mõjuv sfinks kui mehelikust vaatepunktist tajutud naise mõistatuslikkuse võrdkuju on rikas sümbol, mida Eesti kirjanikest kasutab ka näiteks Johannes Barbarus oma luulekogus „Inimene ja sfinks” (1919). See pealkiri vastandab mehelikustatud inimese ning sfinksikuju ehk naise (vrd kogu ühe luuletuse pealkirjaga „Naine-sfinks”).

<sup>21</sup> On tähenduslik, et lugude 1964. aasta ümberkirjutuses ei viibi Tarm kordagi ei Soomes ega Rootsis, vaid kolib pärast armulugu Ertaga Moskvasse ning rootslasest Utast on saanud nimetu naine, kellega Tarm kohtub Tšornõje Prudõ uisuteel.

Ka „Felix Ormussonis” on see nn hiina kett, armuhulknurk – Ormussoni sõnutsi armastuse, viha ja kadeduse paelad, ämbliku-võrk – olemas, ühendades salalikuks armukeeks pea kõik olulisemad tegelased (Tuglas 1988: 41).<sup>22</sup> Lisaks armukolmnurgale ja eespool mainitud müütide ümberkirjutusele on „Felix Ormussonis” teisigi „Hiina ketiga” kattuvaid teemasid, näiteks kunsti ja kreaatiivsuse olemus, looduse estetiseerimine ja kirkad sümbolitest pungil unenäod. Teksti vorm aga – vahendajaks on läbivalt minajutustaja – annab loole teistsugused mõõtmed. Päevikromaani spetsiifika võimaldab lugejal heita süvendatud pilku peategelase mõtteilma, mis – isegi kui Felixi siiruseaste on loo kulgedes kõikuv – jääb „Hiina ketis”, hoolimata Tarmi pihtimustest, siiski rohkem varjatuks. Sarnaselt Tarmiga on Felix tulnud maale, nimelt sõber Johannese maamajja suvitama. Temaga puhkavad koos Johannese naine Helene, nende poeg Juhan ja Helene noorem õde Marion. Armudes alguses esimesse ja seejärel teisesse naisesse, reflekteerib Ormusson pävikulehtedel armastuse, abielu, suurlinna- ja maaelu, loomingulisuse ja õnne üle. Nii nagu modernistlikele, aga juba varem dekadentlikele tekstidele iseloomulik, kirjeldab tema päevik peamiselt Felixi enda tihti eneseiroonilisi muljeid, tundeid ja olemist. Ülitundlik Ormusson tajub ühel hetkel, et ei armastagi Helenet, truudusetut abielunaist – kelleks ta teda oma mõtteis on hakanud pidama.

93

Järgnevalt suunab ta kogu oma tähelepanu noorele Marionile, kes on Felixi sõnutsi lühikese aja jooksul palju muutunud (Tuglas 1988: 113–114). Felixi armunud silm tajub, et võrreldes eelnevaga on naine kõhnunud ning kauninenud (samas: 87, 112). Jaan Unduski sõnutsi tavatsevad armastusobjektid Tuglase loomingus füüsiliselt kasvada (Undusk 2009: 474), kuid „Felix Ormussonis” tekitab põnevust saleduse rõhutamine ning suurenemise simultaanus vähenemisega. Felix kirjeldab esimesena ihaldatud Helenet: „Ta seisab saledana, mõlemad käed selja taga klahvele surutud, ehmunud ja imestav. Kui noor ja neitsilik näib ta nii [---] painduva, hapra kehaga!” (Tuglas 1988: 29.) Marioni jumaldades lausub ta nõnda: „Tema ovaalne marmorline nägu muutub kitsamaks.” (Tuglas 1915: 156.) See tähendab, et ehkki Tuglase loomes muutuvad armastus-

<sup>22</sup> Kasutan valdavalt „Felix Ormussoni” 1988. aastal „Kogutud teostes” ilmunud varianti. Kohati olen 1988. aasta versiooni kärbeta tõttu viidanud teose 1915. aasta trükile.

objektid ihaldaja silmades hiiglaslikeks, jäävad nad vähemasti „Felix Ormussonis” kehavoliüümilt õblukeseks. Nii Tuglase kui ka Semperi loomes esineb naiseliku kõhnuse kultust.

94 Kuidas Felix ja Tarm / jutustajad naistegelastest mõtlevad? „Hiina kett” pakub kirju valiku naiskaraktereid, kelle omadused põimuvad, moodustades hübriidseid naisfiguure: „Pühas umbrohus” tegutseb naisüliõpilane *femme fatale*, järgmises loos näeme talunaisi, kelle kohta me jutustaja valikute tõttu palju teada ei saa, ning kunstniku-triloogias (s.o „Õed”, „Vörkkiiges” ja „Ristipood sfinks”) on olemas nii noor *femme fragile*, väikekoodanlik konservatiivne naisetüüp, kui ka „uus naine” – naissportlane. „Hiina kett” annab niimoodi mõista, et on erinevaid naiseks olemise viise, mis omavahel kombineeruvad, olgugi et Tarm ei soosi neist ühtegi. „Felix Ormusson” on teistlaadne: protagonist paigutab naistegelased dekadentlikus kunstis ja kirjanduses levinud naisetüüpide teljele *femme fragile* – *femme fatale* (vt ka Hinrikus 2011: 83), st et ta ei suuda või ei taha kujutleda naisi eri rollides, mitmekesiste sihtide teenistuses. Felixi fantaasia jõulisest, lihalikust ja mänglevast Helenest ning tõsisest, haprast ja külmast Marionist on Tarmi unelmatest abstraktsem: Felix otsib naise egiidi all justkui miskit muud, näiteks kunstimeisterlikkust, igavikku või loodust. Viimast peab Felix tihti inimestest sootuks huvitavamaks, mis päädib sellega, et „üks või teine naine ei oma suuremat tähtsust” (Undusk 2016: 301–302, vt ka artiklit siinses kogumikus). Oluline on loodus ja sellega sulanduv jumalik armastus, mitte tingimata see indiviid, kellele armastust pakutakse. Seega ei suhestu Felix tõsiselt ka naiste reaalseste probleemide ega naisemantsipatsiooniga, mis on feministlikus raamistikus problemaatiline. Naisemantsipatsioon – mille üks eesmärke oli ja on vabastada naised patriarhaalsete mõttemallide küüsisist ning murda stereotüüp alandlikest, intellektuaalsete huvideta ning pere- ja kodukesksetest naistest – Felixit ei huvita. Selline huvipuudus oli tollastes kultuuritekstides tavaline: meestegelaste hoiak uuenenud, s.o eneseteadlikumasse ja edasipürgivasse naiselikkusesse oli valdavalt vastuoluline (Dekoven 2011: 215).

Nüüdisaegses uurimuses on „Felix Ormusson” jätkuvalt relevantne (vt Parksepp 2017), mille tunnistuseks on ka sinne kogumik, samas kui „Hiina kett” on vajunud unustuse hõlma (Siirak

1968: 323). Ilmumisajal said mõlemad tekstid pigem virila vastuvõtu osaliseks. Siiski kirjutati Tuglase romaanist rohkem kui „Hiina ketist”. Seda kindlasti ka seetõttu, et Tuglas oli erinevalt Semperist tollal juba tunnustet kirjanik. Paatos ja rõhuasetused on aga mõlema retseptisioonis sarnased, asetudes teljele positiivne ja loomulik omamaine *versus* negatiivne ja konstrueeritud euroopalik. Näiteks Marta Sillaots siunab „Felix Ormussoni” võõrapärast stiili, ühtlasi peab arvustaja „ebaesteetiliseks” asesõna „mina” pidevat – ehk isegi nartsissistlikku – kordamist: „Milleks see „ma” igas lauses? Kes räägib nii?” (M. R. 1915.) Anton Jürgenstein väidab, et teose stiilis „tundub rehkendaja intelligents, vähem algõuliselt loov luuletaja.” (A. T. 1915.) Eduard Laaman nimetab teksti naeruväärseks (E. L. 1915). Siit nähtub konservatiivsete kriitikute mõttelaad, millele vastandub Tammsaare „Felix Ormussoni” (enese)irooniline arvustus, mis on mõnes mõttes ka soosiv (Tammsaare 1988). Üldjoontes näib, et neile kriitikutele on harjumatud just mina-vormis eneseanalüüs, võõrapärane sõnastus ja intertekstuaalsete vihjete küllus.

95

Võõrapäraseks peetakse ka Semperi loomingut, sealhulgas „Hiina ketti”, mis seisab justkui eesti kirjanduses üksinda (Adams 1925). Seda negatiivse alakõlaga mõtet kohtame Semperi teoste retseptisioonis hiljemgi. Semperi 1927. aastal ilmunud novellikogu „Ellinor” seob Albert Kivikas Euroopa kirjasõna liigse mõjuga, süüdistades Semperit kindlate prantsuse autorite plagieerimises (vt Kivikas 1928a, 1928b).<sup>23</sup> Samamoodi arvab „Hiina ketist” ka Karl August Hindrey: „Semper töötab finessidega, teadlikult, keerulikult. Ta lahendab probleemid, analüseerib naisi ja iseennast, jalutab hingelistel keerdkäikudel, kuid ikka minu meelest piinlikult varjatud tundega, nagu kõnniks ennenägemata uudismaadel. Oma „Hiina ketis” [---] on kogu Euroopa kultuuri kvintessents koos. Aga ta tundub kokkuotsituna. Niisama nagu stiil otsituna tundub.” (Hindrey 1919.) Hindrey kirjutab „Hiina ketist” kui euroopalike mõtte-laadide kvintessentsist, kuid mitte kiitvalt: see n-ö ekstrakt Euroopast on kokkuotsitud, kokkuklopsitud, seega võlts. Hindrey üle-

<sup>23</sup> Samas ei olnud selline rünnak tollases eesti kultuuris midagi enneolematut, sest eriti alates 1921. aastast, mil Gustav Suits alustas Tartu Ülikoolis eesti ja üldise kirjanduse õpetamist ning hakkas süstemaatiliselt selgitama talle hingelähedast võrdlev-ajaloolist meetodit, muutus välismõjude otsimine kohalike kirjanike teostest sagedaseks (Peep 1991: 145).



oleva tooniga arvustusest kõlab läbi, et on palju olulisematki, millest kirjutada – Semperi „Hiina ketti” tõlgendab ta naiivsena.

96 Völtsi ja autentse, tõlke ja originaali, näimise ja olemise küsimus on mõlema meid huvitava teksti keskmes (nt Semper 1918: 12; eriti Tuglas 1988: 15, 34). Kuidas tõlgendavad völtsi ja tõelist, olevust ja olemust Tarm/jutustaja ja Ormusson? Mis on elu ja mis kunst, mis on reaalsus ja mis poos? Ja milline on kunstnikukujude ideaalne naine, nende endi vormitud Galatea? Kuidas põimuvad temas olemine ja näimine?

## Elu sümbol ja selle suhe kunstiga

Kunsti ja elu vahekord on nii Ormussoni kui ka Tarmi põhi-probleeme. Kunsti oskavad nad enda tarbeks mõtestada, aga elust kinnihaaramine on kõigiti raskem, eriti Ormussonile. Mis on see elu, mis on ühtlasi võtmemõisteid tollal domineerinud nn elu-filosoofias (Bergson, Nietzsche, Georg Simmel)? Kas Tarm ja Ormusson kõnelevad elu egiidi all hoiakuist või mingisugusest täisväärtusliku olemise mudelist? Modernne kirjandus murrabki pead selle üle, kuidas uues – tarbimisele orienteeritud, tehnologiseerivas, urbaniseerivas – sotsiaalkultuurilises kontekstis olla, mida tähendab e l a d a moderniseerivas maailmas (Bell 2011: 10).

Eelkõige ammutab Semper elu kujundi tähendused Nietzsche, Bergsoni ja Gide'i loomest. Noore Semperi elu- ja kunstimõtestuses on olulisel kohal ka saksa romantikute kunstikäsitlus, mis seab esiplaanile iselaadse, kordumatu loova indiviidi, kelle vormi Semper tahes-tahtmata sobituda püüab (vt Rajavee 2020: 208–209). Ühtlasi liigub Semperi mõte ühes vaos prantsuse ja vene sümbolistidega (Semper 1978: 178). Elu tähistab seetõttu Semperi loomingus midagi energilist, voogavat, erutavat, midagi tundmatut, mida tuleb väsimatult otsida – idee, mis peab üldjoontes paika ka Semperi ja tema (*alter ego*) Tarmi kunstidefinitsioonide kohta. Sarnaselt arvab ka Tuglas, kes leiab koos Semperiga inspiratsiooni nii energetismist (Undusk 2009: 556–559) kui ka Bergsoni eluhoo (*élan vital*) teooriast, mistõttu nihkub nii elus kui ka kunstis esiplaanile sisemise leegi ehk energilisuse manamine ning paigalseisu vältimine (vt ka Kaia Sisaski artiklit siinses kogumikus).

Semper sõnastab elu (ja kunsti) sisu nõnda: „... nagu Nietzsche lausub: kõik mööda minemata, püsiv on sümbool. Tõe elu on alaline voolamine, alaline liikuvus.” (Semper 1915: 27.) Elu ei ole seega mingil moel narkoos, tuimestus, rahu (Nietzsche 2015: 37), vaid intensiivne kulgemine, rõõmus-energiline sööst. Säärast nietzschelikku, aga ka bergsonlikust eluhoost jõudu saavat tormlemist, edasitõttamist leiab pea kõigist Semperi tollastest tekstidest, ka „Hiina ketist”. Ühtlasi on tuimusevastasus tugevalt sisse kootud Tarmi tegelaskuju. Nimelt ei suuda Tarm leppida Evi vanema õe, energia-vaese Ertaga, kes otsib „sadamate rahu” (Semper 1918: 91). Nii nagu paljudel eesti tollastel kirjanikel, näiteks Tammsaarel<sup>24</sup> ja Tuglasel, on rahu (k.a stabiilsust sümboliseeriv abielu) kogu Semperi loomes negatiivselt tähistatud.

97

Siinkohal võib tajuda lisaks Nietzschele ka André Gide'i tohutut mõju noorele Semperile, ehkki samas oli Gide ise samuti Nietzsche kirglik jünger (Sheridan 1999: 163–164). Just rahust lahtiütlemine on Semperi sõnutsi Gide'i loomingus üks kinnismotiive (Semper 1929: 21).<sup>25</sup> Rahutusest sünnivad elu ja kunst, mis on Semperi loomingu läbivalt positiivsed, oma päevikus kirjutab ta nii: „Ikkagi hää on elada, pean alati kordama. Täna sind, Elu! Kiidulaulusid sulle, Elu ja Kunst!” (Semper 2013: 196.) Ehkki elu ja kunst asetuvad siin justkui ühele tasandile, on nende sõlmumised ja üksteisele järgnevused alati kompleksed (Parente-Čapková 2014: 48). Ilmekalt tuleb see välja Tarmi arvamusest novelli kohta, mille ta sõber, nimetu kirjanik, on Tarmi suvest kirjutanud: „mida sa tead, sest olen sulle sellest enim jutustanud, kuigi sa omas novellis seda kõike vähe teisiti ja kunstlikumalt oled kujutanud, kui just lugu oli. Parempi, sest muidu võiksid inimesed hõlpsasti elus saada fantoomideks, kui omadujud leiavad kunstitööst. Usun kunsti maagilisse

<sup>24</sup> Jaan Undusk on abielu ja tõelise/platoonilise armastuse kokkusobimatust analüüsinud Tammsaare loomingus näitel, eritledes, kuidas Tammsaare loomes eeldab igavene – ja rahutu, mittetuim – armastus distantsi armastajate vahel (Undusk 2013: 256, 261).

<sup>25</sup> Semperi biograaf Erna Siirak omistab omakorda selle sama joone – isegi samu metafoore kasutades – Semperi mõtteilmale: „... ilmneb Semperi vaimse dünaamika üks põhijoon: väljakippumine kõigest, mis on ankrus, mis seisab, mis on „kui haua põhjas vait.” (Siirak: 1969: 62.) Semperi ilukirjanduslikke tekste lugedes muutub aiva selgemaks, et ta võttis imetledes omaks (ja kirjutas lahti) mitmed Gide'i hoiakud, teemad, kinnismotiivid.

võimu.” (Semper 1918: 72.)<sup>26</sup> Seda mõtteavaldust võib pidada „Felix Ormussoni” sissejuhatuse parafraasiks.<sup>27</sup> Niisiis, ehkki Tarmi jaoks on elu ja kunst justkui ühtesulanud, paikneb kunst siiski elu peal: kunst on ülim, maagiline ja puhtam kui elu. Selles tsitaadis seletab Tarm ka ära, miks tema suhe Eviga on hukule määratud, olgugi et ta ise seda ei adu: Tarm loob Evi oma kujutlustes, võttes eeskujuks tegelaskujusid, poose, žeste kunstiteostest. Seega usub ta juba ette teadvat, milline Evi on. See fantaasia on aga ebaadekvaatne, sest see juhindub rahutust kunstist, mis on elu kohal, mistõttu tajubki Tarm päris-Evit fantoomina, igavana, liialt reaalsena.

Ehkki Ormussoni pessimism pärineb samast allikast – kunsti kunstlikest eeskujudest –, läheneb ta elule teisiti. Ka tema otsib elu kui terviklikkuse, autentsuse, intensiivsuse sümbolit (Tuglas 1988: 15; vt ka Hinrikus 2014), ent ta ei näe selle saavutamise võimalikust kunstis, pigem viib loomine elust kaugele. Felix ütleb nii: „Mis on kasu kunstist, kui ise õnnelik ei olda? Mis on kasu sellest, et keegi tüüpe looks otsekui Shakespeare või Balzac, ja ise poleks ometi mingi tüüp? Mis on kasu sellest, et keegi maailmu avastaks ja maailma eneses ei suudaks siiski valitseda?” (Tuglas 1988: 103.) See tsitaat asetab elu ja kunsti pingelisse opositsiooni ning liidab esimesele tajutavalt positiivsemad tähendused: intensiivne elu ise on kunst, täisväärtuslik elu kaalub üles kunstiväärtuslikud teosed.<sup>28</sup> Mõtte-rägastikku takerdunud kunstnik (olgu vaimutöö tegija) ei saa selle seisukoha järgi olla õnnelik, sest ta ei valitse maailma eneses. Niisiis, erinevalt Tarmist, ei ülista Felix kunsti.

Ormussoni maailmamõistmine on antiteetiline: vastandina optimistlikule Tarmile ei usu ta millessegi. Olles ühe väärtushinnangu sõnastanud, esitab ta sellele teisel vastuväite, mis seostub dekadentsile ja modernismile omase keeleskepsisega ja ebausaldusväärse jutustaja kalduvusega vassida (Armstrong 2005: 5; Väljataga 2010:

<sup>26</sup> Märgiline on siin sõna „fantoom” kasutus, mis viitab Pygmalioni projekti tulemile: kes üldse on too naine, kes Ovidiuse müüdis ellu äratatakse? Kuivõrd sarnaneb ta kauni vandlist neiuja ja kuivõrd frankensteinliku koletisega?

<sup>27</sup> Sellega sarnane lause Tuglase teose sissejuhatusest kõlab nii: „Niisama põhineb kõik see, mis siin esitatud, tõsiasiul, kuigi need tõsiasiad on teistsugused olnud, kui siin esitatud.” (Tuglas 1988: 9.)

<sup>28</sup> Selle teemal on peatunud Margaret Atwood, väites oma raamatus „Negotiating with the Dead: A Writer on Writing”, et kirjutamine või loomine üldiselt ning elamine ei käi kokku. Kirjutav elu on oksüümoron. (Atwood 2002: 3)

46; vt ka Katrin Puigi ja Mirjam Hinrikuse artikleid siinses kogumikus). Näiteks sedastab Ormusson, et loodus on vaikne ja rahunav, järgmisel hetkel aga vaatleb, kuidas oksad õhku pilte joonistavad ja maastik muundub äkki klaasmaaliks (Tuglas 1988: 11, 14). Ormussoni maailmas ei ole seega vaikust, teda ümbritsev muutub tõlgendusobjektiks, mõtted pommitavad teda igast suunast. Ta on mõtlemisest tüdinud, kuid mängib samas erinevate ideedega (samas: 16). Teisal vihastavad teda sõnad, ehkki ta usub literatuuri (samas: 96). Felix igatseb Pariisi, ent kafeede õhk on mürgine (samas: 13). Ükski Ormussoni väide ei jää vastuväiteta, mis on olemuslikult erinev Tarmi võrdlemisi selgepiirilisest kunsti- ja eluvaatest. Semperi Tarm usub, et õnn ja tõelus on kunsti ja elu ühtesulatamises, bergsonlikus rõõmsas edasiminekus, „helevuses” ehk joovastuses (Semper 1919: 23–24; vt ka Hennoste 2016: 162), Ormusson aga teab, et kunstnik loob valet ja sedasi ei saa ta olla elust rõõmutundja, elaja. Kunst on Ormussonile tihti näivus ja poos, Tarmile alati tõelus ja olemus.

Et Felix mõtleb kunstist kui maskist, jääb ta kunstnikuna kuhugi kinni: luues „nii mäng kui ka reaalne elu saab võimatuks” (Tuglas 1988: 103). See väide seostub artikli alguses toodud tsitaatidega: Felix paluks oma tuhat korda uuesti vormitud kuju üles äratada, kui ta usuks sellesse. Aga ta ei usu. Lugesed on tajutav, et võib olla ei usu Felix kunsti seetõttu, et teda on ebapiisavalt tunnustatud. Tema keele- ja kunstiskepsist võib vaadelda koos sooviga olla p ä r i s kunstnik. Mitmest tekstikohast johtub, et Felix ise arvab, et ta ei küüni tõelise kunstniku staatuseni oma vere, päritolu, vaesuse ja vastassoo vähese huvi/imetluse tõttu. Viimane tõik on märgiline ka Narkissose loo taustal: Ormusson kui moodne Narkissose figuur tahaks jõukust ja tervist, kuid eelkõige tunnustust ja imetlust, s.o kedagi, kes peegeldaks ja kinnitaks tema olulisust. Peegeldused valmistavad Ormussonile enamasti aga hoopis meeolehärmi. Ta kas ei näe ennast peeglist üldse või tajub end grotesksuseni moonutatult: viimane peegel, mis Felixi rõõpaist täielikult välja lööb, on kõverpeegel, mis kujutab Felixit koleda kääbusena (samas: 126).

Peeglite nappuse ja jõhkruuse tõttu rabeleb Felix alaväärsuskompleksi küüsis, mis tuleneb vahest kõige enam tema klassilisest, varanduslikust kuuluvusest. Rahalisest kitsikusest saab aimdust teose lõpus: Ormusson lahkub Johannese talust rahatult. Klassi-

kuuluvusega seotud kompleksile viitab puuhobuse lugu – Ormussoni võimetus sõita aristokraatlikkuse tunnuseks peetava tõelise hobusega (Undusk 2009: 485). Felix kirjeldab emotsionaalselt-ironiliselt, kuidas mälestus ainukesest hobusest, kellega ta eal ratsutanud on – puuhobune, kelle seljas lahtise akna all istudes võib fantaseerida tõelisest ratsutamisest –, rikub ta tuju, sest too ratsu kappab aiva ja aiva ühe koha peal (Tuglas 1915: 247–248). Elava hobusega sõitmiseks pole Felixil „juhust ega julgust olnud” (samas: 247.) Pärishobune ja puuhobune saavad siin staatuse sümboleiks.

Küsimus on seega 20. sajandi alguse noore eesti kunstniku enesehinnangus. Samasugust alamkihtidest pärit haritlaste alaväärsustunnet, mis hilisemat elu varjutab, märkab Jaan Undusk kogu tollases eesti kirjanduses, mh Tuglase naisprotagonistiga novellis „Midia” (1908), mida võib käsitleda „Felix Ormussoni” eelloona (Undusk 2009: 554; vt ka Tuglas 1996: 265). Ka Semperi tekstide all tuksub tollaste eesti kunstnike alamustunne. Nii oma esseedes kui ka proosas võtab Semper tihti üles kunstnike, eriti kirjanike vähese hindamise.<sup>29</sup> Novellis „Võrkküiges” võrdleb jutustaja maalikunstnik Tarmi inspiratsioonipuhanguid lapsikustega, millest võiks järeldada, et kunstnikke seostati konservatiivsete arvamuste kohaselt ebaküpsuse ja ebapraktilisusega ning nende loomingulisi ambitsioone ei peetud tõsiselt võetavateks. Kunstnike erandlik ja mingis mõttes eraklik positsioon ei mõju Tarmile kaugeltki mitte nii halastamatult kui Felixile, kelle depressiivse meelelaadi ja loomingujõetuse kurvaks kulminatsiooniks ongi kujund puuhobusega ratsutamisest.

Tarmi eneseusk on tugev, see on seletatav näiteks tema viljaka loomisperioodiga, millele vastandub Ormussoni loominguline kriis. Tarm defineerib end elu skulptorina, mis on otsene viide vene sümbolismile. Vene kirjanik Fjodor Sologub (1863–1927) nimetas vene sümboliste elu skulptoriteks (Zadrazilová 2003: 125 *via* Parente-Čapková 2014: 52). Selle sõnapaariga vihjati meesartistidele (s.o Pygmalionidele), kes vormisid naiskunstnikke ja muusasid nii metafoorselt kui ka sõna-sõnalt (samas). See nimetus on selgelt

<sup>29</sup> Näiteks Soome-külaskäigu kajastuses 1930. aastal lausub ta: „Olles harjunud meie oma „avaliku arvamise” vähese huviga kirjanduse ja peaaegu vaenulikkusega oma kirjanike vastu, üllatas siitmenejaid muidugi lahetaguste ajalehtede vastuvõtlik, meile harjumatu-lahke, vahest liigagi hellitav toon.” (Semper 1930: 730.) Vt ka kommentaar 21.

mehelikustatud: tollastele naistele pakuti eelkõige võimalust olla modell või laiemalt isegi kunst või elu ise, ent mitte vormiv skulptor, saati elu skulptor (Gubar 1981: 244). Nii tegutseb Tarm – Felixist enesekindlamana – skulptorina Evi kallal, üritades mõtte, pintsli ja suhtluse jõul teha Evist sellist naist, nagu ta vaimusilmas ette kujutab. Ormusson teeb seda Marioni ja Helenega üksnes mõttes. Kumbki ei adu, et 19. sajandi lõpus intensiivistunud naisliikumise ja moderniseerumisega kaasnenud teiste murrangute tõttu on naisekujude vormimine kordades keerulisem, kui oli varasemate perioodide Pygmalionidel.

101

## Uute Pygmalionide naisideaalid

Ormusson väidab, et ta on uus Pygmalion (Tuglas 1988: 78). Ka Tarm on uus Pygmalion: mõlemad loovad Galateasid kiirelt moderniseerivas Euroopas, mil võrreldes Ovidiuse aegadea kujundavad sugudevahelisi suhteid, kunstimõtestust ja elutegelikkust määratult teistsugused tehnoloogilised, sotsiaalsed, poliitilised ja kultuurilised hoovused. Ent sellega Tarmi ja Felixi kui Pygmalionide uudsus piirdub. Pigem on nende vormimisvõtted ja ettekirjutused naisekujudele tagurlikud, isegi sarnased antiikse Pygmalioniga. Uuenduslikkusele vihjava eluhoiakuga on hoopis Galatead: Helene, Marion, Evi ja Uta.

Tarmi ja Ormussoni loos on kunstnikud tulnud linnast maale ja kohtunud kahe naisega. Kohe lugude alguses selgub, et kunstnikud ihaldavad üht õdedest, ehkki Ormussoni ihaobjekt vaheldub loo kulgedes – alguses igatseb ta Helene ja loo lõpus hoopiski Marioni rüppe. Tarm lävib ainult vanema, enda meelest triviaalse Ertaga ning unistab samal ajal noorukesest Evist. Nende mitmeti sarnaste unistuste tunnusjoon on ideaalide ja reaalsuse kokkupõrge, s.o meeskunstnike võimetus ühitada kultuuritekstide najal ehitatud naisideaali ning neid ümbritsevate reaalsete naiste omadusi. Tarm ja Ormusson tahavad naist, keda ei ole olemas, ideed Evist ja Marionist, mitte neid naisi endid. See seletab ka, miks Tarm on nii traumeeritud, kui näeb ilusat naist võileiba söömas – ta määratleb seda „väikse lahkkelina” (Semper 1918: 108). Söömine ajab naise põsed punni ja „purustab illusiooni õhulise hingega neitsist” – see kujund

viitab dekadentlikule *femme fragile*'ile kui ideaalile. Tarm nendib, et „Söömine on iluvastane talitus.” (Samas: 108.)<sup>30</sup> See omakorda viib mõtte André Bretoni sedastusele, et üks füüsiline häiriv detail naisel hävitab kogu tema huvi (Wilson 2009: 85). Ka Ormusson mainib noorte naiste suurt söögiisu põlgusega (Tuglas 1988: 34). Mainitud kunstniku(kuju)d on seega esteedid, kes hindavad viimistletust, puhtust, elegantsi ning pelgavad elu füsioloogilisust (samas: 106). Omakorda võiks see selgitada ka müütide ohtrat kasutamist tollas-  
102 tes tekstides: müütide loomine ja lugemine on mingil moel seotud tungiga lõpuleviimise, täiustamise, korra poole (Burke 1971: 110; vrd Kirikal 2020).

Kõrgete ideaalide ja tegelikkuse ühitamatuse tõttu nurjuvad mõ-  
lema kunstniku plaanid. Ormussoni läbikukkunud avantüüriahel  
päädib eneseiroonilise lõppanalüüsiga iseendast kui pooletoobisest  
puuhobusega *quasi*-intellektuaalist. Tarm käitub teisiti. Adudes, et  
tema mõjuvõim Evist üle ei käi ning naine ei sütti tema suudlus-  
test, väidab ta paatoslikult, et on puhastustules karastunud ja maalib  
kättemaksuks naise ristilöödud sfinksina. Tarm, kes konstrueerib  
end autonoomse indiviidina, on veendunud, et naine on sfinks, s.o  
mõistatus. Nii adub mees naist vaid kas oma kujutluspildina, kus ta  
on naise toonud enda kõrvale ja andnud talle hääle oma tingimus-  
tel, või mõistatusena ehk sfinksina, mida on vaja dešifreerida (Grosz  
1994: 191; Hinrikus 2011: 38).

Ormusson lahkuib naiste juurest lööduna, mõrumagusa allajää-  
mise omaksvõtuga, Tarm aga siunab iseenda asemel marmornaist:  
„Olin Evi endalle unistanud ideaalseks printsessiks, kes varustet  
kõigi iludega, põhjamaa jumalannaks. Olin teda taga otsides, teda  
l u u e s kõik elu pühkmekastid läbi käinud. Ja nüüd polnudki teda  
olemas, lood kuju oli ainult minus endas. Sääl eemal aga oli hari-  
lik tütarlaps, juba täiskasvanud, kuid sõnaaher, liikumatu, puine ja  
igav.” (Semper 1918: 117, Semperi sõrendus – M. K.) Säärane käi-  
tumine paneb Tarmi pea enesevalitsust kaotama: „Kui mitu korda  
tahtsin end tema juures tühjaks vihasta, saamata raputa teda tardu-  
musest: teie olete puutükk, olete kivi; teie ei oska minust aru saada.”  
(Samas: 120). Tarm kasutab Evi kohta sõna „kivi” (ja Felix tarvitab

<sup>30</sup> Samasuguneatuur oli Semperi ja Tuglase kaasaegne Konrad Mägi, kelle imetluse võis lõhkuda kauni naise must kütis (Raitar, Sööt 2011: 7; vt ka Kass 2017: 61 ning Lola Annabel Kassi artiklit siinses kogumikus).

eriti 1915. aasta väljaandes korduvalt sõna „marmor” või „elevandiluu”, vt Tuglas 1915: 48, 91, 156), mis seob meeskunstnikke pygmalionliku kivist raiumisega. Ent Tarmi ajab segadusse Evi paindumatu otsus jäädagi kiviks, mitte lasta end elu skulptoril vormida. Viimastest tsitaadist nähtub veel üks Tarmi nõudmine ideaalsele kaaslasemale – arusaamine. Eeldatavasti viitab Tarm siin tähelepanelikule kuulamisele, heakskiidu väljendamisele ja igakülgsesele toele, mida võrstsitaks „õige” tundlikkus. Pygmalion nõuab seega moodsalt Galatealt palju, lisaks kirglikkusele ja napile söögiisule peaks vastne Galatea ka Tarmi mõtteid lugema – temast aru saama ning tema tujude-tundlikkuste muutustele kaasa elama. Ja sellest unistab Felixki: „Mu enese kasvamisega kasvas ka mu ideaalne mõrsja, elas läbi kõik mu kannatused ja pettumused, olles lüüriline, traagiline ning irooniline, peegeldades kõiki mu hinge seisundeid.” (Tuglas 1988: 78.) (Vrd Katrin Puigi artikkel siinses kogumikus.)

103

„Hiina keti” kolmes viimases novellis ja „Felix Ormussonis” ei kahelda kordagi väidetavalt autentse mõtteilmaga meeskunstnike õiguses vormida naistegelasi, keda nad peavad intellektuaalselt küündimatuks. See küündimatus ilmneb naiste kehvast haridusest (eriti Evil, kes kirjutab vigaselt) ja naxis või ühekülgses kunstikogemuses ning emotsioonivaeguses, puudujääkides ümbritsevat nüansseeritult tajuda. Tarm märkab, et Evi maalib vaid lilli ja seda lapselike žestidega, see viitab tema amatöörlikkusele ja olematutele teadmistele kaasaegsest kunstist. Ka toob Tarm ära Evi sisutud ja vigased kirjad: „Lõin uuesti ettevaatusega lahti ta tühjasulised kirjad, et nende nõrgust käejoonist välja lugeda ta spirituaalsust, ortograafia vigust ta naiselikku sensibiliateeti.” (Semper 1918: 105.) Ka Ormusson vihjab sellele: Marion ei loegi tema üllatuseks ilukirjandust, vaid tudeerib hoopis inglise keele õpikut, Helene klaverimängu kohta ütleb ta lihtsalt: „Ta mängib edasi. Ma ei tea, mida ta mängib. Igatahes ei mängi ta hästi.” (Tuglas 1988: 29.) Ei Tarm ega Ormusson mõtle selle üle, miks naistegelaste oskused ja anded on soiku jäänud.

Samuti viitavad meeskunstnikud naisekujude vähetundlikkusele. Nimelt häirib neid, et naistegelased ei igatse, ei armasta hinge- ga mõnd raamatut või muusikateost, ei joovastu loodusest, ei eru- tu ööst. Mõlema Pygmalioni, aga eriti Tarmi siht ongi kultiveerida mingisugust rahutut hoiakut ümbritsevasse: Evis puudub aga uudis-



himu, *carpe momentum*'lik entusiasm ja kirglikkus, mida Tarm peab asendamatuks. Samas ei räägi Tarm neist soovidest Evile. Tarmil kui Pygmalionil on kommunikatsiooniprobleem: ta ei suhtle Eviga siiralt ega selgita oma mõtteid. Ormussoni iha seevastu on adekvaatselt kaardistet, ta ütleb Marionile, et armastab teda, kuid keeleskepsisest või kirenappusest johtuvalt ei võta Marion pakutud armastust vastu.

104 Niisiis, Felix ja Tarm ei leia kultuuritekstide eeskujul loodud naisideaalidele reaalsuses vastet. See omakorda ei luba neil leida iseend, sest meeskunstnike naisrepresentatsioonid on traditsiooniliselt olnud peegliotsingud, mille eesmärk pole mitte tõelähedase peegelduse, vaid kaotatud täiusliku mina leidmine (Lesser 1991: 11). Seetõttu on naisekujud ajaloo vältel konstrueeritud kui tühje peegleid, mis peaksid peegeldama subjektiivse maskuliinse inimlikkuse täiust ja sisukust (Morris 1993: 26). Tarmi ja Ormussoni iha-objektid ei paku neile peeglit, mis esitaks ajastu kontekstis rahustavat ning eelistatavalt retušeeritud pilti. Kuid miks? Mispärast ei luba Helene-Marion-Evi end vormida ja miks ei ulata nad meeskunstnikele meelepärast peeglit?

Siin võib tajuda kolme põhjust. Esiteks klassist johtuvad põhjused: varasemad (19. sajandi) Pygmalionid valisid modellideks ja muusadeks pigem töölikklassi naisi, keda oli nende nabi hariduse tõttu ja levinud eelarvamuste kohaselt lihtsam (ümber) kujundada (Pollock 1988: 105; vt ka Danahay 1994: 44).<sup>31</sup> Nii Ormusson kui ka Tarm ihaldavad kodanlikke naisi: naistegelaste harrastused, välimus, elukoht, sotsiaalsed suhted viitavad varanduslikule stabiilsusele ja haridusele (otsesõnu osutatakse küll vaid Marioni gümnaasiumiharidusele). Teiseks, ehkki nii Tarm implitsiitselt kui ka Ormusson eksplitsiitselt on skeptilised peavoolulise haridussüsteemi suhtes,<sup>32</sup> kasutavad nad vandlinaiste vormimiseks tavalisi ja ebatõhusaid (harimis)võtteid, näiteks kamandamist, mida Ormusson kirjeldab nii: „Oh, kuis oleksin tahtnud neid sundida mind jälle kuulama, imestlema ja jumaldama! Mitte selline ei tahtnud ma olla, nagu

<sup>31</sup> Siin võib mõelda ka George Bernard Shaw' kanoniseeritud näidendile „Pygmalion” (1912), milles foneetikaprofessor Henry Higgins vormib ja harib eelkõige keelele ja kommetele rõhudes töölikklassi kuuluvat kokni naist Eliza Doolittle'it.

<sup>32</sup> Felix näiteks arvab Johannesest nii: „Pea on koolitarkuse ja kultuuri rikutud, keha aga on puutumatu” (Tuglas 1988: 56).

nemad heaks arvasid mind näha; vaid ise tahtsin ma neile dikteerida, millisena peavad mind nägema.” (Tuglas 1988: 122.) Kolmandaks tuleneb see ositi muutusest sugudevahelistes suhetes, võrdõiguslikkusliikumisest ja „uue naise” sünnist, mis mõjutavad ka Helene-Marioni ja Evi-Erta-Uta representeerimisnüansse. Näiteks nähtub see novelli „Ristipood sfinks” kõrvaltegelase, Rootsi sportlanna Uta keeldumisest poseerida kunstnikule modellina: ta ütleb, et see pole tavaks (Semper 1918: 107). Esmapilgul tundub see puritaanliku sedastusena, kuid see võib samahästi viidata Uta soovimatusele olla kellegi ihade peegliks, pelgalt modelliks. Ükski naistest ei tee Pygmalionidega koostööd, tõugates meeskunstnikud segadusse. Arusaamatusi põhjustab vaieldamatult see, et uued Pygmalionid ei leia enda eest mitte uusi alluvaid Galateasid, vaid „uued naised” (Danahay 1994: 50).

105

„Uued naised” mässavad Pygmalionide vormimisihaga vastu just käitumuslikul ja hoiakulisel tasandil. Näiteks Marion murrab traditsioonilisi naiselikkuse norme ja galatealikke stereotüüpe Ormussoniga vaieldes, näidates üles kangust ja resoluutsust, samuti kõneldes selge ja kõva häälega (Tuglas 1988: 65, 67, 86). Ühtlasi hämmastavad Felixit tema üksi ettevõetud jalutuskäigud, mis mõjuvad manifestidena: „Siis läheb ta üksi jalutama, – üksi jalutama!” (samas: 105.) Lisaks mässavad naistegelased n-ö tervislikult: nii Ormusson kui ka Tarm muutuvad rahutuks, kui naisekujud evivad tervist ja elujõudu, sh söögiisu, vastandudes tugevalt eelkõige 19. sajandil levinud õrna naise ideaalile, mis pidas täies tervises rõõska naist ebaloomulikuks (Dijkstra 1986: 28–29; vt ka Kirikal 2017: 421–423). Naistegelaste mitteortodoksne tervisest pakatav hoiak mõjub meeskunstnikele laastavalt. Galatea trots muudab uue Pygmalioni elu parasjagu kurnavaks – need k u j u n d a m i s l o o d (traditsioonilistest k u j u n e m i s l u g u d e s t mõneti erinevad) ei jõua soovitud sihini.

## Lõpetuseks

Nii „Felix Ormusson” kui ka „Hiina kett” analüüsivad moderniseerumisega kaasnenud soosuhete nihkeid. Tuglase ja Semperi meestegelased kasutavad ihaobjektide konstrueerimiseks filtreid: eri kultuuritekste ja müüte. Meeskunstnike tegevus ja ettekujutus

ideaalsest naisest ja/või toimivast partnersuhtest juhindub muu hulgas Pygmalioni ja Narkissose müüdist, mis kujutavad lisaks soosuhetele ka elu ja kunsti, tõeluse ja fiktsiooni vahekorda.

106 Ehkki nii Tarmi kui ka Ormussoni ettevõtmised Pygmalionina ebaõnnestuvad ega leia Narkissosena rahuldust pakkuvat peeglit, on nende reageering luhtumistele erinev, nagu lahkneb ka nende suhe elu ja kunstiga. Felix on läbivalt irooniline, ambivalentne: kunst ja elu on tema jaoks eraldi seisvad üksused ning kirjanike ees on üks ellu sageli kinni. Selline arusaam kiirgab elutüdimust, mis jääb domineerima, hoolimata sellest, et Ormusson tegelikult ihaldab rõõmsat optimistlikku, *carpe momentum*'likku elulaadi. Tarm see-eest on nietzschelik elujaataja, kes usub pea naiivselt kunsti ja ellu ning nende põimingutesse. Teisalt jääb Tarmi puhul nii mõndagi – eriti teksti vormi ja lühiduse tõttu – varjatuks.

Kuigi naiste representeerimisel domineerivad mõlemas tekstis misogüünsed tüüpvõtted (tuhmunud silmadega; puised ja arad; vaikivad; rumalad; külmad naised), on Semperi kogumiku naisekujutus nüansseeritum ja empaatilisem. Semper koondab hiljem oma naisemantsipatsiooniga seotud mõtted naisminajutustajaga novellikogusse „Ellinor” (1927). „Felix Ormussoni” protagonist asetab naisekujud rangele teljele *femme fatale* – *femme fragile* ning isegi kui selline paigutus on tahtlik, mõjub see Semperi naisekujude valikust vaesemana. Samas on ka Tuglase naistegelased vähemasti mingil määral mõjutatud „uue naise” figuurist, see ilmneb nende toonist, sõnavalikust ja söakusest, elustiilist, välimusest ning Mario- ni puhul ka tajutavast õpihimust.

Tarm ja Ormusson otsivad naiskaaslaseid, keda ei ole olemas, mistõttu päädivad mõlemad lood pettumusega. Nende soov leida kunstlikke, empaatilisi ja kirglikke kaaslaseid, kes peegeldaksid kunstnike unistusi ja ilmavaadet, ebaõnnestub. „Uute naiste” kõrval ei kõnni veel „uued mehed”.

## Kirjandus

- Adams, Valmar (1925). Joh. Semperi „Kalevipoja rahvalaulu motiivide analüüsi” puhul. – Päevaleht, nr 131, 17. V.
- A. J. [= Anton Jürgestein] (1915). Friedebert Tuglas. Felix Ormusson. Roman. – Postimees, nr 72, 1. IV.
- Armstrong, Tim (2005). *Modernism. A Cultural History*. Cambridge: Polity Press.
- Atwood, Margaret (2002). *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beard, Mary (2017). *Women and Power. A Manifesto*. London: Profile Books.
- Bell, Michael (2003). Nietzscheanism: The Superman and the All-Too-Human. – *A Concise Companion to Modernism*. Toim David Bradshaw. Malden - Oxford - Carlton: Blackwell Publishing, lk 56–74.
- Bell, Michael (2011). The Metaphysics of Modernism. – *The Cambridge Companion to Modernism*. Toim Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, lk 9–32.
- Bennett, Andrew; Nicholas Royle (2009) [1960]. *An Introduction to Literature, Criticism, and Theory*. Fourth Edition. London - New York: Routledge.
- Brooks, Peter (1993). *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge - London: Harvard University Press.
- Burke, Kenneth (1971). Doing and Saying: Thoughts on Myth, Cult and Archetype. – *Salmagundi*, nr 15, lk 100–119.
- Butler, Christopher (2010). *Modernism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Childs, Peter (2008) [2000]. *Modernism*. Second Edition. London - New York: Routledge.
- Danahay, Martin A. (1994). Mirrors of Masculine Desire: Narcissus and Pygmalion in Victorian Representation. – *Victorian Poetry*, vol 32, nr 1, lk 35–54.
- Dekoven, Marianne (2011). Modernism and Gender. – *The Cambridge Companion to Modernism*. Toim Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, lk 212–231.
- Denisoff, Dennis (2007). Decadence and Aestheticism. – *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Toim Gail Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, lk 31–52.

- Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York - Oxford: Oxford University Press.
- Eck, Stefanie (2014). *Galatea's Emancipation: The Transformation of the Pygmalion Myth in Anglo-Saxon Literature since the 20th Century*. Hamburg: Anchor Academic Publishing.
- E. L. [= Eduard Laaman] (1915). Puuhobuse rüütel. – Tallinna Teataja, nr 116, 26. V.
- 108 Gailit, August (2002). *Muinasmaa*. Tallinn: Tänapäev.
- Grosz, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gubar, Susan (1981). „The Blank Page” and the Issues of Female Creativity. – *Critical Inquiry*, vol 8, nr 2, lk 243–263.
- Hasselblatt, Cornelius (2016). *Eesti kirjanduse ajalugu*. Tlk Mari Tarvas, Maris Saagpakk, Ave Mattheus. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Hennoste, Tiit (2016). *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I*. Tallinn –Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Hindrey, Karl August (1919). Mõned uued raamatud. – Päevaleht, nr 136, 4. juuli, lk 2.
- Hinrikus, Mirjam (2006). J. Randvere „Ruth” ja Otto Weiningeri „Geschlecht und Charakter” – *J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. Koost Mirjam Hinrikus. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 145–169.
- Hinrikus, Mirjam (2011). *Dekadentlik modernsuskogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus*. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Hinrikus, Mirjam (2013). Modernsuskogemuse kriisist A. H. Tammsaare loomingus ja romaanis „Ma armastasin sakslast”. – *Armastus ja sotsioloogia. A. H. Tammsaare romaan „Ma armastasin sakslast”*. Toim Mirjam Hinrikus, Jaan Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 11–49.
- Hinrikus, Mirjam (2014). Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget’ ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson”. – *Autogenees ja ülekanne. Moodsa kultuuri kujunemine Eestis*. Toim Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 199–240.
- Hinrikus, Mirjam (2017). Sissejuhatus eesti dekadentlikku kunsti. – *Kurja lilledelapsed. Eesti dekadentlik kunst. Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art*. Koost Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pahlapuu. Tallinn: Kumu Kunstimuuseum - Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 17–55.

- K a s s, Lola Annabel (2017). Eesti dekadentlik kunst: teemad ja kujundid ning baudelaire'lik tundeilm. – *Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst. Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art*. Koost Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pahlapuu. Tallinn: Kumu Kunstimuuseum - Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 56–113.
- K a y e, Richard A. (2007). Sexual Identity at the *Fin de Siècle*. – *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Toim Gail Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, lk 53–72. 109
- K i m e Scott, Bonnie (2006). Modernism and Gender. – *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Toim David Bradhsaw, Kevin J. H. Dettmar. Malden - Oxford - Carlton: Blackwell Publishing, lk 535–541.
- K i r i k a l, Merlin (2016). „Uus naine” Johannes Semperi romaanis „Armukadedus”. – Ariadne Lõng, nr 1/2, lk 20–36.
- K i r i k a l, Merlin (2017). Sportlanna keha ja hing Johannes Semperi novellikogus „Ellinor”. – Keel ja Kirjandus, nr 6, lk 417–433.
- K i r i k a l, Merlin (2020). Tervikupüüe ja fragmendihirm Johannes Semperi loomingus. – Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 211–229.
- K i r s s, Tiina (2006). Ruthi õed: sajandipöörde naiste reaalsus ja fantaasia. – *J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. Toim Mirjam Hinrikus. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 71–98.
- K i v i k a s, Albert (1928a). Kolm novellisti. Ülevaade III. August Gailit: „Ristisõitjad”. Johannes Semper: „Sillatalad” ja „Ellinor”. Mihkel Jürna: „Tavalised”. – Postimees, 6. I, lk 4.
- K i v i k a s, Albert (1928b). Johannes Semperi mõjutajad. Lisandusülevaade III. – Postimees, 20. I, lk 4–5.
- L a w, Helen H. (1932). The Name Galatea in the Pygmalion Myth. – *The Classical Journal*, vol 27, nr 5, lk 337–342.
- L e s s e r, Wendy (1991). *His Other Half: Men Looking at Women through Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- L u n e b e c k, Elizabeth (2012). The Narcissistic Homosexual: Genealogy of a Myth. – *History and Psyche. Palgrave Studies in Cultural and Intellectual History*. Toim Sally Alexander, Barbara Taylor. New York: Palgrave Macmillan, lk 49–67.
- L y y t i k ä i n e n, Pirjo; R o s s i, Riika; P a r e n t e - Č a p k o v á, Viola; H i n r i k u s, Mirjam 2020. Afterword. The Specters of Decadence in Later Nordic Literature. – *Nordic Literature of Decadence*. Toim Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, Mirjam Hinrikus. New York, London: Routledge, lk 257–272.

- M a r s h i k, Celia; P e a s e, Allison (2019). *Modernism, Sex and Gender*. London – New York: Bloomsbury.
- M i l l e r, Hillis J. (1990). *Versions of Pygmalion*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- M o r r i s, Pam (1993). *Literature and Feminism*. Oxford – Cambridge: Blackwell.
- M. R. [= Marta Reichenbach-Sillaots] (1915). Friedebert Tuglas. „Felix Ormusson”. – Päevaleht, nr 82, 13. IV.
- 110 N i e t z s c h e, Friedrich (2015). *Moraali genealoogiast*. Tlk Andres Luure. Tallinn: Varrak.
- O v i d i u s N a s o, Publius (1971). Metamorfoosid (katkendeid). – *Rooma kirjanduse antoloogia*. Tlk Ain Kaalep, Ülo Torpats. Tallinn: Eesti Raamat, lk 389–409.
- P a r e n t e - Č a p k o v á, Viola (2014). *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva's Mirdja*. Doktoritöö. Turku: University of Turku.
- P a r k s e p p, Tõnis (2017). Harold Bloomi ja Paul de Mani vastastikku täiendavad retoorilised väärlugemisviisid. – Keel ja Kirjandus, nr 7, lk 497–517.
- P e e p, Harald (1991). Gustav Suits ex cathedra. – Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 138–147.
- P o l l o c k, Griselda (1988). *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*. London – New York: Routledge.
- P o t o l s k y, Matthew (2013). *The Decadent Republic of Letters. Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- P u s h a w, Bart (2019). Uurides eksootilist ja erootilist. Valge naine ja erinevuste esteetika. – *Eneseloomine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis*. Toim Anu Allas, Tiina Abel. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, lk 102–115.
- R a i t a r, Mae; S ö ö t, Andres (2011). *Konrad Mägi. Kunstnik. Looming. Aeg*. Tartu: Ilmamaa.
- R a j a v e e, Holger (2020). *Ecce genius*. – Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 202–220.
- R a u d, Valda (1972). Pilguheit G. B. Shaw' elule ja loomingule. – G. B. Shaw. *Näidendid*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 536–543.
- S e m p e r, Johannes (1915). Filosoofilised kirjad. H. Bergson, Aeg ja muutuvus. – Vaba Sõna, nr 1, lk 23–27.
- S e m p e r, Johannes (1918). *Hiina kett*. Tartu: Odamees.

- S e m p e r, Johannes (1919). Romantika hing. – J. Semper. *Näokatted*. Tartu: Odamees, lk 17–41.
- S e m p e r, Johannes (1929). *André Gide'i stiili struktuur*. Akadeemilise Kirjandusühingu toimetised VII. Magistritöö. Tartu: Akadeemiline Kirjandusühing. [http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/51450/semper\\_andre\\_7\\_1929\\_ocr.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/51450/semper_andre_7_1929_ocr.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (vaadatud 26. V 2020).
- S e m p e r, Johannes (1930). Soome kirjanikkudel külas. – Looming, nr 6, lk 730–735. 111
- S e m p e r, Johannes (1977). Ringmäng. – J. Semper. *Mötterännakuid III. Teosed IX*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 114–125.
- S e m p e r, Johannes (1978). *Mälestused. Teosed XII*. Tallinn: Eesti Raamat.
- S e m p e r, Johannes (2013). *Päevaraamatud*. Tartu: Ilmamaa.
- S h e r i d a n, Alan (1999). *André Gide. A Life in the Present*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- S h e r r y, Vincent (2015). *Modernism and the Reinvention of Decadence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- S i i r a k, Erna (1968). Johannes Semperi novell. – Keel ja Kirjandus, nr 6, lk 321–333.
- S i i r a k, Erna (1969). *Johannes Semper*. Tallinn: Eesti Raamat.
- S p i v a k, Gayatri Chakravorty (1993). Echo. – *New Literary History*, vol 24, nr 1, lk 17–43.
- T a m m s a a r e, A. H. (1988). Felix Ormussoni kiri Pariisist Friedebert Tuglasele. – A. H. Tammsaare. *Publitsistika II (1914–1925). Kogutud teosed, 16. köide*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 252–261.
- T u g l a s, Elo (1996). *Tartu päevik 1928–1941*. Tallinn: Faatum.
- T u g l a s, Friedebert (1915). *Felix Ormusson*. Tartu: Noor-Eesti.
- T u g l a s, Friedebert (1966). *Marginaalia*. Tallinn: Eesti Raamat.
- T u g l a s, Friedebert (1988). Felix Ormusson. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 3*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 8–142.
- T u u l i n g, Melissa (2015). *Modernse kunstniku representeerimisvõtted A. Gailiti „Muinasmaas”, K. Rumori „Põlevates laevades” ja O. Lutsu novellid „Kirjutatud on ...”*. Magistritöö. Tallinn: Tallinna Ülikool. Käsikiri.
- U n d u s k, Jaan (1997). Tühjusest endasse tõmbavast. Austria eestlase vaimusilmas. – Looming, nr 5, lk 657–679.
- U n d u s k, Jaan (2009). Repertoorium. Saateetekste Tuglase teostele. – F. Tuglas. *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Koost ja saateetekstid kirjutanud Jaan Undusk. Tallinn: Avita, lk 453–677.



U n d u s k, Jaan (2013). Armastus ja sotsioloogia. Sissevaade Tammsaare omailma. – *Armastus ja sotsioloogia. A. H. Tammsaare romaan „Ma armastasin sakslast”*. Toim Mirjam Hinrikus, Jaan Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 242–342.

U n d u s k, Jaan (2016). Panteism ja inimsuhted. Friedebert Tuglase elutundest. – J. Undusk. *Eesti kirjanike ilmavaatest*. Tartu: Ilmamaa, lk 286–312.

112 V ä l j a t a g a, Märt (2010). Jutustamistüübid, jutumaailmad ja kirjanduslugu. – *Jutustamise teooriad ja praktikad*. Koost Maria Grišakova. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 31–35.

W e i r, David (2018). *Decadence. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

W i l s o n, Elisabeth (2009) [2000]. *Bohemians. The Glamorous Outcasts*. London, New York: Taurisparke.

W o r k m a n, Mark E. (1981). The Role of Mythology in Modern Literature. – *Journal of the Folklore Institute*, vol 18, nr 1, lk 35–48.

# Multiplitseeritud Ormusson

## Episoodide kirjanduskarnevalilt

Maarja Vaino

**F**riedebert Tuglase romaan „Felix Ormusson” ilmus 1915. aastal ja tekitas kirjandusringkondades elevust ning pälvis vastukaja. Romaani peategelane on 25-aastane kirjanik Felix Ormusson, kes on tulnud suvitama ühte Lõuna-Eesti tallu. Majas elavad kaks õde, Helene ja Marion, Helene arstist abikaasa Johannes ja nende laps Juhan. Ormusson armub esmalt Helenesse, seejärel aga Marionisse, mispeale hakkab Helene teda vihkama ning Marion põlgama. Ormusson mõtleb välja „daami Pariisist”, kellelt „kirja saades” ta lahkub, tundes end häbistatuna ja kartes, et teda on läbi nähtud.

113

Tuglase sõnul hakkas Felix Ormussoni kuju formeeruma juba 1906. aastal Peterburi ajalehele Kiir kirjutatud poolvestelise loo „Kahel pool seina” ja novelli „Midia” kirjutamise ajal (Tuglas 1973: 84). Ta märgib lisaks: „„Felix Ormussoni” on peetud mingiks autobiograafiliseks romaaniks, kuid ometi on ta sündmustik läbi ja läbi mõttekujutuslik.” (Samas).

Tuglas oli „Felix Ormussoni” kirjutamise ajal tagaotsitav, kes pidi end varjama paguluses. Toomas Haug kirjeldab pagulusaastate Tuglast nii: „Pagulusaastad 1906–1917 on Friedebert Tuglase elus kahtlemata mere ja mässu periood. Ikka Euroopas rändamas, ühelt kaldalt teisele, ühest kultuurikoldest teise, ikka kahekihilisena, enast võimude eest varjava vene intelligendi vahelduvad varjunimed pealmises ja kiiresti juurdub eesti kirjaniku nimi alumises kihis.” (Haug 2004: 377.)

Oma tegeliku identiteedi varjamisel kasutas Tuglas näiteks nimed Alexander Netlief, Villem Grünthal, Gustav Suits, Fredrik Gabriel Ålander, F. J. Michelsson, Ilmari Aalto.

Kuigi nimevahetus on formaalsus, teeb metamorfoose läbi ka Tuglase isiksus. Jälgides Tuglase reisimarsruute, on üsna ilmne, et tollaseid tingimusi arvestades oli tegemist meeletu psüühilise ja füüsilise pingutusega. Ja mitte ainult sellepärast, et rändaja oli taga-

otsitav. Tihedus, millega ta ühest kohast teise liikus, oli kohati niivõrd intensiivne, et see lihtsalt pidi olema kurnav ja teadvust teiseks. Sealjuures tuli Tuglasel meeles hoida oma pidev olemine kellegi teisenä: ta oli võõras selles kultuuriruumis, kus ta liikus, ta liikus seal võõra nime all ning ka oma kodumaal võis ta käia ainult lühiajaliselt ja salaja. Nii vaimsel kui ka füüsilisel tasandil on Tuglas seega omamoodi vahefaasis, transformatsiooniseisundis, kus ükski realsus pole n-ö õige ega püsiv. Realsuse illusoorisust rõhutas ka tollane *fin-de-siècle*'i ajastu, hallutsinatsioonid olid osa dekadendi igapäevaelust (Sisask 2009: 79).

Tuglase pagulasperioodi kohta kirja pandud eluloolistes märkmetes kordub siin-seal omamoodi mantrana sõna „karneval” (nt Tuglas 1996: 20, 23, 29). Maskide kandmine pahupidi pööratud maailmas võis Tuglase jaoks veelgi alla kriipsutada realsuse mängulisust, kuid ühtlasi ka seda, et mäng võib muutuda ohtlikult reaalseks.

Mihhail Bahtin on rõhutanud, et kuigi karnevallikkust omistatakse eelkõige renessansile, ei ole see kitsalt renessansikultuuri saavutus. Veelgi enam: kaasaegse romaani alge peitub keskaegses karnevallikus paljuhäälsuses. Kuivõrd dekadentsi on seostatud renessansiga<sup>1</sup> ning Ormussoni kuju esindab kahtlemata dekadentlikku maailma (Hinrikus 2014), on karnevalikultuuri kohalolek ka „Felix Ormussonis” osalt vältimatu. Romaanis siin-seal mainitav don Juan vihjab samuti renessansile. Ormussoni tegelaskujuga seob teda eelkõige maskide taha peitumine. Tirso de Molina näidendis „Sevilla pilkaja ja kivist külaline” (u 1630), kus don Juan debüteeris, on ta pidevalt „keegi teine”, kannab maski või on „mees ilma nimeta” (Watt 1996: 93).

Kuigi Tuglasele oli omalaadne nimetu mehe staatus paguluses peale sunnitud, transformeeris ta ehtsa kunstnikuna selle kogemuse ja sellega kaasneva karnevalliku maailmatunnetuse mänguks autorisuse ja identiteetidega. Tuglase romaani nimeategelasest sai kiiresti legendaarne kuju, kes hakkas elama teosevälist elu. 1915. aasta kohta kirjutab Tuglas „Eluloolistes märkmetes”: „„Ormusson” mulle ootamatult sensatsiooni tekitanud. Palju kõnelusi ja kirjutisi teosest.” (Tuglas 1996: 33.)

<sup>1</sup> Vt nt [http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic24/rless/1\\_2004.html](http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic24/rless/1_2004.html) (vaadatud 28. 12. 2014).

Üks olulisemaid oli kahtlemata Tammsaare arvustus „Felix Ormussoni kiri Pariisist Friedebert Tuglasele” (Tammsaare 1988a: 252–261). Tammsaare hakkab Tuglasega kaasa mängima ning loob oma Ormussoni, kes ei sarnane sugugi Tuglase kreatuuriga. Tuglas väidabki oma vastuses, et välja on ilmunud Felix Ormussoni teisik, kelle kirja A.H.T. on ekslikult trükki toimetanud, sest kiri ei kuulu kindlasti tema Ormussonile. Samas rõhutab Tuglas iseenda lähedust oma tegelaskujuga: „On hulk tundmusi ja mõtteid, millede kohta ma ammu enam ei tea, kumb meist [Ormusson või Tuglas] neid õieti esimesena tundis ning mõtles. Tihti näib ta mulle lähemal olevat kui ma ise.” (Tuglas 1915: 189.)

115

Arvustuse valguses paistab olevat tekkinud kaks Ormussoni: üks, kellest Tuglas distantseerub (on veel mingi teine Ormusson!), ning teine, kellega ta tunnetab samasust. Nii või teisiti on Ormussonile iseloomulik see, et tema ilmumist Tuglase loomingus saada-vad teisikud. Ormusson ilmub Tuglasel uuesti välja novellis „Poeet ja idioot” (alustatud 1911, katkend ilmus 1920, tervikuna 1924), mis oli algselt kavandatud romaani ühe osana. Selles novellis kohtub Ormusson tegelasega oma nooruspõlvest, kirkliku maailmaparandajaga. Võib tekkida kiusatus tõlgendada seda kui Ormussoni kohtumist noore Tuglasega. „Sa ei tunne mind enam,” kurdab Kobras Ormussonile ja viimane mõtleb, et tõepoolest on ta Kobrase unustanud nagu kõik ebaseadlik oma minevikust. Tuglase väitel lõi ta Ormussoni selleks, et õiendada arveid oma liigse estetismiga. Kobras kritiseerib samuti Ormussoni loomingu ilulemist ning Ormusson peab tunnistama, et „tal olid ka enesel samad eitavad mõtted oma toodangust” (Tuglas 1957: 240). Lea Pild on Kobrases samuti näinud Ormussoni teisikut: „„Poeedis ja idioodis” tegeleb Tuglas pigem eneserefleksiooniga. Novellis üritatakse ilukirjanduslikus vormis uurida Noor-Eesti uuendustegevuse pahupoolt. Kobras osutub novellis nii Ormussoni kui ka autori teisikuks.” (Pild 2006: 28.)

Kobras on Ormussoni ja Tuglase omamoodi pahupool. Ormussonile annab Tuglas novellis samuti hinnangu: loo lõpus, kui Ormusson kohtub n-ö enesega, näeb ta „absoluutset fantastikat”. See kattub romaani-Ormussoni enesekuvandiga: romaanis vaatab Ormusson peeglist ega näe seal mitte ennast, vaid „ainult taeva ääretut tühjust” (Tuglas 1957: 29). Mõlemal juhul osutub Ormusson totaalseks fiktsiooniks, mänguks.

Selge on see, et Ormusson personifitseeritakse eraldi narratiivse agendina, mis annab Tuglasele võimaluse tegeleda enesevaatlusega.

Väide, et Ormusson multiplitseerub Kobraseks, on muidugi habras. Kindlam on öelda, et Tuglase loojanatuuri kõikide tahkude esiletoomiseks vajas Ormusson lisavägesid. Nõnda ilmiski välja Arthur Valdes. Kriitilises essees Valdesest (1916, raamatuna 1918) väidab Tuglas, et kohtus Valdesega 1914. aasta kevadel Pariisis. 116 Teadaolevalt kirjutas ta just sel ajal Gustav Suitsu nime all elades „Felix Ormussoni”. Kaks tegelast, Ormusson ja Valdes, on seotud sünnihetkest peale. Nende põimumisele viitab Siuru I albumi arvustuses ka Tammsaare: „Õndsas Valdeses sulest on mõned väiksed, kuid intiimsusega imbunud palad. Imelik! Nagu oleksid nad Ormussoni hinges sündinud ja tema pääajus selginud. See on tähtjas lohutus suures kurbuses. Ormusson elab alles, ehk võib ta osaltki õndsas kadunu aset täita.” (Tammsaare 1988b: 336.)

Valdes-Ormussoni-Tuglase kolmainsus hakkab omamoodi golemina 1917. aastal kirjanduselus ringi liikuma.<sup>2</sup> Felix Ormussonist sai ajutiselt Tuglase omalaadne kunstnikunimi. Ja kuigi Tuglas väidab, et Ormusson pole kellegi don Juan, tõmbab ta endale Ormussoni maski ette sageli just n-ö võrgutajana. 1917. aasta septembris korraldatud Siuru avaõhtule esinema kutsutud noor tantsija Ella Ilbak on juba suvel olnud Tuglasega kirjavahetuses Mariona, kirja(de) saajaks on aga „Herra Ormusson”. Ent kui mängud kipuvad juba liiga kaugemale minema, muutub kirjades Felixina esinev mees uuesti Tuglaseks. Ilmekalt tuleb maskivahetus esile Tuglase suhetes Marie Underiga. Kire kõrghetkedel on kirjade kirjutajaks F. O., sellele järgneb tundefooni langus ja Tuglaseks taandumine: kirjade alla ilmub kaheti mõistetav F. ja siis juba ametlikum F. T. Eriti mängulistele kirjadele kirjutab aga alla A. V. või Arthur Valdes. Under arendab nimemängu ka omalt poolt: „Kui kahju, et ei ole Teid siin, et saaks eksploateerida Teie hääd maitset musttuhande tehnilise küsimuse puhul. Kuid Teie ei mõtlegi veel tulla! Arthur Valdes vahest tuleks, aga Friedebert Tuglas ei taha ning Felix Ormusson juba ammugi mitte.” (Hinrikus 2006: 60.)

<sup>2</sup> Golem on juudi mütoloogias pärit tehnilik olend, kes pannakse liikuma loitsude ning pärgamendile kirjutatud salasõnaga, mis asetatakse tema laubale või suhu.

Felix on kasutusel siiski laiemalt kui lihtsalt armumängudes. Tuglase kui Felixi poole pöördub oma kirjades ka näiteks August Gailit (1891–1960).<sup>3</sup> Ometi võib märkida, et Ormussoni maskiga saab Tuglas mängida läbi neid fantaasiaid, mis reaalelus oleksid võib-olla tabud, luua õhkkonna, kus ratsionalistlikud mõtteviisid n-ö annuleeritakse. Tuglas ei tulnud ju oma rännakutelt eesti kirjandust ja kultuuri mitte ainult sisuliselt uuendama, vaid ka uut moodi läbi elama.<sup>4</sup> Tuglase isiku kohta võib öelda sama, mida Eduard Hubel kirjutab tema loomingu kohta: „Ta algab tõelisuses, aga libiseb sellest kergesti fantastiliste nägemuste valda. Tal ei näi usaldust olevat reaalelu ja reaalse inimeste kirjelduseks, kuigi ta oma vaimulaadi ja ilmavaategi poolest näib ratsionalist olevat.” (Hubel 1925: 81.)

117

„Felix Ormussonis” sõnastab Tuglas nõudlikult ühe oma kunstilise kredo: „See on kõrgeim kunst: ise see olla, mida kujutletakse.” (Tuglas 1957: 19.) Varjumised mängulise maski taha nii kirjaniku kui ka kavalerina peegeldavad muu hulgas Tuglase hirmu läbi kukkuda, mitte olla see, kelleks end kujutletakse. Tuglaseski on kahtlemata seda Ormussoni egoismi, mis otsustab, kui miski on viltu läinud: see kõik ei ole mind väärt, kogu reaalne maailm ei ole mind väärt! (Nirk 1985: 61.)

Ratsionalistlikul tasandil peegeldub Tuglase mängudes soov maailma kontrollida. (Ärgem unustagem ka tema kirge malemängu vastu.) Felix Ormussoni puhul torkab näiteks silma see, et tema tegelaskuju on pidevale identiteedikriisile vaatamata üldiselt valmis ega kätke endas ootamatusi. Viimases hädas on ta võimeline küll põgenema, aga mitte sisemiselt muutuma. Kaia Sisask märgib oma doktoritöös, et „Tuglas vaatleb Felix Ormussoni kaudu, mida tähendab olla mängust välja visatud, mis jääb siis, kui mäng mingil põhjusel enam ei toimi. Ormusson ei lõpeta oma mängu vabatahtlikult, see lõpeb, sest ta ei suuda seda enam juhtida soovitud suunas. [---] Ta tahab olla ainuvalitseja oma universumis ja „prantsuse daami”

<sup>3</sup> Kirjandusteostest inspireeritud hüüdnimede kasutuselevõtt oli laiem, näiteks Johannes Semperit kutsuti Asmiks Otto Ernsti romaani „Asmus Semperi noorusmaa” (1905, eesti keeles 1912) järgi.

<sup>4</sup> Reaalsusega manipuleerimine, st väljamõeldise ja päriselu segunemine pakkus tollasele kirjandusseltskonnale suurt rõõmu. Näiteks meenutab Tuglas, kuidas 1918. aastal reklaamiti lihtsalt naljaviiluks välja tema järgmine (väljamõeldud) novellikogu „Hermafrodiidi päev”. 1925. aastal sai mõttest ka tegelikult novell pealkirjaga „Androgüüni päev”. (Tuglas 1973: 97.)

loomisega korraks veel nautida illusiooni triumfi reaalsuse üle, olgugi et sedapuhku impersonaalselt.” (Sisask 2009: 84.)

118 Arthur Valdes on Tuglas loonud alles n-ö postuumsena, Valdesse kuju on seega samuti lõplikult valmis.<sup>5</sup> Igal juhul on selle mängu reeglid seadnud Tuglas ja esialgu käib fabuleerimine Valdesse elu ja loominguga üle neis piirides. Tuglase nägemuses pidi Valdes olema nagu homunkulus, „kes sünnib alkeemikute salajastes töötubades ja kes ebaloomulikul teel ellu äratatakse” (Vaaskivi 2013: 20). Tuglasel oli kahtlemata sümpaatia tehisinimese vastu. „Felix Ormussoni” saab Ormusson Homunkuluselt kirja, mida võime tõlgendada Tuglase implitsiitse vihjena novellile „Õnne saar”.<sup>6</sup> Selles lühikeses palas vaevlevad Ormusson ja tema sõber, kelle nimi on Homunculus, ühes Pariisi katusekambris nälja ja pimeduse käes ning tegelevad Homunculusse maali uurimisega. Homunculusel on niisiis oma osa ka romaanis ning ta on lüli, mis ühendab omavahel Ormussoni ja Valdest. Kes teab, kui Valdes oli mõeldud homunkulusena, ehk oligi tema see, kellelt Ormusson kirja saab?

„Salajases töötoas sündinud” Valdes pörkus aga reaalsusega. Tuglasel tuleb õige pea tunnistada, et Valdes on tema kontrolli alt väljunud. Tatu Vaaskivi kirjutab oma mälestustes Tuglast tsiteerides: „Mulle tuli hirm peale. Mu looming kippus alustama iseseisvat elu, golemist oli saamas inimene!” (Vaaskivi 2013: 24.)

Valdesse müstifikatsioon läheb Ormussoni omast kaugemale juba seetõttu, et Ormussoni elulugu ei ole nii ulatuslikult konstrueeritud. Juri Lotman on sedastanud, et autori nimi on väärtusi loov siis, kui selle nime taga on biograafia. Valdesse juhtum kinnitab seda suurepäraselt. Väidetavalt võeti Tuglase mängu nii tõsiselt, et tekkisid inimesed, kes Valdest mäletasid, ja kui Tuglas 1930. aastatel ühes mälestuskirjutises müstifikatsiooni tagamaid paljastas, said paljud lugejad pahaseks, arvates, et Tuglas tahab seesuguse odava sensatsiooniga andeka kirjaniku au ja head nime kahjustada.<sup>7</sup> Ka Tuglasel

<sup>5</sup> 1927. aastal püüdis Nigol Andresen Rahva Sõnas müüti Valdesse surmast kummutada, avaldades loo „Jutuajamine Arthur Valdesega”. Valdes väidab seal, et Tuglas on küll tema nekroloogid avaldanud, kuid teab väga hästi, et ta elab, „muidu ta poleks mulle saatnud neid väljaandeid mu vanal aadressil” (N. A. 1927).

<sup>6</sup> 1914. aastal „Felix Ormussoni” ümber kirjutades avaldas Tuglas ühe katkendi ajakirjas Vaba Sõna nime „Õnne saar” all (Tuglas 1914).

<sup>7</sup> Põhjalik ülevaade Valdesse-teemaliste kirjutiste kohta on Meelis Kahu artiklis „Valdesiaana ehk ühe müstifikatsiooni lugu” ajakirjas Keel ja Kirjandus (1980, nr 1).

endal oli ebaõnnestunud mängust ühel hetkel pisut piinlik rääkida: „Aga ajapikku hakkas see kaitsjate hulk hõrenema ja Valdese nimi kadus kirjanduslikust diskussioonist. Tundsime kõik kergelt piinlikkust, hoidusime teda jutuks võtmast, lasksime tal taanduda platooniliseks ideeks ja kustuda ähmaseks kujutluspildiks...[---] Niisiis maeti mu homunkulus vaikselt maha.” (Vaaskivi 2013: 26.)

Valdese au ja head nime oli aga juba varem jõudnud kahjustada August Gailit. Ormussoni ja Valdese multiplitseerumises on just Gailit kõige hoogsamalt kaasa löönud. Tema suhted Tuglasega on sealjuures küllalt ambivalentsed. Tuglas oli Gailitile vaieldamatult kirjanduslik autoriteet. Mõningate mööndustega võib isegi öelda, et Gailit sisenes kirjandusse Tuglase kaudu. Nende isiklik tutvus sai alguse 1917. aastal, mil Gailit oli Tallinna Teataja ajakirjanikuna korraldama Tallinna Kirjanduse Seltsi kõnekoosolekut, kus esines Tuglas. Edaspidi saadi kokku Siuru rühmituse tegevuse käigus.

119

Gailiti ja Tuglase varases loomingus on silmatorkav sarnasus juba pealkirjades.

Tuglas	Gailit
„Oma päikese poole” (1905)	„Kui päike läheb looja” (1910)
„Hingemaa” (1906)	„Muinasmaa” (1918)
„Poeet ja idioot” (1924)	„Idioot” (1924)
„Rändaja” (esimene peatükk 1919, tervikuna 1925)	„Rändavad rüütlid” (1919)

Toomas Liiv on näinud seoseid Gailiti esikraamatu „Kui päike läheb looja” (1910) ja Tuglase „Vilkuva tule” (1909) vahel (Liiv 1991:1099). Sarnasused kerkivad esile ka Arthur Valdese pala „Saare jumal” ja Gailiti novelli „Fosfortöbi” (1919) süžeede puhul (vrd ka Tuglase „Jumala saarega”).<sup>8</sup>

Kõige olulisem kokkupuutepunkt kahe kirjaniku loomingus on saatana teema. Saatana temaatika oli esmajoones päevakorral sajandivahetuse vene kirjanduses, aga ka mujal: „Sajandi alguskümnendite erudiit oli niisuguse, Charles Baudelaire’i ja Joris-Karl

<sup>8</sup> Hiljem paistab Tuglas ammutavat inspiratsiooni ka Gailitilt. „Rändavate rüütlite” novellis esinev imeline Helloi saar transformeerub Tuglasel 1944. aastal novelliks „Helloi maa”, mis käsitleb niisama erandlikku paika.



Huysmansi teostest inspireeritud „satanismiga” juba harjunud. Tolase vene kirjanduse „dekadentlikus” harus (F. Sologub, K. Balmont jt) oli satanism (laiemas plaanis – diabolism) üsna tavaline motiiviring.” (Liiv 1991: 1100.) Kuid Gailitile seisid veelgi lähemal Tuglase saatana-heietused, Valdese hüütud „Oh heida armu, heida armu, Saatan!”. Need olid Gailitile vähemalt sama suureks mõjutajaks kui vene dekadendid. Nii on noor Gailit oma „Saatana karusselliga” (1917) justkui üks Tuglase projektsioon, kes viib radikaalse õhinaga ellu Tuglase arusaama kirjandusest.

Gailit püsib tuglaslikus elemendis siiski vaid lühikest aega. Ta oli iseseisev ja intriige otsiv isiksus. Tema ambitsiooniks oli olla ise midagi suurt ja silmatorkavat, kusjuures kirjanduslik mäng pakkus tallegi vaimset rahuldust.

Juba 1917. aastal plaanib Gailit liituda Valdese müstifikatsiooniga. Ta kirjutab Tuglasele 19. mail 1917: „Vaadake Teatajat ehk Päevalehte 19/V numbrit, kus Artur Waldesest.” (Gailit 1996: 14.) Gailiti ja Tuglase kirjavahetuse kommentaarina on selle koostaja Margus Kasterpalu tsiteerinud Adsoni kirja Tuglasele: „Ge kirjutab Art. Valdese elust üht päeva” ja muid [---] Valdes on tal pooleli ja jääb nii, kuni on saanud lugeda Teie artiklit.” (Samas.) Paraku ei ole viidatud pala ajalehtedes teadaolevalt ilmunud. Tuglase kõrval oli Gailit sel ajal alles kirjanik-õpipoiss, kuid viited erakirjades annavad aimu tema ambitsioonikusest kirjandusmängus.

Võrreldes Tuglasega on Gailiti puhul veelgi keerulisem tõmmata piiri mängu ja reaalsuse vahele. Alles plaanib ta sõbralikku kaasautorlust, mõnda aega hiljem aga tujutseb kirjavahetuses ja ründab kaaslasi. Ometi ei takistanud tülid ja pahameel tal hiljem nendega jälle sõbralikult suhelda. Varajane *Spiel*, tõepoolest!

Kogumikus „Klounid ja faunid” (1919) öiendab Gailit arveid teiste siurulastega. Kõige kriitilisemalt kohtleb ta Marie Underit, kuid oma osa saab ka Tuglas. Võimalik, et alguses oligi see rünnak mõeldud mänguna, kuid kokkuvõttes kujunes sellest siiski kahe autori edasise kirjanikutee lahknemispunkt.

Gailit parodeerib oma kogumikus nii Valdest kui ka Ormussoni ning kirjutab mõlemad tegelaskujud mängleva kergusega oma loomingu komponentideks. „Klounide ja faunide” avalooks on „Arthur Valdes. Biograafiline materjaal”. Gailit on saanud leedu luuletajalt Kazys Baltiselt kirja, kus too selgitab, et leidis Klaipedast põhja pool

asuvast Ulmaleni kaluriküllast kohaliku preestri Dominaikise järelejäädud paberite hulgast mälestused Arthur Valdesest ja mõned Valdesese kirjad. Gailit „tõlgib” Valdesese venekeelsed kirjad ja toimetab trükki. Materjali seesugune serveerimine viitab muidugi Ormussonile ja tema päeviku trükkitoimetamisele (ja ka A. H. T.-le, kes hiljem Ormussoni kirja avaldab), aga parodeerib ka Tuglase „kriitilist esseed” Valdesest. Edasi kirjeldab Gailit Valdest nii: „Nähtavasti oli ta mõne talupidaja poeg, kes end äärmuseni oli distsiplineerinud, et varjata oma talumehelikke instinkte. Nähtavasti oli ta õige palju lugenud ja reisinud, kuid ei midagi ise kaasa elanud.” (Gailit 1919a: 18.) Ei pea olema palju fantaasiat, et seda kirjeldust laiendada nii Ormussonile kui ka Tuglasele endale.

121

Tuglase müstifikatsioon keskendus Valdesese idealiseerimisele. Temas kehastus romantilise kunstniku arhetüüp. Gailiti irvitav toon ei näidanud Valdesese suhtes üles aga mingit austust. Ta teeb Valdesest süd ametu võrgutaja, kes narritab kahte naist, ning lõpuks, kui olukord on muutunud väljakannatamatuks, lahkub salaja areenilt.<sup>9</sup> Gailit kirjutab: „Ta oli vist lõpuks otsuselle jõudnud, et on loonud sõlme, mille lahtiharutamiseks tal igasugune oskus ja osavus puudus. Ta soovis ärasõiduga sõlme lihtsalt katki lõigata, arvates, et tema lahkudes kõik on korraldatud, kõik on hästi tehtud, küsimus lahendatud. Ta oli liig suur egoist ning ei harutanud põrmugi, mis sünnib tütarlastega pärast tema ärasõitu; tulgu või veeuputus siia, kui aga tema on auga pääsnud ... [---] Ning siit kuidagi välja pugedes võis ta uuesti teha tähtsa näo ning jätkata elu kui eht gentleman, kui talendikas kirjanik.” (Gailit 1919a: 41.)

Paralleelid Ormussoni tegelaskujuga on ilmsed: mehe ja kahe naise vaheline armukolmnurk ning põgenemine, et oma au päästa. Paroodilist seost „Felix Ormussoniga” tugevdavad ka kirjad, mida Gailiti Valdes Pariisist kahele neiule saadab. (Ormusson mäletatavasti sai ise kirja Pariisist.) Ühes neist kirjadest teatab Valdes, et astus vabatahtlikuna sõjaväkke, mis rõhutab, et tegu on sama isikuga,

<sup>9</sup> Eraldi tähelepanu võiks pöörata Gailiti Valdesese-loos Maara tegelaskujule. Maara on tütarlaps, kelle Valdes esimesena võrgutab ning kes on Valdesesse jäägitult armunud. Pärast kannatusi, mida ta peab taluma, vaadates pealt Valdesese armumänge teise tütarlapsiga, ning lõpuks pärast Valdesese surmateate saamist, teeb ta läbi samasuguse iseseisvumise ja eneseteadlikuks muutumise kui „Felix Ormussoni” Marion. Kahes nimeski on sarnasust.

kellest kirjutab Tuglas. Hiljem saavad tütarlapsed ja preester Eestis ilmunud Valdese nekroloogi.

Gailit oskab mängida. Ta paigutab oma Valdese aega, mis osutub Tuglase Valdese eelseks. Tuglas „kohtub” Valdeseaga 1914. aastal Pariisis, niisiis alles pärast seda, kui Valdes on Leedust kahe tütarlapse eest põgenenud ja esineb „kui eht gentleman, kui talendikas kirjanik”.

122

Kuid Gailit ei piirdu ainult ajalise riukaga. Valdese seiklused toimuvad ka ruumis, mida Tuglas ei kontrolli. Oma novellis seab Gailit Tuglase laialdasele Euroopa-kogemusele vastukaaluks oma Balti-kogemuse ja juured (sellele viitab ka Kazys Baltise nimi). Leedu keelt ja kultuuri tundis Gailit paremini kui Tuglas. Nii on tekkinud olukord, kus Gailit liigub küll tuglasliku kirjanduse hoovuses, kuid sugugi mitte pärioolu, vaid mingisugust ootamatut segadust tekitades. Tuglasele, kes armastas asju korras hoida, see kindlasti ei meeldinud. Valdes on otsekui literatuurne *voodoo*-nukk, mille torkimisega Gailit Tuglast kiusab.

Gailit vihjab oma kirjutises üsna otseselt sellele, et Valdes on väljamõeldis, raamatutegelane. Tema kriitika on tähenduselt lähedane Tammsaare lavastatud Ormussoni-kriitikale. „Elu pole literatuur,” kirjutab Gailit (õigemini preester Dominaikis) Tuglas-Valdes-Ormussonile.

See polnud üksnes edevuspoosist kantud Tuglase-kriitika (mida see oli muidugi samuti). Gailiti kirjanikuolemuses toimub neil aastatel muutus ning selles väikeses lauses – elu pole literatuur – võime näha Gailiti uut loominguulist manifesti.

Töenäoliselt avaldas Gailitile sügavat mõju käimasolev vabadussõda, kus ta oli mõnda aega ajalehtede kirjasaatja ning puutus üsna lähedalt kokku elu „ebaesteetilise” poolega. Ühtlasi sai Gailit osa ka teistsugusest vaimsusest, sellisest, mis pani mehed võitlema reaalsel lahinguväljal ja erines kardinaalselt kohvikuskandaale sünnitavast boheemlikust vaimsusest. Silmatorkavalt tuleb Tuglase ja Gailiti ühtäkki väga erinevaks muutunud reaalsus ilmsiks näiteks Tallinna Teataja 1919. aasta 6. veebruari numbris, kust leiame Gailiti artikli „Valga sündmustik. Sõjakäik Valga vastu”. Muu hulgas kirjutab ta seal: „Lõhkevast granadist läks vagun ja tema järele ka teised vagunid põlema. Hiinlased jäid suuremalt jaolt põlevatesse vagunitesse. Kes välja katsus hüpata, langes meie tule all. [---] Külmanud kui

puutükid, lumivalged, kes tuletasid inimesi vähe meeles, nii laotid neid ühishauda igavesele puhkusele.” (Ge 1919: 3.) Tuglas kirjutab selsamal leheküljel aga üsna nõudlikus toonis kunstide riiklikust toetamisest, auhindadest ja abirahadest: „Kui riik tahab olla rahvas peituvate aineliste ja vaimliste jõudude organiseeritud avaldus, siis peab ta muude kultuuriliste ülesannete keskel ka kunstielu võimalikult elavat edenemist tahtma.” (Tuglas 1919: 2.)

Muidugi, kokkuvõttes olid Gailit ja Tuglas ikkagi sama asja eest väljas, kuid erinev kogemuslik suhe oma ajaga soodustas nende lahkukasvamist. Igal juhul tähistab Valdese-novell murranguhetke, mil Gailit hakkas kaugenema Tuglase vahetutest mõjudest. Samal 1919. aastal ilmus Gailiti sulest ka novell „August Gailiti surm”. Selle palaga pöörab Gailit omal moel nii Ormussoni kui ka Valdese müüdi pea peale: viimaste puhul on tegemist väljamõeldud tegelastele eluloo andmise ning nende pärisellu toomisega, Gailit aga kuulutab reaalse isiku, iseenda, väljamõeldiseks ja kirjandusliku teose tegelaseks. „August Gailiti surm” on Gailiti loomingus eriti sümboolne tähistaja. Novell on ühest küljest Valdese-Ormussoni jätkumäng, teisest küljest märgistab Gailiti loominguliste otsingute suunamuutust, ühe etapi lõppenuks (surnuks) kuulutamist. Selleks oli Gailitil vaja vabaneda ka Tuglasest – koos kõigi müstifikatsioonide ja kirjanduslike mängudega. Samal aastal kirjutab Gailit oma loos „Suine melankoolia” otse: „Kirjandus pole näitlemine ega kirjanik pole näitleja. On vähe Friedebert Tuglase moodi laulda, et nii ja nii, meri, mu meri, ma armastan su õõtsumist ja lõõtsumist, su tulekut ja minekut, tarvis hinges tunda ka selle kosmilise rahutuse laineid.” (Gailit 1919a: 101.)

Följetonis „Felix Ormusson ja Bruno Erms” (Gailit 1919b) võtab Gailit Tuglase (kunstilised) hoiakud vaatluse alla kahe tegelaskuju kaudu – kusjuures Ormusson pärineb Tuglase loomingust, Bruno Erms aga Gailiti enese romaanist „Muinasmaa”.<sup>10</sup> Tuglas on sel

<sup>10</sup> „Muinasmaa” peategelane meenutab Tuglasest sõltumatult mitme omaduse poolest Ormussoni. Ta kirjeldab oma suveelamusi, armumist, looduse rüpes unelemist ning jäädvustab selle kõik minajutustusena, justkui suvepäevikuna. Suvitusromaan ilmus tol ajal veelgi ja ormussonlik tüüp oli levinud. Ka Tuglas ise on Ormussoni nimetanud ajastu koondkujuks, kuigi ta võib selle all silmas pidada ka üht ajastut enese elust ja tollastest tõekspidamisest. Gailiti loomingus seisukohalt on ehk olulisem, et Riias kirjutatud romaan ennustab ette Toomas Nipernaadi tulekut, Nipernaadis on aga samuti midagi ormussonlikku.

ajal ka ise muutmas oma suhtumist estetismi, kuid Gailit seab kahe tegelaskuju kaudu enda ja Tuglase maailmapildid vastamisi radiikaalsemalt, talle omasel liialdatud moel.

124 Gailit asetab kaks tegelast üheskoos tegutsema (arvatavasti) samas maakohas, kus leiab aset „Felix Ormussoni” sündmustik. Ning et tegemist on just Tuglase romaanist pärit Ormussoniga, võiks järeldada Bruno Ermsi lausetest „Arvasin sind ikka veel olevat Pariisis ning ei teadnudki, et oleme naabrid” ning „Kirjutad päeva- raamatut, – iga päev tükikese seda, mis päeva jooksul oled läbi elanud. Ning imetled loodust ja jumaldad naist.” (Gailit 1919b:104, 107.)

Följetoni süžee seisneb kahe mehe dialoogis, kusjuures nende arusaamine reaalsusest ja eriti naistest, on väga erinev. Gailit laseb Ormussonil kinnitada: „Ma ei usu naturalismi” ning kujutab tema ilulevat suhet reaalsusega. Novelli puánt seisneb aga kahtlemata Ormussoni tagasipöördumises tallu, kus teda ootab Helene. „Jumal,” ohkab Bruno Erms selle peale kurvalt. „Kui inetu oli see naine! Lühike, paks, tursunud huuled, kitsad vesised silmad, rippuvad punased põsed. Ning kui Ormusson ta juure jõudis, naeratas naine, milles suu tõmbus inetult viltu, avades kollaseid hambaid.” (Samas: 112 –113.) Ilmselt rõhutab Gailit siin groteskselt enda ja Tuglase maailmakujutuse erinevust. Tuglase loodud mitmenimelisest homunkulusest saab ebaõnnestunud, moondunud inimeseke ja reaalsus.

Nende paroodiate saatel taandub Gailit tuglaslikust reaalsusest ja jätkab loomingulisi otsinguid omal moel. Tuglasega ühendasid teda siiski kestvad identiteedivaevused. Gailitit vaevas tema rahvuslik kuuluvus ja päritolu, tema tegelased otsivad ja vahetavad identiteete. Tuglase loodud Ormussoni ja Valdese kujus peegeldub omakorda nende autori enesemääratlemise keerulisus. Ning tahe olla kättesaamatu, mitte paikapandav, kontrollida ise omaloodud maskeraadi.

Võib-olla kõige tabavamalt on Tuglase-Ormussoni-Valdese suhet kirjeldanud Aleksander Tassa novellis „Suvitus mägedes” (1918), mis kujutab endast Valdese kirju ja märkusi oma tervise kohta. Novellis kohtuvad Tuglas ja Valdes 1914. aastal. Tuglasega koos ilmub linna ka keegi anonüümne mees, kes on Valdeseaga väga sarnane – me võime teda pidada ka Ormussoniks. Valdes tunneb temas ära iseenda, samuti nagu Ormusson tunneb anonüümses kapuutsiga mehes ära iseenda novellis „Poeet ja idiot”.

„See olin mina, kahestatud teisendis, või õigemini ümberpöörduna, mina olin refleksiooniks, vastuhelgiks maaslamavalle,” ütleb Valdes mehe kohta (Tassa 1989: 101). Tassa lauses on olemas see topeltpeegeldus, mis ilmneb ka Ormussoni kujude multiplitseerumises, olgu siis Tuglase enda loomingus ja elus või teiste autorite tõlgenduses. Anonüümses mehes on aga peidus Tuglase hilisem pseudonüüm Anonymus.

125

## Kirjandus

- Gailit, August (1918). *Muinasmaa*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- Gailit, August (1919a). Arthur Valdes. Biograafiline materjal. – A. Gailit. *Klounid ja faunid*. Tartu: Odamees.
- Gailit, August (1919b). Felix Ormusson ja Bruno Erms. – A. Gailit. *Klounid ja faunid*. Tartu: Odamees.
- Gailit, August (1996). *August Gailiti kirjad Friedebert Tuglasele ajavahemikust 1917–1926*. Litteraria X. Sissejuhatuse ja kommentaarid kirjutanud Margus Kasterpalu. Tartu: Virgela.
- Ge [= August Gailit] (1919). Valga sündmustik. Sõjakäik Valga vastu. – Tallinna Teataja, 6. II, nr 30, lk 2–3.
- Haug, Toomas (2004). Tuglas vabariigi taeva all. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 10*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 377–408.
- Hinrikus, Mirjam (2014). Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget’ ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson”. – *Autogenees ja ülekanne. Moodsa kultuuri kujunemine Eestis*. Koost Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 199–240.
- Hinrikus, Rutt (2006) = *Under ja Tuglas. Marie Underi ja Friedebert Tuglase kirjavahetus*. Koost Rutt Hinrikus. Tallinn: Tänapäev.
- Hubel, Eduard (1925). Friedebert Tuglas: Poeet ja idioot. – *Looming*, nr 1, lk 79–81.
- Liv, Toomas (1991). Infernaalne Gailit. – *Looming*, nr 8, lk 1098–1103.
- N. A. [= Nigol Andresen] 1927. Jutuajamine Arthur Valdesega. – *Rahva Sõna*, 5. IV, nr 31, lk 7.
- Nirk, Endel (1985). Valepassiga suvitaja päevaraamat. – E. Nirk. *Avardumine*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 54–74.

- P i l d, Lea (2006). Tuglas ja Dostojevski. Mõtteid novellist „Poeet ja idioot”. – Keel ja Kirjandus, nr 1, lk 36–43.
- S i s a s k, Kaia (2009). *Noor-Eesti ja esprit fin-de-siècle. Puhta kunsti kreedo maailma- ja inimesetunnetust restruktureeriv roll 20. sajandi alguse Eestis.* <http://e-ait.tulib.ee/20/>
- T a m m s a a r e, A. H. (1988a). Felix Ormussoni kiri Pariisist Friedebert Tuglasele. – A. H. Tammsaare. *Kogutud teosed. 16. köide.* Tallinn: Eesti Raamat, lk 252–261.
- 126 T a m m s a a r e, A. H. (1988b). *Siuru I.* – A. H. Tammsaare. *Kogutud teosed, 16. köide.* Tallinn: Eesti Raamat, lk 331–336.
- T a s s a, Aleksander (1989). *Igaviku lõpul.* Tallinn: Kunst.
- T u g l a s, Friedebert (1914). Õnne saar. – Vaba Sõna, nr 1, lk 67–69.
- T u g l a s, Friedebert (1915). Seletuseks. – Vaba Sõna, nr 6, lk 189–190.
- T u g l a s, Friedebert (1919). Kunstide riiklik edendamise. – Tallinna Teataja, 6. II, nr 30, lk 2.
- T u g l a s, Friedebert (1957). *Felix Ormusson. Valik novelle.* Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- T u g l a s, Friedebert (1973). *Rahutu rada.* Tallinn: Eesti Raamat.
- T u g l a s, Friedebert (1996). *Eluloolised märkmed I. 1906–1944.* Litteraria 11. Tartu: Virgela.
- V a a s k i v i, Tatu (2013). Arthur Valdes ehk väljamõeldud kirjanik. – T. Vaaskivi. *Maarjamaa.* Tlk Ants Paikre. Loomingu Raamatukogu, nr 4–5. Tallinn: SA Kultuurileht, lk 17–27.
- W a t t, Ian (1996). *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe.* Cambridge: Cambridge University Press.

# Kerge meele ning vallatu sulega

## Mati Undi lavastus „Helene, Marion ja Felix”

Piret Kruuspere

127

**K**ui vaadelda eesti kirjandusklassika tõlgendusi teatrilaval, siis näiteks A. H. Tammsaare ja Oskar Lutsu teostega võrreldes on Friedebert Tuglase proosaloomingu teatritretseptsioon kordades ahtam. Ka Tuglase ja teatrikunsti suhted on seni vähem kirjandus- ja teatriloolaste tähelepanu pälvinud; erandina osutagem Andres Heinapuu publikatsioonile (Heinapuu 1986).

### Friedebert Tuglas ja teater

Friedebert Tuglase seosed teatriga avalduvad üsna mitmel moel. Olgu kõigepealt mainitud Tuglase aastakümnete jooksul, alates 1903. aastast avaldatud, tõsi küll, suhteliselt harvad kirjutised draamast ja teatrist. Neist suurem osa puudutab Vanemuise teatriga seotud kriisiaegu või -nähtusi, näiteks Mait Metsanurga näidendi „Kindrali poeg” ärakeelamist (Tuglas 1925). Samuti on Tuglaselt ilmunud paar kirjutist plastilisest tantsust (Tuglas 1918, Tuglas 1961). Oma kirjanduskriitilises toodangus on kirjanik muu hulgas vaadelnud nii maailma kui ka eesti dramaturgiat; osutagem käsitlustele Shakespeare’ist ja Ibsenist (Tuglas 1920b, Tuglas 1920a) ning Koidula, Kitzbergi ja Vilde draamaloomingu eritlustele (Tuglas 1928, Tuglas 1915, Tuglas 1947). Unustada ei tohiks ka lavatõlkeid. Olulisemana mainitagu Aleksis Kivi „Seitsme venna” dramatiseeringut – Tuglas nii eestindas kui ka töötas eesti lava tarbeks ümber dramatiseeringu, mille originaal pärines soome näitleja ja näitekirjaniku Hemmo Kallio sulest; Eestis nimetatigi toona lavateksti võrdväärseteks kaasautoriteks mõlemat kirjameest. Kivi loomingust



eestindas Tuglas veel näidendi „Nõmmekingsepä”<sup>1</sup> Käesolev artikkel pakub lisaks eelmainitud teemadele ka põgusa ülevaate Friedebert Tuglase proosaloomingu lavatõlgendustest.<sup>2</sup>

Tuglase proosa teatritõlgenduste traditsioon Eesti kutselise teatri laval algas 1970. aastatel ja kestab tänini. Nagu öeldud, küll mitte nii laiahaardelise ja tähenduslikuna nagu näiteks Tammsaare puhul, ent siiski vääramatu omarütmiga: paar lavastust on jagunud igasse järgmisse aastakümnesse (vt Lisa).

128

Küsites, kes eesti lavastajatest on enim Tuglase loomingu poole pöördunud, torkab silma lavakooli legendaarsest, 1976. aastal lõpetanud VII lennust pärit lavastajate omamoodi Tuglase-lembus. Näiteks novelli „Popi ja Huhuu” on Draamateatris vaatajate ette toonud nii Merle Karusoo 1975. aastal (tegu oli veel õpiaegse tudengilavastusega, nimirollides Karusoo toonased kursusekaaslaste Urmas Kibuspuu ja Lembit Peterson) kui ka Priit Pedajas 2000. aastal (nimirollides Taavi Teplenkov ja Tiit Sukk). Karusoo tõlgendus osutas valulikult maailma haavatavusele, Pedajase lavaversiooni puhul aktualiseerus aga huvi erinevate kultuuride kooseksisteerimise võimalikkuse vastu, st dialoog üldisemas kultuurifilosoofilises plaanis

<sup>1</sup> „Seitsme venna” esmalavastus Eestis leidis aset 1934. aastal Draamastuudio teatris (lavastaja Kaarli Aluoja) ja sellega käidi hooajal 1934/1935 külalisesinemistel ka Helsingis. „Nõmmekingsepä” jõudis eesti vaatajate ette esimest korda juba 1921. aastal Draamateatris (lavastaja Aleksander Teetsov) ning seda mängiti mitmes teatris menükalit nii 1920. kui ka 1930. aastatel; trükist ilmus Tuglase tõlge 1934. aastal.

<sup>2</sup> Mõõda ei saa vaadata ka Friedebert Tuglase kui loovisiku enda kujutamist lavalise tegelaskujuna. See traditsioon sai alguse ETV-s esietendunud Ingo Normeti telelavastusega „Tuglase elu” (1986), kus kirjanikku kehastas Andres Ild ja Elo Tuglast Tiia Kriisa. Õigupoolest oli Tartu Ülikooli harrastusliku luuleteatri Valhalla Siurule pühendatud lavastuses („Carpe Diem”, 1985) Tuglase rollis juba pisut varem üles astunud toonane filoloogiatudeng Margus Kasterpalu, kehastades kirjanikku paar aastat hiljem ka Noor-Eestile keskendunud lavastuses („Jeunesse Oblige”, 1987). 21. sajandil lisanduvad eesti kutselise teatri lava-Tuglastena Margus Prangel (Mart Kivistiku „Põrgu värk”, 2005), Raivo Trass (Katrin Saukase „Under”, 2006), Raimo Pass ja Aleksander Eelmaa (Andrus Kivirähki „Keiserlik kokk”, 2008 ja 2020), Tanel Saar (Indrek Hirve „Kevadtalv 1918”, 2008) ja Mait Joorits (nelja autori ühislooming „Noor-Eesti”, 2011). Heidi Sarapuu ja teater Variuse kultuuriloolistes lavastustes („Tervist, härra Vilde!”, 1999; „Doktor Kreutzwald Võrust”, 2003; „Tänu tulemast!”, 2006) on Tuglast kehastanud Väino Rast; Loone Otsa suvise nn projektiteatri lavastuses („Birkenruh” episood”, 2012) mängis kirjanikku Kristo Viiding. Anu Lambi ja Riina Roose eestvõttel sündinud kultuuriloolistest lavakavadest („Elagu, mis põletab!”, 2016; „Siuru õhtu 100”, 2017) lisandusid lava-Tuglaste ritta Karl Laumets ja Tõnn Lamp. Raadioteatris on kirjaniku rollis olnud Ain Lutsepp (Heidi Sarapuu „Helesinine mälestus”, 1997) ja Argo Aadli (Rein Põdra „Kuningapuu”, 2014).

(Paaver 2000, Epner 2001: 21). 1970. aastatel sekundeerisid Karusoo Tuglase-lavastusele VII lennu lõpetanuist veel Ago-Endrik Kerge novelli „Oma päikese poole” televersiooniga (1976) ning Eero Spriit ja Peeter Volkonski Tuglase novellide põhjal loodud kaksiklavastusega „Inimese vari. Jumala saar” (1977. aastal Noorsooteatris).

Heas mõttes intrigeeriv nähtus oli Tuglase loominguga jõudmine Nukuteatri lavale: Rein Aguri režiis on mängitud „Väikest Illimari” kui kujutust ühe lapse päevast (1975; uusversioon 1990) ja lapse tundeelu diskreetselt peegeldavat „Toome helbeid” (1986). Nende eeskätt ikkagi lastele suunatud lavastuste kõrval on Nukuteatri laval täiskasvanud vaatajale etendatud ka Tuglase novellidel põhinenud „Eesti pastoraali” lavakooli XVII lennu diplomilavastusena (lavastaja Tiit Palu samast lennust, 1994).

129

1990. aastatesse jääb vaid kolm Tuglase loominguga lavatõlgendust, millest kaht seob ühise joonena kerge ja hõrk mängulisus. 1990. aastal esietendus Noorsooteatris Mati Undi lavastus „Helene, Marion ja Felix”, milles oli peale romaani „Felix Ormusson” kasutatud löike Tuglase mälestustest ning novellidest (ill 1). Samasuguses, veelgi vabama kompositsiooni või fragmentaariumi vormis jõudis 1996. aastal Ugalas Ingomar Vihmari käe all lavale „Hei, Luciani!”, mis põhines kirjaniku novellidel ja miniatuuridel ning mida kaasaegne arvustus iseloomustas mälestuste voolu rütmistatud lavalise vastena (Vellerand 1997: 54–55).

Uue sajandi alguskümnenditest torkab oma Tuglase-tõlgendusega silma lavastaja Tiit Palu. Peale 1990ndatesse jäänud tudengilavastuse „Eesti pastoraal” on tema režiis Endla teatris vaatajate ette jõudnud „Rõõmu kaalud” („Felix Ormussoni” ja novellide põhjal, 2001) ning „Väike Illimar” (2006); hiljem lisandus veel „Pühajärve armastus” Emajõe Suveteatri vabaõhulavastusena (2013), mille lähtelas oli taas „Felix Ormusson” ja novellid. Kuna neid lavastusi pole siinkirjutaja oma silmaga näinud, saan toetuda vaid arvustuste jäädvustustele ja seisukohtadele. „Rõõmu kaalude” esimene vaatus esitas lihtsa loo tüdrukuid hullutavast, omamoodi nipernaadilikust sulasest Konradist, kusjuures stseenide vahele oli pikitud filosoofilisi mõtisklusi; lavastuse teise, keskendunumalt romaanil „Felix Ormusson” põhineva vaatuse puhul kiitis arvustus Palu oskuslikkust Tuglase keelekasutuse näitemänguliseks muutmisel (Kirk 2001). „Felix Ormussoni” lavatõlgenduse üldtonaalsusena sedastati esma-

joones rahulikku rõõmu maailmade paratamatutest tõusudest-mõõnadest; laval võis näha otsekui armastuse iha ja loogika toimimise abstraktset mudelit (Maiste 2003: 18). „Väikeses Illimaris” oli Palu loonud eepilise distantsi, kandes lavale üle proosa kõnestruktuuri ning asendades narratiivi mängimise ja tegelaskujude kehastamise pigem kirjandusliku teksti esitamise või teatraalse „lugemisega”; arvustus hindas eriti köitvaks seda, kuidas lavastus tegeles „verbaalse keele / lugemise visuaalsuse ja visioonide sõnastatavusega”, tuues seejuures esile „kuuldava sõna ja nähtava pildi üheväärsel ilu” (Epnar 2007: 30–31). 2011. aastal tõi ühendus Oma Lava publiku ette uusversiooni „Felix Ormussonist” (lavastaja Erki Aule), millel peatun põgusalt allpool, võrdlevas seoses Mati Undi tõlgendusega. Enne teatrilavasid oli „Felix Ormusson” jõudnud 1960ndate keskpaiku etenduda raadioteatris (1966, režissöör Aarne Ruus, dramatiseerija Ain Kaalep).

## Mati Undi dramaturgiline tekst ja lavatõlgendus Tuglase romaanist

Jätkates A. H. Tammsaare romaanile „Ma armastasin sakslast” pühendatud seminaril (2006) peetud ettekande teemat – vaatlesin tookord kesksena Mati Undi Tammsaare-lavastust 1980. aastast (Kruuspere 2013) –, analüüsin alljärgnevalt Mati Undi lavastust „Helene, Marion ja Felix” Noorsooteatris 1990. aastal (lava- ja muusikaline kujundus lavastajalt, kostüümikunstnik Pille Jänes). Lähtun järgmistest vaatenurkadest: Mati Undi dramaturgilise teksti ja lavastuse suhe Friedebert Tuglase romaani tekstiga, Undi lavastuse eesti kirjandusklassika teatritõlgenduste ja lavastaja oma loomingu kontekstis ning lavastuse vastuvõtt kriitikas. Võrdlen Undi dramaturgilist teksti põgusalt ka „Felix Ormussoni” hilisemate dramaturgiliste *resp.* lavatõlgendustega. Seejuures toetun Tuglase romaani tekstiversioonile, mis ilmus tema „Kogutud teoste” 3. köites (Tuglas 1988),<sup>3</sup> ja Mati Undi dramaturgilisele tekstile (Tuglas–Unt 1990a), omaaegsele isiklikule vaatajakogemusele, lavastuse (Noorsooteatri

<sup>3</sup> Tõenäoliselt kasutas Mati Unt just nimetatud redaktsiooni kui kõige värskemataastrükki, mis ilmus vahetult enne seda, kui ta oma lavastust ette valmistama hakkas. Seda arvamust kinnitab suurel määral ka Tuglase teose 1988. aasta redaktsiooni ja Undi dramaturgilise teksti võrdlus.

Laiä tänava väikeses saalis koos publikuga ülesvõetud) salvestusele (Tuglas–Unt 1990b)<sup>4</sup> ja kaasaegsetele teatriarvustustele.

Mati Undi dramaturgiline tekst kannab Eesti Teatri Agentuuris asuva käsikirja järgi žanrimääratlust „näidend Fridebert Tuglase motiividel”; tiitellehel järgneb täpsustus, et „lisaks „Felix Ormussonile” on kasutatud üksikuid löike Tuglase mälestustest, novellidest „Kangastus” ja „Unede kuristik”” (Tuglas–Unt 1990a: 1). Lavastuse telesalvestuse alguskaadris pakub teatriafišš mõnevõrra vabamat määratlust: „Mati Undi piknik F. Tuglase romaani „Felix Ormusson” ja novellide järgi” ning sama sõnastus kordub ka lavastuse kavalehel. Siin võib näha osundust lavastuse loomeprotsessis aset leidnud ilm-  
sele nihkele veel suurema tekstivabaduse ja improvisatsioonilise mängulisuse poole. Sama kinnitab tekstiraamatus fikseeritud ja telesalvestuses kõlava teksti võrdlemine.<sup>5</sup> (Tõsi küll, tõenäoliselt ei eeldanud ega nõudnudki lavastaja Unt oma näitlejatelt ka nii suurt tekstitruudust, nagu sellest on kõneldud näiteks Voldemar Panso legendaarsete Tammsaare-lavastuste prooviperioodide kohta, vt nt Kask, Tormis 1980: 257, 288). Asjaolu, et tegemist on Mati Undi suveräänse tõlgendusega, mille aluseks on Tuglase teoste motiivid, lavastaja subjektiivse lavalise visiooniga kirjaniku romaanist, lubab Undi lavastuse tagasisivaates liigitada nn autoriteatri valdkonda.<sup>6</sup>

131

Lavatõlgenduse mängulisus ja improvisatsioonilisus toetuvad otseselt või kaude üpris mitmele motiivile Tuglase romaani tekstis. Olgu siinkohal esitatud mõned mängu-printsibile viitavad või sellega haakuvad tsitaadid: „Nad [õed] olid tarvilikud sel kaunil näitelaval” (Tuglas 1988: 18) – see fraas kõlab topelt-tähenduslikuna ka Undi lavatekstis (Tuglas–Unt 1990a: 5). „Niipea aga, kui püüdsin anda kõnele isiklikku tooni, tuletas Helene meelde Marionit. Ja

<sup>4</sup> Viites on kasutatud lavastuse esietenduse aastat 1990, kuna salvestuse täpset aastat ei õnnestunud tuvastada. Suure tõenäosusega jääb see 1990ndate algupoolde.

<sup>5</sup> Võimalik, et tegemist on olnud isegi kahe (algse ja hilisema) Mati Undi tekstiversiooniga. Seda lubab oletada üks Undi põgus repliik, kui ta mainib Poola külalisetendustel tekkinud segadust sünkroontõlkega, kuna tõlkimiseks olevat ette saadetud „instseneeringu algvariant” (Unt 1991). Et aga siinkirjutaja käsutuses on olnud vaid üks, Eesti Teatri Agentuurist pärit käsikiri/tekstiraamat, olen püüdnud fikseerida selle erinevusi lavavariandiga võrreldes, toetudes telesalvestusele.

<sup>6</sup> Autoriteatrit mõistetakse kui juhtu, mil keegi tugedab oma rolli või kohalolekut lavastuses, täites mitut funktsiooni; Mati Unti on peetud eesti autoriteatri üheks olulisemaks esindajaks (vt Epner 2010).

kui lähenesin oma tunnustusis teatud piirile, kutsus ta Juhani enese juurde” – sellist käitumist nimetab romaani nimategelane gratsioosseks mänguks (Tuglas 1988: 50). Sealtsamast leiab lõigu, mis kirjeldab kolme täiskasvanu ja väikese Juhani vahelist pallimängu, tumepunase pehme palli veeretamist üle laua. Lavastuses näeme aga hoopis kolme täiskasvanu kujutuslikku viskemängu puuduva punase palliga, kuna Marion on unustanud selle piknikule kaasa võtta (lavaversiooni tekstis ei mainita Helene ja Johannese poega Juhanit mitte kordagi). Siinkohal meenutagem, et punasest pallist või sagedamini küll punasest lõngakerast kujunes läbi aegade üks Mati Undi lavastajakäekirjale iseloomulikke ja taaskorduvaid esemelisi lemmikkujundeid: „valusalt helepunane lõngakera/kudum, intensiivne visuaalne aktsent rikka assotsiatsiooniväljaga (Ariadne lõng, elulõng, mõttelõng jm.)” (vt Epner 1999: 89–90).<sup>7</sup>

Alljärgnevalt toon Tuglase romaanist veel mõned mänguprintsiibile viitavad tsitaadid, eeskätt tunderõhulised küsimused-sedastused nimategelase päevikust/sisekõnest: „Ons siis viimased päevad olnud üksainus suur kometimäng, ja Helene on mind oma suurimaks kojanarriks pidanud?” (Tuglas 1988: 59); „Oh, ma mõistan: ma oleksin olnud Helenele ainult hädaohutuks mängukanniks” (samas: 115); „Oo, algas jälle vana etendus: daamid vaikivad, ja mina istun kui sütel” (samas: 121). Üks nimategelase resigneerunud järeldusi kõlab: „Kui ma ise alles mängisin, kui kerge oli mul siis võita! Kuid niipea, kui mu tundmused said tõsiseiks ja sügavaiks, olen jõu mänguks ning ühes sellega võidukski kaotanud” (samas: 90). Eelnev annab tunnistust Mati Undile omasest üldisemast suundumusest: nii ambivalentne mäng tema lavamaailma alusprintsiiibina kui ka seda kunstilist ruumi ilmestavad kujundid – mõjugu nad nii ootamatutena kui tahes – on enamasti tõukunud alusteose autoritekstist; sama võis märgata ka näiteks ta 1980. aasta Tammsaare-lavastuses. Tõdemus, et üldisemaski plaanis oli Undi lavastuste tegelaste eneseavaldustes „palju teadlikku või teadvustamata mängu” (Epner 2008: 41), põhjendab omal kombel samuti pöördumist just selle Tuglase teose poole – Undi lavastajabiograafia kogupildis tõuseb eesti kirjandusklassikast eelistavalt esile pigem A. H. Tammsaare ja Oskar Lutsu

<sup>7</sup> Teatriloolise tsitaadina kohtas punast lõngakera Tiit Palu lavastuses „Rõõmu kaalud” (vt Purje 2002).

looming ning Tuglase proosat pole ta rohkem kui korra lavale seadnud. Samas on kirjandusteadlased „Felix Ormussoni” kohta väitnud, et „Tuglase kujutamislaadis on üsnagi tugev annus lavastuslikkust ja Ormussoni olemuseski omajagu teatraalsust” ning lugejal sugeneb seetõttu tunne „et meie ees ei hargne elutegelikkus, vaid midagi näitemängutaolist” (Nirk 1985: 72); romaani nimitegelase (verbaalses) käitumises on märgatud matkimistarvet ja teadlikku mängu (Kirss 2008: 91). Seega kannab juba Tuglase romaan silmatorkavat mängu- või teatraalsuse alget, millele Unt oma lavaversioonis toetub ja mida ta teatri vahenditega võimendab.

133

Mati Undi lavatõlgenduse mängulisust rõhutatakse mitmes kaas-aegses teatriarvustuses (Vellerand 1990, Värk 1990, Kapstas 1990, Valgemäe 1992: 53). Lavastuse/telesalvestuse alguses antakse publikule mõneti eneseiroonilises võtmes kätte järgneva pooleteise tunni mängureeglid: näitleja Guido Kangur määratleb end üsna kohe pärast lavale ilmumist Felix Ormussonina ning annab otse publiku poole pöördudes teada, et plaanis on „väike piknik”. Muutumatuks tegevuspaigaks on roheline muruga kaetud suhteliselt kitsuke lavalplats, millega seoses viitas kriitika tabavalt Édouard Manet’ maalile „Eine roheluses” (Värk 1990, Kapstas 1990). Heledatesse stiilsetesse kostüümidesse riidetud õdede Helene (Piret Kalda) ja Marioni (Maria Avdjuško) lavale saabudes tunnistab Kanguri tegelane Tuglase romaani sõnastust mugandades, et temal on kavatsus „hästi palju naerda, ringi joosta ...”<sup>8</sup>, õekesed seevastu tahaksid tõsimeeli „kunsti teha” (Tuglas–Unt 1990b; vrd Tuglas 1988: 37). Seegi mõjub viitena mitmekordse mängu võttele: tegelaskujud/osatäitjad balansseerivad kogu etenduse jooksul nõtkelt eri (mängu)tasandite vahel ning tihti jääb tabamatuks, kust jookseb piir näitleja isiku, tema lavalise rolli ja tegelaskuju etendatava rolli vahel (nt Felixi põgus, kuid groteskne ilmumine Helene abikaasa Johannese „osas” 2. pildis – Tuglas–Unt 1990b).<sup>9</sup> On tähelepanuväärne, et Helene ja Marion

<sup>8</sup> Romaanis seostub see fraas heinateo meeleoluga, nimelt pelgas Ormusson esiti seda ettevõtmist, aga see kujunes oodatust hoopis rõõmsamaks.

<sup>9</sup> Võrdluseks: Erki Aule lavastuses „Felix Ormusson” (2011) toimib mäng-mängusalusprintsip rollivahetusena tegelaste vahel: nimitegelane on otseku pooldunud (Felix ja Ormusson) ning naisedki astuvad ajuti nimitegelase ossa; seda markeeritakse tema õlgkaabu liikumisega ühelt osatäitjalt teisele. Tiit Palu lavastusega „Rõõmu kaalud” (2001) seoses osutas kaasagne arvustus samuti tõlgendusvõttele „täna-mängime-Felix-Ormussoni” (Purje 2002).

on Undi lavastuses Felix Ormussoniga võrdseteks esteetilisteks nautlejateks tõstetud.<sup>10</sup>

134 Kolme tegelase võrdsustatud staatust lavaruumis toetab omalt poolt juba Undi loodud tekstikompositsiooni pealkiri, esitades ühe nimitegelase asemel kolme.<sup>11</sup> Oma lavastajatee hakul, 1970. aastate lõpus ja 1980ndatel töötabki Unt nii lavaliste kompositsioonide kui ka maailmadramaturgiasse kuuluvate kammerlikumate teoste puhul sageli vaid 3–4-liikmelise trupiga. Eri sugupooli esindavaid tegelaskolmikuid kohtab mitmes lavastuses („Ma armastasin sakslast” 1980, „Vaimude tund Jannseni tänaval” 1984), nende hulgas leidub ka klassikalisi armukolmnurki („Võlausaldajad” 1983, „Preili Julie” 1987).<sup>12</sup>

Tuglase romaan koosneb 88 peatükist, Undi lavatekst on liigendatud 6 pildiks. Minavormilist esseistlikku romaani või päevikuromaanid dramaturgilisse vormi valades ja lavale seades on Unt näidanud head tekstitudlikkust ja osavat komponistikätt. Järgides üldisemas plaanis Tuglase teose süžeeeliini, jagab ta Ormussoni päevikussekkandeid (mida võib vaadelda ka sisemonoloogidena) kolme tegelase/osatäitja vahel nii, et tema tekstiversioonis leidub hulganisti kiireid, sealhulgas sageli kontrastseid repliigivahetusi ja seisukohavõtte, mis sujuvalt üksteisesse sulanduvad. Vaid Felixi tegelaskujule on jäetud mõnevõrra pikemaid monoloogilõike. Kui võrrelda Tuglase romaanid ja Undi lavastuse aluseks olevat dramaturgilist teksti (Tuglas–Unt 1990a; nagu öeldud, ei kattu see täielikult laval/telesalvestuses kõlava tekstiga, mistõttu ei saa tähelepanuta jätta ka n-ö lavalist/suulist tekstiredaktsiooni: Tuglas–Unt 1990b), näeme, kuidas tegelaskõnes on liidetud ja varieeritud suhteliselt lühikesi lõike või isegi üksikuid lauseid Tuglase romaanid küllaltki erinevatest, üksteisest vahel üpris kaugel asuvatest peatükkidest. Sellist sünteesivat, alusteose mõtte- ja meeleoluvirvendusi tihendavat tekstiloomet demonstreerib näiteks monoloog 2. pildi alguses, kuhu on koondatud fragmente viiest eri peatükist ja mis intensiivistab nõnda Felixi sisekõne hüplikkust (Tuglas–Unt 1990a: 14–16).

<sup>10</sup> Seda täheldas ka kaasaegne arvustus (vt Kapstas 1990).

<sup>11</sup> Felix Ormussoni nimi kõlab täiskujul vaid korra: lavastuse avaepisoodis nimitegelase enda suust vastusena küsimusele: „Kes ma olen?”; hiljem kõnetavad öed teda ainult kas Felixi või härra Felixina.

<sup>12</sup> Samasse loomejärku paigutub ka mitu Mati Undi mono- ja vaid kahe tegelaskujuga lavastust.

Romaani mina- ja nimategelase sisekõnet (hirme-kahtlusi, arutlusi), sealhulgas ka impressionistlikke loodus- ja atmosfääri kirjeldusi vahendavate repliikide jaotumine kolme osatäitja vahel toimib lavastuskontseptsiooniga loomuldasa haakuva võõritusefektina. Proosateoste dramatiseerimise puhul ei ole monoloogi dialogiseerimises midagi ülemäära kunstlikku, ent valdavalt üksikkõnelist teksti kolme osatäitja vahel jagades-komponeerides pakub Unt tõepoolest mitmeid dünaamilisi, kontrastselt mõjuvaid lahendusi ja võõritavat distantseeritust: võõrituse teenistuses on muu hulgas võtte, mispuhul tegelased räägivad endast kolmandas isikus. Undi teksti- ja lava-versiooni 1. pildi lõpus teeb näiteks Marion oma üürikesest ja koomiliselt mõjuvast norskavast uinakust virgudes ootamatu (somnia- buulse?) avalduse noore tüdruku paratamatu luulevaesuse teemal; romaanis on tegu Ormussoni mõtisklusega Marioni olemuse üle (Tuglas 1988: 34). Undi tõlgenduses leiab Marioni tegelaskõnes aga aset veel üks pööre: otsekui abstraktse kolmanda isiku kirjeldamine käändub ühtäkki Marioni distantseeritud kõrvalpilguks iseendale (Tuglas–Unt 1990: 13). Samasugust ootamatut tekstisiiret esindab ka 3. pildi lõpus Marioni Felixile suunatud etteheitev monoloog („Mu härra, ma armastan teid, kas te ei näe siis, härra? ...” – samas: 22), mis teisendab Tuglase romaanis hoopis nimategelase sisekõnelist pöördumist Helene poole (Tuglas 1988: 56–57).<sup>13</sup> Viimatinimetatud stseen mõjub nii dramaturgilises tekstis kui ka lavastuses rõhutatult avaliku, nn etendusepisoodina. 4. pildis, kui Marion räägib oma hinge puhkemisest, kohtab üht intrigeerivalt mõjuvat lauset, milles on küll Tuglase-truult alles jäetud grammatiline esimene isik („Mul on juba hirm selle naise ees, kes näib järelejätmata kasvavat – oma puusades, rindades ja juustes ...” – Tuglas 1988: 87, Tuglas–Unt 1990a: 27), ent kui romaanis määratleb nimategelane nõnda oma uutmoodi suhtumist Marioni, siis siin sedastab Marion seda kokkumusena iseeneses toimivate muutuste ees.<sup>14</sup> Tuglase koguloomingu kontekstis on novelli „Maailma lõpus” hiiglaneitsiga võrreldud pigem Helenet (Liiv 1988: 327), eelkirjeldatud võtte annab aga alust osutada võimalikule analoogiale ka Marioni puhul (ill 2).

<sup>13</sup> Täpselt samasugune võtte kordub huvitaval kombel Tiit Palu lavatõlgenduses (Tuglas–Palu 2011: 25–26).

<sup>14</sup> Samasugust siiret kohtab taas ka Tiit Palu dramaturgilises tekstis (Tuglas–Palu 2011: 28), mis annab alust oletada Mati Undi tõlgenduse (kaudset) mõju.



Undi tõlgenduses ongi Marion muutunud romaaniga võrreldes palju ambivalentsemaks. Tema tegelaskujusse on suurel määral projitseeritud Helene ja Johannese poja, väikese Juhani lapselikku jonnakust ja varatarkust ning talle on omistatud Juhani tegevusi või teksti: näiteks on romaanis episood konnaga seotud Juhaniaga, laval toob konna mänguplatsile aga Marion (Tuglas–Unt 1990a: 9). Kogu Undi lavakolmik on tulvil mängukihku ja sellega seotud lapsemeelsust (mis võiks seletada seika, et on loobunud isegi Juhani mainimisest<sup>15</sup>). Kuid lapselikke reageeringuid on enim utreeritud just Marionis. Üsna läbivalt ja ilmselt taotluslikult on Unt ja/või näite-trupp Tuglase teksti sisse või vahele pikkinud argisemat, kõnekeelsemat maiku lühikesi repliike ja küsimusi. Kõige sagedamini esitab neid Tuglase autoristiiliga kontrasteeruvaid vahelepärimisi, teistele takkakiitmisi jms Marion – eriti lavaloo esimeses pooles, mil ta üritab varmalt, kas või mõneks hetkeks võita Helenele keskendunud Felixi tähelepanu ja poolehoidu või olla lavailmas teistega võrdsel (n-ö täiskasvanulikul) positsioonil.

Marion ilmutab aeg-ajalt ka sporaadilisi teadmisi, võttes söakalt sõna nii „Kalevipoja” kui ka Hamleti küsimuses. Tegevuse edenedes kasvab nii tema eneseteadlikkus, mis lööb kõikuma lava-Felixi esialgse (isalikult) dotseeriva positsiooni ja hoiaku, kui ka naiselikkus. Seda markeerib ka muutus riietuses: madruselõikeline lühike ja natuke poisilik pükskostüüm asendub hiljem õhulise kleidiga. Sellega rööbiti hakkab just Marioni repliikidesse kanduma üha rohkem romaani nimitegelase sisekõnelist teksti – kuigi Maria Avdjuško osalahendusse põimub jätkuvalt ka lapselikke intonatsioone.

Romaani lavatekstiks ülekandmise puhul paratamatute kärbete kõrval on Unt teinud ka väikseid tekstilisandusi. Madalamat, kõnekeelsemat stiili esindavate vaherepliikide kõrval kohtab talle oma-seid (enese)ironilisi torkeid, näiteks rahvuslikus kultuuriruumis valitsevate stampsuhtumiste või -uskumuste suunas. Salvestuses meenutab Felix nimelt üht seika oma varasemast kokkupuutest Johannesega: „Sina ülistasid „Kalevipoega”, mida sa polnud lõpuni lugenud, ja mina tegin sama „Kalevipoja”, mida ma ka polnud lõpuni lugenud, pihuks ja põrmuks” (Tuglas–Unt 1990a: 8, vrd Tuglas 1988:

<sup>15</sup> Kirjandusteadlane Tiina Kirss on Ormussoni suhet väikese Juhaniaga interpreteerinud nimitegelase ühe mina-probleemi arendusena ning see suhe raamivat romaanis „tühikut Felixi kaugmineviku, tema lapsepõlve ja kujunemisaastate vahel” (Kirss 2008: 98).

30). Unt on siia lisanud õekeste koomilis-võõritavad kommentaarid (Helene: „Mina ei ole ka „Kalevipoega” lõpuni lugenud.” – Marion: „Keegi ei ole „Kalevipoega” lõpuni lugenud.” – Tuglas–Unt 1990b).

Laval/salvestuses kõlav tekst sisaldab üsna palju improvisatsioonilisi, sh metateatraalseid repliike ja episoode, mis rõhutavad olukorra mängulisust/etenduslikkust (ill 3). Nii lausub Felix Marionile enda ja Helene järgneva stseeni kohta: „Me improviseerime”.<sup>16</sup> Undi lavastuse improvisatsioonilisust märkas nii kaasaegne kui ka tagasivaatav arvustus (Vellerand 1990, Purje 2008). Lüüriilise tekstilisandusena Tuglasele mainitagu aga Hando Runneli luuletust „Seal kaugel laugel liivarannal / ma armastasin kahte naist ...”, mida Helene ja Marion loevad kordamööda uneleval-raugel toonil 2. pildi alguses ning mis resoneerib mõjuvalt Tuglase romaani impressioonistliku tonaalsusega. Runneli luuletus on ära trükitud ka lavastuse kavalehel. Remarke on Undi tekstiraamatus minimaalselt ja enamasti tõukuvad needki Tuglase romaani tekstist.

Olulisema kontseptuaalse lahknevusena romaanist puudub lavatekstis/lavastuses aga puuhobuse motiiv ning see seik lubab Undi tõlgendust võrrelda A. H. Tammsaare omaaegse arvustusega „Felix Ormussoni” kohta (Vaba Sõna, 1915). Puuhobuse kujundiga, mis oli Tuglasele romaani nimategelase mõtestamisel oluline (vt nt Kirss 2008), seostub teoses mitmeid viiteid ka Don Quijote arhetüübile, „Tammsaare jätab aga selle iroonilise võtme, teadlikult eluvõõra mängimise, mida Tuglas romaani tõlgendamiseks pakub, täiesti tähelepanuta.” (Haug 2009: 135). Sama kehtib aastakümneid hiljem ka Undi tõlgenduse kohta.<sup>17</sup> Tuglase romaan suubub finaalis minategelase mõrkjasse enesetunnetusse, Unt pakub aga leebema, lepitavama ja resigneerinuma lõpplahenduse: kõik kolm tegelast on

<sup>16</sup> Kohtab ka teatralide siseringi nalju, nagu Elmo Nüganeni kultuslavastuse „Armastus kolme apelsini vastu” (Ugalas 1991, Piret Kalda tegi seal kaasa külalisena) n-õ peeglepisoodi põgus matkimine või Guido Kanguri Felixi intonatsioonil vilksatav viide Nüganeni kehastatud Pantalone tegelaskujule. Samuti õdede pillatud repliik „Vandersell!”, mis osutab näitleja Kanguri rollile omaaegses populaarses lastele mõeldud telesaates „Vandersellid” (1982–1983). Arvestades viidet lavastusele „Armastus kolme apelsini vastu”, pakuksin telesalvestuse aastaks näiteks 1991 või isegi 1992.

<sup>17</sup> Erki Aule lavaversioonis (2011) on tuglaslik puuhobune seevastu tähenduslik motiiv, modifitseerudes finaalis kujundlikuks mustaks paberhobuseks, mis valmis voliditakse – paberi sümbolika on läbiv nii lavategevuses kui ka -kujunduses (kunstnik Eve Ormisson).

kobaras koos ning reflekteerivad oma äsjast piknikut või etteastet, end seejuures mingite seikadega seoses ka otsekui välja vabandades. Siin on kasutatud tsitaate Tuglase saatesõnast romaanile ja tema hilisemat autorikommentaari (Tuglas 1973: 87), mida on taas võõritavaks tegelaskõneks liigendatud ja mugandatud.

138 Mati Undi lavastus tema režiiloomingu kontekstis ja kriitika vastuvõtus

„Ma armastasin sakslast” (1980) puhul, mis oli Mati Undil lavastajana üldse kuues iseseisev töö, räägiti esimestest professionaalsuse ilmingutest. „Helene, Marion ja Felix” oli Undi loomebiograafias juba 40. lavastus. Kaasaegne arvustus tunnustaski teda kui küpsemat ja kogenumat lavastajat ning kirjandusteoste draamastruktuuridele allutajat.

Lavastaja Unt püsis 1980.–1990. aastate vahetusel üldjuhul endiselt truu väiksele mänguruumile (üle poole tema senistest lavastustest olidki sündinud just Noorsooteatri väikeses saalis) ja ka väiksemale trupile. Tuglase-tõlgenduse kolmest näitlejast olid Guido Kangur ja Piret Kalda varem paaris Undi lavastuses kaasa teinud, sealhulgas näiteks Hugo Raudsepa näidendi „Vedelvorst” töötluses „Vedel vorst” (1989), ning nendevahelist lavalise partnerluse vabadust ja improvisatsiooni-nautlemist oli selgesti näha ja tunda ka nüüd. Maria Avdjuško oli seni Undiga koostööd kogunud küll vaid korra – lavakooli XIV lennu diplomilavastuses (Harold Pinteri „Sünnipäevapidu”, 1990) –, kuid just Undi kutsel oli ta äsja teatrikooli lõpetanuna tulnud tööle Noorsooteatrisse, alustades päris pikka karjääri nn Undi-näitlejannana.<sup>18</sup> „Helene, Marion ja Felix” pakub seega muu hulgas näite lähedases mõttekaasluses sündinud lavastusest, kus lavastaja loodud struktuur jätab näitlejatele rohkesti mänguruumi ja -vabadust detaili- ja varjundiküllaseks improviseerimiseks.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Avdjuško järgmised olulised rollid oli Kristi Undi Tammsaare-tõlgenduses, „Tõe ja õiguse” III köite lavaversioonis „Priius, kallis anne. Taeva kingitus” (1991). Kui Mati Unt 1992. aastal Noorsooteatrist lahkus, läksid näitlejatest temaga koos Eesti Draamateatrisse ka Maria Avdjuško ja Guido Kangur.

<sup>19</sup> Guido Kangur on Mati Unti meenutades nimetanud meeldejäävana just lavastust „Helene, Marion ja Felix”, tõstes seejuures esile Tuglase poeetilise teksti ja keele ilu (Kangur 2008: 225–226).

Selle kohta, kui oluline oli näitetrupile nende kunagine ühislooming, annab tunnistust lavastuse taasesitus aastaid hiljem. Kõigepealt leidis see aset 2008. aastal Tartus Mati Undi loominguale pühendatud (mälestus)festivalil „UNT!” (vt Purje 2008; arvustus jäädvustab ka taasesituse värsked improvisatsioonid (ill 4) ning mõni aeg hiljem suveetendustena Eesti eri paigus (2013–2014) (ill 6, ill 7); lisaks novembris 2014 Draamateatris nn Undi-nädala raames.

Nagu öeldud, sedastati ka kaasaegse kriitika vastuvõtus Mati Undi lavastuse senisest suuremat mänguvabadust ja lavalist sundimatust, väites, et kogu laval toimuv oligi sümbolistlike kujundite keeles edasi antav suur ja ürgne mäng: Unt olevat siin „oma pilaliste marginaalide laadi täiuslikkuseni arendanud” (Vellerand 1990) ja harrastanud vaimukate paradokside pildumist (Treier 1990). Lava-seades nähti avaldumas stiilsust ja teatrikunsti autonoomsust (samas), mitmekordse mängu võtte näol märgati ka paralleele Undi varasema režiiloominguga (Kapstas 1990). Lavailmas toimuvat kesksena käivitunud satiir ja (enese)iroonia olid ka kriitika sõnul ilmselgelt lähtunud Tuglase kommenteerivast saatesõnast romaanile.<sup>20</sup> Eelmainituga liitus Undi ja tema näitetrupi loodud absurdimaike tegevuspöördeid ja reageeringuid, samuti teadlikku võõritust. Näiteks kõneles arvustus tegelaskujudest, „kes püüdlukult oma tegelikkust luulendavad” (Heinsalu 1990). Lavastuse sõnum kaasajale leiti peituvat realiteedi ja iseenda narruste üle naermises absurdi kaudu (Treier 1990).

„Tuglase nukra iroonia nihestab Unt lavalisemasse võõristusse ja groteski, sügavamasse tragikoomikasse siiski tõusmata,” kirjutas Meelis Kapstas, osutades muu hulgas kõnekale paralleelile Tuglase ja Undi loomingu – (iseenda eest) põgenemise, jälitamise ja hirmu motiividele (Kapstas 1990). Selle tähelepaneku valguses aktualiseeruvad ka üldisemas plaanis mängufenomeni kätketud eskapismivõimalused. Samas leiti Undi Tuglase-lavastuses – sümboolselt suvest sügisesse suubuvast piknikus – ometi õhulist kergust, pehmust, helgust ja valgust (Värk 1990). Mardi Valgemäe nimetas lavastust eeskätt selle õnnestunud kunstilise rütmistatuse tõttu kujundlikult koguni hurmlevalt tukslevaks võlulossiks (Valgemäe 1992: 53).

<sup>20</sup> Toogem siinkohal võrdluseks taas seisukoha kirjandusteadlaselt: kunstnikuromaani varjust leiame Tuglase „Felix Ormussonis” iroonilise autobiograafia (Kirss 2008: 90, 91).

140 Kuid arvustuslik retseptsioon ei piirdunud vaid poolehoiu-avaldustega: Undi tõlgendusele heideti näiteks mõneti ette armastusromaanis psühholoogilise ja poeetilise külje vaesestamist, sealhulgas Helene teema liigset redutseerimist (Treier 1990). Mardi Valgemäe seevastu, kelle arvustus põhineb „Helene, Marioni ja Felixi” Ameerika külalissetenduste (1992) muljetel, nägi Tuglase romaaniga kattuvat läbivat armastuse teemat avaldumas ja varieerumas mitmetes lavalistes kujundites.<sup>21</sup> Valgemäe arvustaja-käekirja iseloomustavad sageli ootamatud-üllatavad metafooritõlgendused ja näidetena mainib ta episoodi, kus Felix püüab liblikavõrguga armutantsus kiile, samuti Helene küpset seksuaalsust väljendavat flirtivat mängu fallosliku ussiga ning külma neitsiuhu sümboliseerivat konna Marioni peos (Valgemäe 1992: 52–53). Helene mängitsemist ussiga – pärast seda, kui Felix on tema lähenemiskatse tõrjunud – (ill 8) võib aga tõlgendada ka allusioonina Piiblile (madu), mis on samuti sisuliselt põhjendatud, kui meenutada Aadama- ja Eeva-nimelisi kõrvaltegelasi Tuglase romaanis.

Samuti pandi kaasaegses arvustuses kahtluse alla revolutsiooniliste motiivide liitmine Tuglase suvitusromaaniga (Treier 1990, vt ka Kapstas 1990), pidades eeskätt silmas episoodi enne Guido Kanguri Felixi esimest lavaleilmumist – eesriide vahelt ilmus kõigepealt brauninguga saali sihtiv käsi – ning tema hilisemat vehkimist relvaga ja õhku tulistamist, samuti novellist „Kangastus” inspireeritud revolutsiooninägemust Undi režiikäekirjale tüüpilises punases lavaalguses. Teisalt hinnati viimatimainitud stseeni aga väga lummapaks (Vellerand 1990) ja osutati isegi võimalikele paralleelidele lavastuse kaasajaga (Valgemäe 1992: 53). Teatriajaloolises tagasivaates on revolutsioonimotiivid vaieldamatult eeltaktiks ühele Mati Undi järgmistest lavastustest, Tammsaare „Tõe ja õiguse” 3. köite lava-versioonile „Priius, kallid anne. Taeva kingitus” (1991), milles revolutsiooni oli kujutatud karnevalina, st taas rõhutatult mängulises võtmes. Lava-Ormussonis nägi kaasaegne teatriarvustus omamoodi põimingut mässajast ja mängurist („G. Kanguri Felixis on mingit usumatut revolutsionääri ja narri” – Treier 1990); samas leiab

---

<sup>21</sup> Lavastusega käidi 1990. aastate alguses gastrollidel veel Soomes, Poolas ja Kanadas.

kirjandusteadus ka romaani puhul, et Tuglase tegelase kokkupuudet revolutsiooniga võib võtta „pigem flirdina, parimal juhul donkihhotliku maiguga romantilise seiklusena” (Kirss 2008: 88).

Osatäitjatest pälvis enim kiitust Guido Kangur, kelle – juba Tuglasele ambivalentseks kujutatud – Felixis nähti lavastajamõtte ja näitleja isikupära sünteesi, intrigeerivat tegelast oma sisimate paradoksidega ja samas Tuglase tegelaskuju teadlikku paroodilist lahendust (Treier 1990); tema Felix oli arvustuse sõnul mängitud plastiliselt (Värk 1990) ja targa mõistusega (Kapstas 1990). Tuleb nõustuda Mardi Valgemäega, kes tõstis esile näitleja lavalist loomulikkust, nauditavat improvisatsioonivõimet, väljendusriikast miimikat ja häälelist variatsiooniuulatust (Valgemäe 1992: 53) – seda kõike vahendab veenvalt ka telesalvestus. Üldist tunnustust pälvisid samuti Piret Kalda Helene küps ja särav naiselikkus ning Maria Avdjuško mitmekülsus ja lavaline orgaanika Marioni rollis.

141

Mati Unt tavatses oma lavastustele ka ise muusikalise kujunduse luua. Siinsel juhul domineerivad Marju Kuudi lauldud laulud, mille seast Francis Lai „Armastuse lugu” toimib lavastuse mõjusa heliraamina, jättes finaalis kõlama fraasi: „see lugu armastusest katkes poolelt reat...”. Otto Frankeri ja Sejr Volmer Sørenseni „Tantsuviis” („Tantsin, jälle tantsin...”) <sup>22</sup> viitab omakorda tantsumotiivile, mis pärineb algselt taas Tuglase romaanist, kuid mida Unt on lavaliste vahenditega varieerinud-võimendanud. Kiilide armutantsule ja Marioni meenutusele oma lapsepõlve salajasest tantsuharrastusest (Tuglas 1988: 18–20) sekundeerib laval kahe õe tegelik, plastilise väljenduslikkusele püüdlev tants, omamoodi osalus nn looduse suures ringtantsus. Siin võib näha viidet ka romaani loomisaja, 20. sajandi alguse mentaliteedile omasele tantsuihalusele, eriti kasvavale huvile plastilise tantsu ja rütmika vastu (nt Isadora Duncan, Ella Ilbak; meenutagem Tuglase enda paari kirjutist tantsust). Teisal tekitab Unt tantsu teatrilaval pigem koomilis-võõritavasse võtmesse: 5. pildi lõpus suubub õekestes põgus naiselik-mänguline duell – vastastikused kõrvakiilud ja sülitamised – stiliseeritud ja raugesse kaera-jaani. Teatriversiooni lõpuepisoodis seob Unt aga lavaliselt ühte tantsu ja lahkuvate rändlindude sümboolika: ka kolm tegelast

<sup>22</sup> Mõlema siinmainitud laulu eestikeelsed sõnad on loonud Heldur Karmo.

otsustavad sügise saabudes oma pikniku- või mänguplatsilt tantsiskledes otsekuu ära lennata (Tuglas-Unt 1990b)<sup>23</sup> (ill 5). Taas tuleb tunnistada, kuivõrd orgaaniliselt tõukuvad Mati Undi lavametafoorid lavastuse alusteosesse kätketud kirjanduslikest kujunditest.

142 Kirjandusteadlane Tiina Kirss on määratlenud „Felix Ormussoni” päevikusissekannete keelt vastuolulise segastiilina: „täis tsitaate, klišeesid ja kujundeid, mis liiguvad rahutus rütmis ja põrkuvad üksteise vastu”; kirjeldused ja sõnastatud nägemused „justkui kiiguvad pretensioonika, matkitud vurle-stiili ning mahlaka matsi-sõnavara vahel” (Kirss 2008: 97). Segastiilisust, mille kohta on eespool toodud mitmeid näiteid, võib pidada Undi lavastuse teadlikuks ja taotluslikuks kujutuslaadiks. Küllap sellest ka paaris teatriarvustuses vilksatanud viide postmodernismile. Undi lavastajakäe all sünnib Tuglase romaaniga kongeniaalne lavatõlgendus, mis on teatri-spetsiifikale omaselt tihendatud-modifitseeritud. Osutades raskustele Tuglase proosa lavale seadmisel, eeskätt selle rütmilisusele vastava lavalise dünaamika leidmisel, tunnustas teatrikriitika nii Undi lavastuse vaimukust (Treier 1990) kui ka mõjusat kolmemõõtmelist rütmistatust ja nüansirikkust (Valgemäe 1992).

Lavastuse ühe hilisema etenduse salvestust üle vaadates on praegugi põhjust kaasaegsete seisukohtade ja hinnangutega suurel määral nõustuda. Eriti varieeruvat intonatsioonideskaalat ja ootamatuid registrivahetusi demonstreerib Guido Kangur Felixi osas, suheldes ka kõige vahetumalt publikuga (kas või otse saali pöördudes: „Kõik olete ideaalsed naised, olete ju!” – Tuglas-Unt 1990b). Salvestuse abil oma kunagisi isiklikke vaatajamuljeid taaselustada püüdes pidi siinkirjutaja aga tunnistama, et lõbus-ironiline mäng ja lüürilisem tonaalsus tundusid toonasel vaatamisel mingil moel harmoonilisemas tasakaalus olevat. Sellisele subjektiivsele äratundmisele pakkusid kinnitust kaasaegsed arvustused, mis enamasti fikseerivadki lavastuse üpris esietenduse järgse lavaelu. Salvestuse näol on aga ilmselgelt tegemist juba mõnda aega mängitud lavastuse etenduse

<sup>23</sup> Lähilugemisel avaneb Tuglase romaanis ka lindudega seotud motiiviahel: alates Helene kõnest, mis meenutab minategelasele võõramaa linna laulu, sinivalgetest tuvikestest kiriku kellatormidel, kahest toonekurest ja tõdemusest: „Üks aniliinne lind tõuseb õhku – ah!” (Tuglas 1988: 17, 25, 26, 74) kuni lahkuvate luikedeni ja flegmaatiliste, raskeil tiivalöökidel metsa lendavate varesteni (samas: 128, 129, 136).

ülesvõttega. Seega võisid rõhuasetused etenduseti, eriti tänu improviatsioone võimaldavale avatumale struktuurile ja sõltuvalt publikureaktsioonidest ka mingil määral teiseneda või varieeruda, seda just suurema mängulisuse (ja ka koomika) poole – kuigi kas või pila ja (enese)irooniat kui Undi versiooni kesksemat tunnust, talle kui lavastajale selleks ajaks juba loomuomast joont märkas ja rõhutas juba esietenduse järgne arvustus. Helene ja Marioni unelemisi loetud Runneli luuletus oli aga kontrastse lüürilise vahepalana ka telesalvestuses vägagi mõjuv.

## Kokkuvõtteks

1970. aastad tähistavad n-ö lava-Tuglase avastamist, kusjuures tema loomingut interpreteeritakse väga erinevates laadides, toetudes nii tekstikeskse kui ka kehalise-metafoorse lavakeele võimalustele (tekstikompositsioon, ballett, pantomiim, nukulavastus). 1990. aastad toovad Tuglase proosa lavatõlgendustesse erksat ja subtiilset mängulisust ning ta looming köidab jätkuvalt ka 21. sajandi teatritegijaid: ikka seistakse silmitsi küsimusega, kuidas leida kirjanduslikule stiilile ja keelele kongeniaalseid lavavasteid.

Teostest on seni kõige populaarsemaks osutunud „Felix Ormusson” (aastail 1990–2013 neli draamalavastust ja lisaks kuuldemäng 1960ndate keskpaigast) ning „Popi ja Huhuu” (kolm kutselise sõnateatri lavastust). Kuigi Mati Undi tõlgendust „Helene, Marion ja Felix” (1990) ei ole teatriloos ega tema lavastajabiograafias kuigi võrd esile tõstetud, saab selle olulisus nähtavaks kõigepealt Tuglase proosa teatritretseptiooni taustal. Undi Ormussoni-visioon paneb aluse „Felix Ormussoni” kui modernistliku romaani lavatõlgenduste traditsioonile, põlistades kirjandusklassika interpreteerimisel üldisemaltki mängulisemat ja eneseiroonilisemat lähenemisenurka.<sup>24</sup> Undi lavastusega suhestuvad tagasivaates näiteks nii Tiit Palu kui ka Erki Aule lavaversioonid, ühelt poolt üpriski teadlikuna mõjuvas dialoogis ja teisalt suveräänsema tõlgendusena.

---

<sup>24</sup> Midagi sarnast leidis aset ka Mati Undi lavastusega „Vaimude tund Jannseni tänaval” (1984), mis andis Lydia Koidula ja Aino Kallase kujutusliku kohtumise näol eesti teatrile ja algupäranditele otsekui tõuke eri laadi kultuuriloolis-kujutuslike lavaliste „vaimude tundide” sünniks.



Saatesõnas „Felix Ormussonile” tunnistab Tuglas selle kirjutamise eesmärgina „Ühendada tõtt ebatõega, magusat valet halli elu kibedusega, kuid seda kõike kerge käe ning vallatu sulega” (Tuglas 1988: 8). Tsitaadi lõppu parafraseerides väitkem, et valdavalt kerge meele ja vallatu sulega on loodud ka Mati Undi dramaturgiline tekst ja lavastus. Lavastuse kaasajas määratles kirjandusteadus Tuglase romaani veel pigem impressionistliku (suvitus)romaanina ja seda-  
144 laadi määratlusi kohtab ka toonases teatriarvustuses.<sup>25</sup> 21. sajandi kirjandusuurijad on „Felix Ormussoni” hakanud aga lugema tunduvalt avaramas, dekadentsi ja/või modernismi kontekstis (vt Henrikus 2007, Kirss 2008). Tagasivaates võib tõdeda, et modernismi võtmes interpreteeris Tuglase teost oma 1990. aasta lavaversiooniga juba Mati Unt, tuues dramaturgiliste ja teatrivahenditega esile romaanile omaseid metafiktsionaalseid ja ambivalentseid vaatekohti. Selles mõttes oli Unt oma ajast ees ning tema siin vaadeldud lavastus annab tunnistust põneva ja viljaka dialoogi võimalikkusest sedalaadi „lavalugemiste” ja kirjandusteaduslike käsitluste vahel. Olgu või retrospektiivselt.

---

<sup>25</sup> Toogem ühe sellekohase näitena lavastuse tegelaste iseloomustuse: „loomulikud, vahelduva meeleoluga elavad muljed” (Vellerand 1990).



1. Friedebert Tuglase – Mati Undi „Helene, Marion ja Felix” Noorsooteatris 1990.  
Stseen lavastusest.

Marion – Maria Avdjuško, Felix – Guido Kangur, Helene – Piret Kalda.

Foto: Harri Rospu, Eesti Ajaloomuuseum – Teatri- ja Muusikamuuseum.



2. Marion – Maria Avdjuško, Helene – Piret Kalda.

Foto: Harri Rospu, Eesti Ajaloomuuseum – Teatri- ja Muusikamuuseum.

Kerge meele ning vallatu sulega. Mati Undi lavastus „Helene, Marion ja Felix”

3. Helene – Piret Kalda, Felix – Guido Kangur.

Foto: Toomas Huik, Eesti Ajaloomuuseum – Teatri- ja Muusikamuuseum.



4. Mati Undi lavastuse „Helene, Marion ja Felix” taasesitus teatريفestivalil UNT! Tartu botaanikaaias septembris 2008.  
Marion – Maria Avdjuško, Felix – Guido Kangur, Helene – Piret Kalda.  
Foto: Rait Avestik.

148





5. Tantsustseen lavastuse finaalis.

Marion – Maria Avdjuško, Felix – Guido Kangur, Helene – Piret Kalda.

Foto: Rait Avestik.



6. Mati Undi lavastuse „Helene Marion ja Felix” taasesitus suvel 2013.  
Marion – Maria Avdjuško, Felix – Guido Kangur, Helene – Piret Kalda.  
Foto: Jüri Pere.



Kerge meele ning vallatu sulega. Mati Undi lavastus „Helene, Marion ja Felix”



7. Marion – Maria Avdjuško, Helene – Piret Kalda.  
Foto: Jüri Pere.





8. Friedebert Tuglase – Mati Undi „Helene, Marion ja Felix” Noorsooteatris 1990.

Helene – Piret Kalda.

Foto Ülo Josing, Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv.

## Kirjandus

- E p n e r, Luule (1999). Mati Undi lavailmad. – *Teatrielu* '99. Koost Piret Kruuspere. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 86–110.
- E p n e r, Luule (2001). Sügis Eesti Draamateatris: kolm väikelavastust. – *Teatrielu 2001*. Koost Monika Läänesaar, Ene Paaver. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 9–25.
- E p n e r, Luule (2007). Endla teater 2006: aasta omadramaturgiat. – *Teatrielu 2006*. Koost Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 11–39.
- E p n e r, Luule (2008). Mati Unt kui lavastaja. – *Undi-jutud. Mälestusi Mati Undist*. Koost Kalev Kesküla. Tartu: Hermes, lk 28–43.
- E p n e r, Luule (2010). Autoriteater ja kollektiivne „leiutamine”. – Sirp, 8. X.
- H a u g, Toomas (2009). Felix Ormusson ja vana Aadam. – Looming, nr 1, lk 129–137.
- H e i n a p u u, Andres (1986). Tuglas ja teater. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 18–29.
- H e i n s a l u, Rein (1990). Mati, Felix ja Friedebert. – Eesti Ekspress, 30. XI.
- H i n r i k u s, Mirjam (2007). „Noor-Eesti” intellektuaalide dekadentlikust Euroopa-identiteedist: J. Randvere „Ruth” ja Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”. – Looming, nr 11, lk 1713–1730.
- K a n g u r, Guido (2008). Kui nõuandjat enam pole... – *Undi-jutud. Mälestusi Mati Undist*. Koost Kalev Kesküla. Tartu: Hermes, lk 221–226.
- K a p s t a s, Meelis (1990). Armastus olen mina. „Helene, Marion ja Felix” Noorsooteatris. – Reede, 21. XII.
- K a s k, Karin; T o r m i s, Lea (1980). Inimese jälil. – *Teatrimärkmik 1977/78*. Koost Kadi Vanaveski, Lilian Vellerand. Tallinn: Eesti Raamat, lk 244–318.
- K i r k, Herdis (2001). Siiras lugu rõõmust hargneb Endla uues saalis. – Eesti Päevaleht, 27. XII.
- K i r s s, Tiina Ann (2008). Pegasus ja puuhobune. James Joyce'i „Kunstniku noorpõlve portree” ja Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”. – Methis. *Studia humaniora Estonica*, nr 1–2, lk 86–101.
- K r u u s p e r e, Piret (2013). A. H. Tammsaare „Ma armastasin sakslast” teatrilaval: 1980. aastad – koos põikega 21. sajandi algusesse. – *Armastus ja sotsioloogia: A. H. Tammsaare romaan „Ma armastasin sakslast”*. Toim Mirjam Hinrikus, Jaan Undusk. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 189–205.

- L i i v, Toomas (1988). Felix Ormussonist, Tuglase miniatuuridest ja Norra reisi kroonikast. – F. Tuglas. *Kogutud teosed. 3. Felix Ormusson. Muutlik vikerkaar. Ühe Norra reisi kroonika*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 323–332.
- M a i s t e, Valle-Sten (2003). Let's Talk About Love. Kontseptsioonist kiredraamades. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 13–19.
- N i r k, Endel (1985). Valepassiga suvitaja päevaraamat. – E. Nirk. *Avardumine. Vaatlusi eesti romaani arenguteelt*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 54–74.
- P a a v e r, Ene (2000). Vaimude teater + sõnadeta teater. – Postimees. Kultuur, 6. X.
- P u r j e, Pille-Riin (2002). Rõõmu kaalud Kүүinis. – Sirp, 18. I.
- P u r j e, Pille-Riin (2008). Loomulik piknik Undi ja liblikaga. – Sirp, 9. IX.
- T r e i e r, Elem (1990). Unt Tuglasena. „Helene, Marion ja Felix” Noorsooteatris. – Reede, 23. XI.
- T u g l a s, Friedebert (1915). August Kitzberg näitekirjanikuna. 60-aastase sünnipäeva puhul. – Eesti Kirjandus, nr 12, lk 369–388.
- T u g l a s, Friedebert (1918). Tants ja tantsjanna. Ella Ilbak'i esinemise puhul „Estonias” ja „Vanemuises”. – Postimees, 25. V.
- T u g l a s, Friedebert (1920a). *Henrik Ibsen inimesena*. Tartu: Odamees.
- T u g l a s, Friedebert (1920b). *William Shakespeare. Kriitiline essee*. Tartu: Odamees.
- T u g l a s, Friedebert (1925). „Kindrali poeg” „Vanemuises” – ja seltskonnas. – Looming, nr 7, lk 586–588.
- T u g l a s, Friedebert (1928). Koidula „Säärase mulgi” sünniloost. – Looming, nr 5, lk 434–439.
- T u g l a s, Friedebert (1930). Eesti näitekirjandus 1929. – Eesti Kirjandus, nr 5, lk 227–235.
- T u g l a s, Friedebert (1947). Eduard Vilde näidendid. – Looming, nr 1/2, lk 214–225.
- T u g l a s, Friedebert (1961). Isadora Duncan. – Eesti NSV Teatrid, nr 1/2, lk 60–62.
- T u g l a s, Friedebert (1973). Teoste sünnilood. – F. Tuglas. *Rahutu rada. Elu- ja kirjandusloolist*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 65–117.
- T u g l a s, Friedebert (1988). *Kogutud teosed. 3. Felix Ormusson. Muutlik vikerkaar. Ühe Norra reisi kroonika*. Tallinn: Eesti Raamat.
- T u g l a s, Friedebert; U n t, Mati (1990a). *Helene, Marion ja Felix*. Näidend Friedebert Tuglase motiividel. Eesti Teatri Agentuur. Käsikiri.

- Tuglas, Friedebert; Unt, Mati (1990b). *Helene, Marion ja Felix*. Eesti Televisioon. Eesti Teatri Agentuur. Salvestus.
- Tuglas, Friedebert; Palu, Tiit (2002). *Rõõmu kaalud*. Eesti Näitemängu Agentuur (Eesti Teatri Agentuur). Käsikiri.
- Tuglas, Friedebert; Aule, Erki (2011). *Felix Ormusson. (Suvitusromaan.)* Eesti Teatri Agentuur. Käsikiri.
- Unt, Mati (1991). Kolm näitlejat bussis (saatjatest rääkimata). – Eesti Ekspress, 7. VI.
- Valgemäe, Mardi (1992). Tukla(h)unt ja maised naised. – Teater. Muusika. Kino, nr 7, lk 52–53.
- Vellerand, Lilian (1990). Tuglas – Unt Noorsooteatris. – Rahva Hääl, 30. X.
- Vellerand, Lilian (1997). Kaks debüüti. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 52–56.
- Värk, Eike (1990). Ühest piknikust, mille korraldas Mati Unt. – Päevaleht, 11. XI.

## Lisa: Friedebert Tuglase looming eesti kutselise teatri laval

- 1971 põimik „Muutliku vikerkaare all” – Rakvere teater, lavastaja Sirje Raudsik
- 1974 Alo Põldmäe ballett „Merineitsi” – Vanemuine, lavastaja Ülo Vilimaa
- 1975 „Popi ja Huhuu” – Draamateater/lavakunstkateedri VII lend, lavastaja Merle Karusoo
- 1975 „Väike Illimar” – Nukuteater, lavastaja Rein Agur (taaslavastus 1990)
- 1977 „Inimese vari. Jumala saar” – Noorsooteater, lavastajad Eero Spriit ja Peeter Volkonski
- 1986 „Toome helbed” – Nukuteater, lavastaja Rein Agur
- 1987 „Maailma lõpus” – Rakvere teater, lavastaja Toomas Suuman
- 1990 „Helene, Marion ja Felix” – Noorsooteater, lavastaja Mati Unt (trupil poolt taastatud-taasesitatud 2008, 2013–2014)
- 1994 „Eesti pastoraal” – Nukuteater/lavakunstkateedri XVII lend, lavastaja Tiit Palu
- 1996 „Hei, Luciani!” – Ugala, lavastaja Ingomar Vihmar
- 2000 „Popi ja Huhuu” – Draamateater, lavastaja Priit Pedajas
- 2001 „Rõõmu kaalud” – Endla, lavastaja Tiit Palu

- 2006 „Väike Illimar” – Endla, lavastaja Tiit Palu  
 2011 „Felix Ormusson” – Oma Lava, lavastaja Erki Aule  
 2013 „Pühajärve armastus” – Emajõe Suveteater, lavastaja Tiit Palu  
 2018 „Popi ja Huhuu” – Karlova teater (Emajõe Suveteater),  
 lavastaja Kati Kivitar

156 Tuglase teoste tõlgendusi leiab ka raadioteatrist („Felix Ormusson”, lavastaja Aarne Ruus, 1966) ja televisioonist („Suveöö armastus”, lavastaja Ben Drui, 1972; „Oma päikese poole”, lavastaja Ago-Endrik Kerge, 1976). Kirjaniku loominguga poole on pöördunud veel näiteks TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti X lend (novellide dramatiseeringud „Ühe elu mõistatus” ning „(Armastus, anarhia ja) Androgüüni päev”, lavastajad Birgit Landberg ja Kaija M. Kalvet, 2012) ja Võru draamastuudio noored („Popi ja Huhuu”, lavastaja Erni Kask, 2011), samuti tudengiteater („Poeet ja idiot” Tartu Ülikooli luuleteatris Valhalla, 1986) ja harrastajad („Poeet ja idiot” ning „Tulemängud („Eduard Vilde ja Friedebert Tuglase „kirjasõda”)” KA teatris, lavastaja Jaan Urvet, 2006 ja 2011).

Tuglase loomingut on aastakümnete jooksul kasutatud eri laadi lavakavades ja kompositsioonides (nt „Lembitu ja Tasuja rahvas” Ugalas 1944, „Tulelaulud” Noorsooteatris 1982, „Olgu jääv meile päike” Nukuteatris 1985, „Kärbeste saar” Vanalinna stuudio ja lavakunstikooli koostöös 2003, „Keskööpäike” Tallinna Linnateatris 2010, „Siuru sada” teatris Must Kast 2017).

## Estetism kui mürk?

Dekadentsikultuur kui Friedebert Tuglase elutundeline eksperiment ja selle avaldumine romaanis „Felix Ormusson”

Kaia Sisask

157

**1928.** aastal kirjutab Friedebert Tuglas oma naisele Elo Tuglasele: „Vaene Felix Ormusson! – mina pilkasin tema peenutsemist ja näitasin tema elujõuetust ning naeruväärsust. Ei tahetud siis mõista, et Ormusson ju mullegi kellegi positiivne tüüp polnud, ei taheta nüüd. Ikka samastatakse autor tema teose tegelasega ...” (Tuglas, Elo ja Friedebert 2001: 277–278).

On siis sellel – eriti pärast Roland Barthes'i „Autori surma” – üldse tähtsust, kas Felix Ormusson on Tuglase *alter ego*, eneseparoodia või ajastu koondkuju? Võib-olla polekski, kui Tuglase kaasaegsete selleteemalised arvamused ja Tuglase enesekirjeldused poleks nii intrigeerivalt vastuolulised. Aino Kallas ei kahtle, et „Felix Ormusson” on Tuglase aus ja otsekohene enesepaljastus, ja märgib, et samasuguse teekonna läbis kogu Noor-Eesti: „Jaamavahed on samad: pettumus, kõige kahklus, taltumine, estetism.” (Kallas 1917: 113.) Kui Kallas nendib, et Felix Ormusson on küll Tuglas, kuid mitte kogu Tuglas, siis läheneb ta Tuglase hoiakutele pigem diakrooniliselt, lähtuvalt nende muutumisest ajas, mitte sisemisest ambivalentisusest. Mälestustes kinnitab ka Tuglas ise, et tema estetismiperioodi äärmuslikud katsetused olid toona mõeldud täiesti tõsiselt, kuid tagantjärele tunduvad need koomilised: „Ning tagantjärele pean ma oma tookordseid surmtõsisid ülepingutusi nägema ikkagi pisut humoristlikus valguses.” (Tuglas 1960: 363, minu esiletõste, K. S.) Seega võib siinse artikli algustsitaadi siiruse mõnevõrra kahtluse alla panna ja oletada, et Tuglase suhe oma varasema loomeperioodi katsetustesse muutub irooniliseks ikkagi tagantjärele, kuigi ta seda sugugi alati ise ei tunnista.

Muidugi ei saa ühtegi tegelaskuju päriselt samastada autoriga, kuid Ormussoni vormumine näib siiski üsna üheselt kajastavat Tuglase enese huviseid ja nende muutusi kümmeaasta vältel, alates sajandivahetuse euroopaliku dekadentsikultuuri imetlemisest ja jäljendamisest kuni hilisemate kriitilisemate hoiakuteni.<sup>1</sup> Ormussoni kui tegelase kujunemise järkjärgulisust on möönnud ka Tuglase ise, kelle sõnul hakkas see formeeruma juba 1906. aastal loodud „Middias”, mis jätkas Peterburi ajalehele Kiir kirjutatud poolvestelist lugu „Kahel pool seina” (samas: 298). Mirjam Hinrikus kirjutab artiklis „Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget’ ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson”, et dekadentsikultuur oli noorelastel alati ambivalentne ja eneskriitiline (Hinrikus: 2014). Siinne artikkel on sellega üldjoontes nõus, kuid väidab, et teekond eneskriitilisuse ja ambivalentsuseni oli pikem. Ümbritsevate olude ja valdava kirjandusliku maitsega arvestamine sundis vaimustust esialgselt küll veidi varjama, nagu nähtub kas või Johannes Aaviku artiklist „Charles Baudelaire ja dekadentism” Noor-Eesti esimeses albumis, kus Aavik distantseerib end veel selgelt dekadentluselt. Ta kirjutab sellest nähtusest ajastule omaselt moraalsetest kriteeriumidest lähtudes; kõlama jäävad adjektiivid, nagu „ebaloomulik”, „patoloogiline”, „kunstlik”, „piinatud”, „närtsinud”, „jälk”, „loomuvastane”, „kombevastane”, „libedasisuline”, „haiglane”, „mäda” (Aavik 1905:

<sup>1</sup> Kasutan mõistet „dekadentsikultuur” üpris laias tähenduses, pidades sellega silmas mitte üksnes 19. sajandi lõpu kunstikoolkonda, vaid ka ühiskonna- ja inimesenägemust. Dekadentlikke hoiakuid võib leida 19. sajandi lõpu eri kirjandusvooludest: sümbolismist, ekspressionismist, naturalismist, verismist jt. Dekadentsikultuur hõlmab ka „kunst kunsti pärast” koolkonna vormikultust, estetismi ja tõekspidamist, et kunstil on eeliseisund elu ees ja ta on viimasest sõltumatu. Dekadentlik esteetika ülistab ebaloomulikkust, kunstlikkust, rafineeritust, egoismi ja äärmist subjektivismi. Noor-Eesti liikumine võttis ühekorraga vastu palju erinevaid tendentse Euroopa, eelkõige prantsuse kirjandusest. Nende piirid on Eesti oludes veel tunduvalt ähmasemad kui Prantsusmaal, kus nad kujunevad välja sajandi jooksul, kuid sealgi üksteisega segunedes, suubudes kooslusse, mis võetakse kokku nimetusse „sajandilõpu vaim” (*esprit fin-de-siècle*). Noor-Eesti puhul on eristatavad kolm laiemat teemade ja hoiakute ringi, mis osaliselt kattuvad. Esimene on estetism ja kunst kunsti pärast, teine on sümbolism oma müstiliste meeleolude, hingestatuse, loodusekesksusega, kolmas dekadentlus kui midagi ekstravagantset, veidi pahelist ja kultuurikesket.

194–200).<sup>2</sup> Siiski kinnitab Gustav Suits tagantjärele, et Aaviku huvid algasidki dekadentlusest. „D’Annunzio *Trionfo della morte* prantsuskeelne tõlge [---] oli J. Aaviku kätte sattudes üllatavat mõju avaldanud. D’Annunzio ühes Edgar Allan Poe’ga rahustas vist esimest korda selle noore imekspanemiseväärt vastuvõtliku provintsiali suurtsugu tungi karedast tõelikkusest põgeneda ja unistust nagu elu analüseerida.” (Suits 1910/1911: 638.) „Mälestustes” meenutab Tuglas oma esimesi kohtumisi Aavikuga: „Mäletan ta juba toorkordsetki huvi viiulimängu, Edgar Poe ja kõige bisarse ning paradoksaalse vastu. Koos Suitsuga esindasid nad ümbrusest hoopis erinevaid kultuurihuve ja -maitseid.” (Tuglas 1960: 115.) Kõige selgemini panebki asja ehk paika Gustav Suits, kui ta Noor-Eesti ajakirja lõppsõnas nimetab nooreestlaste tegevust „viimseni äärmiseni viidud” eksperimendiks, riskantseks katseks (Suits 1910/1911: 637). See on olnud ka katse iseenestega, ütleb ta, mille käigus nad on saanud tunda „kõiki tõekstundmise piinasid” ja „kõiki erkusid kulutavaid ekstasisid irrealiteetide poole” (samas: 638).

159

Jaan Unduski väitel oli Tuglase sümbolism – ja sümbolismi liigitan ma siin samuti laiemalt dekadentsikultuuri alla – seotud tunnetusteoreetiliste otsingutega (Undusk 2011: 676, vt ka artiklit siinses kogumikus). Just selliste otsingutega tasub minu hinnangul seostada Noor-Eesti katsetusi istutada prantsuse sajandilõpukultuuri elemente eesti kirjandusse. Nii näeb Tuglas oma Esimese maailmasõja eelsetes novellides loodust ja muud ümbritsevat harva vahe-tult, vaid ikka läbi mõne maali või kirjandusteose prisma ning tema eesmärk näib kirjanduse kõrval olevat ikka ja alati ka see väga isiklik teistsuguse elutunde otsing.<sup>3</sup> Noor-Eesti aegne Tuglas ühendab endas valdavalt kolme dekadentsikultuuri valdkonda: sümbolismi, huvi stiili vastu (estetism) ja diletantismi selles mõttes, mida see

<sup>2</sup> „See dekadentism on niisugune nähtus, mis ennast kõigist harilikkudest, siiaamaani makswatest wormidest lahti ütleb, mis ebaloomulises ja patoloogilises maitset leiab, mis enne kuulmata aineid uute abinõudega katsub ette tuua, ühe sõnaga, mis kui kõrwalekaldumine harilikust wormist, teatud langemine või degeneratsioon olla.[---] Ja neist luuletustest lehwib tõesti iseäralik haiglane, mäda waim vastu: saatanlik põlgus elu [---] vastu [---], ja liia löbu maitsemise läbi kolkunud inimese elutüdimus ...” (Aavik 1905: 194–195.)

<sup>3</sup> Kasutan siin mõistet „elutunne”, mida Jaan Undusk eelistab mõistele „maailmavaade”. Elutunne on maailmavaade kui elamustervik (Undusk 2011: 680).



mõiste tähendas prantsuse *fin-de-siècle*'i kultuuris. Kõik need on talle tunnetuslikult olulised: sümbolism võimaldab näha maailma kui mingi suurema Idee peegeldust, estetism rafineerib aistinguid, diletantism rahuldab iha elada läbi erinevaid eksistentsivõimalusi. Soovides olla sümbolist, otsib Tuglas „elu suurt tõde”, seega midagi platonistlikult staatilist, mida kunst peaks sümboliseerima. „... äärmine õrnus ja peensus, omade aadete sisse tungimine kuni absoluudi leidmiseni, kunstilise loomise läbi enese ilmast arusaamisesse viimine, teatav lahutamata ühendus siseelu ja nähtava maailma vahel. [---] ... ka sümbolistid tungivad läbi nähtava saladuste maailma, näevad lõpulisel sügava mõtte peidetud olevat; nähtavad asjad võivad nägemata ilma nimeanded olla või jälle nägematut eneses lahutamata sisaldada; lõpuline, piiratud nähtus on ainult lõpmata sisu märk, sümbol ...” – nii iseloomustab sümbolismi Johannes Semper (Semper 1910/1911: 447). Tuglase sümbolistlik/estetistlik kõrgperiood paistab olevat umbes aastate 1907–1912 kandis: „Sel sügisel süvenesin eriti sajandite vahetuse suurte stilistide lugemisse. Oscar Wilde, d’Annunzio, Rodenbach, Brjussov,” ütleb ta nimetatud sügist täpsemalt dateerimata (Tuglas 1960: 331). Sel perioodil tegeleb ta äärmise stiliseerimisega, lause puhastamisega kõigest üleliigsest, „ülemaise ilu” otsingutega, sooviga „käsitada reaalsust õieti vaid ebareaalset sümbolina” (Tuglas 1960: 362). Essees „Kirjanduslik stiil” tsiteerib ta Oscar Wilde’i: „Tõde, see on stiili küsimus” (Tuglas 1912: 33). Nii sümbolism kui ka vormikultus lähendavad Tuglast seega Tõele, annavad maailma nähtustele mingi suurema tähenduse. Mis diletantismi puutub, siis oli see dekadentlik eluhoiak noorelastele prantsuse kirjaniku Paul Bourget’ kaudu hästi tuntud (vt ka Hinrikus 2011). Diletantism on hoiak, mis liigub pigem nähtuste pealispinda pidi, vältides liigset sügavust. Diletantism annab võimaluse tunnistada universumi vastuolusid, kusjuures diletandi unistus on „omada tuhande ilmega hinge, et peegeldada haaramatu Isise kõiki palgeid” (Stoupy 2008: 2). Seda iseloomustab soov elada erinevaid elusid, mitte olla sunnitud valima eri võimaluste vahel.<sup>4</sup> See soov

<sup>4</sup> Paul Bourget’ järgi on diletantism „vaimu ühtaegu väga intelligentne ja väga ihar kalduvus, mis suunab meid kordamööda elu erinevate vormide poole ja paneb meid laenama endid neile kõikidele, andumata mitte ühelegi” (Bourget 1883: 59).

peegeldub Tuglase mitmes novellis. Näiteks „Poeedis ja idioodis” ilmutab Saatan end ühe tegelase, Kobrase sõnul maailma alusprintsiibina just muutuvate vormide näol, Androgüün novellis „Androgüüni päev” kehastub aina uutesse kehasse, „Rändaja” Allan ei kehastu ise ümber, vaid vaatleb vormide muutumist oma silme all (vt Sisask 2009a, Sisask 2009b).

Miks aga viivad need kolm komponenti, mis paistavad pakkuvat maailma kogemiseks uusi ja huvitavaid võimalusi, Tuglase lõpuks ikkagi just mõttetustunde ja ängistuseni? Tuglasele, nagu äsja mainitud, on iseloomulik tõdeda, et kõik kujundid (needsamad, mis võivad olla mingi suurema tõe sümbolid) on alalises muutumises, kuid sellisena keerlevad nad justkui ümber tühja keskmel. Siin võib näha ka kajastust tema huvist ida filosoofiate vastu – vormid teisevad pidevalt ja kõige taga valitseb tühjus.<sup>5</sup> Tuglase novellistikale on äärmiselt omane ka calderonlik motiiv elust kui unenäost ja sellest tulenev eksistentsiaalne pessimism. Jaan Unduski väitel katsetab Tuglas unenäofilosoofia kõige kaugemaid tagajärgi 1916. aastal kirjutatud novellis „Kuldne rõngas” (Undusk 2009: 469). See motiiv kordub aga suuremas osas novellides, alates juba 1905. aasta novellist „Oma päikese poole” („Und näha – kui kogu elu on juba üksainus uni!” – Tuglas 1957d: 9). Ebareaalsusetundest võib osa saada isegi n-ö täie teadvuse juures, tasub vaid distantseeruda ja vaadata maailma hetkeks kõrvalt. Siis hakkab maailm tunduma mõttetult pöörleva karusselli või sipelgapesana: „Ääretu valu täitis Rannuse rinna: Ah, kõik on tühi! Kõik on ainult kannatus. Vabaduski on orjapõli!” (Tuglas 1957b: 77) või „Jah, ka seda tean ma, et mu meeletu mõttepingutus on tühi töö, täitsa tühi töö. Tean sedagi, et see mu viimse elujõu sööb ja mind mitu korda viib lähemale kõige tühjusele.” (Tuglas 1957c: 307.) Sellesama tühjusetundega võitleb Tuglas oma essees „Kriitiline intermezzo” ka 1915. aastal, mil ilmub „Felix Ormusson”: „Ilusam ja õhulisem peaks olema see maailm, milles inimene oma elutunnid kahe tühjuse vahel mööda saadab!” (Tuglas 2001b: 29.) Niisiis viivad Tuglast eksistentsiaalse ängini eri teed: sümbolism viib maailma unenäolisuseni, mitte seda koos hoidva suurema ideeni, ja dekadentsikultuurile omane iha proovida kõiki olemasolu võimalusi viib paratamatult välja tundeni, et kõik need

<sup>5</sup> Tuglase huvist India usundite ja „Bhagavadgītā” vastu vt Undusk 2009: 530.

on ühtviisi kas väärtuslikud või siis väärtusetud. Relativistliku mõtte selline eksplitseerimine, nagu nooreestlased seda juba varakult tegema hakkavad, on tollases eesti kultuuris kahtlemata uus.<sup>6</sup> Tuglase puhul pole tegu üksnes esteetilise relativismiga, mis peab ilu suhteliseks mõisteks, vaid ka eetilise relativismiga, kuna võidelda tuleb ju eelkõige iganenud moralismi vastu. Ja lõpuks on tegemist kognitiivse relativismiga, mis on Tuglase, *alias* Felix Ormussoni ängistuse peamine allikas.

162

Selliste üldiste pessimistlike meeleolude juures saab estetismist ühtäkki „mürk”, mis hoopis hävitab ehedat elutunnet ja tekitab „pohmelust”. 1916. aastal kirjutab Tuglas, et „nüüdne kunst teeb inimese õnnetuks, sest ta viib tühjusse, ta lõpeb iseenesega, tal pole mingit eesmärki. See on ainult magus mürk, peen viin, millele järgneb ometi pohmelus, olgu kui esteetiline tahes.” (Tuglas 2001a: 38.) Tuglasele sekundeerib Johannes Aavik, kes kirjutab näiteks oma „Vihmases päevas”: „Need lõpmatud ja alati samased salongi- ja buduari-stseenid ning elegandi seltskonna kirjeldused, need raffineeritud ja haiglase psüchologia peensusteni aetud analüüsid, need tsüünilised suguelu paljastused ühes stiili manerismide ja veiderdustega, mis liig sageda tarvituse läbi olid banalseks või läilaks kuldunud, hakkasid teda tüütama ja talle vastikuks minema” (Aavik 1912: 181). Dekadentsikultuur kui tunnetuslik eksperiment elab oma aja ära ka välistel põhjustel. Sõda on nii või teisiti murrangupunkt, mis muudab puhta kunsti kreedo kohatuks. Arveid dekadentsikultuuriga aga klaarib Tuglas kõige selgemini just „Felix Ormussonis”. Ta otsib uutmoodi ja intensiivsemat elutunnet, kui suudavad talle anda hall argipäev ja külarealism, kuid leiab lõpuks üksnes illusoorse, vormide muutuvuse ja tühjuse.

Kui võrrelda Felix Ormussoni kui dekadentsikangelast *par excellence* nooreestlastele hästi tuntud des Esseintes'iga Joris-Karl Huysmans'i dekadentsipiibliks peetavas romaanis „Äraspidi” (*À rebours*,

<sup>6</sup> Relativistliku mõtte tekkele tollases eesti kultuuris on ilmselt kaasa aidanud juba Johann Gottfried Herderi (1744–1803) ja Wilhelm von Humboldti (1767–1835) ideed, mille järgi kultuurinorme on võimalik mõista üksnes nende ajaloolises kontekstis. Soodsa pinnase relativismile loob muidugi romantism oma subjektikultusega. Nietzsche't kui kõige mõjukamat kuju relativismi hilisemas ajaloos tundsid nooreestlased üsnagi hästi ning olid kursis ka vene nihilistide loominguga.

1884), siis too, nagu ka Tuglase Ormusson, püüab eralduda tava-realsusest, otsides väljapääsu kunstist ja kunstlikkusest. Loodus pole des Esseintes'ile iseenesest mitte miski, oluline on see, mida inimene sellest on teinud. (Mõeldagu kas või tuntud episoodile kalliskivide inkrusteerimisest kilpkonna kilbi sisse, mille tagajärjel kilpkonn sureb.) Samamoodi loob Ormusson endale ise maailma, milles Helene ja Marion pole tegelikud naised, vaid sellised, nagu Ormusson neid näha tahab. Kujutlusvõime abil loodu on olulisem – või reaalsem – kui reaalsus ise.

163

Romaani alguses vaatleb Ormusson maailma dekadentliku/sümbolistliku märgisüsteemi kaudu.<sup>7</sup> Esteetiline suhe maailmaga toimib kõigil meeltetasanditel. Loodus on vaid kogum sümboleid, need tekitavad joobumust ja inspiratsiooni. Juba romaani avaleheküljed on pühendatud eri aistingutele, alates maastiku vaatlemisest ning jätkudes helide ja puuteaistingute kirjeldusega. Ormusson eksib sümbolite rabisevasse metsa, kujund, milles kajastub Baudelaire'i luuletus „Vastavused”.<sup>8</sup> Ta näeb loodust vaid stiliseeritud kujul kultuurinähtustega seotud võrdluste ja parnasliku sõnavara kaudu, *à la* „Rohelisest smaragdist fontäänid valasid rubiinseid laineid” (Tuglas 1957a: 62).<sup>9</sup> Ormusson teadvustab end dekadendina, olles eraldunud raamatute seltsi ja maalide keskele. Ta suleb end ärklituppa koos paari raamatuga ja loeb idamaalis-laisas meeoleol Pariisist saabunud kirju, mis asendavad talle oopiumipiipu. Abielurikkumise mõttest ei tunne ta mingit moraalset ahastust ega patu iiveldust. Ta näeb ehtsalt dekadentlikke nägemusi Gustave Moreau

<sup>7</sup> Vt lähemalt Sisask 2018.

<sup>8</sup> „Loodus on tempel, mille elusad sambad/ Lasevad mõnikord kõlada segastel sõnadel; / Inimlaps kõnnib seal läbi sümbolimetsade, / Kus puud teda jälgivad mitmel tuttavalt pilgul.” (Baudelaire 2000: 27; tlk Tõnu Õnnepalu.)

<sup>9</sup> Parnaslased on prantsuse 19. sajandi keskpaiga luulekoolkond. Nad võtavad mõndagi üle romantismist, nt looduse sümboolse tõlgendamise, armastuse värvide ja eksootika vastu, fantaseerimisvabaduse, mistõttu mõningaid parnaslastest poeete (Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, Catulle Mendès) on nimetatud ka uusromantilisteks (*néo-romantiques*). Parnaslased pööravad tähelepanu objektide kirjeldamisele ega kaldu liigsesse transsendentsusse, nagu seda teevad sümbolistid. Just nemad asendasid inspiratsiooni ülimuslikkuse romantilise idee töötamise ja viimistlemise ideaaliga. Parnaslasi iseloomustab elutüdimuslik hoiak (*ennui*), kiretus, pessimism, schopenhauerlik haihtumiseiha, huvi antiikkultuuri, põhjarahvaste, india tarkusemaailma vastu.

stiilis: „Ta tuli vahel nagu pea pikkade juustega. Vahel nagu apokaalüptiline päike mustas kiirtekroonis” (Tuglas 1957a: 164).<sup>10</sup> Helenet vaatleb Ormusson dekadentliku esteetika pahelisuse prisma kaudu, võrreldes teda Salomega, kirjeldades tema punaseid naervaid huuli, nentides samas, et naised on sellised, „nagu me tahame neid näha” (samas: 126).<sup>11</sup>

164 „Felix Ormussoni” läbib enamik neidsamu küsimusi ja hoiakuid, mis Tuglase romaanis. Elu on illusoorne, Ormusson vaatleb elu nagu fatamorgaanat; askeldavad inimesed on silmapete, kuid samuti on loodus nagu unenägu. Elu käib ringi ja kordub mõttetult, mõtted aga ei tule samasse paika tagasi, st fantaasia on lineaarne ja tänu sellele vaba. Elu on võib-olla ainult kujutus, seda võib ise luua, võib luua erinevaid uusi maailmu. Ormusson ise on staatiline vaatleja, kuid kõik, mida ta vaatleb, olgu elu või unistus, on liikuv. Ilu ei ole mitte üks täiuslik Ilu, vaid ainult osa, mille puhul tajutakse teiste iluvõimaluste puudumist. Iga kild ilu esineb oma väärtuses, kuid mitte osana tervikust, sest pole olemas mingit universaalsust, on ainult partikulaarsused. Sama kehtib õnnevõimaluste kohta (vt eespool kirjeldatud dekadentliku diletantismi mõistet): „Kuid kui ma ühe neist saavutaksin, jääksid tuhanded saavutamata.” (Tuglas 1957a: 46).

Ajapikku hakkab Ormusson üha enam väljendama samu kahtlusi ja änge, mida Tuglas väljendab oma novellides: „Mäng kõrgeimal astmel, kui hakatakse temasse uskuma, on traagiline. Traagika on selles, et pärast seda nii mäng kui ka reaalne elu saab võimatuks.” (Samas: 143.) Fantaasiamailm ja reaalne maailm annulleerivad teineteist vastastikku. Surm (tühjus) on ainus reaalsus ning kuna kõik maailma fenomenid peegeldavad seda fundamentaalset reaalsust,

<sup>10</sup> Dekadentsihuvi mõistmisel pole vähe olulised ka nooreestlaste eelistused kujutava kunsti vallas. Näiteks Aaviku Kuressaare kodumajas ehiv ühe toa seina reproduktsioon Gustave Moreau maalist „Ilmutus” (*L'Apparition*). Moreau hallutsinatiivsed mütoloožilised visioonid teevad temast ühe müstilisima prantsuse sümbolistliku ja dekadentliku kunstniku. Moreau kunstist on otseselt inspireeritud Huysmans, kes kõneleb temast ka romaanis „Äraspidi”, mille kangelane des Esseintes hangib endale kaks Moreau pilti, „Salome” ja „Ilmutuse”.

<sup>11</sup> Oscar Wilde'i näidendit „Salome” peetakse inglise sümbolistliku draama üheks puhtaimaks esindajaks, mille mõjud on selgelt prantsuse sajandilõpukultuuris. Veelgi dekadentlikumaks, st peaaegu sündsusetult erootiliseks muudavad selle Aubrey Beardsley illustratsioonid. Tuntud on veel Moreau ja Huysmans Salome-kujutused. Moreau maalil Salomest mitu versiooni, millest üks kuulsamaid on juba mainitud „Ilmutus”.

siis on nad selle sümbolid. „Kõik nähtav on sulle ainult veel sümbol. Sa seisad abituna realiteedi ees.” (Samas.) Helene on nähtud selgelt dekadentsiprisma kaudu ja esmapilgul võib tunduda, et suhe Marioniga vastandub sellisele nägemisviisile, aga lähemal vaatlusel pole see siiski päriselt nii. Täpselt nagu dekadentsikultuuri kuulub hoora ja neitsi vastandpaar, nii esindab ka Marion dekadentlikku mütoloogiat ja on loodud vastandumise põhimõttel dekadentliku *femme fatale*'i paariliseks. Dekadentlik mütoloogia tervikuna aga vastandub tavareaalsusele ning viimane on see, mille eest Ormusson vägagi teadlikult põgeneb enese loodud maailma. Ka Marioni kirjeldab Ormusson kultuuri kaudu, maalikunsti appi võttes: kui Helene on Salome, siis Marion on pärit justkui Botticelli maalilt. Või kui Helenest saab sünnipäevasteeenis omamoodi Vampiir, siis Marionist saab Androgüün. Nende kahe naise kõrvutuses ei peegeldu esteetika ja eetika vastandpaar. Eetikast saab Ormussoni jaoks kummalise inversiooni kaudu esteetika osa: eetiliselt halb tegu on halb sellepärast, et ta on inetu, labane, matslik, seega, ta on esteetiliselt riivav või vastuvõetamatu. See näitab samuti, et Marion mitte ei vastandu estetistlikule hoiakule, vaid täiendab seda. Marionis peegeldub küll Ormussoni/Tuglase igatsus millegi ehedama ja tõelisema järele, kuid äärmuseni kasvanud relatiivsustunne ei lase realiseeruda olemuse ja olemuse vastandusel, vaid määrab mõlemad lõppkokkuvõttes samale pulgale. Sellele sekundeerib Ormussoni tõdemus, et eetika on samasugune vaatepunkt nagu esteetikagi. Sellega astub Tuglas sammu kaugemale oma kirjanduslikust eeskujust Huysmansist, kelle tegelasele des Esseintes'ile saab uueks varjupaigaks religioon (seega midagi „tõelisemat”) ja autorile enesele trapistide klooster.

165

Kui Ormussoni estetismiperiood otsa saab, hakkab ta üha enam muutuma halli argipäeva vangiks. Üleminek nn realistlikule eluvaatlusele ei toimu ühe hoobiga, seniste iluvaatluste asemele ilmuvad küll sellised pildid ja aistingud nagu kärnaseid põrsaid talitav perenaine, hobuse higi ja rõskuse lõhn jms, kuid see kirjeldus paigutub pigem naturalistlikku/dekadentlikku mõistestikku, inetuse esteetika kultiveerimisse. Teisalt murrab sisse tõeline, sümboliseerimatu illusioonitus: „Elu on üldse igav. Elu on hall. Tõelisus on vaevalt väärt, et tast vaimustust tunda. [---] Elav inimene on ikka väike, hale ja naeruväärt.” (Tuglas 1957a: 195.)

On märkimisväärne, et Tuglase arveteklaarimine dekadentsiga „Felix Ormussonis” lõpeb sellega, et Ormusson end vabatahtlikult kunstiteoseks muudab. „Jah, kas ma polegi juba romaan? Puudub vaid pisut, ja ma olen kunstiteos.” (Samas: 196.) Ormusson tahaks jutustada oma tragöödiast maailmale nagu Goethe Werther ning leiab, et tema kogemustes ja eneseanalüüsid on materjali terve müüdi jaoks. Alguses huvitas Ormussoni maailma tõlgendamise ja enesetunnetus, nüüd, illusioonituna, lihtsalt rolli loomine, mille suhtes ta ise jääb kõrvaltvaatajaks, kuid mis jääb eksisteerima teiste jaoks. Tuglase/Ormussoni sümbolism on suubunud kibestust tekitavasse tõdemusse, et peale sümboli muud polegi. Nagu reaalsus on tühi, nii on ka sümbol tühi, ta ei viita mingile tõele, kuid inimesed on valmis võtma seda tõena. Sümbol pole iseenesest vale, pigem neutraalne, vale on inimestes, kes seda sümboli tühjust ei teadvusta. Kibestumine tekib nendingust, et elada tuleb enese loodud sümbol-süsteemis, mida on kasulik muutumatuna ülal hoida. Nii jätabki Felix Ormusson lahkudes maha iseene müüdi.

„Felix Ormusson” lõpeb kibestumisega, kuid Tuglase aimus mingitest uutest võimalustest, mis on sisse kirjutatud Marioni kujusse, tugevneb ja täpsustub edaspidi. Nii nagu Ormussoni jaoks muutub oluliseks nii elus, inimestes kui ka kirjanduses toimiva energia küsimus, nii hakkab Tuglas väärtustama eluhoogu, elu enese suurt sümfooniat. Naine ootab mehelt mingit eluenergia sisaldavust, laseb Tuglas arutleda Ormussonil, kes tõmbab sealt kohe ka paralleeli oma uue kirjandusliku maitsega: „Mitte enam vormi, tehnikat, stiili ei austa ma, vaid midagi muud, mille jaoks mul nimigi puudub.” (Tuglas 1957a: 116.) Kunstis saab oluliseks sisemine põlemisprotsess. Arvata võib, et Tuglas on mingil määral tuttav prantsuse filosoofi Henri Bergsoni loominguga ja selles esineva eluhoo (*élan vital*) mõistega; lähemalt tutvustab Bergsoni Eestis 1915. aastal Johannes Semper. Semper seletab Bergsoni puhta aja ja intuitsiooni mõistet ning järeldeb: „See on õpetus, mis juhhib väärtusi otsima mitte vormist, vaid elust, see on juhatus reaalsust ja absoluuti otsida selles, mis me läbi elame, niisiis risti vastand platonismile, mis absoluudi asetab ideede maailma.” (Semper 1969: 24.)<sup>12</sup> Just sellistest uutest arusaamadest näib olevat mõjutatud ka Tuglas selle uue otsingul, mis ei

<sup>12</sup> Energetismifilosoofia teiste taustade kohta vt Undusk 2009: 556–558.

hülga päriselt ei sümbolistlikku ega estetistlikku kunstikäsitust, kuid on suunatud siiski rohkem reaalsuse poole. See reaalsus pole sedapuhku enam tühi ja hall, vaid hingestatud reaalsus. Fookus on nihkunud universumi mõtestamiselt inimolemise ja -tegemise mõtestamisele, tegu on inimese tundmuste, mõtete ja tegude Suure Sümmeetriaga (vt Sisask 2018: 118). Võimalik, et siin peitub ka ühenduslüli Tuglase varasema ja hilisema elutunde vahel. Jaan Undusk toob Tuglase üldise kunstikkuse ja vahendatud elamuste taustal välja ka tema täiesti ehedad panteistlikud looduselamused ja pöörab tähelepanu Tuglase kalduvusele näha maailma sisekorra alusena mingit „loogilis-rütmilis-geomeetrist printsiipi” (Undusk 2011: 680–685; vt ka Jaan Unduski artiklit siinses kogumikus).

167

Mõnes mõttes ei tee Tuglas dekadentsiperioodi selja taha jättes radikaalset pööret, nagu deklareeringust „estetism on mürk” eeldada võiks. Tuglas jääb otsima sedasama, mida Noor-Eesti alguspäevil, nimelt intensiivsemat elutunnet, kuid nüüd juba sellist, mis päästaks ta nii dekadentlikust „pohmelusest” kui ka millestki palju hullemast – kogujalikust tühja töö ja vaimu närimise tundest. Seda intensiivsemat elutunnet, mida varem pakkus Eesti tollastesse oludesse nii halvasti sobituv ja just seetõttu huvitav dekadentsikultuur, hakkab pärast „Felix Ormussoni” pakkuma aimdus millestki uuest. Sellel uuel pole veel õiget sisu, kuid Tuglas kirjeldab seda essees „Aja vaim” (1916) samasuguse vaimustusega nagu varem dekadentlikku elutunnet. Ta on vaimustatud neitsilik-värskest loomisprotsessist, uutmoodi pöördumises reaalsuse poole näeb ta vaimutervenduse unistust, kus soola- ja tõrvalõhnaline tuul puhub läbi kirjanduse (Tuglas 2001a: 38–39). Sellist hoiakut kuulutab hästi ette ka juba Semper 1912. aasta artiklis Belgia sümbolistist Émile Verhaerenist, kes vastandina teiste sümbolistide raugete põhihoiakule, esindab nn jõulist ja energiaküllast sümbolismi (Semper 1977: 5–14). „Täie õigusega võivad mõned öelda: Aeg ja Ruum on surnud, täna elame absoluudis, mille meile on toonud sajandile omane kiirus.” (Samas: 5.) Verhaereni puhul köidab Semperit just tema luule jõulisus, uue elu rütmi, linnakultuuri mõtestamine ning oma tutvustuses seob ta selle Bergsoni eluhoofilosoofiaga. Verhaeren on osanud muuta eluproosa sümboolseks ning see näib olevat ainus liik sümbolismi, mis Semperile on vastuvõetav. „Sümbolism on suure linna vili” (samas, 12). Ka Tuglase uus reaalsusekogemus on oma iseloomult endiselt



168 üsnagi sümbolistlik, ainult et nüüd juba veidi teisel, verhaerenlikul kujul. Endiselt näeb Tuglas maailma kunstiteoste kaudu: „Need on teised inimesed, hobused ja majad, keda nüüd näen. Kõik ilmub uues värvingus, kõike loorib teistsugune arusaamine. Ja kui nõnda läbi linna lähen, aiman isegi turu hommikuses mühas polüfoonilist ilu nagu Palestrina muusikas või Botticelli maalides.” (Tuglas 2001a: 40.)<sup>13</sup> See, kuidas Semper seob sel perioodil Verhaereni ja Bergsoni ja kuidas sama peegeldub ilmselgelt ka Tuglase hoiakumuutuses, on aga hea näide Euroopa 19. sajandi vaimu põimumisest 20. sajandi alguse avangardistliku vaimuga.<sup>14</sup>

Seega võib kokkuvõttes öelda, et dekadentsikultuur oli Tuglase jaoks elutundeline eksperiment, mis kulges siirast vaimustusest ägeda eitamiseni. Siiski ei toonud viimane kaasa täielikku lahtiütlemist varasematest eelistustest, vaid üksnes nende modifitseerumise. Ägeda eituseni paistab Tuglas jõudvat mitmete asjaolude kokkulangemise tõttu: sümbolismis kaldub ta maailma korrastava suure idee asemel nägema pigem maailma unenäolisust ja illusoorisust; mõtteline eksperimenteerimine eri olemisvõimalustega suubub pigem nende kõikide relativiseerimisse; vormikultus, mille eesmärk oli tajusid peenendada, viib nendinguni, et suurem rafineeritus põhjustab suuremat kannatust. Just intensiivsem elutunne on see konstant, mida Tuglas otsib nii oma dekadentsiperioodil kui ka pärast seda, olgu siis teed selleni jõudmiseks millised tahes. See intensiivsem elutunne on ainus, mis päästab tühjusetundest tulenevast ängistusest. Tühjusetunne võib luurata ühtviisi kõikjal, nii hallis argipäevas, traditsioonilises külaarealismis kui ka rafineeritud tunnetuslikes eksperimentides. Kõik need väärtused, mida dekadentsikultuur Eesti oludes propageerib, on sisemiselt paradoksaalsed. Nad viivad ühtaegu subjekti avardamisele, paindlikumaks muutumisele, aga selle kaudu ka keskme kadumisele ja subjekti lõhenemisele. Kõik on muutunud relatiivseks, nii subjekti maailma- kui ka enesetaju, mistõttu tõdeb Tuglas, et elamiseks on vaja konstrueerida müüte. Kui dekadentlus ongi nooreestlaste jaoks osaliselt mänguline eksperiment, siis näib Tuglas vähemalt alates „Felix Ormussonist” teadvustavat endale

<sup>13</sup> Meenutagem, et Botticelli maaliga võrdleb Felix Ormusson ka Marioni (vt eespool).

<sup>14</sup> Verhaereni luule mässumeelsemaid momente armastasid tsiteerida ka näiteks dadaistid, linnastumisest ja tehnika progressist vaimustus sürrealismi eelkäija Guillaume Apollinaire.

selgelt selliste mängude mängimise vajalikkust ja ka meelevaldsust. Kui üks mäng enam ei rahulda, võib selle vahetada teise vastu. Muidugi ei leia kõik need relativistlikud ideed Noor-Eesti ajal veel põhjalikumalt kontseptualiseerimist, kuid avavad eesti kirjanduses uusi perspektiive.

## Kirjandus

169

- A a v i k, Johannes (1905). Charles Baudelaire ja dekadentism. – *Noor-Eesti I*. Tartu: Noor-Eesti, lk 194–200.
- A a v i k, Johannes (1912). Vihmane päev. – *Noor-Eesti IV*. Tartu: Noor-Eesti, lk 180–187.
- B a u d e l a i r e, Charles (2000). *Kurja öied*. Tlk Tõnu Õnnepalu. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- B o u r g e t, Paul (1883). *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Lemerre.
- H i n r i k u s, Mirjam (2011). Paul Bourget – dekadentsi teoreetik ja kriitik. – P. Bourget. *Esseid kaasaja psühholoogiast*. Tlk Heete Sakhai. Loomingu Raamatukogu, nr 21–23, lk 116–127.
- H i n r i k u s, Mirjam (2014). Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget' ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson”. – *Autogenees ja ülekanne. Moodsa kultuuri kujunemine Eestis*. Koost Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 199–237.
- H u y s m a n s, Joris-Karl (1977). *À rebours*. Paris: Gallimard.
- K a l l a s, Aino (1917). Friedebert Tuglas. – *Siuru I*. Tallinn: Siuru, lk 109–135.
- S e m p e r, Johannes (1910/1911). Sümbolism ja Saksa romantism. – Noor Eesti. Kirjanduse, kunsti ja teaduste ajakiri, nr 5–6, lk 445–467.
- S e m p e r, Johannes (1969). Henri Bergsoni mõtteradadel. – J. Semper. *Mõtterännakuid I*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 19–24.
- S e m p e r, Johannes (1977). Lüürika ja meie aeg. – J. Semper. *Mõtterännakuid III*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 5–14.
- S i s a s k, Kaia (2009a). Friedebert Tuglas and French *fin de siècle* literature. Between Aestheticism and Realism. – *Interlitteraria*, nr 14, vol I, lk 162–173.
- S i s a s k, Kaia (2009b). *Noor-Eesti ja esprit fin-de-siècle. Puhta kunsti kreedo maailma- ja inimesetunnetust restruktureeriv roll 20. sajandi alguse Eestis*. <http://e-ait.tlulib.ee/20/>

- S i s a s k, Kaia (2018). Noor-Eesti ja prantsuse vaim. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- S t o u p y, Joëlle (2008). La mode intellectuelle du dilettantisme aux alentours de 1890 à Vienne et le jeune Hofmannsthal. – *Germanica*, nr 43, lk 65–74.
- S u i t s, Gustav (1910/1911). Lõpusõna. – Noor Eesti. Kirjanduse, kunsti ja teaduste ajakiri, nr 5–6, lk 637–641.
- 170 T u g l a s, Elo ja Friedebert (2001). Kirjad teineteisele 1917–1947. Toim August Eelmäe. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- T u g l a s, Friedebert (1912c). Kirjanduslik stiil. – *Noor-Eesti IV*. Tartu: Noor-Eesti, lk 23–100.
- T u g l a s, Friedebert (1957a). Felix Ormusson. – F. Tuglas. *Felix Ormusson. Valik novelle*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- T u g l a s, Friedebert (1957b). Vabadus ja surm. – F. Tuglas. *Valik novelle ja miniatuure*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, lk 55–80.
- T u g l a s, Friedebert (1957c). Vaene Lelian. – F. Tuglas. *Valik novelle ja miniatuure*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, lk 307.
- T u g l a s, Friedebert (1957d). Oma päikese poole. – F. Tuglas. *Valik novelle ja miniatuure*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, lk 7–14.
- T u g l a s, Friedebert (1960). *Mälestused*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- T u g l a s, Friedebert (2001a). Kaksipidi küsimusi. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 9. Kriitika V. Kriitika VI*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 32–43.
- T u g l a s, Friedebert (2001b). Kriitiline intermezzo. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 9. Kriitika V. Kriitika VI*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 18–31.
- T u g l a s, Friedebert (2001c). Revolutsioon ja kirjandus. Kõne, peetud Estonia teatris 6. mail 1917. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 9*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 44–60.
- U n d u s k, Jaan (2009). Repertoorium. Saatekoste Tuglase teostele. – F. Tuglas. *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Koostanud ja saatekstedid kirjutanud Jaan Undusk. Tallinn: Avita, lk 453–677.
- U n d u s k, Jaan (2011). Panteism ja inimsuhted. Friedebert Tuglase elutundest. – *Looming*, nr 5, lk 676– 695.

# Kierkegaardilik pilk „Felix Ormussonile” Esteet ja eetik modernsuse kaabu all

Taavi Remmel

Søren Aabye Kierkegaardi filosoofia seostamiseks Friedebert 171  
Tuglase „Felix Ormussoniga” annab esmapilgul põhjuse vaid  
romaanis peategelase põgus viide 19. sajandi taani filosoofi  
„Võrgutaja päevaraamatule” (vt Kierkegaard 2007), mis on tervik-  
tekst tema loomingut lähetava teose „Emb-kumb” (*Enten – Eller*,  
1843) esimese osa lõpus. Kierkegaardi põhitähelepanu on selles  
teoses kahel eksistentsisfääril, mis on tema filosoofias märgilised –  
esteetilisel ja eetilisel. Felix Ormusson kõneleb aga järgmist.

Kuid teiselt poolt tajun niisama Kierkegaard'i ühes ta *Avatleja päevikuga*.

See teoloog teadis, mis on armastus! Ei kirg, ei himu, ei avatlus, – vaid  
ainult unistus, ainult igatsus, ainult äratatud aimus – aistlikum kui kirg,  
himu ning avatlus! Mulle meenub ses romaanis leiduv tuulte ja tuulis-  
peade kirjeldus. Kuis õhetasid kord mu kõrvad, tundes enese ümber  
nende tuulte tõmbust! Mitte vihane, kõikemurdev maru, vaid vaikne,  
vaevalt tunduv tuuluke, mis puhub ja vaikib, jälle puhub ning vaikib,  
imelik erootiline ja magus tuuluke... (Tuglas 1988: 85.)

Selliseid meeleolupuhanguid, millega Ormusson otse või kaude  
mitmetele kirjanikele, kunstnikele ja filosoofiatele viitab, on romaa-  
nis lugematul hulgal. Mis võiks anda põhjuse oletada, et Kierkegaar-  
di loomingul on „Felix Ormussonile” suurem mõju olnud, kui esiti  
nähtav? Kas Kopenhaageni hoovus võiks voolata üle romaani?<sup>1</sup>

Peale ülal esitatud katke näib otsene seos Kierkegaardi filosoofia  
ning „Felix Ormussoni” vahel välja tulevat sellest, et Ormusson  
on esteet: reflekteeriv, ironiline, tundeline, elunautlev ja poeetiline

---

<sup>1</sup> „Felix Ormussoni” tuleks käsitleda 19. sajandi lõpu naturalismi ja dekadentsi  
mõjuvälja kontekstis. Kopenhaagen puutus prantsuse dekadentsiga kõige esimesena  
kokku ning sealtkaudu levis see teistesse Põhjamaadesse (Lyytikäinen *et al* 2020: 10).  
Oluline Kopenhaageni kirjandusteadlane ja Kierkegaardi tutvustaja oli Georg Brandes.  
Tema pärandist ja sellest, milline oli tema mõju eesti kirjandusele ja kultuurile,  
elkõige Noor-Eesti kirjanikele, võib lugeda Peeter Oleski järelsõnast Brandese  
raamatule „Søren Kierkegaard” (vt Brandes 2009).

– mitmes aspektis lähedane esteetidele, keda võib kohata Kierkegaardi filosoofilises loomingus. Viimase keskne osa on nimelt staadiumiõpetus, milles Kierkegaard, enamjaolt pseudonüümsete hääle vahendusel, kirjutab mitmest eksistentsisfäärist (nimetades neid ka elustaadiumiteks): esteetiline, eetiline, religioosne. Kolmikjaotuse vahele paigutab Kierkegaard ka piirialad, ehkki üleminek ühest eksistentsisfäärist teise nõuab hüpet (Kustassoo 2009: 325–328).<sup>2</sup>

172

Kuigi Felix Ormussonil on Kierkegaardi esteedi tunnuseid, lubab tema ligikaudu kümneleheküljeline mõtteavaldus esteetilise ja eetilise vahekorras romaani keskosas oletada, et teos võiks laiemas plaanis järgida Kierkegaardi staadiumite rütmi. Aga siiski, „Felix Ormusson” ei näi olevat romaan, mis sellist seost ilmingimata otsiks: selle eesmärk ei ole näitlikustada Kierkegaardi staadiumiõpetust või rõhutada kõrgema eksistentsisfääri eelist madalama ees. Kõigele lisaks ei käsitle romaan religioosset tasandit: Ormusson kõneleb küll Kierkegaardist kui teoloogist, ilmselt on ta teadlik, et taani mõtleja (sealhulgas eetilisust käsitlevate) tekstide lõppsuunitlus on usk, absoluutne kristlus, kuid sellega asi piirdub.<sup>3</sup> Romaani kierkegaardilik sisu võiks tuleneda hoopiski järgnevatest küsimustest: „mida tähendab subjektiivne läbielamine?” ja „mida tähendab valik?”. Need kaks küsimust haakuvad Kierkegaardi filosoofia alguspoolega ning lähtudes staadiumitest võib need ka teisiti sõnastada. Millist elu elab esteet? Millist eetik? Kuidas astuda samm esteetiliselt eluviisilt eetilisele?

Kierkegaardi filosoofia kontekstis võiks Tuglase romaani keskmes olla (estetismi asemel) hoopis eetiline eksistentsisfäär, Ormussoni valik võiks muutuda eetiliseks, moraalseks või vähemalt võiks

<sup>2</sup> Kierkegaard eristab mõisteid „eksistents” ja „eksisteerima”. Esimene tähendab inimese konkreetset maailmas viibimist ning teine tema isiklikku eetilis-religioosset arengut. (Watkin 2001: 80–81 *via* Kustassoo 2009: 321.) Kierkegaard on kirjutanud, et ta on alati olnud religioosne autor ja et kõik tema tekstid suhestuvad kristlusega, eelkõige sellega, kuidas „saada kristlaseks”, millega ta oma sõnusti vastandus kristliku maailma koletislikule illusioonile. (Kierkegaard 1962a: 5–6.) Viimasega osutab Kierkegaard laiahaardelisele kristlikule kogukonnale, kes järgib küll kristlikke tavu ja kombeid, kuid kel puudub jumalaga isiklik ja absoluutne suhe.

<sup>3</sup> Vaadeldes „Felix Ormussoni” dekadentsi mõiste kontekstis, võib romaani siduda Kierkegaardi kõigi staadiumiõpetuse astmetega, ka religioosse staadiumiga. Guri Ellen Barstadi sõnul eristus dekadentsikirjandus naturalismist just sellega, et koondas enam tähelepanu üksikutele tegelastele ning nende religioossetele ja spirituaalsetele eneseotsingutele, k.a. harmoonia vajadusele. (Barstad 2020: 70–73.)

ta sellise eluviisi oma kujutluses läbi mängida. Esteetiline eluviis on seotud rohkem vastandumisega, enese lahutamisega elust. Kuid mis võiks kaasneda otsusega astuda ellu? Kuidas ja miks jõuab Ormusson sellise valikuni? Kas eetiline eluviis sellisena, nagu seda kirjeldab Kierkegaard, võinuks olla väljapääs modernse inimese allakäigust, dekadentsist, mis oli 19. sajandi teisel poolel ning 20. sajandi alguse Euroopas levinud ning mida romaan Ormussoni tegelase näitel kujutab?

## Kierkegaardi filosoofia lähtekoht ja selle kokkupuutepunkte „Felix Ormussoniga”

Kierkegaard siseneb mõttelukku ajal, mil veidi vähem kui kaks sajandit oli Euroopas ringelnud René Descartes'i uusaegne ratsionalism, mis ühes loodusteaduste pealetungiga oli asendanud keskajal valitsenud aristotelliku skolastika. Descartes tõstis esile kahtleva ja reflekteeriva subjekti, kelle mõttepingutuste ja skeptilise sisevaatluse tulemusena võis jõuda tõsikindla teadmiseni. Kierkegaardi kaasaega oli aga kujundanud G. W. F. Hegeli spekulatiivne filosoofia, mille (ja mille järgijate) vastu taani mõtleja tuliselt sõna võttis. Ehkki Descartes'ist alates ja saksa klassikalise filosoofia (Immanuel Kant) kaudu oli teadmise osaks saanud ka subjektiivsus, oli Kierkegaardi jaoks vastuoluline filosoofia kulmineerumine Hegeli akadeemiliselt raskepärases stiilis. Selle sisuks oli süstemaatiline, teesi, antiteesi ja sünteesi (ühtsuse) kaudu Absoluudini jõudmine. Niisiis oli Hegeli dialektika, mõistuslik teekond (omamoodi ajalookokkuvõte) lugejale justkui paragrahvidena ette antud lõpliku ja paratamatuna ning sel ei olnud midagi tegemist subjekti läbielamistega ning suutlikkusega end ise arendada. Noor Kierkegaard tõdes, et tema kaasaega iseloomustas mõistuspärasus ja refleksioon, milles puudus aga kirg. Viimase asemel domineeris liigne analüüs, „kalkuleeriv intelligentsus”, mis halvas tegutsemisvõime ja taandas kõik ideedeks, mida inimene polnud võimeline „täielikult ja personaalselt” kogema. (Kierkegaard 1962b: 33–40).<sup>4</sup> Sellises süsteemis oli ka jumala olemasolu pigem

---

<sup>4</sup> Siin on ühisosa ka Friedrich Nietzschega, kes näiteks „Tragoodia sünnis” Hamletit eeskujuks tuues peab tegutsemisel oluliseks just näivuse loori, mitte pingsat mõtlemist ja mõtete üleüllust. (Nietzsche: 2009: 57.)

loogiline tõestus, mitte isiklikult loodud suhe. Paljuski just (mitte niivõrd loogilis-ratsionaalsest, vaid pigem kirglikust ja vabadusjanulisest) subjektist lähtudes ning ühtlasi hegelianismile vastu seistes kirjutas noor Kierkegaard 1835. aastal oma päevikusse järgmist.

174

Mis kasu oleks niinimetatud objektiivse tõe avastamisest, kõikide filosoofiliste süsteemide läbitöötamisest ning võimest suuta vajaduse korral leida vastuolusid igas süsteemis; mida head teeks mulle see, kui arendaksin teooria mingist seisundist, millest oleksin võimeline tegema ülevaate ja siduma kõik detailid üheks tervikuks, luues nii maailma, milles ma ei ole elanud, vaid milles olen leidnud ühise keele teiste inimeste vaadetega. [...] Mida head teeks mulle see, kui tõe oleks olemas enne mind, külmana ja alasti, hoolimata sellest, kas märkan seda või mitte. (Kierkegaard 2003: 44.)

Spekulatiivsest filosoofiast leitav üksikisiku originaalsust ning talle ainuomast suutlikkust eirav arengukäsitus oli Kierkegaardi jaoks vastuvõetamatu. See oli inimkauge ning esitatud ettemääratud kujul. Siinkohal võime näha seost probleemipüstitusega, mille Johannes Sløk leiab Kierkegaardi lugedes: inimest kui indiviidi ning inimest kui ühiskonna liiget on mõistetud ühe ja samana. „Ühelt poolt on inimene indiviid, üksik, kindel isik, kõigi teistega äravahe- tamatu, ainulaadne”, kuid samas on ta osa inimsoost, ühiskonnast, institutsioonide kujundatud, millegi üldise väljendus. (Sløk: 2000 31–38.) Kierkegaardist lähtudes seisneb probleem selles, et „seda ühtsust ei ole kunagi juba ette autentsel kujul olemas, või et inimene ei alusta iial sõna otseses mõttes inimesena. Inimese tingimuseks on see, et ta triviaalses mõttes on küll inimesena sündinud, kuid et tegelikult on ta sündinud vaid pelga võimalusena inimeseks saada.” (Sløk 2000: 39.) Kierkegaardile oli tähtis, et inimene alustaks inimeseks saamist eeskätt just iseendast ning alles seejärel looks suhte oma ümbrusega, mitte vastupidi.

Sløk peab Kierkegaardi filosoofia mõjutajaks ka Taani kodanliku ühiskonda, kus Kierkegaard kasvas. Tüüpilist kodanlast nimetas Kierkegaard filistriks (*spidsborger*), kes oli justkui oma ajastu ideaalkuju: autoriteetne, ekstravertne, sõltumatu, kuid samas iseloomustas teda pettus, hukatus ja kitsarinnalisus. (Sløk 2000: 40–43.)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Sõna „hukatus” seostub Kierkegaardil Ise-ks saamise protsessiga. Inimene „hukutab enda kõiges selles, mis ta vahetult on” (Sløk 2000: 41), kui ta ei loo tegelikkusega suhet ise, vaid võtab omaks selle, mis on talle juba ette antud või kindlaks määratud.

Filistri põhiline probleem on refleksioonivõime puudumine. „Filistri filisterlikkus on tingitud sellest, et ta on tingimusteta ja täielikult – kuid ise seda aimamata – antud ühiskonna ja selle kultuuri produkt, milleks inimene koos tema kaasaantud eeldustega möödapääsmatult muudetakse.” (Sløk 2000: 43–44.) Niisiis on filistri sõltumatus pelgalt illusioon, kuna ta on pidevalt välise mõju all. Otseselt filistri-le ei ole Kierkegaard pühendanud ühtki raamatut, filister ei oleks ka võimeline iseenda üle reflekteerima, mistõttu ilmneb ta vaid teiste kirjelduses.

Kierkegaardi peetakse esimeseks eksistentsialistik, ehkki see tiitel on talle omistatud 20. sajandi keskpaigas, mil eksistentsifilosoofia hakkas Euroopas levima. Eksistentsiaalne mõtteviis peegeldub Kierkegaardil eelkõige huvis inimese (kui üksiku, partikulaarse) ja tema enese-identiteedi vastu. Kierkegaard peab oluliseks lähtuda just kirest (mitte teooriast), kuigi samas on selle üksiku jaoks tähtis püüelda ka igavikulise (universaalse) poole. Eksistentsiaalne pürgimus tähendab suhte loomist iseenda, teiste inimeste ja jumalaga. Selline areng ei saa kuidagi olla teoreetiline ega seisneda ettemääratud paratamatuse vastuvõtmises, vaid on isiklik, absoluutne, subjekti enese vabadusest tingitud.

Siinkohal jõuame ühe Sløki olulise mõtte kaudu Tuglase romaani juurde. Nimelt peab Kierkegaard oluliseks mina ja maailmaga seotud suhte „pooluseid võrdsustada või tasakaalus hoida” (Sløk 2000: 31). Felix Ormussonil ei näi aga ümbrusega olevat mingit otsest suhet, veel vähem mingit tasakaalu. Ta vaatleb maailma esteedina ega astu oma minast välja. Kõik Ormussoni tundmused on isiklikud ning ka tema refleksioon põhineb nende tundmuste sidumisel kõige esteetiliselt huviväärsega. Ka näiteks filosoofia ja kunst on paeluvad vaid siis, kui neid võib isiklikult ja esteetiliselt läbi elada. Mingisugustele süsteemselt üles ehitatud filosoofiatele, mis jäävad inimkaugeks, Ormusson ei allu: „Kui üksi ollakse ja päike nii heledalt paistab nagu nüüd, siis ei tunta maailmavaate vajadust. Maailmavaated on üldse lambi valgel sündinud.” (Tuglas 1988: 31.) Samas ei ole oluline ka ülemäära millestki huvituda, sest esteet vajab vaheldust, uut impulssi, fantaasiaküllust, ironiseerides kõige püsiva, elutu ja ühetaolise üle. Ormussoni suhe ümbritsevaga on ühepoolne, tundlik, tormiline ja ohjeldamatu.



176 Ometi otsib Ormusson, ekseldes õnnevõimaluste padrikus, selisest olukorrast väljapääsu, mingit võimalust tasakaalustatud suhteks. Küsimus õnnest, õnnevõimalusest kaugendab teda järk-järgult enesekesksetest tunde puhangutest: „Mis olen mina? küsisin ma. Kes olen mina? Milline olen ma, kui mu teadvus suudaks mind kujutada võõra isikuna, kuid minu välimuse ja hinge, mu mõtete ja vaistudega? [---] Sest hoolimata kõigest mu minajumaldusest ja kõigest mu mõistustlikust üleolekust elu väikeste rõõmude ning õnnede suhtes, tean ma ometi, et õnn ei peitu ainult minus eneses, vaid mu vahekorras ümbruse ning eluga.” (Tuglas 1988: 100–101.) Kuidas aga luua see vahekord? Mida tähendab valik? Mida tähendab millegi kasuks otsustamine? Selliste mõtete küüsis olles kerkib Ormussonis esile ootamatu huvi ühiskondliku elu, kõige eetilise ja moraalse vastu, kuid samal ajal näib see ikkagi sama tühine nagu filistri argipäev. Ent nagu märgib Sløk, ei erine filister väliselt eetikust (Sløk 2000: 83). Eetikust peitub midagi „esteetilisest” kõrgemat, kuid alles esteedi isiklike tundmuste kaudu tuleb filistri ja eetiku erinevus nähtavale. Et mõista täpsemalt, milliselt pinnalt eetiline eksistentsisfäär avaneb, on alljärgnevas käsitletud filistri ja esteedi ning esteedi ja eetiku vahekordi Tuglase romaanis just Kierkegaardi loomingule toetudes.

### Filister „Felix Ormussonis” ja „Võrgutaja päevaraamatus”

Nagu eespool mainitud, toetub filister endavälisele, ühiskondlikule normile, uskudes samas, et elu on tema enese kätes. Filister on Kierkegaardi jaoks negatiivne tegelane, kel puudub eneseteadvus, isiklik suhe oma isikliku minaga. Tunnistades enese uskumuseks kõike, mis väljastpoolt ette söödetud ja mis tegelikkuses võib olla kokkuleppeline, ei ole filister suuteline teadvustama hea ja kurja olemust ega seda, et „moraali sisu oleneb täielikult ajaloolisest arengust ja et seega pole hea ja kurja mõistetes, millel me muidu igapäevases elus end juhtida laseme, midagi „igavest”, „ajaloovälist” ega kõigutamatu”. (Sløk 2000: 50.) Paraku moodustab filister just enamuse. Puudustele vaatamata võib filister olla väljapaistev, ühiskondlikult aktiivne mis tahes ametis. Seejuures on oluline mõista, et Kierkegaard ei mõista filistrit täielikult hukka, olgugi et esteet kirjeldab teda peamiselt just negatiivse varjundiga. Õnnelik võib edukalt olla ka filistrina, kes oma pettekujutelmi elu jooksul kordagi ei teadvusta.

Ent kõik see on esteedile piisav põhjus, et filistrist vajalikku distantsi hoida. Filistri ja esteedi põhimõttelist erinevust kirjeldab Kierkegaard „Võrgutaja päevaraamatus”, sellele käsitlusele leiab märkimisväärseid paralleele „Felix Ormussonist”. Kierkegaardi päevaraamatus kirjeldab filister Edvardit esteet Võrgutaja Johannes, Tuglase romaanis on filistriks aga Helene abikaasa Johannes, kes ilmub lugeja ette Ormussoni kirjelduste kaudu. Võrgutaja Johannes esteetiliseks huviks on Cordelia Wahl, keda armastab Edvard, Ormussoni omaks aga Helene. Romaanist võib leida olukordi, milles filister ja esteet veedavad koos aega.. Milline on filistri ja esteedi suhe?

177

Esteedile on filistriga koos ajaveetmine ühtaegu nii kannatus kui ka lõbu. Kui esteet vestleb, loob ta endale vajaliku distantsi ironiseerides, ühtlasi lahutab ta seeläbi ka oma meelt. Esteet kierkegaardilikus tähenduses on keegi, kes võib vabalt kehastada eri rolle, võtmata seejuures ühtki tõsiselt. Seetõttu võib ta vabalt veeta aega filistrite hulgas, nende tegevust laita või irooniliselt takka kiita.

Võrgutaja Johannes on filister Edvardi suhtes irooniline, kui ta sõnab: „Niisiis oleme me sõbrad. Edvard ja mina; meie vahel on tõeline sõprus, ilus suhe: Kreeka õitseageadest saadik pole selliseid suhteid olnudki.” (Kierkegaard 2007: 60.) Teisal võib ta otsesõnu rõhutada filistri põhilisi puudusi: „Edvard on kohalikus kaardiväes kapral nagu ta eeskujugi. Ausalt öeldes on Edvard ka üsna igav. Ta ei saa asjast õieti aru, ta on alati puhvis ja pingul.” (Samas: 67.) Negatiivselt irooniline on ka Felix Ormusson, kui ta Helene abikaasa Johannesega aega veedab: „Johannes on kodus. Me käime ühes ujumas. See on mu tige lõbu. Me kõnnime järve rannal alasti edasi-tagasi ja vaidleme estetismist. Mulle meenuvad antiiksed ajad, nagu ikka, kui näen mereliivikul või linna ühisujulas päikesevanne võtvaid meeste rühmi. [---] Kuid ainus pilk Johannesele äratav mind neist unistusist.” (Tuglas 1988: 55.) Samuti toob Ormusson Johanneses välja kõik filisterliku, selle, et tal puudub isiksus ning et ta on justkui kõikide väliste mõjude summa. „Sõber Johannesel on maitset, kuid ta ei peaks oma modernismiküünalt nii kõrgel hoidma. See on ikka märgiks, et asja sügavamast sisust ometi aru ei saada.” (Samas: 13.) „Kõik keskmine, kõik traditsioonikehv, kõik parasjagu ümmargune: inimene, ta armastus ning sotsialism! Kui vähe iseloomulikku ja tüüpilist! Ei ühtki punkti näos, mis oleks peen

ja läbimõeldud. Segamini on kõik stiilid, nagu riietuses ning maailmavaateski.“ (Samas: 56.) Nagu kirjutab Jaan Pärnamäe „Võrgutaja päevaraamatu” järelsõnas, teeb filister „vahetult nii „nagu teised”” (Pärnamäe: 2007: 184). Esteet Ormussoni ja filister Johannese erinevus tuleb välja peamiselt just kunsti kontekstis. Esteeti häirib, et arutlused modernismi üle või ka kunsti praktiseerimine on filistrile vaid välise jäljendus, samas kui talle endale on see vahetu, isiklik ja originaalsust väljendav läbielamine.

178 Sellegipoolest on esteedile filistrit vaja, sest just vastandus elavdab tema kirge ja tundmusi. Olles küll irooniline, peab Ormusson filisterlikku eluviisi mingil määral ka loomulikuks. „Ma lepin koguni inimestega, kui nad ses suvevalguses esinevad. Nad on head objektid irooniaks, nad äratavad mõttelendu ja kannustavad inimlikke instinkte.” (Tuglas 1988: 16.) Ühtlasi on filistri elus ka häid külgi: stabiilsus, rahumeelsus, puudub ka lõhkuv element: „Süüa määratud tundidel ja minna varakult magama, – see on väikekodanlaste viis. Vaimuaristokraat valvab ööd ja magab päevad ning ei söö tihti üldse mitte. Kuid pole paha olla vahel ka väikekodanlane. Vähemalt inimese organism on alati selle poolt.” (Samas: 12–13.) Esteedile pakub huvi filistri suhe ühiskonnaga, teda võib huvitada filistri abielu. Filister on aktiivne ühiskonna liige, kes elab perekonnaelu ja võib olla isegi väljapaistvam kui esteet. Miks aga on ühiskondlik elu ja abielu esteedi jaoks vastumeelsed ning mille poolest seisab esteet filistrist ikkagi kõrgemal? Milline on esteedi tõeline pale?

## Reflekteeriv esteet

Asjaolu, millega filister ei oska arvestada, puudutab ebasoodsaid väliseid tingimusi. Hetkel, mil need tekivad, pöördub filistri elu pahupidi, laguneb täielikult. Ent samal ajal ja olukorda teadvustades saab temast esteet, kelle esimene oskus on just suutlikkus oma mina üle mõtiskleda. Selles oskuses on omajagu eksistentsiaalset mõtteviisi, mis kierkegaardilikus tähenduses, tõsi küll, avaneb alles eetilist ja religioosset eluviisi kogedes.

Uurides Felix Ormussoni kui esteeti, ei saa mööda vaadata „Võrgutaja päevaraamatust”. Sarnane on juba kahe teose vorm. Nagu „Felix Ormusson” on ka „Võrgutaja päevaraamat” raamjutustus.

Esteet A. on leidnud Vörgutaja Johannese kirjad, mis osutuvad päevaraamatu lehtedeks ja mille kohta ta rõhutab, et neis puudub ajalooline tõde. Nagu F. T. „Felix Ormussonis”, peab ka kirjade leidja vajalikuks see päevik ühes esteedi isikuga täpsemalt sisse juhatada.

Tema elu on olnud püüe realiseerida ülesanne elada poeetiliselt. Peenelt arenenud võimega leida elus huvitavat on ta seda ka leidnud, ja pärast leidmist on ta kogetud pidevalt poolluuleliselt reprodutseerinud. Tema päevik pole seepärast ajaloolises mõttes täpne ega lihtsalt jutustatav, pole induktiivne, vaid konjunktiivne. [---] Ta oli liiga vaimne olemaks tavalises tähenduses vörgutaja. (Kierkegaard 2007: 11–13.)

179

Mis teeb Kierkegaardi esteedi eriliseks ning mille poolest on ta vastuoluline? Erinevalt filistrist tegutseb esteet kui indiviid ja katkestab ühiskondliku elu. Jaan Pärnamäe kirjutab „Vörgutaja päevaraamatu” järelsõnas, et esteet „ei lisa teiste kombel omapoolset panust üldisesse meeleolusse. Johannesel ei olegi üldist meeleolu. Teda aitab fantaasia, see tõmbab ta „näilisuse udusõõrist” välja.” (Pärnamäe 2007: 184.) Vörgutaja Johannese sõnadega: „Annan 100 riigitaalrit noore piiga naeratus eest tänaval, kuid ma ei annaks kümmetki käepigistuse eest seltskonnas.” (Kierkegaard 2007: 36.) Armusuhetes on tähtis just esteetiline külg, see täius, mida armastus endas sisaldab. Ent samas, toetudes jällegi Pärnamäele: „Ega Johannes mingi paipoiss ole – millised intriigid, milline ninatarkus ja üleolek! Johannesele paistab armumine kandvat järgmist tähendust: aidata naine eksistentsile lähemale ja saavutada naisega täielik suhe – ning see täiuslikkuse tipul katkestada, et täiuslikkus jääks.” (Pärnamäe 2007: 184.) Kuid enne katkestust peab naine olema kogenud „andumist vastupanu vormis” (Kierkegaard 2007: 107). Isegi siis, kui esteet suhte äkki ebaseeldivaks muudab sooviga sellest vabaneeda, pakub talle naudingut kaaslase andumine – suhet näib olevat just kui võimatu katkestada.

Kierkegaardi esteeti iseloomustab ka spontaanne ajatunnetus ja amoraalsus (Watkin 2001: 14). See tähendab, et vörgutamise aspektist on esteedil suur eelis filistri ees: esteet tajub naise ilu hetkes, esteetilisena, ta on võimeline seda oma fantaasia abil idealiseerima ning samas ei vali ta vahendeid selle täiuse kättesaamiseks. Esteet ei hooli moraalist, sest erinevalt filistrist teab ta, et moraal ei peegelda nagunii lõplikku tõde. Moraal on kokkuleppeline ja muutub

180 vastavalt ajaloosituatsioonile. Esteet on moraalist üle, sest kõige tähtsam on luua meeleolu. Võrgutaja Johannes tunneb esteetilisi vahendeid sedavõrd hästi, et suudab Cordelia enesesse armuma panna. Esteet naudib ülemvõimu: „Vaene Edvard! Tal pole aimugi, mida oma armastusega peale hakata.” (Kierkegaard 2007: 60.) Võrgutaja Johannes aitab meelsasti kaasa, et Cordelia ja Edvard saaksid koos olla, aga eelkõige selleks, et naine kogeks, milline on igav suhe. Muretsema ei pea, sest Edvardist ei ole konkurenti: „Ohtlikuks ei saa ta mulle kunagi.” (Samas: 77.) Olulisem on mitte mööda lasta noore naise tärkavat ilu, seda esteetiliselt auditavat hetke, mil neiu saab täiskasvanu. Võrgutaja Johannese arvates on Cordeliaga see just toimumas.

Ta oli kõige ilusamas eas. Noor piiga ei arene samas mõttes kui poiss; ta ei kasva, vaid sünnib. Poiss hakkab kohe arenema ning kulutab selleks palju aega, noor piiga sünnib kaua ning sünnib täiskasvanuna. Selles peitub tüdruku lõpmatu rikkus; samal silmapilgul, kui ta sünnib, on ta täiskasvanu, kuid see sünni silmapilk tuleb hilja. [---] Ta oli hõivatud, mitte iseendaga, vaid iseendas, ja see hõivatus oli lõpmatu rahu ja tasakaalukus. Nõndaviisi on noor piiga rikas, selle rikkuse mõistmine teeb mõistja enese rikkaks. (Samas: 42–43.)

Samas teab esteet, et säärane esteetiline armumiskogemus on vaid ajutine. Põhjusel, et samasugusel viisil ei saa armumise kõrghetke enam korrata. Suhe tuleb igal juhul katkestada ning leida selle asemele uus meeleline nauding. Teisalt ei ole Võrgutaja Johannes lihtsalt naistemees. Ta on selleks liiga vaimne. Tähtsam ühest või teisest naisest on igavikuline ideaal, esteetiline täius, mida naise võrgutamine ühes refleksiooniga võimaldab kogeda.

Niimoodi võib armunud olla isegi mitmesse tüdrukusse ühekorraga, sest nad on ju eri üksikud ja neisse saab ainult erinevalt armunud olla. Üht armastada on liig vähe; kõiki armastada on pinnapealsus, tunda iseennast ja armastada nii paljusid kui võimalik, lasta oma hinges peituda armujõududel nii, et igauks saab oma nektari, samal ajal kui teadvus ometi kõike hõlmab – see on nauding, see on elu. [---] Mina omalt poolt ei otsi lugusid, neid on mul niigi küllalt, otsin vahetut olekut. Igavikuline on armastuses see, et alles armastuse silmapilgust on individid teineteise jaoks olemas. [---] Üleüldse võin lubada igale tüdrukule, kes usaldab ennast mulle, et kohtlen teda täiesti esteetiliselt: ainult et

lugu lõpeb nagnii sellega, et petan teda; kuid seegi kuulub mu esteetikasse, sest tüdruk kas petab meest või mees tüdrukut. (Kierkegaard 2007: 76, 97.)

Mis aga juhtub pärast armastuse kõrghetke läbielamist? On tavaline, et armumisele järgneb kooselu, abielu, perekond, kombekohane suhe – need kõik on aga seotud kohustuste, valikute, otsustamisega, mis ei kuulu esteetilise valda. Esteet ei soovi ega oska elada üleüldises elus ja teeb kõik, et valmistada suhte katkestamist ette juba armumisaastis. Omamoodi kuulub seegi esteetilise valda: „Ennast tüdrukusse luuletada on kunst, ennast tüdrukust välja luuletada on meistriteos.” (Kierkegaard 2007: 84.) Ent lisaks on esteet teadlik kõikide valikute mõttetusest. Viimase kohta käib ka üks sagedasti osundatud lõik „Emmast-kummast”.

181

Abiellu, sa kahetsed seda; ära abiellu, sa kahetsed ka seda; abiellu või ära abiellu, sa kahetsed mõlemal juhul; sa kas [*enten*] abiellud või [*eller*] sa ei abiellu, sa kahetsed mõlemal juhul. [---] Usalda tüdrukut, sa kahetsed seda; ära usalda teda, sa kahetsed ka seda; usalda tüdrukut või ära usalda teda, sa kahetsed mõlemal juhul; sa kas usaldad tüdrukut või sa ei usalda teda, sa kahetsed mõlemal juhul. [---] See, mu härrad, on kogu elutarkuse kvintessents. (Kierkegaard 1962c: 40, tõlge Kustassoo 2009: 326.)

Esteet ei astu ellu, sest tema jaoks ei eksisteeri ühtegi valikut. Nagu väidab Sløk: „Esteet tühistab valiku kehtetuks, kuna igal juhul on valiku tagajärg sama – kahetsus, et valik tehti” (Sløk 2000: 68–69). Kui pöörduda „Felix Ormussoni” poole, võiks küsida, kas valik osutub Ormussonile tähtsamaks kui Võrgutaja Johannesele? Mil määral ulatub romaan välja „Võrgutaja päevaraamatu” esteetilise kontseptsioonist ja ühildub nende Kierkegaardi tekstidega, mis käsitlevad esteetilise ja eetilise vahekorda?<sup>6</sup>

Kuid enne selle küsimuseni jõudmist on oluline tähele panna Võrgutaja Johannese ning Felix Ormussoni silmanähtavat ühisosa. Erinevus peegeldub ehk vaid Ormussoni pisut tundlikumas ja neurootilisemas natuuris. Samuti ei tegutse Ormusson nii otsustavalt

---

<sup>6</sup> Kierkegaard kirjutas peamiselt eetilist tasandit käsitleva „Emma-kumma” teise osa enne kui „Võrgutaja päevaraamatu”, mis asub esimeses osas. Võib järeldada, et esteetilisse on eetiline vaikimisi juba implitseeritud.

kui Võrgutaja Johannes, vaid elab kõike esteetiliselt läbi rohkem sõnas ja kujutluses. Ent siiski ja sarnasel moel on Ormussonile oluline kõik esteetiline, see tähendab, „visata [end] mõtteta ja sihita tundmuste valda, kaotada isiklik väärtus” (Tuglas 1988: 47). Ka võrgutamisest arvab ta samamoodi.

182

Ma mõtlen haritud, peent, vaimukat flirti. Ma mõtlen oskust ühendada põlevat armastust õrna irooniaga, kannatust naeratusena, sügavat tunnet kerge ja kaugelekanstva kõnelusega. [---] Ühe sõnaga, ma mõtlen seda teadlikku ja intellektuaalset kunsti, mis üksi väärt oleks kandma ilusat nime *ars amandi*. [---] Kuid see on ka ainult mäng. (Tuglas 1988: 99.)

Et võrgutamine oma eesmärgi täidaks, peab Ormusson nii nagu Võrgutaja Johannes vajalikuks ka pidevat refleksiooni: mõelda see teekond armastuse kõrghetke saavutamiseks läbi. Omaette nauding on olla üle filistrist, kes avaldab seda „nagu kombeks”. Esteet on filistrist isegi kannatlikum, sest ta teab, et kõrghetke õnnestumiseks tuleb mõju avaldada järk-järgult (ootamatusi planeerides), võrgutada tuleb samavõrd nii vaimu kui ka isikliku tundeavaldusega. Igal juhul ei piisa tähelepanu võitmiseks mõnest grammatiliselt korrektest armastuskirjast või maitsetust tundepurskest.

Sest kiri kõrvaldab isikliku mõju ... [---] Niisama vähe rahuldavad maitsetest hinge kõik lavalised tundeavaldused, kätest kinnihaaramised, põlvililangemised ja pateetilised tunnistused, millega mõeldakse äkki rabada, pörutada, sõnatuks lüüa. Nii teevad ainult armastuse metsmehed, tundmuste teeröövlid ning tantsusaali Don Juanid. (Tuglas 1988: 98–99.)

Peen ettevalmistus võimaldab esteedil niisiis tabada selle naudingulise täiuse kõiki tahke. Kuid kui võrrelda romaani „Võrgutaja päevaraamatuga”, on tähelepanuväärne, et Tuglase tekstis ilmnevad esteetilised naudinguvormid Ormussoni jaoks kahe naise, Helene ja Marioni kaudu, samal ajal kui päevaraamatus on põhiline tähelepanu Cordelial. Ühtpidi võib öelda, et esteetiline ideaal, mida esteet püüab, ei sõltu ühest või teisest naisest, nagu seda väitis Võrgutaja Johannes ja nagu kehtib see ka Ormussoni puhul: „Õieti kardan ma neid naisi: nad on nii sarnased, et võin nad ära vahetada.” (Tuglas 1988: 13.) Ent teiselt poolt võib ideaali eri tahke, esteetilisi naudinguvorme Helene ja Marioni puhul eristada. Ormusson ülistab küll

Helene ilu, kuid võiks öelda, et esteetiline nauding avaldub enam hoopis võimaluses vastandada end Helene abikaasale. Johannese isiku kaudu tunneb Ormusson end esteedina. Ta võib näidata oma üleolekut, vaba suhtumist moraali, vastutuse puudumist ja see kõik on vähemalt samaväärne nauding kui Helene ilu ja kõik armumise-ga kaasnev.

Mis see on? küsin ma. Kahtlemata abielurike. Kuid ma ei tunne mingit moraalset ahastust ega patu iiveldust. Mulle pole neid olemas. Ma ei tunnista kõlblust ega kohustusi. Veel vähem kannatusi, mis nad ühes toovad. [---] Mis teeb meie armastuse paheliseks? Nähtavasti Johannese olemasolu. Kui ta oleks surnud, oleks mul lubatud ta leske armastada. (Tuglas 1988: 51.)

183

Eelnevat võiks võrrelda „Võrgutaja päevaraamatust” selle osaga, milles Võrgutaja Johannes vastandub filister Edvardile. Ent armastuses Marioni vastu sütitab esteet Ormussoni iha just noore naise ilu, siin võib näha suuremat sarnasust Cordeliaga, sest Cordelia ja Marion on ühevanused. Seega võib öelda, et armumine Helenesse täidab vaid üht naudinguvormi, mis peegeldab küll mingil määral esteetilist täiust, kuid jääb esteedi jaoks siiski ebapiisavaks. Ormusson oli Helenet idealiseerinud just oma üleoleku demonstreerimiseks. Aga et mitte neisse mõtteisse pikalt kinni jääda, asub Ormusson otsima uut naudingut. Tundmused Helene vastu kaovad seejuures kui tuulepuhang: „Kas pole ta mulle andunud juba täielikult, rahuldanud mind rohkem, kui suudaks teha kõige reaalsemate andumistega?” (Tuglas 1988: 78.)

Ormusson suunab nüüd oma esteetilise pilgu hoopis Marionile, kellest on ootamatult saanud täiskasvanu. Marion on esteedi jaoks kõige ihaldusväärsemas eas. See, kuidas Ormusson kirjeldab Marioni, kattub paljuski sellega, kuidas Võrgutaja Johannes kirjeldab Cordeliat.

Millal oli ta nii suureks ja saledaks kasvanud? Millal oli ta kõnnak nii pehmeks, ta hääli nii painduvaks ja kogu ta olevus täisealiseks muutunud? [---] Marioni on võimatu kellegagi võrrelda. Ta on ainulaadne ja ta on täiuslik, – see kaheksateistkümnenda-aastane tüdruk, kelle olemispiir on ometi nii kitsas ning mõjuala ääretu väike. Kuid ta on eneses kogu maailm. [---] Vaikselt ja käratult kujuneb ta, otsekui hele kristall kellegi kuulmata sünnib. (Tuglas 1988: 82, 92.)



Nende lõikude juures ei kulge romaan enam samas võtmes nagu „Võrgutaja päevaraamat”, mille sisuks oli noore Cordelia võrgutamine ja seejärel suhte katkestamine. Ormussonis kaob huvi esteetilise võrgutuskunsti vastu pea täielikult, sest järsku adub ta moraalse ja eetilise eluviisi eelseid esteetilise ees. Samm eetilisse toob romaani välja „Võrgutaja päevaraamatu” kontekstist ning lähendab teda nendele Kierkegaardi tekstidele, mis käsitlevad eetilist eksistentsisfääri.

184

Selle sammu juures võiks heita pilgu ka Kierkegaardi isiklikku ellu, ehkki selle kohta ei ole ta palju avaldanud.<sup>7</sup> Kierkegaard katkestas kihluse noore armastatu Regine Olseniga, kuna ei suutnud realiseerida kooseluga kaasnevaid üldkehtivaid tõekspidamisi. Ent just kirjasõnas leidis Kierkegaard talle eriomase stiili väljendamaks eetilist eluviisi ning ka seda, mida tähendas tema silmis kristlus ja usk.<sup>8</sup> „Võrgutaja päevaraamat” käsitleb Kierkegaardi elu ühte olulisemat sõlmpunkti, kihluse katkestamist Regine Olseniga, keda võib võrrelda päevaraamatu Cordelia Wahliga. Saksa keeles tähendab „Wahl” valikut – see sõna vihjab esteedi suurimale nõrkusele. Siiski ei tasu sellele elulisele sündmusele ülemäära tähelepanu pöörata. Oluline oli see selles mõttes, et andis Kierkegaardile tema loometee alguses vajaliku tõe kirjutamiseks, kuid samas tuleb pidada silmas, et Kierkegaardi kirjanduslikule stiilile on iseloomulik mäng tõsikindluse ning eluliste viidetega.<sup>9</sup> Ning lisaks võib liigne tähelepanu isiklikule elusündmusele jätta tähelepanuta religioosset eksistentsisfääri käsitleva osa.

<sup>7</sup> Kierkegaardi päevikusissekanded ei reeda palju tema isiku kohta. Need ei olegi niivõrd minevikust või olevikust, kuivõrd keskenduvad just tulevikuvormile, Ise-kssaamisele. (Golomb 1995: 23.)

<sup>8</sup> Kierkegaard on ka väitnud, et kirjutamine on olnud tema enda areng (Kierkegaard 1938: 258). Samuti on ta teatanud, et religioosus on tema tekstides olemas juba algusest peale, kuid samas ja mõneti vastuoluliselt, kirjutab ta viimasel hetkel jälle esteetilisest. Näiteks väidab Kierkegaard, et pärast kahte aastat religioosse sisuga tekstide avaldamist kirjutab ta jälle ühe esteetilise sisuga artikli. (Kierkegaard 1962: 5-6.)

<sup>9</sup> Kierkegaardi tekstide tõlgendamisvõimalustest ja pseudonüümsusest vt Kustassoo 2013. Siia sobiks ka tsiteerida Kierkegaardilt, mille Karin Kustassoo on välja toonud: „Asjaolu, et ma ei saa anda täielikku tõe iseenda portreeteerimisel, märgistab, et olemuslikult olen ma poeet – ja selle juurde ma jään!” (Kustassoo 2013: 853).

## Eetiline elustaadium ja kordamine

Ormusson hindab noore Marioni ilu alguses küll esteedi pilguga, kuid üsna pea see muutub. Millegipärast huvitab esteeti nüüd püsivus, mitte luuline, vaid hoopis proosaline elu, mida ta Marioniga tahaks jagada. Kuid siiski ei püüa Ormusson end siduda väikekodanliku eluga, püsivus päästaks teda vaid piinadest, mis estetismi-harrastusega on pidevalt kaasas käinud. Miks täpsemalt osutub eetilise ühtäkki väärtuseks?

185

Esteedi puuduseks on liigne läbielamine. Vahetpidamata oma meelt rikastades esindab esteet kire valda, mida ta ei suuda valitse- da. Esteedi käes „muutub see metsikuks ja talitsematuks nagu loo- duskatastroof” (Sløk 2000: 78). Ormussoni kirge võib mõista kaheti. Ühtpidi ülistab ta loovat kirge, sest see on edasiviiv: „Kirg aga on alati midagi aktiivset, see on rohkem tegu kui tundmus. Kuid selle- ga ei saa hakkama harilik inimene, keda vaevavad need saatuslikud parasiidid.” (Tuglas 1988: 64.) Samas peidab kirg endas mingit kum- malist paradoksaalsust või paratamatust: kirg võimaldab küll esteet- tilist naudingut, kuid ammendudes võib muutuda kohustuseks, mis on esteedile võõras: „Ääretu valu pigistab mu rinda. Ma pean liiku- ma, et võidelda selle valusmagusa kire vastu.” (Tuglas 1988: 15.) Kirg ei salli paigalseisu, vaid vajab pidevat läbielamist.

Inimsuhete tasandil sõltub esteedi olemasolu filistrist. Sløk väi- dab, et „esteedi kaju esindab tegelikku kohtuotsust filisterliku ole- luse üle” (Sløk 2000: 76). Esteet on küll filistrist kõrgemal ja tema olemasolu on vajalik selleks, et lõhkuda filistri illusioon, ent samal ajal on esteet ikkagi filistrist sõltuv. Esteedi olemasolu sõltub just vastandumisest, distantsist, rahulolematuse väljendamisest filister-liku eluviisi suhtes. Kuid selline eluviis peegeldab talle igal sammul elutut paigalseisu. „Kui igav, kui igav! Kui loiult liigub tunniosuti, kui uniselt veereb aeg! Kes jõuab seda taluda!” (Tuglas 1988: 64.) Filistrile vastandudes ei vali esteet midagi asemele, vaid elab eda- si oma intensiivses meeleolude sasipuntras, nagu on talle omane. Pikas plaanis võib tema elu muutuda tähendusetuks ja raskesti talu- tavaks, sest puudub püsivus, miski, mis tema elu koos hoiaks.

Esteedile on vastumeelne ka kordamine. Viimane on eelkõige omane väikekodanlikule eluviisile ning seostub kõige maavillase

ja igavaga. Kordus, mis on elu loomulik osa, väljendab olukordade ilmnemist samasugusena.

186 Olen tähele pannud, et iga päev samad hääled peaaegu samal ajal korduvad, sest inimeste tööd korduvad alati samal ajal. Ma usun, et neil iga päev isegi samad mõtted samal ajal tagasi tulevad. [---] Mis on mul tegemist inimestega, kelle mõtted homme vahest samma paika tagasi tulevad, kus nad eile olid! Kui elu sisu selle järgi kujuneb, kui palju on kellelgi fantaasiat, siis ei taha vähemalt mina nende asemel olla. (Tuglas 1988: 12, 15.)

Esteedi jaoks osutub võimatuks ka armumise kordamine. Selles, mis on kord juba läbi elatud, puudub järgmisel korral nauding. See on kordamine. Seetõttu ei lähe esteet kunagi kaugemale armumise faasist. Ta ei astu koosellu, ei sõlmi abielu, sest ennekõike just viimane tähendab elu kordustes. Kuna kordamine on üks Kierkegaardi filosoofia võtmeküsimusi, leiab selle kohta eraldi teose „Kordamine” (*Gjentagelsen*, 1843). Raamatu autoriks on märgitud Constantin Constantius, teos edastab tema mõtisklusi sel teemal ning kirjeldab suhtlust armuvaevades noore esteediga. Constantiuse arvates tähendab kordamine sama liikumist, mis meenutamine, ainult et vastupidises suunas (Kierkegaard 2009: 3). Kordamine leiab aset siis, kui kogemus vastab meenutusele varasemast kogemusest. Kordus viitab etteaimatavusele, aga ka stabiilsusele. Ilma kordamiseta „lahustuks elu tühjaks ja tähendusetuks müraks” (samas: 19). Et tõestada kordamise olemasolu, läheb Constantius Berliini, et näha, kas tema käigud seal on samad, mis eelmisel korral. Kuid ta avastab: „Aga ei! Kordamine on siin võimatu” (samas: 21). Kõik Berliinis kogetu oli teistmoodi. Mida aga vastata noorele esteedile, kellele kõik meenutab minevikku, isegi tema enda nimi? (Samas: 56.) Lahenduse leiab Constantius kahe mõiste, immanentsuse ja transtsendentsuse eristamises. Neist esimene viitab stabiilsusele ja etteaimatavusele, kuid korrata saab ka mõiste teises tähenduses – kordamine sisaldab muutust, ebastabiilsust ja etteaimamatut (samas: 68–70). Sellises kordamises peitubki võimalus esteetiline eksistentsisfäär ületada. See tähendab, et kordamises ei rullu elu lahti samasugusena, vaid selles väljendub uus ja üleloomulik, kuid ühtlasi võimaldab kordus siiski elu koospüsimist. Kordamisest lähtudes kirjeldab Harald Beyer Kierkegaardi teose „Kartus ja värin” eessõnas esteedi ja eetiku erinevust niiviisi.

Eetiku igapäevatoimetused on just nagu meloodia, mida võib alati uuesti mängida. Esteet imetleb noori neide. Eetik väidab, et abikaasa ja ema on poeetilisemad. Ta tõstab ägedat protesti esteedi igigalantse, kuid solvava kõne vastu ilusast lillest, mis aja jooksul närbub; tema väidab esteedile vastupidiselt, et naine on pruudina ilusam kui neiuna, emana ilusam kui pruudina ning abikaasa ja emana täiuse tipul, muutudes aastatega aina ilusamaks. (Kierkegaard 1998: 30.)

Felix Ormussonile ei ole kordus tegelikult täiesti võõras. Teksti- 187  
 lõik päeviku alguspoolelt kirjeldab just säärast elu kogemist meloodiana, kordamises. „Kuju jõudes ei tunne ma enam oma tuba. Kõik on uus, mina ja mu tuba, sest ma olen mõttes hulga elu läbi elanud, me oleme teisteks saanud. Ma istun ja imestlen ning olen õnnelik.” (Tuglas 1988: 14.) Kuid siin ei ole kordamise eetiline külg siiski täielikult kaetud, pigem on esikohal ikkagi esteedi vahetu fantaasia, millega ta olukordi uueks loob.

Eetikule tähendab kordamine ka valikut, otsust. Tundes esteedi kannatusi, otsustab eetik sellest pääsemiseks langetada teadliku valiku. Kõikidest valikutest otsustab ta esmalt valida iseenda. Iseenda kordamises. Siit tuleneb ka erinevus filistri ja eetiku vahel. Eetikule on suhe teiste inimestega, ühiskondlik elu tema enda otsus ja tahe, filister tunnistab enese omaks vaid suhte, mille sisu on tal-  
 le väljastpoolt ette määratud. Eetikuks saamine ei tähenda niisiis subjektiivsusest loobumist, vastupidi, see on subjekti otsus, millega ta arendab endas inimlikkust ja pääseb kannatustest. Hetk, mil Ormusson seda kõike ühtäkki teadvustab, muudab ka tema armastuse Marioni vastu eetiliseks.

On tähelepanuväärne, et romaan kujutab mingil määral esteedist eetikuks saamise üleminekuperioodi, nagu see on Kierkegaardil. Peasjalikult seisneb üleminek selles, et esteedi ironiast kaob negatiivsus. Nagu väidab Sløk: „Nüüd aga käib jutt ironiseerijast, kelles positiivsus pole küll läbi löönud, kuid on võimalusena aima-  
 tav.” (Sløk 2000: 82.) Niisiis, vahetult enne pikemat mõtlust esteetilise ja eetilise vahekorras on Ormusson muutunud palju leplikumaks. Iroonia, mis varem aitas tal distantsi luua ning negatiivselt vastanduda, suunab ta nüüd enese ja teiste inimeste pihta positiivses võtmes. „Aeg on kulunud, ja ma pole enam endine. Mõndagi olen ma ümber hinnanud. [---] Kord olime tõsised ja kurvad, nüüd oskame juba naerda, maailma ning enesege üle. Iroonia on meid

noorendanud.” (Tuglas 1988: 79.) Seejärel jätkub romaan aga täielikult eetilist eksistentsisfääri ülistades.

188 Mulle on armastus nüüd moraalne nähtus ega mitte esteetiline. Kõrgema esteetika kohaselt on tas koguni midagi ebaesteetilist. Ah, minagi saan moralistiks! [---] Armastuseks vajatakse naist, abieluks aga hinge. [---] Armastust on idealiseeritud, abielu aga ikka labasena, igapäevasena, ebaesteetilisena kujutatud. [---] Armastust on peetud luuleks ja kunstiks, abielu aga proosaks ning käsitööks. [---] Kuid just selle vastu! [---] Armastuseks kõlbavad nad kõik, abieluks kaugeltki mitte! (Tuglas 1988: 88–89.)

Kui kõrvutada selliseid mitmel leheküljel esinevaid mõtteavaldusi Võrgutaja Johannese seisukohtadega armastusest ja abielust, on erinevus silmanähtav. Just abielus näeb päevaraamatu võrgutaja (kõige ebaesteetilise) peasiüüdlast ning väldib seda teadlikult: „Armastades ei minda mööda maanteed. Ainult abielu astub keset peateed.” (Kierkegaard 2007: 127.) Võrgutaja Johannes aktsepteerib küll kihlust, mis õigupoolest väljendabki armastuse esteetilist kõrghetke (ning kihluse katkestamine on nauding omaette), aga mitte abielu. Seega: „Kõik eetiline on ühtviisi igav nii teaduses kui elus. Milline erinevus – esteetika taevaalaotuse all on kõik kerge, kaunis ja kaduv. Kui aga eetika lööb sekka, muutub kõik jäigaks, kandiliseks ja lõpmatult igavaks.” (Kierkegaard 2007: 83.) Ent eetikuks saades on armastuse proovikiviks just abielu. Erinevalt Võrgutaja Johannesest tajub Ormusson mõneti ootamatult eneselegi, kuidas see proovikivi asetseb esteetilisest eluviisist kõrgemal. Armastades Marionit ei huvita Ormussoni enam esteetiline ihalus, vaid hoopis eetiline vajadus end inimesena arendada, lükata oma mina esiplaanilt, võrdsustada end teise inimesega, kõndida mööda seda maanteed. „Ja veel kord: õnni on eetiline väärtus ega mitte esteetiline. Seda on kõik, mis sa enese ümber näed, seda on kõik, mis sa kuuled ja tunned, – välja arvatud ainult õhulossid su palavikulises peas.” (Tuglas 1988: 102.) Vastandus esteetilisele ilmneb otsesõnu.

Kuivõrd usutavalt võiks aga suhtuda sellesse eetilisse püüdesse? Kas ei ole see järjekordne esteedi rollimäng? Kas Ormusson on võimeline oma saatuse üle otsustama, tegutsema nagu eetik? Elama korduses, abielluma? „Nüüd ma mõistan: Marionit peab võitma eetiliste vahenditega. Mina aga tunnen ainult esteetilisi.” (Samas: 1988: 89.)

Näib, et osaliselt jääb Ormusson ikkagi esteediks, ta vajab neid „õhulasse oma palavikulises peas”. Eetilist eluviisi võib ta küll kujutleda, sellest kirjutada (nagu Kierkegaard) ja ka teadmiseks võtta, et selles võib peituda väljapääs modernse inimese estetismist, allakäigust, kuid see ei tähenda, et ta peaks tingimata eetikuks hakkama. Võib öelda, et eelnev toob välja suurima kierkegaardiliku aspekti romaanis. Nimelt, igaüks elagu oma elu ise. Kierkegaardi staadiumiõpetus ei püüa esitada mingit paratamatut teekonda, mis on kõigile antud ühtemoodi, vaid näitab subjektiivselt positsioonilt, mida üks või teine eksistentsisfäär ja nendevaheline üleminek endast kujutab. Eetilist eluviisi omaks võttes on tähtis valik (nagu eespool kirjeldatud), kuid valiku langetamine sõltub inimesest endast.

189

Lõpetuseks võib naljaga pooleks mõelda kaugemalegi. Et eetilise ja religioosse eksistentsisfääri vahelisse piirialasse paigutas Kierkegaard just huumori, võib mõtiskleda ka väite üle, mille Ormusson romaani lõpuosas esitab: „Elu pole esteetiline ega eetiline nähtus. Ta on ainult koomiline. Võtkem ta siis sellisena ka vastu.” (Tuglas 1988: 106.)

## Kirjandus

- B a r s t a d, Guri Ellen (2020). Decadence and Religious Longing in Arne Gborg's *Weary Men*. – *Nordic Decadence in Literature: An Overview*. Toim Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, Mirjam Hinrikus. New York - London: Routledge, lk 70-84.
- B r a n d e s, Georg (2009). *Søren Kierkegaard*. Tlk Jaan Pärnamäe. Tartu: Ilmamaa.
- G o l o m b, Jacob (1995). *In Search of Authenticity. From Kierkegaard to Camus*. London - New York: Routledge.
- K i e r k e g a a r d, Søren (1938). *The Journals of Søren Kierkegaard*. Tlk ja toim Alexander Dru. London: Oxford University Press.
- K i e r k e g a a r d, Søren (1962a). *The Point of View for My Work as an Author. A Report to History*. Tlk Walter Lowrie. Toim Benjamin Nelson. New York: Harper & Row.
- K i e r k e g a a r d, Søren (1962b). „*The Present Age*” and „*Of the Difference between a Genius and an Apostle*”. Tlk Alexander Dru. New York: Harper & Row.

- Kierkegaard, Søren (1962c). *Samlede værker. Bd 2. Enten-Eller: Første halvbind*. København: Gyldendal.
- Kierkegaard, Søren (1998). *Kartus ja värin. Meeliülendavad kõned*. Tlk Arvo Alas. Tallinn: Vagabund.
- Kierkegaard, Søren (2003). *The Soul of Kierkegaard. Selections From His Journal*. Toim Alexander Dru. Mineola: Dover Publications.
- Kierkegaard, Søren (2007). *Võrgutaja päevaraamat*. Tlk Jaan Pärnamäe. Tartu: Ilmamaa.
- 190 Kierkegaard, Søren (2009). *Repetition and Philosophical Crumbs*. Tlk. M. G. Piety. Oxford: Oxford University Press.
- Klemppe, Sven Hroar (2014). *Kierkegaard and the Rise of Modern Psychology*. New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- Kustassoo, Karin (2009). Søren Aabye Kierkegaard. – 20. *sajandi mõttevoolud*. Toim Epp Annus. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 319–332.
- Kustassoo, Karin (2013). Otsides Kierkegaardi ehk tõlgendamisvõimalustest. – Akadeemia, nr 5, lk 849–866.
- Lyytikäinen, Pirjo; Rossi, Riikka; Parente-Čapková, Viola; Hinrikus, Mirjam (2020). Decadence in Nordic Literature. An Overview. – *Nordic Literature of Decadence*. Koost Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, Mirjam Hinrikus. New York, London: Routledge, lk 3–37.
- Nietzsche, Friedrich (2009). *Tragöödia sünd*. Tlk Anne Lill. Tallinn: Tänapäev.
- Olesk, Peeter (2009). Georg Brandes, Kierkegaard ja Eesti. – G. Brandes. *Søren Kierkegaard*. Tartu: Ilmamaa, lk 233–270.
- Pärnamäe, Jaan (2007). Mõningaid märksõnu „Võrgutaja päevaraamatu” lugemiseks. – S. Kierkegaard. *Võrgutaja päevaraamat*. Tlk Jaan Pärnamäe. Tartu: Ilmamaa, lk 183–190.
- Sløk, Johannes (2000). *Kierkegaardi maailm*. Tlk Kai-Mai Aja. Tallinn: Olion.
- Tuglas, Friedebert (1988). *Kogutud teosed 3. Felix Ormusson. Muutlik vikerkaar. Ühe Norra reisi kroonika*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Watkin, Julia (2001). *Historical Dictionary of Kierkegaard's Philosophy*. Lanham: The Scarecrow Press.

# Panteism ja inimsuhted

## Friedebert Tuglase elutundest

Jaan Undusk

**E**esti kirjanike maailmavaatest pole meil just palju teada. See tundub olevat isegi pisut anakronistlik huvi – küsida maailmavaate järele. Või kui seda ka teha, siis on enamasti vastuseks midagi poliitilist: näiteks et maailmavaade on vasakpoolne, parempoolne, liberaalne, rahvuslik, kosmopoliitiline või üldhumanistlik. Teine võimalus, et saame teada midagi kirjaniku karakterist ja temperamendist: see on näiteks optimistlik, pessimistlik, skeptiline, koomiline, unistav, introvertne, elulähedane, vaimuaristokraatlik ja nii edasi. Või siis tuuakse esile mõni filosoofilisem lugemiselamus, mille jälgi kirjaniku teostes siin-seal on leida, üritades maailmavaadet tükkahaaval kokku panna laenudest ja tsitaatidest.

Poliitilised veendumused, natuur ja kulturooloogilised seosed ei ammenda veel elu mõtte otsingut. Need on kraatrit ümbritsev maastik, mida mööda uurijal on leidmiste rõõmus põnev astuda. Kraatri suue ise on aga oma ühemõttelises tühjuses sageli raskesti kirjeldatav paik, mis vahib sõnatult vastu taevast. Just nagu maailmavaate algus: hetk, kui jäädakse imestuse hõlmas ammuli sui vastu taevast vahtima, püüdes hiljem aru saada, mis õieti juhtus või – mis e i juhtunud. Niisiis omamoodi vaimne ja füüsiline enesetaandus mingis tasakaalukaotuse punktis, mis hiljem üht- või teistviisi kuhugi kirja pannakse, olgu tegude või tähtedega.

Näib, et maailmavaadete sünd ja olulised korrektuurid maailmavaateis on sageli suhteliselt äkilised, kui ka muljete laagerdumine ja kirjapanek võib kesta kaua. Muidugi on säärane arusaam maailmavaateist ise üks maailmavaade.

---

Käesolev esse on varem ilmunud ajakirjas Looming (2011, nr 5) ning autori raamatus „Eesti kirjanike ilmavaatest” (2016). Siinses variandis on teksti täiendatud enam kui kolmandiku võrra, tervikuna uus on peatükk „Eino Leino tiivustusel”.



Intrigeerivaks võiks osutada küsimus, kas igal kirjanikul üldse on maailmavaade. Enamasti arvatakse, et vaimse töö tegija määratlusse kuulub maailmavaade juba nii-öelda loomu poolest. Iseasi, kuidas see suudetakse näiteks kirjaniku kunstiliste kujundite võrgustikust arutlevasse keelde ümber panna või ta selles konstrueerida. Mulle pole see siiski olnud iseenesestmõistetav. Vähemasti juhul, kui maailmavaate all ei mõisteta mitte lihtsalt eluliste ja kirjanduslike hoiakute, arvamuste ning harjumuste summat, vaid mingit isiklikumalt läbimõeldud ning piisavalt kirkastunud vahekorda olemise ja tunnetuse põhiküsimustega. Koos õnnestunud kirjutamisaktiga pole see vist siiski kohe antud.

Maailmavaateta kirjanik ei pakuks mulle lugejana ilmselt elulist huvi, kui ma ka tema teksti mõnikord naudinguga võin lugeda. See ülim, mida kirjandusest otsin, on eksistentsi esiletulek – isik, kes kehtestab taas kord maailma. Kui ma sellise isiku teosest leian, siis ma usun, et kirjanikul on olemas maailmavaade, või vähemasti – maailmavaadet.

Tuglasel on minu meelest maailmavaade selles nõudlikumas mõttes olemas, ta on selle sündi ja sisu püüdnud ka kirjeldada. Võib-olla on ta isegi üks kõige painavamalt eksistentsi põhja uudistavaid autoreid eesti kirjanike seas. Juba see kirjanduslik vool, sümbolism, milles Tuglas tuule tiibadesse sai ja mille najal hiljem oma parimat suutis, oli nii Lääne-Euroopa kui ka eriti Vene variandis seotud avarate kultuurifilosoofiliste ja tunnetusteoreetiliste otsingutega. Ka sotsialistina ei osalenud Tuglas 20. sajandi alguse revolutsioonilises käärimises mitte – nagu paljud ta eakaaslased – kui tulevane poliitik, vaid kui uue maailmakorra kuulutaja, olgugi et see roll mitu korda pettumusi valmistas. Kuid otsustav on maailmavaadete sünnil muidugi isiksuse seesmine tung.

Kasutan järgnevalt saksa keelest laenatud mõiste „maailmavaade” (*Weltanschauung*) asemel rööbiti ka teist saksa keelest laenatud mõistet „elutunne” (*Lebensgefühl*), mis tähistab maailmavaadet kui elamustervikut. Elutunne oli eeskätt Friedrich Nietzsche otsesel või kaudsel mõjul ka meie 20. sajandi alguse ja eriti Tuglase pruu-gis tähtis elufilosoofiline käibesõna. Mõiste rõhutab niisiis iga maailmavaate elamuslikku tausta. Tuglaski pole oma seisukohti esitanud kusagil puhta traktaadi kujul, vaid ikka pigem elamuse ja seletuse kooskõlas.

## Vaade kõrgelt kingult

Kunagi 1960.–1970. aastail ilmus ajalehes Noorte Hää! pikk intervjuude sari tuntud inimestega pealkirja all „Meie sõbrad, meie tuttavad”, kokku umbes poolteistsada kirjutist. Üks küsitletuist oli tookord (nimelt 1965. aasta 31. detsembril) Friedebert Tuglas ning nõnda nagu enamik teisi pidi ka tema vastama kulunud küsimusele „mis on õnn?”. Aga ta vastas sellele täiesti erilisel moel. Kui enamik intervjuueeritavaist pidas õnneks võimalust rügada oma armastatud tööd, anduda oma kutsumusele, täita enesele seatud eesmärgid, lisaks veel tervist, perekonda ja rahu maailmas, siis teatas Tuglas, et „õnnetunnet võib tekitada [ka] maailma valdava idee avastamine” ja maalis seejärel lugejate silme ette järgmise looduspildi.

193

Olin kord oma harilikul rännakul. Liikusin mööda Lõuna-Eesti mägi-maastikku, kuni jõudsin kõrgele künkale, millel kasvas üksik pärnapuu. Vaade selle tiheda võra alt kõikjal laskuvale ümbrusele oli valdav. Kuid vaevalt olin pärrale jõudnud, kui märkasin läänes musti pilvemasse taevasse ajavat. Ja varsti mürises avarus ning helendas välkude valgusest. Pilved lähenesid tohutu kiirusega ja varjasid silmapilk hiljem maastiku nagu musta surilinaga. Puu mu pea kohal rabeles maruhoogudes ja hämarus mu ümber muutus paduvihmast piimjaks. Kuid niisama ootamatult kui algas, see ka lõppes. Pilved kihutasid itta, päike tuli välja ning maa haljus sätendas pisaraist. Ja siis lõi äkki vikerkaar helendama, ulatudes avaneva maastiku äärest ääreni. See kõik oli nii kaunis – vihmavärskusest sätendav maa, selgub kaugus ja vikerkaarelook taevas. Ma oleksin tahtnud ülevoolava rõõmu pärast kisendada. Elasin läbi nägemuse, mille mälestus ei kustu iial. See oli minu õnn tol hetkel. (Kits 1966: 445; seesama ka Tuglas 1973: 153.)

Säärane vastus küsimusele „mis on õnn?” väljendas ühelt poolt 79-aastase ja stalinlikul ajal põhjalikult närutada saanud kirjaniku üleolekut nõukogulikest trafarettidest, mille kohaselt õnn sai olla vaid midagi ühiskondlikku, tööalaste saavutuste ja eduka sotsiaalse eneseteostusega seotut. Need trafaretid kehtivad pisut teises sõnastuses muidugi ka läänelikku tüüpi ettevõtlusühiskonnas. Tuglas oma üksildase loodusekstaasiga on selliste sotsiaalsete muustrite taustal otsekuu panetunud individualist – tema õnnes ei ole midagi otseselt üldkasulikku, see näib sulguvat isiksusse.

194 Ent asju võib näha ka hoopis teises valguses. Tuglas ei nõua ühiskonnalt oma õnne eeldusena ei tunnustust ega tulu. Ta saab iseene-sega hakkama keset ürgset loodust. Kui ta ongi individualist, siis igatahes mitte egoist, keda on rohkem leida just kollektiivset eneseteostust vajavate inimeste seas. Ta meenutab meile üht vanadest kultuurikihtidest pärit tõde, nimelt et õnn võib peituda ka seesmis-es enesetäiustumises, targemaks, teadjamaks ja paremaks saamises, maailmavaatelises selgumises – maailma valdava idee avastamises. Selleski väljendus tookord üleolek sotsiaalsest ümbruskonnast, sest Nõukogude Liidus ei vajatud maailmavaateli selgumisi ette-arvamata suunas, maailmavaade oli see, mis oli niigi selge, ilmutust polnud enam vaja. Mitte ükski Noorte Hääle küsitletuist peale Tuglase ei seostanud tookord oma õnne maailmavaate sünniga.

Aga tegelikult on ju asjad veelgi segasemad. Iga maailmavaate süünd – kui tegu ei ole just elust eraldunud sambapühaku või koopamungaga – on kokkuvõttes ühiskondlik asi, hoolimata ka sellest, kas see saab alguse lambivalgel või ürgse loodusega silmitsi seistes. Oma maailmavaate suunab inimene sotsiaalsesse suhtlusse mingite hoiakute ja käitumisstiilidena ning järelikult avaldab ta sellega ühiskonnale mõju. Mingem siit veel mõned sammud edasi. Tuglase loomingu tähtsaim ideekangelane Felix Ormusson väidab ühes oma kuulsaimas aforismis, et „maailmavaated on üldse lambi valgusel sündinud”. Kohe sealsamas lisab ta juurde: „Kui aga ükski ollakse ja päike nii heledalt paistab nagu nüüd, siis ei tunta maailmavaate vajadust.” (Tuglas 1988: 31.) See näib olevat heiaastus Tuglase enese lapsepõlvest, kus maailmavaade tähendas eeskätt kristlust; kristluse seostab ta ise pimedada sügise ja lambivalguse-ajaga, kristlusest vabanemise aga kevade ja suve ehk looduses särava päikesevalgusega (vt allpool). Võime seega oletada, et imponentne looduselamus märkis Tuglase elus algselt maailmavaadetest (kristlusest, hiljem ehk ka sotsialismist) vabanemise hetke. Ajapikku omandas see maailmavaadetest vabanemise akt aga ise uue maailmavaateli tähenduse: vabastav looduselamus saigi Tuglase maailmavaateks.

Lisaks ei pruugi ka looduselamus olla sisult midagi ebaühiskondlikku. Mõnes mõttes on see lausa vastupidi. Looduse kui omaväärtuse hindamiseni on inimene jõudnud just linnakultuuri ja industriaalühiskonna pealetungi tingimustes. Õilis metslane ei

ela oma kodupaiga õilsas looduses ehk läbi veel mingeid eluvaadet muutvaid ekstaase. Jumaliku looduse kuvand tekib alles ääremaile sattunud kolonisaatori vapustatud ajus. Et avastada looduse jumaliku geomeetriat, peab enne olema näinud midagi muud: inimliku arhitektuuri ebatäiuslikke püüdlusi, suitsevaid vabrikukorstnaid, inimestest kubisevat suurlinna. Ka Tuglase üksildane hardusethk kusagil Lõuna-Eesti kingul ei ole ilmselt mõeldav ilma sellele eelnevate tehismaastikkudeta, mida ta pagulasaastail ohtralt läbis. Olen varem oletanud, et Tuglas avastas oma noorpõlve Lõuna-Eesti looduse ilu alles tagantjärele, kodunt kaugel olles, võimalik et Ahvenamaal kogetud *déjà-vu*-efekti mõjul (Undusk 2016a). Kuid kahtlemata on üksildastel loodushardumustel ka oma kontrasteeruv sotsiaalne taust, nagu tõestab kas või 18.–19. sajandi vahetuse romantiline elutunne, mis areneb välja lärmava tööstusrevolutsiooni taustal. Oma katastroofnovellis „Viimne tervitus. Simploni tunnelist leitud käsikiri” (kirjutatud 1941) toob Tuglas huvitava passaaži selle kohta, kuidas loodusüksindus on tegelikult inimese kui sotsiaalse looma saavutus. Kõneleb mees, kes arvab, et ta on maailma üksi jäänud, ja lõigul on sotsioloogilist tõeväärtust.

195

Imelik, kogu varasema ea olin arvamusel, et loodust ikka vaid üksi võin nautida ja et teised mind selle juures ainult segavad. Aga niipea, kui need „teised” kadusid, poleks ka nagu loodustki olemas. Ma olin vaid neid ühiskonnas, kes loodust imestlevad ja tajuvad, kuid ikkagi ühiskonna jaoks. Nüüd [üksinda olles] ma ei näe, ei taipu ega hooli millestki peale oma argiaskelduste. Näib, nagu poleks ilma ühiskonnata loodustki. (Tuglas 1987: 191.)

Pöördugem tagasi Tuglase algse õnneelamuse juurde. Ta võtab oma loodusmälestuse kokku sõnaga „kaunis”, ent tegu ei ole niisiis mingi ühekordse esteetilise vilksatusega. See on ka „nägemus, mille mälestus ei kustu iial”, midagi teadvuse struktuuridesse kinnistuvat ja edasisi tajusid suunavat ehk maailmavaateliselt alustrajavat. Selle pildi elemendid (vaade kõrgelt mäelt, äike, vikerkaar) on Tuglase loomingu kinnismotiivid, me kohtame neid pöördelistel silmapilkudel mujalgi. Toon näiteks veel ühe maailmavaatelise kirkastumise momendi, taas Nietzsche poole viipava „vaatega kõrgelt mäelt”, mis on eelnevaga üllatavalt sarnane, aga ei ole siiski seesama, sest tegevus toimub nüüd mere ääres (skitsidesari „Eoseid”).

Läbi hõõguva avaruse kihutavad pilved nagu mustad lehmad lillade udaratega. Äkiline maruhoog, hetk vaikust, ja siis rohelised välgud ning äikese raksatused. Puuladvad märatsevad viimsepäeva meeleheites. Saju diagonaalne sein läheneb nagu looklev eesvaip ja meri ta all keeb valges vahus.

Mõõtmatu ajavahe keset kohisevat pimedust!

Siis hõreneb äkki sadu, pilved vajuvad kergetena laiali ja avarus selgub. Maa ringutab ja puud raputavad vihmast sätendavaid päid, nagu imestledes: kas oli see uni?

Üle pärlikarbise mere viskub vikerkaare look. Ja saabub kuldne õhtu. Ma seisan õnnelikuna nagu brahmiin oma mäel – taeva pitserikivist torni all. (Tuglas 2009: 334; Undusk 2009: 521–522, 648.)

Õnnehetkel tunneb Tuglas end hinduistliku preestrina, usu-kuulutajana, mis on taas kõnekas märk. Hinduismi juurde jõuame paratamatult veel nangunii. Igatahes seostuvad emotsionaalsed kõrghetked Tuglase loomingus alailma mingi uue ja kõrgema vaate leidmisega nii topograafilises kui ka filosoofilises mõttes. Paljudega seda viimast üldse juhtub?

## Panteism ja geomeetria

Milline maailmavaade võiks peituda Tuglase looduspiltide taga? Nimetaksin tema tippelamusi ehedalt panteistlikeks. Panteism on vaateviis, kus jumal ja maailm samastuvad – kõikjumalusõpetus (kr *pan* 'kõik', *theos* 'jumalus') – ja kus kehtib vormel *deus sive natura*, „jumal ehk loodus”, nagu see eeskätt Benedictus (Baruch) Spinoza vaateist on tuletatud. Spinozism ja panteism olid aastasadu ühetähenduslikud sõnad. Võrdleme panteismi ristiusuga. Ristiusk on teistlik, sest ta hoiab jumalat ja tema loodud maailma kiivalt lahus (jumal alles „lõi taeva ja maa”, nagu seisab Piiblis), kristlik jumal on transtendentne, see tähendab, ta asub väljaspool siinpoolset maailma, ta on teispoolne personaalsus, isik, ehkki oma kolme persooni, isa, poja ja püha vaimu kolmainulises ühtsuses. Kui kristlik jumal on teispoolne ja personaalne (isikuline), siis panteistlik jumal on totaalne ja impersonaalne (umbisikuline). *Deus sive natura*, „jumal ehk loodus”: jumal ei asu kusagil maailma taga või selle kohal, jumal on looduslik, loodus on jumalik, äikesepilv ja vikerkaar on tema kujud – mitte ainult ta sümbol või allegooria, mida võiks tunnustada

ka kristlus. Jumal tilgub piiskadena taevast alla. Puukoort, poisi või tüdruku pead silitades puudutame otseki jumala vaimu ennast meile kättesaadaval – ruumilisel – moel, selle lõputuid ihuliikmeid. Jumalikkus ei ole panteismis niisiis loodusele väljastpoolt antud impulss, vaid tema sisemine printsiip; öö ja päeva vaheldumine, aasta-ajad, vihm ja lumi on jumaliku loovuse elementaarsed ilmingud.

Panteism ei tähenda jumala troonilt mahakiskumist ja tema asendamist mateeriaga. Panteism säilitab sakraalsuse ehk pühalikustava hoiaku maailma vaatlemisel, ainult et ta pühalikustab looduse enese. Püha kandub looduse enda sisse. Panteist ei ole lausmaterialist, kes näeb looduses vaid ainelisi protsesse. Ta k u m - m a r d a b loodust selle jumalikus täiuses.

Kristlus on monoteistlik usk, kus austatakse üht jumalat, mitte paganlikku jumalate panteoni – seal on iga valdkonna jaoks ametisse seatud oma minister. Aga ühtlasi tõmbab kristlus selge piiri ainujumala ja tema tegevuse saaduste vahele, lahutab siin- ja sealpoolse maailma. Panteism on mõnes mõttes veelgi järjekindlamalt monoteistlik kui kristlus just seetõttu, et temas ei ole enam kaht maailma – kõik ongi jumal ja kõik ongi maailm, kõik on üksseesama.

Üks rangemaid monoteistlikke ehk üheleainsale jumalikele substantstile rajatud õpetusi on kirja pandud Spinoza peateoses „Eetika” (1677), mis hakkab pihta jumala kui lõpmata olemise määratlemisega ning lõpeb lausetega sellest, et inimese õnn seisneb tunnetatud armastuses selle lõpmata olemise ehk ainsa substantsi vastu. Spinoza on filosoofina veidra saatusega. Teda on aastasadu peetud nii paadunud ateistiks kui ka – saksa romantiku Novalise sõnul – „jumalast joobunud inimeseks” (Novalis 1989: 504). See lõhe võlgneb oma olemasolu asjaolule, et ehkki kogu Spinoza mõtlemise algus ja lõpp on jumalas, ei ole see mitte kristlik, personaalne ja teispoalne jumal. Spinoza jumalal on põhimõtteliselt lõpmata palju atribuute (lahutamatu omadusi), kuid Spinoza järgi on neist inimesele arusaadavad ainult kaks: mõtlemine (*cogitatio*) ja ulatuvus (*extensio*). Just viimane avab tee panteismi: „Ulatuvus on Jumala atribuut, ehk Jumal on ulatuv asi” (*Extensio attributum Dei est, sive Deus est res extensa* – Spinoza 1997: 114; vrd Spinoza 2016: 61).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Käesoleva essee kirjutamise ajal ei olnud Spinoza „Eetika” veel eesti keelde tõlgitud, Margus Oti tõlge ilmus 2016. aastal (Spinoza 2016). Kõik siinkirjutaja tõlgitud näited Spinoza ladinakeelsest tekstist on jäetud muutmata, aga võrdluse korras on osutatud ka vastavale kohale Oti tõlkes.

198 Teisisõnu, jumal on lahutamatult seotud ruumiga, ta avaldub ilmingimata ruumiliselt. Ta ei loo taevast ja maad mitte väljastpoolt, nagu kristlik jumal, vaid ta väljendab end taeva ja maana, ta on maailmas, looduses immanentne (eesti sõna „loodus”, mis annab vihje loomissaadusele ehk sellele, mis on loodud, võib panteistliku maailmapildi käsitelul muidugi ebalusi tekitada). Loodusmaali sündi 17. sajandi Madalmaades – Spinoza kodumaal – sidus 20. sajandi alguse kunstisotsioloogia näiteks just sellesama panteistliku vaimusega, mis tuleb ilmsiks ka Spinoza mõtlemises (Fritše 1929: 162).

Spinoza jumalatunnetuses on nähtud seost müstika ja juudi kabalaga, kiriku vaatepunktilt niisiis kahtlasevõitu salateadustega, aga samas on „Eetika” üles ehitatud väga ratsionaalsel ehk nagu autor ise ütleb – „geomeetrilisel moel” (*ordine geometrico*): definitsioonide, aksioomide ning loogiliselt üksteisest tulenevate teoreemide ja nende tõestuste reana. Geomeetiline meetod vihjab geomeetria deduktiivsele esitusviisile Vana-Kreeka matemaatiku Eukleidese teoses „Elemendid”, mille uusajal aktualiseeris René Descartes, kes ise oli teatavasti väljapaistev matemaatik: „Need pikad ahelikud päris lihtsaid ja kergeid põhjendeid, mida geomeetritel on kombeks kasutada, et jõuda oma kõige raskemate tõestusteni, põhjustasid mind kujutlema, et kõik inimlikku tunnetusse kuuluda võivad asjad on isekeskis samasuguses [loogilises] järgnevuses ...” (Descartes 1936: 33–34). Niisiis seadis Descartes ka filosoofidele ülesandeks konstrueerida maailm matemaatilis-loogiliste tehete vormis. Descartes andis ülesande, Spinoza pakkus sellele siiaamaani kõige täielikuma lahenduse. „Mõtete järg ja seos on sama mis asjade järg ja seos” (*Ordo, & connexio idearum idem est, ac ordo, & connexio rerum* – Spinoza 1997: 122; vrd Spinoza 2016: 65), väitis ta. Ka Spinoza arust avaneb maailma jumalik korrastatus – inimesele kättesaadaval moel – tema loogilise korrastatuse kaudu. Kuid Spinoza tõeline kangelastegu seisnes selles, et ta pani paberile raamatu, mis püüdis olla sellise maailma kirjatäheline vaste.

Sedasama filosoferimisviisi meenutab igatsevalt Tuglas oma „Marginaalias”, kui küsib: „Kas ei või kunstigi viia selle matemaatilise loogikani, milleni viis Spinoza oma filosoofilise mõtte?” (Tuglas 2001: 118.) Küsimus pole Tuglase suus juhuslik ei Spinoza ega matemaatika vaatevinklist. Spinozat mainib Tuglas oma esseistikas mitut

puhku ja novellivormi „matemaatilist” ülesehitust jahtis ta ju (osal Edgar Allan Poe kiiluvees) kogu oma elu. Iseloomulik on näiteks iseendale tehtud kompliment pärast novelli „Taevased ratsanikud” lõpetamist: „Nüüd on see mu väheseid novelle, mille „matemaatilise” kompositsiooniga võin enam-vähem rahule jääda ...” (Tuglas 1973: 92; selle novelli sisemise „matemaatika” kohta vt Undusk 1992: 992–1002; Undusk 2009: 483–484). Novelli matemaatiline kompositsioon on novelli õnnestumise märk, ehkki mitte mingi eraldi seisev esteetiline siht. Küsimus on mimeesis, reaalsuse tõepärases jälgendamises. Novelli matemaatiline kompositsioon annab Tuglase meelet lihtsalt parima vaste maailma enese ülesehitusprintsipiidele. Nii nagu Spinoza oma „Eetikaga”, nii tahtis ka Tuglas teose struktuuriga jälgendada maailma enese aegruumilist struktuuri. „Tajun universumit ja olemasolu äärmiselt mõistuspärasena,” on ta öelnud mälestustes. „Selles on otse füüsilise kompimise selgust.” (Tuglas 1973: 62.) See ei olegi mitte nii kuiv tõdemus, nagu võiks oletada, sest seostub tihedalt Tuglase loomingus hästi äratuntava proosateksti rütmistatuse põhimõttega, teksti sisemiste muusikaliste vahekordadega. Juba Pythagoras ja tema koolkond arendasid arvulisi tehteid kooskõlas harmooniaõpetusega; matemaatika, muusika ja abstraheriv kujutavkunst sirutavad kultuuriloos üksteisele ikka käe. Pangem tähele otsekuu vastuolulist väljendust: maailm kui kombitavalt selge mõistuspärasus. Mis on kombitav mõistuspärasus? Ma usun, et see on geomeetiline kujund: kolmnurk, romb; veelgi selgemalt ehk geomeetiline keha: risttahukas, püramiid. Tuglase proosasse on sisse põimitud suurel hulgal igasuguseid geomeetriselt korrastatud poose, maastikke, situatioone. Liikumine saab teoks kui pooside vaheldumine. Mis tahes geomeetriselise korrastatuse alus on sümmeetria erinevad avaldumisviisid. Maailma ruumiline korrastatus heiastubki Tuglasele essees „Aja vaim” (1916) kui „Suur Sümmeetria, kõigi asjade lõplik side” (Tuglas 2001: 41). Tuglase panteismis on neidsamu matemaatilisi jooni, mis Spinoza filosoofias: jumalik looduses avaneb looduse geomeetriselise korrastatusena. „Kuuse sümmeetria ja igavene haljus on juba ise nagu mõistuspärasuse, järjekindluse ning vankumatu tõsiduse allegooria. See rahustab ja annab julgust.” (Tuglas 1987: 213–214.) See on üks viimaseid lootusrikkaid mõtteid novellis „Viimne tervitus”.



## Antikristlane Tuglas

Võib-olla tundub see mõnele üllatav, aga ilmselt on Tuglas neid väheseid eesti kirjanikke, kelle elutunne on teravalt ebakristlik, see tähendab kristlusest kui religioonist põhiliselt möödavaatav, ehkki selle esteetilisi saavutusi tunnustav. Ma ei tahaks kasutada sõna „kristlusevaenulik”, ehkki oleme kuulnud Tuglase Treffneri 200 gümnaasiumi aegsetest väitlustest oma usuõpetaja Leziusega ning tunneme tema ühtaegu sotsialistlikke ja Nietzsche antikristlikust õpetusest tulenevaid eelistusi – kumbki neist ei soosinud ju ristiusu omaksvõttu. Tuglas ei olnud parimail loomeaastail ristiusu aktiivne vastane, küll aga üllatavalt leige kristlike hoiakute ja tõdede suhtes, ehkki temagi oli võrsunud neistsamust luterlikest oludest, kust enamik eesti kirjanikke. Kuid vist mitte kusagil ei kipu Tuglas ristiusku ei Nietzsche ega mõne võitleva ateisti kombel otseselt sarjama. Talle ei ole see usk oma küpseil aastail ilmselt enam nii tähtis, et sellega pikemalt tegelda. Ühes marginaalis, kus ta võtab lühidalt kokku oma noorpõlve sisemised võitlused usu ja uskmatuse vahel, kujutab Tuglas iga ristiusulist süvenemist sügise tulekuna ja iga ristiusu mõju alt vabanemist uue kevadena: „Need vastandid kordusid aastast aastasse, nagu kordub päikese käik sygisest kevadesse. Ainult mõistuse kõvenemisega said ikka lyhemaiks need talved ja ikka pikemaiks need suved.” Selle usuliselt heitliku aja olevat ta ületanud „elu keskpäeva” jõudmisega – ja see on taas Nietzsche laenatud kujund, mis ei märgi mitte kuldset keskiga, vaid mõtleja vaimset kirkastumist seisundis „sealpool head ja kurja”: „Kuni sa saavutid selle igavese suve keskpäeva, meeltelise arvustusvõime valgustet, ilma kahkluse-ta, rahuliku, isegi ilma kirgliku vihata usu vastu.” Just see seisund andis võimaluse „maitseda seda, mida usklikud iial ei või täielikult tajuda: esteetilisi avaldusi. Pyhad raamatud on sulle eepiliselt-vägev lektyyr, kirikud uhked muuseumid ja katoliku jumalateenistus muusikarikas teaatrietendus.” (Tuglas 2009: 424–425; vt ka Undusk 2009: 648.)<sup>2</sup> Siit aimub sedasama esteetilist katoliiklust, mis levis 19.–20. sajandi vahetusel prantsuse kirjanike seas. Tuglas armastas Piiblit kui kirjandusteost, eeskätt küll Vana Testamendi arhailist proosat ja

<sup>2</sup> Viimased laused kristluse esteetilisest võlust jättis Tuglas nõukogude ajal oma teostekogudest välja (vrd Tuglas 2001: 175, 438).

luulet, hüljates nagu judaist Uue Testamendi põhiliselt „harimata” arutlused. Ta ülistas eesti vanema piiblitõlke keelt ning siingi oli tal le eeskujuks Nietzsche kiidukõne Lutheri saksa piiblitõlkele. Niisiis on Tuglasest just religioosse ükskõiksuse najal saanud üks meie kultuuri väljapaistvamaid Piibli kui sõnakunstiteose austajaid.

Kõige lähemale kristlusele paigutub Tuglase maailmavaatelistes otsingutes mõningane satanistlik motiivistik ehk kuratjumaluse ideoloogia, mida ta arendab osalt paroodiavõtmes, aga igal juhul kaasaelamisega. Siin on veel tähtis ülemaine persoon, ainult et „luitunud” jumala asemel seatakse troonile värvikas ja isikupärane kurat. Satanism on kristluse pöördpilt, niisiis veel kristlusest sõltuv (vt Undusk 2009: 524–525, 568–569). Kui aga minult küsitaks, milles seisneb Tuglase peamine tõrge ristiusuga seoses, siis vastaksin, et selleks ei ole mitte kristluse kesksed müsteeriumid inkarnatsioon (jumalasõna lihakssaamine) ja transsubstantsiatsioon (armulaualeiva ja -veini muundumine Kristuse müstiliseks ihuks pühitsemise tagajärjel), mille tõlgendused on luterluses nagunii tempereeritud, vaid just isikukultus, püha persoon, kelle kummardamist Tuglas ei suuda tõsiselt võtta. Tuglas ei suuda tõsiselt võtta maailmavaadet, kus kõrgeimaks pühaduseks on isik, olgu see või teispoolne isik. Teispoolne persoon on igal juhul ühtlasi antropomorfne, inimlaadne. Me ei pruugi teda ette kujutada just halli habemega vanataadina, nagu lasteraamatus, aga isegi oma abstraktsemas väljalaskes omandab iga isikjumalus paratamatult inimese näo. Inimene ei oska transtsendentset isikut mõelda ilma teda inimlikustamata. Niivõrd kui jumalikul persoonil on ristiusus kuju, on see inimese kuju – mida ju Jeesus Kristus teise jumaliku persoonina ka kinnitab.

Tuglas ei talu religioosse hardumuse objekti inimese kujul. Tema jaoks on see ilmselt metafüüsilise ülevuse labastamine. Ta vajab abstraktsemat kujutelma, millesse haakuda. Ning on loomulik, et selleks jumaluse kõige üldisemaks kujutelmaks osutub loodus. Püha on looduses eneses. Laiemalt võttes on see iga panteistliku elutunde loogika. Oma essees „Juhan Liiv” (1914) sõnab Tuglas kord, et romantismi hing „on nagu jumal igalpool ja siiski ei kusagil. Talle on kõik teravalt-individualne, isikuline [---] võõras.” (Tuglas 1914: 36; faksiimiletrükk raamatus Tuglas 2013). Sellises jumalas on panteistlikku hõngu.

202 Tuglas ei ole panteismi mõistet just sageli suhu võtnud, kuid see-  
 eest küllalt kaalukalt. Essees A. H. Tammsaarest arvustab ta loodus-  
 kirjelduste nigelat taset varasemas eesti kirjanduses ning näeb selle  
 nõrkuse juurena just panteistliku elutunde puudujääki: „Looduse  
 nähtused antropomorfiseeriti, neid nähti kitsalt-inimlikuil silmil,  
 ja kõik võrdlused olid võetud inimliku hingeelu, kasu ja kõlbluse  
 mõiste piirist, – kuid ilma rahvaluule naiivi lapselikkuseta. Puudus  
 õige maitse vahekorras loodusega, oldi sina-sõbralik kuu ja päikese  
 vastu, familjäärne taevaliste sfääride kohta, – kuid ilma panteistliku  
 ühtesulamise tundmuseta.” (Tuglas 1918a: 38.) Oma suures folklo-  
 ristlikus uurimuses „Põrgu väravas” (1908), kus ta tuvastab „Kalevi-  
 poja” lõppepisoodi ja Prometheuse-müüdi tüpoloogilise suguluse,  
 näeb tollal 22-aastane noormees kogu usundilugu arenguna pan-  
 teismist panteismini: „Panteismusena on usulik tundmus tõusnud.  
 Ühelt poolt teisele kaldudes, sadandete harudena laiali minnes on ta  
 oma ringi teinud ning Spinoza kaudu uuesti panteismuseni tulnud.  
 Looduse suuremad saladused: päike ja tuli, mille kaudu elu, kasva-  
 mine, selle kauni maailma olemasolemine võimalik on, on suurt  
 osa uskude tekkimisel mänginud. Ei ole vist suuremat leidust ini-  
 mesesoo ajaloos kui kunstlikul teel tule saamine.” (Mihkelson 1908:  
 390.) Ja nõnda vestab Tuglas ikka edasi tule ja päikese tähtsusest  
 kultuuri kesksete sümbolitena, nähes just tule austamises panteist-  
 liku eluvaate tuuma: kes kummardab tuld, see tunnistab looduse  
 jumalikkust. Muidugi suunab Tuglase mõttekäike ka omas ajas le-  
 vinud nn solaarteooria (Max Müller jt), mis nägi enamiku müüti-  
 de taga päikesega seotud kujutelmi. Kuid ometi ei kõnele tema suu  
 kaudu mitte ainult võõras tarkus, vaid ka isiklik veendumus.

Aastaga 1954 on dateeritud ülestähendus, mis võtab klambrite  
 vahele Tuglase eluaegse tulekummarduse. Tuglas oli toona juba ligi  
 70-aastane. Viimased viis aastat oli ta vielnud stalinismi ohvrina  
 põhilistest inimõigustest ilmajäetuna, ent ikka veel kaunilt grotesk-  
 sel kombel kui Eesti NSV Teaduste Akadeemia liige. Ja nii kirju-  
 tab see Kirjanike Liidust välja visatud akadeemik oma meeleolukas  
 pudemesarjas „Kevadisi mõttekäike”: „Kui pooldada üldse usundit,  
 siis küll tulekummardajate oma. Tulega algab inimkonna tõeline  
 ajalugu. Tule puhul on tõesti tegemist elu looja ning ülalpidajaga.  
 See keemiline protsess on ainus müsteerium, mida näeme iga päev  
 oma silmaga. Ei ole muid jumalaid peale Tule ja Prometheus on tema

prohvet!” Ning siia juurde lisab ta märkuse oma igapäevase pool-paganliku rituaali kohta Nõmme maja aias: „Nii pean ma jälle aias oma tulejumala teenistusi. Vaatlen ääretu aja hardusega leeki. See rikastab aju, äratab mõtteid ja unistusi. Ning hetkekibedus kaob salamandrite tantsu jälgides.” (Tuglas 2009: 427.) Muinasaegsete veendumuste kohaselt esindas just salamander tuleelementi.

Tuld kui kõrgeimat eeterlikku printsiipi austati vanairaani zoroastrismis ehk Zarathustra-religioonis. Zarathustra kuju oli Euroopa kultuuris kuulsaks teinud Friedrich Nietzsche oma filosoofia samanimelise peategelasega, see virgutas huvi ka muistse iraani usundi tundmaõppimise vastu. Nietzsche „Nõnda kõneles Zarathustra” (1883–85), mida Tuglas luges 1907. aastal Ahvenamaal, jäi ta elus ilmselt üleüldse kõige tähtsamaks lugemiselamuseks: „Võlgnen tänu Nietzschele enam kui yhelegi teisele luuletajalle” (Tuglas 2009: 405; vt Undusk 2016a: 267–269). Soome kirjanduse tollal juba säravaim täht Eino Leino (1878–1926), kes oli Nietzschevapustuse Tuglasest umbes kümmekond aastat varem Helsingi ülikooli õppurina üle elanud ja seeläbi parandamatuks Nietzsche-sõltlaseks saanud, meenutas 1915. aastal tagasivaates: „Nietzsche valitses mu mõtteviisi pikka aega. Puutusin siis esimest korda kokku kristlusest erineva moraaliga, mida järgida tundus niisama raske, kui mitte raskemgi, ja võtsin selle jalamaid jäägitult omaks.” (Tsitaat teosest: Koskimies 1927: 175.) Peetagu see edaspidise tarvis meeles.

Veelgi silmatorkavam on Tuglase suhe hinduistliku filosoofia alustekstide upanišaadidega, mis moodustavad ülemineku India vanima kirjandusliku kihistuse, veedade, ja budistliku õpetuse vahel (vt Undusk 2009: 470, 534–536, 590–592, 649–650). Eurooplaste maailmavaatelistes otsingutes said upanišaadid olulisteks alates Arthur Schopenhauerist, kes pidas neid inimkonna kõrgeimaks elutarkuseks; tema „Maailm kui tahe ja kujutlus” (1819) oli esimesi lääne ja ida elutunnet sünteesida taotlemaid suurteoseid. Upanišaadide põhjal kujunenud vedanta-õpetus impersonaalse maailmahinge ja inimhinge ühtsusest on esimesi panteistlikke süsteeme inimkonna ajaloos. Kuipalju Tuglas india tekstidesse vahetult oli süvenenud, pole võimalik öelda. Aga kindlasti omandas ta teadmisi teosoofilise kirjavara vahendusel ning just seal põimused hinduism ja budism nagu ka mitmed muud mõttesüsteemid üsna probleemilt ühte.

204 Võime seega vahekokkuvõtte korras nentida, et Tuglase maailmavaates leidub tõepoolest panteistlikke jooni. See avaldub nii elamusliku loodusfilosoofiana kui ka kalduvusena näha maailmahoone sisekorra alusena mingit loogilis-rütmilis-geomeetrilist printsiipi, mis toimib omasoodu ja ilma välise tõukejõuta. Jumalus, kui sellest üldse rääkida, on Tuglase maailmavaates looduse suhtes immanentne. Tuglasele lähedasena tundunud ajaloolistes mõttesüsteemides täheldame panteistlikku dominant. Tuglasele on vastuvõtmatu personaalse jumaluse kultus – võib-olla on see tsaristliku isevalitsuse rüpes sirgunud rebelli vastureaktsioon.

## Kosmiline humanism

Mis mind seoses Tuglase panteismiga eriliselt huvitab, on filosoofias unarusse jäetud teema, nimelt panteism ja inimsuhted. Kas ja kuidas mõjutab panteistlik elutunne inimlikke vahekordi?

Ristiusu personaalne jumal on kindlasti jätnud jälje kristlikele käitumismallidele. Kristlik eluhoiak toonitab eeskätt isikut: ta taandab inimeses tema loodusliku, soolise, rahvusliku, seisusliku, varandusliku tingituse. Jumal ise on personaalne ja pöördub kiriku kaudu personaalselt iga inimese poole, olgu see siis mees või naine, vaene või rikas, õilishing või kurjategija. Isiku piir on absoluutne, tema päritolu ja isegi teod suhtelised. Isik kui selline tõstab inimese välja ülejäänud loodusest, kus isikuid ei esine.

Kuidas on lugu panteistliku elutundega? Mudelolukord on esitatud Tuglase romaanis „Felix Ormusson” (1915).<sup>3</sup> „Felix Ormusson” on peen, tundlik, muljeilt ja ideedelt külluslik tekst, mis meeldis mulle juba koolipoisajal. See hinnang ei ole tänaseni muutunud. Romaanis on üksjagu tehislikku või isegi võltsi tooni, eriti dialoogis, kuid ka midagi päris ehtsat: selleks on mõned unenäod ja avasilmi nägemused, mis võivad kätkeada naturalistlikku jõudu, ning eeskätt nendega lähedalt seotud loodusstseenid. Neis kohtades valgub teksti ootamatu ja tema galantset pealispinda murendav emotsioon.

<sup>3</sup> Oma romaani teise trükki lisis Tuglas veel kolm peatükki, mis olid pärast raamatu esmatrükki ilmunud ajakirjas Vaba Sõna (Tuglas 1915a). Nõukogude-aegsetes trükkides (1957, 1988) esineb kärpeid ja ümbersõnastusi. Sestap tsiteeritakse allpool kohati 1920. aasta väljaannet (Tuglas 1920).

Põhiline, mis mind „Felix Ormussoni” impressionistlikus muljete- ja unederegistris veenab, on ilmselt Lõuna-Eesti maastikuelamus, paberile pandud umbes niisama vaimustunud võtmes nagu toogi looduspilt, millest alustasime Tuglase maailmavaate eritlust. Olgu järgnevalt toodud näide romaani ühest panteistlikust hardushetkest.

Ma võtsin kahest pähklipuu-tüvest kinni ja kummardasin ölad nende vastu. Puud paindusid üles-alla, ma hällitasin end nendel nagu laps. Linnupaar hällitses –!

Oi, maa, suur fetiš, kuis oled sa meile armas! Kuis oled sa meile lähedal, su tasa lainetav rind, kõik su kaunid saladused!

Jah, jääda siia, siia end matta, lindude ja siili seltsi. Laskuda kummuli maha, suudelda põrmu, janusena nagu laps ema rinda! (Tuglas 1988: 75.)

205

Maa on ema, puu ta puusad, loom, lind ja inimene ta lapsed, kõik ühe ja sellesama hingestatud maailmakehandi osad. Selliseid kosmilise organismi kirjeldusi kohtab Tuglase varajastes teostes mujalgi. Maakera on ta pinnal kõndivate olendite jaoks ema, aga universumi rüpes laps. Nii näiteks ujub maakera „Pühajärves” – „Felix Ormussoni” eeltöös – oma orbiidil „nagu linnusulis puhkav laps”. „Ja ses sinises udus liuglevad teisedki öitsvad mulla- ja kivimäed [= planeedid], mille kallakuid sündivate ning kustuvate päikeste purpur värvib.” (Tuglas 1986: 167.) Ning kui siia juurde õhatakse veel „milline vaikus, milline harmoonia!”, siis on see kindlasti kümne tiirleva taevakeha tekitatud ühine pütagoorlik helijälg (sfääride harmoonia), mis ei ole inimlikule kõrvale kuuldav ning avaldub täieliku vaikusena. Või mujal („Toome helbed”): „Õhk oli nagu mesi ja maa nagu magav laps lämmataval suveööl: ta nägi und ja sonis läbi une, hingas sumedat õhku ning aeles õrnade sõrmekestega kätkinööride kallal.” (Tuglas 2009: 294; vrd Tuglas 1986: 158.) Ja sealsamas on see maa ise – ühelt teiselt vaatlustasandilt – sünnitamisvõimega tuksuv, loomisõnnes värisev, imetamisihas niiske ema, kellest kõik, mis liigub, sisse ja välja käib: juurteniidistikud, putukad ja mutukad. See on panteistlikult enesepiisav maailm, kae siis, mis tasemelt tahes, loovus on igas ta liikmes ning välispidist tõuget ta ei vaja.

Tänu mõtte- ja elamushullule nimategelasele avaneb see maailmapilt kõige reflekteeritumalt just „Felix Ormussonis”. Romaani läbib tõdemus, et loodus on huvitavam ja lähedasem kui inimesed

(„Mulle on loodus, mis ei räägi, palju huvitavam. See pole rumal, toores ja ahne. Nurmed, niidud ja karjamaad on sõbralikud ning vastuvõtlikud.” – Tuglas 1988: 13); inimesed ei eristu sageli üksteisest. Romaani peategelane talub inimesi kui ilusa maastiku osi, nagu ta ütleb („osana maastikust polegi nad nii pahad” – Tuglas 1988: 12) – isikutena pakuvad nad talle vähe.

206 Siit hakkabki pihta romaani inimlike vahekordade teema, mille teljeks võiks olla panteisti kokkupõrge luterlikus maailmas valitseva mentaliteediga. 25-aastane Felix Ormusson on Pariisist kodumaile naasnud literaat, kes suvitab oma kunagise koolivenna Johannese talus. Johannes kui ühiskondlikult hõivatud inimene, arst ja sotsialistlik poliitik, tubli eesti mees, oma talus ise suurt ei viibi. Ormusson vedab aega Johannese naise, 27-aastase Helene ja tolle noorema õe, 18-aastase Marioni seltsis, armub esmalt ilusasse Helenesse (kel on kaasas ka ta koolieelikust poeg Juhan), kuid tüdineb peagi naise pereemalikust rahulolust ning hakkab teda isegi vihkama; armub seejärel alaealisse Marioni, kuid toogi naerab ta lõppeks välja. Ormussonil ei teki kogu oma püüdlikkusest hoolimata talus ühtegi inimlikku sidet, kui välja arvata väike Juhan; kõik taluvad teda, kuid keegi ei võta teda päris tõsiselt. Ormusson otsustab lahkuda. Ongi kõik. Romaani on Tuglase enda näpunäitel sageli tõlgitsetud kui eneseirooniat estetistlike illusioonide pihta (Tuglas 1973: 9, 85), Felix Ormussonis nähtud aga elukauget literaati, kes ei saa hakkama ei reaalse maailma ega reaalse naistega. „Lõpetades neid kergemeelseid lehekülgi ...” – nii alustab kirjanik F. Tuglas oma eessõna romaanile ja jätkab samas: „Avaldades need katked Su päevikust ei mõelnud ma igatahes midagi tõsist.” (Tuglas 1988: 8.) Enesekaitseks on kirjanikud ikka armastanud lendu lasta oma teost kaalult kergendavaid interpretatsioone, et võtta kriitikuil sõna suust. Romaani inimsuhted ongi iseenesest kerglased ega paku psühholoogilist huvi. Ormussoni kiired armuavaldused, kiired tühimused ja uued armumised ei veena kedagi, ei romaani naistegelasi ega lugejat. Ja ometi on teose kerge koore all peidus midagi palju jõulisemat.

See miski on ikkagi armastusavaldus, üks ja ainus tõsine. Aga mitte armastusavaldus ühele või teisele naisele. Üks või teine naine ei oma suuremat tähtsust. Neid võiks romaanis olla rahulikult ka kolm või neli, midagi sellest ei muutuks. See, mis meid veenab, on

armastusavaldus maailmale kui tervikule. „Maa, vee, tule ja tuule kõrval unustasid greeklased kõige tähtsama elemendi: armastuse,” filosoferib Ormusson. „Sest armastuski on algaine, mis teiste elementidega segatuna tuhandeid eluvorme edustab. Seegi on element. See on nagu õrn gaas, magus fluiid, mis maailma täidab.” (Tuglas 1920: 125.)<sup>4</sup> Siit kumab läbi uusplatooniline elutunne, kus maailma koos hoidvaks algjõuks on jumalik Eros. See mõjutas Spinozatk. Pole mingit põhjust rääkida Felix Ormussonist kui kangelasest, kel poleks jõudu armastada. Pigem kannatab see mees jõu ülekülluse all – ja oskamatuses käes seda jõudu inimsuhteisse kanaliseerida.

207

Ormusson määratleb armastuse algainena, substantsina. Askeldamine isiklike armusuhete ümber jääb romaanis vaid lisandiks kõikevõitvale panteistlikule armastusele – äratundmisele, et jumal on sisestunud kogu loodusse, mida hoiab koos otsekui nähtamatu erootiline niidistik. „Meie ees rohetas noor kalmuste mets, ja selle kohal tantsis kaks sinist kiili armastustantsu.” (Tuglas 1988: 18.) Naisedki on vaid osa sellest universaalsest tantsust. Felix Ormusson eristab halvasti personaalseid objekte, ta ei tee näiteks õestel Helenel ja Marionil esiotsa suuremat vahet („Õieti kardan ma neid naisi: nad on nii teineteise sarnased, et võin nad ära vahetada.” – Tuglas 1988: 13). Kaks naist on sarnased nagu kaks kiili, kaks tuvi, kaks liblikat. Ormusson imetleb naist kui jumaliku substantsi kehastust – nii, nagu ta imetleb ka puud, kuud ja päikest: „Ma maitsesin nende välimust niisama nagu ilusat maastikku meie ümber. Nad olid tarvilikud sel kaunil näitelaval. Nende olemasolu mõjus minusse kergendavalt kui pehme tuulekene. Ja tõesti, milline ilm! Õrn lõunatuul puhkus vaevalt. Vili meie kõrval paindus hääletult. Haavalehed värisesid kui hõberahad.” (Tuglas 1920: 27; vrd Tuglas 1988: 18.) Ja nõnda edasi. Ormussonil ei teki personaalset vahekorda kummagi õega. Ta näeb jumalikku algollust neis mõlemas ja kindlasti veel paljudes teisteski naistes, mitte ainult mõnes väljavalitud isikus. Kuud, puud ja päikest võib ju armastada võrdselt ja ühtaegu. Aga see kalduvus „kosmilisse humanismi” häirib silmanähtavalt tema naissoost partnereid. Nad tahaksid, et mees oleks kitsam, et ta ühte või teist naist valides taandaks või veel parem – välistaks ülejäänud maailma. Kui mees seda ei tee, siis on naise vastus teada: mees ei oska armastada. See ongi Felix

<sup>4</sup> Hiljem on Tuglas siin teksti veidi muutnud ja kärpinud (vrd Tuglas 1988: 85).



Ormussoni tunnetusliku kriisi läte.<sup>5</sup> Ormusson tunneb oma tohutut armusuutlikkust ja peab samas kuulma seda, et ta pole suuteline armastama. Panteism ja monogaamia otsivad vaevaliselt ühist keelt. Ormusson pole mitte niivõrd elukaage esteet, kuivõrd riigi, rahva ja kristliku ühiskonna jaoks halvasti taltsutatud loom.

„Mis teeksid aga naised mehega, kes korraga kahte armastaks ega teaks, kumba valida?” küsin mina.

208

„Oh,” vastab Helene juba heledalt naerdes, „nad mõlemad jätaksid ta maha, kui ta nii rumal oleks, et valida ei oskaks!” (Tuglas 1988: 55.)

Oma esimeses, ainult 25-eksemplarise eratrükisena 1926. aastal ilmunud luulekogus „Bertolt Brechti taskupostill” (*Bertolt Brecht's Taschenpostille*) avaldas Brecht ühe 20. sajandi tuntumaid saksakeelseid armastusluuletusi „Mälestus Marie A-st” (*Erinnerung an die Marie A.*), mis räägib sellest, kuidas kunagine suudeldav tüdruk on mehele meelde jäänud ainult seetõttu, et selsamal kiirelt mööduval hetkel kükitas taevaskorraks valge pilv (Brecht 1978: 29–30).

See oli päev kord sumedas septembris,  
kui küpsed ploomid pakatasid puul.  
Ma süles hoidsin oma õrna armu  
ja nagu unenäos suu otsis suud.  
Ja meie kohal õhumeres ujus  
üks valge pilv, suur hiilgav lumesaar,  
nii tohutu ... Kuid samas järsku kadus,  
taas lagedana laius taevakaar.

Päev ajamerre vajunud on ammu.  
Mis saanud on sest aiast varjukast?  
Neist ploomipuudest seal? Mul pole aimu.  
Ja küsid sa: mis sai su armsamast?  
Pean vastama: kõik, kõik on meelest läinud.  
Sa küsid veel: kas tema nägu ka?

---

<sup>5</sup> Ka Endel Nirk on kõnelnud „Felix Ormussonist” kui „kriisiseisundi käsitlusest”, kuid näinud selles mingit üldist loovuse, „inimese intentsionaalsuse” kriisi (Nirk: 1985: 58–59).

Jah, nägu ka. Et ükskord kuumalt seda  
 ma suudlesin, nüüd muud ei mäleta.  
 Ka suudluse ma oleks unustanud,  
 kui seda pilve poleks olnud siis,  
 mis ujus taevasinas tohutuna  
 ja mille tuul sealsamas ära viis.  
 Ehk ploomipuud on alles, ehk sel naisel  
 on juba seitse last ... Ah, ma ei tea! ...  
 Pilv aga õitses üheainsa viivu,  
 kui vaatasin, ta enam polnud seal.

209

(Debora Vaarandi tõlge – Brecht 2007: 25.)

Võib-olla on see üks lõõvamaid, et mitte öelda küünilisemaid panteistliku ja personaalse elutunde vastandusi, mis maailmakirjandusest leida. Mida peaks mõtlema vaene Marie A., kes on kaotanud nii näo kui ka pool nime, olles oma armastajale meelde jäänud vaid põgusa pilvealuse suudlusena? Poetilisel ja filosoofilisel kaunis motiiv, kust aga isik on elimineeritud. Siinset analüüsi sobib ta illustreerima suurepäraselt, sest meie teame, kes oli see pilvealune suudleja – see oli Felix Ormusson. Ka Ormussoni panteistlik ekstaas võib pihta hakata pilve vaatlusest: „Ja siis äkki näen ma mäe kohal suuri lumivalgeid pilvi. Miski magus aimus valdab mind. Koju jõudes ei tunne ma enam oma tuba. Kõik on uus ... [---] Ma istun ja imestlen ning olen õnnelik.” (Tuglas 1988: 14.)

Asja tuum seisneb aga nüüd ometi selles, et kannataja ja ühiskonna naerualune pole lõppeks mitte see vaene Marie A., kelle ajaloo hoovus on jäägitult unustusse uhtunud, vaid suur panteistlik armastaja, nimetatagu teda siis kas Bert Brechtiks või Felix Ormussoniks. Marie A-st on saanud ehk õnnelik seitsme lapse ema, kes meenutab vaid muigamisi kunagisi plikaea suudlusi, tundmata nende pärast kahetsust või hingepiina. Kes kannatab, see on panteistlik armastaja, see, kes on unustanud armastatu isiku ja näo. Tegelikult on tema see, kes kõike paremini mäletab, sest ta kannatab oma mälestuse käes, ning mälestus, mis sunnib kannatama, on alati teravam. Ja kannatab ta just nimelt selle käes, et on unustanud armastatu isiku ja näo.

## Naine kui jumalik substants

210 Seesama sisekonflikt mängitakse lahti Tuglase romaanis. Tege-  
likult on Felix Ormusson teoses ainus, kes püüdleb personaalse  
armastuse poole. Üksnes temal lasub raske kohustus teha armas-  
tuse tööd, naised ainult resoneerivad, sekundeerivad, kommentee-  
rivad. Nad mitte ainult ei tundu lilledel ja loomakestena, vaid nad  
ongi need, sest nad ei võta enda peale mingit vastutust armastuse  
ees, nad ainult reageerivad sellele – omal moel ja mingil määral.  
Naeruväärseks jääb Ormusson, kohalik don Quijote, sest tema on  
ainus, kes midagi püüab, ning tegijal juhtub nii mõndagi. Et nais-  
test pole üldse suuremat asja, siis ei mõju nad isegi naeruväärse-  
na ning romaani inimsuhted on ütlemata igavad. Kui otsida romaa-  
nist mingit kombe- või kirjandusloolist paroodiat, siis võiks sel-  
les näha pila kurtuaasete armusuhete arvel, rüütelliku armastuse  
matkimist Lõuna-Eesti idüllilises talumiljööös. Eks parodeerinud ju  
ajakohatuks muutunud rüütliarmastust juba Cervantese „Don  
Quijote”, mida Tuglase romaani lõpuosas seoses paroodilise puu-  
hobusega meenutatakse. Felix Ormussoni tung käituda kui rüü-  
tel, ratsamees ja aristokraat tuleb – küll iroonilise ühekülgsusega –  
esile just teose finaalis. Ning just rüütelliku armastuse paradigmas  
oli meessoost isik see, kes tegi armastuse rasket tööd, oodates naiselt  
vastutasuks vaid üht – teda ennast. See trafarett pole kirjandusest  
kuhugi kadunud, ta on avalikult käibel selle ajaviitelisemas osas ja  
pigem varjatud tõsisemat tendentsi taotlevais teoseis. Ta on taganud  
naisele kirjanduses mugava opositsiooni, kuid põhjastanud ka suu-  
re hulga psühholoogiliselt igavate armastuslugude sünni.

Ent rüütliarmastuse kõrval on armastuse käsitelu kitsendanud  
veel teinegi eelarvamus. See on nimelt eelarvamus, et kui kahe ini-  
mese vahel armastust ei teki või kui see nende vahelt äkki kaob, siis  
on tegu isikutevahelise arusaamatusega: üks ei armasta (enam) teist  
või armastab nüüd kedagi kolmandat jne. Need on praktilisest elu-  
filosoofiast põhimõttel *cherchez la femme* tulenevad järeldused, mis  
tabavad muidugi sageli märki. Aga sugugi mitte alati ja üleüldse  
mitte nii sageli, kui võiks arvata. Armastus võib olla ka midagi palju  
avaramat kui isikutevahelised suhted. Armastus võib ulatuda taeva  
ja jumalani ja kiskuda enesega kaasa inimesi kui ainult mingi suu-  
rema tungi osi. Brechti eespool tsiteeritud luuletus toob olukorra

hästi esile: mees armastab naist, aga ta armastab teda kui osakest jumalikku loodust valge pilve all. Kui tõmmata see neiuke mehe sülest ja pista selle asemele mõni teine, siis võib-olla armastab ta ka seda teist seal valge pilve all niisama siiralt. Aga see ei tähenda, et armastus esimese naise vastu oleks nüüd a s e n d u n u d armastusega teise naise vastu. Üldsegi mitte. Võtke see teine naine uuesti ta sülest ja pistke asemele esimene – ning ta armastab ka seda esimest taas väga-väga. Armastus ei alga mitte naisest, vaid valgest pilvest (jumalikust loodusest), ja heidab oma valgust igale naisele selle valge pilve all. See armastus on absoluutselt tõeline ja absoluutselt täielik, ehkki tema valgust ei jagu mitte ainult ühele, vaid võrdselt kahele, kolmele või neljale. See on panteismi paradoks ja – ebamoraalsus kristlikust vaatevinklist.

211

Spinoza arendab oma „Eetika” kolmandas ja neljandas osas välja üsna suurejoonelise afektide (emotsioonide ja kirgede) teooria. Selle üheks teljeks on ka arutlused vastanditepaari armastus (*amor*) ja vihkamine (*odium*) üle. Nopime tema arutluskäigust mõned sõlmpunktid. Üks neist kõlab nõnda: kui sa hakkad vihkama oma kunagist armastatut, siis on sinu vihkamine suurem, kui see oleks ilma eelneva armastuseta, ja sa vihkad oma endist armastatut seda enam, mida enam sa oled teda armastanud. Selle loogika suurepäraseks näiteks on muuseas Felix Ormussoni suhted Helenega, mis armumise järel päädivad ülepingutatud vihkamistundes („Milline viha leegitseb mu rinnas ta vastu!”). Armastus ja vihkamine segunevad Ormussonis läbistamatult ka suhetes Marioniga (Tuglas 1988: 114, 132). Spinoza järgi kehtib ka vastupidine: kui armastus võidab vihkamise, siis on ta tugevam just eelneva vihkamise tõttu, ja ta on seda tugevam, mida tugevam on enne olnud vihkamine (Spinoza 1997: 336–338, 350–352; vrd Spinoza 2016: 162, 168). Filosoof lisab siia küll juurde, et mitte keegi ei hakka teadlikult vihkama (või armastama) seepärast, et saavutada hiljem suuremat armastust (või vihkamist), ja näitab isegi sellise võimaluse loogilist ummikteed. Kuid ikkagi on see omamoodi karm dialektika, sest paratamatult tuleneb Spinoza arutluskäigust ka see, et armastus – kui ta juba on olemas – loob tahes-tahtmata paremad eeldused vihkamiseks ja vihkamine omakorda paremad eeldused armastuseks. Ühesõnaga, afektid, inimlikud kired on igal juhul ohtlikud. Ja see on kahtlemata Spinoza moraal. Tema dialektika eesmärk pole ju lõppeks muud, kui näidata, et inimestevahelistes afektiivsetes suhetes on kõik püsitu,

neis ei leita rahu. Määrav on seal esmajoones afekti tugevus, mitte selle sisuline kvaliteet, mis võib kergesti pöörduda oma vastandiks. Aruka inimese ainus pääs on seega armastada täie teadmisega ebaisikulist kõiksuslikku jumalat, ühes sellega kogu maailma, sest jumalaarmastus ei teisele iial halvaks afektiks. „Armastus jumala vastu ei saa muutuda vihkamiseks” (*Amor erga Deum in odium verti nequit* – Spinoza 1997: 654; vrd Spinoza 2016: 304).

212

Tuglase romaanis on laias laastus esindatud needsamad armastuse põhilaadid (armastus inimese vastu ja armastus jumaliku kõiksuse vastu), aga loominguline ülesanne on püstitatud vastupidises suunas. Eesmärk ei ole mitte jõuda inimlikust armastusest jumaliku armastuse juurde, vaid destilleerida jumaliku armastusest välja armastus inimese vastu. Teisisõnu, Ormussoni armastus loodusliku kõiksuse vastu on kõigutamatu, aga tema ülesanne romaanis on see armastus lahti mängida ka inimsuhete pinnal, armuafääris ühe või teise naisega. Seda ülesannet ei õnnestu tal lahendada. Iga armastusavaldus, mille Ormusson teeb või teha kavatseb, on olemuselt umbisikuline, nii-öelda panteistlik, ja seega vastava isiku jaoks mittesiduv. Nii näiteks sosistab Ormusson Helenele armastust avaldades kõrva: „Kas pole armastuse leek ühteviisi põletav, hoolimata objektist?” (Tuglas 1988: 50). Selline „panteistlik” armastusavaldus on naise seisukohalt algusest peale nurjunud. Too ei taha ilmselt üldjuhul olla kosmilise armastuse üks paljudest võimalikest objektidest. Ta eelistaks personaalsemat, et mitte öelda – kristlikumat lähenemist, teadmist, et ihaletakse ainult teda kui kordumatu kuju ja vaimuga isikut, mitte kui lõpmatu jumaliku substantsi feminiinset aspekti. Või võtkem teine iseloomulik stseen Ormussoni ja Helene vahel. „See on armuminestus, mis mind ähvardab. Siis kuulen teda heldivat ja sosinal küsivat: „Te armastate Maryt väga?” „Jah, väga, väga,” sosistan ma kirest värisevail huulil, vaadates pool-avatud silmil ta [Helene] tumenevaise silmisse.” (Tuglas 1988: 53.) Ma arvan, et eksib see, kes peab seda pelgalt kirjanduses varemgi ette tulnud koomiliseks stseeniks: sosistada ühe naise süles teise naise nime. Muidugi on siin mängus tubli annus kaitsvat irooniat, aga romaani – ja Tuglase loomingu – laiemas kontekstis on asi ometi tõsine. Ormussoni „filosoofiliselt” erutunud silmad ei tee naistel lihtsalt vahet. Üksseesama naiselikkus veetleb teda kõigi õrnade kujude juures.

Naine kui jumaliku substantsi feminiinne aspekt – see on uhke filosoofia, millega mees õilistab naissugu kui tervikut, aga millega ta naise kui iseteadva isiku juures jääb jänni. Eluliseks teljeks näib olevat küsimus, kuidas siduda noore mehe ülevoolavat panteistlikku elutunnet armumisega konkreetseesse isikusse, kuidas lepitada lõpmatusetungi ja kiindumust maisesse olendisse. Probleem pole niisiis mitte ainult filosoofiline, vaid ka eluline, ja Tuglase järelendus näib olevat skeptiline: panteistlik elutunne ei mahu personaalsesse vahekorda. Et kirjutaja on mees, siis otsitakse objekti, kellele oma kosmiline laeng suunata, naises – ega leita seda. Mees ei suuda oma kosmist tungi piisavalt isikustada. Naine võtab armastust kui isiklikku asja ning ei soovi või ei julge olla nimetu kosmilise tungi nimetu objekt, suudeldav olend, kes meenub vaid seoses veidra valge pilve või rukkiväljaga. Pole siiski põhjust arvata, et selline suhtumine vastassoost partnerisse iseloomustaks vaid mehi. Mõne aja eest surnud vene filmidiiva Ljudmila Gurtšenko, kes elas pikemat aega kokku vähemalt nelja mehega, olevat oma suhteid kommenteerinud järgmiselt: „Mul oli üks armastus ja üks pühendumine. Sel olid lihtsalt erinevad objektid.” (Rein 2011.)

213

Ja pole ka põhjust arvata, nagu avalduks säärane inimsuhe vaid soolistes vahekordades. Heinrich Heine, kes oma „Romantilises koolkonnas” (1833) võrdleb Schillerit ja Goethet, näeb esimeses sotsiaalselt angažeeritud, inimkonna pärast südant valutavat loojat, Goethes aga ühiskondliku indifferentsuse (*Indifferentismus*) või sotsiaalse ükskõiksuse esindajat, kes süveneb pigem isiklikku tunde-ellu, kunsti ja loodusse. See olevat Goethe panteistliku maailma-vaate (*pantheistische Weltansicht*) tagajärg. „Tuleb kahjuks tunnistada tõsiasja, et tihti on panteism teinud inimestest indiferentistid. Nad mõtlesid nõnda: kui kõik on jumal, siis on ju üsna ükskõik, millega tegelda, kas pilvede või antiiksete gemmidega, kas rahvalaulude või ahviluudega, kas inimeste või komöödiatidega.” Heine ise vaidleb panteismi säärasele tõlgendusele vastu saint-simonistide toel. „Ei, jumal ei avaldu kõigis asjades ühtmoodi, nagu uskus Wolfgang Goethe, kellest sai seetõttu indiferentist ja kes selle asemel, et pühenduda inimkonna üllamatele huvidele, tegeles ainult kunstipärasuste (*Kunstspielsachen*), anatoomia, värvusõpetuse, taime-teaduse ja pilvevaatlustega: jumal avaldub asjades kas rohkem või

vähem, ta jääb elavaks oma alalises avaldumises, jumal on liikumises, tegevuses, ajas ...” (Heine 1984: 46-47). Heine oskus siduda panteistlik ellusuhtumine inimese psühholoogilise eripäraga väärrib igati tunnustust; nii nagu Tuglase või Brechti, nii on temagi meelest selle ellusuhtumise üks ilmekamaid embleeme pilvi vaatlev inimene.

214 Ent Heine ei maali Goethet mitte lihtsalt laia maailma objekte oma pilguga sarnastava panteistina, vaid olümposliku panteistina, mis muudab olukorra ambivalentseks: „... kui ta kõneles, siis muutus ta üha suuremaks, ja kui ta käe välja sirutas, siis näidanuks ta otsekui tähtedele taevast ette nende tee ...” (Heine 1984: 58). Meie ees on Goethe, kes oma panteistlikus (üks)kõiksuses näitab – otsekui selle (üks)kõiksuse ainuvalitseja – isegi tähtedele kätte nende tee. Ja siin pörkumegi suure panteisti suurele seesmisele vastuolule. Kogu maailma enese ümber panteistlikult samataolistades („ükskõiksustades”) asetab ta iseenda ometi erilisena selle (üks)kõiksuse keskmesse, see tähendab, annab enesele personaalse otsustusõigusega jumaluse rolli selle samataolisuse sees. Panteist Goethe ei ole teistega võrreldav element panteistlikus struktuuris, vaid on selle struktuuri erivolitustega vaatleja ja määratleja. Teiste pilgul Goethele ei ole sedasama õigust, mis on Goethe pilgul teistele. Goethe suhtub Heinesse kui ühte paljudest poeetilise pretensiooniga inimputukaist, aga Heinel pole voli vastata samaga. See on individualismi ja panteismi vastasseis, mida kõikvõimas panteist ise enne ei märka, kui pole teise samavälise pilgualuseks saanud.

## Eino Leino tiivustusel

Võtkem selle tähelepanekuga seoses ette väike ekskurss Tuglase paosklemisaegsesse soome kirjandusse, kus ta nii isiklike suhete najal kui ka oma teoste tõlgetega reipalt osales. Läbimurdeteoseks sai Tuglase 1911. aastal ilmunud „Vilkkuva tuli” Aino Suitsu tõlkes, mis oli üleüldse esimene eesti novellikogu soomlase lugemislaua; eesti keeles avaldati sama sisuga raamat kaks aastat hiljem „Õhtu taeva” nime all. 1919. aastal anti Aino Kallase tõlkes välja Tuglase novellikogu „Saatus” (1917, soome keeles *Kohtalo*), mis oli suurima tiraažiga eesti kirjandusteos Soomes enne Teist maailmasõda

(trükiarv 3200 eksemplari). Just see novellikogu sai Soomes – enne Jaan Krossi 20. sajandi lõpu tähelendu – mõjukaimaks eesti tõlke- raamatuks, mis suunas 1920. aastail eriti Tulekandjate rühmituse liikmete, Elina Vaara, Mika Waltari, Katri Vala, Arvi Kivimaa ja teiste pürgimusi (Saarenheimo 1966: 108, 110–111, 186; Kuldsepp 1986a: 60; 1986b: 163–165). Detsembris 1911 oli tõlkija Aino Suitsu vahetalitusel „Vilkuvat tuld” kiitvalt arvustanud Eino Leino, kelle- ga Tuglasel sugenes ka isiklik kontakt (Andresen 1975: 617).<sup>6</sup> Mil- lal see täpsemalt toimus, pole teada. Nii Tuglase kui ka Aino Kal- lase päevikumärkmed kinnitavad, et 14. veebruaril 1917 on Kallase pool Helsingis kokku saanud Tuglas, Eino Leino ja Gustav Suits abi- kaasaga; 21. märtsil kohtuvad kolm meest sealsamas, kusjuures Tug- las mühatab ilmselt Kallase ja Leino arenevale romaanile vihjates paljutähenduslikult: „Tulin Suitsuga Aino Kalda poole. Seal juba Leino ees” (Tuglas 1996: 36, 37; Kallas 1956: 65, 84; vrd Thauvón- Suits 2005: 26). Just Kallas on aasta hiljem Leinot ja Tuglast võrrel- nud kui kirjanikke, kelle mõlema ajud töötavad võrdse võimeku- sega nii nägemusteloomel kui ka kaine arutluse vallas (Kallas 1921: 195–196). Arvatavasti olid Tuglas ja Leino isiklikult tutvunud siiski juba varem, näiteks Leino venna Kásimiri loomingu õhtul 14. veeb- ruaril 1916 Helsingi Ylioppilastalos, kus mõlemad kohal viibisid (vt Tuglas 1996: 35; Tuglas 1973: 53–54). Aastapäevad hiljem alanud Siuru-aegadel jutustas Tuglas kaaslastele Leinost palju huvitavat (Adson 1949: 91).

215

Teoste põhjal tunti teineteist igatahes enne seda ja sügavamalt. Heidame pilgu Tuglase raamatukokku Nõmmel, praeguses Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse muuseumis. Tuglase sissekirjutusega Oulunkyläs novembrist 1908 leidub seal Leino luulekogu „Hall” (*Halla*, 1908), sissekirjutusega 24. detsembrist 1910 novellikogu „Noor naine” (*Nuori nainen*, 1910), samuti Hanna-Maria (Hannele) Ålanderi vastavalt 1913., 1914. ja 1915. aasta jõuluks „Fridalle” ehk Tuglasele kingitud Dante „Jumaliku komöödia” kolm köidet Leino tõlkes (1912–1914). Hannele kingitus on ka 1909. aasta jõuludega kuupäevastatud esseesari „Soome kirjanikud” (*Suomalaisia kirjaili- joita*, 1909). Maikuus aastal 1921 Eestis viibides on Leino ise Tug- lasele kinkinud oma luulekogu „Ajanaine” (*Ajatar*, 1920) ja 1922.

<sup>6</sup> Vt ka arvustuse eesti tõlget (Andresen 1975: 619).



aasta algul Tuglaste-paarile oma meeleoluka Eesti-visiidi taasmeenutuseks poeemi „Vana pastor” (*Vanha pappi*, 1921). Raamatukogus on ka „Helkalaulude” (*Helkavirsiä*, 1903) esitrükk, kuid selle omandamisega pole märgitud.

216 Oma „Teoste sünnilugude” esimeses variandis väidab Tuglas talvel 1911/1912 Genfis lugenuvat Leino romaani „Naise ori” (*Naisen orja*, 1913), kus olnud juttu kahest õest, mis pannudki temas idanema kavatsuse kirjutada „Felix Ormusson”: „Seal siis sain kord Soomest esimese kõite Eino Leino orja-romaanide seeriast – ta „Naisen orja”. Selles oli kõne kahest õest. Kirjutasin kohe selle romaani lugemise mõjul mingi iroonilis-küünilise dialoogi. Hiljem jäi just see katke „Ormussonist” välja, kuna ei sobinud sündmustikku. Ja üldse on vaevalt midagi ühist Leino ning minu teose vahel. (Kahjuks ei saa ma seda praegu kontrollida.) Kuid just tolle dialoogi kirjutamise päevast peale hakkas minus arenema uue romaani idee.” (Rummo 1966: 193). Ajaliselt see ei klapi, sest *Naisen orja* ei olnud tollal veel ilmunud, ja hiljem ongi Tuglas kogu selle lõigu oma kirjatööst kustutanud (vrd Tuglas 1973: 85)<sup>7</sup>. Kustutamise ajendit pole raske mõistatada: 3. septembril 1967 dateeritud pühendusega on Leino *Naisen orja* esmatrüki „professor Friedebert Tuglasele” – ja tõenäoliselt Tuglase enese palvel – läkitanud Eeva Niinivaara Soomest; seegi raamat on tänaseni Tuglase kogus. Selle saabudes võis Tuglas *de visu* veenduda, et *Naisen orja* ei saanud „Felix Ormussoni” inspireerida mitte ainult ajalistel, vaid ka sisulistel põhjustel: kahe õe motiivi sellest ei leia. Siiski on Tuglas juba aprillis 1936 vestluses abikaasa Eloga vihjanud, et kahe õe motiivi sissetoomiseks andnud talle tõe „üks Eino Leino romaan” – täpsustamata küll, milline (Tuglas, E. 2017: 366). Selle üldtõdemusega jäidki uurijad üldiselt rahule (vt nt Liiv 1988: 324).

Ent oli ka isikupäraseid eriarvamusi. Mihkel Kampmaa pidas Tuglase romaani eeskujuks Juhani Aho suvearmastusjuttu „Kirikuõpetaja proua” (*Papin rouva*, 1893; eesti keeles „Õpetaja proua”, 1924), millel on ülesehitus- ja looduskirjelduslikku sarnasust eesti teosega, kuid mis kajastab naise vaatepunkti; samuti pole siin võtta kahte õde (vt Kampmaa 1936: 96–98). Felix Oinas tuli välja mitme

<sup>7</sup> Nigol Andresen on märganud kärbet, kuid ei oska seda kommenteerida (Andresen 1979: 25).

erineva oletusega, arvates, et Tuglast võis kannustada Eino Leino novellikogu „Noor naine” (1910, eesti keeles 1911), mis ei ole tõenäoline, või Ivan Turgenevi romaan „Isad ja pojad” (1862), mis ei pea lihtsalt paika (Oinas 1979). Kirjas Harald Peebule 18. septembrist 1967 tunnistab Tuglas, et Turgenevi romaani polnud ta „Felix Ormussoni” kirjutamise ajal lugenud (Tuglas *s.a.*: 321). Püüdkem asjasse siiski selgust tuua.

Lahenduseni juhib Tuglase enese öeldu, mille kohaselt sai ta tookord Genfis „esimese kõite Eino Leino orja-romaanide seeriast”. Leino orja-romaanide sari koosneb neljast osast: „Töö ori” (*Työn orja*, 1911), „Raha ori” (*Rahan orja*, 1912), „Naise ori” (*Naisen orja*, 1913) ja „Õnne ori” (*Onnen orja*, 1913). „Töö ori” ilmus 1911. aasta novembri lõpus (Eilen ilmestyi 1911) ja „Raha ori” 1912. aasta mai alguses (Eino Leinon uusi romaani 1912). Niisiis tuleb Tuglase teadet usaldades ajaliselts kõne alla vaid „Töö ori”. Orja-romaanide läbiv peategelane on majandusteaduse doktor Johannes Tamminen, tehaseametniku poeg ja poliitilistelt vaadetelt sotsialist; sarja iga osa tegevus hargneb Euroopa eri linnas: Berliinis, Pariisis, Kopenhaagenis ja Roomas. „Töö orjas” pesitseb Tamminen parasjagu Berliinis kirjutamaks oma kavatsetavat suurteost, soome sotsialismi piiblit pealkirjaga „Soome kui tulevikuriik” (Leino 1911). Seal otsib mehe üles soomerootslasest vabahärra Carpi tütar Signe Carp, nüüd juba ligi 30-aastane naine, kellesse Tamminen on kord Carpide soome keele koduõpetaja ametis ja seejärel üliõpilasena olnud kõrvuni armunud. Tammise seisuslik solvumus pärast abieluettepaneku tegemist on nad aga seejärel lahku viinud. Signega koos on Berliinis ka tema nõbu (*serkku*, tädi- või onutütar), 23-aastane Irene, kelle osalt veel uinuva võlu paeltesse Tamminen nüüd kohe kinni jääb. Raamatu lõpus jõuavad Johannes ja Irene kihlumiseni ning seisusliku tõusu nimel hülgab Johannes oma senise elu, heites ahju ka kavatsetud raamatu käsikirja. Sarja teises osas „Raha ori” saabub Tamminen koos abikaasa Irene ja tütre Seidiga Pariisi, nende abielu on juba täis seesmist, ka sotsiaalselt tingitud võõristust ning purunebki pärast seda, kui Tamminen on sattunud juhuslikult peale Irene ja Signe vahelisele homoerootilisele stseenile (Leino 1912).

Ehkki Leino teoses on tegu naissoost nõbude ja Tuglase romaanis õdedega, on „Töö orja” ja „Felix Ormussoni” kõrvutades ning

Tuglase enese märkust arvestades vägagi usutav, et Tuglas sai oma romaani ühe algimpulsi just „Töö orjast”.<sup>8</sup> Teosed on stiililt küll erinevad (Leino romaan esindab üsna lihtsakoelist sotsiaalsete rõhuasetustega olmerealistmi, meenutades mõnd Eduard Vilde varasemat teost), kuid meespeategelase ja kahe naise suhetes jäävad silma psühholoogiliste olukordade sarnasused. Näiteks armub mees nii Leinol kui ka Tuglasel kõigepealt vanemasse, seejärel nooremasse naisesse, kusjuures vanem naine ise „kupeldab” noorema naise mehele maha, see tähendab, laseb käibele jutu nende omavahelisest armuloost, millest mehel endal pole aimugi. See üsnagi iseloomulik rööpsus ei ole ilmselt juhuslik, nagu mõned muudki motiivid, näiteks läbiv pilge meheliku „rüütellikuse” aadressil. Lisand neisse mõjuseostesse on seegi, et nii nagu Leino romaanisarja peategelane Johannes, nii on ka „Felix Ormussoni” taluomanik Johannes, Felixi koolivend ja Helene abikaasa, ühtlasi teadlane ning sotsialistlik poliitik, kes on abiellunud seisuseredelil ülespoole. Võiks oletada, et Tuglast tiivustas 1912. aasta talvel Leino värsket teost lugema soome luuletaja juba mainitud soodus vastukaja tema enese esimesele tõlkeraamatule „Vilkkuva tuli”.

1916. aasta algusest kuni 1918. aasta septembrini andis Eino Leino koos L. Onervaga (õieti Hilja Onerva Lehtinen) välja iganädalast kultuurilehte Sunnuntai (Pühapäev). Seda ilmus kokku sadakond numbrit, millest kolmteist olid topeltnumbrid, see tähendab, sisaldasid nelja asemel kuut või kaheksat (kord ka vaid nelja) lehekülge. On tähelepanuväärne, et kokku üheksas Sunnuntai numbris astus autorina üles Friedebert Tuglas, olles lehe ilmselt aktiivseim väliskaastöeline. Kõik Tuglase tekstid oli tõlkinud kunstnik Hilja Tolvanen (1879–1959) ja ilmumise järjekorras olid need „Lillelises infernos” (2. VII 1916), „Kriitiline intermezzo” (23. VII, 30. VII ja 13. VIII 1916), „Aja vaim” (11. III, 18. III ja 25. III 1917), „Nägemused” (29. IV 1917) ning „Iseenesele” (27. V 1917). Kahe viimase teksti ilmudes oli Tuglas ise juba tagasi Eestis, mis tähendas tema peaaegu üksteist aastat kestnud pagulaspõlve lõppu ning tormilise kirjanduselu algatamist kodumaal.

<sup>8</sup> Tänan Turu ülikooli dotsenti Viola Parente-Čapkovát, kes aitas minu oletusi kinnitada.

Tuglase naasmise puhul korraldati 6./19. mail 1917 Estonia teatris kõneõhtu, järgmisel päeval pärast Estoniat toimus bankett Tuglase ja teise endise pagulaskirjaniku, Eduard Vilde auks Harjumäel. Vana kalendri järgi mai keskpaiku asutati Siuru kirjanduslik sõpruskond ja varsti seejärel toimus tähelepanuväärne oleng Kuld Lõvi restoranis Harju tänaval, mida finantseeris noor jurist ja äri-mees Voldemar Puhk ning kus osalesid Vilde, Tuglase ja Siuru liikmete kõrval mitmed avalikud tegelased, sh ajalehe Teataja toimetaja Konstantin Päts ja Leino novellikogu „Noor naine” aastal 1910 eesti keelde tõlkinud Eduard Virgo (vt Adson 1949: 85-89). Õhtu haripunktil mindi üsna lustlikuks ning juba pärast keskööd ja ülendatud meeleolus otsustati – ilmselt Tuglase ja Virgo eestvõttel – saata tervituskart ka Eino Leinole Soome. Tuglas meenutab: „Mäletan nagu läbi une, et me selles isegi ta „Noort naist” lasksime elada!” (vt Adson, Tuglas 2011: 27, 33). Leino vastas läkitusele avaliku kirja vormis „Tänuga” 10. juunist (28. maist vkj).

219

Lubatagu meid käesolevaga väga südamlikult tänada eesti pagendatud ja nüüdseks koju saabunud isamaasõprade ühise tervituse eest meie lehele. Tervitus, mille all seisis mitu meilgi tuntud eesti nime, nagu näiteks Vilde ja Tuglas – viimane on eriti hästi tuttav Sunnuntai lugejatele –, oli läkitatud Tallinnas toimunud üldistelt rõõmu- ja naasmispidustustelt. Elades ja rõõmustades kaasa meie vennashõimu rahvuslike lootuste järkjärgulisele täitumisele, tervitame siit oma lehe toimetusest kodumaale saabunud esirrinamehi ja ühineme rõõmuhõisega: Elagu vaba Eesti! (Leino 1917).

Tuglase Sunnuntai-kaastööde tagamaad ehk Leino, Tuglase ja Tolvase tollased omavahelised kontaktid, millesse oli ilmselt segatud ka Gustav Suits ja mis pidid olema õige tihedad, on jäänud avamata. Võib-olla oli oma osa mängida isegi L. Onerval, kelle soome keeles ilmumata algupärandite tõlkeid oli Suits juba 1901. aastal avaldanud Kiirte teises albumis (Salu 1970: 42-43). Kuld Lõvi olengult – ehkki „ekstreemsetes” oludes – saadetud ja Tuglase järelehinngu järgi otsustades ebakonventsionaalse sisuga postkaart annab mõista, et tema suhted Leinoga olid muutunud küllalt lähedasteks. „Elulooliste märkmete” põhjal teame, et kunstnike Hilja Tolvase ja Toivo Talviga oli Tuglas tutvunud 1913. aasta märtsikuul Pariisis ilmselt seoses Isadora Duncani tantsuõhtutega; Tolvanen oli pikemaid

öpinguperioode veetnud Pariisis varemgi. 1916. aasta jaanuaris saavad Tuglas ja Tolvanen kokku juba Tampere (Tuglas 1996: 30, 35). Sunnuntaile põgusat tähelepanu osutanud Pekka Lilja jätab selles ilmunud „Nägemused” ja „Iseensele” märkamata (Lilja 1981: 18-19; vrd Kuldsepp 1986a: 59; 1986b: 163), aga oletab, et „Aja vaimu” esimeses katkes kajastuvad Tuglase muljed 15. septembril 1915 Soome Rahvusteatri esietendunud Eduard Vilde näidendi „Pisuhänd” lavastusest, millele Tuglas tõesti kaasa elas (Tuglas 1996: 34). Mis veel põnevam – see öine nimetu jalakäija, keskealine mees, kes minakõnelejat „Aja vaimus” edaspidi saadab ja kellega teda ühendavad „mõtted nagu säde-telegrammid”, polevat Lilja järgi keegi muu kui Eino Leino, õieti siis küll Eino Leinot heiastav kirjanduslik kangelane. Selle versiooni järgi on Leinost niisiis saanud isegi üks Tuglase loomingu tegelaskujusid. Huvi võiks pälvida seegi, et „Aja vaimu” avaldas Tuglas esmalt Felix Ormussoni nime all (vt Ormusson 1916), see tähendab, minakõnelejaks ja kirjandusliku Eino Leino mõttekaaslaseks on tema oma romaani kangelane.

Muuseas oli Sunnuntai sisuga ja mõneti isegi Sunnuntai toimetuse tööga kursis Esimese maailmasõja ajal Soomes sõjaväearstina töötanud Juhan Luiga, kes oli varem rõõmsa elevusega kiitnud nii Leino kui ka Onerva 1911. aastal eesti tõlkes ilmunud novellikogusid „Noor naine” ja „Murdjooned” (Luiga 1934: 159-160, 204, 207) ning kes talletas Leino ja Onerva tegemisi ka oma 1915.-1917. aasta päevikumärkmeis. Psühhiaatrist kirjandusarvustaja tekitanud alkoholilembeses Leinos tõsist hirmu ning ta püüdnud Luiga seltskonda üldiselt vältida (Laaman 1938: 95-97). Algsest lugupidamisest Leino vastu oli Luiga tollal juba üle kasvamas ning nõnda asetaski ta oma 1916. aastal paberile pandud massiivses Noor-Eesti-kriitikas nii soome luuletaja kui ka „Felix Ormussoni” autori dekoratiivsuse, ideedevaeguse ja müstikalembuse all kannatavate dekadentide kilda. Luiga menetlus oli lihtne: Nuori-Suomi liikumine 1890. aastail tähistas vanasooime Kalevala-kultuuri renessansi (Jean Sibeliuse, Akseli Gallen-Kallela), järgnenud Leino-põlvkond kandis aga rinus selle allakäiku, dekadentsi. Sama valem pani ta kehtima Eestis: eestlaste vaimu- ja seltsielu õitseng Jaan Tõnissoni käe all aastasadade vahetusel märkis nõndanimetatud Tartu renessansi, sellele järgnenud Noor-Eesti võttis aga eeskuju juba Nuori-Suomi einoleinolistest epigoonidest ja väljendas dekadentsimeeleolusid (Luiga 1917:

225–227, 231–232 jm; sama: Luiga 1995: 274–277, 281–282 jm). Et Sunnuntai oli Luiga meelest soome Kalevala-kultuuri dekadentliku pöörde tähiseid ja et ta selle lugejana pidi hästi tundma Tuglase kui eestlasest kaastöölise energilist panust ajalehe sisustamisel, siis pole välistatud, et just see asjaolu võimendas tema 1916. aasta ülikriitilist hoiakut Tuglase loomingu suhtes „Felix Ormussoniga” selle keskmes (Luiga 1917: 235–236, 259–270; Luiga 1995: 286–287, 299–312).

Tuglase Sunnuntais avaldatud lugudest seisab stilistiliselt teistest eraldi „Lillelises infernos” kui ekstaatiline noorpõlvefantaasia Stanisław Przybyszewski kiiluvees (vt Undusk 2009: 543–544), millel on emotsionaalset kokkupuudet „Nägemuste” õuduspiltidega; nii viimane kui ka ülejäänud kolm mõtisklevat laadi teksti olid eesti ajakirjanduses ilmunud aastail 1915–1916. „Kriitiline intermezzo”, kus väidetakse muuseas, et nii eesti kui ka soome kirjandust väevab fantaasiapuudus, mistõttu – kui „Kalevala” ja Aleksis Kivi välja arvata – pole need suutnud pakkuda maailmakirjandust väärivaid müüte, kutsus juba Aino Kallase eespool mainitud kohviõhtul täiesti arusaadavatel põhjustel esile Eino Leino ägeda protesti: „Millisel teisel rahval on nii palju kujutusvõimet? Soome rahvaluule! Loit-sud! Selle koha pealt vaidlen kõvasti vastu.” (Thauvón-Suits 2005: 27). Tuglase väide sunnib oletama, et Leino „Helkalaulude” väge täis uusmütoloogiat ta kas ei tundnud või pigem – ei tunnustanud. Sest just Leino oli oma müütiliste ballaadidega rakendanud luulepraktikasse selle, mille Tuglas hõikas teoorias välja alles 1915. aasta lõpul „Kriitiline intermezzo” esmatrükis: „Luuu müütosi, – see on kõige kõrgem. Luua seda üksi, mis muidu rahvad ja aastasajad on loonud, – see on jumalik. Suuremat õnne ei pea kunstnik lootma.” (Tuglas 1915c: 782.) Seda oligi Leino oma „Helkalaulude” parimates palades veenvalt teinud. Tuglas seda millegipärast ei märganud. „Kriitilise intermezzo” soome tõlke ilmudes tõi Leino publiku ette „Helkalaulude” järgmise ande.

Kahe maa moodsa kirjanduse arengukonteksti erinevus oli tollal see, et kui noored soomlased, eriti just Leino isikus, jätkasid loomuliku elegantsi ja häbitundeta „Kalevalale” rajatud luuletraditsiooni uuendamist, siis ülemere võttis Noor-Eesti põlvkond 20. sajandi algul omaenese rahvuseepose suhtes sisse kriitilise hoiaku, kutsudes üles seda „unustama” (Tuglas) või „parandama” (Johannes Aavik). Need üleskutsed olid muidugi osalt retoorilist laadi, kuid näitasid

siiski, et erinevalt soomlastest pidasid eestlased oma „Kalevipoega” võõrast (saksa) mõttelaadist mõjustatud ja vormiliselt ebaõnnestunud teoseks, millele uus euroopalik luulekultuur ei saanud toetuda. Lisaks objektiivsetele põhjustele („Kalevala” rahvalik-eepline autentsus *versus* „Kalevipoeg” kui rahvaluulel põhinev autoriteos) ei maksa nende arutluste käigus unustada ka kahe sugulasrahva erinevat vaimulaadi, mis Leinole hinnangu andmisel võis pimestada ka Tuglast.

222

Annamari Sarajas on Tuglase karmi otsust meenutades rõhutanud omakorda seda, et ehkki Tuglas oli alles kaks aastat varem tõstnud oma „Juhan Liivis” (1914) sümbolismi lipu, sai tema „Kriitiline intermezzo” esimeseks sümbolismi surmakuulutuseks soome keeles (Sarajas 1961: 10-11, 45, 75-76). Näeme niisiis, kuidas Tuglase Sunnuntais avaldatud essee sekkus aktiivselt soome kirjandusprotsessi.

Just Annamari Sarajas on Eino Leino maailmavaadet eritledes näinud selles telgmisena küsimust „kas olla individualist või panteist?”. Ta kirjutab: „Ajajärgu monistlikud ja panteistlikud vaated tagasid üksikisikule igaviku igavese kõiksuse osana, ükskõik kas selle igavese ühise kõiksuse - e l a m i s e m e r e - all mõeldi jumalat ehk loodust (Spinoza), Goethe jumal-loodust, maailmahinge (Schelling, Jørgensen), tahet (Schopenhauer), tervet mõistust (Tolstoi), loodust (Haeckel) või energiat (Ostwald). Neid vaateid omaks võttes loobuti valutult p e r s o n a a l s e s t jumalast. [...] Kahtlemata on Eino Leino toodangus pärast esimesi „Helkalaule” keskseks küsimuseks vastuolu, mille üks pool on individualism, personaalsuse rõhutamine, teine aga panteistliku igaviku-usu ahvatlused ... Teda ei lohuta surematust, mis on ostetud iseduse, oma mina hinnaga. Mõistus - nagu ka müstikahalus - võtab omaks panteistliku igaviku, aga sisetunne nõuab isiku juurde jäämist, annab lootust individuaalse hinge individuaalsele saatusele ... ” (Sarajas 1961: 86-87, 93). Samalaadse vastanduse kaudu („nietzschelik üli-individualist” kui ühtlasi „müstik ja panteist”) iseloomustab Leinot ka Kai Laitinen (1994: 232). Maria-Liisa Kunnas meenutab, et haigusest paranev Leino oli detsembris 1918 öelnud temasse armunud Aino Kallasele: „Püüan nüüd nietzscheaanlust ja eneseohverdamisõpetust ühte sobitada” (Kallas 1956: 193), aga lõpetab oma pikema teemakohase arutelu ometi tõdemusega: „Individualismi ja panteismi vastuolu

osutus Leino toodangus ja mõtlemises viimaks ikkagi lepitamatuks. Usuvallas oleks see olnud kergemini ületatav, kuid loojaisiksuse individualistlike, inimlikke piire trotsivate pürgimustega oli panteistlikku sulandumist kõiksusse raskem kokku sobitada.” (Kunnas 1972: 270.)

Esimese maailmasõja aegu sai usk isiksuse jõusse tugeva hoo- bi ja panteistlikud pürgimused omandasid müstilisemaid varjun- deid teosofia ja antroposofia, nende kaudu ka vanaindia õpetuste mõjuväljas, mida heistas silmatorkavalt just Leino ajaleht Sunnun- tai. Sunnuntai kaasautorite seas oli rohkesti teosofiahuvilisi, mis kujundas selle hilisemat mainet sedavõrd, et mõned uurijad on välja- annet nimetanud isegi „kirjanduslik-teosofiliseks nädalaleheks”, ehkki ruumi said seal ka muud antimaterialistlikud aated (vt Pollari 2006: 7; Kunnas 1972: 302). Eino Leino enese teosofiliste otsingute kõrgpunktiks kujunes müstiliseks triloogiaks tituleeritud poeemi- laadne luuleteos „Kõigevägevama palge ees” (*Alla kasvon kaikkivallan*, 1917). Sunnuntai ringkonna Kalevala-üritust külastanud Juhan Luiga märkis 15. veebruaril 1916 irooniliselt oma päevikus- se: „Teosofi-poesio-musiko-dekadentline õhtu.” (Laaman 1938: 96.) Ja andis hiljem avalikult teada: „„Sunnuntai’s” on Soome müstika, teosofia ühes Soome tolstoismusega (Järnefelt) ühinenud Soome rahva uue ideaali - „südameaate” loomiseks. [---] Kas ei ole seegi uudne Euroopa uudsest: pööre müstikale ja okkultismusele, mis Euroopas juba mõni aasta enne sõda tõusmas oli, sõja ajal aga ise- äranis jõudsalt maad on võtnud.” (Luiga 1917: 235, 236.)

Võib arvata, et Sunnuntai-lehe loodud õhkkond mõjutas ka eestlasest kaasautori Tuglase vaimset ihu. Teosofia tähtsus seisnes selles, et ta ei olnud üksnes teosofia, vaid suunas edasi iidse tarkus- kirjanduse juurde. Helena Blavatsky ja Henry Steel Olcotti juhitud teosofiiline liikumine oli 19.–20. sajandi vahetusel üks sünteetilisi, inimkonna kõiki usundlikke vorme hõlmata püüdev maailmavaate- line otsing. Teosofia põhiallikas oli india mõttetraditsioon, veedad, upanišaadid, „Bhagavadgītā” (eepose „Mahābhārata” filosoofiine koostisosa 1.–2. sajandist) ja budistlik pärimus, mille paremaks tundmaõppimiseks euroopalikus kultuuris anti olulisi tõukeid. Just see saigi Tuglase puhul otsustavaks. Ta luges „Bhagavadgītā’t” 1905. aastal ilmunud soomekeelses tõlkes, mille oli välja andnud Soome teosofide selts; raamat on säilinud Tuglase raamatukogus. Tuglasele



kuulunud eksemplar on kogu ulatuses äärejooni täis kriipsutatud, mis lubab väita, et Tuglas õppis hinduismi püha raamatut tundma suure innuga.

224 Samast soome tõlkest tsiteerib moto-väärtusega ridu peategelane Allan teosofiilise tegumoega novellist „Rändaja” (ilmus ositi 1919–1921, tervikuna 1925), mille ideelise tuuma olen kord siinsele arutlusele sobivalt kokku võtnud: „„Rändaja” originaalseks taotluseks on katse ühendada Nietzsche üliinimeseõpetus indiapärase hingede rändamise ideega. Võib arvata, et just seda ühendust pidas Tuglas mingil ajal oma maailmavaate tugipunktiks, ja et kui üldse millessegi, siis just sellesse võis ta filosoofilises mõttes kunagi uskuda. [---] Kõrgemat sorti inimese seostab Tuglas vanaindia õpetusega hingede rändamisest, mis annab igale olendile (õieti küll hingele) võimaluse oma isiklike tahteomaduste alusel kehastuda igas järgmises elus üha kõrgemaks olendiks.” (Undusk 2009: 530–531.) Just individuaalne tahtepingutus paneb käima looduse ratta ja annab inimesele lootuse lõppeks ka iseennast ületada, see tähendab, ületatud ehk üliinimeseks saada. Allan kui autorilähedane teisik esineb tegelaskujuna ka „Felix Ormussoni” ette valmistanud „Õhtu taevas” (1910) ja „Pühajärves” (kirjutatud põhiliselt 1908, tervikuks liidetud 1918) ning seetõttu pole imestada, et Ormusson unistab üliinimeseks saamisest Allaniga sarnasel metempsühhootilisel moel: „Tahaks läbi käia Darwini evolutsiooniteooria tegelikult, areneda amööbist üliinimeseni oma elu jooksul.” (Tuglas 1988: 63–64.) Isegi oma armukudrutusse toob Ormusson mänglemisi sisse hingede rännu teema: „Ma hakkasin hinge reinkarnatsioonist rääkima, sentimentaalse ja ühtlasi iroonilise häälega: „Mulle näib, nagu oleks see pilt juba varem kordunud, nagu oleksime juba Gangese või Niiluse kaldal niisama heina teinud. Kõik oli niisama kui nüüd: seesama päike läks looja, ja teie istusite nagu nüüdki sao kõrval, pea alla kumardatud -”” (Tuglas 1988: 42). Nii nagu Eino Leino, nii löi ka Tuglas 20. sajandi teisel kümnendil visioone individualismi ja pantheismi sulamist, omamoodi äärmuste sünteesist, mis oli tema mõttskeemidele invariantset omane.

Sunnuntais avaldatud töödest tegeldakse selle ainealaga kõige otsemalt fragmentidesarjas „Iseenesele”, mille Tuglas lülitas hiljem „Marginaalia” koosseisu. „Meie elu, - see ei ole ainus elu võimalus,” kirjutab ta. „Ma ei mõtle miski „vaimude maailma”, vaid

niisama reali, niisama käega katsutavat nagu meie omagi.” See on vihje hinge reaalseile rännakuile läbi aja ja kehade. „Kas on see hea, et buddhism niisama unistus on nagu kõik muudki usud, – ainult inimlikum unistus kui muud? Või oleks see parem, kui me tuhandete aastate jooksul lugemata eluvormi võiksime kordamööda katsuda? Tunda oma „mina” äraarvamata paljusis vahekordis – ? Olla inimene, krokodil, elevant – siin maakeral ... ?” (Tuglas 1915b: 346; vrd Tuglas 1917: 5). Niisiis tunnustatakse panteistliku maailmaseletuse inimlikku mõõtkava, mis lubab läbi ajada personaalse jumalata, Issanda ja tema kirikuta; see viimane – nagu riik ja sõdagi – toovad kaasa vaid „ääretut toorust, vägivalda ja pimedust”.

Hoolimata kummardusest panteistliku usutunnistuse ees suubub Tuglas oma teose lõpus ikka ja jälle igatsusse isiku järele. Sest isik annab ainsa võimaluse olla mina-ise, kehastada siin maailmas midagi ainukordset, enneolematut, jõuda individuaalse eneseteostuseni – aga isik jääb alati ka üksik, isik ei saavuta kontakti loodusega, isik tähendab elada võõrandunud maailmas: „Sulle on võõrad inimesed, loomad ja taimed.” Ning nõnda tuleb paratamatult pendeldada kahe absoluudi vahet, ilmselt siiski heas usus, et utopia, mis manatakse esile „Rändajas”, võib kunagi teostuda.

Võib olla, kord ühined sa loodusega, – kui sinu hinge energia jälle loodusesse voolab ja su maine keha jälle ürgosadeks kargab, kusagil kaugel, „tuleviku ultravioletis”. Kuid mis on sinul sellest kasu, kui sa siis, kui end alles isikuna tundsid, olid üksik ja võõras kesk ääretuid avarusi! (Tuglas 1915b: 347; vrd Tuglas 1917: 5.)

Nõnda kõneles Tuglas kord Eino Leino peatoimetatud kultuuri-lehes ja võiks arvata, et peatoimetaja kiitis need mõtted jäägitult heaks.

## Lõppmäng Marie Underiga

Pöördugem tagasi sugudevaheliste suhete juurde. Panteist Felix Ormussoni jaoks esindasid kõik naised enam-vähem ühtmoodi jumaliku kõiksuse feminiinset aspekti. Näitlejanna Ljudmila Gurtšenkoli üksainus armastus ning tema mitmed mehed olid vaid selle üheainsa armastuse erinevad objektid. Panteist ei sule oma

kirge nimelisse persooni, vaid õilistab teda kui suure looduse üht elementi.

Oma „Felix Ormussonis” alustatud eksperimenti jätkas Tuglas novelliga „Maailma lõpus”, mis on kirjutatud põhiliselt üsna varsti pärast romaani ilmumist 1915. aasta sügisel. Siin on naine just selline, nagu Ormusson teda näha ihkas – vaikiv ja fantastiline hiiglaneitsi kusagil kaugel saarel, otsekui loodus ise, otsekui jumaliku substantsi nüüd juba täiuslik feminiinne aspekt.

226

Ta oli kui loodus igal pool. Ta oli kui mäekünkad, kui puhmad, kui niidud mägede vahel. Ta lamas nurmedel. Ta sirutas käed kui oksad mu vastu. Ta silmad sinasid kui allikad küngaste vahel. Tuul tõstis ta juukseid kui pilvi. Nägin ta rindu nagu mu kodu vaikkeid künkaid. Ta jalad olid kui oru kaldad. Ta põsed õhkusid kui väljad päikese veerul. [...] Ta oli hiline nagu loodus ja täitmatu nagu maa. (Tuglas 2009: 82, 85.)

Niisiis – viimaks ometi paradisis unistuste saarel? Esialgu tundubki see nõnda, armastus ei ole enam probleem, seda on kõik kohad täis, kaks olendit liibuvad häbenemata teineteise embusse kaks-kümmend neli tundi ööpäevas. Kuid Tuglas viib eksperimenti ausalt lõpuni. Katkematule, hingetõmbepausideta erootilisele tegutsemisele ehk lõputule panteistlikule armutungile jääb mees lõpuks ise alla. Nüüd tajub just tema teravalt ohtu kaotada oma isik. Ta ihkaks näha maailma enda ümber kui panteistlikku kõiksust, aga samas mitte olla ise selle kõiksuse üks kaduvväike umbisikuline osa, vaid eristuda temas kõrgemal seisva (jumaliku) persoonina. Nagu Goethe. Kui aga panteistlik armastaja kohtub teise panteistliku armastajaga, siis see enam ei õnnestu – siis peab ta leppima sellega, et tema ei ole enam Goethe, kes „näitab tähtedele taevase ette nende tee”. Talle enesele näidatakse kätte ta koht.

Ma ei ole lihtsameelne, et arvata: Felix Ormusson või nimetu laevapoiss „Maailma lõpus” ongi kirjanik Friedebert Tuglas. Kuid need teosed on kirjanik ometi paberile pannud ja käsitletud neis talle tol ajal ilmselt olulisi psühholoogilisi probleeme. Tuglase kaua varjus püsinud armulood on viimaseil aastakümneil olnud tänu arhiivileidudele suhteliselt elav teema. Ma ei tahaks sekkuda Tuglase võimalike armsamate võrdlevasse analüüsi, aga juhin tähelepanu vaid sellele, et see elutundeline aspekt, mida püüti eelnevalt Tuglase loomingus esile tuua, võib mingil moel kaasa mängida ka väljaspool

loomingut. Elu ja kirjandus ei ole ületamatu vaheseinaga lahutatud, kui ka kanalid nende vahel on keerukad.

Kui Tuglas 1917. aastal pärast pikka eemalolu taas Eestisse naasis, siis rullus lahti ka tema elu kõige kuumem, ehkki lühiajaline armulugu Marie Underiga (vt Undusk 2016b). Underi ja Tuglase tolleaegne kirjavahetus räägib peamiselt sellest, et üks pool tahaks teisega ihuliselt ühte heita, aga ei suuda seda sündsalt väljendada. Tulemuseks on palju kirklikku mõistuütlemist ja kirjanduslikku rollimängu, mis vormub kõige riskantsematel hetkedel tekstiks, kus ei ole võimalik enam vahet teha ilukirjandusel ja intiimkirjal.

227

22. juulist 1917 pärineb Tuglase kiri Underile, mis on ühtlasi filosoofilis-erootiline meditatsioon pealkirjaga „Teile ja iseenesele”<sup>9</sup>. Tuglas avaldas selle Arthur Valdese nime all – ja muidugi Underit mainimata – Siuru esimeses albumis (1917). Tekstis on taas vihjeid hinduistlikele motiividele, nii näiteks kuulsale sanskriti vormelile *tat tvam asi*, „see (kõik) oled sina”, mis pärineb vanaindia Tšhāndogja-upanišaadist (*Chāndogya-upanišad*, 9. sajand e.m.a) ning tähistab vedanta-õpetuse põhilausest inimhinge (atman) ja maailmahinge (brahman) panteistlikku ühtsust. Tuglase kummaline teos kajastab heitlust universaalse panteistliku elutunde ning „siin ja praegu” maisele isikule suunatud armastuse vahel. Selles väikeses proosapaljas saavutatud imeks jääb filosoofilise traktaadi ja ülimalt isikliku armastusavalduse läbistamatu kooskõla.

Nii kõneleb selles näiteks panteist:

... kire sööstis jääb mu viimne mõte siiski sõnatuks. Ja kas ta ongi mõte? Minu viimne tundmus ei tungi iial teadvuseni. Ning kas ta ongi tundmus? See on peidetud puusse, maasse, õhku. Meri veeretab seda laines, tuul kannab seda üle maa. [---] Sel ei ole kuju ega, võib olla, ka sisu. Sel ei ole värvi ega raskust. Võib peaaegu arvata, et seda pole olemaski. Ja ometi on see mu armastuse viimne tõde, lõpulik kokkuvõte kõigest sellest, mis olen. See on suurem kui ma ise, see on kõrgem kui ma ise. See ei tunne piina ega ahastust, see ei nõua vastuarmastust ega kadestust. See on universaalne ja panteistlik nagu jõud, mis „kannab päikesi ning tähti muid”. (Under, Tuglas 2006: 36, 38; Tuglas 2009: 325.)

<sup>9</sup> Kirjana Marie Underile on see avaldatud raamatus Under, Tuglas 2006: 32–38. Selle jõulise teksti sisulist kommentaari vt Undusk 2009: 587–592.

See eeskujulik tiraad kõlab nagu panteisti hoiatus teda armastavale naisele: tahan sind küll siin ja praegu, aga minu lõplik iha on maailmakõiksus, mitte su maine isik. Kogu see algselt ilmsesti Marie Underi isikust inspireeritud proosatekst on taas hiilgav näide võimetusest lahendada vastuolu panteistliku ja personaalse armastuse vahel, mida täheldasime ka „Felix Ormussonis” ja „Maailma lõpus”.

228 Aga näib, et Underi ja Tuglase vahekorras peitus ning viimaks selle ka katkestas mingi veel suurem paradoks. Tuglas pihib Underile oma panteistlikku kõiksuseihalust, kuid võtab Underi kirju endale samas väga isiklikult, väga enesekeskselt – ilmselt sel loomulikul eeldusel, et naise armastus on alati isikule suunatud. Paradoks näib seisnevat aga selles, et nii nagu Tuglases, nii oli ka Underis, kohe-kohe oma tiibu sirutama hakkavas luuletajas, liiga palju panteisti. Sellega ei osanud Tuglas arvestada. Mitte ainult et Tuglas ei võtnud Marie Underit kui lõpmatu jumaliku substantsi feminiinset aspekti, vaid ka Under võttis Friedebert Tuglast kui lõpmatu jumaliku substantsi maskuliinset aspekti, umbes nii nagu hiigelneitsi laevapoissi „Maailma lõpus”. Tuglas paistis seda taipavat alles siis, kui septembris 1917 ilmus Underi esikuulekogu „Sonetid”, mis tegi selle autori päevapealt kuulsaks. „Sonettides” leidis ka luuletusi, mis Under oli Tuglasele isiklikes kirjades saatnud, eeskätt Tuglase lemmiksonett „Kuis võiksin magada, kui armastan ma nõnda”. Kogu oma kirjanduslikule kogemusele vaatamata oli Tuglas neid luuletusi käsitlenud kui väga isiklikke, väga salajasi asju. Need isiklikud asjad olid nüüd äkki kõigi tarvitada. Tuglas veendus, et Under, see siiani suhteliselt vähetuntud daam, oli kirjutanud veel kümneid armuluuletusi, mis polnud üldse seotud tema, Tuglase isikuga, ja et tema, Tuglas, oli olnud vaid üks impulss Marie Underi lainetavas luulevoos. Alguses oli olnud Underi luule ja alles siis ilmus sellesse Tuglas.

Oma arvustuses „Sonettidele” püüdis Tuglas lugejat veenda, et Underi luuletused on pigem elulised kui kunstilised dokumendid, poeetilise päevaraamatu leheküljed, ja et nende autor on „kõige paremas mõttes” – diletant: „See ei ole mitte luuletaja ja artist, kes kogu elu hindaks seisukohalt, palju ridu ja salme teeb talle sisse see või teine elamus, see või teine rõõm ehk pettumus. Elu ise on luule, inimene ise on artist. [---] ... mitte kunst, vaid elu – see on selle luule sügavam tunnus.” (Tuglas 1918b: 116.) Diletandi silt riivas

Underit valusalt, aga Tuglas ei andnud sellega naisele mitte ainult armastavat-armukadetsevat hoopi, vaid peitis sellesse ka tükikese tunnustust. Diletant oli tema kõnepruugis tollal ambivalentne, mitmekihilise ja vastuolulise tähendusega mõiste: mõistuslik ja vähese loomeihaga asjaarmastaja, kuid ühtlasi see, kelle sõnum võib seista ehtsa elukogemuse teenistuses. „Iga kunstnik on olnud kord diletant ja on seda aegajalt ikka jälle,” sõnab Tuglas oma diletantismile pühendatud marginaalis, paigutades suurte diletantide hulka – küll ebaõiglaselt kui „yhe raamatu kirjaniku” – ka näiteks Søren Kierkegaardi (Tuglas 1921: 70). 1916. aastal valminud esseenovelli „Arthur Valdes” nimategelane kui mõnes mõttes tulevikukirjanik on samuti diletant „sõna kaunis ja meeldivas tähenduses”: mitte professionaal, kes kirjutab kirjutamise enese pärast ja toodab paratamatult „literatuuri”, vaid dünaamiline isiksus, kes liigub erinevates elusfäärides ja paneb paberile elu enese „psühholoogilisi ekstrakte” (vt Undusk 2009: 514–515). Tuglase visioonil on olulisi ühisjooni Paul Bourget’ varase arutlusega diletantismist ja suurtest diletantidest, kelle hulka asetatakse muuhulgas Caesar, Montaigne ja Leonardo da Vinci (Bourget 2011: 33, vt ka Kaia Sisaski artiklit siinses kogumikus). Hiljem Bourget’ vaade muutus (vt Buuren 2004: 57–59).

Tuglas oli seega valmis möönma, et Under tegi talle kirjanikuna tagasi sama mõõduga, mis Tuglas talle ise oli teinud. Isiklikuks suhteks nende kahe vahel oli pärast seda juba liiga vähe ruumi. Kumbki kahest panteistlikust armastajast pidi oma isiklikku armastajat otsima kelleski teises ja lihtsam. Tuglas leidis selle oma tulevases naises Emma Elisabet Oinases ja Under – Artur Adsonis. Tuglas avaldas veel selsamal 1917. aastal eesti kirjanduse ühe üle aegade parima novellikogu „Saatus”, kus ilmus esimest korda terviklikult ka „Maailma lõpus”, mille panteistlikku üliarmastust kehastavat hiigelneitsit pidas tema abikaasa Elo veel aastakümneid hiljem Marie Underiks, tolleks „liiga lihaliikuks” naiseks (Tuglas, E. 2009: 99), nagu ta ütles.

## Kirjandus

A d s o n, Artur (1949). *Siuru-raamat*. Vadstena: Orto.

A d s o n, Artur; T u g l a s, Friedebert (2011). *Paaži ja Felixi kirjavahetus 1917–1944*. Koost August Eelmäe. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

- A n d r e s e n, Nigol (1975). Eino Leino hinnanguid eesti kirjandusele. - Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 616-619.
- A n d r e s e n, Nigol (1979). *Terendused. Uurimusi ja artikleid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- B o u r g e t, Paul (2011). *Esseid kaasaja psühholoogiast*. Tlk Heete Sakhai. Loomingu Raamatukogude, nr 21-23. Tallinn: SA Kultuurileht.
- B r e c h t, Bertolt (1978) = *Bertolt Brechts Taschenpostille*. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang. 2. tr. Berlin - Weimar: Aufbau-Verlag.
- 230 B r e c h t, Bertolt (2007). *Luulet*. Koost Märt Väljataga. Tallinn: Vagabund.
- B u u r e n, Maarten van (2004). Le dilettantisme, style de vie. - Poétique, nr 137, lk 53-71.
- D e s c a r t e s, René 1936. *Arutlus meetodist*. Tlk Rudolf Kulpa. Tartu: Noor-Eesti.
- E i l e n i l m e s t y i (1911) = Eilen ilmestyi Eino Leinon uusi romaani Työn orja. - Helsingin Sanomat, 26. XI, nr 274, lk 8.
- E i n o L e i n o n u u s i r o m a a n i (1912) = Eino Leinon uusi romaani Rahan orja. - Helsingin Sanomat, 5. V, nr 102, lk 7.
- F r i t š e, Vladimir (1929) = Фриче, Владимир. Социология искусства. 2. tr. Москва - Ленинград: Государственное издательство.
- H e i n e, Heinrich (1984). *Die romantische Schule. Kritische Ausgabe*. Hrsg Helga Weidmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- K a l l a s, Aino (1921). *Noor-Eesti. Näopildid ja sihtjooned*. Tlk Friedebert Tuglas. Tartu: Noor-Eesti.
- K a l l a s, Aino (1956). *Hinge sild. Päevikulehti aastaist 1916-1921*. Tlk Helmi Eller. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- K a m p m a, Mihkel (1936). *Eesti kirjandusloo peajooned*. Neljas jagu. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts.
- K i t s, Malev (1966) = *Meie sõbrad, meie tuttavad*. Koost Malev Kits. Tallinn: Eesti Raamat, lk 442-445.
- K o s k i m i e s, Rafael (1927). Eino Leinon sankarihaave. - R. Koskimies. *Suomalaisia kirjailijoita XX vuosisadan alussa*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö, lk 173-210.
- K u l d s e p p, Toivo (1986a). *Suomen siltaa rakentamassa. Viron kirjallisuuden esittely ja vastaanotto Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- K u l d s e p p, Toivo (1986b). Friedebert Tuglase loomingu retseptioonist Soomes. - Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 161-166.
- K u n n a s, Maria-Liisa (1972). *Mielikuvien taistelu. Psykologinen aatetausta Eino Leinon tuotannossa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- L a a m a n, Eduard (1938). *Juhan Luiga. Elu ja mõtted*. Tartu: Noor-Eesti.
- L a i t i n e n, Kai (1994). *Soome kirjanduse ajalugu*. Tlk Piret Saluri. Tallinn: Vagabund.
- L e i n o, Eino (1911). *Työn orja*. <http://www.gutenberg.org/files/14385/14385-8.txt> (vaadatud 6. 12. 2020).
- L e i n o, Eino (1912). *Rahan orja*. Helsinki: Yrjö Weilin & Kump. osakeyhtiö (sama: <http://www.gutenberg.org/files/14386/14386-8.txt>, vaadatud 6. 12. 2020).
- L e i n o, Eino (1917) = Toimitus. Kiitos. – Sunnuntai, 10. VI, nr 23, lk 3.
- L i i v, Toomas (1988). Felix Ormussonist, Tuglase miniatuuridest ja Norra reisi kroonikast. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 3. Felix Ormusson. Muutlik vikerkaar. Ühe Norra reisi kroonika*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 323–332.
- L i l j a, Pekka (1981). *Eino Leino ja Viro. Tutkimus Eino Leinon virolaisaiheisesta tuotannosta ja hänen suhteestaan Viroom, sen kirjallisuuteen ja kirjailijoihin*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- L u i g a, Juhan (1917). Noor-Suomi-Eesti. Märkused 10-aastasest „Noor-Eesti’st” ja 25-aastasest „Nuori-Suomi’st”. – Eesti Kirjandus, nr 7, lk 225–236; nr 8–10, lk 249–275.
- L u i g a, Juhan (1934). *Päevamured. Artikleid, arvustusi, vesteid*. I. Toim Friedebert Tuglas. Tartu: Noor-Eesti.
- L u i g a, Juhan (1995). *Mäss ja meelegaigus*. (Eesti mõttelugu, 1). Koost Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa.
- M i h k e l s o n, Friedebert [= Friedebert Tuglas] (1908). Põrgu väravas (Lõpp). – Eesti Kirjandus, nr 11, lk 387–392.
- N i r k, Endel (1985). *Avardumine. Vaatlusi eesti romaani arenguteelt*. Tallinn: Eesti Raamat.
- N o v a l i s (1989). *Dichtungen und Fragmente*. Hrsg Claus Träger. Leipzig: Reclam.
- O i n a s, Felix (1979). Tuglase “Felix Ormussoni” eeskujudest. – F. Oinas. *Kalevipoeg kütkeis ja muid esseid rahvaluulest, mütoloogiast ja kirjandusest*. Alexandria (Virginia) – Toronto: Mana – Oma Press, lk 193–200.
- O r m u s s o n, Felix [= Friedebert Tuglas] (1916). Aja vaim. – Päevaleht, 20., 22. VIII, nr 183–184, lk 2.
- P o l l a r i, Mikko (2006). *Kansan parhaaksi. Eino Leinon Sunnuntai-lehden sivistyneistö- ja kansakuva 1915–1918. Pro gradu-tutkielma*. Tampere: Tampereen yliopisto (<https://trepo.tuni.fi/handle/10024/93878>).



- R e i n, Marlen (2011). Karismaatiline diiva elab mälestustes edasi. – Postimees – Arter, 9. IV, lk 22.
- R u m m o, Paul (1966) = *Friedebert Tuglas sõnas ja pildis*. Koost Paul Rummo. Tallinn: Eesti Raamat.
- S a a r e n h e i m o, Kerttu (1966). *Tulenkantajat. Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla*. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström osakeyhtiö.
- 232 S a l u, Herbert (1970). *Kauged rannad ja oma saar. Esseid eesti kirjandusest*. Stockholm: Eesti Raamat.
- S a r a j a s, Annamari (1961). *Elämän meri. Tutkielmia uusromantiikan kirjallisista aatteista*. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström osakeyhtiö.
- S p i n o z a, Benedictus de (1997). *Die Ethik*. Lateinisch und deutsch. Übers Jakob Stern. Stuttgart: Philipp Reclam.
- S p i n o z a, Baruch (2016). *Eetika. Geomeetrilise korra järgi tõestatud ja viide ossa jagatud*. Tlk Margus Ott. Tartu: Ilmamaa.
- T h a u v ó n - S u i t s, Aino (2005). *Minu mälestuste Eino Leino. Kannatav inimene*. Tlk Ene Kaaber, Mari Maasik. Tallinn: Ilo.
- T u g l a s, Elo (2009). *Elukiri. 1952–1958*. 2. tr. Tallinn: Tänapäev.
- T u g l a s, Elo (2017). *Tartu päevik. 1928–1941*. 3. tr. Tallinn: Tänapäev.
- T u g l a s, Friedebert (1914). *Juhan Liiv. Monograafia*. Tartu: Noor-Eesti (faksiimiletrükk raamatus: F. Tuglas. *Kogutud teosed 12. Juhan Liiv*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2013).
- T u g l a s, Friedebert (1915a). Felix Ormussoni päevaraamatust. Mõned avaldamata katked. – *Vaba Sõna*, nr 3/4, lk 97–99.
- T u g l a s, Friedebert (1915b). Iseenelese. – *Tallinna Kaja*, 5. IX, nr 35, lk 546–548.
- T u g l a s, Friedebert (1915c). Kriitiline intermezzo. – *Tallinna Kaja*, 19. XII, nr 49/50, lk 780–790.
- T u g l a s, Friedebert (1917). Itselleni. Tlk Hilja Tolvanen. – *Sunnuntai*, 27. V, nr 21–22, lk 5–6.
- T u g l a s, Friedebert (1918a). *A. H. Tammsaare. Kriitiline esse*. Tartu: Odamees.
- T u g l a s, Friedebert (1918b). Eesti lüürika 1917. – *Sõna. Koguteos*. Toim Friedebert Tuglas. Tartu: Odamees, lk 114–125.
- T u g l a s, Friedebert (1920). *Felix Ormusson*. 2. tr. (F. Tuglas. Teoksed nr 4). Tartu: Noor-Eesti.
- T u g l a s, Friedebert (1921). *Marginaalia. Mõtted ja meeleolud 1906–1921*. Tartu: Odamees – Carl Sarap.

- Tu g l a s, Friedebert (1973). *Rahutu rada. Elu- ja kirjandusloolist*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tu g l a s, Friedebert (1986). *Kogutud teosed 1. Novellid I*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tu g l a s, Friedebert (1987). *Kogutud teosed 2. Novellid II*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tu g l a s, Friedebert (1988). *Kogutud teosed 3. Felix Ormusson. Muutlik vikerkaar. Ühe Norra reisi kroonika*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tu g l a s, Friedebert (1996). *Eluloolisi märkmeid I. 1906–1944*. (Litteraria, 11). Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum – Virgela.
- Tu g l a s, Friedebert (2001). *Kogutud teosed 9. Kriitika V. Kriitika VI*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Tu g l a s, Friedebert (2009). *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Koost ja saatetekstid kirjutanud Jaan Undusk. Tallinn: Avita.
- Tu g l a s, Friedebert (2013). *Kogutud teosed 12. Juhan Liiv*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Tu g l a s, Friedebert (s.a.). *Valik kirju*. Käsikiri Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuses.
- U n d e r, Tu g l a s (2006) = *Under ja Tuglas. Marie Underi ja Friedebert Tuglase kirjavahetus*. Koost Rutt Hinrikus. Tallinn: Tänapäev.
- U n d u s k, Jaan (1992). Etüüdid tekstist. – Akadeemia 1992, nr 5, lk 974–1012.
- U n d u s k, Jaan (2009). Repertoorium. Saatetekste Tuglase teostele. – F. Tuglas. *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Koost ja saatetekstid kirjutanud Jaan Undusk. Tallinn: Avita, 2009, lk 453–677.
- U n d u s k, Jaan (2016a). Friedebert Tuglase Ahvenamaa-elamus. – J. Undusk. *Eesti kirjanike ilmavaatest*. (Eesti mõttelugu, 118). Tartu: Ilmamaa, lk 254–274.
- U n d u s k, Jaan (2016b). Armastus revolutsiooni varjus. Under ja Tuglas aastal 1917. – J. Undusk. *Eesti kirjanike ilmavaatest*. (Eesti mõttelugu, 118). Tartu: Ilmamaa, lk 275–285.

# Värvikas raskemeelsus Friedebert Tuglase ja Konrad Mägi looduspildis

Lola Annabel Kass

234

„Taevas oli hall. Üle halli ja vormitu taeva läksid mõned hallid ning vormitud pilveräbalad. Kõik oli mõttetu ja tühine – mina, taevas ning pilved.” (Tuglas 1988: 111–112.) See on sissekanne Felix Ormussoni päevikust, kuhu ta märgib veel samal õhtul, et ta on „jälle ühe sammu elule lähemal, kui elu tõesti pole muud kui läilus” (samas: 111). Nõnda kui mitmel varasemal õhtupoolikul on ta tülpinud ja raskemeelne.

Mitmes Friedebert Tuglase 20. sajandi algupoolel valminud lühijutus figureerib meessoost tegelane, kes kannatab raskemeelsuse all ja kelle hingeelu peegeldab miljöö.<sup>1</sup> 1915. aastal publitseeritud „Felix Ormusson” on aga eesti kirjanduses üks esimesi dekadentlikke romaane (Hinrikus 2008: 130; Hinrikus 2014: 199–240; Sisask 2018: 108–116). Teose dekadentlikkus avaldub selgesti loovisikust peategelase heitlikes tujudes. Dekadentsikirjanduse kesksed karakterid on sageli raskemeelsed, nende meeleolu vaheldub kiirelt ja neile on omane nii pessimism kui ka iroonia – kõik need tunnused, mis on iseloomulikud Ormussonile (vt Hinrikus 2014: 200–201, 220–229; Hinrikus 2017: 24–26, 36–48; Lyytikäinen jt 2020: 15–20).

Romaanis on tegelase psüühilise seisundi avamisel oluline roll ümbruse kujundirikkal kirjeldusel. Õnneküllastel ja rahulikel aegadel kangastub loodus nimitegelasele elujõulise, sädeleva ja meeldivalt lõhnava ning joobnustavana (Tuglas 1988: 14, 18, 94–95). Rõõmsa meele haihtudes moondub aga keskkond melanhoolseks või luupainajalikuks (samas: 104, 117–118, 136). See on ilmne artikli algul esitatud tsitaadis: tegelase kehva tuju toonitab taevavaade ja tunderõhuline värviadjektiiv „hall”, mis tsitaadis kordub ja millega rõhutatakse tegelase arvamust, et elu on üksluine ja tühine. Metafoorse väljendiga „pilveräbalad” markeeritakse protagonistiga halba

<sup>1</sup> Raskemeelsuse lõksus olevad tegelased on Felix Ormussoni kõrval veel Allan („Õhtu taevas”, 1910; „Rändaja”, 1925) ja Fabian („Vilkuv tuli”, 1909).

enesetunnet. Asjaolu, et selline masendustuju on valatud elegantsesse sõnastusse, osutab aga dekadentsi kesksele tendentsile estetieseerida rusuvaid meeleseisundeid. Jaan Undusk on väitnud, et Tuglase kunstilised melanhooliaavaldused on enamasti rikkalikult kujundliku väljenduslaadiga, olles esteetiliselt mõjuvõimsad ja elegantsed (Undusk 2016a: 383).

Selguse mõttes tuleb avada, mida Ormussoni painav raskemeelsus mõistena tähendab. Raskemeelsuse semantiliseks vasteks on dekadentlikes teostes sageli esile tulevad sõnad „melanhoolia” ja „spliin” (IBS, VSL). Kõik kolm sõna osutavad elurõõmu kadumisele ning rõhutatud ja halvale meeleolule. Vana-Kreekast pärit sõnadel „spliin” (kr *splēn* – põrn) ja „melanhoolia” (kr *melaina cholē* – must sapp) on pikk ühine ajalugu. Neid seob antiikaega ulatuv kehamahlade ja temperamenditüüpide teooria, mille kohaselt on melanhoolia tingitud põrna ehk spliini poolt toodetud mustast sapist.<sup>2</sup> Ajalooliselt evib melanhoolia nii temperamendi kui ka haiguse ja tuju tähendust (Földényi 2016: 247–253; Radden 2000: 4; Radden 2009: 5–19). Melanhoolia kohta võib öelda „kurbus”, „kurvameelsus”, „norg”, „raskemeelsus” (Saareste 1959: 135–136; VSL).

235

Meelelaadiga haakuvalt on melanhoolia kunstitekstides märkinud aga liialt hingelis-emotsionaalse temperamendiga tegelaskuju. Jaan Unduski väitel on melanhoolik tunnete aeglasest settimisest tingituna püsivalt raske hingega. Temas on „alati materjali, millega end vaevata” (Undusk 2016a: 332–333). Sõnaga „melanhoolia” on olnud sünonüümselt kasutusel ka „spliin”. Psüühilist seisundit märkiva spliini vasteks on veel „vilets tuju” ja „elutüdimus” ning „raskemeelsus” (OED; VSL). Dekadentlikes tekstides avaldub spliin tihti haiglaslikus väsimuses, elutahte kadumises ning ükskõiksuses enda ja maailma suhtes. Näiteks Tuglas kasutab sõna „spliin” novellis „Poet ja idiot” (1924), kirjeldamaks Ormussoni tülpimust ja teda põletavat väsimust (Tuglas 1925: 126).<sup>3</sup> Seesuguse tähendusvarjundi põhjus peitub selles, et 18. sajandi Prantsusmaal hakati kasutama

<sup>2</sup> Antiikse teooria järgi sõltub temperament keha põhimahlade tasakaalust. Need põhimahlad ja neile vastavad temperamenditüübid on veri ja sangviinik (vrd ld *sanguis*), lima ja flegmaatik (vrd kr *phlegma*), must sapp ja melanhoolik (vrd kr *melaina cholē*) ning kollane sapp ja koleerik (vrd kr *cholē*).

<sup>3</sup> Felix Ormusson on ka novelli „Poet ja idiot” peategelane.

samatähenduslikult sõnu „spliin” ja *ennui*, millest viimane oleks otseses eestikeelses tõlkes „raskekujuline igavus”, „elutüdimus”, „norg” (Saareste 1959: 1142; Kuhn 2017: 3–14; Greenfeld 2013: 417–421).<sup>4</sup> Lühidalt öeldes, raskemeelsus haakub depressiivse seisundi ja depressiooni mõistega.

236 Romaanis „Felix Ormusson” on mind peaaegselt paelunud raskemeelsuse avaldumine looduse kujutamises ja värvuses. Käesolev uurimus tõukub veel tähelepanekust, et see, kuidas kirjanik kirjeldab taevast, meenutab sageli Konrad Mägi maastikumaale. Nende loomingu sarnasust on märganud teisedki uurijad ja seda mitte ainult süngeloomuliste taevavaadete kujutamisel ning kõnesolevas romaanis (vt Pihlak 1969: 26; Pihlak 1979: 51, 97; Sarapik 1999: 280–284; Undusk 2016b: 259–265; Epner 2017: 316). Samas ei ole sarnasuse põhjusi 20. sajandi kunsti- ja kirjandussuundade kontekstis süvitsi uuritud. Niisamuti pole analüüsitud raskemeelsust kui nende kahe looja töödes sageli väljenduva sünguse põhjust. Eeldan, et nende looming on sarnane eelkõige seetõttu, et mõlemad võtsid eeskujuna ajastu kunsti trendidest. Et tegemist oli lähedaste sõpradega ja koostööpartneritega, tuleb arvestada ka võimalust, et nad mõjutasid teineteist vastastikku.<sup>5</sup> On teada, et suure lugemusega maalikunstnik ammutas ideid kirjandusest (Paris 1932: 49; Adson 1974: 65). Ka Evi Pihlak on arvanud, et Mägi fantaasiat on kasvatanud kirjanikest sõpruskond ja lugemisarmastus (Pihlak 1979: 62). Tuglasele andis aga ainekujutav kunst. Tema tekstides vihjatakse ja viidatakse sageli kujutatavale kunstile, neile on omane ekfraaside rohkus (Aspel 2000: 109; Sarapik 1999: 285–289), st kunstiteose verbaalne interpreteerimine ja sellest inspireeritud kujutelmade sõnaline esitus (Sarapik 1999: 267–272). Intertekstuaalsus on dekadentlikule ja modernsele loomele väga omane ning põhjendab taotlust otsida teoste vastastikmõjusid. Lisaks imponeerib Mägile Tuglas, kelle

<sup>4</sup> Heaks näiteks spliini ja *ennui* põimumisest on Charles Baudelaire'i luulekogu „Kurja öied” (1857), kus mõlema mõistega väljendatakse trööstitust ja elutüdimust, nt luuletustes pealkirjaga „Spliin”.

<sup>5</sup> Mägi on teinud kaastööd Noor-Eesti väljaannetele. Ta kuulus Siuru rühmituse lähikonda ja joonistas selle liikmetest 1918. aastal šaržilikud portreed. Samuti on ta illustreerinud Tuglase teosed „Kahekesi” (1908), „Arthur Valdes” (1918) ja „Teekond Hispaania” (1918) ning „Surm” (1913); viimasele tehtud samanimeline tušijoonistus ei läinud küll kasutusse (vt Pihlak 1979: 35, 117–118; Kass 2017: 86, 181).

teoseid ta loeb ja hindab (Mägi 1909).<sup>6</sup> Samas on Tuglas öelnud, et Mägi sai tema jaoks maastikumaalijana küpseks alles 1920. aastatel, kuigi ta mõonab, et aeg-ajalt valmis kunstnikul üht-teist head varasemalgi ajal (Tuglas 1926: 61–66). Romaanis on vähemalt ühes stseenis viidatud Mägi kunstile.

## Mägi kui muusa

237

Mägi nime mainitakse „Felix Ormussonis” vaid korra – seda stseenis, kus ärritunud peategelane joob „vaikselt oma kohvi Konrad Mäe ookriste metsade keskel” (Tuglas 1988: 122). Täenduslik fraas, kui uskuda, et sõna „kohvik” leiutaja oli tõenäoliselt Mägi (Adson 2017: 99; Haug 2010: 323–324). Täenduslik ka seetõttu, et sõnapaar „ookrised metsad” viitab värvigammale, mis valitses kunstniku tollal maalitud metsavaadetes. Tegemist on Ormussoni aknast avaneva sügisese loodusvaate kirjeldusega ja ilmselt ekfraasiga, st Mägi maali interpretatsiooniga, milles mainitakse kunstiteosest vaid üht olulist motiivi, ookriseid metsi. Alust arvata, et see fraas viitab Mägi maalile, annavad ruumis olevad muud maastikupildid, millest kõneldakse ühes teises stseenis (vt Tuglas 1988: 13 ja allpool viide nr 20). Selle põhjal, kuidas on kirjeldatud pilte, võib oletada, et kirjanikul on silme ees olnud kas Ahvenamaa loodus või Mägi teosed, viimast võimalust on pooldanud Virve Sarapik (Sarapik 1999: 287).<sup>7</sup> Tegu võib olla mõne Ahvenamaal nähtud ja tänaseks hävinud Mägi tööga. Tuglas elas Ahvenamaal Önningebys samas majas ja toas, kus oli aasta varem elanud Mägi ning kuhu Tuglase sõnul oli kunstnik jätnud mitu oma teost (Tuglas 1926: 52–53; Tuglas 1990: 196, 205). Sellega aga mägilikkuse ilmingud ei piirdu. Mägilikkus on peidus

<sup>6</sup> Kiri on dateerimata, kuid selle sisu arvestades nõustun Maie Raitariga, kes dateerib selle 1909. aastaga (Raitar, Sööt 2011: 317). Kirjas räägib kunstnik Noor-Eesti III albumist ja Tuglase novellikogust „Kahekesi”.

<sup>7</sup> 20. sajandi algul külastasid Ahvenamaad paljud eesti loovisikud. Tuglasele ja Mägile jättis saarestik oma kauni loodusega sügava mulje, kusjuures kirjaniku sõnul hakkas Mägi maastikumaalijaks just selle paiga mõjul. Tuglase tekstides võib omakorda leida looduskirjeldusi, mis tuletavad meelde Ahvenamaad (Tuglas 1926: 53–54; Tuglas 1990: 198; Paris 1932: 63–64; Undusk 2016b: 258–274; vt ka Ahvenamaa fenomen 2006).

ka kõrvaltegelases, kelle nimi on Homunculus. Viimane on Ormussoni taidurist sõber, kelle reiselele Hispaanias ja Prantsusmaal elab protagonist kaasa kirja teel – need kirjad on väheseid asju, mis suudavad peategelase tuju tõsta, nagu hea romaan või oopiumipiip (Tuglas 1988: 24, 26, 115).

238 Tuglas on kirjutanud, et romaani plaanimise käigus kajas tal „Mägi vaimustus lakkamata kõrvus” ja nii saigi Homunculus natuuri, mis sarnaneb maalikunstnik Mägiga (Tuglas 1926: 58; vt ka Raitar, Sööt 2011: 333). Seda natuuri iseloomustatakse mitmesuguste vihjete ja elementidega. Näiteks mainib Ormusson oma päevikus, et Homunculus oleks pidanud sündima Hispaanias, „mitte meie külma taeva all” (Tuglas 1988: 119–120). Sellega viitab Tuglas asjaolule, et Mägi alatasa kas külmetas või painas teda lihtsalt jahedustunne ja ta armastas sooje paiku; teostamatuks jäi soov sõita Hispaaniasse (Tuglas 1926: 50, 58–59; Epner 2017: 54–55, 92, 210). Samuti on esitatud detaile, mis haakuvad nii Mägi kui ka üldisemalt kunstinimeste elustiili, huvide ning probleemidega. Näiteks kirjutab Homunculus Ormussonile, et on koos sõpradega lasknud jalanoodele „kahekordsed tallad panna”, valmistumaks minema jalgsi Prantsusmaalt Hispaaniasse (Tuglas 1988: 26, 53). On teada, et tühjade taskutega Mägile valmistasid Ahvenamaal tuska kulunud saapad (Paris 1932: 64). Tuglase meenutustes Mägist ja Ahvenamaal veedetud ajast selgub, et see oli paljude rahanappuses virelevate eesti kunstnike probleem: „Olid traageldanud lagunevaid saapaid viulikeeltega ja viksind neid tušiga, et minna tantsima külapidudele.” (Tuglas 1926: 52.) Seega osutavad mitmekordsed kingatallad üldlevinud probleemile. Ent nagu ülal osutasin, pole välistatud ka konkreetseid vihjed Mägile.

See, et Mägi on Tuglase tegelaste prototüüpe, ilmneb põnevalt ka novelletis „Õnne saar” (1914),<sup>8</sup> kus ainsad tegelased on Ormusson ja Homunculus. Lugu kajastab Mägi tollast finantsiliselt täbarat olukorda ja kitsikust Pariisis.<sup>9</sup> Pariisis pesitseva vaese kunstniku

<sup>8</sup> Tuglas nimetas õnnesaarteks Ahvenamaad (Undusk 2016b: 258–259).

<sup>9</sup> 20. sajandi algul elasid pikemat või lühemat aega Pariisis paljud eesti loovisikud, nende seas Mägi ja Tuglas. Peatuskohaks oli muu seas legendaarne hoonekompleks, mida nimetati Mesipuuks (*La Ruche*), kus elamistingimused olid esiootsa väga halvad (Tuglas 1926: 40–41; Tuglas 1990: 254–256; Raitar, Sööt 2011: 306–309; Epner 2017: 184–189).

Homunculuse korter on pime, sest tal puudub õli lambi jaoks. Söögipooliseks on tal ainult külma teed ja leiba. Pole raha, et osta värve; see tuleb ilmsiks, kui asjaosalised hakkavad arutlema kunstiteose üle, mida nad pimedas hästi ei näegi, vaadates seda esiotsa pahupidi. Kui jutt jõuab värvideni, jääb Homunculus äkki vait, sõnades vaid, et tal ei ole värve (Tuglas 1914: 67–69). See on tükike Mägi reaalsusest (Tuglas 1926: 57; Epner 2017: 232, 338). Kurvale seigale lisab aktsenti asjaolu, et kunstnikku on kirjeldatud moel, mis meenutab Nikolai Triigi õlimaali „Konrad Mägi portree” (ill 1), mille ta maalis 1908. a Pariisis. Viimasel on Triik jäädvustanud just maastikumaalija raskemeelsust: õlimaalil istub pisikesel toolil län-gus poosis Mägi, sapine pilk silmis (vt ka Tuglas 1926: 67; Epner 2017: 200–203). Samasugune impressioon saab nähtavaks kõnes-olevas novelletis: „Kunstnik näis tinaraskelt madalale toolile kokku vajunud olevat [---] Miskisugune surma-liikumatus oli mehe pääle tulnud” (Tuglas 1914: 67). Võib arvata, et selles kirjelduses on lähtu-tud Triigi portreemaalist.

239

Huvitav on veel seegi, et lühijutus on tegevuse asemel esil mee-leolu loomine keskkonna kaudu. Traagilist põhitundelaadi toonitab miljöö akromaatilisuus ja valguse puudumine. Tekstis korduvad sõ-nad „must” ja „pime” ning nende tuletised. Kirkaid värvusi nimeta-takse vaid vestluses, kui kunstnik räägib maalil olevatest kollastest, kuldsetest puudest ja ultramariinsetest veekogudest, roosast taevast, mille all on roosad ja õrnad naised. See kõik on aga mõttekujutus, sest maalimiseks ju värve ei ole. Teost vaadates näeb Ormusson ainult „musta kanga kandikut, mille pääl miskisugused hallid jooned paist-sivad” (samas: 68). Tegemist on huvitava ekfraasiga, mis peaks silme ette tooma Mägi maalid. Võimalik, et isegi selle teose, mida Triik on kujutanud maalil „Konrad Mägi portree”. Toolil istuva Mägi taga oleval seinal ripub pilt, millel on loodusmaastiku taustal seisev nai-ne, kes kannab kollast jakki ja roosat kleiti. Tegemist on tõenäoliselt ühe Mägi varaseima maaliga, seda oletust kinnitavad üks üldsuse-le tundmatu visand ning kunstniku hilisemad maalid.<sup>10</sup> Samas on

<sup>10</sup> „Konrad Mägi portree!” on pilt, mis kujutab ümaral saarel seisvat naist, kes toetub kas kepile või päevavarjule. Samasugune kompositsioon on Mägi visandil „Figuur maastiku taustal” (dateerimata, EKM G 19408). Vt sarnaseid naisfigure töodel „Rooma” (1922, EKM G 19320), „Rooma motiiv” (1921–1922, EKM M 4469).



need Homonculuse pildi koloriidid ja loodusobjektid omased ka Tuglasele. Seega on novelletis kirjeldatud maastikumaal ühtaegu nii mägilik kui ka tuglaslik, kuigi tegu on Mägi maali(de) ekfraasiga.

## Raskemeelsuse avaldumine värvides

240

Tuglase ja Mägi kujutatud loodus ei meenuta enamasti kohalikku olustikku, sest eirab lokaaltoone ja upub Eestile mitteomaselt värvidesse. Eero Epner on väitnud, et Tuglas ja Mägi „nägid maailma värvilisemalt kui eestlased enne neid” (Epner 2017: 315–316; vt Pihlak 1959: 35–42).<sup>11</sup> Nii koloriidilembus kui ka selle tundlik kasutus on nende puhul tõesti imetlusväärne. Mägil on näiteks kollased, lillad ja rohelised Saaremaa kivid (Epner 2017: 315, 317) ning lillakalt kumavad raagus põõsad (Pihlak 1979: 70). Tuglasel on aga sinised ja violetsed puusalgad (Tuglas 1988: 28). Teisalt, koloriitne ja peenelt disainitud loodusruum ei ole eriomane neile kahele, vaid on iseloomulik ajastu kunstile ning kirjandusele. Mõlema sõber Aleksander Tassa on samuti kujutanud värvirikkaid kive, nagu nähtub seeriast „Soome maastik kividega” (1913). Eduard Wiiralt lisab akvarellile „Maalija” (1918, ill 2) aktsenti aga purpurse puuga. Ultramariinsed puutüved sirguvad nii Tuglasele kui ka Mägile tuntud kunstniku Paul Gauguini 1888. a pärit kuulsal maalil „Sinised puud” (Pihlak 1979: 37–39; Undusk 2016c: 250–251; Epner 2017: 192).

Seesugune värviküllus saab alguse 19. sajandil, mil tähelepanu hakkab koonduma värvielamusele ja värvidega eksperimenteerimisele. Selles on olnud tähtis osa teadusel ja tehnoloogial: psühholoogilise aspekti uurimise kõrval sünteesiti aina uusi pigmente (Gage 2001: 11; Bonsdorff 2012a: 37–39). Samas peab märkima, et värvilisusega ei kaasne alati püüd talletada tundeliigutusi – see on aga paljude Ormussoni nägemuste ja Mägi maalide kvintessents.

Tundeelamuse kajastamine looduskujutusega sünnib romanismi rüpes ja saavutab laialdase populaarsuse kunstnike seas 19.

<sup>11</sup> Mägi tundlikust värvimeelest ja -kasutusest on esimesena põhjalikuma ülevaate kirjutanud Evi Pihlak, kelle mõtetele on otse või kaude toetunud kõik hilisemad kunstniku värvikasutuse analüüsijad.

sajandil,<sup>12</sup> kuid see tendents ei hääbu ka järgmisel sajandil, mil tuntakse samuti suurt huvi erisuguste emotsioonide vastu (Lynton 2001: 19–20; Thomson jt 2012a: 13–15). Mõelgem kas või sellistele vooludele nagu postimpressionism ja fovism, mis tekkisid reaktioonina impressionismile. Kujutavas kunstis on impressionismi tundemärgiks lühike pintsli tõmme, täpptechnika ja puhtad eredad kerged värvid ning mäng optiliste efektidega. Impressionismi eesmärk on maalida nähtavat objekti nõnda, nagu silm seda adub, sõltuvalt erinevatest teguritest, nagu valgus ja vihm. Seevastu postimpressionismis ja fovismis on sageli keskne emotsionaalne seisund: üheks peamiseks tunnuseks on meeoleu visualiseerimine värvidega. Ilukirjanduse vallas on impressionismi mõistet avaramalt kasutatud. Seda iseloomustab nii hetkelise mulje ja situatsiooni kirjeldamine kui ka tugev tundeelamuslikkus, mis avaldub näiteks kõlalise ja visuaalse impressiooni loomises (Sarapik 1999: 290–296). Oluline on aga meeles pidada, et 20. sajandi algul toetusid kunstnikud koloriidi kasutusel tihti eri värviteooriatele ja töötasid neist lähtuvalt välja omaenese värvikeele, seda vastavalt isiklikule värvitunnetusele.

241

Jääb silma, et raskemeelsuse kujutamisel on loovisikud olnud mõjutatud nii parasjagu moes olevatest kui ka pikema ajaloo välitel settinud arusaamadest. Palju kasutatakse halle ja mustjaid toone, mis on ammustest aegadest ja eri kultuurides seostunud negatiivsete tunnete ning nähtustega: kurjuse, masenduse ja lootusetusega (Radden 2009: 182; Földényi 2016: 9; Tammert 2006: 171, 173–176, 178). 21. sajandil on empiirilised uurimused näidanud, et depressiivne isik näeb maailma hallika ja tuhmuna, sest haigus muudab tema värvitaju. Samuti on depressiooni põdejal kalduvus kirjeldada oma emotsionaalset seisundit sõnaga „hall” (Carruthers jt 2010: 9; Bubl jt 2010: 205–207; Reece, Danforth 2017: 2, 7–8). Peale füsioloogiliste tegurite mõjutavad värvidega seotud assotsiatsioone ja tundeid kultuurilised aspektid, nagu värvidele aegade jooksul kinnistunud sümboolsed tähendused. Kuigi värvusnägemine ja värvide

<sup>12</sup> Romantismi keskset ideed on hästi valgustanud romantilise maastikumaali suurkuju Caspar David Friedrich, öeldes, et maalida ei tohi ainult enda ees nähtavat, vaid ka seda, mida tunnetatakse enda sees. Selleks tuleb „sulgeda füüsiline silm ja vaadata pilti esmalt vaimusilmaga”, alles seejärel asuda maalima. Romantismis on oluline subjektiivne vaatepunkt looduse tunnetamisel ning tundmuste kujutamine elustatud, salapärase looduse kaudu. (Barasch 1990: 260, 262.)

tunnetamine tekib bioloogilistest mehhanismidest, ei ole värvidele tähenduse ja hinnangu andmine, nende emotsionaalne kogemine puhtbioloogiliselt determineeritud, vaid sõltub sellest, milline on kultuurikeskkond ning isiklikud kogemused.

Iseäranis torkab see silma sügiskoloriitide hulka kuuluva kollase puhul.<sup>13</sup> Sügis on alates antiiksest temperamentide ja kehamahlade teoriast kuulunud raskemeelsuse sümboolikasse, sest selle teooria järgi seostub melanhoolikuga sügis. Sügisvärvidest on kesksel kohal kollane, millel on lääne kultuuris erisuguseid negatiivseid tähendusi ja tõlgendusi. Väävelkollane on näiteks sakraalses kunstis olnud saatana võõp.<sup>14</sup> Moodsas kirjanduses ja kujutavas kunstis haakub kollane sageli meeleolulanguse, haiguse ja haiglasikkusega, kõdunemise ning surmaga (Hinrikus 2017: 41, 48–49). Kurikuulsa maine tõttu saab kollasest 19. ja 20. sajandi vahetusel dekadentsi sümbolvärv (Burdett 2014).<sup>15</sup> Emotsionaalse pinge loomise eesmärgil läheb moodi kollase kombineerimine tumedate värvidega, nagu see väljendub Georges Lacombe'i maalil „Kollane meri” (1892), Wiiralti „Maalijas” ja Johannes Greenbergi teoses „Kurbus” (1940–1944, ill 3). Kollase enim levinud paariline on sinine (vt ka Kass 2017: 82–83), mis on olnud sakraalses kunstis nii neitsi Maarja atribuut kui ka saatana värv (Gage 2001: 57, 73). Seega ei ole oluline mitte ainult visuaalne kontrast, vaid ka sümboolne tähendus. Just sinine on kõige kuulsam raskemeelsuse sümbolvärv ja on sellega seostunud vähemalt keskajast alates (Pastoureau 2013: 119). Kognitiivteadlaste Andrew G. Reece'i ja Christopher M. Danforthi uuringutest ilmneb, et rõhuvas meeleolus isikul võib süveneda tõmme sinise vastu; üheks

<sup>13</sup> Sügispaletis domineerivad ookertoovid ja sügise värvid on omavahel kombineeruvad soojem kollane, oranž, punane, roosa, lilla, pruun, roheline ja hall. Sügispalett vastandub suve külmadele värvidele.

<sup>14</sup> Kollast on sageli kasutatud diskrimineeriva värvina. Sellega on pidanud end märgistama juudid, prostituudid, nakkushaigusi kandvad isikud jt. Seda sellepärast, et kristlikus kultuuris seostub kollane saatanlikkusega. Sügisene kolletav närbuval loodus on loonud kollase värvi seose surmatemaatikaga. (Tammert 2006: 160, 178.)

<sup>15</sup> Seesugust tähendust on rakendanud enda huvides dekadentlike tekste ja pilte avaldav ajakiri *The Yellow Book*, mis ilmus Inglismaal ajavahemikul 1894–1897. Oscar Wilde'i teose „Dorian Gray portree” (1890) nimitegelane loeb kollast raamatut, see on Wilde'i sõnul Joris-Karl Huysmansi romaan „Äraspidi” (1884 – Bratlinger 1998: 10), mida on nimetatud dekadentsi piiblikuks. Huysmans on inspireerinud Tuglast ja tõenäoliselt mõjutanud Ormussoni tegelaskuju konstrueerimist (Undusk 2009: 526; Sisask 2009: 85).

selle avaldumisviisiks on sinise domineerimine depressiivse inimese tehtud fotodel (Reece, Danforth 2017: 7–8). Kujutavas kunstis on tuntuim näide Pablo Picasso depressiivne sinine periood.<sup>16</sup>

Konrad Mägi uurijad on väitnud, et depressiooni ja muude tervisehäirete käes vaevlev kunstnik kujutab sinisega oma kannatust, meelepaha jmt (Lamp 2004: 104; Epner 2017: 423), kuigi sinisel lasub sageli ka ülesanne muuta maalil kujutatut atraktiivseks ja ülevaks. Vassili Kandinsky 1911. aastal publitseeritud „Vaimususest kunstis, eriti maalikunstis” värviteooria kohaselt haakub tumedam sinine kurbusega (Kandinsky 2020: 66). Sellega seoses on huvitav nentida, et juba Mägi esimestel maastikupildidel on olulisel kohal sinise eri toonid, kuid loome- ja elutee lõpupoole tema sinine aina tumeneb ning vallutab lõuendi. Kulminatsioon on 1920. aastatel valminud Itaalia vaadetes, milles maaliruum on täitunud sinise tumedamate varjunditega, näiteks maalil „Capri öö” (1922–1923).

243

Samas tuleb kunstniku värvivaliku tähtsaks mõjutajaks pidada ka tema dekadentsilembust, kiindumust „dekadentsi meeleoludesse” (Tuglas 1926: 65), mis avaldub portreedes, kus estetiseeritakse morini, haiglaslikku ning jõuetut olekut (vt Kass 2017: 58–61). Samuti on kunstnikule südamelähedane põhjamaa loodus, mille iseloomulikuks tunnuseks pidas ta ühes kirjas just karmust ja nukrust (Epner 2018: 132).<sup>17</sup> Oletan, et need eelistused on põhjustatud Mägi kehvast

<sup>16</sup> Kaasaja psühholoogias ja ajuteaduses, mis lõikuvad kognitiivteadustega, tuntakse huvi selle vastu, millest sõltub värvitaju ja kas värvide seostamisel emotsioonide ning haigustega on peale kultuuriliste mõjude ka bioloogiline alus. Kognitiivteadlased Reece ja Danforth (kelle uurimistöös põimuvad psühholoogia ja masinõpe) ei keskendunud sinise värvi ning depressiooni omavahelise seostamise põhjustele, vaid üritasid välja selgitada, kas foto tehniliste andmete, nagu värv ja heledus, analüüsimisest on abi depressiooni diagnoosimisel. Uuringust selgus, et depressiivsete isikute pildid on tumedad, hallikad ja sinakad. Paralleeli võib tuua Picasso sinise perioodi töödega, milles domineerib samuti tumedus koos siniste ja hallide toonidega. Eestis on melanhooliat samamoodi kujutanud näiteks Hugo Lepik litograafias „Mehe portree” (1933, EKM G 4405) ja Johannes Saal maalidel „Surm klaveril” (1945, TKM M 3386/a), „Lumi kogub aia äärde, valu minu südame. Juhan Liiv” (1946, TKM M 1223).

<sup>17</sup> Põhjamaad seostas kurbuse ja karmide kliimaatiliste oludega kirjandus- ja kunstiteoreetik Hippolyte Taine. Tema väitel oli kliima tõttu põhjamaalaste, k.a slaavlaste ja germaanlaste temperamendile/tõule omane nii pessimism kui ka melanhoolsus. Sama väitsid mitmed teised teoreetikud, loovisikud ning samuti baltisaksa teadlane Karl Ernst von Baer. Vt Hinrikus 2010: 739–757; Kalling 2015; Lyytikäinen jt. 2020: 27.

seisundist ja talle iseloomulik värvipalett sõltub soovist maalida oma tundeilma, mistõttu pole imeks pandav, et taevatoon kombineerub tihti mihklikuu varjunditega. Õige köitvalt ilmneb see näiteks Pühajärve kujutatavas maaliseerias (1918–1921), kus ühel pildil on sine-taval taevalaotusel sünkjashalli, hallikaslillat ja kollast peegeldav veider pilveahelik (ill 4), teisel jällegi sähvatavad maapinda katvad ookertoovid ka taevas (ill 5). Paljudes Lõuna-Eesti vaadetes tuleb esile sügisvärvide ja sinise kombinatsioon.

Rikkalikult on sinist ka teoses „Felix Ormusson”, ehkki halva tuju sümbolina tarvitab Tuglas seda värvinime vaid paaril korral (Tuglas 1988: 65–66, 109).<sup>18</sup> Enamasti seondub see värv millegi kauni ja meeldivaga (samas: 11, 16, 104). Teisiti on stseenis, milles masendunud Ormusson leiab olevat just sügise enesele arusaadava ja lähedase: „Ah, sügisõhtu taevas! See, mida ma looduses kõige enam olen armastanud ja võib-olla kõige enam mõistnud!” (samas: 109). Seejärel muutub taevalaotus viirastuslikuks ja nimategelase silme ees hakkavad tihenema „tinahallid, sinised ja purpursed pilved kui sünged lained Islandi rannikul” (samas). Nende vahel voolab ehataevast markeeriv „sinipunane valgus kui veri” (samas). Ent fraas ei tähista pelgalt ehataevast, vaid sisendab ka agressiivsust, kui oletada, et selles peitub vihje Johann Wolfgang Goethe värviõpetusele.<sup>19</sup> Jaan Unduski oletusel võivad Goethe värvusõpetuse heiastused ilmned a mõne Tuglase teksti valguse ja varjude mängus, kus värvid sünnivad

<sup>18</sup> Ka kasutab Tuglas „Felix Ormussonis” sinist, et sugereerida õudu ja tähistada vastandeid „hea ning kuri”. Ühel hetkel viirastub Ormussonile laps, kes õgib kassipoega. Ormussonile kangastub sinise näoga laps, kelle suuavast paistab „kassi pea roosa pärani suuga” (Tuglas 1988: 117). Kassipoja abitus ja armsus on vastandatud hirmsale lapsele osaliselt värvide abil: roosa haakub kassiga ja sinine lapsega. Kuid nt miniatuuris „Sügise viiul” (1907) haakub kurbusega nii sinine värv kui ka sügisene aastaag (vt Tuglas 1913: 324–326).

<sup>19</sup> Goethe raamatu „Zur Farbenlehre” (1810) olulisus seisneb selles, et tegemist on esimese põhjalikuma analüüsiga eri toonide ning valguse ja pimeduse psühholoogilisest mõjust. Goethe teoorias paiknevad värvid pimeduse (sinise värvi) ja valguse (kollase värvi) vahel ning avaldavad erinevat mõju inimese emotsioonidele, saades seeläbi ka moraalse väärtuse. Goethe sõnul on sinine üks kütkestavamaid koloriite, kuid just see eeskätt pimedusega haakuv värv mõjub süngel, melanhoolse ja külmana. Soe valgusküllane kollane on sinise vastandina rõõmu värv, kuid tuhmununa, segatuna ja rohekas-kollasena mõjub ebameeldivalt. (Goethe 1840: 306–313.) Goethe värviõpetusega on dialoogis (kas või kaude) enamik värviteoreetikud, kelle jaoks on tähtis värvide ja emotsioonide seos.

puhta valguse kokkupuutel varjuga ning esimesed värvid, vastavalt skaala valguse- ja varjupoleelt lugedes, on kollane ja sinine (Undusk 2009: 525, 533). Punasele omistab Goethe pigem positiivseid omadusi, kuid vaadeldavas romaanis on see värv koos halliga enim kasutatav värv just halva tuju esiletoomisel, ehkki punast esineb ka ilu ja armastuse teenistuses. Raskemeelsusega seoses on punane ja hall huvitavad veel selle poolest, et nendega tekitatakse mõnikord meeoleu intensiivistav monokromaatiline mulje (Tuglas 1988: 27, 111–112, 128). Sinise, punase ja halli kõrval on romaanis tähtis roll ka kurikuulsal kollasel. Aeg-ajalt võtavad kollasevõitu ilme objektid, mida vaatleb raske hingega Ormusson. Ühel keskööl aknast välja kiigates märkab ta märgadelt pilvedelt pilku langetades närtsivaid lilli ja kolletunud puid (samas: 104; vt ka 113, 127). Eespool mainitud stseenis, kus Ormusson joob koos võõrustajatega kohvi „Konrad Mäe ookriste metsade keskel”, kordub sama koloriit. Kollane värv rõhutab lauas istujate vahel tekkinud vaenulikku õhkkonda ning toonitab peategelases pulbitsevat „jõudude ja meeolude dekadentsi” ehk süvenevat ärevust ja tuska, mille on suuresti põhjustanud luhtaläinud armusuhted (samas: 121–123; vt Merlin Kirikali artiklit siinses kogumikus).<sup>20</sup> „Ookristed metsad” osutavad ühtlasi sellele, et käes on sügis. See on aastaaeg, mil nimategelase nägemused avalduvad süngelt ja paeluvalt. Ülaltoodud sügisõhtu juurde on sobilik lisada üks päevane hetk.

245

Närbumise melanhoolia tardus õhus. Surm täitis metsa. Puudeladvad hallis taevas hõrenesid. Haavad veretasid kui roostega kaetud. Kuid seegi kuld ja siid pudenes tuule kaeblikel iilidel, mis kohasid ootamatult üle latvade, läbi lehtede, läbi juuste ning sügiskülma hinge. Sügis, melanhoolne sügis! (Samas: 127.)

Selles ühtaegu pateetilises ja pessimistlikus tundepuhangus kajastub kenasti Tuglase värvikeel, milles hall ning veretavad, rooste-  
sed värvid on melanhoolia sümbolid, kuid kuldne jääb nostalgilise

<sup>20</sup> Samasugune olukord – juuakse kohvi ja kirjeldatakse maastikupilti – leiab aset romaani algul, kuid seal toonitab värvirõõmus kunstiaiaes sõbralikku ning meeldivat õhkkonda (Tuglas 1988: 13). Seega rõhutab maastikupilt romaani alguses peategelase positiivset meeoleu ja häid suhteid õdedega, lõpus aga masendust ja lahkkelisid. Oluline on seegi, et romaani esimeses trükis 1915. aastal ei jooda Mägi ookriste metsade keskel kohvi mitte vaikselt, vaid „vaikselt ja vihaselt” (Tuglas 1915: 216).

246 kõlaga looduse hääbuva ilu tähistajaks. Läikivad, klaasjad ja hõbedased, kuldsed ning valgusküllased värvivarjundid tähendavad positiivset, seevastu halliga tähenduslikus paaris olevad kollane, must, violetne ja punase intensiivsed varjundid, nagu purpurpunane, tulipunane ning verev, sugereerivad õudu ja sümboliseerivad negatiivsesena, traagilisena tajutud seisundeid ning nähtusi (Tuglas 1913: 324–325; Aspel 2000: 104–105; Undusk 2009: 460). Tuglas vastandab suve ja sügise värvivarjundid.<sup>21</sup> See teeb ta visuaalselt lähedaseks Mägile, kuigi sinise värvi rohke kasutuse taga võib peituda ka hoopis teistsugune ajend ja kontseptsioon.

## Meeleolu hoovavad taevakujundid

Eelöeldust nähtub, et 20. sajandi alguse maastikupiltides on tähtsal kohal koloriit, meeleolu ja fantaasia, need omadused on ajendatud sümbolismi taotlusest püüda kinni autori omailm ja vilgas kujutusvõime. Sümbolistlikus maastikukujutuses on keskne arusaam, et loodus on nii tundmuste esilekutsuja kui ka inspiratsiooniallikas, nägemuse või autori/karakteri psüühilise seisundi heiasutamise vahend (vt Thomson jt 2012a: 12–15; Pählapuu jt 2018: 197–257). Eraldi kategooriana saab sümbolismis eristada dekadentlikku maastikupilti, millele on omane sünge fantasmagooria ja lemmikteemadena kehv meeleolu ning psüühikahäired (vt Bonsdorff 2012b; Fowle 2012).<sup>22</sup> Dekadentlik loodus vastandub idüllilisele ja elüüsilisele või üldisemalt elurõõmsale loodusele, mida leidub sümbolismis samuti. Näiteks Mägi õlimaalil „Maastik päikesega” (1913–1914, ill 7) on keskpunktis tõusev päike, mis laotab oma kullasära üle pisikese maariba. See taevakeha hõõgab soojust ja valgust ning on positiivsete konnotatsioonidega: rõõm, (elu)jõud ja vaimsus. „Felix Ormussonis” kirjeldatakse momenti, kus halvas

<sup>21</sup> Sügise motiivi kasutab Tuglas tumeda tujuga põimuvalt mitmes tekstis, nt „Oma päikese poole” (1905) „Sügise viiul” (1907), „Õhtu taevas” (1910), „Poet ja idioot” (1924), „Rändaja” (1925).

<sup>22</sup> Neid seisundeid ei kujutata mitte ainult loodus-, vaid tihti ka linnamaastikes, mis osutab levinud arusaamale, et linnas elamine võib olla üheks rõhuvate tunnete põhjustajaks. Linn seostus ülerahvastatusega, stressiga, üksindusega ning haiguste ja pahelisusega.

tujus Ormusson lebab unetuna voodis ja talle viirastub „päikese tuline kuul, mis päeval maastiku kohal leegitses” (Tuglas 1988: 34). See Mägi õlimaaliga sarnane kujutus rahustab tema meele ja ta uinub viirastuva päikesevalguse ehk „kullamere” toel: „Siis suikusin ma selles kullameres, mis täitis kõiki mu mõtteid ja meeli.” (Samas.) Päikesekujundit mõtestati tollal erinevalt, kuid enamasti interpreteeriti seda eluandva energia tähenduses (Thomson 2012b: 130) ja kasutati meeleolu ülendamiseks. Seega, dekadentlikele teostele – mida ühendab mõlemal kunstialal temaatika olulisus ja metafoorne väljendusviis – on tähendusliku koloriidi kõrval tunnuslik (kõne) kujunditega ja sümbolitega opereerimine. Vaatluse all olevate eestlaste töodes seostuvad meeleoluga sageli taevakujundid, seda võib pidada ajastuomaseks nähtuseks.

247

Oma „Metsas” (1896) manab Juhan Liiv esile „muremõtetes” metsa üle laotuvad hallid sügispilved. Wiiralti „Maalijas” annavad pilved akvarelli taevalaele ohtliku ilme, rõhutades seeläbi spliini-seisundit. Kuna pilv ähmastab ja varjutab rõõmu, soojuse ja energilisusega assotsieeruva päikesevalguse ja looduse kirkuse, on see kehva meeleolu ideaalne sümbol. Seda ütleb Ormussoni suu läbi ka Tuglas, kui tema loodud karakter endamisi mõtiskleb sellest, et päikese haihtumisel kaob rõõm ja värv ning „vihmane ilm hallide pilvedega” võib kaasa tuua halva tuju (Tuglas 1988: 32, 96). Ka Liivi luuletuses näeme, et kurva õhustiku loob sügisele iseloomulik pilvine taevas; osalt haakub selliselt kujutatud taevas melanhoolikule vastava aastaajaga – sügisega – ning sedakaudu sünge meeleoluga. Alates 19. sajandist – ajal, mil nii meteoroloogid kui ka loovisikud hakkasid pilvi suure huviga uurima – kasutavad kunstnikud ja kirjanikud tihti pilvekujundit, et tekitada sellega meeleolu ja tähistada tundmusi, mh kiirelt muutuvaid tujusid ning mõtteid, kuna pilv ise on alalises liikumises ja muudab pidevalt oma kuju (Jacobus 2012: 10–20, 27–31).

Vaadeldes Tuglase ja Mägi dramaatiliselt kujutatud taevaid, tõdegem, et pilv on neis üks olulisi juhtmotive/kinnissõnu, kuigi see ei sümboliseeri ainult sünget tuju (Undusk 2016c: 248; Epner 2017: 233). Dramaatilise efekti saavutamiseks visualiseerivad nad enamasti vihmapiilvi ja pilvekuhilaid, mis varjutavad päikesevalgust, või toovad esile ehavalguse, mille taustal need pilved kaotavad oma „sõbraliku heleduse” ja tumenevad (Tuglas 1988: 76, 80, 104; Epner



2017: 323). „Felix Ormussonis” avaldub taevakujundi ja meeleolu põimumine eespool tsiteeritud sügistaeva kirjelduses. Ormusson näeb süttivast taevakaarest voolamas sinipunast valgust, selle vaatepildi intensiivsus üha kasvab.

Kuhjuvad loendamatud pilvelinnad, tornid, müürid, mägede ahelikud. [---]

248

Avaneb jälle see hingepaeluv, hirmus ja pööritav luule, mida peidab taevas. Taevased leinarongid, ristisõjad, kooljatantsud, pilvede külmad ning kuumad joomingud algavad. [---] Ah, taevalist irooniat, pilvelist sarkasmi õpin ma. Nagu läpast absinti joon ma, mingit läilat mürki, lei- get ja sogast jooma, – kuni minu üle heidab jääkülüm, terasraske, mõök- terav rahu. (Tuglas 1988: 109–110.)

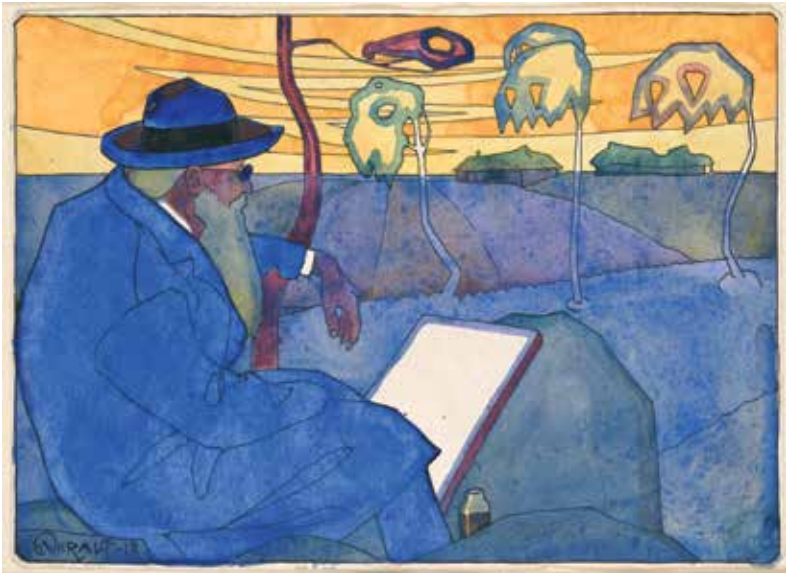
See vaade marusele ilmale on paralleelne tormiga Ormusso- ni hinges. Morbiidset võrtsi lisavad surma sümbolid „leinarong”, „ristisõda” ja „kooljatants” on iseäralikud metafoorid tuule voolus kiirelt liikuvatele pilvemassidele, nagu ka „pilvelinnad, tornid, müü- rid, mägede ahelikud”. Kogunevad sünged pilved markeerivad hin- ge sugenevat tuska, mis kätkeb vahelduvaid emotsioone. Katkest on näha, kuidas magus õudustunne vaheldub vastikusega, mis asen- dub lõppeks inertsusega. Esmalt jääb protagonistile pilk taevavõlvile pidama ning tema mõttekujutuses võtavad pilved fantastilisi vorme. Peagi liigub tähelepanu talle endale ja tekkivale vastikustundele, mida on tekstis edasi antud jätkust toonitavate epiteetidega, nagu „läpane”, „läila”, „leige” ning „sogane”. Ormusson tõdeb, et kunagi olid valu ja tusk ta jaoks omamoodi paeluvad, kuid enam mitte. Ta on tüdinenud probleemidest ja alatasa sandist tujust. Üsna ootama- tult saabub aga rahu. See ei ole siiski täielik, sest alles jääb krooniline raskemeelsus, saabuv rahu on „jääkülüm”, „terasraske”, „mõökterav”. Kandev roll tundepehangu intensiivistamisel on teksti kiirel rütmil, epiteetide ja metafooride kuhjamisel.

Samasugust pilvedes väljenduvat mäslavust ja elavust ning tunde tumedust on Mägi taevakujutuses tabanud kunstniku ning kirjani- ku ühine tuttav Hanno Kompus: „Võtke Mäe taevad, need kuulsad „rasked taevad” oma rahutute pilvedega, mis oma õhulikkuse kaota- nud ja ränkadeks rüngasteks tihenenu tihti möllavas mässus vee- revad, valmid hävitavana laviinina maa peale maha langema – kas nad ei ole elavad?” (Kompus 1917: 141–142.)



1. Nikolai Triik. Konrad Mägi portree. 1908. Õli, lõuend.  
Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

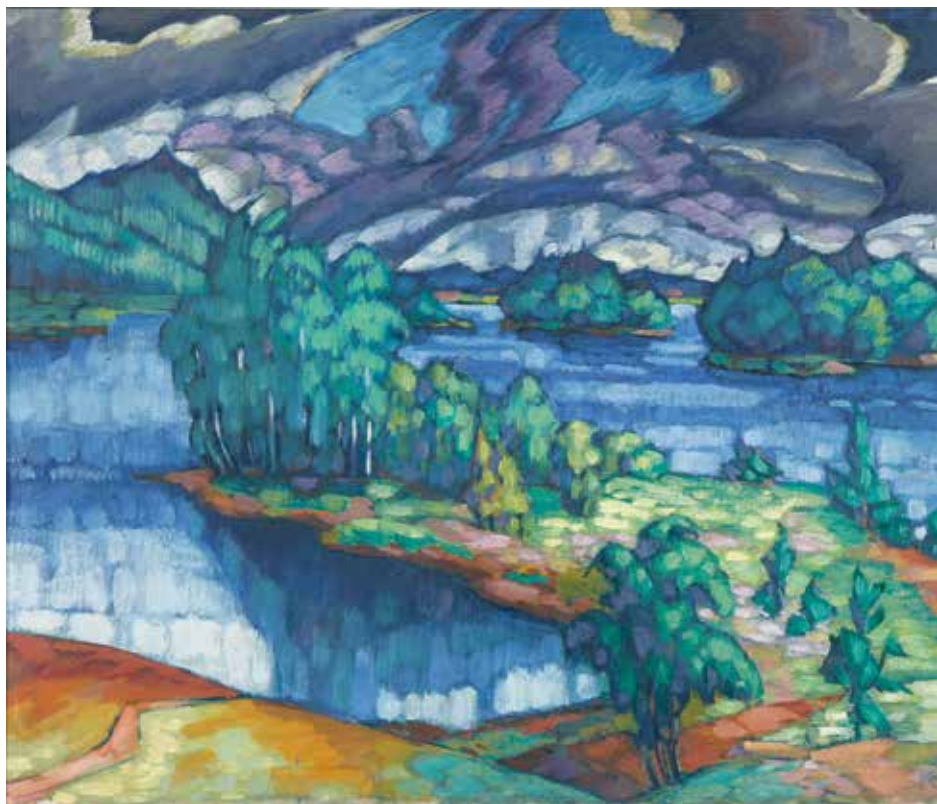
250



2. Eduard Wiiralt. Maalija. 1918. Akvarell, tušš, paber. Eesti Kunstimuseum.



3. Johannes Greenberg. Kurbus. 1940-1944. Õli, vineer. Eesti Kunstimuseum.



4. Konrad Mägi. Pühajärv. 1918-1921. Õli, lõuend. Eesti Kunstimuuseum.



5. Konrad Mägi. Pühajärv. 1918-1921. Õli, lõuend. Eesti Kunstimuuseum.





6. Konrad Mägi. Pühajärve maastik. 1918-1920. Õli, papp. Eesti Kunstimuseum.

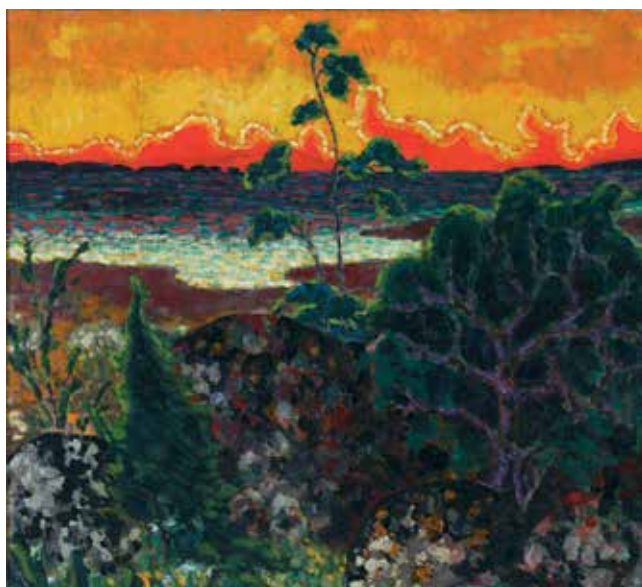


7. Konrad Mägi. Maastik päikesega. 1913-1914. Õli, papp. Eesti Kunstimuseum.



255

8. Konrad Mägi. Verijärv/Kasaritsa järv. 1916-1917. Õli, lõuend.  
Eesti Kunstimuuseum.



9. Konrad Mägi. Maastik punase pilvega. 1913-1914. Õli, lõuend. Eesti  
Kunstimuuseum.





10. Konrad Mägi. Otepää maastik kirikuga. 1918-1920. Õli, löuend. Eesti Üliõpilaste Selts.

Kompuse kirjapandu paneb küll küsima, kas ta kirjeldab kunstniku töid, käes või mõttes mõlkumas mõni Tuglase kirjutis. Samas tuleb tõdeda, et tema arvustuses kajastub ajastu arusaam heast maastikumaalist, sellest lähtuvalt kinnitab kunstikriitik, et Mägi tööd on hästi äratuntavad ja tundeelamuslikud. Sama sedastab ka Mägi sõber Juhan Luiga, kelle jaoks kunstniku värvipalett „avatleb tundmusi” ja maalitud pilved justkui „kõnelevad”. See tuleneb tema sõnutsi sellest, et taidur „ei näe asju, vaid ta kõnnib asjade keskel, luulemõtted peas ja süda tundmustest mõõnamas” (Luiga 1911). Mõlemad kunstiarvustajad osutavad veel loodusnähtuste personifitseerimisele: elutute objektide isikustamisele ja inimsustamisele. Eeldatavasti peavad nad sellega silmas, et Mägi ei maali pelgalt loodusest saadud muljeid, vaid kannab loodusnähtustesse üle oma sisemuses toimuva. See hingestab looduse. Personifikatsioon ei ole Mägil siiski nii ilmne kui Tuglasel, kes kasutab seda romaanis korduvalt.<sup>23</sup> Ormusson kirjeldab näiteks ilusat maastikku, mis, nagu temagi, peab taluma enese ümber mõttetuid inimesi (Tuglas 1988: 12), ja vaatab üle lainete rändavat pilve (samas: 94); halvastujus olles märkab ta, et ka pilved on rahutud (samas: 129). Eespool esitatud tekstikatkes pilved tema pea kohal suisa pummeldavad: „pilvede külmad ning kuumad joomingud algavad” (samas: 109). Personifikatsioon aitab jõulisemalt väljendada meeleolu ja annab objektile tunnetatava elavuse. Moodsas kujutatavas kunstis avaldub personifikatsioon tihti implitsiitselt, mitte näiteks inimpeakujuliste maastike kaudu, mida võib leida renessansskunstist.

Teisest küljest võivad kriitikud, kes väidavad, et loodusel on elava olendi tunnuseid, silmas pidada sedagi, et loodusele on omistatud vaimsus ja jumalikkus ning et selline kujutuslaad on mõjutatud spirituaalsetest ideedest. Nimelt peidab modernistlik maastikumaal endas sageli panteismile ja teosofiale või antroposofiale omaseid arusaamu. Neid erinevail aegadel sündinud mõttesuundi ühendab looduse pühaks pidamine, mis väljendub loomingulistes püüdlustes

<sup>23</sup> Selget personifikatsiooni on Mägi kasutanud Tuglase novellile „Oma päikese poole” tehtud päisliistus „Maastik linna siluuetiga” (1906–1907, UTKK K 487). Sellel on maja fassaad muudetud näoks: hoonel on hambarida, nina ja silmad. See süng ja ilmekas maja on levinud motiiv linna(elu) probleeme kujutavatel töödel; vrd Nikolai Triigi „Vaeste patuste tänaval” (1927, UTKK K 67) ja Hando Mugasto „Õine tänav” (1931, EKM G 11400).

tabada kõiges peituvat elu, vaimsust ja jumalikkust. Sellise lähemise eesmärk on kujutada jumalikkust looduses ja elu ka selles, mida me tavapäraselt peame elutuks, nagu päike, tuul ja pilved. Pildi loomisel on pearõhk objekti või nähtuse koloriidil ja vormil, mistõttu on sellised maastikupildid tavapäraselt stiliseeritud, värvielamuslikud ja kujundirikkad, nagu rühmituse Group of Seven ehk Algonquini kooli töödes, George Lacombe'i, Mikalojus Konstantinas Čiurlionise ja Nikolai Roerichi teostes. Need mõttesuunad said Eestis populaarseks alates 19. ja 20. sajandi vahetusest (Abiline 2013: 37–38) ega läinud mööda ka Mägist ja Tuglasest. Kirjaniku maailmavaadet on Jaan Undusk kirjeldanud panteismi võtmes (Undusk 2016d: 286–312; vt ka Jaan Unduski artiklit siinses kogumikus) ja ka maalikunstniku töödest aimub sarnast tunnetust; ka on teada Mägi huvi teosoofia ja antroposoofia vastu (Paris 1932: 170; Lamp 2004: 96–113; Epner 2017: 236–239). Julgen oletada, et need ideed olid oluliseks põhjuseks, miks hingestatud loodusruum sai Mägi ja Tuglase loomingus keske koha. See on asjaolu, mis taas nende looduskujutusi lähendab.

Tuglase töödes ilmneb pilverahutus ja süngus juba kirjanikutee algul (novellikogu „Õhtu taevas”, 1913), Mägi loomingus sagedasti pärast 1915. aastat koos domineeriva tumeda koloriidiga. Eespool kirjeldatud Ormussoni silme ees viirastuva jõulise taevapildiga on sarnane näiteks Mägi õlimaalil „Verijärv”/„Kasaritsa järv” (1916–1917, ill 8) kujutatu. Maali atmosfääri on tabavalt kirjeldanud Eero Epner: „taevas [on] kaetud lõputu pilvelooriga, mis annab kõigele melanhoolse tooni – nagu oleks juba keset juulit käes sügis, nagu varitseks keset kõige õitsvamat aega juba närbumine” (Epner 2017: 361). Epneri sõnul on teose maalimist alustatud suvel, kuid lõppeks on lõuendile antud lehevarisemisekuule omane ilme. Maalil domineerivad pilvekuhilad, mis vuhavad taevavõlvil ja peegelduvad järvel. Nõndaviisi loovad need ründava ja rõhuva efekti, haarates maismaa ja veepinna justkui enda haardesse. Samavõrd kummastavad ja košmaarsed on oma tontlike taevakujunditega mitmed teised teosed, mis kuuluvad maaliseeriasse „Pühajärv” (ill 4, ill 5, ill 6). Tontlikkust annab neile taevavaadetele sakiline ja rebitud kontuur, millele lisandub ekspressiivsete pintslitõmmete dünaamilisus ja traagika. „Pühajärve” töödel on pilverüngaste välimus samavõrd huvitav ja eriskummaline kui romaanis pilvedele osutavad

metafoorid ning väljendid: „linnu tiib”, „mägede ahelikud”, „kooljantantsud”, „pilve-udarad”, „pilveräbalad” jm (Tuglas 1988: 61, 109, 110, 112). Mõlema autori taevapilt köidab läbimõeldud stilisatsiooni ja mõneti kunstliku välimusega.

Ja mainigem veel ühte huvitavat barokk-kunstile tunnuslikku võtet ja detaili: dramaatilisus luuakse heleduse ja tumeduse kontrastiga; emotsionaalset pinget ning süngust rõhutab pilvkatte vahelt kiirguv valgus. Seoses Tuglase romaaniga olen sellele juba eespool osutanud. Niisamuti on see kesksel kohal ühel Pühajärve maali-seeria teosel, milles äge valgusvihk sööstab järve poole (ill 5). See pole sinipunane ehavalgus, vaid tuhmilt valge päevavalgus, kuid nii nagu Tuglase intensiivne valgus ei lisa see mitte kergust ja rõõmsat heledust, vaid loob hoopis ärevat õhustikku ja rõhutab ümbritsevat tumedust. Need sarnasused on tähelepanuväärsed ka seetõttu, et romaani sündmustik hargneb samuti Pühajärve läheduses. Nime-tada võib sedagi, et Mägi alustas maaliseeriat 1918. aasta suvel Otepääl, kus ta veetis aega mitme Siuru liikmega ja võimalik, et ka koos Tuglasega (Adson 2017: 163; Adson 1974: 65). Järelikult paistab tolle paiga (sügisese) taevaalaotuses mõlemale mingisugune paeluv mür-gel, mida visualiseeritakse väga sarnaselt, kuigi mitte kattuvalt. Põh-jendatult tärkab siiski küsimus, kas maalikunstnikul oleks sündinud Pühajärvest mõnevõrra teistsugune nägemus, kui ta poleks seltsi-nud (Otepääl) Tuglasega või kui viimane poleks oma sugestiivseid visioone varem kirja pannud.

Sama küsimus kerkib, kui vaadelda maali „Maastik punase pilvega” (1913–1914, ill 9), millel on pilve asemel pintseldatud taevast süütav leek. „Felix Ormussonis” on kirjeldatud samasugust leekivat taevakaart mitmel korral (Tuglas 1988: 31–32, 113), kuid vaatleme siinkohal ühte stseeni:

Jälle algab taevas omi ilutulestusi. Öunapuude taga löövad lõkkele ehataeva leegid. Puude tüved seisavad sellel lõõmaval põhjal nagu mustad käsivarred, mis kannavad lehestiku koormat. [...] Kõiki näib rusuvat see melanhoolia, mida hoovab õhtu [...] (samas: 31–32).

Maali „Maastik punase pilvega” esiplaanil on rõhutatud tüve ja okstega (käsivartega) puu või põõsas ning selle lähedal seisab ras- ket lehestikukoormat kandev puu. Puu asetamine vastu valgusest

260 õhetavat taevast on populaarne võte, kuid seda on ka puu fookusse asetamine ja personifitseerimine.<sup>24</sup> Samamoodi on päikeseloojang kui teeavaja öisele pimedusele üks levinumaid kujundeid, millega anda edasi härdustunnet ja tusasust (vt Sakh 2005: 34, 57–62). Sellegipoolest on eestlaste põlev taevakuppel huvipakkuv. Draama ja paatoslikkus on mõlemal koondunud õhetavale foonile. Kirjanik kirjeldab seda sõnadega, mis viitavad lõõmamisele. Maalikunstnik tõstab tähelepanu keskmesse taeva, mis hõlmab maalist vaid väikeset osa, kasutades intensiivseid tuletoone ja pilve vahukoorest äärist. Meeleolu loomisel on mõlemal juhul kandev roll leegil ehk päikesevalgust peegeldaval pilvel. Romaani tekstikatkest on näha, et see tähendab raskemeelsust ja sisemist pinget. Mägi loomingus kohtab võbeleva leegi kujundit, mis on tõenäoliselt sündinud tundmuse ajal. See esineb „Meditatsioonis” (1915–1916), „Maastikul päikese-ga” (1913–1914, ill 7) ja süngel õlimaail „Otepää maastik kirikuga” (1918–1920, ill 10), millel mööda kiriku seinu ülespoole tormlevad pintslitõmbed moodustavad ehitise ümber tuleleegi. Et suurendada dramaatilisust, on siin koos leegiga sisse toodud romantismile omane kolmnurkkompositsioon. Eeldatavasti on kunstnik kujundi loomiseks saanud tõe kelleltki teiselt, sest hõõguv taevalaotus paelus mitmeid. Nende seas Edvard Munchi, kelle kunstiloomingut Mägi imetles (Epner 2018: 138) ja kes inspireeris ka Tuglast.<sup>25</sup>

Munch visualiseeris punaka taevaga omaenese hirme, ärevust ja melanhooliat, nagu näiteks teostes „Karje” (1893) ja „Ängistus” (1894). Kummatigi ei kasuta ta konkreetselt leekpilve kujundit. Seevastu „leek” ja selle sünonüümid on kinnissõnadeks Tuglasel

<sup>24</sup> Johannes Aavik loetleb oma seeriaväljaande „Hirmu ja õuduse jutud” esimese vihiku eessõnas kujundeid, millel on „oma õudne sarm” ja mis tekitavad meeldivat jubedustunnet: tormine sügisõõ, kummaliste vormidega kiirelt ruttavad pilved ja „skeletilikud puude” kujud, „mille oksad painduvad kui tontlikud käed” (Aavik 1914: 7). Need gootika ja süngel romantismi populaarsed kujundid leiavad rohkelt rakendust nii dekadentsis kui ka modernismis, sest tänu kinnistunud assotsiatsioonidele võimaldavad nad luua tunnetuslikult ühest atmosfääri ja meeleolu.

<sup>25</sup> Tuglase *alter ego*, fantoomkirjaniku Arthur Valdese poeemis „Õine tund” on viidatud Munchi loomingule ja võib-olla koguni maalile „Autoportree pörgus” (1903), eesmärgiga rõhutada kohutavat meeleolu ja anda tekstile, milles kordub sõna „munk”, hea rütm (Tuglas 2009: 169). Valdese tegelaskujule andis füüsilise ilme Mägi, tehes temast tüšijoonistuse (Mägi „Arthur Valdese portree”, 1918, UTKK K 82; Pihlak 1979: 117–118; Undusk 2009: 511–513).

(Undusk 2016c: 248). Tulega seotud sõnad on raskemeelsustunde loomise teenistuses nii „Poeedis ja idioodis” kui ka „Vilkuvas tules” (1909), kusjuures viimase lugemine oli Mägile ta enda sõnul meeltmööda (Mägi 1909). Kuid dekadentlikus novelletis „Õhtu taevas” (1910) on loojakujärgsel vaatel keskne osa üheaegselt nii hirmsa, melanhoolse kui ka veetleva mulje loomisel. Võimalik, et Mägi haruldase pilve tekkes mängis veidike rolli mõni Tuglase tekst, arvestades ka kunstniku kalduvust kujutada tumedaid seisundeid rafineeritult-dekadentlikult nagu Tuglas.

261

## Lõpetuseks

Tuglas ja Mägi väljendavad raskemeelsust sarnaselt: see ei ole nende looduskujutuses pelgalt hall ega must, vaid kirev ja huvitavalt stiliseeritud. Nad kombineerivad ja mõtestavad koloriite ja taevakujundeid üsna ühesugusel moel, võttes eeskju ennekoike ajastu kunstilistest väljendumisviisidest. Just selle visuaalse ja emotsionaalse sarnasuse tõttu on 100-aastaseks saanud sõlmküsimus: kes keda inspireeris või kas üldse? Kas on võimalik, et kaks ajalis-ruumiliselt ja vahest ka hingeliselt nii lähedast inimest ei ole teineteist mõjutanud? Arvan, et see pole tõenäoline, kuigi ei väljendu mitte vastastikusel kopeerimises, vaid otseses ja kaudses inspiratsioonis. Kui Tuglas andis Homunculusega märku, et kunstnik on olnud tema muusa, siis Mägi kandis endaga kaasas kirjaniku töödest saadud muljeid ja mõtteid, mida ta ilmselt eneselegi teadvustamata piltidesse maalis.

## Kirjandus

- A a v i k, Johannes (1914). *Hirmu ja õuduse jutud I*. Tartu: Reform.
- A b i l i n e, Toomas (2013). Uue vaimsuse eelkäijad. Antroposoofia, teosoofia, vabamüürlus ja parapsühholoogia Eestis 1918–1940. – *Mitut usku Eesti III. Uue vaimsuse eri*. Toim Marko Uibu. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 37–78.
- A d s o n, Artur (1974) = *Marie Underi eluraamat I*. Koost Artur Adson. Stockholm: Vaba Eesti.
- A d s o n, Artur (2017). *Siuru-raamat*. Tallinn: Tänapäev.

- A h v e n a m a a f e n o m e n (2006) = *Ahvenamaa fenomen. Noor-Eesti kunstnike ja kirjanike loomereisid Ahvenamaale 1906–1913*. Näituse kataloog. Koost Kersti Koll, Jaan Undusk. Tallinn: Eesti Kunstimuseum – Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- A s p e l, Aleksander (2000). Friedebert Tuglas stilistina. – A. Aspel. *Kirjad Pariisist*. Koost Külliki Vulf. Tartu: Ilmamaa, lk 101–111.
- 262 B a r a s c h, Moshe (1990). *Modern Theories of Art 1. From Winckelmann to Baudelaire*. New York – London: New York University Press.
- B o n s d o r f f, Anna-Maria von (2012a). *Colour Ascetism and Synthetist Colour: Colour Concepts in turn-of-the-20th-century Finnish and European Art*. Doktoritöö. Helsinki: Helsingin yliopisto. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/33523/Colouras.pdf> (vaadatud 8. 12. 2020).
- B o n s d o r f f, Anna-Maria von (2012b). *Dream Landscapes. From Fantasy Worlds to Nightmares. – Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe 1880–1910*. Koost Frances Fowle. London – New York: Thames and Hudson, lk 91–103.
- B r a t l i n g e r, Patrick (1998). *The Reading Lesson. The Threat of Mass Literacy in Nineteenth Century British Fiction*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- B u b l, Emanuel jt (2010). Seeing Gray When Feeling Blue? Depression Can Be Measured in the Eye of the Diseased. – *Biological Psychiatry*, vol 68, no 2, lk 205–208. doi:10.1016/j.biopsych.2010.02.009 (vaadatud 1. 11. 2020).
- B u r d e t t, Carolyn (2014). *Aestheticism and Decadence*. – *The British Library*. <https://www.bl.uk> (vaadatud 1. 11. 2020).
- C a r r u t h e r s, Helen R. jt (2010). The Manchester Color Wheel. Development of a Novel Way of Identifying Color Choice and Its Validation in Healthy, Anxious and Depressed Individuals. – *BMC Medical Research Methodology*, vol. 10, lk 1–13. doi:10.1186/1471-2288-10-12 (vaadatud 2. 11. 2020).
- E p n e r, Eero (2017). *Konrad Mägi*. Tallinn: Sperare.
- E p n e r, Eero (2018) = *Konrad Mägi 1878–1925*. Autor ja koost Eero Epner. Tallinn: Eesti Kunstimuseum – Kumu Kunstimuseum.
- F o w l e, Frances (2012). *Silent Cities. – Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe 1880–1910*. Koost Frances Fowle. London – New York: Thames and Hudson, lk 105–125.
- F ö l d é n y i, László F. (2016). *Melancholy*. Tlk Tim Wilkinson. New Haven – London: Yale University Press.

- G a g e, John (2001). *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*. London: Thames and Hudson.
- G o e t h e, Johann Wolfgang (1840). *Theory of Colours*. Tlk Charles Lock Eastlake. London: John Murray.
- G r e e n f e l d, Liah (2013). *Mind, Modernity, Madness. The Impact of Culture on Human Experience*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- H a u g, Toomas (2010). Kohvijoomine ja kohviku loomine. Sõnaloolisi tähelepanekuid Madis Kõivu jälgedes. – T. Haug. *Klassikute lahkumine: 25 kirjatööd*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, lk 322–345. 263
- H i n r i k u s, Mirjam (2008). J. Randvere „Ruthist” – eesti kirjandusliku dekadentsi ühest esimesest näitest. – Methis. *Studia humaniora Estonica*, nr 1–2, lk 125–145.
- H i n r i k u s, Mirjam (2010). Aino Kallas Taine'i lugemas. Dekadentsist esseekogumikus „Noor-Eesti”. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 739–757.
- H i n r i k u s, Mirjam (2014). Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget' ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson”. – *Autogenees ja ülekannet: moodsa kultuuri kujunemine Eestis*. Toim Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 199–240.
- H i n r i k u s, Mirjam (2017). Sissejuhatus Eesti dekadentlikku kunsti. – *Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst. Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art*. Koost Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pahlapuu. Tallinn: Kumu Kunstimuseum - Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 14–55.
- IBS = Sünonüümisõnastik. <http://www.eki.ee/dict/sys/> (vaadatud 11. 8. 2018).
- J a c o b u s, Mary (2012). *Romantic Things. A Tree, a Rock, a Cloud*. Chicago: The University of Chicago Press.
- K a l l i n g, Ken (2015). Galerii omadest ja võorastest: Neurasthenia estonica ja need teised diagnoosid. – Novaator, 04. XII. <https://novaator.err.ee/258152/galerii-omadest-ja-voorastest-neurasthenia-estonica-ja-need-teised-diagnoosid> (vaadatud 8. 5. 2020).
- K a n d i n s k y, Vassili (2020). *Vaimsurest kunstis, eriti maalikunstis. Punkt ja joon tasapinnal*. Tlk Krista Simson, Mall Ruiso. Tartu: Ilmamaa.
- K a s s, Lola Annabel (2017). Eesti dekadentlik kunst. Teemad ja kujundid ning baudelaire'lik tundeilm. – *Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst. Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art*. Koost Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pahlapuu. Tallinn: Kumu Kunstimuseum - Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 56–113.



- K o m p u s, Johannes [Hanno] (1917). Eesti kujutav kunst 1916. – *Eesti Kirjanduse Seltsi aastaraamat IX (1916)*. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus, lk 125–154.
- K u h n, Reinhard (2017). *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- L a m p, Ene (2004). *Ekspressionism. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- 264 L u i g a, Juhan (1911). III Eesti Kunstinäituselt. Maastik. – Päevaleht, 4. I, nr 2.
- L y n t o n, Norbert (2001). *Moodsa kunsti lugu*. Tlk Tiina Randus, Ulrika Ploom. Tallinn: Avita.
- L y y t i k ä i n e n, Pirjo jt (2020). Decadence in Nordic Literature. An Overview. – *Nordic Literature of Decadence*. Koost Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, Mirjam Hinrikus. New York, London: Routledge, lk 3–37.
- M ä g i, Konrad (1909). Kiri Tuglasele. – Konrad Mägi kirjad Friedebert Tuglasele. Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv, f. 245, m 46: 11, lk 15/16.
- OED = The Oxford English Dictionary. <https://en.oxforddictionaries.com/> (vaadatud 8. 8. 2018).
- P a r i s, Rudolf (1932). *Konrad Mägi*. Tartu: Ed. Roos.
- P a s t o u r e a u, Michel (2013). *Sinine. Ühe värvi ajalugu*. Tlk Marri Amon. Tallinn: Varrak.
- P i h l a k, Evi (1959). *Värvist Konrad Mägi loomingus*. – Kunst, nr 2, lk 35–42.
- P i h l a k, Evi (1969). *Maastik eesti maal*. – Kunst, nr 2, lk 25–35.
- P i h l a k, Evi (1979). *Konrad Mägi*. Tallinn: Kunst.
- P ä h l a p u u, Liis jt (2018). Loodus. – *Vabad hinged. Sümbolism Baltimaade kunstis*. Koost Liis Pählapuu. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, lk 197–257.
- R a d d e n, Jennifer (2000). *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- R a d d e n, Jennifer (2009). *Moody Minds Distempered. Essays on Melancholy and Depression*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- R a i t a r, Maie; S ö ö t, Andres (2011). *Konrad Mägi. Kunstnik. Looming. Aeg*. Tartu: Ilmamaa.
- R e e c e, Andrew G.; D a n f o r t h, Christopher M. (2017). Instagram photos Reveal Predictive Markers of Depression. – EPJ Data Science, vol. 6:15, lk 1–12. doi:10.1140/epjds/s13688-017-0110-z (vaadatud 1. 11. 2020).
- S a a r e s t e, Andrus (1959). *Eesti keele mõisteline sõnaraamat II*. Stockholm: Vaba Eesti.

- S a h k, Ingrid (2005). *Loodus pildis. Maastikumotiivid eesti kunstis 1890–1919*. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool. <https://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/1017/sahk.pdf?sequence=5&isAllowed=y> (vaadatud 8. 12. 2020).
- S a r a p i k, Virve (1999). *Keel ja kunst*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- S i s a s k, Kaia (2018). *Noor-Eesti ja prantsuse vaim*. Tallinn: TLÜ Kirjastus.
- T a m m e r t, Marje (2006). *Värviopetus*. Tallinn: Aimwell.
- T h o m s o n, Richard jt. (2012a). Preface. – *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscape in Europe 1880–1910*. Koost Frances Fowle. London – New York: Thames and Hudson, lk 12–15.
- T h o m s o n, Richard (2012b). The Cosmos and the Rythms of Nature. – *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscape in Europe 1880–1910*. Koost Frances Fowle. London – New York: Thames and Hudson, lk 127–149.
- T u g l a s, Friedebert (1913). *Liivakell. Novellid ja miniatüürid*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- T u g l a s, Friedebert (1914). Õnne saar. – *Vaba Sõna*, nr 2, lk 67–69.
- T u g l a s, Friedebert (1915). *Felix Ormusson*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- T u g l a s, Friedebert (1925). *Hingede rändamine. Novellid ja miniatüürid*. Tartu: Noor-Eesti kirjastus.
- T u g l a s, Friedebert (1926). *Kriitika II*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- T u g l a s, Friedebert (1988). Felix Ormusson. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 3. Felix Ormusson. Muutlik vikerkaar. Ühe Norra reisi kroonika*. Tallinn: Eesti raamat, lk 7–142.
- T u g l a s, Friedebert (1990). F. Tuglas. *Kogutud teosed 6. Noorusmälestusi*. Tallinn: Eesti Raamat.
- T u g l a s, Friedebert (2009). Arthur Valdes. – F. Tuglas. *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Koost ja saatetekstid kirjutanud J. Undusk. Tallinn: Avita, lk 161–194.
- U n d u s k, Jaan (2009). Repertoorium. Saatetekste Tuglase teostele. – F. Tuglas. *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Koost ja saatetekstid kirjutanud J. Undusk. Tallinn: Avita, lk 453–677.
- U n d u s k, Jaan (2016a). Melanhoolne Luts. – J. Undusk. *Eesti kirjanike ilmavaatest*. Tartu: Ilmamaa, lk 327–402.
- U n d u s k, Jaan (2016b). Friedebert Tuglase Ahvenamaa-elamus. – J. Undusk. *Eesti kirjanike ilmavaatest*. Tartu: Ilmamaa, lk 254–274.
- U n d u s k, Jaan (2016c). Tuglas. Olemise paatos. – J. Undusk. *Eesti kirjanike ilmavaatest*. Tartu: Ilmamaa, lk 246–253.

U n d u s k, Jaan (2016d). Panteism ja inimsuhted. Friedebert Tuglase elutundest. – J. Undusk. *Eesti kirjanike ilmavaatest*. Tartu: Ilmamaa, lk 286–312.

VSL = Võõrsõnade leksikon. <https://www.eki.ee/dict/vsl/> (vaadatud 11. 8. 2018).

# Autentsuse probleemid: tõu(sik)rahvuslus, sünteesid ja „Felix Ormusson”

Mirjam Hinrikus

*„Kurb tõde: eestlane ei ole loonud ühtegi müüti, milles rahva algupärane fantaasia avalduks; ega ühtki tüüpi, milles rahvuse iseloom peegelduks. Kuid õnnestaks kahtlemata just see, milles rahvuse hinge süntees avalduks. Hippolyte Taine toob mäletavasti näituseks Cervantese Don Quijote (hispaanlase naeruväärt-uhke rüütlimeel) ja Defoe Robinson Crusoe (inglase koloniseerimise, kultuuri laialilaotamise tung). Missugune oleks eestlase rahvuslik tüüp? Milles avalduks meie tõu geenius? Loodetavasti vastab selle küsimuse pääle meie tuleviku sünteetiline kirjandus.”*  
(Tuglas 1919a: 31.)

Artikli moto pärineb Friedebert Tuglase 1915. aastal avaldatud essee „Kriitiline intermezzo” kuuenda osa lõpust ja toob esile üle-eelmise sajandivahetuse Euroopa kunsti ja kirjanduse käsituste kontekstis levinud nimed, märksõnad ja diskussioonid, mida taastootsid rahvusluse ja tõu (ehk rassi) diskursused. Sarnaselt paljude oma kolleegidega nii Eestis kui osaliselt ka sellest väljaspool väidab Tuglas, et 20. saj alguse kirjandus on müüdivaene, tüübikehv ja alarenenud fantaasiaga ehk ebaoriginaalne. Selle põhjuseks on rahvusliku teadvuse ja/või tõuvaimu defitsiit, mida Tuglas peab tolleaegse kirjanduse n-ö tõuliseks eripäraks (Tuglas 1919a: 30–31).

Tuglase kaasvõitlejad on natuke leebemad. Mõnel harval juhul (pigem Noor-Eesti küpsusperioodil või hiljem) arvavad nad, et on kirjanduses siiski leidnud midagi rahvuse hinge ja/või tõu vaimu laadset. Näiteks ühes 1913. aastal avaldatud Valvoja artiklis, mis tutvustab eesti kirjandust, kirjutab Aino Kallas, et mõnes noor-eestlaste luuletuses „tajume samas aimdusena rassi hinge” (tsitaat teosest Laitinen 1997: 158). Gustav Suits tõdeb 1919. aasta mais Põhjamaade kirjanike kongressil peetud ettekande lõpus, et Eesti osa

268 kokkupuutumises muude Põhjamaadega ei tarvitse ehk siiski mitte ainult ja alati olla laenuine, ja vihjab, et selle mõtteni juhatas teda Aino Kallase hiljuti ilmunud soomekeelne esseekogu „Noor-Eesti. Näopildid ja sihtjooned” (Suits 2002: 100), ja Kallas ise väidab mainitud kogumikus Tuglase loomingust inspireerituna, et erakordsetel juhtudel võib ühes kirjanikus esile tulla kõigi erinevate omaduste süntees, „millest ta tõu ja hõimu psüühika on kokku pandud”, ning osutab idee autorina Hippolyte Taine’ile – nimele, mis vilksatab ka käesoleva artikli motos (Kallas 1921: 165). Eesti psüühika koosneb Kallase arvates kahest algest: päeva- ja ööpoolest. Esimene neist, mida väljendab ilmekaimalt Ridala luule, ilmneb selliste loomumomaduste kaudu nagu rahulikkus, flegmaatilisus, külmaverelisuus ja vaimsetele töödele vastuvõtmatlus ja seda on kujundanud savi-põhjalised põllud, viljaaiad, madalate küngaste keskel asuvad lopsakad luhad (samas: 82–83; 163). Samal ajal Tuglase novellistikas arvab Kallas ära tundvat eesti psüühika teise algaine, nn ööpoole, mida on vorminud sood ja rabad ja mis on osalt seetõttu „ergistund, äärmusi taotlev, fantastikasse kalduv, nägemusi nägev ja [---] vastuvõtlik kõigile vaimlisile ja hingelisile haigusille” (samas: 163; 165–166).

Nooreestlaste tõurahvusluse otsingud intensiivistuvad ajal, kui ilmub antiidealistlikest hoiakutest ja meeleoludest küllastatud „Noor-Eesti” III album (1909). Et albumi pildidelt ja tekstidest vaatavad vastu naturalistlikud ja dekadentlikud allakäigust ja langusest kõnelemise ning nende tajumise vormid, siis satub selle negatiivne üldtoon selgesse vastuollu tolleaegse rahvusluse peavoolu (põhiliselt Postimehe ja Eesti Kirjanduse Seltsi ümber koonduvad kultuuritegelaste) optimistlik-idealistic-romantiliste vaadete-ga.<sup>1</sup> Selle konflikti tulemused on üldteada. Rahvuslastena tem-beldatakse nooreestlased „lääbikukkujateks”. Rahvuskonservatiivse peavoolu silmis saavad neist põlastusväärased rahvusülesed dege-nerandid ehk prantsuse kultuurihaiguse ja hädaohtliku ülikultuuri Eestisse toojad (vt nt Jürgenstein 1909: 488). Kuid sellel ründaval sildistamisel on oma positiivsed küljed. Nooreestlasi tõukab see jõulisemalt oma rahvuslikku identiteeti mõtestama. Võimendub

<sup>1</sup> Eesti rahvuskonservatiivide romantilisus seisneb muuhulgas selles, et „tõeline” eestlaseks olemine seotakse talupojakultuuriga, mida seejuures idealiseeritakse. Vt idealistlike ja antiidealistlike kõne- ja tajuviiside eristuse kohta Moi 2006.

vajadus (haritud) eestlaseks olemise sisu täpsustada ning koos sellega suureneb ka soov leida selliseid esteetilis-stilistilisi tingimusi, mis viiksid ehedalt tõuliste ja/või rahvuslike kunstiteoste tekkeni. Näib, et teatud osas (see vajaks edaspidist uurimistööd) langevad eesti kultuuri esimeste radikaalsete moderniseerijate ja rahvuskonservatiivide rahvusluse vormid küll kokku, kuid esimesi eristab teistest märgatavalt mitmekihilisem rahvuse hinge ja/või tõuvaimu avalduste ja nende puudujääkide analüüs. Nagu nooreestlased mitmel pool kirjutavad, eeldab „autentse”<sup>2</sup> või tõupuhta kultuuri teke loobumist eestluse demonstratsioonidest ehk – Semperi sõnutsi – isamaalaste läägest rahvuslusest (Semper, Barbarus 2020: 274).<sup>3</sup> Selle asemel tuleb tungida rahvusliku psüühika mõtlemis- ja ütlemissviisi sügavustesse (Tuglas 2004a: 30; vt ka Undusk 2009: 610–617).

Käesolev artikkel esitab kaks põhiküsimust ja hulga täpsustavaid või täiendavaid küsimusi. Esiteks, milline on nooreestlase rahvusliku identiteedi konstruktsiooni sisu ehk kuidas seostub nende eestlaseks olemine tõu(rassi)probleemaatikaga? Teiseks, kuidas liitub see nende ideoloogia teise poolega ehk eurooplaseks saamisega? Konkreetsemalt uurin, mida tähendas nende jaoks tõu ja hõimu mõtlemis- ja tundmissviisi sügavuste loodimine? Kuidas selgitasid nooreestlased eesti kultuuris ilmnevat puudulikkust tõuvaimu, mille üheks sümptomiks pidasid nad võõraste ainete matkimist ehk tõusiklikkust? Kuidas seostub tõusiklikkus, mille määratlemisega ma selle artikli mitmes alapeatükis tegelen, rahvusliku identiteedi ja tõuga? Miks nad tajusid tõusiklikku olukorda paratamatuna? Miks nad kasutasid mõistet *süntees* ning milline seos oli sellel sünteetilise stiiliga, k.a nende kaksikidentiteediga ehk püüdega eestlaseks jäädes saada ka eurooplaseks? Milliseid stiile õigupoolest sünteesiti? Milliste rahvusülestest kultuuriruumide vahendusel kõnesolevad ideed levisid?

Minu eelduste kohaselt vastab neile küsimustele 20. sajandi esimese poole eesti kultuuris kõige selgemalt „Felix Ormusson”, sest

<sup>2</sup> Viitan siinkohal jutumärkidega autentsusele (algupärasusele, ehedusele jne) kui ajastupõhisele konstruktsioonile, mida edaspidi jutumärkidega ei markeeri.

<sup>3</sup> Juba „Noorte püüetes” kirjutab Suits sellest kui teoreetilisest patriotismist ja toonitab, et *isamaa* on saanud sõnakõlksuks (Suits 1905). Tuglasele, Suitsule ja Semperile lisaks räägivad ka mitmed nende kolleegid tendentslikust või teoreetilisest isamaalusest ja rahvustunde nõrkuse näitena ka näiteks ebarassilisest rahvuslikkusest.

esiteks kerkivad selles esile peaaegu kõik motos mainitud rahvuse ning tõu või rassiga liituvad märksõnad, nimed ja nendega seotud diskussioonid, k.a *süntees ja tõusik*. Teiseks on see eesti kirjanduse kontekstis üks selliseid teoseid, kus kulmineeruvad mitmed Euroopa kirjanduslikule dekadentsile<sup>4</sup> iseloomulikud teemad, väljendusvõtted ja võimalused ehk see seostub selgelt nooreestlaste tsiviliseerumistungiga ehk euroopastumisega. Niisiis suures osas jätkan 270 Noor-Eesti sajandast juubelist tõukunud arutlusi nooreestlaste ideoloogia ja selle tähenduse üle, uurides nende eestlaseks olemist ja eurooplaseks saamist suhtes nende arusaamaga „ehedast” ehk tõulisest ja/või rahvuslikust kirjandusest (vt Hennoste 2005; 2008; Monticelli 2008; Veidemann 2008; Pilv 2008; Hinrikus 2011; Sisask 2018; Peiker 2018: 249–270<sup>5</sup>).

## Kirjanduslik tõusik ja Hippolyte Taine'i kolmikmõju-teooria

Etümololoogiliselt ei liitu verbist *tõusma* tuletatud *tõusik*<sup>6</sup> mingil moel nimisõnaga *tõug*, mille tähendused olid 19. sajandi teisel poolel enamjaolt samad mis praegu – see tähendas liiki või sorti.<sup>7</sup> Noor-Eesti perioodist alates kasutati tõu osalise sünonüümina laensõna *rass* (tol ajal *raass*),<sup>8</sup> mille tähendusmaht oli (nagu tänapäevalgi) *tõu* omast kitsam; see viitabki üksnes inimliigile. Mis puutub nende terminitega seotud väärtuskoormasse, siis rassismi aktuaalsuse tõttu seostub rass enamasti inimliikide hierarhilise eristamisega ehk see kannab tugevat negatiivset tähendusvarjundit. Kuid omamaise

<sup>4</sup> „Felix Ormussoni” kui kirjandusliku dekadentsi näite kohta vt Hinrikus 2007; täiendatud variant ilmus 2014.

<sup>5</sup> Piret Peiker võtab Noor-Eesti juubelist ajendatud diskussioonid oma doktoritöös oskuslikult kokku.

<sup>6</sup> See esineb juba Wiedemanni sõnaraamatus (vrd sks *Aufgang, Aufgehen, Aufsteigen*; Wiedemann 1869: 1317). Ingliseelses kultuuriruumis kattuvad tähendused 20. saj alguses osaliselt selliste sõnadega nagu *parvenu* ja *upstart* (vt Parente-Čapková 2014: 33).

<sup>7</sup> Sellega võidi inimliigi kõrval silmas pidada näiteks loomatõugu või viljasorti (suvivilja). Viimasele osutab homonüüm *tõug*.

<sup>8</sup> Udo Uibo oletab, et rassi mõiste tõi käibeale Johannes Aavik. Täna Udo Uibot tõu ja rassi ajaloolise tähenduskonteksti selgitamise eest.

*tõuga* ei kaasne võib-olla just seetõttu nii pealetükkivat miinusmärki, et selle tähendusmaht on *rassi* omast avaram.

Edaspidi *tõusiku* ja *tõu (rassi)* seoseid selgitades üritan arvestada nii neutraalse(ma)te kui hierarhiliste tõlgendustega. Ühelt poolt jälgin neid *tõu (rassi)* kasutusviise, mida toitsid spetsiifilised kirjanduse ja kunstiga seotud arusaamad. Teisalt viitan kõnesolevate mõistete tähenduskihtides aga sellistele hierarhilist rassikäsitust taastootvatele kõne- ja tajuviisidele, nagu kolonialism (vt moto), sotsiaaldarvinism, pärilikkus, degeneratsioon ja bioloogiline determinism<sup>9</sup> (vt Molarius 2003; Plath 2008; Peiker 2018: 249–270; Kalling 2020; Pushaw 2020; Rossi 2020: 8–31), mis jõudsid kirjanduse ja kunsti valda sotsiaal- ja loodusteaduste kaudu.

271

Rühmituse Noor-Eesti algusperioodil ehk 20. saj esimese kümnendi keskel ei hägusta selle liikmete kaksikidentiteedi kuulutust veel eksplitsiitselt tõug ja/või tõusik (Suits 1905). Kuid kümnendi lõpus ja teise alguses vilksatavad juba mõlemad mõisted, mitte sugugi üksnes nende kriitikas, vaid ka loomingus. „Noorte püüetes”, mida on enamasti peetud esimeseks modernistlikuks manifestiks Eestis (vt ka Hennoste 2016: 121–125), samastuvad nooreestlased eelkõige siirdeajastu inimestega ja neile omase üleminekulise tajuga (Suits 1905: 5–6).<sup>10</sup> Mõned aastad hiljem liitub selline taju aga juba äratuntavalt tõusiku ideestikuga. Näiteks 1909. aastal kirjutab Suits Kallasele, et on *kontinuiteedi tüüp* ehk *ülemineku-nähtus* (Suits 1996: 164), ja Kallas ise identifitseerib end täpselt samal perioodil oma päevikus lisaks *üleminekukujule* ka vahekujuga ning tõusiku või parvenüuga (Kallas 1955: 165; 167; 170). „Kirjanik, kes hilja ja alles vaevalise töö kaudu õnnestub, [---] on nagu *parvenu* – tõusik – kes häbeneb oma endist vaesust, s.t oma halbu teoseid” (samas: 167). Võibki väita, et Noor-Eesti küpsusperioodi alguses, umbes siis kui ilmub Noor-Eesti III (1909) album, tungib nii nooreestlaste kui ka nende oponentide eri tüüpi tekstidesse termini *tõug (rass)* kõrval üha enam ka tõusik kui üleminekunähtus.

<sup>9</sup> Tõu(rassi) teooriate kontekstis tulevad siinkohal mängu ka mitmesugused tõuparandusteooriad, k.a eugeenika vt Kalling 2020. Kõnesoleval perioodil olid olulisemad tõuteoreetikud Eestis nt A. Grenzstein, J. Luiga, J. Tõnisson, J. Aavik, V. Grünthal-Ridala, vt Karjahärm 1993; Grenzsteiniga seoses vt Undusk 2016b; Tõnissoniga seoses vt Undusk 2019.

<sup>10</sup> „Noorte püüete” sisu kirjutab modernsuse kontekstis põhjalikult lahti Peiker 2018: 256–260; selle seost Nietzsche tekstiga „Ajaloos kasut ja kahjust” vt Annus 2005.



272 Tõusiku mõiste laiemat levikut nimetatud perioodil kinnitab ka Toomas Haugi artikkel „Tõusik. Märkmeid eelajaloost” (2007), kus on põhiliselt juttu tõusikust kui talupoegliku taustaga linnainimesest, kes taotleb isiklikke hüvesid ja on minetanud rahvusliku aate. Lisaks Ado Grenzsteini ja Mait Metsanurga tõusikuteema arendustele peatub Haug möödaminnes veel mitme kirjamehe vastavatel vaadetel, sh Tuglase ambivalenttsel tõusikuideestikul, millest allpool räägin. Samas jääb domineerima ka tänapäeval tuntud arusaam tõusikust, kes tänu vaimsele ja materiaalsele tõusule on omandanud (väike)kodanliku mentaliteedi (Haug 2007: 89; 93). Allpool püüan „Felix Ormussoni” kaudu näidata, et 20. sajandi teisel kümnendil (peamiselt nooreestlaste loomingus) ja hiljemgi moodustasid nii kodanlik eluhoiak<sup>11</sup> kui ka sellega seostatud realistlik kunstiarusaam, mida eeldatavalt sümboliseerisid progressiusk, didaktilisus ja teatud tüüpi naivism, vaid ühe osa tõusiku erinevatest tähenduskihtidest. Tõu ja tõusiku omavahelise suhte kontekstis paigutati rõhk pigem vaimsele tõusule ja tõuomaduste muutumisele, millega kaasnes puudulik tõuvaim. Selline mitmekihiline tõusikukuju ei levinud mitte üksnes Eestis, vaid ka sama perioodi põhjamaade ja iseäranis soome kirjanduses (Lyytikäinen jt 2020a: 16–17). Mainitud seosele viitab ka artikli alguses tsiteeritud essee „Kriitiline intermezzo”, sest ainukesed soome kirjanduse näited, mis Tuglase meelet fantasiapuuduse all ei kannata ja väljendavad täisverelist tõuvaimu, on „Kalevala” ja Aleksis Kivi looming (Tuglas 1919a: 30; vt ka Jaan Unduski artiklit siinses kogumikus).

Kuidas kaasaja soome kultuuri uurijad tõusiku fenomeni selgitavad? Nagu Haug (2007), räägivad nemadki, et tegemist oli esimese põlve linnaharitlasega. Kuid nüüd on aktsent maalt liialt kiiresti linnatuleku mõjudel: tõusik elab küll linnas, aga on juuripidi veel kinni agrarühiskonnas. Tänu sellisele kahetisele kuuluvusele või kaksikidentiteedile on tõusiku põhitunnuseks Lea Rojola arvates ebautentsus (Rojola 2009: 12). Siit siis sellised kirjanduslike tõusikute sümptomid nagu melanhoolia, alaarenenud refleksioonivõime, vaimne ja füüsiline nälg, sh matkimisiha ja sellega seotud alaväärsuskompleksid, näiteks häbi, mis tuli esile ka ülal tsiteeritud

<sup>11</sup> Käsitletaval perioodil oli sellega seotud ka idee tõusikust kui kadakasaksast (vt Hasselblatt 2016: 196; 338).

Kallase päevikukatkes. Kokkuvõttes tõdetakse, et tõusik sümboliseeris klasside-, seisuste- või mentaliteetidevahelisi olemisvorme ehk tegemist oli omamoodi vahekuju või üleminekunähtusega, st tõu omaduste muutumise tähistajaga (Kunnas 1980; Rojola 1999; Molarius 2003; Melkas jt 2009).

Tuglase tõusikuteemalised arutlused paigutuvad tema kirjanuskriitika kontekstis peamiselt kahte lühimonograafiasse: „A. H. Tammsaare” (1916) ja „Mait Metsanurk” (1918). Viimases on tõusikuidee läbiv käsitlusaine, sest Metsanurk näib „[e]nam kui keegi meie kirjanikest [--] kandvat eneses kõiki takistavaid tõu elemente ja enam kui ükski nende võitmise kallal teadlikult vaeva nägevat” (Tuglas 1935b: 138, vt ka Haug 2007). Kuid sarnaselt oma kolleegidega nii Eestis kui Soomes, hakkab ka Tuglas tõu ja tõusiku mõisteid süstemaatilisemalt kasutama juba varem (Haug 2007). Näiteks 1912. aastal on *tõug* tema „Kirjandusliku stiili” kontekstis oluline (Tuglas 1912) ning aasta varem Jaan Lintropi „Villem Elgast” analüüsid osutab ta tõusikule kui ainelise ja vaimse tõusu tähistajale (Tuglas 1911: 608), tehes samasuguse vihje ka näiteks tunduvalt hiljem, 1933. aastal, kui arvustab A. H. Tammsaare romaani „Tõde ja õigus” 4. osa (Tuglas 2004d).

Teine Eestis tuntud kirjanik ja kirjanduskriitik, kes tõusiku teemal ulatuslikumalt sõna võtab, ning kelle käsitlusviis ja ka sünteesiidee langevad suures osas kokku nii Tuglase kui ka 20. saj alguse soome kirjanike vastavate teemaarendustega, on soome-eesti dekadentmodernist ja nooreestlane Aino Kallas (vt Kallas 1921). Väidetavalt kujutab Kallas tõusikut juba „Ants Raudjalas” (1907), kuid tõu ja/või rassi või „vere hääle”<sup>12</sup> mitmekesiseid aspekte leidub päris palju ka mujal tema ilukirjanduses ja kriitikas (vt Laitinen 1997; Rojola 1999; Molarius 2003; Melkas 2006; Kurvet-Käosaar 2009; Vuorikuru 2017). Enamgi, Kallasega samal perioodil arendab Soomes tõusiku ja tõusikliku kultuuri ideestikku jõuliselt edasi kirjandusliku dekadentsi juhtfiguur L. Onerva (õieti Hilja Onerva Lehtinen; vt Lyytikäinen 1997; 2003; Rojola 1999; Parente-Čapková 2014). Väidetavalt hakkabki *tõusik* Soomes laiemalt levima just tänu L. Onerva novellikogumiku *Nousukkaita* ehk „Tõusikud” ilmumisele 1911.

<sup>12</sup> See mõiste haakub pärlikkuse diskursusest mõjutatud tõu (rassi) tõlgendustega (vt Taine 1938: 309; vt ka Rojola 1999).

aastal (Molarius 2003), põhjendades omakorda tõusiku-temaatika äratuntavust suures osas tolle aja tuntumate soome kirjanike loomingu (Rojola 1999; Melkas jt 2009). Soome kirjanikest on siinkohal oluline veel Eino Leino (Rojola 1999; Molarius 2003), sest viimane oli soome-eesti suhete üks keskne edendaja, evis lähedasi suhteid nii L. Onerva kui ka Aino Kallasega ja lävis kahtlemata ka Tuglasega (vt ka Jaan Unduski artiklit siinses kogumikus).

274 Enamgi, nii L. Onerva, E. Leino kui ka A. Kallase tõu ja tõusiku ideearenduste raamistuses mainivad uurijad prantsuse kunstiteoreetiku ja sotsioloogi ning naturalismi esiisa Hippolyte Taine'i mõju (Kunnas 1980; Rojola 1999; Molarius 2003; Hinrikus 2010a; Parente-Čapková 2014).

Taine'i ideed ongi kõnekad, sest need haakusid selgelt nii tolle aja Euroopas levinud rahvuskultuuri määratlustega kui ka kirjanduse ja kunsti vallas ringelnud erinevate tõu(siku) arusaamadega (vt Koskela, Rojola 1997: 16–17; Hennoste 2006a; 2006b; 2007; Hennoste 2016: 61; 101<sup>13</sup>). Kui Taine'i uurimusi ka otseallika kaudu ei loetud, tuli nende mõju ikka kuidagi esile. Nimelt vahendas ja arendas tol ajal tema mõtteid nii kirjanduse kui ka kunsti väljal hulk kirjanikke ja teoreetikuid. Mainigem näiteks dekadentsi esimõtlejat Paul Bourget'd, kelle teoseid lugesid noorestlased kui katekismust (Tuglas 1919a: 33) ja kelle essee „Hippolyte Taine” (1883) oli Euroopas hästi tuntud (Bourget 2011: 83–115),<sup>14</sup> või kirjandusliku naturalismi juurutajat Émile Zolad ja tema eksperimentaalromaani teooriat, mida Eestis tutvustas esmalt Ado Grenzstein (Väljataga 2018) ja mis tõusis Taine'i ideedest. Ka on Taine'i vahendajana teada Georg Brandes, kellega Suits lõi kontakti juba oma varases nooruses ja kes kirjutas oma doktoritöö Taine'ist (Andresen 1983) ning kelle töid luges ja levitas terve plejaad Põhjamaade kirjanikke ja kultuuriteoreetikuid (vt Lyytikäinen jt 2020a: 10).

Kuid näiteks Aino Kallas tunnistas 1914. aastal oma päevikus otsesõnu, et loeb parajasti Taine'i teost *Philosophie de l'art* („Kunsti filosoofia”, 1865, soome keeles *Taiteen filosoofia*), mis ilmus järgmisel aastal L. Onerva tõlgituna (vt Kallas 1955: 305, 313). Ka reedavad

<sup>13</sup> Taine'ilikele ideedele 20. saj esimese poole eesti kirjanduskriitikas osutavad mitmed Hennoste loengud „Hüpped modernismi poole II”, mis on ettevalmistuseks tema kirjandusloole (Hennoste 2016).

<sup>14</sup> Bourget' mõjule Taine'i ideede levitajana Soomes osutab Kunnas 1980.

Kallase vahetut tutvust eespool osutatud samastumisviisid tema päeviku lehekülgedelt, samuti tema Noor-Eestit käsitleva kogumiku esseede argumentatsiooni laad, väljendusstiil ja sõnavara (vt Kallas 1921; vt Hinrikus 2010a). Siiski ka soome-eesti üks kõige huvitavaid moodsaid naiskirjanikke võis Taine’ini jõuda vahendajate kaasabil. Nimelt hakkasid Soomes Taine’i ideed 19. saj lõpus levi-ma peamiselt just tänu eespool mainitud Brandesele, kelle mõju Kallas oma päevikutes ei varjagi. Enamgi, 20. saj alguses huvitus Taine’i tõuga seotud kunstikäsitlustest Helsingi ülikooli juures tegutsev esteetikaselts Euterpe ning lisaks L. Onervale ja Eino Leinole levisid kõnesolevad ideed veel kirjandusuurijate ja kirjanike Kasimir Leino ja Werner Söderhjelmi kaudu (Kunnas 1980; Molarius 2003). Niisiis Noor-Eesti liikmeskonna ja osalt ka sellest väljaspool seisjateni (nt Metsanurk või Tammsaare) võisid prantsuse juurtega tõu ja tõusiku käsitlused jõuda just Põhjamaade kultuuriruumi vahendusel.

Milline oli Taine’i panus, mis kõneleb kaasa käesolevas kontekstis? Haakudes romantismi ja positivismi traditsiooniga (Koskela, Rojola 1997: 16–17; Brown 1997: 76), arvas Taine, et kirjanduse uurimise ülesanne on vaimu ja selle tegemiste objektiivne analüüs: ühelt poolt tuleb tunda kirjanikku, keda ta romantikute kunstnikumääratlustest mõjutatuna pidas erakordseks indiviidiks – geeniuuseks (vt ka Kirss 2021b), kuid teiselt poolt peab (positivistlike uurimispraktikate taustaeeldusi kohandades) selgitama geniaalse kirjaniku loomingut mõjutanud tingimusi ehk rassi (*le race*), ajastu (*le moment*) ja keskkonna (*le milieu*) mõjusid. „Kunsti filosoofia” sissejuhatuses nimetab Taine ümbruse koostisosadeks, mis geeniuuse vaimu ja sedakaudu kirjandust vormivad, kogu tema tekstikorpust, tema kaasaegsete kolleegide loomingut ning lõpuks ümbritsevat keskkonda ehk miljööd ja selles sisalduvat ajastu mentaliteeti ehk momenti (Taine 1895a: 2–6; 1915: 4–7).<sup>15</sup> Üldjoontes näib tõug määravat essentsi, mis on suhteliselt universaalne ja muutumatu, samas kui lokaalsemad miljööd ja moment seda pikkamööda modifitseerivad. Niisiis seostuvad tõuga püsivad ja osalt ka pärilikud tegurid, mis paiknevad inimese sisemuses, samas kui miljööga (kesk-

<sup>15</sup> Taine’ilik kirjanduse uurimine, mille keskmes on idee kogu kultuuri (sh kirjanduse) põimitusest oma sünniümbrusega, sarnaneb nii mõneski aspektis tänaste kultuuriuuringute (ajaloolistatud) diskursiivsete praktikatega (Brown 1997).

konnaga) liituvad väljaspool inimest asetsevad aspektid ehk füüsilised tingimused, nagu kliima ja maastik, samuti ühiskondlikud tegurid, nagu revolutsioonid, sõjad, näljahädad, mis kõik põhjustavad tõugudevahelisi erinevusi ning kujundavad tasapisi ümber tõu vaimu (Taine 1938).

276 Milliste Taine'i ideede või teooriate mõju oli tolle aja eesti ja soome kultuuriruumis kõige valdavam? Lisaks nn kolmikmõju teooriale (rass, miljöö ja moment),<sup>16</sup> mida Taine tutvustas kõige ulatuslikumalt „Inglise kirjanduse ajaloo” (vt Taine 1863)<sup>17</sup> ja kust põhjaeurooplased, k.a eesti intellektuaalid võisid ammutada arusaamu põhja- ja lõunamaise tüübi (germaani ja romaani rahvad, vt Taine 1938: 312–313) erinevuste kohta, on olulised Taine'i mõisted *tüüp* ja *vahetüüp*, nii nagu ta neid oma „Kunsti filosoofias” kasutab. Enamgi, Taine'iga näib otsapidi liituvat ka Tuglase lummus mõistest *süntheetiline stiil*, mille viljelemise poole üle-eelmise sajandivahetuse Euroopa kultuur liikus (Undusk 1986: 4). Nimelt oli Tuglase jaoks viimati mainitu peamiseks sünonüümiks *spirituaalne* (või *hingestatud* või *luuleline* või *suursugune* või *peenendatud*) *naturalism*<sup>18</sup> (vt nt Tuglas 1914; 1935b: 162; vt Undusk 1986; 2013: 476–477), ja nagu võib aimata ülal mainitud Zola seostest Taine'iga, pole mitte vähe neid, kes nimetavad viimast naturalismi teooria peakujundajaks (Talvet 2013: 400–401).

## Algupärane ja algeline tõug ning teoreetiline tõusik

Enne sünteetilise stiili taustade avamist tuleks lisaks Taine'i kolmikmõju teooriale, kus rassil on otsustav roll, põgusalt viidata veel mõnele *tõu* (*rassi*) tähendusele. Kuna taine'ilik (*rassi*)diskussus ristus ja põimus paljude teiste kõne- ja tajuviisidega, tarvitati

<sup>16</sup> Neist kahe viimase vastena levisid Eestis lisaks mõistest *ümbrus* ja *olud*.

<sup>17</sup> Katkend sellest ilmus Aleksander Aspeli tõlkes raamatus „Valik prantsuse esseid” (vt Taine 1938).

<sup>18</sup> Samas räägib Tuglas ka realismi ja romantismi ning veel mitme muu mõiste sünteesist (vt Undusk 1986). Kuid realism ja naturalism on tal sageli ajastule tüüpiliselt sünonüümid (samas; Undusk 2013: 477) ning romantismiga peab Tuglas teinekord silmas kas dekadentsi või sümbolismi või mingit muud ajastupõhist stiili või voolu. Ka tarvitab ta aeg-ajalt mõistet *uusromantism*. Niisiis pole Tuglas oma mõistekasutuses kaugeltki järjekindel, aga selles osas ei pruukinud ta liiga palju erineda oma kolleegidest Eestis ja ka mujal Euroopas (vt Kafitz 2006: 181–184). Vt ka viide 39.

kõnesolevat mõistet (nii nagu tõusikut) väga avaralt ehk korraga mitut ideed silmas pidades (Molarius 2003, Kalling 2020). Tõug võis osutada kas mingile inimtõule või rassile ja/või keelkonnale ja/või keelerühmale ja/või rahvale või rahvusele ning isegi mõnele veelgi väiksemale kooslusele (Karjahärm 1993; vt ka Sisask 2018: 131–139). Seega, rahvuslik identiteet ja tõuvaim sageli mitte ei eristunud, vaid hoopis segunesid, mida võiks järeltada ka käesoleva artikli motost, kus kõrvuti paiknevad nii rahvuse hing kui ka tõu geenius<sup>19</sup> (Tuglas 1919a).<sup>20</sup>

277

Teisalt osutab sagedane rõhuasetus tõul (rassil) siiski vajadusele seda rahvusest eristada. Kuna taine'iliku kunstikäsituse järgi sai tõug, mis pärilikkuse diskursuse mõjul samastati „vere häälega” (Taine 1938: 309; Rojola 1999; Molarius 2003), osa oma sisust kokkupuutest konkreetse keskkonna ehk miljöoga, seostati sellega erinevaid, kuid samas mingis konkreetsetes geograafilises piirkonnas lähestikku elavaid inimrühmi, sest neid mõjutasid ühed ja samad füüsilised ja sotsiaalsed tegurid. Täpsemalt, selle mõistega toonitatakse kõnesolevaid inimrühmi omavahel siduvat, tungidest ja instinktides laetud psüühikat, mille vastena kasutas Taine muu hulgas mõistet *alggraniit* (*le granit primitif*, vt Taine 1895b: 292–293; 1915: 464–465, vt ka Taine 1938: 309). Niisiis osutas *tõug* sageli mingile rahvaste- ja/või rahvusteülesele sügavamale tuumale või substantsile (vrd Haug 2004: 391).

Õeldu näiteks võib tuua J. Randvere „Ruthi” (1909) dekadentflanöörist<sup>21</sup> jutustaja väite, et tema naisideaal pole enam lõunamaine iludus, sest et „meie aja tüüp” on pigem blond, „midagi soomelikku selle sõna raassilikus mõttes” (Randvere 1980: 25). Siinkohal ei

<sup>19</sup> Geeniuse all pidas üle-eelmine sajandivahetus sageli silmas just vaimu (vt Sisask 2018: 134–136), mis antud kontekstis näib osutavat eelkõige kirjanikule kui suurvaimule, kes on oma loominguga kaudu võimeline tõu vaimu esile manama. Vt ka siinse artikli lõpp.

<sup>20</sup> Kõnesoleva segunemise näiteks nõukogude perioodist võib seoses ideoloogiliste põhjustega tuua Tuglase kalduvuse kas kõrvaldada või asendada tõu (rassi) mõistet oma tekstis rahvusega (vt Undusk 1996: 478).

<sup>21</sup> Mõiste *flanöör* kohta vt Kurg 2004. Kõigis neis eesti kirjandusteostes, mis kõnelevad jõulisemalt dekadentsi diskursuse kaudu, osutab dekadendi kuju (vähemalt varjatult) ka flanööridele. „Ruthi” kui kirjandusliku dekadentsi näite kohta vt Hinrikus 2011.

teki assotsiatsioonid mitte niivõrd soomeugrilikkusega,<sup>22</sup> kuivõrd pigem mingi põhjamaise tüübi ideega, mis võiks ehk jällegi juhatada Taine'ini, kes leidis oma „Inglise kirjanduse ajaloos”, et põhjapoolsete rahvaste mentaliteet kujuneb välja visas võitluses loodusega (Taine 1863: 146).<sup>23</sup> Enese samastamine põhjamaalasega tulebki 20. saj alguse Eestis, Soomes ja Skandinaavias laiemaltki tihtilugu esile (vt Kuldkepp 2013; 2021; vt Lyytikäinen jt 2020), seostudes omakorda nt Noor-Eesti kirjanike ja kunstnike Norra- ja Ahvenamaa-ihalusega (vt Koll, Undusk 2006; Undusk 2016a; Kuldkepp 2021). Esimesed ilmekad sellise identifitseerumise näited leiduvad kas või Gustav Suitsu esikkogus „Elu tuli” (1905), mille algne pealkiri oli hoopis „Põhjala kevad” (Iher 2011: 52) ja kus ilmusid nt selliste pealkirjadega luuletused nagu „Suvi Põhjalas”, „Postkaart Põhjalast” või „Valge öö” (vt Suits 1905). Meenub ka Anna Haava luulekogu „Põhjamaa lapsed” (1913). Iseäranis kujukas on aga 1907. aastast pärit Konrad Mäe enesemääratlus: „Ma olen põhjamaa poeg ja kõik, mis mus on, pole midagi muud kui osake kogu rahvast ja meie loodusest. Kus ma ka ei viibiks, jääb Põhi minu kodumaaks (laiemas mõttes).”<sup>24</sup> (Epner 2017: 39.)

Veel mainigem (tõu ja tõusiku mitmekihilisi tähendusi arvestades), et küllalt sageli viitas tõug (rass) kindlale ühiskonnakihile ja/või sellega seotud keelegrupile, näiteks talupoegadele. Siinkohal tulevad selgelt esile tõu ja ambivalentse tõusikukäsituse kokku puuted, k.a assotsiatsioonid üleminekulisena määratletud tajuga. Nimelt kujutati esimese põlve linnainimesi sageli kui tõu vere rikutuse näiteid, vastandades neid eri tüüpi tekstides sageli talupoegadele kui tõupuhta vere esindajatele (Rojola 1999; vt ka Kurvet-Käosaar 2009). Niisiis erinevalt ebaautentsetest tõusikutest on matsid autentset ja esindavad mingit algupärast tõu tüüpi,<sup>25</sup> kusjuures veri

<sup>22</sup> Sellega hakatakse samastuma mõnevõrra hiljem. Vt Kaljundi 2018.

<sup>23</sup> Tuglase tekstikorpuse kontekstis on mainitud taine'ilik eristus põhja- ja lõunamaalase tüübi vahel ehk kõige selgemalt äratuntav monograafias „Juhan Liiv” (1914), vt Talvet 2013: 400–402.

<sup>24</sup> Tsitaat jätkub taine'ilikus võtmes: „[m]ulle meeldib nukker karm, põhjamaa loodus, eredad päikeselaiugud, mida on kohalikel kunstnikel palju näha” (Epner 2017: 39).

<sup>25</sup> Selle kohta, kuidas kolonialismi diskursiivsetest vormidest mõjutatud rahvusliku identiteedi konstruksioonid liituvad selliste dihhotoomiatega nagu oma/võõras, originaal/koopia, puhas (või päris ehk autentne) /määratud, vt nt Pilv 2008; Kaljundi 2020.

(mis tõu või rassiga seoses viitab vererikkusele ja tõusikuga seoses tähistab verevaesust) liitub mitmesuguste pärilikkuse diskursuse vormidega, mida kirjanduse ja ka kunsti kontekstis taastootis eelkõige naturalism ja mis imbusid sealtkaudu ka dekadentsi ja/või spirituaalse naturalismi näidetesse.

Ülaltoodu selgitab ka Tammsaare loomingus ilmnevaid diskursiivseid tõu(rassi)- ja rahvusluse vorme, k.a sisu, mis tuleb esile tema 1927. aastal lugejale läkitatud „Avalikus kirjas kirjanik A. H. Tammsaarele” (Tammsaare 1990a). Nimelt on mats püsiv, visa ja alalhoidlik ehk eheda tõu esindaja. Nagu Tammsaare rõhutab, hakkab kõikjal Euroopas autentne ehk maaelule truu ja looduslähedane, terve ja rikkumata<sup>26</sup> matside sugu hääbuma, sest agraarühiskonna moderniseerumise ehk - Tuglase mõistes - linna ekspansiooni tõttu maale (Tuglas 1912) pole enam n-õ tüüpilist (algupeärast) matsu kusagilt Euroopast leida. Igal pool „annab tooni üksnes vurle” (Tammsaare 1990a) kui tõuliste muutuste kehastaja. Niisiis vurlestub ka maamats. Varjatult viitavad need mõttekäigud sellele, et vurlestumise käigus muutuvad paratamatult tõu karakteristikud, mõjutagu kiire urbaniseerumine siis kas maa- või linnaümbrust. Seega on *vurle* Tammsaare peamine sünonüüm kõnesoleva tõusikukuju jaoks, ehkki aeg-ajalt kasutab ka tema oma artiklites mõistet *tõusik* üsna sarnases tähenduses Tuglase, Kallase ja teistega.<sup>27</sup>

279

Seoses tõupuhta ja seega algupärase maamatsi taustadega, mis ilmnevad ka „Felix Ormussonis”, mainigem veel Tuglase mõjuvõimsat „Kirjanduslikku stiili” (1912). Nimelt räägitakse seal tõuvaimu kohalolust küpsetel kultuuriperioodidel loodud kunstiteostes ning sellest, et üleminekusituatsioonis, eelkõige moderniseerumisega seotud urbaniseerumise ja tehnologiseerumise ajastul hakkavad tõu (rassi) omadused ja mentaliteet, mida teoreetikud määratlevad (sageli essentsialistlikult) püsivate ja muutumatutena, teisenema

<sup>26</sup> Maarahva idealiseerimine liitus Euroopas ka rousseauliku romantilise mõtteviisiga, mis tuleb jõulisemalt esile nn vanarahvuslastel nii Eestis, Soomes kui mujalgi. Vt Jürgenstein 1909; vt ka Molarius 2003: 125.

<sup>27</sup> Linnastunud matsid ning matsiks jäänud vurled ilmuvad Tammsaare loomingusse üsna tema karjääri alguses, siis, kui ta hakkab kujutama linnakeskkonda (vt tema nn üliõpilasnovelle, eelkõige „Noored hinged”, 1909; vt ka Tuglas 1935a; Kallas 1921.



ning selle tagajärjeks on tõuvaimu hägustumine või defitsiit, mis toob kaasa matkimisiha ehk originaalsuse puudumise. Ka tuleb „Kirjanduslikus stiilis” esile tõu(rassi) seos stiiliga, sest kohe selle alguses on väide, mis viipab lisaks J. G. Herderile, kelle mõjud on üle-eelmise sajandivahetuse kultuuris kõikjal nähtaval, ka Taine'i suunas. Tuglas tõdeb seal, et täiuslikumalt kui mis tahes rahvuskirjandus, väljendab „rahva või raassi hinge” rahvaluule (Tuglas 1912: 23; vt ka Undusk 2009: 616–617).

Niisiis eeldab Tuglas, et algupärane tõuvaim ilmutab end kõige selgemalt ja mitmekesisemalt küpsusperioodil ehk oma arengu tippu jõudnud kultuuritekstides (mis siinsel juhul liituvad väljakujunenud agraarühiskonnaga), samal ajal kui üleminekuaega, st tõusuperioodi või lõppjärku ehk lagunemisperioodi asetuvates kultuurimälu meediumites valitseb tõuvaimu puudujääk. Rahvaluule või täpsemalt regilaulu stiili eheduse tingib vahetu kontakt küpse talupojakultuuriga. Kiireneva moderniseerumise tõttu (mis viib külaelu hääbumiseni) hakkab stiil tasapisi muutuma ning kaotab oma eheduse, teisiti öeldes, agraarühiskonnale iseloomulik tõuvaim hakkab rahvalauludes hägustuma. Sellise eelduse taustaks on 19. sajandil ja ka hiljem ulatuslikult levinud bioloogilis-deterministlikud käsitused kultuurist, ühiskonnast, rahvusest või keelest kui organismilaadsetest moodustistest, millel on oma algus, öitseng, kõrgpunkt ja langus (vt nt Kalmo 2011) ning millele Tuglase tekstides viitavad eri seostes kasutatud mõisted nagu *organism* ning sellised tihtipeale korduvad terminid nagu nt *alaealine* ja *täisealine kultuur*. Näiteks lausub ta 1917. aastal Siuru õhtul peetud kõnes: „Noor-Eesti muutis meie alaealise kirjanduse täisealiseks, see näib olevat kindel. Tema traagika oli aga selles, et ta oma ülesande pidi liiga hilja ette võtma” (Tuglas 2001: 62).<sup>28</sup>

Mainitud biologistlike määratluste ja ka hierarhiliste rassi-käsituse kontekstis tulekski veel kord üle vaadata eespool osutatud algupärase maamatsi kuvand. Nimelt, kui talupojakultuur hakkab

<sup>28</sup> Naturalismi ja dekadentsiga seotud teoreetikute hulgas olid biologistlikud defineerimisviisid ülilevinud. Dekadentsi esiteoreetik Paul Bourget kirjutas 1883. aastal oma tuntuimas essees „Charles Baudelaire”, et ühiskondlikku organismi „tabab allakäik niipea, kui üksikelu saavutatud heaolu ja pärilikkuse toimel üle tähtsustub” (Bourget 2011: 18).

moderniseerumise käigus hääbuma, lööb üha enam kõikuma ka arusaam matsist kui tõupuhtast ja täisverelisest isendist positiivses tähenduses. Kuigi talupoegi idealiseeritakse teatud määral ka 20. saj esimesel poolel (nagu nähtub nt eespool osutatud Tammsaare „Avalikust kirjast”) ja hiljemgi, õõnestavad sellist konstruktsiooni juba 19. sajandi Euroopas mitmesugused diskursiivsed rassismi vormid, mis põimuvad omakorda ka sotsiaaldarvinistlike ja kolonialistlike rassimääratlustega. Võrrelduna tsiviliseeritud linnainimestega muutub mats sageli primitiivseks ja seega vähemväärtuslikuks inimeseks ehk (suur)linnaelaniku alaarenenud esivanemaks (vt Molarius 2003; Plath 2008; Bell 2010; Rossi 2020; Pushaw 2020). Enamgi, tema autentsusest saab paradoksaalselt ebaautentsus, sest olenevalt (koloniaalsest) vaatepunktist võib tema metsikus tähistada kas algupärast ja ehedat või algelist ja metsikut<sup>29</sup> (Bell 2010: 353).

Niisiis sarnaselt tõusikuga on ambivalentne ka arusaam tõupuhtast matsist, mis Tuglase „Felix Ormussonis” avaneb lugejale iseäranis iroonilises võtmes (Tuglas 1988: 42–43; 110–111), kuid on äratuntav ka paljude teiste toleaegete eesti kirjanike teostes. Eelkõige muidugi Tammsaare loomingus, kus Pearu, Katku Villu ja Põrgupõhja Vanapagan on alati just seetõttu natuke lähemal õndsusele kui näiteks vurlestunud matsid Indrek ja Oskar, et nende suhe loodusega on eeldatavalt ehedam. Selles mõttes on nad ka palju jõulisemalt vere hääle (rikkumata vere) edasiandjad. Samas pole kahtlust, kumb tõu või pigem tõusiku liik esindab positiivses mõttes rohkem tsivilisatsiooni ja kellega tekstuaalne autor seetõttu kokkuvõttes samastub: need ei ole mitte osaliselt vurlestunud matsid, vaid ikkagi vurled, kes ei saa täielikult lahti oma matsialgetest.<sup>30</sup> Teisisõnu, autori emotsionaalne hääletoon viitab kaasaelamisele esimese põlve linnaharitlastele ja/või kunstnikele.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Primitivismi ja kolonialismi vaatepunktist on erakordselt kõnekas Eduard Vilde naturalistlik-dekadentlik „Mäeküla piimamees” 1916.

<sup>30</sup> Matsi ja vurle piir ei lähe Tammsaare töödes kunagi tegelaste vahelt läbi, vaid seostub nende sisemise lõhestatusega.

<sup>31</sup> Soospetsiifilisest aspektist on asi keerulisem. Kui võrrelda urbaniseerunud naistõusikuid (osaliselt) matsiks jäänud meessoost vurledega, siis ilmneb, et linnanaiste kujutised lähenevad pigem maaelu (meessoost) esindajatele, sest sarnaselt viimastega on naine Tammsaarel (ajastule spetsiifilise seksistliku diskursuse mõjul) peaaegu alati loodusele lähemal ehk primitiivsem ja seega ka õndsam (vt Hinrikus 2005; 2006b; 2015).

282 Osutatud tekstuaalse autori kallutatuse vihjab veel ühele nooreestlaste tõu(siku)representatsiooni taustale, mis seostub vajadusega samastuda suurlinliku kunstniku (kirjaniku) tüübiga. Nimelt avaldatakse alates umbes 20. sajandi esimese kümnendi lõpust kuni umbes 1920ndate keskpaiga või lõpuni terve hulk dekadentlik-sümbolistlikke ja/või naturalistlikke kirjanduse ja kunsti näiteid, mille keskmes on (suurlinliku eluga kokkupuudet omav) kunstnik, kirjanik või muusik (vt Hinrikus 2017: 36–42), või vähemalt on see boheemlasliku intelligendi ja üliõpilase konstruktsiooni üheks alaosaks. Miks muutub loovinimese representeerimine tol ajal sedavõrd oluliseks? Ühe kõige löövama vastuse pakub (dekadentlikule suurlinlikule eesti kunstnikule) Erik Obermannile pühendatud nekroloogias välja Aleksander Tassa. Nimelt on kunstnik Tassa sõnutsi suurlinna kultuurilise tüübi esindaja. Üksnes linna inimhulk, mitmekesisus ja tänavate labürint võimaldavad piisavat „ajude elastilikkust” (Tassa 1912: 235–236) tagamaks juurdepääsu dekadentlikule rafineeritud ja tundlikule stiilile, mida nooreestlased imetlevad ja taotleavad.

Varjatumalt kumab selline arusaam läbi ka „Kirjandusliku stiili” viimasest peatükist, mis ilmub samas albumis, kus avaldati Tassa tekst. Tuglas väidab seal, et eesti kirjanikud (ja mõistagi ka ta ise) on teoreetilised eurooplased paratamatuse sunnil: „Et meil suurlinnu pole, siis oleme linna ja suurilma kultuurilisi meeleolusid õigupoolest liiga teoreetiliselt, kaudselt, hariduse ja võõra kirjanduse ning kunsti abil omandanud. Me pole Euroopa kultuuriväärtuste loomisest aktiivselt võinud osa võtta. Meid ei seo miski nende väärtuste ajalooga. Me oleme teoreetilised eurooplased. On olemas uus abstraktnelutunne, kuid pole tegelikus elus avaldust sellele elutundele ...” (Tuglas 1912: 97). Niisiis ka Tuglas eeldab vaikimisi, et tõsiseltvõetavaks kunstnikuks (kirjanikuks) on võimalik saada üksnes suurlinnades elavate kunstnike eluviisist ja nende ambivalentssidest küllastatud nüansirohkest väljenduslaadist mõõtu võttes. Kuid sellisel samastumisel on oma hind. Kirjanduses ja kunstis hakkavad seetõttu domineerima suurlinliku elukogemuse esitused, mille tulemusena ähmastuvad nii kunstiteoste tõuvaim kui ka rahvuslik hing. Lähtuvalt tainelikest hindamiskriteeriumitest ei ole 20. saj alguse eesti kirjandus ei Tuglase ega ka tema kaasvõitlejate meelest piisavas kontaktis kohaliku geograafilise keskkonna ega sellele iseloomuliku mentaliteediga. See on matkiv ehk algupäratu.

Niisiis sümboliseerib teoreetiline eurooplus kui suurlinna-kunstniku peenenenud stiili väljendus ühelt poolt midagi autentset ja viipab suurlinliku kunstniku kui puhta tõutüübi ja tema eheda stiili suunas. Kuid et nooreestlased on esimese põlve linnaelanikud, ei saa neist kokkuvõttes kunagi tõeliselt autentseid ehk täisväärtuslikke moodsa suurlinliku elu eri aspektide vahendajaid. Nad on ja jäävad üksnes teoreetiliselt eurooplasteks (vrd Haug 2007: 93).<sup>32</sup> Kuigi Tuglas seob „Kirjanduslikus stiilis” üksnes eurooplaseks olemist teoreetilisusega, mis tema mõistesüsteemis tähistab ka abstraktsust ja matkimistendentse või hingetust,<sup>33</sup> liituvad need tähendused<sup>34</sup> teisel mõistega *teoreetiline eestlus* (või pigem teoreetiline isamaalus (vt Tuglas 2009: 366; vt ka viide 3). Viimase üheks vasteks ongi Tuglasel ja ta kolleegidel sageli tõusik ning Tammsaarel – vürle. Niisiis kokkuvõttes osutavad nii teoreetiline eurooplus kui ka teoreetiline eestlus algupärasele. Kuid nagu ma edaspidi „Felix Ormussoni” tõusiklusega seoses osutan, eristab teoreetilist eurooplust tõuvaimu defitsiiti väljendavast tõusikust kui teoreetilise eestluse sünonüümist tõik, et esimene liitub selgelt ülikultuuriga, teine aga Eesti ühiskonna alaarengu ja väljakujunematusena.

283

Võib ka öelda, et selle üle- ja alaarengu vastastikku üksteist tingiva suhte raamistuses tuleb ilmekalt esile nooreestlaste ja nende järeltulijate identiteediloome seotus inimliikide hierarhilist eristust tootva (kolonialistliku) rassidiskursusega. Kuigi ühelt poolt taotletakse tõuvaimu tainelilikult läbi *genius loci* – sest Tuglase sõnutsi leiab meie „rahvuslik psüühe” enesele ehtsaimad väljendused just seal, kus on meie sünni- ja kasvukoht (vt Tuglas 2004a: 32–33) –, ei arva nooreestlased teisalt, et uurides kirjanduse kaudu kohalikku kiiret linnastumist ja selle tagajärgi, oleks võimalik suurlinliku modernsusogemuse representatsioonid kõrvale heita. Lisaks seostub

<sup>32</sup> Haugi sarnane mõttekäik seostub Aaviku ühe artikliga (vt Aavik 1911), kus on juttu sõnatõusikutest (viide 70), millega üritatakse asjatult matkida romaanikeelet ülevust. Nagu Haug osutab, võrsub vastandusest aristokraat *versus* tõusik (originaal *versus* koopia) talupojarahva identiteedivaev ja komme kirjeldada eestlust millegi puudumisena, täpsemalt aristokraatsuse puudumisena, st tõusiklikkuse (Haug 2007: 93).

<sup>33</sup> Ehkki suurt osa 20. saj alguse eesti kultuuris ilmnevatest kopeerimisjuhtudest peavad nooreestlased paratamatuks, on nn germaaniliku psüühika teatud vormid (nt saksa sentimentalism ja idealistlik rahvusromantism) nende meelet koloniaalajastu painete tõttu üheselt taunimisväärsed ehk ebarassiliku rahvuslikkuse väljendused kõige otsemas mõttes (Tuglas 1912; vt ka Annus 2019: 182).

<sup>34</sup> Teoreetilisuse sünonüümide kohta vt ka Haug 2004: 396.

vajadus samastuda suurlinliku kunstnikuga varjatult sooviga unustada oma algeline, ühekülgne ja vähemväärtuslik talupojaminevik. „Felix Ormussoni” kaudu tuleb aga iseäranis selgelt esile, et selle täielik mahasalgamine on vähemalt samavõrd võimatu kui moodsa suurlinnaeluga ja selle tüüpesindajaga kontakti saavutamine, ning nagu nooreestlased mitmel pool seetõttu osutavad, ilmneb selles nende elu traagika: midagi jääb pidevalt autentsusest puudu (vt ka Haug 2007: 92; vt Pilv 2008).

Kokkuvõttes tähendab 20. sajandi algusele iseloomuliku modernsuskogemuse väljendamine nooreestlaste jaoks seega mõlema, nii kiire linnastumise kui ka metropoliga liituva konteksti kujutamist. Ka „Kirjandusliku stiili” lõpus, kus Tuglas kutsub nii oma kolleegi kui ka iseennast üles väljendama oma loomingu kaudu linna, uut rütmi ja uut psühholoogiat, peab ta nende kolme dekadentsi ja modernismi seisukohalt keskse märksõnaga suhestumisel silmas võimet seostada omavahel – või pigem sünteesida – kaks eri tempos kulgevat modernsuse väljendust: ühelt poolt see, mis seostub suurlinliku (ülitsiviliseeritud) eluga, ning teiselt poolt kiire urbaniseerumise tagajärjed, mida esimese põlve haritlased ja/või kunstnikud kogesid alles moodustuvates ja seega alaarenenud eesti linnades.<sup>35</sup> Allpool uurin põhiliselt „Felix Ormussonile” toetudes, milliste kirjanduslike stiilidega need kaks ajaliselt erinevalt rütmistatud moodsa elu avaldust liituvad ning kuidas algupärase ja algupäratu tõu ja/või tõusiku esitused selles stiilide põiminguks ilmnevad.

## Elu ja kunsti süntees avara *mimesis*'e taustal

*Meil on ikka tegemist segude, kompromissidega. Ja kysimus seisabki õieti sellen, kuidas seda segu kasutada, et teos kompositsiooni-kindel, vaheldusrikas ning huvitav saaks.*  
(Tuglas 2009: 412.)

Nagu osutatud, väljendavad teoreetilise euroopluse (k.a teoreetilise eestluse) näited kirjanduse ebaautentsust ehk algupäratust.

<sup>35</sup> Jõulisemad suurlinnaga haakuvad representatsioonid tulevad eesti kirjanduses ja kunstis esile alates 20. saj teise kümnendi algusest. Vt Lola Annabel Kassi kureeritud näitust <http://www.utkk.ee/naitused/maastik-linna-ja-vurlega/>, vt ka Kass 2017.

Need ei vasta tainēilikele rassipuhta kunsti kriteeriumitele, sest ei kasva välja oma sünniümbrusest ehk lokaalsest keskkonnast ja sellele omasest mentaliteedist. Sellisel taustal näib, et enim tõu ja hõimu vaimsust või rahvuslikku omapära on sellistes töodes, kus avaldub jõuliselt omaeluloolisuse dimensioon.

Seoses „Felix Ormussoniga” ongi juba selle ilmumisest saadik osutatud autobiograafilistele kihistustele (vt Kallas 1921: 167; Liiv 1988: 325–326; Laitinen 1988; Kirss 2008), mille olulisust kinnitab ka romaaniga seotud intertekstuaalne võrgustik. Nimelt osa tekstisestest viidetest haakub autobiograafiliseks peetavate kirjandusžanridega ning neist võetud tsitaadid näiksid justkui omakorda rõhutavat, et relevantne on omaelulooline lugemisviis. Näiteks romaani metafiktsionaalses proloogis tsiteeritakse J. W. Goethe lauset, millega saksa klassik tutvustas 1830. aastal Johann Peter Eckermannile oma autobiograafilist romaani „Hingesugulased” (*Wahlverwandtschaften*, 1809): „Kõik, mis ses romaanis jutustatud, on läbi elatud, kuigi see küll teisiti on läbi elatud, kui ses romaanis jutustatud” (Tuglas 1988: 9; vrd Eckermann 2018: 503). Pole kahtlust, et selle tsitaadi funktsiooniks on kinnitada eluloo ja kirjanduse või laiemalt elu ja kunsti omavahelist lahutamatu sidet. Kuid tsitaadi teine pool ütleb selgelt, et romaanis jutustatu ei kattu üksüheselt läbielatuga. Seega osutavad Goethe sõnad, et kuigi kirjaniku tegelikult läbielatu on alati mingil kujul tekstis olemas, ei ole tegemist otsese peegeldussuhtega, vaid reaalselt läbielatu subjektiivse tõlgendusega ehk F. T. sõnadega: „eksivad need, kes samastavad determinismi kirjanduses ja elus. See tuleb sest kahjulikust arvamusest, nagu peaksid kirjandus ja elu täitsa adekvaatsed olema. Kõik kunst on aga tõepoolest liialdus. Isegi kunsti püüd liialdamatu olla on liialdus.” (Tuglas 1988: 9.)

Tuglase kriitikas tulevad esile samasugused paradoksaalsused. Ühelt poolt toonitab ta, et autori looming või täpsemalt kunst kuulub kokku eluga, väites näiteks et „täiesti objektiivne kunst [on] võimatu” (Tuglas 1909: 115). Teiselt poolt eitab ta aga kategooriliselt elu ja kunsti kokkukuuluvust. Kord väidab Tuglas „Felix Ormussoni” kohta, et „selle sündmustik on läbi ja läbi mõttekujutuslik” (Tuglas 1973: 84), siis jälle kirjutab, et „[o]n hulk tundmusi ja mõtteid, mille puhul ma ammu enam ei tea, kumb meist [= Ormusson või Tuglas] neid õieti esimesena tundis ning mõtles” (Tuglas 2004b: 54;

vt ka Maarja Vaino ja Kaia Sisaski artikleid siinses kogumikus). Siit võib järeldada, et Tuglase jaoks ei taandu elu ja kunsti põimumine kutseks interpreteerida kirjandust positivistlikult autori eluloo kaudu. Aktsent on pigem eeldusel, et niipea, kui hakkame rääkima või kirjutama elust ja/või n-ö reaalsest autorist, oleme silmitsi tekstide ehk taasesituste maailmaga, kusjuures need autoriga otsesemalt seotud esitusviisid põimuvad ja põrkuvad mitmesuguste teiste (kon)tekstitüüpidega (vt ka Hinrikus, Kirss 2021).

Võibki väita, et dekadentlikud ja modernistlikud tööd on väga sageli rõhutatult omaeluloolised, kuid elu ja kunsti põimingut ei esitleta mitte iseenesestmõistetavusena, vaid probleemina (Parente-Čapková 2014). Ka mõiste *antimimeetiline*, mida dekadentliku (ja ka modernistliku) väljenduslaadi iseloomustamiseks teinekord kasutatakse, osutab kõnesoleva seose komplitseeritusele ja mitmeta-sandilisusele<sup>36</sup> (keeleskepsise kohta vt Katrin Puigi ja Merlin Kirikali artikleid siinses kogumikus). Kirjandusliku dekadentsi kontekstis peetakse sellega silmas teadlikku suhestumist intertekstidega ehk nn õpitust (Lyytikäinen 2003: 15). Antimimeetilisus väljendab kunsti autonoomiat ehk siis kunsti tuleb lugeda tema enda tingimustel kui uue reaalsuse konstrueerijat ja mitte kui tegelikkuse (ja selle osana looduse) jälgendajat (Butler 2010: 12).<sup>37</sup> Kõnesolevas binaarses vastanduses paigutuvad ühele poole mimeetiliseks peetud realism ja naturalism (ja osaliselt ka modernism<sup>38</sup>) oma eeldatava taotlusega kujutada tegelikkust tõepäraselt ja äratuntavalt (vt Ojam, Tomberg 2016; Kirss 2021a) ning teisele poole sellise illusiooni võimalust allajoonivad ehk antimimeetiliseks peetud dekadentsi ja modernismi näited.

<sup>36</sup> Mart Velsker juhib Ene Mihkelsoni kui Tuglase uurija ja hiljem tema vaadetest mõjutatud kirjaniku puhul tähelepanu samale elu ja kunsti problemaatilisele suhtele (vt Velsker 2015: 265–266).

<sup>37</sup> Tegemist on kunsti positiivse vastandpositsiooniga negativiseeritud rutiinsele argitegelikkusele ja ligipääsmatule loodusele (Kafitz 2004: 33). Siinkohal tasub tähele panna dekadentliku kirjanduse ja kunsti eristumist „halli” argielu kujutavast naturalismist, mis tuleb uuesti tagasi modernismis. Nimelt dekadents (k.a sümbolism või estetism selle osana) liitub sageli transsendentse maailma otsimisega, mida vahendavad erinevad narratiivsed strateegiad k.a dekadentliku antikangelase (kunstniku) vajadus põgeneda igapäevaelust illusioonide ja sensuaalsete unenägude maailma (vt Lyytikäinen jt 2020a: 13).

<sup>38</sup> Vt eelmine viide.

Kuid *mimesis*’t ehk mimeesi on käsitatud ka laiemalt. Sel juhul räägitakse eri tekstitüüpide, žanrite või sündmuste ja materjalide imiteerivast taasesitusest uues tekstuaalses kontekstis (vt nt Potolsky 2006; vt ka Parente-Čapková 2014: 26, vt ka Kirss 2021a). Sellise laia ehk aristotelesliku mimeesikäsituse ühe edasiarendaja Paul Ricoeuri sõnutsi on *mimesis* kõikjal, „kus on *poiesis*: tegemist ei ole kaugeltki mingite eksisteerivate asjade nõrgenenud kujutise loomisega, vaid *mimesis* toob kaasa tähenduste lisandumise tegutsemise alal, mis on privilegeeritud valdkonnaks” (Ricoeur 1991: 138). Taas kord jõuame ideeni dekadentlikes väljenduslaadides realiseeruvast elu ja kunsti omavahelisest lahutamatumast, kuid samas problemaatilisest liidust, kusjuures „Felix Ormussoni” taolised tekstid, mis teadlikult viitavad teistele intertekstidele, on sellises kontekstis küllastunud tohutust hulgast mimeetilistest strateegiatest, nagu iroonia (vt Katrin Puigi artiklit siinses kogumikus), paradoksid, allusioonid, tsitaadid, imitatsioonid, k.a erinevate tekstide tõlked ja ka austus-avaldused mitmesugustele tekstitüüpidele (Parente-Čapková 2014: 22).

287

Osutasin juba, et mingi hulk kõnesolevatest strateegiatest, mis assotsieeruvad omaeluloolisuse dimensiooniga, viipavad „Felix Ormussonis” Tuglase elule ja loomingule. Romaanis peegeldub näiteks tema osalus 1905. a revolutsioonis, vihjatakse pagulasaastate seisukohalt olulistele varjupaikadele ning kajastuvad mitmesugused tagaaetu seisundist kantud negatiivsed ja ambivalentsed emotsioonid ja afektid (vt Haug 2004; Kirss 2008). Viidatakse ka Tuglase tol ajal ilmunud või hiljem ilmuvale ilukirjanduslikule loomingule (nt novellile „Maailma lõpus”, 1915) ning kriitikaalastele uurimustele, kus tematiseeruvad tema kunstikäsituse eri aspektid ning tulevad esile tõu(sik)rahvuluse arusaamad, k.a nooreestlaste teravad esteetilised vaidlused rahvuskonservatiividega ehk nn vanarahvuslastega (vt Liiv 1988; Kalda 2004). Kui mainitud kriitika raamistuses jälgida, millised mõisted „Felix Ormussonis” domineerivad ja milline on nende omavaheline suhe, hakkab välja joonistuma muster, kus korduvad kindlas kombinatsioonis sellised terminid nagu *stiil, vorm, rütm, teadlikkus, tüüp, tõug, tõusik, olud, ümbrus* ja *süntees*. Millise sisu saab selles kombinatsioonis Tuglase lemmikmõiste *süntees* (Undusk 1986; 2013: 477) või pigem, kuidas haakub see tema sünteetilise stiili ideaaliga? Näib, et üheks võtmeks on siinkohal Tuglase reaktsioon 1917. aastal Juhan Luiga avaldatud artikli „Noor-Suomi-



Eesti” nendele lõikudele, kus viimane ründab „Felix Ormussoni” Tuglase enda relvaga ehk heidab sellele ette ebateadlikku segastiili taastootmist (Luiga 1995b: 300–312). Tuglast see puudutab ja nii kirjutab ta 1917. aastal, et „on liialdatud tema [Luiga] etteheitel minu naturalistliku ja „dekadentliku” stiili segamise asjus, sest need on sündinud täie teadmisega, et saavutada uusi mõjusid” (Tuglas 2004c: 61).

288 Nagu ma eespool mainisin, kasutab Tuglas teadliku stiilide segamise ehk sünteetilise stiili ühe vastena terminit *spirituaalne* (või *hingestatud* või *tihendatud* või *suursugustatud* või *luuleline*) *naturalism* (vt Tuglas 1914; 1996: 340; Undusk 1986; 2009: 658–661; 2013: 476–478),<sup>39</sup> mida on tõlgendatud nii mässuna positivismi ja dokumentaalse naturalismi vastu kui ka eri religioonidest ja müstilistest maailmavaadetest pelgupaiga otsimisena (Lyytikäinen jt 2020: 28; Rossi 2020: 120; 124; vt ka Jaan Unduski artiklit siinses kogumikus). Siiski rõhutab *naturalism* sellise mässu tinglikkust, sest teatavasti domineerivad naturalismis pigem indiviidiülesed ehk n-ö objektiivsed aspektid, sh konkreetne aeg ja ruum fiktsionaalse maailma struktureerijana, nii nagu eeldas ka Hippolyte Taine. Samal ajal assotsieerub *spirituaalne* naturalismi täiendina kahtlemata dekadentsiga, täpsemalt selle huviga individuaalse või subjektiivse psüühika vastu.

Näib, et ka Tuglase uurija Jaan Unduski jaoks ei tähista dekadents niivõrd nn tuumdekadentsi, kus domineerib üksnes indiviidi

<sup>39</sup> Kommenteerides Tuglase lühimonograafiat „Juhan Liiv” (1914), leiab Jaan Undusk, et sel perioodil on tegemist Tuglase kõige jõulisema esteetilise manifestiga ning seob selle ja mitmed muudki Tuglase tööd, Tuglase enda terminoloogiast lähtudes, sümbolismi mõistega (Undusk 2013: 473). Sümbolismi, estetismi ja mitmete teiste *fin de siècle*’i perioodil ja hiljemgi ringelnud ismide kohta väidavad tänapäeva dekadentsiuurijad, et neid tuleks defineerida suhtes dekadentsiga (Weir 1995: IX; XVI; Lyytikäinen jt 2020a: 5). Seda näib omakorda kinnitavat Dieter Kafitzi uurimus, kus väidetakse mh, et nt sümbolismi mõiste võeti 19. saj lõpus kasutusele seetõttu, et asendada negatiiviseeritud ning pejoratiivseks muutunud dekadentsi (vt Kafitz 2004: 142; 164; 198–199; vt ka Hinrikus 2011: 51; 56). Tõepoolest, suur osa 20. saj alguse lääne kirjjanikke ja kunstnike dekadentsi ei mainigi (Lyytikäinen jt 2020: 4; 29). Eesti kontekstis on Jaan Oks üks väheseid, kes julgeb seda avalikult kasutada ning kelle isiku ja loomingu liidab Aino Kallas osalt just seetõttu dekadentsiga (Kallas 1921: 105). Tõenäoliselt ajendas 19. saj lõpust alates üha kiirenevas tempos tekkivaid ja vahelduvaid isme, mille sisud üksteisega osaliselt kattusid (Kafitz 2006), mh modernistlik „ueeks tegemise iha”, mida kuulutatakse eesotsas Ezra Poundiga (*make it new*, Butler 2010: 29; Peiker 2018: 42; 251).

sisemaailm (vt Lyytikäinen 2020a: 5–6; 15–16; 30),<sup>40</sup> vaid eelkõige on see (võimalik et Tuglasest innustatuna) spirituaalne naturalism. Nimelt iseloomustab Undusk dekadentsi kui tungi niihästi totaalsesse hingelisesse (melanhoolia, platonism, sümbolid, alkohol, narkoos, nägemused, surma metafüüsika) kui ka totaalsesse kehalisesse (seksuaalsus, haigused, üle- ja alaarenenud kehad ja kehaosad, laibad, loomad, taimed, ahastama panevad lõhnad, längus loojangukiirtes sündivad värvipulmad ja muud meelemaastikud) (Undusk 2013; Undusk 2017). Pole kahtlust, et totaalse hingelise alla paigutatud märksõnad kuuluvad kokku dekadentsiga. Kuid osana absoluutse kehalise seisunditest on iseloomulikud ka naturalismile ja seal domineerivate allakäigudiskursuste (degeneratsioon, regress, halb pärilikkus jt) eri vormidele. Samas jääb küsimus, kas ja kui palju leidub eesti kultuuris nn tuumdekadentsi näiteid<sup>41</sup> või kas ja kuivõrd tuleks spirituaalne naturalism võrdsustada dekadentsiga, allpool lahendamata (vt ka Undusk 2013: 476–478). Pigem toonitan mõtet, et sageli on tegemist žanrite, stiilide ja representatsioonide põimumisega ehk Tuglase sõnusti „segude, kompromissidega”, nagu juba selle alapeatüki motost võiks järeldada. Samas oli kompromiss Tuglase vaatepunktist olemuslikult pseudosüntees, mille vastu ta võitles oma sünteetilise stiiliideaaliga (Undusk 1986: 41). Tema jaoks kehtis selline süntees, kus vastandid üksteist ei neutraliseeriks, „vaid jääksid ühe terviku piires mõlemad täisjõus alles” (Undusk 1986: 41; vrd Undusk 2013: 477).

289

Varase Tuglase meelest realiseerus see ideaal eesti kirjanduses mingil määral Juhan Liivi luules (vt Tuglas 1914: 58–59) ja mõne teise kirjaniku üksikus töös, näiteks Eduard Vilde „Mäeküla piimamehes”, Karl Rumori poemis „Lumiste kõrguste poole” ja Mait Metsanurga „Toho-oja Antonis” (vt Tuglas 1935: 162). Enim vastas

<sup>40</sup> Tuumdekadentsi (*core decadence*) erinevus naturalismist tuleb hästi esile narratiivse vaatepunkti kaudu. Kuna naturalismis valitseb väline ja objektiivsus taotlev perspektiiv, muutuvad lagunemise ja languse eri vormid enamasti ühetähenduslikult negatiivseks. Dekadentlikust subjektiivsest perspektiivist on allakäik aga ambivalentne, vihjates samal ajal toimuvale ülesminekule ja tõusule, või vähemalt estetiseeritud kidumisele (ehk langusele Tammsaare sõnastuses, vt Hinrikus 2011:51) või ülendatud surmale (vt Rossi 2009: 230–234; Hinrikus 2017: 33).

<sup>41</sup> Mõned mõjukamad nn tuumdekadentsiga liituvad uurimused on nt Carter 1958; Pierrot 1981; Rasch 1986; Bauer 2001. Erinevaid lähenemisi dekadentsile vt Weir 1995: 1–10.

selle pretensioonika sünteesi nõuetele aga Jaan Oksa looming (Tuglas 1996: 340–341; Undusk 2009: 607).<sup>42</sup> Kusjuures Tuglas polnud ainus, kes sünteesi poole püüdis ja selle väljendusi või ka segunemisi märkas. Sellest kirjutavad (tõenäoliselt ka Tuglasest mõjutatuna) nt Hugo Raudsepp, Johannes Semper, Jaan Kärner ja Richard Roht (Undusk 1986: 45); viimane vastandab Tuglase sümbolistlikku naturalismi Semperi „dekadentilisele naturalismile ja Tassa filosoofilisele sümbolismile” (samas: 45).<sup>43</sup> Gustav Suits aga väidab 1936. aastal haakuvalt Tammsaare loominguga, et seda pole võimalik ühegi lööksõna alla paigutada ehk Tammsaare ei ole ainuüksi küla-realist, linnaimpressionist, uusromantik, sümbolist, vaid on kõike seda ühtekokku (Suits 1999: 371; vrd Tuglas 1935a: 129). Maailmakirjanduses on spirituaalse naturalismi näiteiks Tuglase meelest Vana Testament ja Homerose eeposed ning Dante, Miltoni, Shakespeare'i, Goethe ja Ibseni looming (Undusk 1986: 39–45).

Mis puutub Tuglase terminites spirituaalse naturalismi rahvusvahelisse konteksti, siis küllap sai see oma sisu osalt tänu soome dekadentide-modernistide töödele. L. Onerva oli teadlik naturalismi ja dekadentsi ühteliitja, kelle selgituse kohaselt on „lisaks Taine'i teooriale, mille järgi keskkond kujundab inimese ja nõnda ka kunstniku, [---] olemas ka teine, vastupidine, mida näiteks O. Wilde pooldab; selline, mille järgi kunstnik loob oma ümbruse. [---] Wilde'i teooria järgi loob kunstnik miljöö ja kultuuri, mitte vastupidi.” (Tsitat raamatust Parente-Čapková 2014: 7). Kahtlemata võinuks midagi sarnast öelda ka Tuglas, kelle töödes kohtame külluslikult nii naturalistliku ümbruse ja olude detailselt dokumenteerivaid esitusi kui ka Wilde'i mõttekäike ja wilde'ilikult rafineeritud kunstlikke maailmu, k.a otseseid osutusi mõistele *stiil*, mis kordub Tuglase kirjutistes vihjena Wilde'i mõttele tõest kui stiiliküsimusest (Undusk 2009: 575). Teisalt mööngem, et Tuglase töödes võib lõputult jälitada viiteid nii naturalismi praktikutele kui ka dekadentliku kultuuri-ruumi kujundajatele. Pealtnäha need väljendusviisid küll vastandusid,

<sup>42</sup> Kõnekal kombel võrdleb Tammsaare 1919. aastal Jaan Oksa Ado Vabbeaga, kelle töid on seostatud väga erinevate moodsate stiilidega (vt Tammsaare 1988b; vt ka Hinrikus 2021b).

<sup>43</sup> Vt Roht 1919: 46–47. Rohu loominguga seoste kohta Tuglase „Felix Ormussoniga” vt Parksepp 2017.

kuid samal ajal ka toitsid teineteist, ning seega ei peaks imestama, et nt Baudelaire'i ja Nietzsche, kellest viimast peetakse dekadentsi-diskursuse (Foucault' mõttes) laiendajateks (vt Kafitz 2004; vt ka Hinrikus 2011: 19; 92–93), on seostatud ka naturalismiga.<sup>44</sup>

Kuid tolleaegses Soomes oli teisigi sünteetilise stiili arusaama levitajaid. Eino Leino artikkel „Naturalism ja spiritualism ilukirjan-duses” (vt Lappalainen 2000: 7) ilmus Päivälehtis juba 1890. aastal, Leino Pariisi-reisi ajal, kusjuures Pariis selle kirjutise sünnikon-tekstina näib vihjavat prantsuse spirituaalse naturalismi esiisadele. Seda mõistet kasutas nt naturalistina alustanud ja hiljem end deka-dentsiga sidunud J.-K. Huysmans oma 1891. aastal ilmunud romaa-nis „Là-Bas” (Undusk 1986; 2009: 659; Lyytikäinen jt 2020a: 28).<sup>45</sup> Enamgi, sarnane mõiste *surnaturalisme* esineb juba Charles Baude-laire'il, kes pidas sellega oma päevikus silmas aja- ja ruumitaju eri-lise teravuse ja saatanliku irooniaga seotud hetki (Baudelaire 2014: 16–17<sup>46</sup>; Undusk 2009: 659; Undusk 2013: 477–478; Seillan 2017). Taaskord võiks küsida, kus lõppeb naturalism ja algab dekadents või kas dekadentsi mingid vormid on üldse niisama lihtsalt naturalis-mist lahutatavad. Kuna vastamine eeldaks lisatööd, keskendun all-pool tunduvalt vähem pretensioonikale ülesandele ehk toon „Felix Ormussoni” minajutustajat analüüsid esile mõned naturalistliku ja dekadentliku väljenduslaadiga haakuvad teemad, võtted ja stiili-aspektid.

## Ebausaldusväärne jutustaja kui esteet ja barbar

Pole kahtlust, et „Felix Ormussoni” minajutustaja pihtimusliku kõnevoolu eesmärk on taastoota kuvandit iseendast kui dekadent-likust ja suurlinlikust kunstnikust (Hinrikus 2007; 2014) ja esma-

<sup>44</sup> Nietzsche seoste kohta naturalismiga vt nt Lukas 2006: 406. Põhjamaade dekadentsi kontekstis on selliseid naturalistlik-dekadentlike kirjanikke märkimisväärselt palju. Tuntumatenä nimetagem kas või Knut Hamsunit, August Strindbergi, Henrik Ibseni, Franz Eemil Sillanpää (vt Lyytikäinen jt 2020).

<sup>45</sup> Katkendi sellest raamatust, kus esineb kõnesolev mõiste, millele viitab ka Tuglas oma monograafias „Juhan Liiv” (1914), eestindas 1920. aastal ajakirjas Ilo Johannes Avik.

<sup>46</sup> Kristjan Haljak tõlgib termini *le surnaturalisme* üleloomulikkuseks.

292 pilgul veenabki selline imidž, sest romaan toitub omaeluloolistele žanridele iseloomulikust usaldust tekitavast „siiruse” retoorikast (vt ka Hinrikus, Kirss 2021a).<sup>47</sup> Kuid sellele, et mainitud kuvand ei ole nii sile ja sidus, juhib tähelepanu juba sünkroonkriitika. Üsna vahetult pärast romaani ilmumist kirjutab Tammsaare oma tekstis „Felix Ormussoni kiri Pariisist Friedebert Tuglasele” (Tammsaare 1988a: 252–261), kus ta osaliselt samastub Ormussoni vaatepunktiga, et selle protagonist on üksnes näivalt mehine, elukogenud, selgepiiriline ja tegus naistevõrgutaja. Reaalsuses on tegemist teovõimetu, elu- ja armujõuetu unistaja ning sõnadetegijaga. „Mõirgan kui lövi, astun kui kihulane; vaimurikas, aga rumal; iroonilik, aga oma iroonia paremast osast ei saa aru. Ma pean ennast teistest targemaks, aga tõepoolest olen ma nendest rumalam [---]. Ma pean ennast paheliseks, aga tõepoolest olen ma süütu. Ma mõtlen teisi petta, aga tõepoolest petan ma iseennast. Ma targutan, analüseerin ja seletan, aga ikka segasemaks muutun ma. [---] Nõnda enesele näkku vaadates hakkab mul korraga päris kodune tundmus.” (Samas 258–259.)<sup>48</sup> Need sõnade ja tegude vastuolud ning päeviku lehekülgedel ilmnev võimetus teadvustada oma tegude tagamaid ja nende tagajärgi annavad mõista, et Ormussoni näol on tegemist ebausaldusväärse jutustajaga (Laitinen 1988: 191; vt ka Merlin Kirikali artiklit siinses kogumikus) – tüüpilise subjektiga dekadentlikes ja/või modernistlikes töödes.<sup>49</sup>

Uurides, kuidas Ormussoni konstruktsioon iseendast kui suurlinlikku päritolu kunstnikust mureneb, tuleks põgusalt jälgida mõningaid olulisemaid näiteid, mis kinnitavad (põhiliselt omaenda sisemaailmas eksleva) Ormussoni vastavat tausta. Päevikukirjutaja

<sup>47</sup> Lisaks päevikuromaanile on „Felix Ormussoniga” seoses olulised kiri- ja arenguromaanid žanr või viimase üks alaliik ehk nn kunstnikuromaan (vt Kirss 2008).

<sup>48</sup> Toomas Haugi väitel loeb Tammsaare „Felix Ormussoni” vöörity (vrd Maarja Vaino artikkel siinses kogumikus). Haug toetub oma argumendis nii Tuglase 1915. aastal „Vabas sõnas” ilmunud negatiivsele reaktsioonile (Tuglas 2004b), mis järgneb kõnesolevale kirjale samas väljaandes, kui ka Tammsaare koduse raamatukogu „Felix Ormussonile”, mille lehekülgede servadel on Tammsaare ääremärkused. Tundub siiski, et Tammsaare lugemisviis on nii arvustuse kui ka romaani servakommentaari järgi pigem kongeniaalne.

<sup>49</sup> Nii nagu naturalismi ja dekadentsi, nii pole ka dekadentsi ja modernismi puhul sageli selge, kus üks lõpeb ja teine algab (vt Lyytikäinen jt 2020b). Kai Laitinen arvab näiteks, et „Felix Ormussonis” on kafkalikke jooni (Laitinen 1988: 191).

läheb oma sõbra juurde maale, et puhata närve, mis on viimse piirini pingul just Pariisis kogetud mitmekesiste muljete ja stiimulite ning kiire elutempo tõttu. Suurlinna (kui tohutut vaimuvara koondava ja juba selles mõttes üleküpse ehk dekadentliku kultuuri) mõjuga seostub ka Ormussoni rännukirg, tema võimendunud uudishimu, lakkamatu teadmisiha, kalduvus oma ümbrust estetiseerida ning analüüsida ja tõlgendada reaalsust, k.a ennast selle osana mitmesuguste kultuuritekstide, sh kunstiteoste kaudu (vt Lola Annabel Kassi artiklit siinses kogumikus). Kuid võib-olla olulisim on Ormussoni nartsissism (vt Merlin Kirikali artiklit siinses kogumikus), mille eri vorme Tuglase romaan nii kaasab kui ka teisendab ja mis väljendab moodsa suurlinliku ühiskonna süvenevat individualiseerumist (Lyytikäinen 2003: 18–19). Enamgi, tekstuaalsel tasandil võimendavad mainitud vormid dekadentlikule väljenduslaadile tüüpilisi mimeetilisi strateegiaid.

293

Ormussoni „minajumaldus” (Tuglas 1988: 101)<sup>50</sup> tähendab, et ümbritsev maailm taandub tema mina jätkuks, osaks ning vahendiks, millega oma vajadusi rahuldada ja endale peegelpilte otsida. See ei osuta mitte üksnes egoismile, vaid ka selle ühele variandile ehk egotismile,<sup>51</sup> mis ei liitu enam vältimatult kõrgete eesmärkide või oma hingelise mina teostamise paatosega, vaid pigem elamisega tähenduse (või „tõe”) minetanud maailmas. Selle kõnekad näited on Euroopa kirjandusliku dekadentsi valitsusaja kaks ettekuulutajat: J.-K. Huysmansi „Äraspidi” (1884) ja viimasest inspireeritud O. Wilde’i „Dorian Gray portree” (1890), kus eneseteostusest on saanud pelk naudinguelu (Lyytikäinen 1997: 11). Ormusson ongi eelkõige elukunstnik ning sellisena muu hulgas ka don Juan,<sup>52</sup> mis

<sup>50</sup> Dekadentlikest meesnartsissistidest arvati, et nad otsivad oma peegelpilte naistes, naisnartsissistide puhul oldi seisukohal, et nad peegeldavad oma keha, sest tugevdamaks oma eneseimetlust, vajab naine teiste imetlust. Samas on sellise nartsissistliku naise defineerimine seotud meheliku tõlgendusmudeliga (Lyytikäinen 2003: 18–19). „Felix Ormussoni” naistegelaste (Helene ja Marioni) nartsissism, k.a viis, kuidas need dekadentliku „uue” naise tüübid ehk *femme fatale* ja *femme fragile* teineteise omadusi peegeldavad, on aga eraldi teema (vt ka Merlin Kirikali artiklit siinses kogumikus).

<sup>51</sup> Stendhali *Souvenirs d'égotisme* „Egotisti mälestused” (1832) ilmus 1892 ehk kirjandusliku dekadentsi laiema levikuperioodi alguses. (eesti keeles "Enesekesksed mälestused", 2003).

<sup>52</sup> Don Juani motiiv jookseb sageli läbi kirjandusliku dekadentsi näidetest. Vt nt Tammsaare naturalistlik-dekadentlikku jutustust „Noored hinged”.

dekadentlikes töödes vihjab taaskord elu ja kunsti lahutamatu seotusele ning ka sellele, et kui elumees on samal ajal ka loomisvõimeline kunstnik, siis vihjena kunsti autonoomiale matkib elu pigem tema taieseid, mitte vastupidi, ehk nagu Dorian Gray oma lemmikromaanis „Äraspidi” üle arutledes arwab: „See näis olevat tema enda elulugu, mis oli kirjutatud enne, kui tema seda läbi elas” (Wilde 1972: 131).<sup>53</sup>

294

Kuna Ormussoni (nii nagu nt ka mitme Tammsaare teose meesprotagonisti)<sup>54</sup> loomis- ja teovõime on refleksiivsuse ja peegeldamisihaga tõttu põhiosas halvatud, ei saa lugeja kuigipalju aimu sellest, kuidas Ormusson oma loomingus elu matkib või kuidas elu tema kunsti järele joondub. Selles mõttes sümboliseerib Ormusson selgelt oma küpsuse tippu jõudnud suurlinlikku kultuuri, mis on oma energia<sup>55</sup> ära kasutanud ehk viljatu ning seega lagunema ja kuhtuma määratud. Näiteks püüab ta kirjutada oma elust romaani, nii nagu Thomander Tammsaare jutustuses „Varjundid” ja Oskar romaanis „Ma armastasin sakslast” (vt Hinrikus 2013).<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Vrd lõiguga Tuglase 82. marginaalist „Ma olen palju sellest varem kunstin läbi kannatanud, mis alles hiljem mind isiklikult on taband. Kas ei korda ma tihti elun ainult seda, mis kord mõtten olen kogend?” (Tuglas 2009: 422.) Vt ka Undusk 2009: 648–649.

<sup>54</sup> Pean silmas neid meessoost-(elu)kunstnikke-üliõpilasi, kes esinevad Tammsaare naturalistlik-dekadentlikus loomingus alates aastast 1908 kuni 1920. aastate alguseni. Samas on ka mitme tema hilisema suurromaanis mees(pea)tegelasel dekadentliku kunstniku konstruktsiooni mõjud selgelt nähtaval (vt Hinrikus 2006a; 2011; 2013).

<sup>55</sup> Mõiste *energia*, mida on kasutatud ka „Felix Ormussonis”, kuulub samuti Tuglase iseloomulikkude mõistesüsteemi, nii nagu stiil, rütm ja sünteeski. Vt selle kohta Undusk 2009: 556–558; energia seoste kohta eluhoo ja H. Bergsoniga vt ka Kaia Sisaski artiklit siinses kogumikus.

<sup>56</sup> Mõlemad tekstid on „Felix Ormussoni” dialoogipartnerid. Pole kahtlust, et kuni 1930. aastateni ilmub eesti kirjanduses (ja kindlasti ka kunstis) ridamisi töid (peamiselt lühiromaane), mis on „Felix Ormussoniga” mingil moel dialoogis (vt ka Hinrikus 2017: 38). Haug viitab selles seoses Metsanurga 1918 a. ilmunud romaanile „Ennæ inimest” (Haug 2007), Gailiti ja Semperi dialoogi kohta kõnesoleva romaaniga vt Maarja Vaino ja Merlin Kirikali artikleid siinses kogumikus, Rohu ja Tuglase kohta vt Parksepp 2017. Ka hilisemast ajast võib leida autoreid, kes suhtlevad oma loomingus Tuglase töödega ning ennekõike „Felix Ormussoniga”. 1930. aastatel on nendeks lisaks Tammsaarele nt Karl August Hindrey, Bernard Kangro ja Karl Ristikivi ning 20. sajandi lõpus ning hiljem lisanduvad nt Mati Unt (vt ka Piret Kruuspere artiklit siinses kogumikus), Mihkel Mutt, Tõnu Önnepalu, Ene Mihkelson, Jaan Undusk. Tegu on ootuspäraselt (post)modernistlike kirjanikega, kes suhestavad end teadlikult muu hulgas oma (eesti) eelkäijatega.

kuid tema päeviku sissekannetest järeldub selle eesmärgi saavutamatus: „Ma olen jälle nagu laegas, täis lehekesi väikeste märkmetega, üksikute aforismidega, mõtteväljatustega, mis paberile pandud enese jaoks, tihti rutates, liiga nobedalt, mõnikord öösel, kui äkki ärgates imelikku und või unes tulnud ideed tapeedile voodi kohal või kobamisi öölaualt leitud romaani kaantele märgitakse.” (Tuglas 1988: 104.) Kõik Ormussoni teod päädivad märkmeid täis lehekestega, sest dekadentliku ülikultuuri sümbolina on ta paraku teovõimetu ning muu hulgas vihjab see ka Ormussoni minapildi lagunemisele.

295

Niisiis ei ole Ormusson tüüpilise dekadendina enam romantiline tegus geenius-kunstnik, vaid selle allakäinud variant ehk diletant tähendustes, mille see mõiste omandab osalt tänu dekadentsi esiteoreetikule Paul Bourget’le<sup>57</sup> (vt Bourget 2011: 32–40). Sama kontekst vaatab vastu ka autorifiguur F. T. pöördumisest Ormussoni poole. Leides, et „geeniuse ülesandeks on aja kalduvuse arendamine selle kõige täiuslikuma ja teadlikuma võimaluseni. Sul oleks eeldusi meie ajajärgu tendentsi kultiveerimiseks. Sul oleks selleks oskust ja kogemust enam kui kellelgi muul. Sest Sinu geniaalsuses pole ma isegi neil hetkil kõhelnud, mil olen kõhelnud Su olemasolus” (Tuglas 1988: 10), rõhutab F. T. ühelt poolt Ormussoni seoseid romantismiaja geniaalse (mees)kunstniku käsitustega, k.a sellest inspireeritud Otto Weiningeri ideaalse maskuliinsuse kontseptsiooniga, mida noorestlased suurepäraselt tundsid (vt Battersby 1989; Hinrikus 2006b). Teiselt poolt asetavad vihjed Ormussoni küsitavale olemasolule mainitud geniusekäsituse iroonilisse võtmesse. Ormussoni loomingulisest kriisist tingitud tahtehalvatus viipab selles suunas, et *fin de siècle*’i perioodi kunstnik on dekadent-diletant.

Kuid millised võtted ja väljenduslaadid seavad omakorda küsimärgi alla dekadent-diletandi representatsiooni? Taaskord tuleks mängu tuua mimeetilised tekstistrateegiad. Näiteks märkame Ormussoni (sageli ebaadekvaatsetes) enesekirjeldustes ja -peegeldustes

<sup>57</sup> Dekadent-diletandist räägib Bourget eelkõige essees „Ernest Renan” (1883), millele J. Randvere „Ruth” otseselt ka viitab (Randvere 1909: 17; 58). Bourget oli Johannes Aaviku kadunud magistriröö objekt ja see on kindlasti üks põhjus, miks Bourget’ d eesti kultuuris laialdaselt loeti (vt Tuglas 1919a: 33). Diletantismi kohta vt ka Jaan Unduski artiklit siinses kogumikus.



kirjandusliku dekadentsi näidetele iseloomulikku sünesteesiati ehk eri meeleorganite koosmõju. Kuid see ei funktsioneerii niivõrd dekadentsiga liituvate võtete ja mõtete taastootjana; lugeja ees avanavad hoopis kirjanduslikule naturalismile iseloomulikud teemad, esitusviisid ja ideed. Nagu ilmneb, on Ormusson suurepäraselt kursis tegevuste, vahendite ja ülesannetega, mis seostuvad agrar-ühiskonnale tüüpilise elustiili ja loodusega. Näiteks oma kuulmis-  
meele kaudu tunneb Ormusson ära iidset külaelu iseloomustavad igapäevatoimingud, nagu (puust nuiaga) järve ääres pesu pesemise ning kalal ja karjas käimisega seotud hääled. Ta teab täpselt, milliseid tingimusi ning mulda vajavad eri viljasordid kasvamiseks, on tuttav looduse märkidega ning tunneb (mitte sugugi üksnes koolitarkuse, vaid ka suulise pärandi kaudu) mitmesuguseid loomi, linde, putukaid ja taimi. Enamgi veel, mitmel pool oma päevikus mainib ta robustsete maatöödega assotsieeruvaid kehalisi aistinguid ja lõhnu, mida võivad tekitada puude lõhkumine, vihm, muld ning kuivanud heinad; üks vooditekk assotsieerub tal hobuse higi haisuga (Tuglas 1988: 102).

Niisiis omaenda siseilma uurimine, k.a selles sisalduvate ihade ja fantaasiate analüüs asendub päevikus aeg-ajalt välise vaatepunktiga ehk naturalistlikult detailsete külaühiskonna argielu kirjeldustega. Kohati hakkavad silma regionaalse eripära rõhutamiseks kasutatavad murdesõnad ning tähelepanu suundub igapäevamaailmale ja sellega seotud talupoegade tööde üksikasjalisele illustreerimisele, samuti maaühiskonna rutiini mõnevõrra raputavale, sotsiaaldarvinismimõjulisele sugudevahelisele võitlusele – motiivile, mis samal ajal kommenteerib ja peegeldab tagasi seda „sugude sõda”, mis toimub Ormussoni, Helene ja Marioni vahel. Ka on teada, et „Felix Ormussoni” teise trükki lisas Tuglas kolm uut peatükki (67, 70 ja 76),<sup>58</sup> millest kahes on naturalistliku otsekohesusega juttu robustse maaelu juurde kuuluvast kapsaloomast ja selle virtsaga kastmisest, kärnastest, ruigavatest põrsastest, nälgunud rinnast kostvast kähisevast kisendusest ja kassipoja saba nätsutatavast talulapsest, kes Ormussoni kujutusmaailmas muutub omamoodi apokalüptiliseks kassisõojaks (vt ka Kalda 2004: 119–123).

<sup>58</sup> Pärast raamatu esmatrükki ilmusid need algul ajakirjas Vaba Sõna.

Nii sünkroonkriitika kui ka tänane retseptioon osutavadki Ormussonile kui talupoegliku keskkonna suurepärasele tundjale,<sup>59</sup> kelle väljajoonistajana oli omas ajas üks reljeefsemaid August Gailit. Viimane suhestub följetonis „Arthur Valdes” (1919) paroodilisi-ironilise dialoogi vormis nii Tuglase samanimelise novelliga kui ka tema teiste töödega, kuid peamiselt siiski „Felix Ormussoniga” (vt ka Maarja Vaino artiklit siinses kogumikus). Juba üsna följetoni alguses ütleb selle jutustaja Valdese kohta nõnda: „Ta oli [---] [raamatutest] omandanud [---] omale maski. Talupoeglik tüüp tungis tihti läbi selle maski ...” (Gailit 2011: 18–19). Tõepoolest, kuigi Ormusson tunnistab iseendale, et kardab näida rumal ja naeruväärne, teeb ta üksnes oma mõtetes küünilisi analüüse ning on vaid kujutlustes „kõike muud kui süütu nooruke ...” (Tammsaare 1988a). Ormussoni afektiivset seotust talupojauhiskonna argipäevaga – sealsete lõhnade, maitsete, häälte ja igapäevatoimingutega – reedavad ühelt poolt ülal mainitud sünteesia näited. Teisalt vihjavad tema tungid ja (lapsikud) instinktid, mis suhtluses sõber Johannesega ja tema pereliikmetega aeg-ajalt välja löövad, et suurlinlike kunstnikupooside ja -žestide taga varjub matsi loomus. Kõnekas on nt järgmine lõik „... mõtlesin, et mul igav oli, et ma Marioni armastasin ja süüa tahtsin” (Tuglas 1988: 111). Ka ühes teises kohas ei seostu Ormussoni uudishimu niivõrd dekadent-diletandi teadmisjanuga, vaid vägagi maise huviga Helene ja ta õe Marioni aluspükste kuju ja värvi vastu (samas 183). Tammsaare kommenteerib seda järgmiselt: „Sa püüad mind enesepettesse viia, nagu oleksin ma reaalne ja elus vilunud noormees, aga kõik, mis Sa mind lased teha, räägib selle vastu, tõendades Helene suuga: „Teie olete poisikene.” (Tammsaare 1988a) ning „Arthur Valdes” jutustaja sekundeerib nõnda: „Ta tahtis olla Don Juan, kuid oli tarvis võtta naisel terav toon, ütelda paar noomivat sõna, kui ta äkki ära kohmetas, punastas ...” (Gailit 2011: 18).

Selle maskimänguga seoses meenub üks tekstikoht Johannes Semperi päevikust,<sup>60</sup> mis on kirja pandud 1912. aastal: „Ma ei ole omas loomus ikkagi ühtlane. Ühelt poolt olen ma jämedajooneline,

<sup>59</sup> 2009. aastal „Felix Ormussonile” pühendatud seminari raames tegi selles osas põhjaliku ettekande Kadri Tüür (vt Hinrikus 2010b); vt ka Kirss 2008; Hennoste 2016: 128–129.

<sup>60</sup> Siinses kontekstis on kõnekas ka Semperi „Näokatted” (1919).

teiselt poolt liig peenejooneline ja diskreet. Barbar ja esteet! Mis sugune pool võidab? Ma tahaksin olla ühtlasi elumees ja inimene – kunstihing, kes elust seda peaks leidma, mis teised mitte ei leia. Žestide inimene ja tundmuste inimene!” (Semper 2013: 14.) Selline subjektsuse lõhestumine ühtaegu nii metslaseks kui ka tsiviliseeritud inimeseks seostati 20. saj alguse Eestis ja Soomes eksplitsiitselt tõusiklusega ja seda esindava tõusiku kujuga. Näiteks joodikluuletajast üliõpilane ja esimest põlve linnas elav Rein Muhem (seda nime kasutab Tuglas ühe oma pseudonüümina, vt Muhem 1912) kommenteerib Tammsaare nn üliõpilasnovellis „Noored hinged” (1909)<sup>61</sup> oma linnastumist nõnda: „jään vist alati kohmakaks, viin ja õlu ei anna kahvatut nägu ega vooli konta peenemaks, liikmeid painduvamaks” (Tammsaare 1978: 232). Sarnaseid sõnu kasutab L. Onerva kogumiku „Tõusikud” novelli „Pentti Korjus” jutustaja, kui ta iseloomustab selle nimategelast, kes soome uurijate väitel esindab tõusiku arhetüüpi (Molarius 2003): „Ta needis alati omas meeles selle suuri, talupoeglikult raskeid, ausaid vorme, mis ei tahtnud jaksata kanda (oma) uut kunstlikku seisundit. Pentti oli lapsest saadik kiusanud teadmise sellest, et ta on kehalt kohmakas ja laialivalgav: tema välisest oli vaimse mehe elukohaks ilmselgelt liiga jässakas ja tüse, tema nägu korrapärata, jämedakoeline ja varjamatult lihalik.” (Onerva 1911: 22).<sup>62</sup> Mõlemad näited vihjavad miljöömõjule inimese välimuse ja käitumise vormumisel. Kuna esimese põlve linnaharitlaste ja/või kunstnike esivanemad on aastasadu elanud talupoeglikus keskkonnas, siis kanduvad just seal kujunenud olemis- ja käitumisviisid, k.a füüsilised kehavormid üle linnamiljõesse. Linnaga harjumine, sealsete elukommete ning ka linlike maneeride ja kehahoiaku omandamine tekitab esimese põlve linnaintelligentsile suuri raskusi. Õieti teevad tõusikud alles oma esimesi samme linna ümbruses (mis on ka nende endi vaatepunktist veel kujunemise algstaadiumis) ning seega ei toeta neid seal mitte mingi sotsiaalne raamistik. Nad on juuretud ja kunstlikud.

<sup>61</sup> Selle oluliselt täiendatud ja osaliselt ümberkirjutatud versioon, kust tsitaat pärineb, ilmub 1924.

<sup>62</sup> *Hän kirosi alati mielessään sen suuria, talonpoikas-raskaista, rehelligisiä muotoja, jotka eivät tahtoneet jaksaa kannattaa uutta keinotekoista asemaansa. Penttiä oli lapsesta saakka kiusannut tieto siitä, että hän vartaloitaan oli kömpelö ja muodoton: hänen ulkokuorensa oli henkisen miehen asunnoksi aivan liian tanakka ja paksu, hänen kasvonsa epäsäännölliset, karkeat ja pettämättömän lihalliset.*

Ka ülal tsiteeritud lõigud Gailiti följetonist ja järgnev tsitaat kinnitavad osutatud vastuolusid Ormussonis: „Oli kui kaks inimest ses isikus: üks väliselt distsiplineeritud, viisakas, esteet, kes tundis kirjandust ja poliitikat, kes oli käinud võõrail mail ning oskas jutustada huvitavaid lugusid, teine aga talupoeglik tüüp, mingisuguse kultuurita, mingisuguse esteetikata. Sel teisel tüübil polnud vähematki maitset, ehk pigemini, tema talupoeglik instinkt dikteeris talle maitse. Ning mõlemad tüübid võitlesid ses isikus, kord üks, kord teine mõjule pääseses.” (Gailit 2011: 18.) Mõjuvõimsaim sümbol, mis neile kahele poolusele ja nende sünteesile neid peegeldades osutab – assotsieerudes nii kosmopoliitilise metropoliga kui ka rahvuslikuna tajutud külaühiskonnaga –, on „Felix Ormussonis” hobune (vt ka Kalda 2004), mis ilmub romaani kas päris- või mängu(puu)hobusena, viimane viiepega fiktsioonimaailmale ehk don Quijotele ja Parsifalile ning teistele fantaasihobustele.<sup>63</sup> Muu hulgas joonib see päris(mängu)hobune taas kord alla elu ja kunsti, naturalismi ja dekadentsi lahutamatu põimumist ja vastastikust teineteise peegeldamist.

299

Kuid uurigem veel natuke naturalismi ja sellega seotud talupojakultuuri avaldusi Tuglase romaanis. Ormussoni matsiloomus tuleb esile ka suhestumiste kaudu teda ümbritsevate inimestega. Kuna päevikikirjutaja otsib kõikjal oma vastuolulisele sisemusele peegeldusi, jaguneb ümbritsev maailm tema jaoks vastandus- ja tõmbeobjektideks. Üsna päeviku alguses oponeerib ta kui enda arvates erakordse fantaasiaga kunstnik ülbelt nii sõbrale kui oma sõbra maakoduga seotud talupoegadele – maamatsidele, sest nende pealtnäha üksnes loodusrütme kordav tegevus näib väikse ja piiratud ning selles ei leidu midagi, mis toidaks dekadentliku kunstniku loomelendu. Olles aga mõnevõrra maaeluga kohanenud, annab Ormusson oma tekstifragmentides mõista, et ka külaelus ja matsides on väärtusi. Talupojad muutuvad nüüd elurikkuse ja vitaalsuse väljendajatena erakordselt autentseteks. Ormussoni vaatepunktist

<sup>63</sup> Selles romaanis ei ole väga selgeid osutusi Esimesele maailmasõjale, sest nagu teada, küpses see tekst juba aastaid enne sõja algust (vt nt Liiv 1988). Kuid ei saa lahti mõttest, et Tuglase hobust võiks seostada ka Esimese maailmasõja ühe levinuma sümboliga, gaasimaskis hobusega. Sõja kontekst on oluline nt Tuglase ühes kõige süngemas novellis naturalistlik-dekadentlikus „Inimese varjus” (vt ka Undusk 2015). Hobuse ja/või ratsaniku kohta vt ka Undusk 1992; Hinrikus 2021b.

on Aadam „omast kohast mingi tüübi ideaal: äärmiselt rumal ja äärmiselt elurikas” (samas: 62) ning tema tütar on vastavalt äärmiselt „täiuslik ja stiilne” (samas: 38).

300 Talupoegade iseloomustuseks kasutatud märksõnad nagu *elurikkus*, *tüüpilisus*, *täiuslikkus* ja *stiilsus* on ühelt poolt positiivselt laetud, kuid teisalt on need muidugi iroonilise alatooniga, varjatud viiepega matside algelisusele. Sellegipoolest märkab lugeja, et Ormusson imetleb ja kadestab nende „algupärasust” rõhutavaid jooni. Päevikust selgub veel, et ka sõber Johannesel puuduvad vastavad karakteristikud, sest temas on „kõik keskmine, kõik traditsioonikehv, kõik parasjagu ümmargune: inimene, ta armastus ning sotsialism! Kui vähe iseloomulikku ja tüüpilist! Ei ühtki punkti näos, mis oleks peen ja läbimõeldud. Segamini kõik stiilid, nagu riietuses ning maailmavaateski.” (Samas: 56.) Niisiis on ka Johannes suhtes talupoegadega, kes sümboliseerivad tüübile iseloomulikku ehedust ja selles tähenduses paradoksaalselt isegi stiilsust, midagi vahepealset ehk mittehedat, eklektilist, stiilitut. Nagu Ormusson Johannese (kuid õigupoolest ka iseenda) stiilide segunemise kohta ütleb (ja siinkohal näeme ilmselgeid kokkulangevusi nii Tammsaare jutustuse „Noored hinged” meesüliõpilase Muhemi kui ka L. Onerva „Pentti Korjuse” nimitelgela kirjeldustega), on tema „pea [---] koolitarkuse ja kultuuri rikutud, keha aga on puutumatu: tüse, terve ning talupoeglik” (samas). Teisal mainib Ormusson, et Johannes on „mõistuselt tõusik, hingelt kodanlane ja kehalt talupoeg” (samas: 61). Kokkuvõttes väljendab mõlema, nii Johannese kui ka Ormussoni ebaautentsus seda, et nad ei kuulu enam täiel määral agraarühiskonda, aga ei ole veel välja kujunenud ka linnakodanikena. Nad on üleminekutüübid, seisuste- või ühiskonnakihtidevahelised nähtused: mõlemad on osaliselt kinni veel talupoeglikus kultuuris, kuid poliitilises ja esteetilisest mõttes alles otsivad oma kohta linnas.

Teisalt on see stiilide kombinatsioon, mis kahes sõbras esile tuleb, mõnevõrra erinev. Ehkki Ormussoni tõusiklik pool vihjab omadustele, mida päevikukirjutaja ise enda juures ei adu, on ta dekadendina ülimalt teadlik oma stiilitusest ja see liigne teadlikkus õõnestab tema habrast subjektsust veelgi. Samal ajal esitleb Johannes end radikaalse sotsialistina, kuid kuulub nii oma lastearsti elukutse kui ka abielu kaudu (väike)kodanlaste ringkonda ega paista

oma eklektilist olemust liialt aduvat. Ühelt poolt imetleb ja hindab ta dekadentlik-modernset kunsti ja otsib võimalust Ormussoniga esteetismi üle arutleda, kuid teiselt poolt järeldub Ormussoni remarkide põhjal, et pigem läheneb Johannese arusaam kunstist realistlikule ja/või naturalistlikule kunstikäsitusele. Viimati öeldu kontrasteerub eri käsitlustes tihtilugu dekadentliku või modernistliku kunsti-aruusaamaga: komplitseeritud, ambivalentsidest küllastatud esteetikaga. Nimelt võrdsustasid moodsa kunsti hindajad realistliku (naturalistliku) väljenduse (kui kitsamas tähenduses mimeetilise) sageli kodanliku ideoloogiaga, tajudes seda naiivselt moraliseerivana ning kasuprintsiipi ja progressiusku propageerivana.

301

Ajalooliselt on vastanduse „kodaanus *versus* dekadents”<sup>64</sup> üks teerajajaid Théophile Gautier, kes ründas „kunst kunsti pärast” põhimõtetele toetudes oma romaani „Mademoiselle de Maupin” (1836) eessõnas kunstiarusaama, mis taastoodab utilitaristlikest väärtustest ja progressiusust kantud moraliseerivat kunstikriitikat (vt Kafitz 2004). Nagu ta ütles, ei saa „raamatust [---] kisselli, romaan ei ole paar õmblusteta saapaid, sonett pideva vooluga süstal ega näidend raudtee, mis kõik edendavad oluliselt tsivilisatsiooni ja viivad inimkonda progressi teel edasi.” (Gautier 1876: 18; tsitaadi tõlge raamatust Ordine 2009: 63.)<sup>65</sup> Samalaadsele binaarsusele toetub ka Ormusson, kui ta sõbra kunstivaadete üle üliirooniliselt mõtiskleb. Kord arvab ta, et Johannesel on maitset, kuid ta ei peaks oma modernismiküünalt nii kõrgel hoidma, sest see „on ikka märgiks, et asja sügavamast sisust ometi aru ei saada” (Tuglas 1988: 13), siis jälle on Johannes metseen ehk moodsa kunsti kaitsja künnimehe kätega, kes ainult oma „edumeelsuse pärast peab kõike mõistma, kuigi ta millestki aru ei saa” (samas: 43). Selliste kommentaaride

<sup>64</sup> Euroopa kirjandusliku dekadentsi näited on küllastatud opositsioonidest, mille üks pool liitub negativiseeritud, kodanliku mentaliteediga ja teisele poole jääb positiivsena kõik, mis on „haige” ehk oponentib n-õ traditsioonilisele ja normaalsele („tervele”) ehk kodanlikule. Vastanduse kodanlane *versus* esteet kohta Søren Kierkegaardi kaudu vt Taavi Rummeli artiklit siinses kogumikus. Kierkegaardile viidatakse kirjandusliku dekadentsi kontekstis tihtilugu just seetõttu (vt nt Lyytikäinen 1997: 114–115; 184–185), et nii nagu Friedrich Nietzsche, oli ka tema filosoofia üheks keskmeks autentsuse ideaali kriitiline analüüs (vt Ahmala 2016).

<sup>65</sup> Sellise „kodaanliku” kunstikäsituse ja progressiusu kriitikaga liitus nii oma luules kui ka proosas eksplitsiitselt Charles Baudelaire, kes pühendas „Kurja lilled” oma sõbrale Gautier’le.

valgusel meenuvad nn vanarahvuslaste (nt Anna Haava, Jaan Tõnisoni, Villem Reimani, Juhan Luiga, Jaan Jõgeveri, Anton Jürgens-  
teini jt) romantilised ja/või realistlik-naturalistlikud seisukohad, millest lähtuvalt nad nooreestlaste loomingut tihtipeale teravalt ründasid, samuti Maie Kalda (2004: 121) vihje Tuglase hingepiina-  
dele seoses oma kaasaegsete kurja arvustamisega: „Mõttekurjusest oli lõpuks kantud ka „Felix Ormusson” – ainsa vabandusega, et see  
302 läks peamiselt mu enda arvele. See kujunes halvaks arveteõienduseks iseenesega.” (Tuglas 1973: 9.)

Teisalt tõdegem, et kuna „Felix Ormusson” on dekadentsile omaselt erakordselt ambivalentne (Hinrikus 2014; 2017: 21), ei jää selles ühegi binaarse opositsiooni väärtushierarhia püsima. Olevalt kontekstist võib kõik, mis kodanlusega liitub, saada plussmärgi kandjaks, samal ajal kui kõik dekadentlik negatiseerub. Näiteks saab fiktsioonimaailma arengu käigus Johannesele omistatud pragmaatilis-moraliseerivast realistlikust kunstikäsitusest ja sellega seotud eluvaatest, mis ei aja elu ja kunsti omavahel totaalselt segamini, Ormussoni silmis midagi ihaldusväärset. Siit ka tema soov hilisematel päevikulehekülgedel sageli samastuda Johannesega, kes on midagi „reaalset, tõeliselt olemasolevat”, „kellele nähtav maailm omakorda on tõesti olemas” (Tuglas 1988: 108).<sup>66</sup> Kuid samas tasub teadvustada, et Ormussoni tõdemuses, mille järgi on hea olla realist, kes teab, „mida tahab, ja tahab, mida teab, kuigi ta palju ei tea ega taha” (samas: 108), sisaldub paras annus irooniat.

Muutliku väärtushierarhiaga opositsiooni „kodanlik-realistlik versus dekadentlik” kontekstis hakkab Johannesega „naiivset” realismi usku propageeriv tegelikkusetaju iroonilise esteedi Ormussoni perspektiivist lähenema vana Aadama tajumaailmale kui millelegi „positiivsele”. Ormusson arvab nimelt, et Adam ei mõtle üldse mitte midagi, see tähendab, ta ei küsi teivast maasse lüües kunagi, mis on teiba idee, kuid just seetõttu on ta õnnelik (samas: 103). Kuigi Johannes või öieti tema vaim on tsiviliseeritud ning seega on ta esimese põlve linnaharituslasena matsiga võrreldes juba tunduvalt rafineeritum ja eneseteadlikum ning seetõttu kindlasti ka õnnetum (nagu dekadentsi kontekstis osalt nietzschelik-freudistlikult eeldatakse), aitab Johannest totaalsest sisekriisist eemal hoida siiski tema

<sup>66</sup> Samalaadseid näiteid leidub nt Ormussoni suhtes Marioniga, kes assotsieerub Ormussoni peas mh kirjandusliku realismi ideega.

realistlik eluhoiak. Ormussoni ummikussejooks võimendub aga just seetõttu, et ta pole nagu Johannes ainuüksi tõusik ehk esimese põlve linnaharitlane, vaid ka ülitsiviliseeritud dekadent, kes pidevast analüüsitarest ja eri tüüpi tekstide maailmast küllastatuna ei suuda enam fiktsioonil ja reaalsel maailmal vahet teha. Ka võimenduvad Ormussonis, tänu üha rohkem kiiva kiskuvale flirdile nii Helene kui ka Marioniga, melanhoolia ja masendus, sh häbitunne teadmisesest, et teda on läbi nähtud. Kõik see kulmineerub Ormussoni ahastavas äratundmises või lausa sisemises karjes, et ta pole muud kui „stiili janunev kaos” (samas: 96).<sup>67</sup> Seega kui mitte varem, siis siinkohal saab romaani lugejale selgeks, et stiilide (eba)teadlikku segu ei esindagi üksnes Johannes, vaid ka Ormussonis endas on seda rohkem kui küllalt. Kuna Ormussoni subjektsus lõhestub justkui kaheks äärmuseks – ebateadlikuks tõusikuks ja ületheadlikuks dekadendiks – on tema kriis võimas ja kokkuvõttes tema muudest tahkudest üleulatuv. „Stiili janunev kaos” Ormussonis osutab selgelt elu ja kunsti (naturalismi ja dekadentsi) põimingule kui lahendamatu probleemile, mida omakorda peegeldab Ormussoni vaimne pankrot.

Kuid peatugem veel kord Ormussoni tõusiklikel joontel, mis ta ise projitseerib põhiosas Johannesesse.<sup>68</sup> On üsna tähelepanuväärne, et juba romaani algus ehk proloog, mis paigutub ajaliselts romaani loo ehk Ormussoni päeviku lõppu, ei osuta päevikukirjutajale üksnes kui dekadentlikule diletandile, vaid ka sellele, et üleminekutüübina ja stiilide segu esindajana on ta lisaks ka tõusik. Nimelt pöördub teksti implitsiitne autor F. T. seal oma protagonistile poole muu hulgas järgmistele sõnadega: „Luba enesele öelda: Su tüübi-voorused pole küllalt selged. Su naeruväärsus, mida olen Su kõige südamlikumaks omaduseks pidanud, pole kõigest pingutusest hoolimata teadlikuks saanud, enesest Su elufilosoofiat kristalliseerinud ja Su elule tarvilikku stiili ning rütmi<sup>69</sup> andnud.” (Samas: 10.) Niisiis

<sup>67</sup> Vrd nooreestlaste jaoks väga olulise kunstniku Edvard Munchi „Karjega” (vt Lola Annabel Kassi artiklit siinses kogumikus).

<sup>68</sup> Johannest võib tõlgendada ka Ormussoni teisikuna – motiiv, mis tuleb esile mimeetilistest tekstistrateegiatest küllastatud kirjandusliku dekadentsi näidetes, nagu seda on Tuglase looming. Vt Undusk 2009: 461.

<sup>69</sup> „Felix Ormussoni” esmatrükkis on veidi pikem arutus rütmist. Täna selle osutuse eest Jaan Unduskit.



304 ulatab F. T. lugejale kohe proloogis ehk minajutustaja päevikut raamivas kirjas ühe selle romaani avamise seisukohalt olulise võtme, mõtestamaks protagonistile olemuse neid tahke, mis haakuvad selliste märksõnadega nagu *ebateadlikkus* ja *-autentsus, tõusiklikkus, tüübina väljakujunematus*, mis väljendusviiside tasandil seostuvad mõistetega nagu *stiilitus* ehk *rütmi, energia ja vormi puudumine*. Pole vist vaja lisada, et viimased liituvad omakorda ebarassilisusega ehk tõu vaimu defitsiidiga ja/või teoreetilise eurooplusega (või teoreetilise eestlusega) kui ilukirjandusliku stiili tõusiklikkusega.<sup>70</sup> Kuidas see üldine ehk nii haritlaskunstnikke kui ka nende loomingu iseloomustav algupäratus (vt sissejuhatus) ikkagi tõusiklusega haakub ning mis mõttes tähistas talupojakultuur selles kontekstis stiilsust ja ehedust? Teisisõnu, mis mõttes on talupoeg väljakujunenud tüüp ehk terviklik ja autentne ning isegi stiilne, ehkki samas primitiivne, nagu eespool osutatud, ning mida tähendab tõusik kui vahetüüp?

## Tõulisi muutusi kehastav vahetüüp ehk tõusik

Hippolyte Taine väidab oma „Kunsti filosoofias”, et iga ajastu loob omaenda tüübi ning et keskkond ja ajastu vaimsus sünnitavad kindlal moel mõtlemaid ja tundvaid indiviide. Tüübi ideed arendab ta kolmes kontekstis: esiteks tähistab see midagi konkreetsele keskkonnale või ajaperioodile iseloomulikku; teiseks iseloomustab tüüp mingit ulatuslikumat ajavahemikku ehk ajastut (nagu keskaeg või renessanss) ja kolmandaks räägib Taine universaalsest tüübist, mis mahutab endasse ka eelnevad tüübi vormid (Taine 1895b: 284–287; 1915: 458–461). Esimeses ja teises tähenduses tüüp viitab nii inimese kui ka rahvuse temperamendi pealmistele kihtidele, mis muutuvad ajas kergemini. Nende all on aga ajaproovile vastupidavam rahvusliku temperamendi aluspõhi ehk nn alggraniit, mille all on

<sup>70</sup> J. Aavik räägib selles seoses isegi sõnatõusikutest: „Prantsuse stiili ülevus tuleb osalt just sõnadest, keele Ladina elemendist. Ladina-Greeka sõnad, juba oma kuju poolest nii plastilised ja kokkukõlalised, on aastasadade jooksul otsatu täpisele ja kindlale tähendusele saanud ... Samade mõistete nimetused teistes mitte-Romani keeltes on sagedasti ainult tõlked, jäljendused, sõnatõusikud, mis kunagi originaali ülevust ei saavuta.” (Vt Aavik 1911: 621; vt ka Haug 2007: 92.)

omakorda tõu omadusi sisaldavad kihistused, mis liituvad vaistude ja instinktidega. Veelgi allpool on kõigile tõugudele ühised üldinimlikud omadused<sup>71</sup> (Taine 1895b: 292–293; 1915: 464–465).

Seoses tõusiku konstruktsioonidega on kõnekas just Taine'i ajajärgu tüübi idee, mida Soomes tutvustab võib-olla kõige järjekindlamalt L. Onerva, seda nii oma 20. saj alguses avaldatud ajaleheartiklites (Päivä, Helsingin Sanomat, Kunnas 1980: 90–95) kui ka ilukirjanduses (Parente-Čapková 2014). Selline tüüp väljendab ühe üsna kitsa perioodi esindajate hoiakuid ja suhtumisi: ta on „uude rassi kuuluv, rohkete loodusandide ja pürgimustega varustatud alamklassi laps, kes asub esimest korda ühiskonna tipus ja väljendab seetõttu suure pahinaga hinge ja südame rahutust. Tema tunded ja aated on ühised kogu selle aja sugupõlvele; seetõttu peabki terve sugupõlv vahetuma enne, kui need kaovad.” (Taine 1895b: 285–286; 1915: 459). Kõnesolevas tsitaadis ei tule esile mitte niivõrd Taine'i kolme mõiste (rassi, miljöö ja momendi) determineeriv mõju, kui võrd ajajärgu mentaliteediga assotsieeruv muutumise ja liikumise rütm.<sup>72</sup> Ajajärgu tüüp esindab perioodi, mis kestab kõigest ühe sugupõlve ehk 20–40 aastat. Niisiis on tegemist vaheperioodi – ühest ajastust teise suubuva siirdeaja – esindajaga, kelle omadusi kujundab nii eelnev kui ka järgnev ajajärk ja keda iseloomustab nii tasakaalutus kui ka kahepaiksus. Vaheperioodil, mis tähistab bioloogistlikult „ühelt poolt liigset küpsust, teiselt poolt allakäiku nagu tänapäeval, põimuvad üksteisega eelneva ja järgneva perioodi tüübid” ehk vägevad ja kannatavad ning samas realistlikud, mitte-täielikud ja tasakaalutud tüübid (Taine 1895b: 344; 1915: 501).

1910. aasta 3. jaanuaril kirjutab Aino Kallas päevikusse oma kinnijäämisest kahe ajastu vahele: „Modernismi vaim hakkab minust üha enam läbi tungima. Mu aju mõtleb uueaegselt, aga mu

<sup>71</sup> Aino Kallas, kelle terve Noor-Eesti-teemaline esseekogumik tõukub Taine'i ideedest (vt Hinrikus 2010a), tõlgendab kõnesoleva tüübikäsituse kaudu mitut Noor-Eesti kirjanikku, k.a Jaan Oksa, kelle ta seostab taine'iliku tüübiga selle kolmandas tähenduses ehk siis Oksa looming „ei kujuta tundmusi, vaid himusid, vabaduse, elu jätkamise alginstinkte.” (Kallas 1921: 112.)

<sup>72</sup> Taine ei määratle oma kolmikmõju teooria keskseid termineid kuigi täpselt, ega erista neid järjekindlalt. Kuigi esimesed kaks (rass, miljöö) viitavad enamasti püsivale, ajas muutumatule mõjule, siis mingitel juhtudel liituvad need pigem arengu ideega, mis seostub põhiliselt momendiga (vt Brown 1997: 40–42).

tunded on veel vana pärand. Tahaksin just nagu teha hüppe uuesse, aga võtta liiga palju vanast kaasa” (Kallas 1955: 171). Uurijad osutavadki, et selliseid kahe ajastu vahel kõlkujaid, sh naistõusikuid, kes irduvad traditsioonilistest naiste rollidest ja pürivad ülalpeetava staatuse asemel elama omaenda tingimustel, leidub mõlema mainitud naiskirjaniku loomingus (Rojola 1999; Melkas 2006; Molarius 2003; Kurvet-Käosaar 2009; Melkas jt 2009; Parente-Čapková 2014).

306 Kuna enamik toleaegeid kirjanikke oli meessoost, levis kirjanduses põhiliselt siiski meestõusiku, enamasti esimest põlve linnas elava üliõpilase ja/või kunstniku figuur, mis ei tulnud esile üksnes Soomes ja Eestis, vaid palju laiemal 20. saj alguse Euroopa kultuuriväljal (vt nt Lyytikäinen jt 2020). Osutasin eespool Semperile kui ühtaegu esteedi ja barbariga<sup>73</sup> identifitseerujale ning seostasain mainitud lõhestunud minapilti omakorda Ormussoni representatsiooniga. Taine’i ajajärgu tüübi idee kaudu viipab samas suunas ka Kallas, kes seoses „Felix Ormussoniga” mainib, et Tuglas on „juba varakult tundnud tüübilise, iseloomulise ühtluse iseene ja oma sugupõlve edenemistee vahel” (Kallas 1921: 174),<sup>74</sup> ning kirjutab Tammsaare meestegelistest, et need on „pärit esimesest põlvest, uue inimese õhkkond ümber” (samas: 133).

Täpselt samal 1918. aastal, kui Kallase esseekogus „Noor-Eesti” ilmuvad soomekeelsena tema tõlgendused, leiab Tuglas tolle aja eesti kirjanduse üldpilti silmas pidades samuti taine’ilikult, et tema kaasaja kirjanduslik tüüp on keegi, kes „oma isiku ja ümbruse raamidest igal silmapilgul välja tungib” (Tuglas 1935b: 150). Kallase sissejuhatus kõnesolevas kogumikus, mis on käsitatav rühmituse „Noor-Eesti” koondportreena (Kallas 1921), täiendab omakorda eespool öeldut. Tõusikühiskonna liikmete „instinktes on kahtlemata

<sup>73</sup> Võimalik, et ka Semperi sõbra Johannes Vares kirjjanikunimi Barbarus seostub osaliselt sama taustaga ehk ühelt poolt samastab Vares end metslasega rõhutamaks kolonialistlikust vaatepunktist oma alamat talupoeglikku päritolu, kuid teiselt poolt ta distantseerub hierarhilistest rassimääratlustest ehk primitiivsuse stigmadest nende üle یرitades. Primitivismi teema kohta dekadentlikus ja/või modernses kirjanduses vt nt Bell 2010; vt ka Rossi 2020.

<sup>74</sup> Kallase jaoks on oluline ka Taine’i tüübi mõiste teine tähendus ehk Ormusson on lisaks ka ajastu tüüp. Taine’i ajastu algab 18. saj lõpus, kui fookusse kerkib isiksus, „kes on raskemeelne ja auahne unistaja nagu René, Faust, Werther, Manfred, see rahulolematu, ebamäärasest ärevusest vaevatud süda.” (Taine 1895a: 110, 117–118; Taine 1915: 81, 87). Samasugust mõttekäiku vt Kallas 1921: 170–171.

veel midagi suurel määral algelist, samuti kui ta nõuded on suurelt osalt veel primitiivist laadi. On, nagu poleks ta otsekohene füüsiline nälg sõna otsekoheses mõttes veel täiesti rahuldet. Eesti ühiskonnal on praegu tugev söögiisu, taltsutamatu aplus, hää rahakorjamisinstinkt” (samas: 16). Nagu näha, juhivad mõlemad kirjanikud tähelepanu ebakõladele, mis tekivad, kui tõusik püüab oma ümbrusega ebaloomulikult nobedalt sulanduda.

Elmises alapeatükis viitasin Ormussoni näitel sellele, et päritud instinktide ja vaistude kaudu kuulub tõusik eelmisse, talupoegliku kultuuriga seotud ajastusse, kuid teisalt üritab ta kiirkorras arenedes vabaneda minevikutaagast: omandada linlikud hoiakud ja maneerid ning tunda end (suur)linnakeskkonna tsiviliseeritud ehk täisväärtusliku esindajana. Üleüldine eluahnus (vrd Tuglas 1935a: 112; Tuglas 1935b: 138) – Tuglase sünonüüm tõusikut iseloomustavale füüsilisele ja vaimsele näljale – väljendab seega nii otse kui ka varjatult tõusikühiskonna ambitsiooni saavutada kõike ühe põlvkonna jooksul. See võib haakuda konkreetset kirjanikust taseme tõstmisega ehk Tuglase sõnutsi korraga mitme kirjanikusliku ajajärgu läbimisega või mõnest vahelülist suisa üle hüppamisega, „ilma et aega oleks olnud tulevikku minevikuga orgaaniliselt ühendada” (Tuglas 1935a: 82), kuid ka kiire vaimse arengu ihaga tunduvalt laiemas mõttes. Näiteks Ormussoniga seoses räägib Kallas päevikukirjutaja soovist „enese elu jooksul tegelikult läbi käia kogu Darwini edenemisõpi, amööbist üliinimeseni” (Kallas 1921: 174; vrd Tuglas 1988: 63–64). Nii või teisiti jääb mõlema, nii Kallase kui ka Tuglase tõusikukäsituse puhul kõlama idee tõusiku ülemääraste mõõtmeteni arenenud üleüldisest näljast (vt Tuglas 1935a: 112; Tuglas 1935b: 138).<sup>75</sup>

Õelduga liitub omakorda Taine'i idee, et vaid vaheperioodid võimaldavad (muidu muutumatuna määratletud, vt viide 72) tõu/rassi omaduste teisenemise. Taine'i järgi võib „[r]ahvusliku aluspõhja, instinktides ja vaistudest koosneva nn alggraniidi muutumisprotsessi [---] käivitada rasside ristamine või vähemalt füüsiliste tingimuste vahetumine” (Taine 1895b: 288–289; 1915: 461) – idee,

<sup>75</sup> Nälja teema on dekadentsi ja modernismi kontekstis üldse väga levinud, tulles esile ka mitmel pool 20. saj alguse eesti kultuuris (nt A. Uurits „Nälg”, 1909). Seoses põhjamaade kirjanikusliku dekadentsi näidetega mainigem mõjuvõimsat Knut Hamsuni „Nälga” (*Sult*, 1890), mille kokkupuudete kohta A. H. Tammsaare teosega „Ma armastasin sakslast” vt Plath 2013. (Vrd Lyytikäinen jt 2020b: 260–261.)

308 mis näib meeles mõlkuvat ka Kallasel, kui ta väidab, et Ormussonil on „kogu noore tõu elu- ja nautimishimu veres” (Kallas 1921: 174). Sellega haakub omakorda hüppe kujund, mida nii Tuglas, Kallas kui ka paljud teised (nt Tammsaare), k.a nende soome kolleegid kasutavad ja mis lubab järeldada, et aktsent urbaniseerumisel kui katkestusel osutab mingile palju põhimõttelisemale muutusele ehk tõuomaduste teisenemisele, millega kaasnevad negatiivsed tagajärjed. Nimelt arenguhüpet ehk kiirendatud tsiviliseerumistaotlust tõlgendatakse kokkuvõttes kui surmahüpet ehk *salto mortale*'t (Kallas 1921)<sup>76</sup> või vähemalt räägitakse hüppega seotud hädadest ja ohtudest või traagikast (Tuglas 1916/1935a; Kallas 1921).

Võibki väita, et kuivõrd tõusiku üheks kõige iseloomulikumaks jooneks on (keskkonna-, klassi-, seisusevahesid ületav) liikumine (Melkas jt 2009: 7), domineerivad tõusikluse fenomeni aruteludes ideed ja kujundid, mis liituvad teravnenud aja või ajalise ajalise katkestuse või ajastu ülikiire muutumise tajuga. Väga sageli on rõhk aja survele kui ühtlase, biologistlikult tajutud orgaanilise arengu takistajal, mispuhul tõusikust kui „sissejuurdumise algstaadiumis” olevast uuest (modernsest) inimesest (vt Semper 1977: 5) rääkides muutuvad kohanemisprobleemid tema võltsi olemuse peamisteks tähistajateks. Kallase meelest on eesti tõusikühiskonna „psüüke” vedel, ebamäärane ja vastuoluline ehk „täis võõraid aineid” ja „teadvusetu oma mina kohta”. Rahutus, mis selle psüühika pinnalt vastu vaatab, viitab sarnasusele neuroosihaigega (Kallas 1921: 17). Tammsaare nn üliõpilasnovellide ja „Varjundite” tegelastega seoses väidab Kallas, et „nad on lõpetand omad arved külaga; nende püüd on selge ja teadlik” (samas: 133), kuid sellegipoolest „on neis midagi amfibiilist, kahele poole kuuluvat” (samas), ja kuna need amfiibtegelased ei harmoneeru oma keskkonnaga, ei peegeldu neis üksnes „linnas-tumismurrang”, vaid ka „-traagika” (samas: 134). Nagu Kallas ütleb, kuulub „Tammsaare noorsugu [---] intellektirikasse, kuid nõrga-närvilisse põlve, kelle tõusiklus tundub kõige päält tahte ja iseloomu nõrkuses, kultuuriväsimuses, mida nad erandita põevad, see pole neile enestellegi mingi saladus, nad teavad juba eeskätt, et varem või hiljem tee ääre jäävad.” (Samas: 131–132.)

<sup>76</sup> Ka Esimese maailmasõja negatiivse mõjuga seoses levib kujund *salto mortale*, vt Vabbe 1921: 20.

On üsna tähelepanuväärne, et paljud tõusiku sümptomid (kas või hägusa psüühikaga haakuv minatus, melanhoolia, neurootilisus, tahte ja iseloomu nõrkus või kultuuriväsimus) kattuvad joontega, mis lugematutes kirjandusliku dekadentsi ning dekadentliku kunsti näidetes omistatakse suurlinliku modernsuse rüppe paigutatud kirjaniku või laiemalt kunstniku konstruktsioonidele (vt Hinrikus 2017: 36–41).<sup>77</sup> Küsimused sellest, kas ja kuivõrd saab tõusiku representatsioone tõlgendada katsetena kohandada dekadendi tüüpi nn perifeersetele, st suurlinnadeta (põhjamaade?) väikekultuuridele või kuivõrd on tegu kahe iseseisva modernsuse figuuriga, mis on leitavad ehk ka laiemas Euroopa kultuuriruumis, eeldaks vastamiseks palju ulatuslikumat mõttetööd.

309

Lõpetuseks uurigem veel natuke, kuidas Tuglas iseennast ja oma kolleege tõusiku rolli paigutab. 1916. aastal väidab ta oma A. H. Tammsaare-teemalises lühimonograafias: „Meie külainimene, hoolimata ta nii ainelise kui intellektuaalse elu ühekülsusest, peegeldab ometi mingit tüüpiliseks kristalliseerunud nähtust. Nagu tema elu välised tingimused, tema korter, riie, eluviisid ja kombed, nii on kujunenud ka tema vaimumaailm ja väljendusvahend-keel mingiks üldšablooniks, milles näeme stiili ja traditsiooni ning mida kunstiliselt esitades oli seda kergem õnnestuda, mida algelisem oli aine. Kuid oma ainepiiri laiendamise ja vahetamisega kaotas Tammsaare, nagu iga teine praegune eesti kirjanik, need hõlpsad eeldused. Seda näeme Wilde, Metsanurga, Sillaotsa, Wuolijoe ja üleüldse kõigi nende juures, kes on katsunud eesti haritlast ilukirjanduslikult kujutada. See on hädaohtlik hüpe: kindlaskujunenud külaühikonnast eesti tõusiku maailma. Sest meil on nimelt tegemist alles üksikute vaimsete ja aineliste tõusikute ega mitte tüübiliselt kujunenud eesti

<sup>77</sup> Suur osa sellistest näidetest paigutub Lääne-Euroopa eri piirkondades ajavahemikku 19. saj lõpust kuni 1930ndateni. Mitmel pool Euroopas ja ka sellest väljaspool (vt nt Gagnier 2010; 2015) suubub dekadentsi diskursus millalgi 1920ndatel modernsesse kirjandusse ja kunsti (Sherry 2015). Paljud uurijad rõhutavad, et kirjandusliku dekadentsi näidete esiletulek haakus moderniseerumise intensiivistumisega. David Weiri kronoloogia järgi kulmineerub dekadents Prantsusmaal 1880ndatel, Inglismaal 1890ndatel, Austria-Ungaris üsna 20. saj alguses ja Saksamaal alles 1920ndatel (Weir 2018: 7). USA dekadentsi kohta vt Weir 2008. Eesti kirjanduses ja kunstis on dekadentsi kõrgperiood minu meelet 20. saj teisel kümnendil ja 1920ndate esimesel poolel (vt ka Hinrikus jt 2017), aga selle erinevaid vorme leidub ka hilisemate kümnendite (post)modernismis. Vt ka viide 56.

haritlaste ning kodanlaste kihiga. [---] See summ on alles assimileerumatu ja ühtlasi eristumatu, traditsioonitu ning sellepärast ka stiilitu. [---] kirjanik on sunnitud tahes või tahtmata kirjutama karikatuure, paroodiaid ja pamflette. [---] Ta ei loo sünteetiliselt, ta kopeerib alles.” (Tuglas 1935a: 130.) Kaks aastat hiljem ilmunud uurimuses „Mait Metsanurk” täpsustab Tuglas ülal esitatud väidete taustu: „Pange tähele, meie kirjanik, olgugi, et ta ise pole talusündinud ja suurema osa elust on linnas veetnud, oskab ometi paremini talu- kui linnaelu kujutada. See on atavism, on instinkt, mis laseb lindu ka puuris veel metsa laule laulda. On tarvis mitmeid kodanlikke põlvi, et uut instinkti luua. Siin ei aita teooria ega võõra kirjanduse eeskuju. Eesti kirjanik on juba enam kui tarvis lugenud! Siin on tarvis uue ühiskondliku kihi psühholoogilisi pärimusi. Kultuur ei tähenda mingit ideed, vaid meeoleu, alateadvust.” (Tuglas 1935b: 156.)

Mõlemas tsitaadis ilmnevad ülal korduvalt osutatud taine'ilikud mõisted ja mõtted. Et saaks tekkida ajastule iseloomulik tõutüüp ja välja kujuneda eri kultuurivormid, on tarvis ühtlast, mitmeid põlvkondi kestvat arengut. Kui aga hüpatakse järsult teistsugusesse, st urbanistlikku kultuuriruumi, on sel negatiivsed tagajärjed. Kuivõrd 20. saj alguse eesti linnamiljöö on seal elavate haritlaste ja loovisikute meelest veel alaarenenud ja vormitu, sest linnas ollakse alles esimest põlve, esindavad sealsed asukad paratamatult siirdetüüpe. Ka nende kultuuritooted, k.a keel, kirjandus ja kunst, on just seetõttu möödapääsmatult stiilita ja ebaehtsad või tõusiklikud, et nende tõutüübi omadused on kiirendatud muutumises. Niisiis ainepiiri laiendamine ja vahetamine, millest Tuglas räägib, osutab tolleaegsete naturalistlike ja/või dekadentlike kirjanike loomingus toimuvale fookusenihkele. Nooreestlaste põlvkond on esimene, kes talupoegliku maailma kujutamise asemel üritab väljendada linna, uut elurütmi ja uut psüühikat (Tuglas 1912). Kuid kuna nad ise ja nende ümbrus on kujunemisjärgus, puuduvad neil „hõlpsad eeldused” kiirendatud modernsuskogemuse eri tahkude kujutamiseks. Neil on tõsiseid raskusi adekvaatseks orienteerumiseks nii uues eklektilises ja juuretus linnakeskkonnas kui ka iseendas kui selle sümboliseerijas. Seda peataolekut ning sellega assotsieeruvat võõrandatuse tunnet ning seeläbi tekkivat teravnenud aja- ning kriisitaju adumegi tõusikurepresentatsioonides.

Tuglas ütleb ka otse ja tainē'ilikult välja, et uue (moodsa) linna-tüübi ja tema psüühika väljakujunemiseks ning atavistlike<sup>78</sup> joonte kadumiseks on vaja mitmeid põlvkondi. Matside ja nende kultuuri stiilsus ja autentsus seostub sellega, et matsid on saanud aastasadu orgaaniliselt areneda. Kuigi kogu agraarühiskond on ühekülgne ja sellepärast ekslik, nagu väljendub Tuglasega sarnaselt 1911. aastal Juhan Luiga (1995a: 237), võimaldab see esimese põlve linna-kirjanikul taluelu, mida ta oma matsivere tõttu (vt Tuglas 1935b: 155) läbinisti tunneb, veenvalt kujutada, kuid tekkimisjärgus linna-kirjaniku veri on tänu tema juuretusele ebaautentne ehk rikutud. Nii-siis sümboliseerib tõusik teatavat verevaesuse või ka segaverelisuse juhtu. Tuglase sõnutsi on „Meil kõigil ... veel talupoeg veres. Kasvatus on meid suutnud ainult poolenisti muuta. Mitte üksnes, et meil õiget aristokraadi verd ei ole, kuid isegi võltsimatut boheemi verd pole kellelgi.” (Samas: 155–156.)

311

Miks siis eesti kirjanikud ikkagi samastusid selle mitmes mõttes langeva või allakäiva tõusjaga? Võib-olla tasub selgituse otsingutel ja eespool öeldu lõpetuseks meenutada veel kord Aino Kallast. Tõusikühiskonda iseloomustab ta muu hulgas nõnda: „Noor-Eesti kohal on, hoolimata kõigest ta teadlikust kultuuripüüdest, noore, liig noore, liig tuulise kultuuri needus, liig rahutu, tõsi küll, viljarikka, kuid ühtlasele edenemisele hädaohtliku aja surve.” (Kallas 1921: 37.) Kui ülal jäi kõlama mõte moderniseerumisprotsessiga seotud hüppe ehk kiire tsiviliseerumise häda- või isegi eluohtlikest tagajärgedest, siis selles tsitaadis leidub viibe ka üleminekuolukorra positiivsetele aspektidele ehk selle potentsiaalselt viljastavale mõjule. Vaheperioodid, mis minevikku tulevikuga seovad, on olulised seetõttu, et viivad arengut edasi. Ühelt poolt haakub nende siirdeaegade esindajate elu sisu, kui meenutada L. Onerva jt tainē'ilikke mõttekäike, paratamatult vastuolude ja võitlusega, mille hinnaks on sageli ka murdumine<sup>79</sup> (Kunnas 1980: 92). Kuid teisalt vihjab tõusiku-

<sup>78</sup> Atavismi ideed tutvustas esmalt itaalia kriminoloog Cesare Lombroso. See viitab alamana määratletud esivanemate primitiivsete instinktide ja vaistude esiletulekule mitmeid põlvi hiljem ehk nende tsiviliseerunud järglastel (vt Kalling 2015; vt Rossi 2020: 119–120).

<sup>79</sup> Nõnda kirjutab L. Onerva oma tainē'ilikus artiklis *Nykyaikainen luonnetyyppi elämässä ja kirjallisuudessa* („Tänapäeva loomutüüp elus ja kirjanduses”), mis ilmus 1915. aastal ajalehes Helsingin Sanomat, vt Kunnas 1980.



312 temaatika, et just üleminekuperioodid pakuvad kõige soodsamaid elutingimusi ehk suurimat võimalikku kreatiivsust. Sellise hoiaku selgitamisel võime jällegi otsida abi Taine'ilt. Nimelt arvab viimane, et representatiivne kunstnik (või kirjanik) elab n-ö ajastute vahel. Kui ta on piisavalt võimekas, võib just temast saada kultuurilise evolutsiooni vahendaja, ta võib rääkida omaenda ajastu eest ja aidata kaasa selle kulule. Tema võimuses on tuua inimesele lähemale nii minevik kui ka tulevik ning koos sellega muuta lugeja ja/või vaataja mälus elavaks eri ajastute iseloomulikud jooned (Taine 1938: 307; Brown 1997: 63).

### Kokkuvõtte ehk segunemised või sünteesid ja autentsuse probleemid

Tänaseks on kirjanduslikku dekadentsi uuritud juba üle neljakümne aasta (vt Desmarais; Weir 2019) ja kirjanduslikku modernismi oluliselt kauemgi, kuid siamaani jääb teaduskirjanduses sageli kõlama väide, et need on läbivalt kosmopoliitilised või rahvusülesed nähtused (vt nt Potolsky 2013; Hennoste 2016: 80; Hennoste 2018: 97; Evangelista 2019). Mis nooreestlaste modernismiprojekti puutub, siis Tiit Hennoste on leidnud isegi, et oma snobismis ei suutnud nad moderniseeruvast eesti kultuurist teha kreatiivset sünteesitud hübriidi, pidades eelkõige silmas nooreestlaste „läbikukkumist” rahvuslastena (vt Hennoste 2005; 2008; vrd Peiker 2018: 252–254). Siinses artiklis püüdsin toodud seisukohti mõnevõrra õõnestada, sealhulgas näidata, et mitmesuguste segunemiste või sünteeside selgitamiseks peaks lisaks diskursiivsete rahvusluse vormide põimumistele tõu- (rassi-), dekadentsi- ja koloniaaldiskursustega uurima ka nende seost pärilikkuse, degeneratsiooni ja sotsiaaldarvinismiga. Kas ja kuivõrd oli nooreestlaste ja nende järglaste tööde näitel tegemist kreatiivse sünteesitud hübriidiga, on eraldi küsimus, milleni käesoleva kokkuvõtte lõpus jõuan.

Rahvusluse mitmekesiseid avaldumisviise ei ole nüüdisajal seostatatud niivõrd nooreestlaste saavutustega kirjanduspõllul, kuivõrd pigem nende kriitika, keelereformi ja viimasega haakuva tõlke-tegevusega (vt nt Monticelli 2006a; 2006b; 2008; Undusk 2009: 610–617; Peiker 2018; Sisask 2018). Siinse uurimusega üritasin aga näidata, et rahvusliku identiteedi konstruktsioonid ilmnevad väga

selgelt ka nooreestlaste ilukirjanduslikes töödes. Kui jätta kõrvale tolleaegsed moodsa rahvusliku identiteedi esitustega liituvad regionaalse (põhjamaise) koha vaimu (*genius loci*), sh põhjamaise looduse kujutised (Lyytikäinen jt 2020), millele tuleks eraldi tähelepanu pöörata, avalduvad mainitud samastumisviisid läbi sellise fiktsionaalse tegelaskuju, kes on esimest põlve linnas elav loovinimene-harritlane (sageli meessoost üliõpilane) ehk tõusik või vurle. Nagu osutasin, oli tõusiku tähendust aust nii nooreestlaste kui ka nende järelkäijate loomingus kirju. Selle põhisisu liitus ülikiire linnastumise negatiivsete tagajärgedega vaimse tõusu ja tõu/rassi omaduste teisenemise tõttu. Samas levisid ka sellised tõusikutüübi variandid, mis haakusid materiaalse tõusu ja/või saksastumisega (kadakasakslus) ning (väike)kodanliku maailmavaate omandamisega, olles tänaseni üsna tuntud.

313

Et haridusliku tõusiku kuju kaudu ilmneb mitme eri diskursuse mõju, on tegemist teatava hübriidvormiga. Siin võib omakorda märgata seost ajastupõhiste sünteesitaotluste, k.a sünteetilise stiili otsingutega (Undusk 1986), mida 20. saj kahe esimese kümnendi eesti kultuuris illustreerib kõige ilmekamalt Friedebert Tuglase „Felix Ormusson” (1915), kuid mis on jälgitavad ka paljude teiste kirjanike ja ka kunstnike töödes, kui mitte tuglaslike sünteesidena, siis vähemalt mitmesuguste segunemistena. Enamgi, tõu või rassi-ga haakuvate diskursiivsete ilukirjanduslike praktikate kontekstis ei olnud olulised mitte üksnes hierarhilised tõu või rassi määratlused, vaid ka taine’ilikud (mittehierarhilised) rassi ideed, mida ei ole eesti kultuurikontekstis liiga palju uuritud. Juhtisin tähelepanu ka sellele, et Taine’i arusaamu, eelkõige tema kolmikmõju teooria ja tüübi-käsitusega seotud ideid, ei võetud vastu üksnes prantsuse kultuuri esindajate kaudu, vaid ka 20. sajandi alguse põhjamaade ja kitsamalt soome dekadentlik-modernistliku kultuuri saadikute vahendusel (Lyytikäinen jt 2020).

Eelnev uurimus kinnitas loodetavasti soome kirjandusliku tõusiku-uurija Lea Rojola väidet, mille kohaselt selle kuju üheks põhitunnuseks on ebaautentsus (Rojola 2009). Tõusiklus ehk puudulik tõuvaim algupärase ja üleminekuseisundite väljendajana projitseeriti kogu tolleaegsele kultuurile. Teisisõnu, tõusiklikust sõna- või keelekasutusest (nt Aaviku sõnatõusikud, vt viide 70) ja ebarassilisest ehk liiga teoreetilisest stiilist, k.a tõusiklikust ühis-

314 konnast (Kallas 1921) räägiti silmatorkavalt palju just Noor-Eesti ajastu küpsusperioodil ja mõnevõrra hiljem, kuid nt Tammsaare loomingu kontekstis jätkus selline retoorika veel hilisemalgi perioodil. Kitsamalt kirjanduse kontekstis näib, et tõusikunarratiivide eesmärk oli tabada tõu(rassi)omaduste ehk rahvusliku identiteedi ajas teisenevat sisu. Teisisõnu, selliste lugude ülesandeks oli selgitada, mis juhtub talupoegliku tõutuubi joonte kandjaga linnas, kuhu ta on sattunud justkui üleöö, nagu Tammsaare väidab isegi veel 1930ndatel (vt Tammsaare 1990b: 146; Tammsaare 1990c: 188). Siitkaudu ilmneb ka dekadentide ja/või modernistide erinevus rahvuskonservatiividest, sest viimaste jaoks olid rahvuslikud omadused ajas ette antud ehk püsivad ja muutumatud ning seetõttu hoidsid nad kiivalt kinni eestluse kui talupojarahva ideest (vt Monticelli 2008; Pilv 2008).

Laiemas plaanis osutab eelöeldu nooreestlaste ja nende järelkäijate teravale aja- ja ajaloolise muutuse tajule. Kas oli esmajoones tegemist mõjudega, mis liitusid dekadentsidiskursusega, mille põhi-funktsiooniks ongi peetud mitmesuguste ajalooliste ja ajaliste muutuste ja teisenemiste väljendamist (vt nt Potolsky 2004, Morley 2004, vt ka Hinrikus 2011: 60–72), jääb siinkohal lahtiseks. Võib-olla peaks teravnenud muutumiste ja üleminekute tunnetamise kontekstis rohkem rääkima eri allakäigudiskursuste (sh dekadentsi) koosmõjust? Igatahes on ilmne, et intensiivistunud ajatajust tingitud liikumiste ja dünaamiliste teisenemiste mitmesuguste vormide väljendamine oli nii Eestis kui ka sellest väljaspool dekadentide-modernistide põhihuviks. Noor-eestlaste loomingus assotsieerus see muu hulgas tungiga ühendada (või sünteesida) kahe erinevas rütmis kulgeva kaasajastumisprotsessi tagajärgi: ühelt poolt kiirenenud linnastumise ja teiselt poolt suurlinnaelu kaudu kogetud moodsa psühholoogia ja uue elurütmi avaldusi. Nii mehelikustatud dekadendi kuju kui ka tõusikufiguur, mis minu hinnangul paljude kirjanike töödes mingil kombel põimuvad, osutavad üleminekutele või kontinuiteedi tunnetusele – dekadentsile ja modernismile iseloomulikule liitumisele ühtaegu nii mineviku ja olevikuga kui osalt ka tulevikuga. Selles seoses võib taaskord üle vaadata ka nimetuse „Noor-Eesti”, milles adjektiiv *noor* ei tähistanud üksnes uut ehk dekadentlikku ning ambivalentset kunstikäsitust eesmärgiga lammutada kõik vana, tuttav ja traditsiooniline (Krull 2014: 74) ega väljendanud see

ka lihtsalt uue põlvkonna füüsilist noorust, vaid noorus liitus otseselt ning bioloogistlikest kultuurimääratlustest tõukudes arusaamaga, et ühelt poolt ollakse sellise ühiskonna liikmed, mis on noor ja värske ehk alles n-ö öide puhkev ning optimistlikus tulevikusuus kiiresti arenev, kuid teisalt oli see tollaegsete tajumustrite järgi puberteetlik ja ebaküps ehk algeline. Pärilikkuse, sotsiaaldarvinismi ja rassistliku koloniaaldiskursuse mõjul tunnevad nooreestlased, et kannavad oma veres oma esivanemate ehk algeliste talupoegade omadusi, k.a nende orjaverd, kui meenutada siinkohal kas või Juhan Luiga, Aino Kallase, Friedebert Tuglase, Mait Metsanurga ja A. H. Tammsaare ideid.<sup>80</sup>

315

Veel mainisin, et see tõusu ja languse trajektooride põiming dekadent-tõusiku näitel võimendub ajastupõhiste sünteesitaotluste kaudu iseäranis otsustavalt spirituaalses naturalismis kui ilmselt ühes kõige jõulisemas dekadentsi variandis.<sup>81</sup> Sellise sünteesivormi näol on tegemist naturalismi ja dekadentsi vastastikku teineteist reflekteeriva ja kommenteeriva suhtega, kus ühelt poolt aktualiseeruvad rafineeritud kõrgstiilis viiped eri allakäigu, kidumise ja lagunemise näidetele ja nendega seotud intertekstidele ning teiselt poolt naturalistlikult esitatud osutused igava ehk halli argipäeva mitmekesistele kõdunemise ja mädanemise representatsioonidele (Rossi 2009: 230–234; Hinrikus 2017: 33–36).

Käsitades „Felix Ormussoni” erinevate sünteeside taastootjana, tasuks meeles pidada, et Tuglase märgisüsteemis ei tähendanud see mitte eri väljendusviiside ühtesulatamise kaudu nende omaduste neutraliseerimist, vaid pigem võimendamist (Undusk 1986; 2013). Sellises teadlikult dissonantse<sup>82</sup> tekitavas kontekstis tulevad reljeefselts esile dekadentsile ja modernismile omistatud paradoksaalsused,

<sup>80</sup> Orjaverde pärimise tõttu väsinud rahva teooriat arendas Juhan Luiga (vt nt Vuorikuru 2017: 72; vt ka Kalling 2015), kelle ideed on äratuntavad Kallasel, Tuglasel, Tammsaarel jpt. Mainitud teooria toob eesti kultuuris võib-olla kõige jõulisemalt esile Tammsaare „Ma armastasin sakslast”, mida on (post)kolonialistlikult tõlgendanud Epp Annus (2002), Metsanurga kohta vt samas seoses Haug 2007.

<sup>81</sup> Minu meelest haakuvad spirituaalse naturalismi näited enim sellise väljendusviisidega, mida *-ismi*-põhistes lineaarsetes kirjanduse ja kunsti ajalugudes tähistatakse mõistega *ekspressionism*.

<sup>82</sup> Sageli võrdlevad eesti esidekadendid ja/või modernistid oma kujundikeelt ja stiili modernse dissonantsidest küllastatud (või ehk isegi dodekafoonilise) muusikaga (vt Tuglas 2004c: 61), mille rahvusülest tausta vt nt Sutton 2019.

316 samuti muutub tunduvalt selgemalt adutavaks võõrandumise või autentsuse puudumise temaatika, mida kõnesolevad tekstitüübid taastoodavad. Nimelt haakus osa siinse artikli eesmärkidest püüdega näidata, et kõnesolev Tuglase romaan on küllastatud tohutust hulgast mimeetilistest tekstistrateegiatest.<sup>83</sup> „Felix Ormussonis” kommenteerib, peegeldab ja võimendab teineteist mõningase nihkega (sageli iroonilises või isegi paroodilises ja groteskses võtmes) terve hulk binaarsuste pealtnäha vastandlikke pooli: tõug peegeldab tõusikut, rahvuslus tõugu, stiil stiilitust, teoreetiline eurooplus teoreetilisest eestlusest, terviklik organism selle lagunemist, elu kunsti, suurlinn linnastumist, ebaküps ja alaarenenud eesti kultuur suurlinlikku või agraarset üliküpsset keskkonda, noor rahvus ja seda esindav tõusik peegeldab vana (lagunevat ja dekadentlikku) Euroopat ja selle esindajat varavana dekadent-esteeti; naturalismiga haakuvad allakäigu vormid viipavad dekadentsile iseloomulike ambivalentsete lagunemise ja lõppemise tajude ja esitusviiside suunas. Nii osutub Ormusson nt Johannese teisikuks ja vastupidi; Marion *femme fragile*’ina on Helene kui *femme fatale*’i teisik ja vastupidi; päris- ja mänguhobune peegeldavad ja kommenteerivad pidevalt vastastikku teineteist ning, pidades silmas kultuuri feminiseerumist ehk naisemantsipatsiooni pealetungi, märkame peale viibete homoseksuaalsusele ka sugudevahelise võimuvõitluse esituse mitte üksnes naturalistlikult robustses küläühiskonnas, vaid ka kodanlaste-kunstnike keskel.

Kui lähtuda avarast mimeesi käsitusest, leiab romaanis aset erinevaid teemasid, opositsioonipooli, stiile, sümboleid, karaktereid ja kujundeid peegeldav ja sünteesiv taasesitus, mis joonib samal ajal alla üleminekuid ja vahepeal-olekuid ning vahepealsusega seotud paradoksaalsusi (mida väljendab ka oksüümoronidest rikas keel, mitte ainult kõnesolevas Tuglase romaanis, vaid mitmel pool mujal tema töödes). Nende mimeetiliste sünteeside kaudu jõuame taas kord elu ja kunsti lahutamatu seose kui probleemini. Filosoofilisel tasandil ja eeldusel, et Tuglase jt noorestlaste ning ka nende järglaste (siurulaste, arbujate) looming, k.a „Felix Ormusson” on täis

---

<sup>83</sup> Eesti kirjanduse kontekstis on seda temaatikat puudutanud nt Rein Undusk seoses A. H. Tammsaare romaaniga „Põrgupõhja uus Vanapagan” (Undusk 2004), kuid kahtlemata tuleb see esile ka mitmel pool mujal Tammsaare loomingus ning on leitav ka teiste moodsate kirjanike teostes, avaldades Tuglase loomingus siiski kõige süstemaatilisemalt (vt Undusk 2009).

vihjeid Kierkegaardile ja Nietzschele<sup>84</sup> kui autentsuse problemaatika käsitlejatele *par excellence* (Ahmala 2016), näib see lõputu peegeldamissuhete väljendamine osutavat ambivalentse modernsuskogemuse ühele tuumteemale ehk moodsa inimese totaalsele võõrandumisele elust ja iseendast selle elu osana. Kunst(nik) ja elu saavad teineteist vastastikku üksnes lõputult eri nihestuste kaudu peegeldada, aga nad ei jõua ehk kunagi päris ehedalt teineteiseni (vt ka Hinrikus 2021b).

317

Käesoleva artikli motos, mis on võetud Tuglase „Kriitilisest intermezzost” (1915), väidab viimane, et meil ei ole kunstiteoseid, kus avalduks rahva algupärane fantaasia ja müütide loomise võime ning seeläbi tuleks esile rahvuse hinge ja tõuvaimu süntees. Küsides skeptiliselt, kas eesti kultuur on üldse võimeline kujutama rahvuslikku tüüpi või laiemalt tõu geeniust, annab Tuglas samas lootust, et selleni võiks viia tuleviku sünteetiline kirjandus. Kui eeldada, et üle-eelmine sajandivahetus ning 20. saj algus olid üleminekuperiodid (vrd *fin de siècle*<sup>85</sup>) ja sellise perioodi tüüp oli midagi möödapääsmatult üleminekulist ja seega võltsi,<sup>86</sup> nagu osutavad taine’ilikult ja samal ajal baudelaire’lik-nietzschelik-oscarwilde’ilikult mõtlevad kirjanikud, ning kui nõustuda väitega, et kõnesolevas ajas ei saanudki sündida midagi muud, kui seda on kahe perioodi vahele paigutatud hägusat tõuvaimu või ebarassilist isamaalust väljendav algupäratu kontinuiteedi tüüp, kelle esiletoomine nõudis samas sünteetilist stiili ehk naturalismi ja dekadentsiga seotud võtete ja väljendusviiside liitmist, siis suutis Tuglas kindlasti tabada (taine’ilikus mõttes) rahvuslikku tüüpi või sügavamal tasandil tõu geeniust.

Sarnaselt põhjamaade kunstnikkonnale ei uskunud moodsad eesti loojad mitte niivõrd noore kultuurrahva vitaalsust, kuivõrd pigem nende pessimismi ja iroonilisust ehk „ebaautentsust”. Nende rahvusliku identiteedi konstruktsioonid assotsieerusid üksnes osaliselt nn vanarahvuslaste idealistlike ja essentsialistlike eestluse kui talupojarahva määratlustega. Mats oli küll algupärane, ehe ja elu-

<sup>84</sup> „Felix Ormussoni” seoste kohta Nietzschega vt Hinrikus 2007; 2014; Nietzsche ja Tuglase, k.a Nietzsche ja eesti kultuuri kohta palju laiemalt vt Undusk 2009; 2016.

<sup>85</sup> See mõiste oli ka Eestis üsna laialt kasutusel (vt nt Tuglas 1919b: 142) ega tähendanud üksnes ajastu lõppu, vaid viitas ka uue algusele nii nagu dekadentski. Nüüdisajal on tarvitusel ka mõiste „*fin de siècle*’i uuringud”.

<sup>86</sup> Sõna *võlts* esineb „Felix Ormussonis” viiel korral.

jõuline, kuid samas algeline ja barbaarne. Sellest autentsest ja samas primitiivsest matsiverest püüdsid noorestlased vabaneda suur-linnades, mille keskkond aitas nende meelet muuta „ajud elast-semaks” ning tekitada seeläbi juurdepääsu nüansirohkele ja ambi-valentsele stiilile. Sellegipoolest tajusid nad endid teoreetilistena mitte üksnes eurooplastena, vaid ka eestlastena. Teisalt oli sellises  
 318 omaenda võltsi loomuse ja seda ümbritseva ebaautentse sotsiaal-kultuurilise keskkonna äratundmises nii Tuglase kui ka tema kaas-aegsete jaoks paradoksaalselt midagi ehedat. Tammsaare ütles oma sünkroonkriitikas, et Ormussoni nimekaimud jooksevad tervel Eesti-maal ringi (Tammsaare 1988a), ja Tuglasele, keda kutsuti Felixiks ja kes ka ise armastas selle nime all esineda, see mõte igatahes meeldis, vaatamata sellele, et tema reaktsioon Tammsaare tõlgendusele oli üldiselt iroonilis-mänguline (vt Tuglas 2004b).

Laiemat retseptiooni silmas pidades (vt viide 56) võib samuti öelda, et „Felix Ormusson”, millest vaatab justkui igal sammul vastu tõuvaimu defitsiit ehk ebaautentsuse kogemus, väljendab era-kordselt mitmekesiselt ja autentselt ajastu mentaliteeti ehk rahvuse teisenemat hinge ja muutuvat tõuvaimu. See romaan tungib sügava-le rahvusliku psüühika mõtlemis- ja ütlemisviisidesse, kuid samal ajal on tihedas kontaktis ka *fin de siècle*'i rahvusvahelise kultuuri-ruumiga. Mitmed tekstid, näiteks müüdid, millele „Felix Ormusson” osutab või mida see romaan oma ajastu probleemidega suhestudes ümber kirjutab, näitavad, et Tuglase teos on sujuvas dialoogis palju ulatuslikuma kultuuriruumiga, paigutudes nõnda maailmakirjan-dusse. Kirjandusliku dekadentsi näitena on see üks neist kunsti-teostest, kus kulmineeruvad dekadentsile omased teemad, võima-lused, representeerimisviisid ja võtted (teadlik intertekstuaalsus, mimeetilised tekstistrateegia jm), kuid samal ajal on tegemist mit-mes mõttes palju avarama internatsionaalse nähtusega. Nagu Aino Kallas Taine'ile viidates rõhutab, liitub Tuglas selliste rahvusvaheli-selt tuntud kirjanikega, kelle ainevalik on sageli rahvusvaheline, kuid kes oma sügavamas tähenduses on alati ka oma tõu tõlgid<sup>87</sup> (Kallas 1921: 165–166).

<sup>87</sup> Näib, et tegu oli levinud taine'iliku lausungiga, sest umbes 15 aastat hiljem väidab Henrik Visnapuu kohe oma artikli alguses midagi sarnast seoses Gustav Suitsu loomega (vt Visnapuu 1934: 188, vt ka Hennoste 2007: 81).

## Kirjandus

- A a v i k, Johannes (1911). Prantsuse stiili iseäraldustest. – Noor-Eesti, nr 5–6, lk 621.
- A h m a l a, Antti (2016). *Miten tulla sellaiseksi kuin on? Autenttisuus ja itsestä vieraantuminen Joel Lehtosen varhaistuotannossa. Akateeminen väitöskirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto (<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/162077/mitentul.pdf?sequence=1&isAllowed=y>)
- A n d e r s o n, Benedict (2020). *Kujutletud kogukonnad. Mõtisklusi rahvushuse tekkest ja levikust*. Tlk Kalle Hein. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- A n d r e s e n, Nigol (1983). Georg Brandes. – N. Andresen. *Suits ja tuli. Uurimusi ja artikleid*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 217–255.
- A n n u s, Epp (2002). Kubjas ja korporant. Armastusest ja rahvuslikust moraalist. – Looming, nr 4, lk 576–587.
- A n n u s, Epp (2005). Noorte püüded ja rõõmus ajalugu. Gustav Suits ja Friedrich Nietzsche. – Keel ja Kirjandus, nr 7, lk 526–534.
- A n n u s, Epp (2019). *Sotskolonialism Eesti NSVs. Võim, kultuur, argielu*. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- B a t t e r s b y, Christine (1989). *Gender and Genius. Towards a New Feminist Aesthetics*. London: Women’s Press.
- B a u d e l a i r e, Charles (2014). *Mu alasti kistud süda: päevikumärkmed*. Tlk Kristjan Haljak. Loomingu Raamatukogu, nr 30. Tallinn: SA Kultuurileht.
- B a u e r, Roger (2001). *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- B e l l, Michael (2010). Primitivism. Modernism as anthropology. – *The Oxford Handbook of Modernisms*. Koost Peter Brooker, Andrzej Gąsiorek, Deborah Longworth, Andrew Thacker. Oxford: Oxford University Press, lk 353–367.
- B o u r g e t, Paul (2011). *Esseid kaasaja psühholoogiast*. Tlk Heete Sahkai. Loomingu Raamatukogu, nr 21–23. Tallinn: SA Kultuurileht.
- B r o w n, Marshall (1997). Why Style Matters: The Lessons of Taine’s History of English Literature. – M. Brown, *Turning Points. Essays in the History of Cultural Expressions*. Stanford: Stanford University Press, lk 33–87.



- Bu t l e r, Christopher (2010). *Modernism. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- C a r t e r, Alfred Edward (1958). *The Idea of Decadence in French Literature 1830–1900*. Toronto: University of Toronto Press.
- D e s m a r a i s, Jane; W e i r, David (2019). = *Decadence and Literature*. Koost Jane Desmarais, David Weir. Cambridge: Cambridge University Press.
- 320 E c k e r m a n n, Johann Peter (2018). *Kõnelused Goethega tema viimastel eluaastatel 1823–1832*. Tlk Mati Sirkel. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- E p n e r, Eero (2017). *Konrad Mägi*. Tallinn: Sperare.
- E v a n g e l i s t a, Stefano (2019). Transnational Decadence. – *Decadence and Literature*. Koost J. Desmarais; D. Weir. Cambridge: Cambridge University Press, lk 316–331.
- G a g n i e r, Regenia (2010). *Individualism, Decadence and Globalization. On the Relationship of Part to Whole, 1859–1920*. London: Palgrave Macmillan.
- G a g n i e r, Regenia (2015). Global Literatures of Decadence. – *The Fin-de-Siècle World*. Koost Michael T. Saler. Abingdon - New York: Routledge, lk 38–64.
- G a i l i t, August (2011). Arthur Valdes. Biograafiline materjal. – A. Gailit. *Klounid ja faunid*. Tallinn: Varrak, lk 7–60.
- G a u t i e r, Theophile (1876). Préface. – T. Gautier. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Charpentier et Cie, lk 1–35.
- H a s s e l b l a t t, Cornelius (2016). *Eesti kirjanduse ajalugu*. (Heuremata. Humanitaarteaduslikke monograafiaid). Tlk Mari Tarvas, Maris Saagpakk, Ave Mattheus. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- H a u g, Toomas (2004). Tuglas vabariigi taeva all. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 10*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 377–408.
- H a u g, Toomas (2007). Tõusik. Märkmeid eelajaloost. – Keel ja Kirjandus, nr 2, lk 90–97.
- H a u g, Toomas (2009). Felix Ormusson ja vana Aadam. – Looming, nr 1, lk 129–137.
- H e n n o s t e, Tiit (2005). Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt. – *Noor-Eesti 100. Kriitilisi ja võrdlevaid tagasivaateid*. Koost Elo Lindsalu. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 9–38.
- H e n n o s t e, Tiit (2006a). Hüpped modernismi poole II. 20. sajandi eesti kirjandusteadus Euroopa kirjandusteaduse taustal. 3. loeng: Romantiline positivism. – Vikerkaar, nr 3, lk 71–83.

- H e n n o s t e, Tiit (2006b). Hüpped modernismi poole II. 20. saj eesti kirjandusteadus Euroopa kirjandusteaduse taustal. 5. loeng: Noor-Eesti ja positivism. – Vikerkaar, nr 9, lk 78–93.
- H e n n o s t e, Tiit (2007). Hüpped modernismi poole II. 20. sajandi eesti kirjandusteadus Euroopa kirjandusteaduse taustal. 11. loeng: kirjanikulood. – Vikerkaar, nr 12, lk 76–84.
- H e n n o s t e, Tiit (2008). Noor-Eesti enesekoloniseerimisprojekt. Teine osa. Olulised kirjandusmõtteviisid ja nende suhted kolonialismiga 20. sajandi algupoole Eesti kirjanduses. – Methis. *Studia Humaniora Estonica*, nr 1–2, lk 262–275. 321
- H e n n o s t e, Tiit (2016). *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I.* (Heuremata. Humanitaarteaduslikke monograafiaid). Tallinn –Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- H e n n o s t e, Tiit (2018). Kirjandus, teadus ja rahvus. – Keel ja Kirjandus, nr 1–2, lk 92–103.
- H i n r i k u s, Mirjam (2005). Weiningeri minatud naised A. H. Tammsaare loomingus. – Vikerkaar, nr 1–2, lk 87–118.
- H i n r i k u s, Mirjam (2006a). Spleen in the Estonian Way. Estonian Literary Decadence in J. Randvere’s „Ruth”, Friedebert Tuglas’ „Felix Ormusson”, and Anton Hansen Tammsaare’s novellas „Noored hinged” and „Kärbes”. – *Interlitteraria*, nr 11, kd 2, lk 305–321.
- H i n r i k u s, Mirjam (2006b). J. Randvere „Ruth” ja Otto Weiningeri „Geschlecht und Charakter”. – *J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. (Moodsa eesti kirjanduse seminar, 1). Koost Mirjam Hinrikus. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 145–169.
- H i n r i k u s, Mirjam (2007). „Noor-Eesti” intellektuaalide dekadentlikust Euroopa-identiteedist: J. Randvere „Ruth” ja Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”. – *Looming*, nr 11, lk 1713–1730.
- H i n r i k u s, Mirjam (2010a). Aino Kallas Taine’i lugemas. Dekadentsist esseekogumikus „Noor-Eesti”. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 739–757.
- H i n r i k u s, Mirjam (2010b). Tekstiseminar Friedebert Tuglase romaanist „Felix Ormusson”. – Keel ja Kirjandus, nr 4, lk 313–316.
- H i n r i k u s, Mirjam (2011). *Dekadentlik modernsus kogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus*. (Dissertationes Litterarum et Contemplationis Comparativae Universitatis Tartuensis 10). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

- H i n r i k u s, Mirjam (2013). Modernsuskogemuse kriisist A. H. Tammsaare loomingus. – *Armastus ja sotsioloogia. A. H. Tammsaare romaan „Ma armastasin sakslast.”* (Moodsa eesti kirjanduse seminar, 2). Koost Mirjam Hinrikus, Jaan Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 11–49.
- 322 H i n r i k u s, Mirjam (2014). Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget’ ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson”. – *Autogenees ja ülekannne. Moodsa kultuuri kujunemine Eestis.* Toim Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 199–240.
- H i n r i k u s, Mirjam (2015). Tammsaare’s Constructions of Femininity in Light of Weininger’s Concept of Sex Difference. – *Journal of Baltic Studies*, nr 46 (2), lk 171–197.
- H i n r i k u s, Mirjam (2017). Sissejuhatus eesti dekadentlikku kunsti. – *Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst. Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art.* Koost Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pählapuu. Tallinn: Kumu Kunstimuuseum – Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 17–55.
- H i n r i k u s, Mirjam; Lola Annabel Kass, Liis Pählapuu (2017). *Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst. Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art.* Tallinn: Kumu Kunstimuuseum – Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- H i n r i k u s, Mirjam; K i r s s, Tiina Ann (2021a). Autor . – Sissejuhatus kirjanduse uurimise teoriasse ja praktikasse. Õpik kõrgkoolile. Koost Mirjam Hinrikus, Raili Marling, Piret Viires. Tallinn: Tallinna Ülikool (ilmumas).
- H i n r i k u s, Mirjam (2021b). Moderniseeruva kultuuri tajumustrid. – *Sirp*, nr 5, lk 28–29.
- I h e r, Leili (2011). *Gustav Suitsu jälil. Fakte ja mõtisklusi.* Tallinn: Varrak.
- J ü r g e n s t e i n, Anton (1909). Kirjandusline ülevaade. Noor-Eesti III. – *Eesti Kirjandus*, nr 4, lk 480–489.
- K a f i t z, Dieter (2004). *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- K a f i t z, Dieter (2006). Jahrhundertwende. – *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik.* 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag, lk 181–184.

- K a l d a, Maie (2004). Illimari loomad. – M. Kalda. *Mis loom see on?* Eesti Kirjandusmuuseum. Kultuuri- ja kirjandusteooria tööruh. Tallinn–Tartu, lk 114–144.
- K a l j u n d i, Linda (2018). Eestlased kui soomeugrilased. – Vikerkaar, nr 1–2, lk 95–106.
- K a l j u n d i, Linda (2020). Põlis- ja pärisrahvas. – Vikerkaar, nr 9, lk 66–74.
- K a l l a s, Aino (1921). *Noor-Eesti. Näopildid ja sihtjooned*. Tlk Friedebert Tuglas. Tartu: Noor-Eesti. 323
- K a l l a s, Aino (1955). *Päevaraamat aastaist 1907–1915*. Tlk Helmi Eller. Toronto: Orto.
- K a l l i n g, Ken (2015). Galerii omadest ja võõrastest. Neurasthenia estonica ja need teised diagnoosid. – Novaator, 04. XII. <https://novaator.err.ee/258152/galerii-omadest-ja-voorastest-neurasthenia-estonica-ja-need-teised-diagnoosid> (vaadatud 15.12.2020).
- K a l l i n g, Ken (2020). Eestlaste kvaliteet sõjaeelses vabariigis. – Vikerkaar, nr 9, lk 84–94.
- K a l m o, Hent (2011). Eestlus kui bioloogiline imperatiiv. – Looming, nr 11, lk 1584–1595.
- K a r j a h ä r m, Toomas (1993). Tõuküsimus Eestis iseseisvuse eel. Historiograafiline referaat. – Akadeemia, nr 7, lk 1347–1364.
- K a s s, Lola Annabel (2017). Eesti dekadentlik kunst. Teemad ja kujundid ning baudelaire'lik tundeilm. – *Kurja lilledelapsed. Eesti dekadentlik kunst*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum. Koost Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pählapuu. Kumu Kunstimuuseum – Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 56–113.
- K a s s, Lola Annabel (2019) = <https://www.utkk.ee/naitused/maastiklinna-ja-vurlega> (vaadatud 15.12.2020)
- K i r s s, Tiina Ann (2008). Pegasus ja puuhobune. James Joyce'i „Kunstniku noorpõlve portree” ja Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”. – Methis. *Studia Humaniora Estonica*, nr 1–2, lk 86–101.
- K i r s s, Tiina (2021a). Realistlik laad. – *Sissejuhatus kirjanduse uurimise teooriasse ja praktikasse. Õpik kõrgkoolile*. Koost Mirjam Hinrikus, Raili Marling, Piret Viires. Tallinn: Tallinna Ülikool (ilmumas).
- K i r s s, Tiina (2021b). Romantiline laad. – *Sissejuhatus kirjanduse uurimise teooriasse ja praktikasse. Õpik kõrgkoolile*. Koost Mirjam Hinrikus, Raili Marling, Piret Viires. Tallinn: Tallinna Ülikool (ilmumas).

- K o l l, Kersti; U n d u s k, Jaan (2006) = *Ahvenamaa fenomen. Noor-Eesti kunstnike ja kirjanike loomereisid Ahvenamaale 1906–1913*. Näituse kataloog. Koost Kersti Koll, Jaan Undusk. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- K o s k e l a, Lasse; R o j o l a, Lea (1997). *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- 324 K r u l l, Hasso (2014). Baudelaire'i saladuse mõistatus. – Ch. Baudelaire. *Mu alasti kistud süda: päevikumärkmed*. Tlk Kristjan Haljak. Loomingu Raamatukogu, nr 30. Tallinn: SA Kultuurileht, lk 71–86.
- K u l d k e p p, Mart (2013). The Scandinavian Connection in Early Estonian Nationalism. – *Journal of Baltic Studies*, kd 44, nr 3, lk 313–338.
- K u l d k e p p, Mart (2021). „Kohad on siin silmale väga kenad vaadata.” Eestlased Norras ja Norra eestlaste pilgu läbi, 1876–1940. – F. Tuglas, K. Ast Rumor. *Omnibusega ümber Põhja- ja Kesk-Euroopa. Väike Skandinaavia reisisaatja*. Koost Elle-Mari Talivee, Kri-Marie Vaik. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 176–207.
- K u n n a s, Maria-Liisa (1980). Ympäristö taiteen ja yksilön muokkaajana Tainen teorian L. Onervan tuotannossa. – *Kirjallisuuden Tutkijain Seuran vuosikirja*, nr 33. Koost Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, lk 85–97.
- K u r g, Andres (2004). Flanööri mitu elu. – *Vikerkaar*, nr 4–5, lk 105–114.
- K u r v e t-K ä o s a a r, Leena (2009). Algupärase talupojavere jõud. Eesti tõu küsimus Aino Kallase loomingus. – *Keel ja Kirjandus*, nr 10, lk 729–745.
- L a i t i n e n, Kai (1988). Kesän ja rakkauden helle. – F. Tuglas. *Felix Ormusson*. Tlk Otto Aho. Oulu: Pohjoinen, lk 189–200.
- L a i t i n e n, Kai (1997). *Aino Kallas. Uurimus Aino Kallase loomingu peateemadest ja taustast*. Tlk Sirje Kiin. Tallinn: Sinisukk.
- L a p p a l a i n e n, Päivi (2000). *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880–1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- L i i v, Toomas (1988). Felix Ormussonist, Tuglase miniatuuridest ja Norra reisi kroonikast. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 3. Felix Ormusson. Muutlik vikerkaar. Ühe Norra reisi kroonika*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 323–332.

- L u i g a, Juhan (1995a). Talupoeg, üliõpilane ja kultuur. – J. Luiga. *Mäss ja meelegaigus*. (Eesti mõttelugu, 1). Koost Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, lk 237–244.
- L u i g a, Juhan (1995b). Noor-Suomi-Eesti. Märkused 10-aastasest „Noor-Eesti’st” ja 25-aastasest „Nuori-Suomi’st”. – J. Luiga. *Mäss ja meelegaigus*. (Eesti mõttelugu, 1). Koost Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, lk 274–318.
- L u k a s, Liina (2006). *Baltisaksa kirjandusväli 1890–1918*. Tartu–Tallinn: 325  
 Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus –Tartu Ülikooli kirjanduse ja rahvaluule osakond. (Collegium litterarum, 20).
- L y y t i k ä i n e n, Pirjo (1997). *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- L y y t i k ä i n e n, Pirjo (2003). The Allure of Decadence. French reflections in a Finnish looking glass. – *Changing Scenes. Encounters between European and Finnish Fin de Siècle*. Koost P. Lyytikäinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, lk 12–30.
- L y y t i k ä i n e n, Pirjo; R o s s i, Riikka; P a r e n t e - Č a p k o v á, Viola; H i n r i k u s, Mirjam (2020). *Nordic Literature of Decadence*. New York - London: Routledge.
- L y y t i k ä i n e n, Pirjo; R o s s i, Riikka; P a r e n t e - Č a p k o v á, Viola; H i n r i k u s, Mirjam (2020a). Decadence in Nordic Literature. An Overview. – *Nordic Literature of Decadence*. Koost Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, Mirjam Hinrikus. New York - London: Routledge, lk 3–37.
- L y y t i k ä i n e n, Pirjo; R o s s i, Riikka; P a r e n t e - Č a p k o v á, Viola; H i n r i k u s, Mirjam (2020b). Afterword. The Specters of Decadence in Later Nordic Literature. – *Nordic Literature of Decadence*. Koost Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, Mirjam Hinrikus. New York - London: Routledge, lk 257–272.
- M e l k a s, Kukku (2006). *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- M e l k a s, Kukku; G r ö n s t r a n d, Heidi; L a u n i s, Kati; L e s k e l ä - K ä r k i, Maarit; O j a j ä r v i, Jussi; P a l i n, Tutta; R o j o l a, Lea (2009). *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- M o l a r i u s, Päivi (2003). Will the Human Race Degenerate? – *Changing Scenes. Encounters between European and Finnish Fin de Siècle*. Koost Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, lk 121–142.
- M o i, Toril (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- 326 M o n t i c e l l i, Daniele (2006a). Keeleuendus ja tõlkimine Noor-Eesti kultuurilise utopia raames. Villem Ridala tõlgitud „Süütu” näitel. I osa. – Keel ja Kirjandus, nr 5, lk 379–386.
- M o n t i c e l l i, Daniele (2006b). Keeleuendus ja tõlkimine Noor-Eesti kultuurilise utopia raames. Villem Ridala tõlgitud „Süütu” näitel. II osa. – Keel ja Kirjandus, nr 6, lk 477–490.
- M o n t i c e l l i, Daniele (2008). Noor-Eesti projektist tänapäeva Eesti kultuurilis-poliitilise reaalsuse taustal. Kriitilised ülestähendused. – Methis. Studia Humaniora Estonica, nr 1– 2, lk 276–287.
- M o r l e y, Neville (2004). Decadence as a Theory of History. – New Literary History (Special Issue: Forms and/of Decadence), kd 35, nr 4, lk 573–585.
- M u h e m, Rein [= Friedebert Tuglas] (1912). „Eesti Europas.” Mõned tähelepanekud Eestist ja Europast ning eestlastest Europas. – Noor-Eesti IV. Tartu: Noor-Eesti, lk 241–253.
- O j a m, Indrek; T o m b e r g, Jaak (2016). Stseenilise oleviku mõjujõust. – Keel ja Kirjandus, nr 4, lk 281–298.
- O n e r v a, L. (1911). *Nousukkaita. Luonnekuvia*. Toinen painos. Helsinki: Yrjö Weilin & Kump.
- O r d i n e, Nuccio (2019). Théophile Gautier: „kõik, mis on kasulik, on inetu” nagu „käimla”. – N. Ordine. *Kasutu kasulikkusest. Manifest*. Tlk Heete Sahkai. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 62–67.
- P a r e n t e - Č a p k o v á, Viola (2014). *Decadent New Woman (Un) Bound: Mimetic Strategies in L. Onervaš Mirdja*. Turun yliopiston julkaisuja/Annales Universitatis Turkuensis. Sarja B. Osa 378. Turku: University of Turku.
- P a r k s e p p, Tõnis (2017). Harold Bloomi ja Paul de Mani vastastikku täiendavad retoorilised väärlugemisviisid. „Hümnid Paanile” (1922) mõjuängiline võitlus „Felix Ormussoniga” (1915). – Keel ja Kirjandus, nr 7, lk 487–517.
- P e i k e r, Piret (2018). Young Estonia as a modernist project. – P. Peiker. *Discourses of Modernity in Estonian Literature*. Turku: Painosalama Oy, lk 249–270.

- P i e r r o t, Jean (1981). *The Decadent Imagination 1880–1900*. Tlk Derek Coltman. Chicago - London: The University of Chicago Press.
- P i l v, Aare (2008). „Sa oled mul teine”. Teisesusest eesti kultuuri eneseanalüüsis. – *Rahvuskultuur ja tema teised*. Koost Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 67–92.
- P l a t h, Ulrike (2008). „Euroopa viimased metslased”. Eestlased saksa koloniaaldiskursis, 1770–1870. – *Rahvuskultuur ja tema teised*. Koost Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 37–64. 327
- P l a t h, Ulrike (2013). Näljast ja näljapsühholoogiast A. H. Tammsaare romaanis „Ma armastasin sakslast”. – *Armastus ja sotsioloogia*. A. H. Tammsaare romaan „Ma armastasin sakslast”. (Moodsa eesti kirjanduse seminar, 2). Koost Mirjam Hinrikus, Jaan Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 11–49.
- P o t o l s k y, Matthew (2004). Introduction. – *New Literary History* (Special Issue: Forms and/of Decadence), kd 35, nr 4, lk 5–11.
- P o t o l s k y, Matthew (2013). *The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- P o t o l s k y, Matthew (2006). *Mimesis*. New York - London: Routledge.
- P u s h a w, Bart (2020). Eestlaste nähtav valgekssaamine. – *Vikerkaar*, nr 9, lk 75–83.
- R a n d v e r e, J. (1980). Ruth. Loomingu Raamatukogu, nr 34–35. Tallinn: Perioodika.
- R a s c h, Wolfdietrich (1986). *Die literarische Décadence um 1900*. München: C. H. Beck.
- R i c o e u r, Paul (1991). *Mimesis and Representation. – A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*. New York etc.: Harvester Wheatsheaf, lk 137–155.
- R o h t, Richard (1919). Siuru nr 3. – *Odamees*, nr 3, lk 45–48.
- R o j o l a, Lea (1999). Veren ääni. – *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Koost Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, lk 165–183.
- R o j o l a, Lea (2009). Sivistyksen ihanuus ja kurjuus – suomalaisen nousukkaan tarina. – *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Koost Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajärvi, Tutta Palin, Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, lk 10–38.



- R o s s i, Riikka (2009). *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- R o s s i, Riikka (2020). Primitivism and Spiritual Emotions: F. E. Sillanpää's Rural Decadence. – *Nordic Literature of Decadence*. Koost Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, Mirjam Hinrikus. New York, London: Routledge, lk 119–135.
- 328 S e i l l a n, Jean-Marie (2017). Naturalisme spiritualiste. – *Dictionnaire des naturalismes*. Toim Colette Becker; Pierre-Jean Dufief. Paris: Honoré Champion, lk 679–681.
- S e m p e r, Johannes (1977). Lüürika ja meie aeg. – J. Semper. *Mötterännakuid III. Artikleid ja esseid*. Eesti Raamat: Tallinn, lk 5–14.
- S e m p e r, Johannes (2013). *Päevaraamatud*. Tartu: Ilmamaa.
- S e m p e r, Johannes; B a r b a r u s, Johannes (2020) = *Euroopa, esteedid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*. I kd (1911–1929). Koost Paul Rummo. Tartu: EKM Teaduskirjastus, lk 271–276.
- S h e r r y, Vincent (2015). *Modernism and the Reinvention of Decadence*. New York: Oxford University Press.
- S i s a s k, Kaia (2018). *Noor-Eesti ja prantsuse vaim*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- S u i t s, Gustav (1905). Noorte püüded. – *Noor-Eesti I*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus, lk 3–19.
- S u i t s, Gustav (1996). Gustav Suits Aino Kallasele 22. XII 1909. – *Paar sammukest XIII*. Eesti Kirjandusmuuseumi aastaraamat. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 153–154.
- S u i t s, Gustav (1999). A. H. Tammsaare tee ja töö. Tema viiekümne aasta puhul. – G. Suits. *Eesti kirjanduslugu*. Koost Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa lk 348–372.
- S u i t s, Gustav (2002). Tervitus põhjamaade kirjanike kongressile. 21. mail 1919. – G. Suits. *Vabaduse väraval*. Koost Peeter Olesk, Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa.
- S u t t o n, Emma (2019). Decadence and Music. – *Decadence and Literature*. Koost Jane Desmarais, David Weir. Cambridge: Cambridge University Press, lk 152–168.
- T a i n e, Hippolyte. (1863). *L'Histoire de la littérature anglaise*. Tome premier. Troisième édition revue et augmentée. Paris: Hachette. <https://archive.org/details/histoiredelali01tain/page/n9> (vaadatud 15.12.2020).

- T a i n e, Hippolyte A. (1895a). *Philosophie de l'art*. Vol I. Paris: Hachette.
- T a i n e, Hippolyte A. (1895b). *Philosophie de l'art*. Vol II. Paris: Hachette.
- T a i n e, Hippolyte (1915). *Taiteen filosofia*. Tlk L. Onerva. Helsingi: Otava.
- T a i n e, Hippolyte (1938). Teosed on selleks, et uurida inimest. Kolm põhijõudu. – *Valik prantsuse esseid*. Koost ja tõlk Aleksander Aspel. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, lk 303–316.
- T a l v e t, Jüri (2013). Tuglase Liiv ehk meelegaige luuleime. – F. Tuglas. 329  
*Kogutud teosed. 12. köide. Juhan Liiv*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 392–417.
- T a m m s a a r e, A. H. (1978). Noored hinged. – A. H. Tammsaare. *Jutustused (1907–1910). Kogutud teosed, 2. kd*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 169–253.
- T a m m s a a r e, A. H. (1988a). Felix Ormussoni kiri Pariisist Friedebert Tuglasele. – A. H. Tammsaare. *Publitsistika II (1914–1925). Kogutud teosed, 16. kd*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 252–261.
- T a m m s a a r e, A. H. (1988b). Inimese jälil. – A. H. Tammsaare. *Publitsistika II (1914–1925). Kogutud teosed, 16. kd*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 349–367.
- T a m m s a a r e, A. H. (1990a). Avalik kiri kirjanik A. H. Tammsaarele. – A. H. Tammsaare. *Publitsistika III (1926–1940). Kogutud teosed, 17. kd*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 273–284.
- T a m m s a a r e, A. H. (1990b). Emadepäeva puhul. – A. H. Tammsaare. *Publitsistika III (1926–1940). Kogutud teosed, 17. kd*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 145–149.
- T a m m s a a r e, A. H. (1990c). Lapsed ja mentaliteet. – A. H. Tammsaare. *Publitsistika III (1926–1940). Kogutud teosed, 17. kd*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 186–190.
- T a s s a, Aleksander (1912). Erik Obermann. – Noor-Eesti IV, lk 235–240.
- T u g l a s, Friedebert (1909). Eduard Vilde ja Ernst Peterson. – Noor-Eesti III, lk 113–194.
- T u g l a s, Friedebert (1911). Laul sinisest rukkilillest. – Noor-Eesti, nr 5– 6, lk 606–611.
- T u g l a s, Friedebert (1912). Kirjanduslik stiil. – Noor-Eesti IV, lk 23–100.
- T u g l a s, Friedebert (1914). *Juhan Liiv. Monografia*. Tartu: Noor-Eesti.
- T u g l a s, Friedebert (1917). Siuru ja rahvusliku enesemääramise idee. – Sakala, nr 131, 13. XI.

- Tu g l a s, Friedebert (1919a). Kriitiline intermezzo. – F. Tuglas. *Aja kaja. 1914–1919*. Tartu: Noor-Eesti kirjastus, lk 22–41.
- Tu g l a s, Friedebert (1919b). Aja kaja. – F. Tuglas. *Aja kaja. 1914–1919*. Tartu: Noor-Eesti kirjastus, lk 140–157.
- Tu g l a s, Friedebert (1935a). A. H. Tammsaare. – F. Tuglas. *Kriitika III*. Tartu: Noor-Eesti, lk 81–136.
- 330 Tu g l a s, Friedebert (1935b). Mait Metsanurk. – F. Tuglas. *Kriitika III*. Tartu: Noor-Eesti, lk 137–165.
- Tu g l a s, Friedebert (1973). *Rahutu rada. Elu- ja kirjandusloolist*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tu g l a s, Friedebert (1988). Felix Ormusson. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 3. Felix Ormusson. Muutlik vikerkaar. Ühe Norra reisi kroonika*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 7–142.
- Tu g l a s, Friedebert (1990). *Kogutud teosed 6. Noorusmälestusi*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tu g l a s, Friedebert (1996). Jaan Oks. Tema surma puhul. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 7. Kriitika I. Kriitika II*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 335–344.
- Tu g l a s, Friedebert (2001). Kirjanduslikke väljavaateid. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 9. Kriitika V. Kriitika VI*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 61–65.
- Tu g l a s, Friedebert (2004a). Natuke Kapitoolumist ja hanedest. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 10*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 25–35.
- Tu g l a s, Friedebert (2004b). Felix Ormussoni teisikust. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 10. Kriitika VII. Kriitika VIII*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 54–56.
- Tu g l a s, Friedebert (2004c). Kriitiline ilo. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 10. Kriitika VII. Kriitika VIII*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 57–62.
- Tu g l a s, Friedebert (2004d). Eesti romaan 1932. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 10*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 248–263.
- Tu g l a s, Friedebert (2009). *Valik proosat. Kommenteeritud autori-antoloogia*. Koost ja saatetekstid kirjutanud Jaan Undusk. Tallinn: Avita.
- Tu g l a s, Friedebert (2013). *Kogutud teosed 12. Juhan Liiv*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

- U n d u s k, Jaan (1986). *Realismi mõiste ümber. F. Tuglase „realism” ja sajandivahetuse kultuur*. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ühiskonnateaduste osakond.
- U n d u s k, Jaan (1992). – Etüüdid tekstist. – Akadeemia, nr 5, lk 974–1012.
- U n d u s k, Jaan (1996). Kommentaarid. Kriitika I. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 7. Kriitika I. Kriitika II*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 458–535.
- U n d u s k, Jaan (2009). Repertoorium. Saatekste Tuglase teostele. – F. Tuglas. *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Koost ja saateksted kirjutanud Jaan Undusk. Tallinn: Avita, lk 453–677.
- U n d u s k, Jaan (2013). Tuglase sümbolistlik manifest. – F. Tuglas. *Kogutud teosed 12*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 472–479.
- U n d u s k, Jaan (2015). Mälupaik sinepigaas. Esimene maailmasõda, keemiarelv ja kirjandus. – *Esimene maailmasõda eesti kultuuris*. Tallinna Ülikooli eesti keele ja kultuuri instituudi toimetised 17. Koost Mirjam Hinrikus, Ave Mattheus. Tallinn: Tallinna Ülikool – Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- U n d u s k, Jaan (2016a). Friedebert Tuglase Ahvenamaa-elamus. – J. Undusk. *Eesti kirjanike ilmavaatest*. (Eesti mõttelugu, 118). Tartu: Ilmamaa, lk 254–274.
- U n d u s k, Jaan (2016b). „Esimene eesti juudiõgija.” Ado Grenzsteini endatapp antisemitismis. – J. Undusk. *Eesti kirjanike ilmavaatest*. (Eesti mõttelugu, 118). Tartu: Ilmamaa, lk 195–239.
- U n d u s k, Jaan (2017). Dekadentsi tunnetuslikust tähtsusest. – Sirp 8. IX, lk 24–25.
- U n d u s k, Jaan (2019). Kuidas portreerida Jaan Tõnissoni. Müüt ja psühholoogia. – Tuna, nr 1, lk 2–18.
- U n d u s k, Rein (2004). Tammsaare topoloogilised paroodiad: „Põrgupõhja uus Vanapagan.” – Keel ja Kirjandus, nr 1, lk 1–10.
- V a b b e, Ado (1921). Uuem graafika. – Murrang, nr 2, lk 19–23.
- V e i d e m a n n, Rein (2008). Ühe (suure) kultuurinarratiivi saatus. Noor-Eesti. – Methis. *Studia Humaniora Estonica*, nr 1–2, lk 288–297.
- V e l s k e r, Mart (2015). Mihkelsoni õpilane Mihkelson. – Looming, nr 2, lk 261–267.
- V i s n a p u, Henrik (1934). Gustav Suits rahvusliku aateluuletajana. – Looming nr 2, lk 187–193.

V u o r i k u r u, Silja (2017). *Aino Kallas. Maaailma südames.*

Tlk Sirje Olesk. Tallinn: Varrak.

V ä l j a t a g a, Märt (2018). Ääremärkusi ühele kirjanduslikule tanato-

graafiaale. – É. Zola. *Kuidas surrakse.* Loomingu Raamatukogu, nr 5.

Tallinn: SA Kultuurileht, lk 35–46.

W e i r, David (1995). *Decadence and the Making of Modernism.* Amherst:

University of Massachusetts Press.

332 W e i r, David (2008). *Decadent Culture in the United States. Art and*

*Literature against the American Grain, 1890–1926.* Albany: State

University of New York Press.

W e i r, David (2018). *Decadence. A Very Short Introduction.* New York:

Oxford University Press.

W i e d e m a n n, Ferdinand Johann (1869). *Ehstnisch-Deutsches*

*Wörterbuch.* St. Petersburg: Kaiserlichen Akademie der

Wissenschaften.

W i l d e, Oscar (1972). *Dorian Gray portree.* Tlk A. H. Tammsaare.

Tallinn: Eesti Raamat.

# Isikunimede loend

## A

- Aadli, Argo 128  
Aalto, Ilmari (Tuglas, Friedebert) 113  
Aavik, Johannes 12, 17–18, 31–32, 35, 81, 85, 91, 158–159, 162, 164, 221, 260, 270–271, 277, 283, 291, 295, 304, 313  
Adson, Artur 41, 44, 120, 229  
Agur, Rein 129, 155  
Aho, Juhani 216  
Aho, Otto 50  
Ålander, perekond 37  
Ålander, Elsa-Kaj 37  
Ålander, Fredrik Gabriel (Tuglas, Friedebert) 113  
Ålander, Hanna-Maria (Hannele) 37  
Alle, August 44  
Aluoja, Kaarli 128  
Amiel, Henri-Frédéric 8  
Andresen, Nigol 37, 118, 216  
Annist, August 26  
Annus, Epp 315  
Apollinaire, Guillaume 168  
Aspel, Aleksander 276  
Atwood, Margaret 98  
Aule, Erki 130, 133, 137, 143, 156  
Avdjuško, Maria 133, 136, 138, 141, 145–146, 148–151

## B

- Baer, Karl Ernst von 243  
Bahtin, Mihhail 114  
Balmont, Konstantin 120  
Balzac, Honoré de 98  
Barbarus, Johannes 47, 92, 306  
Barstad, Guri Ellen 172  
Barthes, Roland 157  
Baudelaire, Charles 76, 119, 163, 236, 291, 301  
Beard, Mary 81  
Beardsley, Aubrey 164  
Beauvoir, Simone de 82  
Bedel, Maurice 51–52  
Bergson, Henri 90, 96, 166–168, 294  
Betty 45  
Beyer, Harald 186  
Blavatsky, Helena 223  
Botticelli, Sandro 32, 165, 168  
Bourget, Paul 158, 160, 229, 274, 280, 295  
Brandes, Georg 171, 274–275  
Brecht, Bertolt 208, 210, 214  
Breton, André 102  
Brjussov, Valeri 160  
Byron, George Gordon 21, 70

C

Caesar, Julius 229  
 Cernov; vt Tšernov, Viktor  
 Cervantes, Miguel de 35, 70,  
 210, 267  
 Chapuisat 37

334

Č

Čiurlionis, Mikalojus  
 Konstantinas 258

D

Danforth, Christopher M.  
 242–243  
 D'Annunzio, Gabriele 159–160  
 Dante Alighieri 215, 290  
 Darwin, Charles 224, 307  
 Defoe, Daniel 35, 267  
 Descartes, René 173, 198  
 Dijkstra, Bram 91  
 Doolittle, Hilda 84  
 Drui, Ben 156  
 Duncan, Isadora 141, 219

E

Eckermann, Johann Peter 285  
 Eco, Umberto 77  
 Eelmaa, Aleksander 128  
 Einsild, Udo (Uudo) 46  
 Eliot, Thomas Stearns 87, 89  
 Ellis, Havelock 82, 84  
 Enno, Ernst 89  
 Epner, Eero 240, 258  
 Ernst, Otto 117  
 Eukleides 198

F

Flaubert, Gustave 69  
 Foucault, Michel 291  
 Franker, Otto 141  
 Freud, Sigmund 82, 84, 87  
 Friedell, Egon 24  
 Friedrich, Caspar David 241

G

Gailit, August 16, 27, 29, 41,  
 44–48, 50, 92, 117, 119–124,  
 294, 297, 299  
 Gallen-Kallela, Akseli 220  
 Gauguin, Paul 240  
 Gautier, Théophile 85, 301  
 Gide, André 83–84, 96–97  
 Giraudoux, Jean 52–54  
 Goethe, Johann Wolfgang 8, 166,  
 213–214, 222, 226, 244–245,  
 285, 290  
 Gori (Agori, Vello) 28  
 Greenberg, Johannes 242  
 Grenzstein, Ado 32, 271–272,  
 274  
 Grünthal, Villem (Tuglas,  
 Friedebert) 113  
 Grünthal-Ridala, Villem 271  
 Gubar, Susan 81  
 Gurtšenko, Ljudmila 213, 225

H

Haava, Anna 278, 302  
 Haeckel, Ernst 222  
 Haljak, Kristjan 291  
 Hamsun, Knut 291, 307  
 Haug, Toomas 64, 113, 272, 283,  
 292, 294

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 173
- Heinapuu, Andres 127
- Heine, Heinrich 213–214
- Hennoste, Tiit 7, 274, 312
- Herder, Johann Gottfried 162, 280
- Hindrey, Karl August 13–14, 48, 95, 294
- Hinrikus, Mirjam 7, 13, 64, 78, 99, 158
- Hirv, Indrek 128
- Homeros 290
- Hubel, Eduard;  
vt Metsanurk, Mait
- Humboldt, Wilhelm von 162
- Huysmans, Joris-Karl 35, 68, 120, 162, 164–165, 242, 291–292
- I
- Ibsen, Henrik 26–27, 35, 127, 290–291
- Ilbak, Ella 116, 141
- Ild, Andres 128
- Issakov, Sergei 50
- J
- Jacobsen, Jens Peter 38
- Joorits, Mait 128
- Jørgensen, Johannes 222
- Joyce, James 60, 87
- Jõgever, Jaan 302
- Jänes, Pille 130
- Järnefelt, Arvid 223
- Jürgenstein, Anton 15, 47, 95, 302
- K
- Kaalep, Ain 130
- Kafitz, Dieter 288
- Kafka, Franz 60
- Kahu, Meelis 118
- Kalda, Maie 302
- Kalda, Piret 133, 137–138, 141, 145–152 335
- Kallas, Aino 19–20, 27, 63–64, 143, 157, 214–215, 221–222, 267–268, 271, 273–275, 279, 288, 305–308, 311, 315, 318
- Kallio, Hemmo 127
- Kalvet, Kaija M. 156
- Kampmaa, Mihkel 216
- Kandinsky, Vassili 243
- Kangro, Bernard 294
- Kangro-Pool, Rasmus 45
- Kangur, Guido 133, 137–138, 140–142, 145, 147–150
- Kant, Immanuel 173
- Kapstas, Meelis 139
- Karmo, Heldur 141
- Karusoo, Merle 128–129, 155
- Kask, Erni 156
- Kass, Lola Annabel 10, 43, 102, 284, 293, 303
- Kasterpalu, Margus 120, 128
- Kerge, Ago-Endrik 129, 156
- Kibuspuu, Urmas 128
- Kierkegaard, Søren Aabye 17, 35, 76, 171–177, 179, 181, 184, 186–187, 189, 229, 301, 317
- Kirikal, Merlin 10, 38, 245, 286, 292–294
- Kirschbaum, Kusta (Utuste, Kustas) 28



- Kirss, Tiina Ann 8, 64, 136, 142  
 Kitzberg, August 35, 127  
 Kivastik, Mart 128  
 Kivi, Aleksis 35, 127, 221, 272  
 Kivikas, Albert 95  
 Kivimaa, Arvi 215  
 Kivirähk, Andrus 128  
 336 Kivitar, Kati 156  
 Koidula, Lydia 127, 143  
 Kompus, Hanno 248, 257  
 Kreutzwald, Friedrich Reinhold  
     35  
 Kriisa, Tiia 128  
 Kross, Jaan 215  
 Kruus, Hans 47  
 Kruus, Oskar 45  
 Kruuspere, Piret 7, 294  
 Kunnas, Maria-Liisa 222  
 Kustassoo, Karin 184  
 Kuut, Marju 141  
 Käerner, Jaan 16–17, 19, 23, 38,  
     45, 47, 290
- L
- Laaman, Eduard 17–19, 23, 28,  
     95  
 Laboureur, Jean-Émile 52  
 Lacombe, Georges 242, 258  
 Lai, Francis 141  
 Laitinen, Kai 50, 222, 292  
 Lamp, Anu 128  
 Lamp, Tõnn 128  
 Landberg, Birgit 156  
 Lang, Candace D. 76  
 Laumets, Karl 128  
 Leino, Eino 37, 39, 191, 203,  
     214–225, 274–275, 291  
 Leino, Kasimir 215, 275
- Lepik, Hugo 243  
 Lesage, Alain-René 35  
 Lezius, Hermann Arnold 200  
 Liiv, Juhan 247, 289  
 Liiv, Toomas 68, 119  
 Lilja, Pekka 220  
 Linde, Bernhard 13–15  
 Lintrop, Jaan 273  
 Lombroso, Cesare 311  
 Loorits, Oskar 18, 31  
 Lotman, Juri 118  
 Luiga, Juhan 220–221, 223, 257,  
     271, 287–288, 302, 311, 315  
 Luther, Martin 201  
 Luts, Oskar 91, 127, 132  
 Lutsepp, Ain 128
- M
- Manet, Édouard 133  
 Marat, Jean-Paul 48  
 Maupassant, Guy de 69  
 Mendès, Catulle 163  
 Mérimée, Prosper 69  
 Metsanurk, Mait 25–27, 35, 117,  
     127, 272–273, 275, 289, 294,  
     309, 315  
 Michelsson, F. J. (Tuglas,  
     Friedebert) 113  
 Mihkelson, Ene 286, 294  
 Milton, John 290  
 Molina, Tirso de 114  
 Montaigne, Michel de 229  
 Moreau, Gustave 163–164  
 Morn, Reed 25–26  
 Mugasto, Hando 257  
 Munch, Edvard 260, 303  
 Muru, Karl 38  
 Musil, Robert 60

- Musset, Alfred de 75  
 Mutt, Mihkel 294  
 Mägi, Konrad 16, 42–45, 102,  
 234–240, 243, 245–248,  
 257–261, 278  
 Müller, Max 202
- N
- Nander, Elvi; vt Vaher, Elvi  
 Netliel, Alexander (Tuglas,  
 Friedebert) 113  
 Nietzsche, Friedrich 21, 38, 87,  
 90, 96–97, 158, 162, 173,  
 192, 195, 200–201, 203, 224,  
 271, 291, 301, 317  
 Niinivaara, Eeva 216  
 Nirk, Endel 50, 63, 208  
 Normet, Ingo 128  
 Novalis 197  
 Nüganen, Elmo 137
- O
- Obermann, Erik 282  
 Oehlenschläger, Adam 27  
 Oinas, Emma Elisabet;  
 vt Tuglas, Elo  
 Oinas, Felix 216  
 Oks, Jaan 288, 290, 305  
 Olcott, Henry Steel 223  
 Olesk, Peeter 171  
 Olsen, Regine 184  
 Onerva, L. (Lehtinen, Hilja  
 Onerva) 218–220, 273–275,  
 290, 298, 300, 305, 311  
 Oras, Ants 13  
 Ormesson, Jean d' 54  
 Ormisson, Eve 137  
 Ostwald, Wilhelm 222
- Ots, Loone 128  
 Ott, Margus 197  
 Ovidius 81–82, 88, 98, 101
- P
- Palestrina 168  
 Palu, Tiit 129, 132–133, 135,  
 143, 155–156  
 Panso, Voldemar 131  
 Parente-Čapková, Viola 218  
 Parrest, Harald 32  
 Parts, Kaarel 46  
 Pass, Raimo 128  
 Pater, Walter 85  
 Pedajas, Priit 128, 155  
 Peep, Harald 217  
 Peiker, Piret 270  
 Peterson (Särgava), Ernst 35  
 Peterson, Lembit 128  
 Petäjä, Jukka 50  
 Picasso, Pablo 243  
 Pihlak, Evi 236, 240  
 Piirikivi, Ado;  
 vt Grenzstein, Ado  
 Pinter, Harold 138  
 Plath, Ulrike 8  
 Poe, Edgar Allan 159, 199  
 Potolsky, Matthew 86  
 Pound, Ezra 89, 288  
 Prangel, Margus 128  
 Prink, Evi 34  
 Proust, Marcel 60,  
 Przybyszewski, Stanisław 221  
 Puhk, Voldemar 219  
 Puhvel, Heino 37  
 Puik, Katrin 7, 22, 99, 103,  
 286–287  
 Puusepp, Ludvig 54

Pöder, Ida; vt Sõrmus, Ida  
 Pöder, Rein 128  
 Pöldmäe, Alo 155  
 Pärnamäe, Jaan 178–179  
 Päts, Konstantin 219  
 Pythagoras 199

338 R

Rachilde 86  
 Raitar, Maie 237  
 Randvere, J.; vt Aavik, Johannes  
 Rank, Otto 82  
 Rast, Väino 128  
 Raudsepp, Hugo 20–21, 23–31,  
 33–34, 47, 64–65, 138, 290  
 Raudsik, Sirje 155  
 Reece, Andrew G. 242–243  
 Reichenbach, Marta;  
 vt Sillaots, Marta  
 Reid, Thomas Mayne 48  
 Reiman (Neggo), Helmi 15–16  
 Reiman, Villem 302  
 Reinart, Heili 50  
 Rimmel, Taavi 10, 17, 301  
 Ricoeur, Paul 287  
 Ridala, Villem;  
 vt Grünthal-Ridala, Villem  
 Ristikivi, Karl 294  
 Rodenbach, Georges 39, 160  
 Roerich, Nikolai 258  
 Roht, Richard 290, 294  
 Rojola, Lea 272, 313  
 Roos, Eduard 53  
 Roose, Riina 128  
 Rumor, Karl 14–15, 289  
 Runnel, Hando 137, 143  
 Ruus, Aarne 130, 156

S

S., proua; vt Sõrmus, Ida  
 Saal, Johannes 243  
 Saar, Tanel 128  
 Sacher-Masoch, Leopold von 86  
 Sand, George 75  
 Sarajas, Annamari 222  
 Sarapik, Virve 8, 237  
 Sarapuu, Heidi 128  
 Saukas, Katrin 128  
 Saussure, Ferdinand de 77  
 Schelling, Friedrich Wilhelm  
 Joseph 222  
 Schlegel, Friedrich 60, 65, 67, 76  
 Schnitzler, Arthur 90  
 Schoentjes, Pierre 65, 69  
 Schopenhauer, Arthur 203, 222  
 Scott, Walter 48  
 Semper, Johannes 37, 44, 47,  
 50, 53, 80–83, 85–92, 94–97,  
 99–100, 102, 106, 117, 160,  
 166–168, 269, 290, 294, 297,  
 306  
 Sergejev, Boriss;  
 vt Tšernov, Viktor  
 Severjanin, Igor 48  
 Shakespeare, William 98, 127,  
 290  
 Shaw, George Bernard 84, 104  
 Shelley, Mary Wollstonecraft 88  
 Sibelius, Jean 220  
 Siirak, Erna 97  
 Sillanpää, Franz Emil 291  
 Sillaots, Marta 14, 95, 309  
 Simmel, Georg 96  
 Sisask, Kaia 7, 69, 96, 117, 229,  
 286, 294

- Sløk, Johannes 174–176, 181, 185, 187
- Sologub, Fjodor 100, 120
- Spinoza, Benedictus (Baruch) 196–199, 202, 207, 211, 222
- Spriit, Eero 129, 155
- Stendhal 69, 293
- Strindberg, August 291
- Suits, Aino 214–215
- Suits, Gustav 13, 30–32, 37, 47, 91, 95, 159, 215, 219, 267, 269, 271, 274, 278, 290, 318
- Suits, Gustav (Tuglas, Friedebert) 113, 116
- Sukk, Tiit 128
- Suuman, Toomas 155
- Svevo, Italo 60
- Sõrmus, Eduard 46
- Sõrmus, Ida 45–46, 49, 50
- Söderhjelm, Werner 275
- Sööt, Karl Eduard 30
- Z
- Zola, Émile 35, 274, 276
- T
- Taine, Hippolyte 20, 243, 267–268, 270, 274–278, 280, 288, 290, 304–307, 312–313, 318
- Talivee, Elle-Mari 22
- Talvi, Toivo 219
- Tamm, Marek 52–53
- Tammsaare, Anton Hansen 11, 13–14, 17, 19–20, 23, 26, 64, 85, 87, 95, 97, 115–116, 122, 127–128, 130–132, 137–138, 140, 202, 273, 275, 279, 281, 283, 289–290, 292–294, 297–298, 300, 306–309, 314–316, 318
- Tassa, Aleksander 43, 124–125, 240, 282, 290
- Tavel, Lehte 29
- Teetsov, Aleksander 128
- Teplenkov, Taavi 128
- Tolstoi, Lev 222
- Tolvanen, Hilja 218–220
- Trass, Raivo 128
- Treiberg (Tarvel), Peeter 17
- Triik, Nikolai 239, 257
- Tšernov, Viktor 46–50
- Tuglas, Elo 22, 37, 39, 128, 157, 216, 229
- Turgenev, Ivan 217
- Tõnisson, Jaan 46, 220, 271, 302
- Tüür, Kadri 9, 297
- U
- Uibo, Udo 270
- Under, Marie 41, 44, 116, 120, 225, 227–229
- Undusk, Jaan 7, 16, 37, 93, 97, 100, 159, 161, 167, 235, 244, 258, 267, 272, 274, 288–289, 294–295, 303
- Undusk, Rein 9, 316
- Unt, Mati 129–145, 148, 150, 152, 294
- Urvet, Jaan 156
- Uurits, Aleksander 307
- V
- Vaara, Elina 215
- Vaarandi, Debora 209
- Vaaskivi, Tatu 118

Vabbe, Ado 44, 290, 308  
Vaher, Elvi 45  
Vaino, Maarja 7, 92, 286, 292,  
294, 297

Vala, Katri 215  
Valdes, Arthur (Tuglas,  
Friedebert) 227

340 Valgemäe, Mardi 139–141  
Vallette-Eymery, Marguerite;  
vt Rachilde

Vares, Johannes;  
vt Barbarus, Johannes

Velsker, Mart 286

Verhaeren, Émile 167–168

Victor; vt Tšernov, Viktor

Vihmar, Ingomar 129, 155

Viiding, Kristo 128

Vilde, Eduard 29, 45, 127–128,  
218–220, 281, 289, 309

Vildenau, Nikolai 40

Vilimaa, Ülo 155

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste  
163

Vinci, Leonardo da 229

Virgo, Eduard 219

Visnapuu, Henrik 44, 47–48,  
318

Volkonski, Peeter 129, 155

Volmer-Sørensen, Sjer 141

## W

Waltari, Mika 215

Weininger, Otto 295

Weir, David 309

Wiedemann, Ferdinand Johann  
270

Wiiralt, Eduard 240, 242, 247

Wilde, Oscar 84, 86, 160, 164,  
242, 290, 293  
Wuolijoki, Hella 309

## Õ

Õnnepalu, Tõnu 294

## Y

Yeats, William Butler 89

# Autorid

**Mirjam Hinrikus** (1972) – PhD, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse juhtivteadur, rahvusvahelise teadusprojekti „Tsiliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940” (2022–2026) juht

341

**Lola Annabel Kass** (1986) – MA, Tallinna Ülikooli doktorant

**Merlin Kirikal** (1986) – PhD, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse vanemteadur

**Piret Kruuspere** (1961) – MA, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse teadur, Helsingi Ülikooli doktorant

**Katrin Puik** (1977) – PhD, eesti keele ja kirjanduse õpikute toimetaja kirjastuses Avita

**Taavi Remmel** (1990) – MA, Tallinna Ülikooli doktorant

**Kaia Sisask** (1967) – PhD, Tallinna Ülikooli lektor

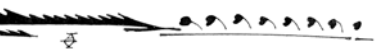
**Jaan Undusk** (1958) – PhD, Eesti Teaduste Akadeemia liige, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse direktor

**Maarja Vaino** (1976) – PhD, Tallinna Kirjanduskeskuse direktor









OÛ GREIF TRÛKIKODA

# Mäng ja melanhoolia

Jaan Undusk ♦ Felix Ormusson kui eesti kultuuri müüt

Katrin Puik ♦ Irooniast Friedebert Tuglase „Felix Ormussonis“

Merlin Kirikal ♦ Pygmalioni ja Narkissose moodsad ümberkirjutused.  
Tuglase „Felix Ormusson“ ja Semperi „Hiina kett“

Maarja Vaino ♦ Multiplitseeritud Ormusson.  
Episoodide kirjanduskarnevalilt

Piret Kruuspere ♦ Kerge meele ning vallatu sulega.  
Mati Undi lavastus „Helene, Marion ja Felix“

Kaia Sisask ♦ Estetism kui mürk?  
Dekadentsikultuur kui Friedebert Tuglase elutundeline  
eksperiment ja selle avaldumine romaanis „Felix Ormusson“

Taavi Rimmel ♦ Kierkegaardilik pilk „Felix Ormussonile“.  
Esteet ja eetik modernsuse kaabu all

Jaan Undusk ♦ Panteism ja inimsuhted.  
Friedebert Tuglase elutundest

Lola Annabel Kass ♦ Värvikas raskemeelsus Friedebert Tuglase ja  
Konrad Mägi looduspildis

Mirjam Hinrikus ♦ Autentsuse probleemid:  
tõu(sik)rahvuslus, sünteesid ja „Felix Ormusson“

