

## Meisterlikud õpipoisid.

### Jaan Kaplinski ja tema hingesugulane Tomas Tranströmer

Thomas Salumets

**Teesid:** Luuletajad Jaan Kaplinski (1941–2021) ja Tomas Tranströmer (1931–2015), keda lahutas raudne eesriie, kasvasid üles väga erinevates maailmades. Ent siiski said neist hingesugulased. Artiklis osutan, kuidas nende läheduse tuuma iseloomustas sügavalt juurdunud hoiak, mis põhines ökoloogiast inspireeritud maailmatunnetusel. Tugevasti lihtsustades võiks öelda, et oma egosse investeerimise asemel nägid mõlemad luuletajad end millegi suurema teenritena. Nad hindasid mõlemad kõrgelt avatuks jäävat vaadet enestele, oma loomingule ja maailmale, millesse nad kuulusid. Kui nende egod viibisid pidevas taandumises, avardus nende vastuvõtlikkus maailma suhtes ning köitvus luuletajatena.

**Võtmesõnad:** Jaan Kaplinski, Tomas Tranströmer, avatus, ökoloogiline mõte, keel, ego, vaikus

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v23i29.19028>

*Hääl juhul saad kokku mõne toreda inimesega, kellega jääb kontakt, leiad hingesugulase.*

(Kaplinski 2018, 120)

*Vahel ma näen nii selgelt asjade lahtiolekut.* (Kaplinski 1985a, 90)

Ühes oma viimastest raamatutest meenutas Jaan Kaplinski 1980. aastatele tagasi vaadates: „Rootsi kirjanikest tekkis kõige tihedam side Tomas Tranströmeriga, kelle luuletusi tõlkisin eesti keelde juba enne, kui võis loota, et teda kunagi ise näha saan. Aga sain“ (Kaplinski 2020, 154). Siis (1984. aasta paiku) asus ta tõlkima Tranströmeri luulet ning peagi ilmnis, et teise poeedi luuletused ja mõttekäigud kütkestavad teda üha enam. „Hakkab ikka enam meeldima,“ võttis ta kokku oma reaktsiooni Rootsi kolleegi teostele (Kaplinski 1986b). Mõne aasta pärast, 1989. aastal, avaldati Tallinnas Kaplinski tõlgitud Tranströmeri luulevalimik.

Kontakt mõttekaaslase ning lisaks ka prominentse kolleegiga, nagu seda oli Tranströmer, osutus Kaplinskile neil „segastel“ aegadel kahtlemata päästerõngaks (Kaplinski 2015). Just nõnda hakkas ta tagantjärele nimetama 1980. aastate lõppu, kuid mitmeti kehtis see suure osa kohta kogu sellest kümnendist Nõukogude Eestis, vähemalt tema jaoks. Nagu teame, tabasid teda sel eluperioodil sügavad isiklikud kaotused (Salumets 2014, 99–100); kommunistlikud võimud valisid ta erilise sihtmärgina välja; lahkkelid dissidentlikus poliitikas ning heidutavad manipulatsioonid muutsid ta haavatavaks (Salumets 2014, 101–130); isegi mõned sõbrad jäid murettekitavalt kaugeks. Mis puutub ta tuttavate vaenulikesse reaktsioonidesse tema vastu

olulisele lahtiütlemisele „Neljakümne kirjast“, siis täheldas ta oma päevikus masendunult: „Kui mõelda, et pean veel paar kuud käima läbi tuttavate hukkamõistu kadalu, tuleb tunne, et ei pea lihtsalt vastu“ (Kaplinski 1981).

Ent siiski olid 1980. aastad Jaan Kaplinski jaoks ka enneolematu edu ajaks. Mõne aasta vältel oli ta avaldanud mitu luuleraamatut. Ta oli huvitatud endale kui kirjanikule sügavama ja avarama tee rajamisest, nii ilmus tema looming peagi ka tõlkes. Sedamööda, kuidas kasvasid tema lugejaskond ja rahvusvaheline kontaktivõrgustik, jõudis ta oma luuletajakarjääri haripunktini, milleni ei küündinud enamik tema Eesti kaasaegseid, kui üldse keegi. „Üldse olen kuidagi üle ilma levinud – raamat tuleb Rootsis, teine Soomes, kolmas Tšehhis ... Ehk neljas ka Tallinnas,“ kirjutab Kaplinski eesti-ameerika keeleteadlasele Ilse Lehistele (Kaplinski 1982). Samuti oli tegu just selle ajaga, olgugi et konfliktse ja segasega, mis Jaan Kaplinski ja Tomas Tranströmeri vahel üle Läänemere dialoogi lõi.

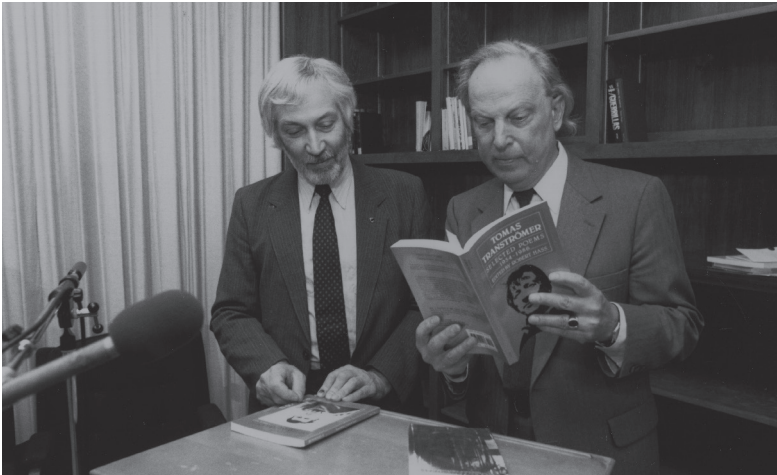
Kuigi raudne eesriie hoidis luuletajaid kaua aega lahus, teame, et Tranströmeril oli õnnestunud käia Lätis ja Eestis juba 1970. aastal. Reisi sponsoreeris Rootsi Instituut ning see oli osa püüdlusest algatada Rootsi ja Balti riikide vahel mingil määral kultuurivahetust. Nagu võib aru saada Tranströmeri kirjavahetusest (Smith 2013, kiri 19.04.1970), jättis varajane ekskursioon Läänemere idakaldale märgi maha isegi tema luulesse. Tegelikult toitis külastus ühe tema luuletuse tuuma. Selle pealkiri on „Sõpradele teispoole piiri“. Ta kirjutab selle, kui peatus Läti pealinnas Riias hotellis, mis, nagu ta rääkis oma tõlkijale Robert Blyle, oli „kuulus oma peidetud mikrofonide poolest“ (samas). Luuletus lõpeb nii:

Loe ridade vahelt. Me kohtume 200 aasta pärast,  
kui mikrofonid hotelliseintes on ununenud  
ja saavad viimaks magada, muutuda ortotseratiitideks.  
(Tranströmer 1989, 81)

Enne Rootsi tagasi sõitmist andis Tranströmer luuletuse oma Balti sõpradele. See žest oli mõeldud andma aimu tsenseerimata Tranströmerist ning nõnda leevendama tema külaskäiku ümbritseva võimaliku Nõukogude propaganda moonutavat mõju.

Viimaks, 1980. aastate teisel poolel lubati pärast mitmeid nurjunud katseid välismaale reisida ka Jaan Kaplinskil endal. Ta meenutab oma külaskäiku Tomas Tranströmeri koju Västeråsi: „Tranströmer oli jaamas vastas ja viis mind oma tillukese vana DAFiga äärelinna, kus ta elab – umbes sihukeses ridamajas nagu meie, korter muidugi hulka suurem ja seal praegu vaid Tomas ja Monika. Jutt oli südamlük ja minu meelest kontakt väga hea“ (Kaplinski 1987). 1986. aastal, mõnda aega enne külaskäiku oli ta saanud Tranströmerilt kirja. See annab tunnistust kasvavast lähedusest: „See liigu-

tas mind ka sügavalt. See on sõbra kiri, hea ja südant valutava inimese kiri teisele, kes ehk natuke samamoodi“ (Kaplinski 1986c). Kaplinski jaoks kuulus Tranströmer nende haruldaste häälte hulka, „kellel on öelda midagi olulist tervele maailmale“ (Kaplinski 1988, 299). Kui Kaplinski osales maineka rahvusvahelise auhinna, Neustadi rahvusvahelise kirjandusauhinna eelvalikukomisjonis, kutsus tavaliselt kiitusega tagasihoidlikuks jääv poeet oma Rootsi sõpra ja tulevast Nobeli preemia laureaati ettenägelikult „üheks meie aja kõige väljapaistvamaks luuletajaks“ (Kaplinski 1990a, 552). Järgnevatel aastatel ristusid nende teed mitmesugustel kirjandussündmustel Stockholmis, Tallinnas, Londonis, Visbys ning mujal Euroopas.



Jaan Kaplinski ja Ivar Ivask 1990. aastal Neustadi auhinna žüriis.  
EKM EKLA, B-211: 559.



Tomas Tranströmer oma kodus 1990. aastal. EKM EKLA, B-211: 798.

Nende vastastikune tõmbumine ei tule üllatusena. Kuigi nad kasvasid üles väga erinevates maailmades, said neist hingesugulased, nagu kirjutas üks kirjanduskriitik 1988. aastal Rootsi ajalehes ilmunud artiklis (Heinloo 2017, 68; Gustafsson 1988). Ent mis siis tegelikult moodustas nende sideme tuuma ja mis köitis Kaplinski rootslase luules? Seda pole kerge mõista. „Rääkida Tomase luule põhisõnumist või -sõnumitest, tema maailmanägemisest on muidugi keeruline: kuidas sõnastada näiteks Mozarti või Haydni muusika sõnumit?“ (Kaplinski 2015). Kaplinski mõtiskles selle küsimuse üle 2015. aastal, mil tal oli võimalus vaadata Tranströmeri elule ja tegevusele tagasi, kui Nobeli laureaati oli samal aastal lahkunud. Võib-olla tõmbas teda kaaslane luule poole „semantiline muusika“, mida ta Tranströmeri luules oli täheldanud, „piltide, kujutluste, mõtete rütmist ja seostest sündiv muusika“ (Kaplinski 2011)? Või oli tegu spirituaalse, võib-olla isegi religioosse tunnetusega, mida nad jagasid? Võib-olla oli see Tranströmeri teadlik poliitiline angažeerimatus luuletajana (Fulton 2006, xv; Kaplinski 1990a, 552). Kas nende luuletused viitasid enestest kui artefaktidest väljapoole ning toimisid „kohtumispaikadena“, mis muudavad piirialad mitmekeelsete ja rahvusüleste vestluste vallaks, nagu on välja pakkunud Ene-Reet Soovik (1999, 238)? Või kõnelesid mõlemad luuletajad eelkõige selle nimel, mis meie sotsiaalses ja loodusmaailmas on habrast ning mis nõuab meilt üha enam kaitset?

Neist kahest luuletajast mõeldes on sellised kaalutlused olulised, erinegu need üksteisest pealegi ühel või teisel moel. Kuid tegelikult aitab üks palju vähem märgatav joon, pelk sõnavalik ühes Tranströmeri luuletuses (hollandi barokk-kunstnikust Vermeerist) meil selgemini näha, mis Kaplinski ja Tranströmerit olemuslikult teineteise poole tõmbas. 1989. aastal, kui Kaplinski oli Tranströmeri tõlkimisega lõpule jõudnud, kirjutas ta Vermeeri-luuletuse kohta:

On üks Tomase luuletus, mille sõnastuses minulgi on väike roll. Nimelt luuletus Vermeerist, kus on öeldud, et tühjus pole tühi, vaid avatud. Selle idee andis Tomasele mu kiri, kus püüan seletada, kuidas saan aru buddhistlikust-taoistlikust tühjuse (sanskriti *śūnya*, hiina *kong*) mõistest. Minu meelest saab ehk seda, mida tavaliselt tõlgitakse-tõlgendatakse tühjusena, tõlgendada ka avatusena, piirideta-olemisena. (Kaplinski 2015)

Tõepoolest, idamaises mõtlemises ei tähista „tühjus“ tõesti tingimata tühjust või „eimidagi“. Selle asemel kaasneb see ka positiivsete omadustega, nagu vastuvõtlikkus ja lõputu võimalikkus (Kuhn 2016, 176; Larson 2012, 281, 423). Seda tähelepanekut silmas pidades järgis Tranströmer Kaplinskilt saadut. Selle tulemusena sai tema Vermeeri-luuletuse lõppversiooniks „tühjusest“ „avatus“. Muudetud teksti lõppvärsides tuli nähtavale miski, mille kohta võiks öelda, et see oleks muidu jäänud varjatuks:

Selge taevas on seinu vastu naaldunud.

See on nagu palve tühjuse poole.

Ja tühjus pöörab oma palge meie üle

ja sosistab:

„Ma pole tühi, olen avatud.“

(Tranströmer 2004, 167)

Selles „avatuses“ on kriitikud näinud üht Tranströmeri luule ja mõttekäikude tunnuselementi (Ivask 1990, 549). Samuti on see üks võtmejooni Kaplinski luules ja selles, kuidas ta nägi iseennast ning maailma, millesse ta kuulus. Kui see vastab tõe, siis kuidas ja kus on see „avatus“ Kaplinski ja Tranströmeri loomingus ja mõtetes veel ilmsiks tulnud?

Kui püüame visandada vastust sellele küsimusele, on oluline meeles pidada, et mõlema luuletaja jaoks, teravapilgulised nagu nad olid, olid inimesed eelkõige „koht, kus loomine töötab iseenda kallal,“ nagu Tranströmer kirjutas oma luuletuses „Vahipost“ (Tranströmer 1989, 85; Kaplinski 1990b, 603). On aga oluline, et mõlemad mõistsid ka – ja siinkohal laenan ma Judith Butlerilt – et „õilmitseva maa [. . .] keskmes ei ole inimesi“ (Butler 2021). Õilmitsemise kujunemist ei saa sundida. Kooskõlas selle mõttelaadiga on tänapäevases maailmas tähelepanu kese, olgugi et üliaeglaselt, nihkunud inimvälise maailma suunas. Tranströmeri luuletused ei ole erandiks. Juba mõnda aega on nad tõmmanud lugejaid väljapoole loodusesse, mille „kujund(id)“, nagu on täheldanud üks kriitik, „avavad laiuvaid võimalusavarusi“ (Sellin 1990, 598). Jaan Kaplinski populaarne luuletus „Pesu ei saa kunagi pestud“ kogust „Õhtu toob tagasi kõik“ kajab Tranströmeriga kaasa ning kannab meid selle ökoloogiliselt inspireeritud vaatevinkli südamesse. Võiks väita, et mõlemat luuletajat köitis tugev veendumus, et inimesed ei pea mitte üksnes omaks võtma, vaid lausa tervitama tagasihoidlikumat rolli maailmas, millesse nad kuuluvad (Butler 2021). Otsustavalt tähtis on üle korrata, et hoiak, mida Kaplinski ja Tranströmer siis soovitasid, ei ole vaesestav. Otse vastupidi: ainult siis, kui liigume eemale oma varem kinnistunud positsioonidest, mis keskendusid inimeste ülemvõimule, nagu nüüd teame tänu Tranströmeri ja Kaplinski taolistele luuletajatele, ilmub nähtavale täielikum ja rikkalikum maailm. Luuletaja sõnutsi avaneb maailm meie ees nii kaugele, kui silm ulatub. Kaplinski luuletus lõpeb järgmiste värsiridadega:

Kõike ei jõua meeleski pidada. Ime on,

et selle kõige kõrval jõuab märgata

kevadet, mida on kõik nii täis,

mida jätkub igale poole – õhtupilvedesse,

vainurästa laulu ja igasse  
kastepiiska igal rohuliblel niidul,  
nii kaugele kui silm videvas seletab.  
(Kaplinski 1985a, 18)

Kaplinski mõtlemisega oli pigem kooskõlas usaldus piiramatu, iseorganiseeruva võimaluse vastu kui eesmärgipärane sekkumine – eriti ajal, mil ta töötas Tranströmeri tõlgete kallal. Jäänud kinni raudse eesriide taha, võimetuna elama maailmako-daniku ja avaliku intellektuaali vaba elu, sukeldus ta üha sügavamale sellesse, mida ta nimetas vaba olemise kunstiks, „mis on kõigepealt kunst olla vaba. Vaba sundu-sest“ (Kaplinski 1986a). Tegelikult Jaan Kaplinski mitte üksnes ei tervitanud „vabadu-sejanu kajastavat lüürikat“ (Tranströmer 1989, 160), vaid püstitas kõrgema eesmärgi, nimelt olla „[v]aba vajadusest olla vaba“ (Kaplinski 1986a). Kui laenata François Juil-leni mõtisklustest Euroopa ja Hiina filosoofia üle, võiks öelda järgmist: kui „vabadus“ nõuab distantsi ja iseseisvust, nagu seda läänes sageli kohtab, siis Kaplinski jaoks asus vabadus kõrvu „vastuvõtlikkusega“ ja üha laieneva radikaalse „avatusega“, mis lahti rullus (Jullien 2020, ptk III).

Seda jagatud rõhuasetust kõikjal leiduval „avatusele“ tuvastas Jaan Kaplinski mujalgi Tranströmeri loomingus (näiteks tema 1983. aasta luuletuses „Carillon“). „T[omas] T[ranströmeri] luule osutab ikka „millelegi muule“,“ täheldas Kaplinski oma sissejuhatuses Tranströmeri luuletustele, viidates siinkohal rootslasele Gunnar Eke-löfile. „Selles ja selle taga, mis on, on alati midagi muud, midagi, mille osa ta on ja mis on kindlasti tähtsam kui tema ise“ (Kaplinski 1989, 7). Seega pole üllatav, et Kaplinski ja Tranströmeri jaoks omandas „asjade lahtiolek“ (Kaplinski 1985a, 90) ning enda „elu pealtvaatajaks“ pidamine ülima tähtsuse. Et Kaplinski oli alati „intellek-tuaalne nomaad“, ei inspireerinud see „avatuse“ taju mitte üksnes Kaplinskit kui kirjanikku. See toetas ka tema enesekuvandit. Kui usume üht teist autorit, keda Kap-linski paistis imetlevat ja matkivat, nimelt Portugali kultuuri kroonijuveeli Fernando Pessoa, „on suurim kunstnik see, kes end kõige vähem defineerib“ (Pessoa 2006, sissejuhatus). Trotsides rahvalikku arusaama, võttis Pessoa omaks selle „õise hiil-guse“, nagu ta seda sõnaosavalt nimetas, „olla suur olemata mitte keegi“ (Pessoa 2015, „A Factless Autobiography“, 4). Kui segadusseviiva ja desorienteerivana see ka tunduks, kujunes sellest „avatuse“ kehastusest Tranströmeri ja Kaplinski jaoks tege-likult võrreldamatu optimismi allikas: „Inimene ei ole valmis, ei ole suletud. Ja selles on inimese kõige suurem lootus,“ kirjutas Kaplinski (2004, 83). Seda on öelnud ka Tranströmeri-asjatundja Robin Fulton, kui täheldas, et „avatuse“ ilmnemine hõlbus-tab meil korraga näha mõlemat maailma, „argimaailma, mida me tundume teadvat,

ja teist maailma, mida me samal moel teada ei saa, kuid mis on salgamatult kohal“ (Tranströmer 2006, xiv).

Nende lähedust veel selgemalt nähtavaks muutes tõusis „avatuse“ esile ka Kaplinski ja Tranströmeri kultuurimõistmises. Nende jaoks annab, kui Kaplinski sõnu kasutada, inimtekkelisele selle väe „[k]ultuur, mis sisaldab võimalust endast vaba olla, kultuur, mis sisaldab lõpmatust, on lõpmatuse poole lahti, on avatud“ (Kaplinski 1994). Tranströmer võttis oma loomingu ja mõtete selle keskme tuumkvaliteedi kokku äärmiselt meeldejääva kujundiga. Teame seda ühest tema proosaluuletusest: „Keset metsa on ootamatu välu,“ kirjutas Tranströmer, „kuhu võib sattuda ainult see, kes on läinud eksi“ (Tranströmer 1989, 115).

Läbi suure osa oma luuletajaelust küünitas Tranströmer seesuguse „radikaalse avatuse“ poole (Morton 2010, 8–10) ning nagu Kaplinskigi otsis ta võimalusi selle edastamiseks. Seda eesmärki silme ees hoides lõi Tranströmer isegi spetsiaalse termini. Ta nimetas seda „suureks Mäluks“ (Tranströmer 1989, 89), välismäluks, mis avardub tohutuks mõistatuslikuks ja lõputa ruumiks. See ebatavaline perspektiiv mitte üksnes ei kärbi puhevälil enesetähtsuse väljendumist, vaid esitab ühtlasi väljakutse sellistele kirjanikele nagu Tranströmer ja Kaplinski. Neid oleks otsekui kutsunud aitama sel „tohutul“ Mälul – mis lõppkokkuvõttes asetseb kättesaamatult väljaspool – „üle piiri sellesse maailma tulla“ (Bly 1990, 572). Lühidalt, võiks öelda, et neist pidid saama mõneti meisterlikud õpipoisid-teenrid. Olemata alaväärsuse märk, defineeris see „avatuse“ kehastus mõlema luuletaja jaoks positiivset omadust. Tranströmer soovis olla „Mälu teener“ (Bly 1990, 572). Samas püüdis Kaplinski olla looduse teener. Ta kutsus teisi üles endale järgnema ning enda kanda võtma seda, mida ta pidas meie ajastu keskseks ülesandeks. Hiljuti kirjutas ta oma blogisse järgmise hoiatava märkuse antropotseeni kohta: „Loodus on tänini teeninud inimest, olnud inimesele ressurs, keskkond. [ . . . ] Nüüd on aeg, mil inimene peab hakkama teenima loodust. Selleks on vaja paljud asjad ümber teha, ent ka ümber mõelda ja isegi nimetada“ (Kaplinski 2021). Tegelikult andis Kaplinski juba mitukümmend aastat tagasi ülevaate Tranströmeri „suure Mälu“ mõistest ning ühtlasi selgituse, mis ühendab kunste teadustega. Kaplinski pakkus välja sulami näiliselt kaugelejääva hüpoteesiga teoreetilisest füüsikast: nn Machi printsiibiga. See on Austria füüsika ja filosoofi Ernst Machi kosmoloogia tunnusjoon. Machi jaoks on universum ning meie käegakatsutav lähimaailm alati juba seotud. Tugevasti lihtsustatult väljendudes avaldab aine kauge universumis, nii nagu Mach seda mõistis, mõju lähedalasuvatele objektidele. Ses tähenduses kehastab Machi printsiip „avatust“, mis seostub Tranströmeri „suure Mäluga“. Saladuslikul kombel ulatub seegi meie maailmast universumi lõpututesse sügavustesse.

Et mõista luuletajaid ühte liitva keerukust täielikumalt, on kasulik taibata, kuidas ego nende jaoks kehastab „avatust“. Mina-müra valjenemise asemel õhutasid nad „enesest vabanemise“ väärtust, mis omakorda nõuab „enese pidevat ümberloomist“, nagu Kaplinski kirjutas oma päevikus nüüd juba umbes kolmkümmend aastat tagasi (Kaplinski 1991b). „Enesest pimestamata“ ning oma eesmärkidest ja sekkumissoovist hõivatuna (John Cage, tsit. Larson 2012, 187), kirjutasid nad luuletusi, mis keskendusid ego puudumisele või kahanemisele. Neid defineerivaks kreedoks sai asjadel vabalt tekkida laskmine. Tsiteerides Kaplinski kogumikku pealkirjaga „Õhtu toob tagasi kõik“:

Ei ole Jumalat,  
ei ole lavastajat,  
ei ole dirigenti.  
Maailm toimub ise,  
näidend mängib ise,  
orkester mängib ise,  
[. . .].  
(Kaplinski 1985a, 81)

Justkui kahekõnes Kaplinskiga soovis ka Tranströmer näha, et kunstnik – ja selle tuletisena ka ego – teelt eest liiguks. Üksnes siis, pakkus ta välja ühes oma kõige imetletumas luuletuses, tehakse kunstiteosele tee lahti ning luuletus saab täielikult nähtavale ilmuda, teda ei takista enam asjade keskmes kohta otsiva autori sümpaatiad ja antipaatiad:

Fantastiline: tunnen, kuidas mu luuletus kasvab  
ja mina ise kahanen.  
Ta kasvab, ta võtab mu koha.  
Ta surub mind välja.  
Ta ajab mind kodust välja.  
Luuletus on valmis.  
(Tranströmer 1989, 48)

Pisut Tranströmerile vastanduvalt ei motiveerinud Kaplinski hoiakut mitte niivõrd luuletus kui selline, mitte inimese loodu, vaid väline maailm, mitteinimlik. Ühes tema luuletuses kehastab loodust tilluke taim. Just tema igatseb selles konkreetse luuletuses tegelikult olla peaaegu kadunud lüüriline mina – kuid ei saa, veel mitte. Kasutades Kaplinski meeldesöövivaid sõnu „Jääst ja kanarbikust“: „Olen omadusteta



inimene, peaaegu eimiski, paar silmi ja igatsus jääda siia, kahaneda, tõmbuda kiviligi ja maadligi, muutuda madalaks taimekeseks, [. . .] kirjaks, mida ma ei oska veel lugeda“ (Kaplinski 2009, 32).

Siingi pole kaks luuletajat oma ühise mõttekäiguga üksi. Nähtuna läbi teiste kaasaegsete, näiteks abstraktse kunstniku Gerhard Richteri prisma (Salumets 2016), antakse kunstnikele kaine mõistuse jaoks vastukäivana näiv ülesanne, nimelt iseenast „üle kavaldada“ ning järgida teed „milleni, mis on parem, kui ratsionaalne mõistus suudab ette kujutada“ (Richter jt 2009, 368).

Võib-olla just seetõttu võis Kaplinski öelda seda, mis alguses tundub segadustekitavana: „Mul on hea seal, kus mind ei ole“ (Loog 2021). Sel petlikult lihtsal moel tegi Jaan Kaplinski üpris hiljaaegu kokkuvõtte sellest, mis toitis tema meelelaadi tuuma ning defineeris tema suuremat probleemi: mida rohkem me taganeme taustale, uskus Kaplinski ja ühes temaga Tranströmer, seda enam me lõpuks edeneme.

Lisaks sellele, et luuletajate enasttaandavas hoiakus tõuseb esile „avatus“, ning sellega seotud keskendumisele teispoole inimkavatsusi jäävat maailma puudutavale nägemusele, lähendas neid veel üks keskne küsimus, mida nad esitasid: kuidas paneb keel „avatus“ ilmuma? Nende vastus kutsub meid meenutama mitmeid omavahel põimunud iseloomulikke teguviise, mis olid Tranströmerile ja Kaplinskile ühised ja mille hulka kuulub eemaldumine ilulevast keelekasutusest ning metsikuse omaksvõtt; keele enese ennasttühistavuse esilemanamine; või isegi liikumine keelest kaugemale, püüdes seda ületada mõnda teemat käsitledes, toimimisviisi kasutusele võttes või keelest eemale osutavat suunaviita püsti pannes. Lubatagu mul seda lähemalt vaadelda.

Näiteks soovis Kaplinski oma hingesugulasest kirjutades, et ta lugejad teaksid, et tema Rootsi kolleeg pole niivõrd „sõnakunstnik“, keegi, kes tegeleb retoorika ja riimi, luulekeele ja -reeglitega: „Ta sõnastab oma kaemused lihtsalt ja selgelt, igapäevases rootsi keeles, loobudes varsti algusaja klassikalistest vormidest“ (Kaplinski 1989, 7). Enamgi, samasugune üleliigsest puhastamine või minimeerimine, mida ta omistas Tranströmeri luuletajahoiakule, kehtis ka tema enda luule puhul. Üks kriitik täheldas seda juba 1980. aastatel: „Näen selles pigem katset vabaneda [. . .] traditsioonilisest luulekeelest,“ kirjutas Andres Langemets (1986, 813). Tegelikult tundub, nagu poleks Kaplinski tahtnud oma ameti sõnadel ja nõudmistel endale jalgu jääda ega lasta keelel nii-öelda oma vaatevälja ahendada. Ka Tranströmer hoidis oma luulet lihtsa, proosalähedasena, „napi ja selgena“, nagu märkis tema kauaaegne tõlkija ja kirjasõber Bly (1990, 573). „Kõik on hoopis lihtsam,“ „sundimatu,“ täheldas üks teine kriitik läbinägelikult Kaplinski luulekogu „Raske on kergeks saada“ kohta (Sang 1987, 99, 100). Samal moel on Tranströmer, kommenteerides muusika tähtsust enda jaoks ning oma luuletuste muusikaalsust, ise täheldanud, et talle ei meeldi „täis- ja kaashäälikute kallal

vaeva näha“ (Sellin 1990, 600). Tegelikult distantseerus Tranströmer juba ühes oma varastest proosaluuletustest („Sürgelt“, Tranströmer 1989, 76) otsesõnu igasugustest „suurtest žestidest“, mis võiksid ahvatleda luuletajaid oma poeetika ja sõnakunsti alast asjatundlikkust väljanäitusele panema. „Igasugusest retoorikast tuleb loobuda,“ nõudis ta kategooriliselt (Tranströmer 2006, 108). Mõlemad luuletajad oleksid olnud ühel nõul, et midu riskime luua keerulisi, ent elutuid luuletusi. Sellistel kunstiteostel oleks midagi puudu, sest tihtipeale artefaktid piiravad läbiproovimatu „avatuse“ ligipääsetavust, mitte ei laienda seda. Kaplinski sõnutsi jääb luuletajale lõpuks üksainus ülesanne, „kirjutada end kunstist lahti“ (Kaplinski 1991a, 20) ja saada „ei“-kirjanikuks, nagu võinuks öelda Enrique Vila-Matas (2004). Või, andes märku sõnadest taganemisest, rakendab luuletaja ilustamata keelt ning komponeerib tahtlikult kärbitud otseütlevas kirjanduslikus stiilis, kasutades kõnekeelset registrit. „Kui on võimalik kirjutada „melanhoolia“ asemel „kurbus“, siis peaksime seda tegema,“ kirjutab Kaplinski näiteks oma endisele kirjastajale Sam Hamillile, kui nad arutasid tõlkeküsimusi (Kaplinski 1985b). Tema stilistilisi valikuid ajendas tegema elav kõnekeel. Sama kehtis ka Tranströmeri puhul. Nagu täheldas viimase tõlkija Robert Bly, „Tranströmeri keel on järk-järgult lähenenud rootsi kõnekeelele“ (Bly 1995, 570). Teisisõnu, kuigi on erinevusi, mis nende luuletusi lahus hoiavad – näiteks nende kujundikasutus – valitses mõlema luuletaja poeetilises praktikas mitte kuigi kunstipärane ja vähem reegleid järgiv keelekasutus (vt nt Krull 2000, 932–935; Sellin 1990, 598). Kaplinski väljendas seda ehk kõige paremini oma kirjas keeleteadlasele Ilse Lehistele, kus ta rõhutas sundimatuse ja ise-regulatsiooni olulisust keelekasutuses: „Jätame keele iseenda hoolde, oleme keelekasutuses pingutamata vabad, laseme tal mõnusalt voolata nagu hea pillimängija pillilool“ (Kaplinski 1984). Teisal õhutas Kaplinski oma lugejaid hoolima metsikusest, mida ta on märganud keele teisel, vähem nähtaval poolel. See tähendas, et me ei peaks üritama keelt üle trumbata. Ükskõik kui tugevasti võiksim püüda seda taltsutada, ei ole siiski võimalik, nagu varem juba öeldud, keelt üle kavaldada. Kaplinski teadis, et selle ülesande ees jääme olemuslikult jõuetuks, olgugi et see on paistnud ahvatlevana – ning võib-olla paistab praegugi. Selle tulemusel sai tema kredoks, et keelel tuleb lasta areneda isepäi, nii-öelda taltsutamatuks tagasi muutuda: „Keel ei taha olla liiga korralik, keel peab olema parasjagu metsik. „Metsik“ on vanemas keeles öeldult „iseorganiseeruv“. Ja nagu igasugune iseorganiseeruv süsteem, on keel oma uurijatest ja korraldajatest parasjagu targem“ (Kaplinski 2004, 345).

Kuigi Tranströmer ja Kaplinski võtsid omaks metsikus keeles sisalduva „avatuse“, on oluline tähele panna, et nad teadvustasid teravalt ka tööka, et maailm ei mahu sõnadesse – ükskõik kui metsik, elav ja korrastamata keel ka oleks. Ühes oma kõige väljapaistvamas luuletuses „79. aasta märtsist“ väljendab Tranströmer kujukalt „avatuse“ sellist esinemist, kirjutades:

Tüdinud kõigist, kes tulevad sõnadega, sõnadega, kuid keeleta,  
sõidan lumisele saarele. Metsikusel ei ole sõnu.

Kirjutamata leheküljed laotuvad igas suunas laiali.

Satun lumes metskitsejälgedele peale.

Keele, kuid mitte sõnade.

(Tranströmer 2004, 222)

„Sprachkritik“, kaasa arvatud selle ennasttühistav mõõde, oli mõistagi tuttav nii Tranströmerile kui ka Kaplinskile. Alates üliõpilaspäevist, mis jäävad praegusest poole sajandi taha, oli Kaplinski tundnud sügavat lähedust mõnede tugevate hääletega, mis osalesid debatis keele piirangute ja potentsiaali üle. Tema õpetajate hulgas, keda ta kunagi isiklikult ei kohanud, kuid kaugelt imetles, oli filosoof ja kirjanik Fritz Mauthner. Sõnad, nagu ta õppis ilmselt just Mauthnerilt, on metafoorid, mis on identsed mälu, kuid mitte tegelikkusega. Mauthneri jaoks olid sel olulised tagajärjed. Tema jaoks tähendas see, et progress nõuab vabanemist „keele türanniast“, nagu ta kirjutas oma teoses „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“: „Wer weiter schreiten will[,] der muss sich vom Worte befreien und vom Wortaberglauben, der muss seine Welt von der Tyrannei der Sprache zu erlösen versuchen“<sup>1</sup> (Mauthner 1901, 1). Või nagu „Rahutuse raamatus“ väljendas üht oma võtmeseisukohta Fernando Pessoa, on „lapsik eksimus“ küsida „sõnadelt ja asjadelt, mida need tähendavad“ (Pessoa 2015, „A Voyage I Never Made“). Kui siiski küsime, lagunevad need varsti me suus nagu „tohletanud seened“ [*modrige Pilze*] (Hofmannsthal [1902]) – nõnda kõlas Wiener kirjaniku Hugo von Hofmannsthali esitatuna tema enda keelekriisi kuulus kirjeldus. Peaaegu sada aastat hiljem oleks Tomas Tranströmer otsekui naasnud Hofmannsthali juurde, kui lõpetas luuletuse „Aprill ja vaikus“ sõnadega, mis osutavad enesest eemale, olgugi et on ahvatlevad:

Tahan öelda ainult üht,  
mis kättesaamatult helgib  
nagu hõbe  
pandimajas.<sup>2</sup>

Tranströmeri sõnutsi saab keele poolt vaikuse suunas toimuv nihe osaliselt ilmsiks just nõnda, ning juhatab sisse „avatuse“ teise ilmumise. Selle moonet on lihtsam

1 „Kes soovib edasi astuda, see peab end sõnast ja sõnade ebausust vabastama, see peab proovima oma maailma keele türanniast vabaks lasta“ (tõlkija märkus – Ene-Reet Soovik).

2 Tõlkinud Carolina Pihelgas, <http://luulet6lgendus.blogspot.com/2015/03/tomas-transtromer-april-och-tystnad.html>.

mõista, kui pöördume Ameerika helilooja John Cage'i poole. Cage on järjekordne mõjukas hääl minevikust, kelle mõttelaad paistis Tranströmeri ja Kaplinski omaga tuntavalt kaasa kajavat. Et teda läbis „radikaalne alandlikkus“ (Gann 2013, xxiv), ei kerkinud tema kunsti kõige olulisema tunnusjoonena esile mitte retooriline keerukus, mitte egomüra, vaid vaikus. Oma kõige kuulsamas palas „4'33“, mis on pärit juba 1952. aastast, „ei tule esitajal tahtlikult kuuldavale tuua ühtegi heli“ (Kuhn 2016, 129). Võiks öelda, et vaikusest saab esinemine ning kuuldaolevatest ümbritsevatest helidest selle muusika. „4'33“ esmaettekannet meenutades ütles Cage oma niinimetatud vaikse teose kohta, et see on tegelikult „täis helisid“, mida varem kuulda ei olnud (Kuhn 2016, 176): mitmetel hetkedel ettekande vältel „võis kuulda, kuidas esimese osa ajal tuul väljas kahistab. Teise ajal hakkasid katusele ladisema vihmapiisad ning kolmanda ajal tekitasid inimesed ise igasuguseid huvitavad helisid, kui nad kõnelesid või välja kõndisid“ (Ross 2010). Cage'i jaoks – ja omal moel tema jälgedes käivate Kaplinski ja Tranströmeri jaoks – sai kunstist seega „viis, kuidas äratada meid üles sellesesamasasse ellu, mida me elame“ (Cage 2013, 12). Kaplinski on ühes oma luuletuses kirjutanud vaikuse seesugusest võimsast potentsiaalst. Nagu Cage'ilegi, oli see tema jaoks selline, nagu avaneks nüüd, mil meeled teravnesid ja teadvustamine kasvab, üks teine, rikkalikum maailm:

Vaikus on alati siin ja igal pool;  
vahel küll kuuleme teda selgemini:  
nurmel on udu, aidaüks pärani,  
kaugel laulab üks vainurästas [ . . . ]  
ja vana taskukell kirjutuslaual  
hakkab äkki kohutavalt valjusti  
tiksuma.  
(Kaplinski 1985a, 62)

Niipalju on teada: „avatusega“ eri moel mesti lõonuna sai vaikusest Kaplinski ja Tranströmeri loomingus korduv teema. Selle eesmärk oli võimaldada meil paremini kuulda, nagu võinuks öelda Cage, või eristamatule pilku heita, ühendada meid ükskõik kui kergelt „laiema kontekstiga“, juhtida meid maailma suunas, mis on „meie argipäevasele tavamõistusele mõistetamatu“, nagu kirjutab Tranströmer (2006, xv). Enamgi, vaikus on seotud ka keele enesetühistamisega, mida võime märgata tema ning Kaplinski loomingus. Alguses polnud seega sõna, nagu võiksime väita, viidates Goethe „Faustile“. Pigem: „Alguses oli vaikus“, nagu kirjutab Kaplinski (1991a, 30). Tranströmeri sihipäraselt napp luuletoodang, tekstide kõrvalisest puhastatud loo-

mus ja hiljem sageli ka „miniatuursed mõõtmed“ (Tranströmer 2006, xxii) meenutavad meile väärtust, mida mõlemad luuletajad vaikusele omistasid.

Saatuse julma ninanipsu tõttu tõusis Tranströmeri vaikusesse tõmbumisest märku andva luule see omadus eriti esile pärast 1990. aastat, mil teda tabas tõsine insult. Selle tagajärjel jäi ta kõnevõimetuks ega saanud kasutada paremat kätt. Kurvastaval kombel ei saanud ta enam kunagi tagasi täit ligipääsu oma varasema keeleande ja repertuaari juurde (Iniesta 2013, 162–163). Nagu on osutanud Iván Iniesta, jättis see tema luulele tuntava ja mitmeti tõlgendatava jälje ning sidus seda veelgi märgatavamalt ühte vaikusega: „Enne insulti kontsentreerituse poeedina tuntud autori luule oli 1980. aastatest saadik üha kokkusuutumaks muutunud [ . . . ] ent alles pärast insulti muutus see tema insuldi-eelse loominguga võrreldes eaproportsionaalselt napiks, nii et suurem osa tema luuletustest piirdus haikudega“ (Iniesta 2013, 164). Selliseid luuletusi nagu järgmine, mis pärit Tranströmeri 2004. aasta kogust „Suur mõistatus“, on lihtne seostada insuldiga, kuid samal ajal kehastavad need ka tema keelest taganemise üliolulist omaksvõttu:

Vaikuse tuhkvärv.

Sinav hiiglane möödub.

Jahe meretuul.<sup>3</sup>

Kuigi Kaplinski oli kirjanikuna oma hingesugulasest tunduvalt viljakam, hingestas vähem ütlemine omal kombel tedagi süvitsi: „Kirjuta luuletusi, kui teisiti ei saa – / kui saad, jäta kirjutamata“ (Kaplinski 1991a, 30), kirjutas ta näiteks, murdes pead vaikuse üle ja selle üle, mida tähendab olla luuletaja. Mõlemad poeedid oleksid olnud ühel nõul, et keelele omase ennasttühistava potentsiaali ja sellega seostuva vaikuse esiletõusu eiramine võib ohustada olulist „avatuse“ esilemanamise viisi, „avatuse“, mis asub suure osa nende luule südames. Filosoof ja sinoloog Francois Jullien, kelle mõtteid ma siinkohal järgisin, väljendas seda keerdküsimust hästi, kui ta teises kontekstis kirjutas „muusikast“: „Hetkel, mil kõlab üks muusikaline noot, välistab see kõik teised noodid“ (Jullien 2008, 72). Seega osutab vaikus – nagu luuletaja tühi lehekülg, kirjaniku avaldamata käsikiri või maalikunstniku valge lõuend – väljapoole, ettevalmistamatu suurema maailma poole. Lühidalt sunnib see „avatust“ ilmsiks saama. Seda keerukat teemat liigagi lihtsalt väljendades muutis nende kohtumine vaikusega – ühes teisenenud arusaamisega tühjusest, egost ja keele rollist – kaks luuletajat hingesugulasteks, millegi suurema meisterlikeks õpipoisteks ja teenriteks.

3 Tõlgitud allikast Wirth 2021, 21 (tõlkija märkus).

Mõistagi on võimalik arvesse võtta paljusid teisigi „avatusega“ assotsieeruvaid radasid, sealhulgas vähem tuntud aspekte kummagi luuletaja elust. Mõtlen siinkohal näiteks Tranströmerit kui insuldi ohvrit, mida sai eespool mainitud, või tema tegutsemist vanglapsühholoogina ja tema eraelu. Nagu olen teisel (Salumets 2014) osaliselt eritlenud, tähendas „avatus“ Kaplinski jaoks sellegi avameelset jagamist, mis oleks muidu jäänud varjatuks: alates tema otsekohesest suhtlemisest võimudega Nõukogude perioodil kuni selleni, et ta tegi avalikult teatavaks oma hiljutise haiguse, depressioonihooegade ja teiste veelgi privaatsemate elutahkudeni. Me teame, et ta uskus kindlalt „avatuse“ väärtusesse nii enese kui ka teiste puhul (Salumets 2014).

Nagu ma oma provisorsete mõtiskluste alguses täheldasin, hindasid Jaan Kaplinski ja Tomas Tranströmer kõrgelt avatuks jäävat vaadet enestele, oma tööle ja maailmale, millesse nad kuulusid. Kui nende egod viibisid pidevas taandumises ning tunnetasid „väiksemat osa, mida [meil] tuleb siin maa peal mängida“ (Butler 2021), avardus nende vastuvõtlikkus maailma suhtes ning nende köitvus luuletajatena. Keerukat teemat liigagi lihtsasti sõnastades: näib, nagu oleks Tomas Tranströmeril ja Jaan Kaplinskil õnnestunud viibida laval tähelepanu keskpunktis, ent samaaegselt jätta peategelase roll alandlikult kõrvale. Fundamentaalselt ökoloogiline hoiak ühendas Jaan Kaplinski ja Tomas Tranströmerit juba 1980. aastatel, kaua aega enne seda, kui laiemalt hakkas võimust võtma vähem isekas ning üha vastuvõtlikum meelelaad (nt Braidotti 2013; Felski 2015; Butler 2021). Mõistagi, nagu millegi suurema meisterlikud teenrid Kaplinski ja Tranströmer ka teadsid: „inimene on osalt ikka saladus,“ nagu Jaan Kaplinski ütles, „ka iseendale“ (Veidemann 2016).

Vancouver, märts 2022.

See on täiendatud ja parandatud variant ettekandest, mille pidasin Jaan Kaplinski 80. sünnipäeva puhul korraldatud veebikonverentsil. Varem avaldamata materjali tsiteeritakse artiklis Jaan Kaplinski loal.

*Inglise keelest tõlkinud Ene-Reet Soovik*

## Allikad

Bly, Robert. 1990. „Tomas Tranströmer and „The Memory“.“ – *World Literature Today* 64 (4): 570–573. <https://doi.org/10.2307/40146876>.

Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity.

Butler, Judith. 2021. „Creating an Inhabitable World for Humans Means Dismantling Rigid Forms of Individuality.“ – *Time*, 21. aprill. <https://time.com/5953396/judith-butler-safe-world-individuality/>.

- Cage, John. 2013. *Silence. 50<sup>th</sup> Anniversary Edition*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Felski, Rita. 2015. *The Limits of Critique*. Chicago: Chicago University Press.
- Fulton, Robin. 2006. „Foreword.“ – Tomas Tranströmer, *The Great Enigma. New Collected Poems*. Penguin: New Directions, xiii-xxii.
- Gann, Kyle. 2013. „Introduction.“ – John Cage, *Silence. 50<sup>th</sup> Anniversary Edition*. Middletown: Wesleyan University Press, ix-xxviii.
- Gustafsson, Madeleine. 1988. „En dold dimension i tillvaron.“ – *Dagens Nyheter*, 27. oktoober.
- Hofmannsthal, Hugo. [1902.] „Ein Brief.“ – *Gutenberg-DE*. <https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/prosa/Kapitel1.html>.
- Heinloo, Sirel. 2017. „Jaan Kaplinski luule retseptisioon Rootsis ja Eestis enne 1990. aastat.“ Magistritöö. Juhendanud Mart Velsker. Tartu Ülikool, Kultuuriteaduste ja kunstide instituut.
- Iniesta, Iván. 2013. „Chapter 9 – Tomas Tranströmer’s Stroke of Genius: Language but No Words.“ *Progress in Brain Research*, nr 206, 157–167.
- Ivask, Ivar. 1990. „The Universality of Openness: The Understated Example of Tomas Tranströmer.“ – *World Literature Today* 64 (4): 549–551.
- Jullien, François. 2008. *In Praise of Blandness. Proceeding from Chinese Thought and Aesthetics*. Tõlkinud Paula M. Varsano. New York: Zone Books.
- . 2020. *From Being to Living (De l’Être au Vivre): A Euro-Chinese Lexicon of Thought*. Tõlkinud Michael Richardson ja Krzysztof Fijalkowski. Los Angeles: Sage. Kindle.
- Kaplinski, Jaan. 1981. „Päevik, 26. november.“ Jaan Kaplinski isiklik arhiiv.
- . 1982. „Kiri Ilse Lehistele, 17. aprill.“ Thomas Salumetsa isiklik arhiiv.
- . 1984. „Kiri Ilse Lehistele, 10. aprill.“ Thomas Salumetsa isiklik arhiiv.
- . 1985a. *Õhtu toob tagasi kõik*. Tallinn: Eesti Raamat.
- . 1985b. „Kiri Sam Hamill’ile, 11. jaanuar.“ Washington State University arhiiv, MASC 5610.
- . 1986a. „Postmodernismist: metakunsti meenutades.“ – *Edasi*, 4. oktoober.
- . 1986b. „Päevik, 12. aprill.“ Jaan Kaplinski isiklik arhiiv.
- . 1986c. „Päevik, 19(?) oktoober.“ Jaan Kaplinski isiklik arhiiv.
- . 1987. „Päevik, (?) juuni.“ Jaan Kaplinski isiklik arhiiv.
- . 1988. „Kokkupuuteid Skandinaavia luulega.“ – *Keel ja Kirjandus* 31 (5): 298–301.
- . 1989. „Tomas Tranströmeri maagiline maailm.“ – Tomas Tranströmer, *Luulet*. Tõlkinud Jaan Kaplinski. Tallinn: Eesti Raamat, 5–10.
- . 1990a. „Presentation to the Jury.“ – *World Literature Today* 64 (4): 552.
- . 1990b. „Tomas Tranströmer and the Mach Principle.“ – *World Literature Today* 64 (4): 601–604.
- . 1991a. *Tükk elatud elu. Tekste 1986–1989*. Tartu: Eesti Kostabi Selts.
- . 1991b. „Päevik, 17. märts.“ Jaan Kaplinski isiklik arhiiv.
- . 1994. „Päevik, 24. juuli.“ Jaan Kaplinski isiklik arhiiv.
- . 2004. *Kõik on ime*. Koostanud Toomas Salumets. Tartu: Ilmamaa.

- . 2009. *Jää...* Tartu: Völuri Tagasitulek.
- . 2011. „Tomas Tranströmerist.“ – *Sirp*, 13. oktoober. <https://sirp.ee/s1-artiklid/c7-kirjandus/tomas-transtroemerist/>
- . 2015. „Meenutades Tomas Tranströmerit.“ – *Sirp*, 17. aprill. <https://dea.digar.ee/article/sirp/2015/04/17/29.31>.
- . 2018. *Söödist Econi*. Tallinn: Hea Lugu.
- . 2020. *Piiripääsukese Euroopa. Baikalist Assoorideni*. Tallinn: Hea Lugu.
- . 2021. „Teenida loodust.“ – *Ummamuudu* (blogi), 18. märts. <http://jaankaplinski.blogspot.com>.
- Kuhn, Laura, toim. 2016. *The Selected Letters of John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Langemets, Andres. 1986. „Kaheksanda kümnendi esimese poole eesti luulest.“ – *Looming* 6: 812–814.
- Larson, Kay. 2012. *Where the Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism, And the Inner Life of Artists*. New York: Penguin.
- Loog, Alvar. 2021. „Mul on hea seal, kus mind ei ole.“ – *Postimees*, 22. jaanuar. <https://leht.postimees.ee/7161692/mul-on-hea-seal-kus-mind-ei-ole>.
- Mauthner, Fritz. 1901. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache: Sprache und Psychologie*. Stuttgart: Cotta.
- Morton, Timothy. 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pessoa, Fernando. 2006. *A Little Larger Than The Entire Universe. Selected Poems*. Tõlkinud Richard Zenith. New York: Penguin Books. Kindle.
- . 2015. *The Book of Disquiet*. Tõlkinud ja toimetanud Richard Zenith. Penguin Classics. Kindle.
- Richter, Gerhard, Dietmar Elger ja Hans-Ulrich Obrist. 2009. *Gerhard Richter: Writings 1961–2007*. New York: D.A.P.
- Ross, Alex. 2010. „Searching for Silence: John Cage's art of noise.“ – *The New Yorker*, 4. oktoober. <https://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/searching-for-silence>.
- Salumets, Thomas. 2014. *Unforced Flourishing: Understanding Jaan Kaplinski*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- . 2016. „Utonchjonnaja prostota: Arvo Pjart, Gerhard Rihter i Jan Kaplinskij.“ Tõlkinud P. I. Filimonova. – *Novye oblaka*, 3–4. <https://www.oblaka.ee/journal-new-clouds/3-4-2016>.
- Sang, Joel. 1987. *Päripidi vastukarva. Kirjatöid aastaist 1976–1986*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Sellin, Eric. 1990. „Musical Tranströmer.“ – *World Literature Today* 60 (4): 598–600.
- Smith, Thomas R., toim. 2013. *Airmail. The Letters of Robert Bly and Tomas Tranströmer*. Minneapolis: Graywolf. Kindle.
- Snyder, Gary. 1990. *The Practice of the Wild*. Berkeley: Counterpoint.
- Soovik, Ene-Reet. 1999. „Crossing the Sea: Tomas Tranströmer and Jaan Kaplinski.“ – *Interlitteraria*, nr 4, 236–246.
- Tranströmer, Tomas. 1989. *Luulet*. Tõlkinud Jaan Kaplinski. Tallinn: Eesti Raamat.
- . (2001) 2004. *Samlade dikter 1954–1996*. Viborg: Albert Bonniers Förlag.



———. 2006. *The Great Enigma. New Collected Poems*. Tõlkinud Robin Fulton. New York: New Directions.

Veidemann, Rein. 2016. „Jaan Kaplinski: Inimene on osalt ikka saladus, ka iseendale.“ – *Postimees*, 11. veebruar.

<https://kultuur.postimees.ee/3579495/jaan-kaplinski-inimene-on-osalt-ikka-saladus-ka-iseendale>.

Vila-Matas, Enrique. 2004. *Bartleby & Co*. Tõlkinud Jonathan Dunne. New York: New Directions.

Wirth, Klaus-Dieter. 2021. „Grundbausteine des Haiku. XLV.“ – *Sommergras: Vierteljahreszeitschrift der Deutschen Haiku Gesellschaft*, nr 135, 9–21. <https://haiku.de/buch/sommergras-135/>.

**Thomas Salumets** – PhD, Vancouveris asuva Briti Columbia Ülikooli Kesk-, Ida- ja Põhja-Euroopa osakonna emeriitprofessor. Ta on kirjutanud monograafia „Unforced Flourishing: Understanding Jaan Kaplinski“, koostanud ja toimetanud ingliskeelse artiklilogumiku humanitaarteadlasest Norbert Eliasest ning Jaan Kaplinski esseekogumiku „Kõik on ime“. Tema eesti keelde tõlgitud artiklid on ilmunud kogumikus „Mõju mõnu“. Vt ka <https://cenes.ubc.ca/profile/thomas-salumets/>.  
E-post: [salumets\[at\]mail.ubc.ca](mailto:salumets[at]mail.ubc.ca)

## Masterful Servants: Jaan Kaplinski and His Soulmate Thomas Tranströmer

Thomas Salumets

**Keywords:** Jaan Kaplinski, Tomas Tranströmer, openness, ecological thought, language, ego, silence

Separated by the Iron Curtain, Jaan Kaplinski (1941–2021) and Tomas Tranströmer (1931–2015) grew up in very different worlds. And yet, they became soulmates. What then informed the core of their kinship? This article aims to show that it was above all a deeply rooted sentiment grounded in an ecologically inspired view that brought the two poets together. To put a complex matter all too simply, Jaan Kaplinski and Tomas Tranströmer saw themselves as servants of something bigger: they shared a profoundly felt sense of “openness,” something which also lies at the heart of their success as poets.

In Jaan Kaplinski’s and Tomas Tranströmer’s work and habits of thought, this core sentiment left easily overlooked but nevertheless telling traces. They include, as this article points out, their conversation concerning the translation of an essential term in Eastern thought, namely *śūnyatā* (emptiness). Tranströmer followed Kaplinski’s unique suggestion, which was meant to capture more of the essence and spirit inherent in the term *śūnyatā*. As a consequence, in the final version of one of his best-known poems, entitled “Vermeer”, Tranströmer changed to “openness” what in Buddhism is commonly referred to as “emptiness”.

Yet probably more significantly, what above all held Kaplinski and Tranströmer captive, as this article also aims to show, is a reversal in our understanding of the ego. Collectively, both poets agreed, we, as human beings, would be well advised to embrace a less intrusive role in the world to which we belong. Importantly, what Kaplinski and Tranströmer advocated does not amount to an impoverishing stance. On the contrary: only when we step away from our previous deeply entrenched positions of human dominance, both poets agreed, a richer world and more sustainable sense of self can come into view. To at least gain a glimpse of the fuller complexity of what brought both poets together, the observations offered in this article are meant to help us understand how, for Kaplinski and Tranströmer, changes in our view of the ego embody “openness”. Instead of increased ego noise, they urged the merit of a more modest ego. Not preoccupied with themselves, their goals and desire to intervene, both poets wrote poems focussed on the diminished ego as a key value. The more we step into the background – Kaplinski and, together with him, Tranströmer believed – the more the world opens up and the more we ultimately flourish.

In addition to seeing “openness” surface in their self-effacing view of themselves, and, associated with it, their concentration on a vision of a world beyond human design, this article furthermore draws attention to another equally prominent manifestation of “openness” that brought both poets together: how can language make “openness” appear, they asked? We are invited to consider several intertwined answers Tranströmer and Kaplinski offered. They include embracing the untamed and stepping away from any decorative use of language – “all rhetoric must be left behind,” Tranströmer, echoing Kaplinski, categorically insisted; evoking the self-cancelling of language itself; or moving altogether beyond language: seeking to transcend it by employing a theme, introducing a practice, or setting up a signpost, all meant to point away from language.

And finally, in league with “openness”, “silence” also constitutes a shared recurring theme in Kaplinski’s and Tranströmer’s work, as this article suggests. In order to better explain the importance of “silence”, the article draws attention to American composer John Cage. Informed by the altogether different logic of “openness” Cage employed, for him “silence” became the performance, as it were, and the ambient sounds of the concert hall its music. Acting as a particularly compelling embodiment of “openness” – not unlike the blank page of the poet, the unpublished manuscript of the writer, or the white canvas of the painter – “silence” too united Jaan Kaplinski and Tomas Tranströmer, as servants in their masterful quest for “openness”.

**Thomas Salumets** – PhD, Assoc. Professor Emeritus, University of British Columbia. He is the author of the monograph *Unforced Flourishing: Understanding Jaan Kaplinski*. His publications also include a multi-author volume about the human scientist Norbert Elias, as well as a collection of articles in translation entitled *Mōju Mōnu*. His edition of essays authored by Jaan Kaplinski, *Kōik on ime*, is a standard reference work in the field. For a more detailed research profile see <https://cenec.ubc.ca/profile/thomas-salumets/>.

E-mail: salumets[at]mail.ubc.ca