

VE NE FORMALISM NING EESTI KIRJANDUS

Formalistlik essee

LINNAR PRIIMÄGI

Vene formalismi saatus

Formalism oli vene kirjandusteaduse koolkond¹ aastail 1914–1928. Formaliste ei huvitanud mitte kirjandus, vaid kirjandusteadus. Kirjandus pälvis nende tähelepanu üksnes kui objekt, mis erineb kõikidest teistest ja mida tuleb uurida talle ainuomaste vahenditega. Nois vahendeis, omaenda teaduslikus aparatuuris püütigi eeskätt selgusele jõuda.

Ent kuidas roog, nõnda kahvel. Esmalt tuli selgeks teha, mis on kirjanduslikkus, ilukirjanduse *differentia specifica*. Võtmeks võeti veendumus, et tekst on tehtud sõnadest ja lähtuda tuleb keeleteadusest. Lingvistika oli viimasel ajal ju tähelepanuväärselt lihtsustunud: noorgrammatikute häälikuseadused ja Saussure'i üldkeeleteadus süstematiseerisid keelestiihiat eeskujulikult. Sama tahtsid formalistid teha kirjandusteaduses. Leida võttes, mille abil tavatekstist valmib kirjandustekst.

Paraku selgus esiteks, et keeleteadusest on tõhtu üksnes kunstilise teksti madalamail struktuuritasemeil opereerides. Lingvistika tuli hüljata, kui liiguti kõrgematele tasemetele, kust õieti algabki teksti kunstilisus. Ent formalistlik meetod (või printsiip) jäi seal abituks (sündisid *idem per idem*-määratlused: „Poetiline süntaks uurib süntaktiliste vormide kunstilise kasutamise võtteid”). Selles arusaamas formalistlik koolkond laguneski.

Teiseks selgus, et formalistliku kirjandusteooria võttestik pole mitte üksnes liiga lihtne, vaid ka liialt üldine. See ei saa pihta konkreetse teose uni-kaalsusele. „Loogilised vastuolud, millega Opojazil tuleb kohtuda üha sagedamini, tõrjuvad neid välja konkreetsete nõiaringist, kuhu nad on ära eksinud „kolme männi vahele”,” nentis Sergei Bobrov (1922: 28). Vähegi konkreetsem materjal ei mahtunud teoriasse ära.

Formalistid ise uskusid ja ka nendest usuti, et nad annavad ilukirjandust mõistmaks ja loomaks lihtsa meetodi ning selge algoritmi. Nende kiiluvette sättisid end kohe „eklektikud, kanoniseerijad, ühitajad ning epigoonid”, loetles Boriss Eichenbaum (1924: 25–26). Ent nondel diagnoositud „teoreetilise temperamendi puudus” sõnastab võtme formalistide-pioneeride eneste teadusloomesse.

Vene formalismi eredaimaid kujusid iseloomustab kadestamisväärne „teoreetiline temperament”. Andekad, energilised, leidlikud, poleemilised, õpijanused – nende kirjatööd on ideede genereerimise protokollid. Lahendused, mida nad teoreetilistele küsimustele otsivad, sünnivad otse sule all. Vaimustav on viibida nende omaaegse mõtte reaajas. Jah, nende kirjapanekuisse

¹ Vt Kirjandus kui selline. Valik vene vormikoolkonna tekste. Koost ja toim Märt Väljata. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 2014.

sigineb ebajärjekindlust, loogikavigu – aga see palang, see elaan, mis kannab nende konstrueerivat mõtet, andestab kõik.²

Roman Jakobson oli üldse üks kõige elevamaid mõtlejaid formalistide kellas, mingi teoreetiline poisiklikkus saatis teda kuni surmani (1982). Oh, kuidas logiseb loogika tema artiklis „Realismist kunstis” (1921)! Esiteks jagab ta realistlikkuse kui tõepära autori kavatsetuks (A) ja lugeja tajutuks (B), nii siis psühholoogilisel alusel. Nendega võrdväärseks eritleb ta (C) XIX sajandi realismi – kirjandusloolisel alusel. Ja kolmandal alusel, juba kirjandusliku võttena veel (D). Kuid sellega lugu ei lõpe. Ta peab vajalikuks lisada ka (E) kui „järjekindla motiveeringu nõude”! Muide, liigid (A) ja (B) jagab ta veel kummagi kaheks konservatiivsuse/novaatorluse alusel. See on tõeline puder ja kapsad, mis eksib kõigi teadusliku liigenduse reeglite vastu ja millega pole vähimatki peale hakata. Aga autori mõttekäiku, tema teoreetilise kassikanga loomet jälgida on väga põnev. Siin pusib tark inimene.

Esiformalistid olid juudi soost. Võib-olla **mängib formalistide mõtteviisis alateadlikult kaasa Vana Testamendi tekstiloogika**. Mille muuga seletada Roman Jakobsoni „eitava parallelismi” ning „ümberpööratud eitava parallelismi” mõistet kirjutistes „Realismist kunstis” ning „Uusim vene luule” (samuti 1921)? Eitavat parallelismi näitlikustab: „Ma pole puu, vaid naine”, ümberpööratult: „Ma pole naine, olen puu” (lk 43–44).³ Milleks siin üldse „parallelism”?

Robert Lowth (1912: 520–522) eristas Vanas Testamendis kolme liiki parallelismi: sünonüümset, antiteetilist ja sünteetilist.

Sünonüümne parallelism on väljendatav valemiga $p \rightarrow p'$: Pöördu mu poole / ja ole mulle armuline... (Ps 25: 16); Katsu mind läbi, Jehoova, / ja kiusa mind, / sulata mu neerud ja mu süda! (Ps 26: 2). Viimane juba valemiga $p \rightarrow p' \rightarrow p$.

Antiteetiline parallelism võib formaliseerida kui replikatiivset konstruktsiooni $[(p \leftarrow q) \& \neg p] \rightarrow \neg q$: Laisk käsi toob vaesuse, / aga virgad käed teevad rikkaks. (Õp 10: 4; võrdlusalus: käsi); Issanda tee on kindluseks laitmatule, / aga kurjategijaile on ta hukatuseks. (Õp 10: 29; võrdlusalus: Issanda tee). Antiteetiline parallelism on sümmeetriline.

Sünteetiline parallelism on ehitatud valemi järgi $(p \rightarrow q) \& (r \rightarrow s)$ ja võrdlusalus, *principium comparationis* puudub: Ülekohtuselt saadud varandustest pole kasu, / aga õiglus päästab surmast (Õp 10: 2); Kes pilgutab silmi, põhjustab valu, / ja huultelt meeletu libastub (Õp 10: 10).

Formalistide mõtlemist täpsemalt iseloomustama sobib asümmeetriline parallelism, millest Lowth ei räägi: $[(p \leftarrow q) \& \neg p] \rightarrow r$. Taibukas poeg kogub suvel, / aga poeg, kes lõikusajal magab, teeb häbi (Õp 10: 5). Võrdlusalus jääb samaks (*poeg*), aga vastandus hälbib sümmeetriast: kui *kogub/magab* võib veel semantiliseks opositsiooniks lugeda, siis *taibukas* ja *häbiväärsus* enam antonüümsust ei sisenda. Või: Tark poeg rõõmustab isa, / aga alp poeg on emale meelehärmiks (Õp 10: 1) – kontraarsed vastandid on *tark/alp* ja *rõõm/meelehärm*, aga korruga tuuakse sisse veel laiendav vastandus (*isa/ema*), mis

² Samasugune leidurlik elevus valitses 1960.–1970. aastatel Tartus, kui sündis ja kujunes Tartu-Moskva semiootikakoolkond. „On ju suur osa Tartu koolkonna teooriatest loodud *ad hoc*, konkreetse materjali uudsete analüüsivõimaluste loomiseks,” tunnistas Peeter Torop (2010: 349). Hiljem, 1980. aastatel asendus teaduslik pidupäevameeleolu teadusliku argipäevaga.

³ Leheküljenumbrid eestikeelses tekstivalimikus (vt viide 1).

nihutab sümmeetria paigast: võrdlusalus (*isa/poeg*), mis kehtestatakse esimeses värsis, tühistatakse teises värsis uue võrdlusalusega (*ema/poeg*). Seda parallelismi tüüpi võiks nimetada **produktiivseks** või **dünaamiliseks**, sest siin pole tegu mitte staatilise sümmeetrilise vastandusega, vaid asümmeetriaga, mis mõtet edasi kannab. Midagi sarnast võib kogeda formalistide tekste lugedes.

Nii võib end korruga tabada mõttelt, et **ilukirjanduses, eriti luules on vorm sisutundlikum kui kujutavkunstis**. Maali sõnum moondub ühe värvi tooni muutusest või juhusliku detaili vahetusest vaevu, aga foneemi muutus teisendab kogu luuletuse sõnumit. Goethe meenutas (1829): „Ka trükivea tõttu on luuletajale külge luuletatud väga mõtet moonutavaid sõnastusi. Ühes teoste väljaandes, pealegi veel Cotta omas, arvas laduja end parandavat kallitele kodustele mõtleva Iphigeneia sõnu *Zu den Geliebten schweift der Blick* ja ladus *zu dem Geliebten* ('armastatud mehe poole') jne.” Või siis tunnistab teisel: „Alati, kui ma näen trükiviga, mõtlen ma, et on leiutatud midagi uut.” Mida väiksem on ilukirjandusteksti kujutusüksus (kujutusüksusest räägib Juri Lotman artiklis „Märkmeid jutustava teksti struktuurist”, 1973), seda kunstilisem ta on. Tarbetekstis võib asendada sõnu ja muuta lausestust, luuletekstis loeb iga häälik, iga kirjavahemärk, iga sõnavahe. Rämpsluules muidugi mitte.

Tekst ja teos

Johan Huizinga nentis aastal 1926: „Puhta kirjandusloo jaoks jääb otsatuks uurimisobjektiks kas teatud kirjandusteos ise, omaenda väärtuses, või üldine kirjanduse mõiste. Kultuuriajalugu seevastu näeb mineviku vaimuvorme, mida ta püüab mõista, alati keset sündmuste voolu” (Huizinga 2013: 177). Niisiis eirab ta võimalust vaadelda ka kirjandusteost ajas ning aja mõjul areneva organismina. See pole õige.

Tuleks vahet teha tekstil ja teosel. Tekst on käsitatav struktuurina, mis jääb – *mutatis mutandis* – läbi aegade samaks, iseendaks. **Et tekstist saaks kirjandusteos**, peab ta rahuldama kaht lisanõuet: **olema kujuteldav tervikuna ning edastama kunstilist intonatsiooni. Tekstist kui struktuurist** sünnib tänu nendele kahele tegurile **teos kui funktsioon**. Tekst ärkab ellu, muutub „kellekski”, ajas arenevaks organismiks – teoseks.

Üldine kirjanduslugu võib uurida tekstidevahelisi suhteid: mille poolest üks tekst erineb teisest. Kuid hoopis keerulisem ning inimvaimu arengu seisukohalt sisukam on uurida, mille poolest erinevad omavahel kaks teost. Niisiis on kirjandusteoorias võimalik kas tekstikeskne või teosekeskne käsitlus.

Vene formalistid tegelesid kirjanduslike tekstidega, struktuuridega. Ilukirjanduse valda kanti üle Hermann von Helmholtzi arusaam, et „elusrakku de käitumine peaks olema seletatav molekulide liikumisega, mis toimub vastavalt kindlatele jõuseadustele”. Siis aga kogesid formalistid, et kirjandusteost ei saa struktuurielementidest tase-tasemelt ehitada alt kuni päris üles välja – klaasist lagi tuleb vastu. See, mis tekstist teeb kunstiteose, ei ole formaliseeritav. Piltlikult öeldes: teksti ülemised korrused ei ole ehitatud mitte altpoolt alustades, vaid ülalt, ning omaenda arhitektooniliste reeglite järgi. Kusjuures alumiste ning ülemiste struktuuritasemete vahele jääb kriitiline lõhe. Kõige selgemini räägib sellest Émile Benveniste artiklis „Keele semioloogia” (1974:

89): „Küsimus selles seisnebki, et välja selgitada, kas saab, ja kui, siis kuidas, minna märgilt üle kõnele. Tegelikult on märkide maailm endasse suletud. Märgilt lausungile ei ole üleminekut ei süntagmade moodustamise [*syntagmation*] ega mingil muul teel. Neid lahutab ületamatu piiriala.”

Strukturaalne formalism pidi hakkama otsima pehmemaid meetodeid hõlmamaks teksti, koguni kunstilist teksti tervikuna, koos tema „teleoloogiaga” (nagu ütles formalistide võõrasisa Christiansen, või „antud teose ülesande ühtsusega”, nagu ütles Žirmunski) ehk funktsiooniga. Tekstipõhiselt lähene miselt kirjandusele tuli nihkuda teosepõhisele vaatlusele. Vene formalistid seadsid ennast sisse sinna kriitilisse lõhesse kirjandusteksti alumiste tasemete (struktuuri) ning ülemiste tasemete (funktsiooni) vahel. See oli tänuväärne positsioon, sest võimaldas teaduslikku lähidistantsi nii teksti ala- kui ka üla- korrustega. Õnnelikematel hetkedel, väärtuslikemates teadustöödes olid need distantsid tasakaalus. Sellisel juhul tekib uurija perspektiivist teatav *Gestalt*- efekt, kus tekstimärkide kooslusest ilmneb mingi uus, immateriaalne teoreetiline konstruktsioon (*θεωρία* selle kreeka sõna täpses tähenduses).

Formalistide avangardi meetod põhineb paradoksaalselt just intuitsioonil. Nad ei kasutanud heuristilise meetodina „teaduslikku salierismi”, nagu seda neile ette heideti (vrd Puškinil: „kooskõla kontrollisin algebra abil”).⁴ Ainult teaduslik intuitsioon võimaldas neil rääkida kunstilisest intonatsioonist.

Intonatsioon

Intonatsiooni mõistele keskendus nõukogude vene helilooja Boriss Assafjev (1925), lähtudes just kõneintonatsioonist. Kummatigi ei eritlenud ta seda mõistet muusikateadusliku täpsusega, vaid rääkis laialivalguvalt, et muusika on „intoneeritava mõtte [*смысла*] kunst”, helilaad „intonatsiooniline, ühiskondlikus teadvuses juurduv meloodilis-harmoniliste seoste kogum”, heliteos aga „intoneerimise käigus sotsiaalselt ilmneva muusika vorm”. Sellest kvaasiteaduslike metafooride salapärasest ei ole võimalik välja lugeda muud kui soovi täiendada heliteose struktuuri skeletti (mida uurib traditsiooniline muusikateadus) muusikalise elusainega – eesmärk ja vajadus, mille ta sõnastas juba 1923. aastal artikli pealkirjas „Heliainese vormistamise protsess” (Assafjev 1971: 209–365).

Formalistidest käsitleb intonatsiooni Boriss Eichenbaum uurimuses „Kuidas on tehtud Gogoli „Sinel”” (lk 51–71). Ehkki hõlpsam oluks kõnelda intonatsioonist luule varal, räägib Eichenbaum sellest proosas. Tema tekst pole teaduslikult täppis, pigem etüüd. Kuid just see võimaldab tal „kriitilises lõhes”

⁴ Säärast „salierismi” võib kohata pigem avastuste-ahtras uuemas strukturalistlikus kirjandusteoorias. Näide Jürgen Linki „Kirjandusteaduslikest põhimõistetest” (1974: 160): „Kui tekstis leidub sünteetiline signifikant, mis tuleb substitueerida analüütilise kompleksiga, ja nimelt sellesama kompleksi ühe või väheste seemidega, siis on meil tegu *emfaasi*ga (kr *emphasis* = selge ütlus). Näiteks olgu: „Pühendatud viimastele meestele” („Rodeo” *after-shave*’i reklaam). ’Mehed’ on sünteetiline märk, millele aga tuleb substitueerida uus signifikaat. Substituens hõlmab vaid väheseid, võib-olla üheainsa meemi ’mehest’, nimelt ’tugev’, ’potentne’. Substituens (’tugev’, ’potentne’) esineb sellepärast analüütilisel kujul, et ta kujutab endast ’mehe’ semantilise analüüsi üht osa. Emfaas on niisiis, sõltuvalt sellest, kas tegu on ühe või mitme seemiga, äraspidi sünekdohh või siis äraspidi perifrasis. Hulgateoreetilises formuleeringus võib öelda: emfaas on semantilise hulga üksikelemendi projektioon koguhulgale.”

sõnastada kunsti seda osa, mida Goethe nimetas *das Inkommensurable*, formaliseerimatuks. Formalist sõnastab formaliseerumatut – mida kompetentsemat veel soovida!

Kunstiline intonatsioon ei ole mitte autori isikliku stiili küsimus, vaid teatav keeleomane dukтус, *écriture*.⁵ Oma stiilist kui individuaalsest eripärast autor lahti ei saa, see jääb läbi kumama ka siis, kui ta teeskleb kedagi teist.⁶ Aga dukтус võib vallata või mitte vallata. See on kirjandusliku meisterlikkuse küsimus. Ning nagu meisterlikkuse puhul ikka, määrab siingi tulemuse andekus, loomupärane soodumus omandada midagi, mis pole kaasa sündinud.

Muidugi on intonatsioon muusikaline mõiste ja sarnaneb luuleteooriastki tuntud instrumentatsiooni mõistega. Erinevus seisneb vaid selles, et instrumentatsioon kujutab endast võtete passiivset arsenalit (mänguvalmis orkestrit!), intonatsioon kui dukтус aga individuaalset kirjaoskust, vilumust tolles arsenalis või orkestris leiduvat kasutada isikliku sõnumi vormistuseks luuleteosena. Niisiis määratlen ma **intonatsiooni** muusika terminoloogias – kui **teose meloodiat ja rütmi tema kompositsioonilises harmoonias**.

Thomas Manni romaani „Doktor Faustus” VIII peatükis peab kohalik organist Wendell Kretzschmar loengu teemal „Muusika ja silm”: „Ta rääkis noodistatud muusika puhtvälisest ilmest ja kinnitas, et asjatundjale piisab ainsast pilgust kirjapildile, et helitöö vaimust ja väärtusest õiget muljet saada... Teisalt jälle kirjeldas ta meile, millist hurmavat naudingut pakub kogenud silmale juba üksi mõne Mozarti partituuri optiline pilt, dispositiooni selgus, pillirühmade ilus jaotus, vaimukalt muutlik meloodiline joon.” – See on ka luuleteksti intonatsioonilise vormistuse parim kirjeldus.

Eesti kunstkirjandus saavutas intonatsioonilise kõrgvormi Siuru ning Arbujaate luules, järgides Heiti Talviku kuulutust: „Meie kohus on sundida saledasse stroofi / elementide pime raev.” Nende looming heliseb eeskujulikult tänapäevani. Aastal 1977 üllatas väga kauni poetilise intonatsiooniga noor Doris Kareva („Viis tüdrukut ja kaheksa poissi”).⁷ Praeguses eesti kirjanduses, kus teoste asemel virnastatakse tekste ja tekstikogumikke nagu Väandras saelaudu, kohtab luulelist andekust, intonatsioonilist meisterlikkust haruharva.⁸

Autorikujund

Intonatsiooniga on seotud teine vene formalistidel äärmiselt tähtis, praegusest eesti kirjandusest kaotsiläinud arusaam – autorikujund.

Kirjanik on inimene, keda võib kohata uulitsal. Aga teksti korrastaja rollis toimetab **autor**. Tema asub oma teose sees, nii nagu mesilane kõrge valmistades keerleb oma vaha aines. Autor ei ole mitte inimene, vaid tekstikujund, teksti sisefunktsioon. Tabavalt märgib omaaegne õpik, et „kunstiteost

⁵ L. P r i i m ä g i, Sürrealismi võti. – Keel ja Kirjandus 2014, nr 6, lk 454.

⁶ Portugallane Fernando Pessoa sünnitanud oma loomeelu jooksul neli erinevat autorikujundit, ehkki tõlke põhjal (Loomingu Raamatukogu, 1973) selles veenduda ei saa. John Osborne'i näidendis „Vaata raevus tagasi” (1956) loeb tegelane pühapäevalehte: „Ah jaa, siin on veel üks ameerika professor Yale'ist või mujalt, kes usub, et kui Shakespeare kirjutas „Tormi”, muutis ta oma sugu.”

⁷ L. P r i i m ä g i, Mälestuste muusika. – Sirp ja Vasar 9. IV 1982; L. P r i i m ä g i, Kadunud originaal. – Looming 1997, nr 12, lk 1709–1710.

⁸ L. P r i i m ä g i, Rääbakad öied. – Sirp 30. V 2014.

luges ei piirdu me lihtsalt süvenemisega kõigesse sellesse, mida seal räägitakse, vaid saame ka aru, kes räägib ja kuidas räägitakse, missugune on autori suhtumine kujutatavasse tegelasesse”.⁹ Sellega võib nõustuda, kui autorina ei käsitata mitte inimest kirjutuslaua taga, vaid jutustaja häält teoses.

Just tollest räägib Eichenbaum oma Gogoli-käsitluse alguses: „Novelli kompositsioon sõltub suuresti sellest, missugust osa mängib tema ehituses autori **isiklik kõnetoon**, st kas see on organiseerivaks algeks, luues rohkemal või vähemal määral **pajatuse** illusiooni....” (lk 51). Ainult et Eichenbaumi seostab autorikujundi elus kirjaniku karakteriga, tema loomupärase stiiliga, mitte intonatsiooniga kui teksti isikupärase sisehäälega: „... nagu paljud kaasageds tunnistavad, paistis Gogol silma erilise oskuse poolest oma teoseid ette lugeda” (lk 52).

Suutmatust luua autorikujundit ning eristada kirjanikku ja autorit on käibele läinud koguni argumendina eesti kirjanduskriitilises poleemikas. Vastuseks tähelepanekule, et üks autor esineb oma tekstis Kõnepidamatu Skisofreenikuna, lööb teksti väljaandja lauda argumendi, et selle teksti kirjutanud inimese doktoritööd „nõustas XX sajandi kõige olulisem keeleteadlane Noam Chomsky”. Aga küsimus ei ole ju mitte, kes keegi on ja kes teda nõustas, vaid missuguse autorikujundi alla ta läheb oma tekstis esinema, kas tahes või siis – pigem – tahtmata. Ilukirjandus on kunst, mida tuleks õppida doktoritöö kõrvalt!

Kirjanik ning autor ei ole üks ja seesama. Kirjanik elab väljaspool teksti, autor elab ainult tekstis. Kirjanik sureb ära ja maetakse maha, aga autor jääb teksti sisse elama.

Autorikujundi loome on tänases eesti proosas täiesti unustatud. Välja lastakse vaid kirjanikutekste. Isegi *Facebook*'is suudetakse enesele leiutada huvitav roll, miks siis mitte belletristikaks pürgivates toodetes – need ju voolavad praegu, nagu torust tuleb, igasuguse kunstipärata. Ja koos kirjanikega lähevad ka nende tekstid mälu ühishauda. Aga klassika ei sure. *There's the rub*.

There's the rub. See tsitaat Shakespeare'ilt suunab kõrvale põigates meenutama, et eriti keerukas intonatsiooniline sümfonism kõlab draamateoses, kust lisaks autori tummale häälele peab kostma iga tegelaskuju isikupärane, karakterne intonatsioon. Eesti teatri algataja Lydia Koidula seda 1870 veel hästi ei suutnud. Aga Juhan Smuul, kelle „Polkovniku lese” (1968) nimiroll on säärase intonatsiooni esindusnäide,¹⁰ toob Autori ja koguni Remargi lausa lavale. Just remargis ilmneb ju muidu kõige selgemini autor kui teksti sisefunktsioon (st kui näidendi esmalavastaja oma vaimusilmas), kuid peale selle kätkeb „Polkovniku lese” tervikus veel ka päris autor päris sisefunktsioonina. Tekib hierarhiline struktuur: kirjanik → [autor → Remark → (Autor, Polkovniku lesk)].

Autorikujund sünnib tekstist lugeja teadvusse. Lugeja sünnitab ta endasse kas või vägisi, isegi kui kirjanik pole autorit tahtlikult eostanud. Kesale, kuhu ei külvata, võrsub umbrohi iseenesest. Sealt siis tulevadki autorikujundid, mida kirjanikud ise ei taha: Kirjanduslike Ambitsioonidega Ajakirjanik, Teismeline Pseudoteadlane, Fantaasiavaene Seriaalistsenarist, Keelekramp-

⁹ Marksistlik-leninliku esteetika alused. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1961, lk 368.

¹⁰ Tema raudselt ettekirjutatud intonatsiooni on laval kõrvalekaldumatult reprodutseerinud nii Aino Talvi (1966), Herta Elviste (1966), Ita Ever (1982) kui ka Madis Milling (2002).

lik Pubekas, Püüdlik Taidleja, Igav Inimene, Infantiilne Kassikangur...¹¹ Kes säärastega ihkaks kohtuda?

* * *

Mõlgutada pakub „Kirjandus kui selline” rohkesti. Sealsetel teoretiseerintutel on see *ad hoc*-võlu, mis laseb lugejal tõdeda kirjatükkide vähest süsteemust, kuid teeb temast teooria sünni tunnustaja, kannab ta noisse aastasise, kui formalism oli veel noor ning avastuslik, lämmatamata epigoonide ja kommentaatorite toodangu alla.

Ja paneb küsima: kus on nüüdse eesti kirjandusteaduse „teoreetiline temperament”? *Où sont les neiges d'antan?*

Kirjandus

- A s s a f j e v 1971 = Академик Б. Асафьев, Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая. Ленинград: Издательство Музыка.
- B e n v e n i s t e 1974 = Эмиль Бенвенист, Общая лингвистика. Москва: Прогресс.
- B o b r o v 1922 = Б. В. Томашевский, Формальный метод (Вместо некролога). – Игорь Чернов (подг. изд.), Хрестоматия по теоретическому литературоведению, I. Тарту: Тартуский государственный университет, 1976, lk 27–36.
- E i c h e n b a u m 1924 = Б. М. Эйхенбаум, Вокруг вопроса о „формалистах”. – Игорь Чернов (подг. изд.), Хрестоматия по теоретическому литературоведению, I. Тарту: Тартуский государственный университет, 1976, lk 15–26.
- H u i z i n g a, Johan 2013. Kultuuriajaloo ülesanne. Valik artikleid, esseid, kõnesid. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- L i n k, Jürgen 1974. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis. (Uni-Taschenbücher 305.) München: Wilhelm Fink Verlag.
- L o t m a n 1973 = Ю. М. Лотман, Замечания о структуре повествовательного текста. – Труды по знаковым системам VI. (Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised 308.) Тарту, lk 382–386.
- L o w t h, Robert 1912. The Jewish Encyclopedia. Kd IX. New York–London: Funk and Wagnalls Company.
- T o r o p, Peeter 2010. Tartu koolkond kui koolkond. – Jalutuskäigud Lotmaniga. Koost Mihhail Lotman. Tallinn: TLU Press, 2010, lk 343–371.

Russian formalism and Estonian literature: A formalist essay

Keywords: literary theory, Russian formalism, perception about the author

The 19th century following the industrial revolution developed into a technological era, which evoked humanist protest in arts (symbolism, decadence) as well as humanities (Freud, anthropology). Literary theory was also affected as scientific logic borrowed from technology was applied to human semiotic and figurative

¹¹ Minu arvustusest „Olematute teoste antoloogiale” (2014) Eesti Televisioonis 30. IV 2014. Vt <http://kultuur.err.ee/v/kirjandus/06eb7caf-9b87-47f0-b9ba-1893a423f6b2>

thinking (Saussure, Wölfflin). Russian formalists had to overcome two traditions in the 19th-century literary studies, namely, a positivist adherence to facts and vulgar psychologism, neither having to do with a work of literature. Their studies addressed the author, the person behind the text. However, for them the author was not so much a person of flesh and blood who happened to write the book as an intrinsic function of the text, the voice talking to (not with) the reader. (The author-reader dialogue was still beyond the interest of the formalists of 1914–1928.) This led to the development of such terms as „text intonation” and „perception about the author”. The artistic integrity of the text, previously explained in terms of composition, came to be defined as unity of the perception about the author, while a work of literature was described as an episode open at both ends, yet held together by the same unity (Vinogradov on Akhmatova). Formalism expired when it turned out that its underlying logic of binary oppositions that sufficed for describing the lower elementary levels of the text failed to work for the artistic qualities revealed on higher structural levels. Nevertheless, Russian Formalism remains a mandatory basic course of scientifically grounded Literary Studies.

Linnar Priimägi (b. 1954), Tallinn University, Institute of Communication, Associate Professor, tristan@tlu.ee