

Pegasus ja puuhobune.**James Joyce'i „Kunstniku noorpõlveportree” ja
Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”¹***Tiina Ann Kirss*

James Joyce'i romaani „Kunstniku noorpõlveportree” („Portrait of the Artist as a Young Man”) esimene, tuhandeleheküljeline mustand valmis aastatel 1904–1906 Dublinis, kuid selle kujunemine kulges läbi mitme variandi veel kümme aastat, kuni Joyce selle Triestes lõpetas.² Ka Friedebert Tuglase kunstnikuromaan „Felix Ormusson” sai 1906. aastal alguse lühikestest proosapaladest, arenes romaani suunas aastatel 1911–1912 Genfis ja Pariisis ning ilmus alles 1915. aastal. Kahe „kaasajalise” kunstnikuromaan resoneerimisvõimalused on mitmepinnalised mitte ainult sellepärast, et mõlemas peategelases – Joyce'i Stephen Dedalus ja Tuglase Felix Ormussonis – väljendub autobiograafilisest algest tulenev keeruline transferents, mille töötlemine lõppvormini võttis aega mitu aastat: tegelasteks kehastunud *alter ego*'d jäid mõlemat autorit jälitama, kummitama ja paeluma ka edaspidises loomingus. Nende romaanide loomisperiood oli autoreile eksperimendirohke, kutsudes esile eri suurusjärgudes stiilproove ja vahevorme. Joyce murdis läbi uuele tasandile – nõtkelt jutustusliku, ironiseeritud ja lüürilisusega läbivalgustatud epifaaniatele rajatud romaanini, mille lõpp on päeviku vormis; Tuglase päevikuromaan „Felix Ormusson” aga võiks pigem vaadelda kui palimpsesti, s.o teksti, millesse paigutuvad lademeti kinnismõtted, esteetilised klišeed, kujundid ning ilmavaatelised visandused. Algul kolmeosalisena kavatsetud romaanist valmis vaid esimene, mille assotsiatiivsest koormatusest autor end lõpuni lahti ei kirjutanud. „Triloogia kogu ulatuses oleks pidanud tähendama arvepidamist nii ümbritseva maailma kui ka autori enesega. Lõplikuks tulemuseks seniste esteeditsevate illusioonide purunemine.” (Tuglas 1966: 165.)

„Felix Ormusson” ja „Kunstniku noorpõlveportree” väärivad resoneerimislähedusse asetamist kolmel põhimõttelisemal alusel, mis tulenevad nii nende ajastulisest kui ka loominguuloolisest paigutusest. Esiteks, mõlemad romaanid tegelevad otse või kaude modernsuse tajumise ning „modernismi” ambivalentse vastuvõtuga kahes „ääremaa provintslikus” kultuuris, mis paiknesid Euroopa suurtest metropolidest eemal. Kultuurieliidi hulgas tajuti teravalt

¹ ETF grandí nr 7271 toetusel.

² Joyce'i esikromaan mustand kandis pealkirja „Stephen Hero”, mis matkis tuttavat iiri ballaadi „Turpin Hero”. Loomeloolisi detaile leidub Theodore Spenceri sissejuhatuses „Stephen Hero” poolikule käsikirjale (autor põletas sellest poole), mis siiski ilmus 1944. aastal pärast autori surma romaanina „Portrait of the Artist as a Young Man” (Spencer 1977). Ulatuslik kompendium selle romaani toormaterjalist (James Joyce'i venna Stanislaus Joyce'i kirja pandud „Epifaaniate vihik” ning „Pariisi päevik”, „Kunstniku noorpõlveportreele” eelnenud essee) leidub Robert Scholesi ja Richard M. Kaini toimetatud kogumikus „The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for „A Portrait of the Artist as a Young Man”” (Scholes, Kain 1965) ja Hans Walter Gableri tekstikriitilises artiklis „Stephen Hero” kompositsioonilisest ümbertöötamisest (Gabler 1998).

pingeid „oma” ja „võõra”, lirimaa puhul selgelt oma ja koloniaalkultuuri vahel.³ Saada „moodsaks” eurooplaseks tähendas avaratumist, talupoja- ja provintsikultuuri piiride trotsimist, kuid ka nii traditsiooniliste religioosete kui rahvuslike diskursuste pareerimist ja eitamist. Joyce’i esikromaanis toimub see rahvusliku ja modernse dialektika peategelase sotsiaalses maailmas tema ümber ja „realistlikus” võtmes, esinedes tegelike eluvalikutena ja aruteludena, Tuglase romaanis aga näitab „matsi ja vurle” problemaatika end teksti koestikus hoopis sügavamal, sümbolisel ja narratiivsel tasandil, peategelase tajumuse ja teadvuse kaudu. Eriti tuntav on see ümbrusekirjeldustes: tuttav kodumaine talumaastik, selle poetiseerimine ja kummastamine, ääristamine võõrsõnadega ja pilutamine tundmuste filosoofilise sõnavaraga on Ormussoni kui päevikukirjutaja kinnisidee. Taolise, justnagu läbi kahekordse filtri vaatamisega jõutakse aga omapärasesse ummikusse, modernse inimese lõksu, mis on ühtlasi üleolev eituse ja valus nostalgia. Ormusson ei mahu tagasi vana Aadama, sulase Konradi ja teenijatüdruk Miili tunnetuslikku maailma – teda lahutab metropolikogemus ja suurlinnarikutus. Kui „koju minna enam ei saa”, kui enam ei suudeta lülituda kodumaisesse eluringi, kuhu siis üldse minna? Kahe tajumusliku filtri ning nende omaste sõnavarakimpude vaheline vastuolu kärastab lõhki Ormussoni mõttelised maastikud, ähmastab nende piire ja lagundab kudet: kahe filtri vahel tekkivatesse lünkadesse koob oma võrku „hall ironiline hämmelgas”.

Teiseks, kuigi nii Joyce’i kui Tuglase romaani on käsitletud kui esteedi kujunemislugu ning estetiseeriva eluhoiaku stiiliproovi, varjutab mõlemat romaani ajastupoliitika ja lähiminek. „Felix Ormussonis” kajastub Noor-Eesti aktiivsete tegijate nooruspõlve kareduste järelmõju – 1905. aasta revolutsiooni pohmell, mis oli jõudnud eksiliaastate jooksul jaheneda, vähendades sotsiaalset suunitlust kuni väidetava „esteetilise pöördeni”. Kirjanik pöördub tagasi oma töötuppa ning professionaalset kultuuri kujundavatele areenidele – kas akadeemiasse või kultuuriühendustesse. Pärast 1906. aasta karistusi ning eksiliminekut loobusid Tuglas ja teisedki nooreestlased teadlikult ja otsustavalt poliitikast, suunates oma tegevuse kunsti ja kriitikasse n-ö esteetilise individualismi toel. Selleni jõudmine oli pikem, psühholoogiliselt ehk keerulisem teekond, kui algul tundub. Kui põhjalikult nad oma eelneva poliitilise aktiivsuse tagajärgede üle järele mõtlesid, valitsevate ohtude tõttu poliitikast tagasi kokkusid ning kuivõrd nad oma selja- või kannapööret etendasid, hakkab selguma pikkamööda alles pärast 1917. aastat, Esimese maailmasõja ja Vabadussõja lõppu ning iseseisva Eesti riigi tekke ja kojunaasmise järel. Ka Felix Ormussoni saadab 1905. aasta pilvitus, kui mitte varjuvine: tema suvitusmõtisklustesse kandub ta enda poliitiline minevik kaudselt ja vihjeliselt. Icooniliseks signaaliks sellest on piinlik

3 Joyce’i kriitikas hakkas 1990. aastate keskel esile kerkima postkolonialistlik lähenemisnurk, muu hulgas märksõna all *semicolonial Joyce*. Võiks julgelt väita, et postkolonialistlik mõtlemine Joyce’i ümber on olnud kohati erakordselt nüansseeritud oma teoreetilise mõistestiku rakendamises, tõstes Joyce’i novellides ja romaanides eriti esile kultuuripoliitilisi alltekste ja arutelu lirimaa ajaloo ümber. Varasemad Joyce’i käsitlused on olnud niivõrd Joyce’i mängurliku keele- ja stiililoome võlu all, et peale üldise eksiiili viiva mässulisuse pole „poliitilist Joyce’i” eriti tõsiselt võetud (vt Wollaeger 1996; Attridge, Howes 2000). Eesti modernismi sügavamaks uurimiseks pakub „semikoloniaalsuse” liin Joyce’i uurimises rohkesti head eeskujumaterjali.

meeldetuletus Liisa Savioja postkaardi näol, mille Marion ära tunneb; tõsisem ja tuumakam osa aga leidub Felixi reflekteerivates võrdlustes oma sõbra ja võõrustaja Johannesega, kes esindab konservatiivsemat mõttelaadi ja kellest vahepeal on saanud hea maitsega, küll aga mitte kõike moodsat eirav „kultuurne kodanlane“, tubli pereisa ja töökas, praktiseeriv arst, kelle mure rahva tervise pärast väljendub laste kõhuhaiguste uurimises. Lugeja, keda lumuvad „Felix Ormussoni“ avapeatükkide lõõskavad, kuid kunstlikeks kirjutatud suvemaastikud, võibki kergesti unustada, et Ormussoni minevik tingib valepassiga kodumaal redutamise. Seda paistab ta isegi unustavat, kui ta südameasjade pärast ülekeeruliseks kujunenud suvepuhkuselt põgeneb. Sõpruskond, kes temast Pariisi maha jäi, eesotsas Homunculusest sõbraga, on pigem kergemat sorti boheemitsev matkaseltskond kui endiste revolutsionääride kamp. Lõppkokkuvõttes võib Ormussoni kokkupuudet revolutsiooniga võtta pigem flirtina, parimal juhul donkihhotliku maiguga romantilise seiklusena, mitte aga aktivisti veendumuste elluviimise katse ning ühistegevusena, mis luhtub jättes järele šoki, pettumuse ja frustratsiooni. Liisa Savioja juhtum osutab aga, et maailmavaatelist tõsidust selles revolutsiooniperioodis siiski oli.

Joyce'i romaani peategelast Stephen Dedalust kummitab kõikjal Iirimaa poliitiline tegelikkus. Rahvuslik uhkus ja alandus on imbinud temasse lapsepõlvest saadik perekondlike vaidluste ja vastuolude kaudu – niisama vältimatult kui Dublini vihm. Perekondliku jõulusöömaaja taustaks on nostalgiline tagasivaade Parnelli langusele ja surmale 1891. aastal. Stepheni noorpõlvedeemonid tulenevad rahvusliku ja konfessionaalse põimumisest, jesuiitlikest hingeharjutustest ja traditsioonilise maskuliinsuse rüütmidest käitumisreeglitest, mille koosmõju kogeb ta katoliiklike erakoolide müüride vahel. Kui aga tema sõbrad vahetavad rahvusliku aatelisuse ja pieteedi filosoofiliste ja poliitiliste vaatepunktide vastu, kogeb peategelane võõristust. Et olla võimeline kunstniku kaemuslikkusega nägema ning looma, tuleb kogu seda häirivat müra – nii patriootilisi ja poliitilisi imperatiive kui katoliiklikku moraali – enda ümber ja iseendas tasalülitada, toimugu see siis ketserluse, perekondliku hukkamõistu või kodumaalt lahkumise hinnaga.

Felixi ja Stepheni vastupidistes geograafilistes suundades on näha loomingulise intelligentsi „moodsa“ maapaoseisundi võimalusi 19/20. sajandi pöördest kuni Esimese maailmasõjani – olgu see siis ärevate sündmuste tagajärjel läbitud elu vaheetapp, mille mõjul toimub avarumine ja teadlik „järelekasvamine“, nagu nooreestlaste Euroopasse jõudmine Toompea vangla kaudu, või siis põhimõtteline lähtekoht millekski uueks, mis nõuaks lahtiütlemist kodulinnast ja emamaast, senistest rahvuslikest ja ühiskondlikest väärtustest. „Kunstniku noorpõlveportree“ on väliselt ülesehituselt kujunemisromaan, mis lõpeb otsusega minna eksii: et saada iseendaks ja mitte preestriks ega sõbra Cranly teisikuks, oli vaja „vaikimist, maapagu ja velpust“ (Joyce 2003a: 238). Füüsiline hüvastijätt kodumaaga on põhimõtteline ja psühholoogiliselt oluline valik. Seevastu romaani „Felix Ormusson“ keskmes on juba täismeheikka jõudnud, väidetavalt ka „kövera“ *Wanderjahr*'i läbi teinud peategelase ajutine naasmine, vahepeatus kodumaal. Siin suvitades tajub ta oma seesmise ummikseisu kogu sügavust ning põgeneb taas „ohtlike suhete“ eest. Tema põgenemine romantilise suitsukatte varjus ehk „prantsuse daami“ viipel on banaalne

ning kuulub kelmiromaani registrisse, sellesse on segatud nii pettunud bravuuri kui ka süngemaid allüüre. Maailmavaatelisse ja tundelisse kriisi jõudnud noormehele on nii jätkuv „boheemitsemine” kui ka „korralikuks” hakkamine sama hästi kui välistatud.

Kolmandaks võiks väita, et nii Joyce'i Stephen Dedalust kui ka Tuglase Felix Ormussoni painab pooleli või toimumata jäänud *tundekasvatus* ehk *éducation sentimentale interrompue*. David Hayman on pakkunud ahvatleva süžeealise ühenduslüli „Kunstniku noorpõlveportree” Stepheni erootiliste otsingute ja Gustave Flaubert'i romaani „L'Education sentimentale” (1869, „Tundekasvatus”) kangelase, umbes samavanuse peategelase Frédéric Moreau heitluste ja kõhklaste vahel (Hayman 1998). Joyce luges oma esikromaanis küpsemisaastatel süvitsi Flaubert'i, leides nii tema romaanides kui ka kirjavahetustes vormilisi impulsse „Stephen Hero” (1944) käsi- kirja toormaterjali ümbertöötamiseks. On tõenäoline, et ka Tuglas süüvis Flaubert'i, arvatavasti venekeelse tõlke kaudu. Felixi mängus unistuste ja tundevarjundite tasandil Ilusa Helene ja tema õe Marioniga, armastuskolmnurga ambivalentsuses ja peetuses on tunda toone, mis ahvatlevad pikendama Haymani osutatud seosteahelat ka Tuglase romaani suunas. Flaubert'i siirdamine, kui mitte jäljendamine „Tundekasvatuse” peategelase Frédéric Moreau süžeealise skeemi kaudu on ka Tuglase romaani puhul tõenäoline, olgugi et see pole nii erilisel kohal ja pöördelise tähendusega kui Joyce'i romaanis.

„Prantsuse daami” paroodiline lehvitus Ormussoni-romaanis lõpus osutab nii kaug- kui otse- ülekannele prantsuse kirjandusest, mis särahtavad kujundites ja stiilis, külvates nii mitmeidki seoseid.⁴ Vähemasti osutab selline prantsuse kirjandusele vihjamine laiemale ajagamale kui ainult „dekadentlik” sajandilõpukümnend ja Charles Baudelaire.⁵ Need „vilkuvad maastikud”, mille kujunditega romaan oma esimesi lugejaid nii üllatas kui ka ärritas, ei meenuta üksnes dekadentlikke (Oscar Wilde'i ja Joris-Karl Huysmans) ümbrusekirjeldusi, impressionismi ja teiste kaas- aegsete kunstivoolude verbaalset matkimist, vaid ka Flaubert'i pikemate romaanide ironiseeritud lüürilisi maastikke.⁶

Need sugestiivsed, kuid mõneti kunstlikuna tunduvad tekstisugulused pakuvad end lugejale vihjete ja puutepunktide tasandil, kuid võivad range ja süstemaatilise võrdleva analüüsi tagajärjel puruneda. Seega iseloomustab järgnevaid võrdluskatseid Harold Bloomi mõiste *vääritivõtmine*

4 Artiklis „Friedebert Tuglase „prantsuse daam”. Prantsusmaa kui muusa ja maatriksi nooreestlaste kultuurihorisonidil” märgib Kaia Sisask: „Tuglase „prantsuse daamiks”, õpetajaks ja muusaks oli sel perioodil ja jäi ka edaspidi eelkõige stiil, mis hakkab üha enam lähenema flaubert'likule vormitaiuse püüdele” (Sisask 2007: 712).

5 Vähemalt üks seos Baudelaire'i ja sümbolismiga leidub Ormussoni päeviku teises sissekandes, kus kõneldakse „sümbolite rabisevast metsast” (Tuglas 1951: 20), jalutuskäik kirikumäele kuuendas sissekandes ja sellega kaasnev maastikukirjeldus aga meenutab Chartres'i katedraali kirjeldust Marcel Prousti romaani „A la recherche du temps perdu” („Kadunud aega otsimas”) esimeses osas „Du côté de chez Swann” („Swanni poolel”). Peibutav seos on aga vihjena ebatõenäoline, kuigi mitte võimatu (Prousti suurromaanis esimene köide ilmus 1913. aastal).

6 Flaubert'i nimetab Tuglase „suureks eeskujuks” Jaan Undusk (1986: 45).

(ingl k *misprision*), mis näitab, kuidas isegi n-ö kõõrdimõistmine võib selgitada viise, kuidas kirjutajad on suhestunud traditsiooniga.

Käesolevas artiklis püüame astuda järgmise sammu Joyce'i Stephen Dedaluse ja Tuglase Felix Ormussoni lähendamise suunas, tehes seda nende romaanide kui pikka aega toiminud „projektide” ning peategelaste kui autorite teisikute kaudu. Esiteks vaatleme mõlema romaani žanri: kuivõrd nad kasutavad ning moonutavad kunstnikuromaan (*Künstlerroman*) vormi, sobitudes aga veelgi paremini päevikuromaaniga raamistikku, mis saavutas *fin-de-siècle*'i perioodil mitmel pool Euroopas suure menu. Nii Joyce „Kunstniku noorpõlveportrees” kui Tuglas „Felix Ormussonis” rakendasid päevikuromaaniga vormi uuenduslikult ja eksperimentaalselt: mõlemas teoses leiame kunstnikuromaaniga varjust iroonilise autobiograafia. Teiseks vaatleme käesolevas artiklis viise, kuidas mõlema teksti peategelase esteetilised otsingud suhestuvad „elu” ja „kirjanduse” problemaatikaga. Tagasi tulles rännaku ja eksilli teema juurde, vaatleme mõlemat romaani taas modernismiajastu laiemas mentaalses mõõtkavas: kunstnikuks saamise (või mittesaamise) võimaluste perspektiivist ajajärgul, millele paneb otsustava punkti Esimese maailmasõja puhkemine 1914. aastal.

Kunstnik ja tema portree: ohtlikud suhted *kunstnikuromaaniga*

Kas Joyce'i esikromaaniga ja Tuglase „Felix Ormussoni” võib pidada *kunstnikuromaanideks*, pole sugugi vaid taksonoomiate ja n-ö tõutunnuste küsimus. Kiusatus selliseks määratluseks ei pääse mööda veelgi põhilisemast küsimusest, kuivõrd kumbki neist üldse püsib romaanižanri raamides. *Kunstnikuromaan* võtab oma narratiivse mõõdu *arenguromaaniga* (sks k *Bildungsroman*) žanrist ning seda ongi sageli peetud *kujunemisromaaniga* alaliigiks. Selle keskmes on peategelase irdumine tavakodaniku kujunemisrajal, sageli juba varases lapsepõlves, kunstnikukutsumuse ehk -sättumuse tajumine, õpetaja ehk meistri leidmine ning mittemõistva ühiskonna okkalisel rajal oma kutsumuse ja nägemuse täideviimine. Kunstniku eneseteadvustamist erilise inimesena, kelle intensiivne elutunnetus ja eluahnus on ees tema väljendusoskusest ja väljundist (sõnakunst, helikunst, kujutav kunst), leiame kas müüdi või protsessina nii Tuglase kui ka Joyce'i romaanist. Franco Moretti on pidanud kunstnikuromaaniga tunnuslikult modernseks (kui mitte modernistlikuks) nähtuseks ja kahtlemata paneb see romaanivorm proovile eelneval sajandil küpsenud romantilise kujutluse kunstnikust kui „ilmalikust preestrist”; siiski on algeid, vihjeid ja jäänukeid saksa varasest romantilisest mõttest võimalik leida paljudest 20. sajandi esimesel kümnendil ilmunud euroopa kunstnikuromaanidest (vt Moretti 1987). On tunnuslik, et nii Tuglase kui ka Joyce'i romaan on osa kunstnikuromaaniga žanri modernistlikumaks painutamisest. Kumbki ei mahu kergesti *kunstnikuromaaniga* raami, hõlbides sellest iroonilise autobiograafia suunas ning kasutades päevikuromaaniga vormi, mis muutus *fin-de-siècle*'i ajastul üle Euroopa populaarseks, mõnel pool isegi ülipopulaarseks.

Patrick Parrinder on õigustatult nentunud, et Joyce'i „Kunstniku noorpõlveportree” on kunstnike kujunemisromaanidest, näiteks J. W. Goethe romaanist „Wilhelm Meisters Lehrjahre” (1795–1796, „Wilhelm Meisteri õpiaastad”), Charles Dickensi „David Copperfieldist” (1850)

ja George Gissingu romaanist „New Grub Street” (1891) tunnetuslikult kaugel – palju lähemaid seoseid ning mudeleid võib leida tema kaasaegsest memuaristikast, eriti suure iiri kirjaniku George Moore’i 1888. aastal avaldatud mälestusteosest „Confessions of a Young Man” („Noore mehe pihtimused”; Parrinder 1998: 86). Autobiograafiline lähtematerjal ja selle esmane läbikirjutamine aastatel 1904–1906 romaanis „Stephen Heros” jäi Joyce’il n-ö tooreks ja tavaliseks: klassikaline kujunemisromaan oli kammitsunud teda liigse realismisurvega, põhjustades süžeealist takerdumist lirima kaasaegsesse tegelikkusse ja olustikku. Edasise vormiotsingu väljenduseks oli novellikogu „Dubliners” (1914, „Dublinlased”)⁷, milles Joyce harjutas nõudlikumat autobiograafia piiril kõndimist, võttes eeskujuks Flaubert’i kirjavahetuse. Romaani lõppversioonis esitleb jutustaja Stephen Dedalust iroonilise distantseeritusega võimalikult paljudest vaatepunktidest, tegelase üle ironiseerimine jätkub taas romaanis „Ulysses” (1922).

Ka „Felix Ormussoni” peategelase kirjutamist võiks vaadelda pigem „ironilise autobiograafiana”, võimaluste läbimängimise ja nendest möödakasvamise n-ö kaardistamisena. Suvitusromaanis süžeele pakub vaid põgusa, olgugi et intensiivse ja elava sissevaate kriisi jõudvast loominguiliste kalduvustega noormehest, kes satub „võõrana” kodumaile. Felix Ormusson tahab kirjutada, et tunnetada, ning tunnetada, et kirjutada; suureks sõnameistriks saamine on võimalus, millega ta ka paroodiliselt mängib. Nautides sõbra kostil erilist jõudeolukorda, kerides lahti mällu n-ö seedimatul kujul kogunenud tsitaate, ideid ja kaadreid, esitab Felix lausungeid, milles tunneme ära matkimist, poosetamist ja teadlikku mängu. Nii kunsti ümber mõtiskledes („teoretiseerides”) kui ka kirjutamises esindab Ormusson diletanti (Hinrikus 2007: 1720), kelle närviline ja närveeriv kunst ei ole suunatud mitte väljapoole, vaid iseenda sisse. Näeme, et tema vaid raamatute lehitsemise kaudu soetatud kultuurikiht on läbinähtavalt õhuke, ka puudub tal tõsiseks kirjutamiseks vajalik enesedistsipliin ja psühholoogiline tasakaal, kui mitte kunstniku hoiak.

Teine „Felix Ormussoni” hälbimus *kunstnikuromaanis* klassikalisest žanriprofiilist on eneserefleksiooni vormis esitatava kunstniku lapsepõlvkujutuse puudumine: Felix Ormusson on „minevikuta mees”, mees ilma mälestusteta. Varased kriitikud imestasid ning pahandasid asjaolu üle, et romaanist pole võimalik välja lugeda ei Felixi päritolu ega vanemaid: ta on irdund, juurteta olevus ja rändur, kuigi tal ei puudu irooniline silm maastike suhtes, mille märke ta eksimatult

⁷ Eesti lugejale väärrib mainimist, et Trieste periood, mil Joyce kirjutas ümber romaanis „Stephen Heros”, pakkus lisaks „Dublinlastele” veel huvitavaid eksperimente, näiteks lühijutu „Giacomo Joyce”, mis leiti pärast Joyce’i surma ja avaldati alles 1968. aastal. „Kunstniku noorpõlvportree” ja eriti „Ulyssese” kontekstis leidub siin oluline portree liri juudist (vt Joyce 2003b).

välja loeb.⁸ Isegi vanused ei klapi: end 27-aastasest Helenest kaks aastat nooremana määratlev Ormusson oleks 1905. aasta revolutsioonis osalemiseks olnud liiga noor.⁹ Kuigi realistliku romaani mõõdupuu rakendamine Juhan Luiga ja Anton Jürgensteini poolt võib tagantjärele tunduda kentsaka veana, osutab see ometi vastuvõtuhorisondile, mis ootas vähegi uuenduslikku proosastiili ja romaanivormi.¹⁰ Nii Tuglasel kui ka Joyce'il tuli oma lugejaskonda luua ja kujundada.¹¹

James Joyce'i „Kunstniku noorpõlveportree” jälgib kujunemisromaanid üldist ülesehitust ja süžeealisi rajajooni, keskendudes tundliku, kuid mitte erakliku poisi üleskasvamisele, keda vaadeldakse enam-vähem kronoloogiliste eluetappide järgi koolis ja kodus. Kujunemine (*Bildung*) ja sellele vastandumine jõuavad kulminatsiooni romaani keskmes kirjeldatud õpilaste niinimetatud palvesüvil¹² – iga-aastases jesuiitlikus hingehoolduspraktika rituaalis, mis kuulub katoliku kiriku kõlbelisse õppekavasse ning koosneb mitu päeva kestvast hingeharjutuste sarjast ja pihilkäimisest. Hingeharjutused põhinevad jesuiitlikule meditatsioonipraktikale omasel aktiivsel kujutlusvõimel (*active imagination*): kujutelles näiteks Jeessuse elu sündmusi, sisendab pihtija endasse vagasid ja virgutavaid religioosseid emotsioone. Peategelase Stephen Dedaluse jaoks on süvi, mille oluliseks osaks on ehedalt hirmuäratav ettekujutus põrgupiinadest, otsustavaks elamuseks, mis distantseerib teda lapsepõlveusust ja katoliku kirikust. Teose sisestruktuuriks on episoodiliste tuumikute ümber rajatud kronoloogiliste peatükkide järjestus, mille keskmes on kujunemiskriisid. Süvastruktuurilt aga toimib romaan epifaaniate ja nende kummastuste (antiepifaaniate) vastumänguna, kus iga peatüki lõpuks saavutatud eneseületamine ehk süntees tühistatakse hiljemalt järgmise peatüki keskpaika jõudmisel. Selle struktuuri saavutamine ongi romaani pika küpsemise tagajärg, teekond romaanist „Stephen Hero” romaanini „Portrait of the Artist as a Young Man”. Seetõttu ei saa viimast lugeda klassikalise kujunemisromaanina, vaid pigem seda seestpoolt õõnestava kummastusena. R. Brandon Kershner rõhutab ka romaani lõpu kõrvalekallet kunstnikuromaanist:

8 Avapeatükis määratleb Ormusson oma ümbrust konkreetsete lakooniliste tähelepanekutega realismuse võtmes, kust ei puudu ka taimeliikide nimed: „See on väheldane talu. See on üks neist küngaste keskel kaduvaist vanamoelisi taludest, lühikeste pruuniks põlenud inimete ja madalate õlgkatuseliste hoonetega. [...] Need on põllud, mis sellepärast ei rukist, ei kartuleid, ei sui- ega talivilja ei kasvata, et nad ühes kohas liivased, teises savised, siin tolmkuivad, säääl aga uputav-mädad on. Isegi palusibul ja tolmuseen ei kasva neil tulipunastel, lõhkevate paisepäade taolistel harjadel.” (Tuglas 1951: 18.) Kuid see on „võõra” pilk, mitte tuttava ümbruse äratundmine kojujõudja poolt. Notatsioonidele järgneb kohe kummastamine, paisutamine teistsuguses, romantilises ehk paroodilises registris.

9 Endel Nirgi järgi võiks romaani nimitegelane, noor kirjanik olla autoriga samaealine: „1911. aasta suvel 25-aastane” (Nirk 1985: 64).

10 Eriti teravalt kommenteeris Felix Ormussoni kujundeid Juhan Luiga oma tagasisivaatavas essees „Noor-Suomi-Eesti” (Luiga 1995).

11 Joyce'i oma teoste retseptiooni kujundajana käsitleb huvitavalt John Nash (2006).

12 *Süvi* on Vello Salo termin vastamaks katoliiklikule praktikale pidada hingehooldaja juhendatud paigalseisvat palverännakut ehk *retreat*'i.

„Ehk oleks kasulikum käsitleda romaani „Portree” *Bildungsroman*’i modifitseeritud – või isegi lõhki plahvatanud – versioonina, mis ei lõpe kangelase initsiatsiooniga ühiskonda, vaid tema radikaalse laialipillatusega geograafilises ning isegi psühholoogilises mõttes”¹³ (Kershner 1996: 33; minu tõlge – T. K.).

Päevikuromaanii žanriga suhestuvad Tuglase ja Joyce’i romaanid isegi tähenduslikumalt kui kunstnikuromaaniga, seda nii vormilt kui ka tunnetuslikult mõõtkavalt. Lorna Martens näitab, et ajal, mil Euroopa kirjandustes domineeris romaani asemel mitte-eepiline lühiproosa, hakkas päevikuromaanii populaarsus 1880. aastatel jõuliselt tõusma koos Prantsusmaal moodi läinud „intiimpäevikute” (*Journal intime*) lainega.¹⁴ Intiimpäevikute ja päevikuromaanide populaarsus kaasnes Martensi arvates huviga psühholoogia vastu, mis algas selliste kirjanduskriitiliste teostega nagu Hippolyte Taine’i „De L’Intelligence” (1870, „Intelligentsist”) ja Théodule-Armand Ribot’ „La Psychologie anglaise contemporaine” (1870, „Kaasaegne Inglise psühholoogia”) ning kasvavas 1880.–1890. aastatel aset leidnud avastustega eksperimentaalpsühholoogias ja patoloogias (Martens 1985: 116). Kõige mõjukam trükivalgust leidnud intiimpäevik kuulus Genfi õpetlasele Henri Frédéric Amieliile: 43 aastat järjepidevalt peetud prantsuskeelne 16 000 leheküljeni ulatuv päevik avaldati pärast autori surma aastatel 1882–1884 ja kuni Esimese maailmasõjani jõudis see ilmuda 14 kordustrukis.¹⁵

Amieli enesevaatluses kajastub teatud *mal-du-siècle*: tardumus, tegevusvõimetus praktilises elus, ülireflektiivsus; moraalne paralüüs, mille päevikukirjutaja osalt paneb päevikupidamise kui halva harjumuse arvele. Arvestades Amieli teose menu, on raske uskuda, et Tuglas poleks olnud sellest teosest vähemalt teadlik. Päevikuromaanii kui žanri algtekstiks on kahtlemata Goethe „Die Leiden des jungen Werthers” (1774, „Noore Wertheri kannatused”). Rangelt võttes on tegu ühepoolse epistolaarse romaaniga ning võrreldes Samuel Richardsoni pikkade, lohisevate kiri-päevikromaanidega oli Goethe romaan tihedakoeline ning uudse stiiliga. Hilisemates Wertheri-mustrit järgivates päevikuromaanides on peategelaseks tundlik, kannatav kangelane, kes elab läbi õnnetu

13 „Perhaps it would be more useful to see Portrait as a modified – or exploded – version of the bildungsroman, one that ends not with the hero’s successful initiation into society but in his radical geographical and even psychological dispersal.”

14 Eesti traditsioonis on enam kasutatud lähedase tähendusega *mõtte- ja tundepäeviku* mõistet.

15 Amieli teksti mõju ja tema päevikus sõnastatud „ajastuhaigust” iseloomustab Paul Bourget artiklis „Amiel” oma kogumikus „Essais de psychologie contemporaine” (1884, „Esseid kaasaegsest psühholoogiast”): „[Amiel] säilitab jätkuvalt oma kuulsust nii, nagu ta on kuulsaks saanud, esiteks oma pihtimuse range siiruse pärast ning samuti sellepärast, et ta esitleb meile täiusliku näite teatud tüüpi modernsest vaimust. See kõrgeaoline, halvatud mees, võimeline kõige julgemaks mõttelennuks ning võimetu kõige igapäevasemaks kohustuseks, ühtaegu eksalteeritud ja ebakindel, rahutu ja arg, see protestantlik Hamlet, kõhklustest ja traagilistest kahtlustest haige, esindab ühte lugematutest juhtudest intelligentsi ja tahtejõu vahelisest konfliktist. Üllatava intensiivsusega kehabast ta selle ajastu haigust, mis tundus olevat 1840. aasta paiku välja ravitud, kuid mis tänapäeval näitab taas erinevates kujudes oma nägu.” (Martens 1985: 118; minu tõlge – T. K.)

armastuse ning keda kiusab mõte võimalikust enesetapust. Wertherlike romaanide stiili on määratletud „tundlikkuse pöörase stiilina” (*Wahnsinnstil der Empfindsamkeit*; Martens 1985: 86).

Põgenev ja hüsteeritsev Felix Ormusson, kes alustas puhkust sõbra talus intiimpäeviku pidamisega, võtab romaani lõpus hobusehigilõhnases alevikõrtsis kokku oma nurjaläinud suve, esitades endale wertherliku küsimuse: „Kui keegi mind näeks, ta peaks mind enesetapjaks, kes võõraste kohta on tulnud oma tegu korda saatma. Võib-olla kirjutan ma oma viimseid kirju, et oma eluromaanis siis mürgipudeliga lõpetada –? Jah, kas ma polegi juba romaan? Ainult natuke veel, ja ma olen kunstitöö. On tarvis vähendada elumahla ja lisada veidi literatuuri, ning kõik lepivad minuga.” (Tuglas 1951: 233.) Kohe järgnevad ka vihjed Ormussoni lugemusele: „Ja tõesti, miks ei peaks ma mitte kirjanduslikku päevaraamatut kirjutama või kirjavahetuses olema, nagu Werther või Jacopo Ortis, – et oma tragöödiat järelmaailmale vesta! On kahju, et kõik need inimlikud kogemused, kõik need endaanalüüsid kasuta ja jäljeta kaovad. Ometi oleks neis materjali terve müüdi jaoks, kui aeg neid hämardaks ning kaugus suursugustaks. Kas ei võiks Felix Ormusson kord omal alal seda olla, mis Don Juan või Werther – olematu ja siiski usaldatavam kui kogu maailm? See oleks ainus lohutus. Selleks maksaks õieti elada. Ma oleksin valmis selleks otse spetsiaalselt kannatama.” (Samas, 234.)

Ormussoni eneserefleksioonis märkame, et psühholoogilises plaanis pole ta neid sõnu kirjutades veel jõudnud lõpliku elutüdimuse ja meeleheite piirini, vaid tal jätkub energiat ja huvi eneseimtluseks. Enesetapumõte võib olla teda küll kiusanud, aga tal napib tegusust sedagi ellu viia, nii nagu ta tõmbus instinktiivselt tagasi Marioni reaalsest (mitte ainult verbaalsest) võrgutamisest. Ettekujutus oma õilsast kirjanduslikust laibast, oma sõnastatud kogemuste põlistamisest pärast surma näitab, et Ormussoni-tüüpi tegelane ei taha saada mitte kirjanikuks, vaid kirjanduseks – olla „romaan” on parem kui elada. Päevaraamatu pidamise, selle eesmärkide ja otstarbe üle on ta ka varem mõtisklenud, jõudes tulemusele, et see on vorm, mida ta kirjutada oskaks, sest tööle silma vaadates pole ta romaanikatsed seni õnnestunud: „Kui ma oma hinge päevaraamatut, oma Diarium spirituale't peaksin, mis kirjutaksin ma sinna? Milliseist teekonnist võõraile planeedele ning tundmatuisse taevastesse vestaksin ma? Need üksikud süütud romaanikatsed, mis mul nagu kõigil on juhtunud, tunduvad mulle mu unistuste suure ning olematu armastuse valgusel ainult langemused olevat. Need on olnud enam õnnetused kui „õnned”.” (Tuglas 1951: 168.)

Käesolevas passuses tunnetame teksti taga transferentsi pulssi: Felixist kirjutades signaalseerib pikas loominguulises kriisis viibinud Tuglas lugejale enda kui autori frustratsiooni ning norib ja nõõgib oma tegutsemisvõimetu tegelase kaudu iseenda kallal. Ahvatlev on mõelda, et Tuglase kasinus autobiograafilises kirjutuses avaldus intiimpäeviku kirjutamisest loobumises või seda nii osavalt varjates-hävitades, et seda ei olnud ühelgi uudishimulikul kriitikul võimalik tema käsikirjalisest pärandist hiljem leida. Tuglase „Elulooliste märkmete” napsõnaline kroonikavorm (Tuglas 1996) ja varasemad autobiograafilised kirjutised, näiteks „Aja vaim” (Tuglas 1919) näitavad tema korrastatud ja sihipärast suhtumist autobiograafia loomisse ning selliste tekstide jätkuvat kaasamist omaenda kirjanikupilti, et mitte öelda elava kirjaniku „enesemonumentaliseerimist”

(*self-fashioning*). „Felix Ormusson” romaanina ja selle nimategelane žanriteadliku päevikuromaanini kirjutajana ning wertherliku endaprototüübina paigutub žanriliselt hästi oma ajastu päevikuromaanide hulka. Osaliselt ironiseeritud siirus, „ülirefleksiivsus” ja eneseparoodiline moment tuletab kõigepealt meelde dekadentlikke päevikuromaanide näiteks nagu Karl-Joris Huysmansi „A rebours” (1884, „Vastuoksa”); kuid ka norra kirjaniku Arne Garborgi romaan „Trøette mønd” (1891, „Täiskuu”) ning Edouard Rodi esikromaan „La Course à la mort” (1885, „Surmajooks”), mille autor kirjutanud ümber jutustusest kolmandas isikus päevikuromaaniks, arvestades Amieli intiim-päeviku menükust (Martens 1985: 119, 121).¹⁶

Küll aga vaatleb autor oma teost ja oma kangelast eraldiseisva „etüüdi” ja ajastutüübina: Tuglas väitis, et tema ajastul puudus oma „Cervantese liigutav rüütel” (Tuglas 1951: 8). Romaani „Felix Ormusson” raamistab autori kirjajormis saatesõna, milles lavastatakse siiruse komöödiat: „Avaldades need katked Su päevaraamatust ei mõelnud ma igatahes midagi tõsist. Sest Sina oled ju õigupoolest ainult nimi. Tunnen paljusid, kes juba ammu oma olemasolu lootuse on kaotand ja kes veel ainult nime pärast elusate kirjas püsivad. Võiks öelda, suurem osa neist, keda eneste ümber näeme, on ammu surnud. See on paljas eelarvamine, et neid elavateks peame.” (Samas.) Ühe käega pakutakse töö motoks Goethe sõnad – et kõik, mis siin „jutustet, on läbi elatud” –, teisalt aga on ettevõtmine pelgalt allegooriline, autobiograafilistest instantsidest tühi. Felix Ormusson on toormaterjal – poolkujunenud, kristalliseerimata, eneseteadlikuks saamiseks ebapiisav –, kuid oma naeruväärsuse tõttu sobiv geenius „tahtmata naeruväärseks ajastuks”. Müüt kunstnikust kui eneseküllasest ja iseennast loovast geniusest on juba ette ära kustutatud, kuid kriidijäljed on tahvlile jäänud: „Geeniuse ülesanne on aja kalduvust selle kõige suursugusema, täiuslikuma ja iseteadlikuma võimaluseni viia. Sinul oleks eeldusi meie ajajärgu tendentsi kultiveerimiseks. Sul oleks selleks oskust ja kogemust enam kui kellelgi muul.” (Tuglas 1951: 10.)

James Joyce'i „Kunstniku noorpõlveportree” suhe päevikuromaaniga on keerulisem, kuna romaan lõpeb Stepheni päevikusissekannetega eksiili mineku otsuse lävel. Romaani lõppu on kritiseeritud lamedana ehk seletatud lihtsustatult pööranguna Stepheni eluloos ning taandades sissekannete sisu Stepheni esteetilistele teooriatele: veresuline kunstnik vajab oma *vita nuova* sõnastamiseks uut vormi, komponeerides oma elu omaenda keeles. Need tõlgendused peavad endastmõistetavaks, et päevikukirjutus on „siiras”. Kuid kui lugeda „Kunstniku noorpõlveportreed” pigem ironilise romaanina, siis muutub lünk kujunemisromaanini lõpu ja päeviku alguse vahel tähenduslikumaks. R. Brandon Kershneri silmis on Stepheni teadvus „Kunstniku noorpõlveportree” radikaalsemate narratiivsete eksperimentide taustal kohati liiga tajutav, kohati aga rõhutatult puudu, kriipsutades alla „subjekti konstrueerimise” probleemi romaanis (Kershner 1996: 43).

¹⁶ „Felix Ormussoni” kui romaanini ja selle peategelase paigutust dekadentliku diskursuse raamistikku (ning romaanini seotust Huysmansiga ja Bourget'ga) on oskuslikult analüüsinud Mirjam Hinrikus artiklis „Noor-Eesti” intellektuaalide dekadentlikust Euroopa-identiteedist: J. Randvere „Ruth” ja Friedebert Tuglase „Felix Ormusson” (Hinrikus 2007) ja sinise kogumiku artiklis „J. Randvere „Ruthist” – eesti kirjandusliku dekadentsi ühest esimesest näitest”.

Michael Levenson on kujunemisromaani traditsiooni katkemise ja päevikuromaani alguse üle arutledes jõudnud veelgi terviklikuma käsitluseni. Ta nendib, et romaani epiloogina toimiv Stepheni päeviku meetod on šifreeriv, luues sümbolite, assotsiatsioonide ning sõnade tähenduste korduse kaudu alltekstilisi seoseid terve eelneva jutustusega: „Romaani viimases osas mängib end välja draama keele ümber, selle individuaalse kõneleja ja suguharu vahel” (Levenson 1998: 39).

Raamatuna lugeda iseend: Felixi ja Stepheni *mina*-probleemid

Novalise kunstnikuromaanis „Heinrich von Ofterdingen” leiab peategelane end koopast, kus ta näeb võõrkeelse pealkirjaga raamatut, mis teda lummama hakkab ning mida lehitsedes ta leiab äratuntavaid pilte iseendast, oma perekonnast, sõpradest ja värsketest tuttavatest. Edasi lehitsedes näitavad raamatu illustratsioonid talle teda ennast, pikema ja nooblima rühiga, teises aegruumis: temast on saanud tunnustatud luuletaja. Barbara Laman, väites, et Joyce’i „Kunstniku noorpõlveportrees” leiduvad kunstiteoreetilised ideed pärinevad varastelt saksa romantikutelt, eelkõige Schillerilt ja Novaliselt, näitab ühtlasi, et ka Joyce rakendab oma romaanis Novaliselt pärit kujundit kunstnikust, kes „loeb iseennast kui raamatut” (*reading the book of himself*; Laman 2004: 46).

Enesepeegeldamine on „Felix Ormussonis” veetlev mäng, mida kannab tekstiväliselt (ja alltekstis) Tuglase tugev enese taastõlgendamise impulss. Romaanis ei ole raskuspunkt mitte Pariisist naasnud noormehe kujunemisel ja „kutsumusel” ega tema elamustenäljal, vaid lähimineviku muljete üleküllusel ja seedimata kogemuste koormal, mille jaoks sobivaim väljendusvorm ongi dateerimata intiimpäevik ehk *journal intime*. Selles tekstis kirjutab, loeb ja taasloeb Ormusson iseend, jõudmata stabiilse *minani*. Päevikuvorm on paindlik, järjestades ehk kronometriseerides erinevaid ja eri pikkustes, kujudes ja stiilides esinevaid seiku, muljendeid ja proosapalu, millest mõned on pihtimuslikud, teised proosapoeemi- või miniatuurilaadsed fiktsioonid. Ormussoni suvises talumiljööös ette võetud „töö raamatute ja käsikirjadega” on pigem flirt kui kiindumus, mille olemuslikuks viljaks pole paberile, vaid tapeedile või voodi kõrval lebava raamatu kaanele kritseldatud fragmendid. Esteedi vaatepunktist koondub kodu- ja välismaa suhte läbitunnetamine romaani alguse „vilkuvatele” maastikele: tuttav talukeskkond võõrustub n-ö läbi Euroopa kunsti ja kirjanduse prillide. Tekivad üllatuslikud, isegi utreeritud kontrastidega võrdlused – Euroopa ja Eesti looduse kirjeldamiseks kasutatav sõnavara ja koloriit on täiesti erinevad. Näiteks kirjeldab Ormusson kodupaiga järve, mis on sinetav nagu „emaileeritud liud” ja pilve kui „valget vonakest sinilillede luhas”. Kirjutaja küsib endalt: „Ons see kodumaa – ja mitte Vahemere kallas? Need ultramariinsed metsad, punaõhetavad künkad ja violetsed veed –?” (Tuglas 1951: 14.) Ta üritab saavutada akvarellitaolist hetkesalvestust siseilmast, kogemuse ja selle üleskirjutuse simultaan-sust, meeleolude vahetut tõlkimist sõnade keelde ilma ajalise nihketa.

Aeg ja selle ületamine on ühtlasi filosoofiline probleem, mis väljendub tähelepanekutes n-ö fenomenoloogilises võtmes: „Kuid mida nobedamini ma käin, seda kiiremini lendavad mu mõtted. Nad lükkavad mind kui tuuled, ma kuulen otsekui inspiratsioonitormi kohinat ja eksin sümbolite rabisevasse metsa. Misuke oleks see keel, millega neid meeleolusid tõlkida! Millised need sõnad,

mis ei murduks nende piltide kohutava kiiruse all! Oh ei, oh ei! Iga abinõu on liig inimlik. Olen unistand millestki üleinimlikust, millestki, mis väljaspool inimlikku, kuid mul on ometi ainult lapse keel.” (Samas, 20.) Mineviku sügavusmõõtu ega reflektiivset distantsi sellise taotlusega ei tekigi. Tegemist võib olla isegi ajahaiguse ehk düskrooniaga, mis kaasneb suurlinnas elamise kiirendatud tempoga, võimetusega leida sünteesi välismaal kogetud metropoli ja kodumaise vaikelu vahel.

Päevikusissekannete keel on vastuoluline segastiil: täis tsitaate, klišeesisid ja kujundeid, mis liiguvad rahutus rütmis ja pörkuvad üksteise vastu. Lähemal vaatlemisel avastame, et kirjeldused või sõnastuse leidnud nägemused justkui kiiguvad pretensioonika, matkitud, vurle-stiili ning mahlaka matsi-sõnavara vahel. Teisisõnu, matsi-vurle mõtteline piirjoon jookseb sellistest kujunditest läbi, jättes keskele tühja tsooni. Sõnastuse dissonants võib mõjuda kord koomilise, kord kummaliselt võimenduva akordina, justkui laseks Ormusson pidurid lahti ning keel toimiks omasoodu; nii ka mõtiskluses kire, mõtte ja tundmuse üle, mille juhtkujundiks on mahlane fraas „saatuse tigidad putukad”: „Nemad need on, kes isegi mu kire lihased läbi uuristavad ja mu viha juured ära söövad. Nemad need on, kes mult võtavad jõu: olla romaan. Ja nii on kõigiga. Ei ole ühtki romaani. Iga romaan on sisemiselt vale, võttes inimese elu romaanina. Mitte kirgede probleem, vaid inimese, isiku probleem, – see peaks olema romaani aine. Sest kui väikese osa inimese elust täidavad kired! Hääl juhul sajandiku, harilikult veel vähem.” (Tuglas 1951: 104–105.) Ormusson ihaleb „lihtsa” inimese elust intensiivsemat, esteedi erilist elu, täis rafineeritud mõtteid ja tundmusi. Samas aga kadetseb ta sedasama lihtsat inimest, kelle kired ja täisvereline erootilisus on „saatuse putukatest” puremata: „Vana Adam ei mõtle iial, kui teivast maa sisse lööb: mis on teivas nagu asi iseeneses ja mis on teiba idee? Ta on isegi nii lihtsa südamega, et eneselt vist iial pole küsind: ons ta ka õnnelik? [---] Õnnelik on see, kes ei mõtle! Õnnelik on see, kes sööb, magab ja sünnitab lapsi! [---] Üksi vana Adam võib mõttetult õnnega leppida. Mina aga pean isegi mõtte mõtlemise mõttetusest selle viimsete järeldusteni viima, et rahu leida.” (Samas, 172.)

Iseennast vaadeldes tajub Ormusson end ebamäärase ning ebasidusa aistingute ja muljete kogumina, kes ei pääse vabaks liigse mõtlemise püüisest ning kes kannatab „ülirefleksivsuse” all. „Olla romaan”, olla kunstiteos tagab stabiilsuse ja sidususe, kuid tervikliku elu ei ole ajastu eripära tõttu võimalik saavutada – „saatuse putukad” lammutavad selle võimaluse ette, tehes sellest tuleneva tervikliku narratiivse vormi võimatuks.

Erootiliste suhete keerulise põimumise ja pingestumisega fragmenteerub Ormussoni väljendusvõime veelgi enam: „Ma olen jälle nagu laegas, täis paberilehekesi väikeste märkmetega, üksikute aforismidega, mõttevälgatustega, mis on paberille pandud enese jaoks, tihti rutates, liig nobedalt, sagedasti poolhäämaras või keskööl, kui äkki ärgates imelikku und või unes tulnud ideed pimedas tapeedile voodi kohal või öölaualt kobamisi leitud romaani kaantele märgitakse” (Tuglas 1951: 172). Vaatamata ümbritsevale ilule ja jõudeelule jääb puudu vajalikest eeltingimustest tervikliku teose, romaani kirjutamiseks. Üha kiusavamaks muutub oma märkmete taaslugemine (*rereading*) ja unetu ringkäik mööda tuba „kuhugi pääsmata nagu karusselli hobune” (samas, 173). *Mina* alalhoidmine sõltub lakkamatust sõnastamisest ja eneserefleksioonist.

Peategelase Ormussoni suhe Helene ja Johannese väikese poja Juhaniga toimib romaanis transferentsina, ühe *mina*-probleemi arendusena, laenatud lapsepõlvena. Juhaniga seoses ja tema vahendamisel siseneb romaani võtmeline puuhobu kujund, mis omandab pikkamööda eri sümboolseid resonantse ning kutsub esile kogu lääne romaanitraditsiooni. Romaani viiendas peatükis kirjeldab Felix igavlevat ja šokolaadimaiaist väikest poissi, kes koputab tema toa uksele ja nõuab meelelahutuseks jutu vestmist. Ormussoni jututagavara on ta endagi arvates piiratud (testament ja ajalugu), võiks arvata, et isegi piiratum kui Juhani isa Johannese juttude „rebased, maa-alused mehed ja Koljat” – tähelepanelikule lugejale ei jää märkamata, et Ormussoni jutuvaramust on justkui välja lõigatud (Kreutzwaldi „Ennemuistsete juttude”) rebased ja maa-alused mehed. Ormusson jutustab väikesele Juhanile soovitud „teise Koljati” asemel Trooja hobusest ja Helenest, kelle nime mainimine vajutab Ormussoni esimese suvekiindumuse klahvile. Selle põgusa kelluke-sehelina peale jutustab Ormusson Juhanile veel ühe üldtuntud mõistatuse: „Kes käib hommikul nelja, keskpäeval kahe ja õhtul kolme jala pääl”? (Tuglas 1951: 32). Väikese Juhani füüsiline väljumus on klišeelikult isa ja ema näojoonte sulam, eakohane käitumine ja maailmatõlgendus teeb abstraktsest konkreetse. Ema kasvatab teda juba meheks: liiga palju šokolaadi süües jääb Jukuks ega teeni Juhani nime välja! Kuid Ormussoni lastemõistmatuse pretensiooni taga on pigem nostalgiline varjund: „Ma istusin trepi ülemisele astmelle hämarasse, vaatasin alla ta kullase pää pääle ja mõtlesin omakord: Kuis võib see sääl all niisuguse asja üle järele mõelda, mida ta üleüldse ei mõista? Kas suudab ta isegi puuhobu nagu midagi üleloomulikku eneselle kujutella? Kas on tal sedavõrd fantaasiat? Kuid kahtlemata jätkub tal seda kümne aasta pärast nii palju, et Ilusat Helenetki nagu midagi loomulikku kujutella. Ja mul oli kahju sellest lapsest ja enesest. Me mõtleme liiga vara. Oleksin tahtnud, et tema siin üleval ja mina sääl all oleksin istund. Oleksin tahtnud, et tema need ajad mööda oleks eland ja mina neid oma natuke suurema elutarkusega uuesti oleksin võind elada.” (Tuglas 1951: 32–33.)

Juhanil aga fantaasiat jätkub: eakohase mänglevusega paneb ta kokku kaks onu räägitud juttu, puuhobust ja inimelu nelja-kolme-kahe jala mõistatusest ning räägib selle kombineeritult edasi – Marionile. Jutustuse tasandil muutub Juhan vahendajaks: (Trooja) puuhobuse loo jutustamise kaudu väikesele Juhanile sulgub romaanis erootiline „ihavõrk” (*circuit of desire*) kahe naise, Helene ja Marioni ning Felixi vahel. Juba esimesest kohtumisest Ormussoniga, mil „kullapäine laps” kutsus külalist daamidega jalutama, mängib Juhan „amoriini” rolli, mis kulmineerub palju hiljem stseenis, mil Felixi erootiline energia kandub lõplikult Helenelt Marionile – lillede korjamise, Juhanile pärja punumise ja palli veeremise stseenis (vt Tuglas 1951: 79–81). Samas reedab Ormussoni mõtisklus ja ettekujutus „kohavahetusest”. Ettevaatavalt näeb Ormusson Juhani mõeldavat kujunemist, tagasisivaatavalt ka omaenda varavanadust, „liiga vara mõtlemist”. Sellele aga ei järgne – lugeja ootustele ehk vastavat – Ormussoni enda lapsepõlvemeenutust: suhe Juhaniga raamib romaanis tühikut Felixi kaugmineviku, tema lapsepõlve ja kujunemisaastate vahel.

James Joyce'i „Kunstniku noorpõlveportrees” on *mina*-probleem omakorda tugevalt seotud sõnade ja kirjandusega. Koolipoisina kogeb Stephen Dedalus nii lüürilisust kui ka vastikust oma

arenevas suhtes sõnaga, mida ta kogeb maagilisena. Teda ümbritseb luule, mida ta peab lugema kohustusliku kirjandusena antiigist Shakespeare'i ja Shelleyni, kuid seda kogeb ta ka katoliku liturgias, ballaadides ja rahvalauludes. Epifaaniad, loomingulised meeleolud ja eelhäälestused kutsuvad kirjutama tõmbi pliitsiga luuletusi. Stephen on õppinud ka filosoofiat, olles võimeline pilduma ladinakeelseid tsitaate Aquino Thomase esteetilistest tõekspidamistest ja arendama nendest kompleksseid väiteid: pädevuse ja traditsiooni tundmise poolest ei erine ta oma lihtsakoelismatest ülikoolikaaslastest. Stephen on vaid niidid kaugemale tõmmanud, mõtted lahti mõelnud, paradoksaalsuste kallal kauem närinud – oma isikliku mässu huvides. Stephen mässab kodu ja kiriku, rahvuse ja traditsiooni vastu. Kunstnikuks saamiseks pole silmapiiril ühtegi otsest eeskujuga ega kujunemisromaanist tuttavat õpetaja- või mentorikuju.

Sageli tundub, et oma kangelast jälgides naerab jutustaja pihku: ülev koidueelne „tuuletu aotund“, millest heiaast Stepheni villanellirütmis luuletus, põntsatab peatselt maa peale tagasi realistlikus ümbrusekirjelduses: „Hirmust kaotada kõik ajas ta end kähku küünarnukile, et otsida paberit ja pliitsit. Laual polnud kumbagi; ainult supitaldrik, kust ta oli söönud õhtuks riisi, ja rasvanõredega küünlajalg, selle pesas olev paber leegipärast kõrvetatud.“ (Joyce 2003a: 211.) Iroonia muutub kraad-kraadilt intensiivsemaks pärast luuletuse kirjapanekut ja Stepheni lõbumajaskäigu meenutust ning kõigub ironiaregistril edasi-tagasi üleva (näiteks kuninganna Elizabethi aegsed „hõrgud“ klaveripalad, Agincourti võidulaul, „Rohelised käised“) ja labase vahel: „Udusuletompude muhud pea all meenutasid talle hobujõhvutompude muhke tüdruku võõrastetoa sohvas, millel ta, naerata või tõsine, tavaliselt istus ja endalt oma tuleku põhjust küsis, niihästi tüdrukule kui endale pahane, tühjavõitu puhveti kohal rippuvast Püha Südame reprotst häiritud“ (samas).¹⁷ Noor kunstnik muutub hoopis naeruväärseks taitlejaks, kelle tiivasuled alles märjad. Niisiis, kui küsime, kas Felix Ormusson on „kunstnik“ või pürib sinnapoole, võiks ka Stephen Dedaluse kunstnikupürgimuse proovile panna. Iseenda loomine, väärtuste kujundamine individist lähtudes, traditsiooniliste struktuuride toeta on luuletamisest hoopis suurem ja nõudlikum looming.¹⁸ Stepheni kunstnikupotentsiaali üle kõhklemisest olulisem on küsimus, kes on see kunstnik, kellele

17 Mõningad kriitikud rõhutavad kolonialistlikke alltekste sellistes laulude loeteludes (vt Attridge, Howes 2000).

18 Iiri rahvapärismuusika ei kandnud üksnes laulik (bard) kõrget väärtuslaengut, vaid luule ja rahvuse sõlmitust rõhutas Joyce'i ja tema Stepheni jaoks ka väga konkreetne isiksus, suur kaasaegne luuletaja William Butler Yeats. On ahvatlev mõelda, et Joyce'i tõrjuv suhtumine rahvusromantikasse, William Butler Yeatsi luulesse, Gaelic League'i ja Irish Literary Theatre'isse on mõneti analoogiline Tuglase ja teiste nooreestlaste tõrjuva suhtumisega „Kalevipoega“ ja ärkamisaja rahvusromantilisse pärandisse. James Fairhall märgib, et Joyce'i eksilileelsed lahkavused Irish Theatre'i ja Gaelic League'iga tulenesid suuresti Joyce'i veendumusest, et kunst võib olla rahvuslik, kuid samas mittepatriootiline, teistsalt aga tema soovist ennast ja oma valitud süžee materjali – linna väikekodanlaste elu – suhestada pigem euroopa kirjandusega kui iiri kirjandustraditsiooniga, kus domineeris maaelu kujutamine (Fairhall 1993: 46). Iiri „kultuuriline ärkamine“ (*cultural revival*) oli maaelule orienteeritud. Sellest ka Stepheni päevikussekanne „Kunstniku noorpõlveportree“ lõpus – vanast mägimehest, kes kõneleb segamini iiri ja inglise keelt, kes jääb temale põliseks vastaseks: „Ma pelgan teda. Pelgan neid punaseäärelisi sarvkaega silmi. Temaga pean ma nüüd kogu öö, päeva tulekuni heitlema, kuni üks meist on surnult maas, kägistades tema soonelist kaela, kuni... Mis kuni? Kuni ta mulle alistub? Ei. Ma ei taha talle ju halba.“ (Joyce 2003a: 244.)

maalikunsti signatuuritavasid matkivas pealkirjas „Portrait of the Artist as a Young Man” (minu rõhutus – T. K.) osutatakse: kas autorile, kes teose pealkirjastas, tema teose peategelasele või üldisemalt – kunstnikule oma ajastus ja ruumis?

Joyce'i romaanis, mille jutustaja jälgib Stephen Dedalust eri iroonilistelt distantsidelt, on rõhuasetus ühtaegu nendel kogemustel ja seostel, mida Stephen pikkamööda ja resoluutselt eitab ja endast maha peseb, ning „ette-kogemise” viirastuslikul horisondil, mille suunas Stephen „lendu tõuseb”. See eelkogemus saab kõige pikema arenduse neljanda peatüki nägemuses „linnu-tüdrukust” mererannal, milles Stephen väidetavalt tõuseb „poisipõlve hauast”, luues oma hinge „vabadusest ja väest” (Joyce 2003a: 163).

Põgenemine ja eksii: *mina*-probleemi luhtumine ja täideminek

Pikkamööda süveneb Felix Ormussoni enesevaatluses mõru eneseiroonia, mis sulgeb ta aina sügavamasse ummikusse. Teovõimetuna armastuses ja ka romaani kirjutamisel põgeneb ta lavalt ettekäändega, et teda ootab „prantsuse daam”.

Vastandina Felix Ormussonile on Stephen Dedaluse lapsepõlv olnud rõhuvaks ning kammitsevaks taagaks, millest tuleb vabaneda, „asendades” lihased isad-emad ja nende nõudmised „iidsete taiduritega” – eelkõige ja lõpus müütilise leiutaja Daidalosega, kes viljeles „salakunste” (*the obscure arts*), ehitas Theseusele Minotauruse vaoshoidmiseks labürindi ning kes Kreetalt pääsemiseks meisterdas endale ja oma pojale Ikarosele saatuslikud vahast tiivad. Romaani lõpus jätab Stephen täitmata oma ema vaga südamesoovi, et poeg läheks ülestõusmispühal armulauale, sest seda soovi täites peaks ta silmakirjatsema. Ka emamaa, mida ropu analoogia kaudu võrreldakse pörsastega emisega, tuleb maha jätta ja asendada maailmakodanikuks olemisega maapagulus: ainult emamaa teenimine tähendaks vaid vaimset tardumust ja ummikseisu.

Oma rahva, kiriku ning ühiskonnaga nihkes olek, mida „Kunstniku noorpõlveportree” siiski küllaltki realistlikus võtmes dokumenteerib, kujuneb Stepheni puhul vastupandamatuks vajaduseks eemalduda, rebida end vabaks ja minna, „kuhu saab”, peaasi, et välja ja eemale. Tema isikliku romantilise mässu loosungid rõhuvad noorusele ja tulevikule – on see vaimult väga kaugel noorelaste esimestest tulistest eneseavaldustest ja „minekuvalmistusest”? Stepheni eelviimane päevikusissekanne läheneb ekstaasile: „Käte ja häälte lumm: maanteede valgekäeline lumm, tihkeid embusi töotav, ja vastu kuuvalgust seisvate laevade mustakäeline lumm, kaugetest maadest vestev. Käed on sirutatud ütlemaks: Me oleme üksi. Tule. Ja nendega liituvad hääledki: Meie oleme su hõimlased. Ja õhk on neist tulvil, kui nad mind hüüavad, oma hõimlast, tulekuvalmit, ja oma hirmsa ja juubeldava nooruse tiibu vehivad.” (Joyce 2003a: 244.)

Eksiiil on üks kolmest relvast, millele Stephen tugineb, teised on „vaikus ja velpus” (*silence and cunning*; Joyce 2003a: 238). Mõlemad seostuvad mütoloogiliselt Odysseusega – üks negatiivses, teine positiivses võtmes. Odysseuse merekaart eksiiilirännakutel oli ta jutustamisvõime, sõnaseadmiskus, mida ta igas peatuspaigas rakendas ellujäämiseks ja edasipääsemiseks pikal ja käänulisel teekonnal kodu poole. Kas Odysseus suudab vaikida, samas jäädes truuks oma

epiteetlikule velpusele – või hakkab ta sonima ja lobisema ankruta paadis? „Kunstniku noorpõlveportree” viipab viimase võimaluse suunas – Joyce’i järgmise suurteose „Ulysses” (1922) mõõtkava ja pealkiri on ta esikromaanil lõpulehekülgedel nähtaval.

Retrospektiivselt väidab Tuglas, et Felix Ormussoni aeg „sai ümber”, kuna Esimese maailmasõja tingimused olid kirjutamiseks liiga heitlikud, samas tundus „inimkonna traagika taustal” teemagi liiga triviaalne, ja pärast sõda võtsid autori huvid ja sihid uue kuju: „Pärastsõjalises põhjalikult muutunud olustikus ei leidunud aga enam mahti ega huvigi selle enam-vähem iganud ainekuga tegelemiseks” (Tuglas 1966: 165). Kerglaselt kavatsetud, kuid raskesti sündinud romaan tekitas elevust ja lahkarmumusi: „„Felix Ormussoni” esimene trükk ilmus 1915. a. kevadel – ja äratas rohkem sensatsiooni, kui olin osanud ette arvata. Ning pinevusõhkkonda tema ümber on jätkunud veel hiljemgi. Ma ise pole seda teost kunagi võtnud tõelise romaanina. See oli rohkem nali iseene ja oma ajajärgu arvel, paroodia, pamflett, mida peaks osutama eessõnagi. Tema sündmused ja tegelased pole küllalt tõenäolised, on liiaks siluutilised. Kuid nad võimaldasid väljendada mõningaid paradokse, mis mul oli öelda ajajärgust. Ja rohkem ma ei tahtnudki.” (Tuglas 1973: 86–87.)

Illusioonide purunemine (või nende purunemise kirjeldamine), ühele otsingute- ja segadusterohkele ajajärgule joone alla tõmbamine parodeerimise-naljatamise intentsiooniga – kõik need teemad on omavahel vastuoluliselt seotud. Autori meenuslik eneseraamistus näitab, et „Felix Ormussoni” vastuoluline retseptioon pakkus talle naudingut; ja ehk iseäranis löbustasid teda just need kurjad hääled, kes naljast aru polnud saanud, kes taunisid teose näilisi liialdusi ja narisisid kõlbeliselt ebatervet „oma ajastu kangelast” Ormussoni. Nii mitmelgi korral oma elu jooksul pügas kriitik Tuglas delikaatselt ja kavakindlalt vuntse oma autoportreel, nikerdades ka selle raami ajastukõlblikuks. Samas aga on Ormussoni kui tegelase ja „Felix Ormussoni” kui romaani „ajast maha jäämine” olemuslik paine, sümptom matsi-vurle vahel seisva, seda dialektikat matkiva ja sellest eemale pürgiva nooreestlase ruttamisest, et Euroopale järele jõuda. Kuna Tuglas mainib Esimese maailmasõja mõju oma triloogiakavatsusele, tekib küsimus, kuivõrd nooreestlaste kelmlik Euroopasse jõudmine ikka toimus teadmises, et Euroopa on kriisis ja et „kese on koost lagunemas” (*the centre does not hold* – W. B. Yeatsi sõnutsi) ning kuivõrd ja millal Esimese maailmasõja kultuurilised šokilained neile, nooreestlastele päralt jõudsid.

Hüppekurv üle kahe ajastu kuristiku on Felix Ormussonil kui ajutiselt eksiilist naasnul ja Stephen Dedalusel kui eksiili siirdujal erinev. Selle erinevuse täpsemaks määratlemiseks on vaja lähemalt vaadelda liri ja Eesti kultuurisituatsioone 19. sajandi viimastest kümnenditest 1914. aastani – nii modernsuse matsi-vurle-dialektikat kui ka Felix Ormussoni lähimineviku-põdemist 1905. aasta „puuhoburatsanikuna”. Iroonia peibutus lugejale koosneb osalt kutses mõtiskleda, millised on need Ormussoni naeruväärsuse taga peituvad „tõsised” puudujäägid nii tegelasel kui ajastul – matsi põhi, provintsikultuuri mahajäämus, linnastumisest tingitud kultuurikiirendus ja sellest tulenev võõralt maalt külge jäänud dekadentlik „ajahaigus”, tulemuseks läbikukkunud tõusiku, *parvenu* kojutulek. „Felix Ormussoni” puhul oleks ühtlasi vaja lähemalt vaadelda üht

vormilist kurioosumit, ebakõla ehk tervikust hälbimist, mida Juhan Luiga norivalt ja pikalt kommenteerib kolm aastat pärast romaani ilmumist: Felix Ormussoni vanust (ja põlvkondlikku kuuluvust) on võimatu määratleda, sest romaan pakub selleks mitu vastukäivat, üksteist loogiliselt välistavat võimalust (Luiga 1995: 306). Kas on see kompositsiooni viga, järjekordne nali või sügavam vastukäivus, mille lahendamiseni oligi võimatu jõuda ummikus ja katkestuses, milleni Tuglas Ormussoni-materjali vormimisel jõudis? Või on see hoopis Luiga kui lugeja liigne realismi-ihalus, modernismirütmide kuulumisvaegus? Nii Stephen Dedaluse „enneminevik” kui ka Felix Ormussoni 1905. aasta lähimineviku pohmell on – nähtuna isegi läbi naeruväärsuse loori – tõsised. Mõlemal juhul määravad need minevikud selle, millisesse Euroopasse Stephen ja Felix (Joyce ja Tuglas) jõuda püüdsid, ning kas nad sinna päralt jõudsid või mitte.

Kirjandus

Attridge, Derek, Marjorie Howes (Eds.) 2000. *Semicolonial Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fairhall, James 1993. *James Joyce and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gabler, Hans Walter 1998. The Genesis of „Portrait of the Artist as a Young Man”. – Critical Essays on James Joyce’s „Portrait of the Artist as a Young Man”. Eds. P. Brady, James F. Carens. New York: G. K. Hall, lk 83–111.

Hayman, David 1998. Joyce’s Portrait and Flaubert’s „L’Education Sentimentale”. – Critical Essays on James Joyce’s „Portrait of the Artist as a Young Man”. Eds. P. Brady, James F. Carens. New York: G. K. Hall, lk 115–128.

Hinrikus, Mirjam 2007. „Noor-Eesti” intellektuaalide dekadentlikust Euroopa-identiteedist: J. Randevere „Ruth” ja Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”. – *Looming*, nr 11, lk 1713–1730.

Joyce, James 2003a. *Kunstniku noorpõlveportree*. Tlk J. Rähesoo. Tallinn: Varrak.

Joyce, James 2003b. Giacomo Joyce. – *Vikerkaar*, nr 7–8, lk 2–11.

Joyce, James 1996. *Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books.

Kershner, R. Brandon 1996. History as Nightmare: Joyce’s Portrait to Christy Brown. – *Joyce and the Subject of History*. Eds. Mark A. Wollaeger, V. Luftig, Robert E. Spoo. Ann Arbor: The University of Michigan Press, lk 27–45.

Laman, Barbara 2004. *James Joyce and German Theory: „The Romantic School and All That”*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Levenson, Michael 1998. Stephen’s Diary: The Shape of Life. – Critical Essays on James Joyce’s „Portrait of the Artist as a Young Man”. Eds. P. Brady, James F. Carens. New York: G. K. Hall, lk 36–52.

Luiga, Juhan 1995. Noor-Suomi–Eesti. Märkused 10-aastasest „Noor-Eestist” ja 25-aastasest „Nouri Suomist”. – *Mäss ja meelegaigus*. Koost H. Runnel. Tartu: Ilmamaa, lk 274–318.

Martens, Lorna 1985. *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moretti, Franco 1987. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.

- Nash, John** 2006. James Joyce and the Act of Reception. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nirk, Endel** 1985. Valepassiga suvitaja päevaraamat. – Endel Nirk, Avarдумine. Vaatlusi eesti romaani arenguteelt. Tallinn: Eesti Raamat, lk 54–74.
- Parrinder, Patrick** 1998. A Portrait of the Artist. – Critical Essays on James Joyce's „Portrait of the Artist as a Young Man”. Eds. P. Brady, James F. Carens. New York: G. K. Hall, lk 85–128.
- Scholes, Robert, Richard M. Kain** (Eds.) 1965. The Workshop of Daedalus. James Joyce and the Raw Materials for „A Portrait of the Artist as a Young Man”. Evanston: Northwestern University Press.
- Sisask, Kaia** 2006. Prantsuse keelest ja stiilist noor-eestilisis unelmais. – Noor-Eesti 100. Kriitilisi ja võrdlevaid tagasisivaateid / Young Estonia 100. Critical and Comparative Retrospectives. Koost, toim E. Lindsalu. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 86–95.
- Sisask, Kaia** 2007. Friedebert Tuglase „prantsuse daam”. Prantsusmaa kui muusa ja maatriks nooreestlaste kultuurihorisondil. – Keel ja Kirjandus, nr 9, lk 705–713.
- Spencer, Theodore** 1977. Introduction to Stephen Hero. – James Joyce, Stephen Hero. Part of the first Draft of „A Portrait of the Artist as a Young Man”. St. Albans: Triad, lk 11–23.
- Tuglas, Friedebert** 1919. Aja vaim. – Aja kaja. 1914–1919. Tartu: Noor-Eesti, lk 47–62.
- Tuglas, Friedebert** 1951. Felix Ormusson. Toronto: Orto.
- Tuglas, Friedebert** 1966. Katkeid „Felix Ormussoni” teisest osast. – Looming, nr 2, lk 165–172.
- Tuglas, Friedebert** 1973. Teoste sünnilood. – Friedebert Tuglas, Rahutu rada. Elu- ja kirjandusloolist. Tallinn: Eesti Raamat, lk 67–117.
- Tuglas, Friedebert** 1996. Eluloolisi märkmeid I. 1906–1944. Toim K. Metste. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Virgela.
- Undusk, Jaan** 1986. Realismi mõiste ümber. F. Tuglase „realism” ja sajandivahetuse kultuur. Tallinn: Eesti ESV Teaduste Akadeemia.

Tiina Ann Kirss – *PhD* võrdlevas kirjandusteaduses (University of Michigan, 1994), on Tartu Ülikooli eesti kirjanduse professor. Ta on töötanud Toronto Ülikooli Eesti õppetooli keele ja kirjanduse õppejõuna ning korralise õppejõuna Mercer Universitys ja Wesleyan College'is USAs. Tema peamisteks uurimisaladeks on 20. sajandi Euroopa kirjanduslugu, kirjandusteooria ja elulugu kui kirjutusvorm. Käsil on pikemad uurimused „kirjutavatest naistest” Eestis 1880–1925 ja monograafia Jaan Krossist.