

NAISE ENESETEADVUSE JA IHA SÜND SONETIS

Marie Under ja Edna St. Vincent Millay (I)

REBEKKA LOTMAN

SU TUBA

*Su mulle suletud ja salaline tuba
Öösinine ja leinahämar nüüd.
Peaaegu kõlab see kui kaunis müüt,
Et veetsid päivi siin, nii kaugeid juba.
Ei mõnda aega tihkand võtta luba
Ma üle läve astu: nagu süüd
Ma kandsin iha endas, põles püüd
Su poole, salapäraline tuba.
Kuid tundes elu tühjushalli pausi,
Siis hilislilledega täitsin kausi
– Pihlkobarad, reseedad, skabioosid –,
Ma ukse avasin – kui üle haua
Su voodi kohal kumardasin kaua,
Ja patja peitsin omad suudlusroosid.*

Marie Under, 1918

SINIHABE

*Sa paotasid – kui poleks tohtind – ust.
Nüüd sisene ja uuri lähemalt,
mis vääris reetmist. Pole varandust
siin, puudub nõiapada või kristall –
tõe peegel, pole samas ahnuses
kui sinul hukka saanud naiste päid.
Sa vaata ringi selles tühjuses –
toas ämblikke ja tolmu üksnes näed.
Ent oma elus ainult endale
ma olen hoidnud kõigest selle toa.
Mind rüvetasid, kui mu uksele
sa täna õhtul tulid omal loal,
ja näha sind ei tohi enam eal.
Nüüd ruum on sinu. Uue leidma pean.*

Edna St. Vincent Millay, 1917
(Millay 2015)

Mitmed tänapäeva monograafiad pühenduvad naissubjekti, tema iha, eneseteadvuse ja hääle analüüsile lääne sonetitraditsioonis.¹ Ühe vers-
tapostina nähakse siin Ameerika poetessi, 1923. aasta Pulitzeri luule-
auhinna laureaadi Edna St. Vincent Millay rikast sonetiloomingut, mis pühit-
ses naishäälega erootilist armastust siin ja praegu. Millay armastussonettide
seeriaid peetakse petrarkismi, lääne luulekultuuris enam kui viiesaja aasta
jooksul juurdunud sonetitraditsiooni kontekstis murranguliseks. Millay de-
büteeris ja avaldas esimesed uue ajastu naise häälega sonetid 1917. aastal
ehk samal aastal, kui Marie Under avaldas oma varjamatust ihast pakatava
esikkogu „Sonetid”. Mõlemad autorid armastasid sonetivormi: Under on kirju-
tanud üle 100 soneti, Millay sonetitoodang küünib üle 180. Mõlemad valasid
sellesse vormi igatsused ja kired, meelelised tundmused ja hingeliikumised.
Nende samal ajal, ent erineval pool maakera kirjutatud sonetid astuvad sageli
lausa hämmastavasse dialoogi. Ühest küljest on mõlema poetessi sonettide
hääleks tihti eneseteadlik, seksuaalne ja ihalev naissoost *mina* ning mitmel
puhul loovad nad äärmiselt sarnase poeetilise maailma, teisalt võib paiguti
näha, et nad esindavad selle maailma eri poolusi.

¹ Vt nt Distiller 2008; Moore 2000; Lustig 2007; Ramsden 2012.

Mõlema autori erootilised sonetid pälvisid kirgliku vastuvõtu nii publikult kui ka kriitikutelt: moralistid kritiseerisid neid, osa kriitikuid ülistasid. Mõlema raamatud löid luulekogude müügirekordeid. Underi septembris avaldatud esikkogu müüdi läbi veel enne aasta lõppu ning nagu märgib Sirje Kiin, ilmus teos kolmes trükis ja nii toonases kui ka tänases mõistes erakordselt arvukas tiraažis, üle 3000 eksemplari (2009: 218). Suuretiraazilised olid ka Underi järgmised Siuru-aegsed kogud, nt raamatut „Sinine puri” trükiti 1500 eksemplari. Millay menukamaid luulekogusid osteti juba esimese kuuga üle 30 000 eksemplari, mis oli ingliskeelse luule puhul samuti rekordiline. Niisiis suurendasid mõlemad poetessid inimeste huvi luule vastu, tõstsid lüürika oma kultuuris tähtsamale kohale.

Nii Underi kui ka Millay luule biograafilistes uurimustes on vaagitud, kellest innustatuna on need meelelised sonetid kirjutatud, enamik mõlema sonetitoodangust on sündinud keerukaist meessuhteist. Underi avakogu lembesonetid pärinevad vahemikust 1912–1917, mil ta oli abielus Karl Hackeriga, samal ajal olid tal romantilised suhted tulevase abikaasa Artur Adsoniga. Vahela mahtus suveromanss Tuglasega, kellele „Sonettides” on pühendatud kolm luuletust, ülejäänud aga Adsonile (Kiin 2009: 178–196). Millayl on eristatud, millised tema sonetid on inspireeritud Edmund Wilsonist, millised Arthur Ficke’ist jne. Sonetiseerias „Fatal Interview” („Saatuslik kohtumine”, 1941) on enamik luuletusi adresseeritud armukesele George Dillonile, üksikud ka abikaasa Eugen Boissevainile. Mõlema poetessi elust on kirjutatud pikantseid detaile sisaldavad põhjalikud biograafiad.² Korra on neid XX sajandi suuri naissonetiste ka võrreldud ja üsna kurioosuses kontekstis. 1940. aastal kirjutas Ants Oras:

Kui on veel tarvis tõendit selle kohta, et naised suudavad luua esmajärgulisi vaimseid väärtusi, siis Marie Underi luule annab selle tõendi. Maailmas on ja on olnud palju naiskirjanikke, kellest mitmedki – näiteks Selma Lagerlöf, Virginia Woolf, Pearl Buck – kuuluvad väga kõrgesse klassi. Kuid kirjanduse kõige nõudlikumal alal, luules, leidub vastavale tasemele jõudnud naisi õige vähe. Anna de Noailles, Else Lasker-Schüler, Onerva, Edna St. Vincent Millay ei suuda ükski seista täisõiguslikuna oma kuulsaimate meeskolleegide kõrval. Sellevastu Under talub julgesti võrdlust iga eesti poeediga ning praeguse Euroopa poetesside seast on temaga täiesti samaväärseid kujusid raske leida (Oras 1940: 229, *minu rõhutused* – R. L.).

Niisiis leiab Oras, kellest sai Underi ihukriitik ja ka mentor, et erinevalt Ameerika kolleegist õnnestub Underil tõusta poeedina meesluuletajate tasemeni. Nagu on märkinud Kiin: „Mida suuremaks luuletajaks Under kaasaegses kriitikas tunnistati, seda enam hakati tema tekstides nägema mehelikke kvaliteete” (2009: 732). Sellist meeste perspektiivist hindamist kohtab ka Millay puhul, aga eelkõige alates Teise maailmasõja algusest, mil Millay luulesse siginesid ühiskondlikud ja poliitilised teemad; veel enam, feministlikud autorid on märkinud, et modernistlikud kriitikud soolistasid kaanoni, kõrgmodernismist sai maskuliinne diskursus, ning Millay – nagu mitmed teised naisautorid – kirjutati kaanonist välja (vt nt Clark 1991; Scott 2007). Iseära-

² Underi elust vt Kiin 2009, Millay kohta vt Epstein 2002; Milford 2001; ka Lotman 2015.

nis Millay sõjaaegseid seisukohavõtte luules hakati nimetama hüsteeriliseks ja sentimentaalseks propagandavärsiks. Kriitikud leidsid, et sõjaaegne luule väljendas rohkem poetessi tundeid, kui analüüsis poliitilist ummikseisu (vt nt Walker 1996).

Veel lausub Oras Underi kohta: „Kui keeletõkked ei oleks liiga kõrged, siis ei oskaks kujutella midagi, mis teda suudaks takistada saamaks euroopaliukuks kuulsuseks – mitte üheks neist „populaarsetest” kuulsustest, keda laialt loetakse, kuid kes siiski jäävad hooaja näheteks, vaid neist, kes lisavad midagi olulist vaimuelule, kes süvendavad ja peenendavad ja annavad olemasolule uusi väärtuslikke varjundeid ja rikkama sisu” (Oras 1940: 229). Kuid ehkki Underit esitati alates 1945. aastast kolmekümne aasta jooksul pea igal aastal Nobeli preemia ja hellitati kõrgeid lootusi (Kiin 2009: 794), ei pärjatud teda ühegi maineka rahvusvahelise luuleauhinnaga. Ent Oras, kes väsimatult Underi luulet Euroopas levitada püüdis, otsis tema luules varjamatult mehelikke väärtusi. Artiklis „Marie Underi luule areng” leiab ta, et kuigi laiem üldsus tunneb Underit „Sonettide” järgi, on tema panus poeedina suurem just hilisemal ajal:

Kui siis aegamööda Marie Underi luules hakkas toimuma peagu täielik ümbersünd, oli kahjuks mitmesugustel põhjustel hakand jahtuma suure publiku kord nii ootamatult kuumaks köet huvi luule vastu üldse, nii et hilisem ja meisterlikum Under, kes andnud eesti kirjandusele hoopis rohkem, elab üldsuses vist märksa nõrgemalt kui too, kes laulis esimesi ekstaatiliselt ja veenvaid meelelisve hümne, mida meie kirjandus tunneb (Oras 1933: 334).

Tõenäoliselt just siit algab Underi kaanon, mis üksmeelselt kinnitab, et Underi loominguline kulminatsioon jääb 1920. ja 1930. aastatesse (nt Muru 2012: 609) või veel kitsamasse perioodi, aastatesse 1927–1930, mil temalt ilmus neli luulekogu. Nii nimetab „Eesti kirjanduslugu” (2000: 239) Underi kesk- ja kõrgpunktina lüürikakogusid „Hääl varjust” (1927), „Rõõm ühest ilusast päevast” (1928) ja „Lageda taeva all” (1930) ning ballaadikogu „Õnnevarjutus” (1929), Vikipeedia toob tähtteostena välja neist vaid kaks esimest. See väärrib märkimist, sest Underi rikas sonetilooming jääb seega tema tähtsamaks peetud luulest peaaegu täiesti välja – enamik Underi sonette ilmus Siuru ajal, osa pärast Teist maailmasõda ning just loomingu harjaks peetud ajavahemikul ilmus Underil vaid kuus küllaltki marginaalset sonetti. Kuigi Underi sonetid on tema loetuimad ja tsiteerituimad luuletused ning kultuurilukku on ta jäänud Siuru printsessina, peetakse kriitilises diskursuses sonettidest olulisemaks poliitilisi ja ühiskondlikke ajalaule Tarapita perioodilt ja pärast seda. Et Underit ei seostataks armastussonettide ega erootikaga, on rõhutanud kirjas Underile Visnapuu, kes on teinud suisa statistikat, näitamaks lembesonettide tähtsusetust Underi loomingus: tema andmeil on ilmunud 250 luuletusest vaid 33 „armastusmotiivilist” (Visnapuu 1933: 332).³

³ „Olen ikka mõistnud, et *Verivalla* ja *Pärisosa* tähendavad Teie loomingus suurt murrangut, mitte üksi Teie, vaid kogu eesti luules. Sest neis luuletiskogudes 1920. aasta ümber likvideerite Teie eneses pärandusliku estetismi ja vabanete kogu oma suure ja kõrgemeelse naisesüdamega aja eetosele,” kirjutab Visnapuu. Veelgi enam, ta loodab, et ajaga unustatakse „ülearused külgeriputatud sildikesed”, mis näevad Underit erootilise luuletaja ja esteedina (Visnapuu 1933: 333).

Tundub, nagu hakanuks kirjanduslugu varjamatut seksuaalsust luules häbenema (Under on tänaseks kivvi raiutud väärika vanaldase daamina, keda on raske seostada erootilise luulega)⁴ või takerdunuks nende sonettide meisterlikkuse hindamisel vormikonarustesse – mis, tuleb märkida, esinevad ka hilisema Underi värsitehnikas. Kriitikana on toodud välja ka tema sonettide monotoonsust, ent just korduvuse intensiivsusega õnnestus Underil naishääl võimsalt kõlama panna. Märkamata on jäänud tema sonettide uuenduslikkus lääne luulekultuuri kontekstis, eriti naissubjekti olemus selles traditsioonilises sonetivormis, mis on muutnud vähemalt möödunud sajandi 70.–80. aastast Millay sonetid maailma sonetiloos üheks tähiseks.

Underi varaste sonettide kriitika rõhutab sageli tema luule naiselikkust,⁵ paradoksaalsusena märgib Kiin, et Underit on küll võrreldud eesti kriitikas maailma suurte poetidega, ent mitte poetessidega, erandiks paar mainimist samas lauses nt Louise Labé ja Elisabeth Barrett Browningiga (Kiin 2009: 730).

Käesolev artikkel jaguneb kaheks osaks. Esimeses antakse ülevaade petrarkistlikust traditsioonist, kuhu Underi ja Millay armastussonettide seeriad on end juba vormiliselt sisse kirjutanud, vaadeldakse selle subjekti ning tema eneseloomet ning põgusalt varasemaid armastussonetti viljelnud poettesse. Siin toetatakse enim feministliku kirjandusteoreetiku Mary B. Moore'i monograafia „Desiring Voices: Women Sonneteers and Petrarchism” (2000) ja psühhoanalüütilise feminismi esindaja Natasha Distilleri teesele „Desire and Gender in the Sonnet Tradition” (2008). Samuti analüüsitakse Underi sonettide kultuurilist konteksti, mis erineb märgatavalt Millay omast.

Artikli teine osa pühendub Millay ja Underi armastussonettide semantilise maailma võrdlevale analüüsile. Nende sonettide luuleilma vaadeldakse peamiste teemade ja motiivide kaupa. Seejuures pole eesmärgiks Millay sonettide ammendav käsitus – tema rikkaliku sonetiloomingu aspektide ja strateegiate analüüsile on pühendatud põhjalikke uurimusi –, vaid vaadelda Underi sonette Millay omade kontekstis, analüüsida nende kahe sonetisti poetiliste maailmade ristumisi ja lahknevusi. Viimaks püüab artikkel paigutada Underi sonetid maailma naissonetistide loomingu konteksti.

1.1. Petrarkism, subjektiivsus ja soolistumine

Sonett sündis XIII sajandil Sitsiilias Frederick II õukonnas Giacomo da Lentini sulest, luues luules uue, vastuolulise ja mitmetasandilise subjekti. Juba soneti formaalne struktuur, selle ebaproportsionaalsus (4+4+3+3) rajab sobiva platvormi küsimusteks-vastusteks ning dialektiliseks arutluseks.⁶ Sageli peetakse soneti leiutamist uusaegse mentaliteedi ja eneseteadvuse alguseks.⁷

Kuulsaks kirjutasid sonetivormi Dante ja Petrarca armastussonettide seeriatega ning nende loomingu tekki traditsioon, mida retrospektiivselt hakati nimetama petrarkismiks. Petrarca „Il Canzoniere” (ka „Rime Sparse”; ilmus 1470; e.k „Laulude raamat” või „Riimid”) sisaldab 317 sonetti, 29

⁴ Pean silmas Mati Karmini marmorkuju Marie Underist Eesti Rahvusraamatukogu ees.

⁵ Ülevaadet Underi luule soolisest lugemisest vt Kiin 2009: 726–737.

⁶ Soneti semiootilise mehhanismi kohta vt Lotman 2013a.

⁷ Paul Oppenheimer märgib, et kuivõrd sonett oli esimene vaikseks lugemiseks – mitte muusika saatel esitamiseks – loodud luulevorm pärast Rooma impeeriumi langemist, sündis sellega uusaegne eneseteadvus luules (Oppenheimer 1989: 3).

kantsooni jt lüürilisi luuletusi, mis väljendavad luulemia võimatut armastust Laura vastu. Petrarca oli omakorda mõjutatud Dante armastussonettidest Beatricele (prosimeetrumis teos „Vita nova”, 1295).⁸ Laias tähenduses peetakse petrarkismi all silmas armastussonettide seeriaid, mis vastavad formaalselt struktuurilt Petrarca sonettidele.⁹

Kitsas tähenduses hõlmab termin ka ideoloogiat. „Ükskõik, milleks see on muutunud, sonett kui kirjanduslaad sai alguse vahendina, mis oli platvormiks ihaleva mina ja selle erootilise iha objektidele,” kirjutab sonetiuurija Diana Henderson (2011: 46). Petrarkism on poeetiline traditsioon, kus luulesubjekt, kelleks on primaarselt mees, loob end iha kaudu armastatu, naise järele. Iha on aga alati kättesaamatu. Selle kannatuse ja igatsuse tagajärjel leiab subjekt lunastuse. Ihaldatu võtab sageli ebamaise ingelnaise (it *donna angelicata*) kuju, nagu Dante Beatrice, ning ingelnaisest saab meedium, mis juhatab *persona* jumaliku armastuse mõistmiseni. Petrarca Laurat aga ei saa enam ingelnaiseks pidada, vaid – nagu kirjeldab Jüri Talvet – tema kujutisest õhkub meelelis-kehalist tundmust. Armastus Petrarca sonettides on ühtaegu vabadus ja vangla, leiab Talvet, ning ka „piirilolek, piirilesunnitus kui inimeksistentsi lahutamatu tingimus” (2005: 381). Algupärase soneti subjekt väljendab lõhet enda ja armastatu, igatsuste ja tegelikkuse vahel, teda piinavad küsimused kehalistest naudingutest ja jumalikust armastusest, taevasest ja maisest, ihaldusväärsest ja keelatud. Need vastuolud konstitueerivad soneti poeetilise *mina*.

Privaatse *mina* eneseloomine toimub sonetivormis, st avalikult – poeetiline *mina* kirjutab end olevaks, väljendades isiklikke kahtlusi ja igatsusi publiku, st lugeja ees.¹⁰ Kättesaamatuid ja *mind* keerustavaid ihasid väljendatakse sonetiseerias, mis on juba ise unikaalne žanr. Michael Spiller märgib, et sonetiseeria on ainus kirjanduslik žanr, mille iga osa moodustab korruga terviku ja on omakorda osa tervikust, ning Dante ja Petrarca luulest algas sellistes seeriates poeetilise *mina* sisekaemus ja eneseanalüüs, võimaldades markeerida subjekti ambivalentset ja mitmetasandiliselt (Spiller 1997: 141–142).

Ent petrarkistlikul subjektil on lisaks komplitseeritusele ja enda loomise ihalemise kaudu sonetivormis veel üks oluline aspekt. Simone de Beauvoiri kuulus tsitaat ütleb, et „naiseks ei sünnita, aga saadakse” (1997 [1949]: 149), ning feministlikes käsitlustes nähakse petrarkismi, mis on läbi sajandite olnud võimas õhtumaise kultuuri meedium, ühe naise soorollide formatsiooni vahendina. Mary B. Moore nimetabki petrarkismi de Lauretise (1987) mõistes sootehnoloogiks (2000: 14). Samuti pakub see diskursus rikast allikmaterjali

⁸ E.k: Dante Alighieri, Uus elu. Tlk Johannes Semper. Tartu: Ed. Bergmann, 1924; Dante Alighieri, Vita nova ehk Uus elu. Tlk Rein Raud. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2012.

⁹ Stroofiskeemiks 4+4+3+3 (8+6), riimiskeemiks nelikuis abba/abba, kolmikuis olid levinuimad kombinatsioonid cde/cde, cdc/dcd, cdd/cdd, cdd/ece ja cdd/ccd. Petrarca sonettide värsimööduks oli üksteistsilbik, mille vasteks on silbilis-rõhulises värsisüsteemis saanud 5-jalaline jamb. Algupärasel Itaalia sonettidel on vaid naisriimid.

¹⁰ Dante esimesi Beatricele pühendatud sonette sisaldava „Vita nova” eestikeelse väljaande saatesõnas kirjutab Rein Raud: „...XIII sajandi lõpukümnendiks olid „uue maheda stiili” luuletajad suutnud radikaalselt muuta armastusluule funktsiooni: daamile saadeta- vatest värssidest, mille üks ja võib-olla isegi peamine mõte oli aidata kaasa armastajate sihtide saavutamisele, olid tekstis muutunud enam-vähem eesmärgiks iseeneses, luuletaja eneseanalüüsi ja sisekaemuse vahendamise viisiks, mis ühtlasi võimaldas inimlike tunnete kaudu suhet jumaliku absoluudiga” (Raud 2012: 30).

selle kohta, kuidas subjektiivsus üldse, teisalt kitsamalt sooline identiteet ja kultuuriline sugu (*gender*, vastandatuna bioloogilisele soole – *sex*) on konstrueeritud ning kuidas see on muutunud. Natasha Distiller märgib, et lääne kultuuris kuulub avalikult kõneleva ihaleva subjekti positsioon primaarselt meessoole ning nii kõnelev naine peab arvestama kõnelejapositsiooni implitsiitse soolistamisega (Distiller 2008: 1). Ka traditsiooniliste petrarkistlike armastussonettide subjekt on mees, kes kirjutab end iha kaudu olevaks, loob performatiivselt sonetti kirjutades iseennast.

Ühtlasi on subjekt ohver, kes kannatuse ja selle väljendamise kaudu sonettides lunastuse leiab. *Mina* on vaevatud teda saatusenoolega tabanud ihast, nagu langes Petrarca *mina Amori* saagiks:

*Mind Amor palja leidis relvi poolest,
tee hingepõhjast silmaveele lahti –
uks ka ei kaitse, värav ka ei kata.*

*Ma arvan, nii ei peeta ausat jahti,
et mina, kerge saak, küll langen noolest,
teid kaitstud, üldse ent ei ähvardata* (Petrarca 1984).

Ta on allutatud kaotusele, puudusele ja kahetsusele (Distiller 2008: 30). Vt nt Petrarca sonetti „Kevade tagasitulek”:

*Kuid mulle, väsinule, ohkamised
Siis tulevad, mis rinnust kisub see,
Kes taevasse viis võtmed ülesse.*

*Ja lauljad linnud, aasad õilmelised
Ja naiste ilus ilmed mahedad
On kõrb ja julmad, valjud, valusad* (Petrarca 1923).

Tähtis komponent *minu* formatsioonis on *sinu* tõrksus ja kättesaamatus – ideaalne iha objekt peab olema vooreslik, tema objektistaatus on ühtaegu keeldumine ja võimetus kõnelda (Distiller 2008: 29). Jüri Talvet on rõhutanud Petrarca sonettide sõnumina ebalust, mis läbib ta luulemina eksistentsi (Talvet 2005: 375).

Petrarkistlikus tropoloogias on kesksed visuaalsed kujundid, sh silm ja nägemine ning *sina* on *minu* peegliks. *Sind* on vaja, et *mina* näeks ennast selgemini, teist silmates silmab *mina* ennast. Inglise keeles on silm ja mina ka riimpartnerid, nagu sõnastab Mary Moore: „Silm [*eye*] on korraga petrarkismi verb ja subjekt, nagu on *mina* [*I*]: fiktiivse poedi eneseloomine oma armastatu peegeldavas silmas hõlmab armastatu tema enda *minasse*, nii et ta *minab* [*I's*] – ehk muudab teise iseendaks –, kui ta teda silmab” (Moore 2000: 1). Nancy Vickersi väitel kujutatakse Laurat ainult üksikute kehaosade kaudu, mitte kordagi tervikuna, samuti on tema häääl vaigistatud, tema poole ei pöörduta otse, ta on vaid osa subjekti komplitseeritud isiksusest (Vickers 1989). Laura metonüümset, terviku asemel osana kujutamist, armastatu fragmenteerimist on nimetatud keskaegse vapikirjeldamise traditsiooni järgi blasoneerimiseks. „Harva nimetatud, mitte kordagi silmast silma kohatud, vähestel kordadel kohal *sinuna*, jutustab Laura oma puudumise kaudu „Rime Sparses” tõelise loo:

loo luuletajahäälest ja tema tihti õnnetuist, lõputuist ihadest,” märgib Sandra Bermann (1988: 27).

Mõistagi on armastussonettide subjekt eri kultuurides, ajastuil ja autoreil teisenenud, vastates ühiskondlikele ja kultuurilistele muutustele ning autori individuaalsusele,¹¹ ent lääne sonetiloos nimetatakse ülalloetletud hoiakute kogumit petrarkismiks. Naissubjekti eneseloomet eri ajastuil vaadeldakse tavaliselt niisuguse staatilise petrarkistliku subjekti taustal (Moore 2000; Distiller 2008). Arusaama petrarkismist kui homogeensest diskursusest ja selle kinnistamist naisuuringutes on ka kritiseeritud.¹² Kuivõrd käesoleva uurimuse eesmärk on anda Underi armastussonettidele lääne naissonettistide kontekst, on siin lähtutud nimelt naisuuringustest, mis nende poetesside loomingut ja erinevust petrarkismi pinnal analüüsivad.

1.2. Naissubjekt armastussonettide seeriates

Nii Distilleri kui ka Moore'i monograafiate eesmärk on vaadelda, kuidas naissubjektil on õnnestunud end petrarkismi maskuliinse diskursuse erinevas ajaloolises, ühiskondlike normide ja konventsioonide kontekstis armastuse, iha ja teise kaudu luua. Kuna primaarselt on subjektiks mees, siis lembesonettides astub naissubjekt dialoogi nii traditsiooni endaga kui ka seab diskursuse sees sellesama diskursuse küsimuse alla; eri ajastuil on avanenud erinevad võimalused selle sees, selle abil ja selle vastu kõnelda (Distiller 2008: 1, 16). Moore'i huvitab viis, kuidas naissubjekt intellektuaalsete ja kunstiliste oskuste abil oma eneseteadvust piiravaid kultuurilisi keelde üle kavaldab (2000: 235). Ehkki seeria levis meesautorite seas, leidub alates XVI sajandist nii itaalia kui ka inglise luules selles diskursuses kõnelevaid poetesse. Ometi ei saa naiste armastussonettide seeriates näha traditsiooni nagu meessonettistide puhul: reeglina ei teadnud nad üksteise olemasolust ning petrarkismi valitsev hääli oli läbi sajandite mehe oma. Peetakse ebatõenäoiseks sedagi, et Elizabeth Barrett Browning teadis Mary Wrothi, veel vähem Louise Labé või Gaspara Stampa kirglikke sonette, ent on teada, et ta oli lugenud XVI sajandi itaalia luuletaja Vittoria Colonna armastussonette (Moore 2000: 3).

Kahtlemata tundsid naissonettistid antiikautoreid – ja Sappho luulet. Nagu Underit ja Millayd, on ka teisi meisterlike armastussonettide naisautoreid võrreldud Sapphoga. Sageli viitavad nad luules sellele Lesbose saare poetessile, kes VI sajandil eKr esimese naisena lõi armutundeist ja igatsusest õhkavaid ning mõtisklevaid luuletusi, muuhulgas ka enda loodud stroofivormis, mida hakati hiljem nimetama Sappho stroofiks.¹³ Teda peetakse üldse esimeseks luuletajaks, kes luuletas minavormis ning lembesonette loovad poetessid on oma loominguga enamasti teadlikult sidunud lisaks sonetitraditsioonile ka sapphilise meelelisusega.

XVI sajandi alguse itaalia poetessi Vittoria Colonna (1490–1547) kohta kirjutati kaasajal, et tema luuletused ületavad Sappho omi. Colonna kõige kuulsam teos on 1525. aastal Pavia lahingus surnud abikaasale pühendatud

¹¹ Põgusa soneti subjekti ajaloo annab Diana E. Henderson artiklis „The sonnet, subjectivity and gender” (2011: 46–47).

¹² Kriitikat petrarkistliku ideoloogia uuringutele eeskätt feministlikes käsitlustes vt nt Warley 2005: 7–9.

¹³ Väike Sappho stroof koosneb kolmest Sappho üksteistsilbikust ja ühest lühemast Adonise värsist, suures Sappho stroofis on 1. ja 3. värs Aristophanese, 2. ja 4. suur Sappho värs.

armastussonettide seeria. „Renessansi kirjanduse antoloogias” märgitakse, et Colonna on jäänud kirjanduslukku „petrarkistliku lüürikuna, kelle parimateks saavutusteks on surnud abikaasale pühendatud sonetid”¹⁴ ning armastust käsitleb ta üleva platoonilise tundena ja abstraktselt (Altoa 1984). Hilisemas väljaandes on tema luuletused jagatud petrarcalikult sonettideks enne ja pärast armastatu surma. Kuigi abikaasa käitus temaga eluajal domineerivalt ning pidas avalikult armukesti (Musiol 2013: 146), ei abiellunud Colonna pärast mehe surma uuesti, vaid pühendus kirjutamisele ning tema seeria abikaasale koosneb 136-st meest ülistavast ja leinavast luuletusest.

Erinevalt Colonnast pärines Gaspara Stampa (1523–1554) lihtsast perest. Sageli nimetatakse just teda postuumselt ilmunud luulekoguga „Rime” Itaalia renessansi ülimaks poetessiks. Ta oli esimene itaallanna, kes nii sensuaalselt luuletas, petrarkistlikule areenile astus ning seda diskursust mitmel tasandil kõnetas. Tema subjekt vastandab end dantelikule ingelnaisele („Pühad inglid, ma ei kadesta teid üldse, / ei teie ohtraid aupaisteid ega ande”, Sonett 17). Ühtlasi valas ta sonetivormi oma intellektuaalsed pürgimused: juba esimesest sonetist peale ei varjanud ta ambitsiooni saada suureks luuletajaks, avasoneetis näeme intertekstuaalseid viiteid Petrarcale, kuid kui too ihkas kaastunnet, siis Stampa hiilgust (vt ka Vernqvist 2013), ja võrdles end Homerose ja Vergi-liusega. Publik, kelle poole ta sonettides pöördub, on samuti naised.

Stampaga samal ajal lõi Prantsusmaal sonette köiepunuja tütar Louise Labé (1524–1566), kelle 24-osaline seeria taasavastati XIX sajandil, 1917 tõlkis Rainer Maria Rilke selle saksa keelde ning eesti lugeja teab Labé sonette Uku Masingu omanäolises tõlkes 1944. aastast (ilmunud raamatuna 2007). Labé sonetiseeria väljendab ühest küljest sonetitraditsioonile omaseid melanhoolseid ja lõputuid igatsusi („Oi ihked pikad, oodud äbarikud, / oi kurvad õhked” – 2007: 35), isiksuse ja maailma vastuoksust („Ma elan, suren; vette, tulle vajun, / mul kanget kuuma kandes üpris jahe, / liig vali elu on ning liiaks mahe, / ma tuskade ja rõõmu segus ajun” – 2007: 40) ning kannatamist armastuse all („Sest ajast, mil julm Lemme esmalt tõi / mu rinda oma tulimürgi voogu / ma lõõman tema jumalikku hoogu, / mis päevakski ei jätta südant või” – 2007: 36). Teisalt lõhub ta soneti-, aga ka ühiskondlikke konventsioone naisseks olemise kohta. Labé ei keera vastupidiseks üksnes subjekti ja objekti soolist jaotust, vaid tema armastus on eeskätt kehaline („Suud anna veel ja anna vastu, anna” – 2007: 50). Raamatu järelsõnas kirjutab Talvet, et Louise Labé toob luulesse kire, armastuse, ängi ja rõõmu, ning lisab: „Kui Petrarcal maine kirk on varjatud, siis Labé ei häbene seda. Vastupidi, kooskõlas „Hulluse ja armastuse vaidluse” [Labé proosadialoog] järelausega ei saagi armastust maailmas olemas olla ilma hulluseta” (Talvet 2007: 63). Nagu Stampa, nii pöördub temagi naissubjekt naispubliku poole („Oh, daamid” – 2007: 56).

Esimene täispikk ingliskeelne naise armastussonettide seeria pärineb Mary Wrothilt (1587–1651/3): „Pamphilia to Amphilanthus” (1621), mis oli mõjutatud tema onu Philip Sidney kuulsast seeriast, inglise petrarkismi tüvitekstist „Astrophel and Stella” (1591). Wrothi armastusseerias on 103 sonetti Pamphilia õnnetust armastusest Amphilanthuse vastu taas naise perspektiivist. Distilleri analüüsist ilmneb, kuidas Wroth saab hakkama paradoksaalse saavutusega: ta näitab petrarkismis endas, kuidas naissubjekt selles tradit-

¹⁴ Eesti keeles on antoloogias Harald Rajametsa tõlkes sonett „Abikaasa residents” (Colonna 1984).

sioonis puudub – Pamphilia tajub enda olemasolu keeldu, tema puudumist märgib seegi, et armastatu pilk pole suunatud talle. Petrarca subjekt loob end teise peeglis, ent Pamphilia tunneb, et tal ei ole võimalustki saada teise silmis olevaks: „Te pilk on ainsaks toiduks, mida ihkan” (Distiller 2008: 91). Veel enam, kui petrarkismis toimub põletava iha abil eneseformatsioon, mis viib lõpptulemusel lunastuseni, siis Wrothi naissubjekti iha on destruktiivne ning viib hukatusse ja Pamphilia valib viimaks iha asemel vaikimise – ta lõpetab kirjutamise (Distiller 2008: 95). Nii saab Wrothi subjekt patriarhaalses ajaloolis-kultuurilises situatsioonis naishäälel kõnelda avalikult armastusest enast taandades ja viimaks end sellest diskursusest välja sulgedes.

XX sajandi alguse poetesse mõjutas enim viktoriaanliku ajastu luuletaja Elizabeth Barrett Browningi (1806–1861) seeria „Sonetid portugali keelest”, kus on ka kuulsaimaks armastusluuletuseks tituleeritud 43. sonett („How do I love thee? Let me count the ways”). Seerias tervikuna on subjektiks naine, kes väljendab tundeid kallima vastu mitte ainult erakordse alandlikkuse ja enesekahandamisega, vaid viimaks ka täieliku enesesalgamisega. Naishääl pakub end armastatud mehe luuletuste objektiks, küsides kallimalt, kuidas oleks *minust* enim kasu – kas varjuna või lausa hauana? (Mermin 1981: 354). Poeetiline *mina* madaldab end läbivalt ning ülendab ihaldatut. Nagu märgib Distiller, on sonetiseeria küll täiuslikult petrarkistlik subjekti ihade ja eba-kindluse väljendamises, teisalt aga on siin põhimõtteline erinevus, Barrett Browningi subjekt saab olevaks seetõttu, et tema armastatu on samuti subjekt (Distiller 2008: 116), nii väljub Barrett Browningi sonetiseeria petrarkistlikust domineerimissüsteemist, milles *mina* vajab *sind* vaid peeglina.

Naissubjekt on otsinud võimalust kõnelda petrarkistlikus diskursuses ning vastavalt antud ajaloolisele hetkele, ühiskondlikele ja kultuurilistele oludele on naissubjekti hääl mehelikus positsioonis varieerunud. Kõiki neid naisi ühendas aga takistustega pörkumine ning iseäranis hälbisid naiskäitumise ühiskondlikest normidest varauusaegsed armastussonette loovad poetessid, riskides mainega (Moore 2000: 3–4). Reageeringud toovad ilmsiks ka naisele sotsiaalselt lubatu. Et Labé ja Stampa julgesid luua erootilise varjundiga sonette, kaotasid nad au: kaasaegsed ja kriitika tembeldasid nad prostituitideks (Ramsden 2012: 22). Wrothi ja Barrett Browningi sonetid näitavad naise enesemadaldamist või absoluutset salgamist. Mõlema avaldamine seondus ajastuomaste piirangutega. Kui Wroth avaldas teose „Pamphilia to Amphilanthus”, süüdistas lord Edward Denny teda laimus: üks süžeeliin olevat tema elust maha kirjutatud ning selle tagajärjel ei avaldanud Wroth oma teost enam eluajal (Ramsden 2012: 15). Moore märgib, et ehkki varauusajal ei olnud naisautorsus enam haruldane, oli Denny reaktsioon sündinud sellest, et Wroth kirjutas lembeluulet ning näitab ühiskondlike sanktsioonide süsteemi toimimist, mis keelas naisel armastusest luuletada (2000: 130). Seevastu oli ka tuliste armastusluuletuste tõlkimine naistele sotsiaalselt aktsepteeritud tegevus, sest nii ei väljendata oma tundeid ja igatsusi. Just seepärast sai Barrett Browningi seeria nimeks „Sonetid portugali keelest” – autor ei olnud kindel, kas neid kõlbab avaldada, ning koos luuletajast abikaasaga, kes sonetidest võlutud oli, otsustati pealkirjaga jätta mulje tõlkest.

1.3. Edna St. Vincent Millay antipetrarkism

Nagu märgitud, ei moodusta naisautorite lembesonettide seeriad sidusat traditsiooni – autorid ei olnud enamasti üksteise loominguga tuttavad, vaid igaüks neist asetab oma loomingu nimelt petrarkismi konteksti, võideldes selles diskursuses naissubjekti formatsiooni eest. Oluline aspekt oli ilmselt seegi, et sonetivorm andis isiklikele tunnetele universaalse mõõtme. Mõistagi oli olukord teine XX sajandi hakul ning Millay oli hästi varustatud mitte ainult varasema ingliskeelse luulekultuuriga, on teada, et ta oli lugenud ka näiteks Labé luulet. Niisiis on tema esimene poetess, kes naisautorite sonetiseeriaid tundes kasutab uue aja võimalusi petrarkismi nihestada. Ehkki kõrgmodernismi kontekstis on tema loomingut peetud sentimentaalseks ja mitteintellektuaalseks,¹⁵ opereerib ta teadlikult metapoeetilisel tasandil. Millay seab küsimuse alla varasemas luulekultuuris kujunenud norme ja reegleid, ületab seatud piire ja võitleb naissubjektile kätte uusi positsioone. Temast sai uue ajastu hää, esimene, mis modernse džässiajastu naise hoiakuid luulesse püüdis ning kuigi on märgitud tema sonetilembust kui traditsioonilisest luulest mitte loobumist, tegi ta vastupidist – ta valis muutustele kõige jäigema vormi ning näitas selles diskursuses oma murrangulist suhtumist. Kuulsaimad on tema lühikesed lüürilised sonetiseeriad.¹⁶ Need on enamasti pealkirjata ning ühendatud temaatiliselt ning numbrilise järgnevusega ja väljendavad eeskätt armastuse kehalisust ja hetkelisust, vastandatuna petrarkistlikule armastuse transtsendentsusele ja igavikulisusele.

Lisaks kirjutas Millay kolm narratiivset sonetiseeriat: „Sonnets from an Ungrafted Tree” („Sonetid pookimata puult”, 17 sonetti, 1923), „Fatal Interview” („Saatuslik kohtumine”, 52 sonetti, 1941) ja „Epitaph for the Race of Man” („Epitaaf inimrassile”, 18 sonetti, 1934). Armastusele on pühendatud neist esimesed kaks, mis seejuures kasutavad täiesti erinevaid strateegiaid petrarkismi kontekstis.

Kõigist siin uuritud poetessidest [Mary Wroth, Mary Robinson, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Rosa Newmarch – *R. L.*] on Millay see, kel on õnnestunud leida viis kõnelda Petrarca süsteemi piirest nii, et see pole abjektne ega kompensatoorne. Iga poeedi strateegia tuleneb tema ajalooliste tingimuste võimalustest. Modernset lugejat ei üllata, et Millay hää on kõige teadlikum feministlikust positsioonist, võtmata – ma väidan – seda ülesannet oma *raison d'être*’ina. Kui varauusaja algul maadleb Wrothi luule ihaleva naise puudumisega petrarcalikus Sümbolises, siis modernsuse hetkel näitab Millay luule petrarcaliku ja psühhoanalüütilise iha enda piire. Seda tehes osutab ta naise iha subjekti suunas, tehes selle nii olevaks (Distiller 2008: 20).

¹⁵ Nt leiab Allan Tate, et Millay luule ei märgi XIX sajandi luulest lahtiütlemist, sest erinevalt Eliotist ei ole see intellektuaalne, vaid on tundeline ning kasutab eelmise generatsiooni keelt, väljendamas endale ainuomast emotsiooni (Tate 1993: 62).

¹⁶ Michael Spiller eristab nelja tüüpi sonetiseeriaid (1997: 141): 1) formaalne – sonette seob omavahel mingi elemendi kordus, nagu nt sonetipärjas riimid; 2) narratiivne – sonetid jutustavad loo, eesti kirjandusest ehedaimaks näiteks Ivar Grünthali värssromaan „Peetri kiriku kellad” (1962); 3) lüüriline – sonetid väljendavad eeskätt *persona* hingeliikumisi, sage on ka metapoeetilisus, reflekteerimine enda luuletamise üle; 4) filosoofilised – kõneleja saavutab refleksioonis üldisema ja abstraktsema tasandi, ületades individuaalset ja isiklikku.

„Sonette pookimata puult” peetakse petrarkismi diskursuses radikaalsemaks seeriaks, antipetrarkismi kehastuseks. Seeria avaneb lõõvalt, tuues kolmes esimeses värssis sisse nii armastuse kui ka surma, juba surnud armastatuile luuletavaist Dantest ja Petrarcast peale sonetiseeriade kinnisteema. Barrett Browning oma „Sonettides portugali keelest” sulandab armastuse ja surma üheks, küsides: „Arva, kes hoiab sind?” – „Surm,” kostsin ma.” Ent vastuseks kõlab: „Mitte surm, aga armastus.” Millay sonetiseeria käsitleb aga armastuse ja surma seost hoopis ootamatult: „Nii naasis naine mehe majja / ning valvas teda voodi kõrval surmani, / armastades teda üldse mitte” (46¹⁷). Petrarkistlikus traditsioonis seondub surm igavikulise armastusega, siin rõhutatatakse sureva abikaasaga armastuse täielikku puudumist. Üllatavalt mõjub ka keset sama värssi perspektiivi muutus, minnakse üle loodus- ja edasi olmekirjeldusele, otsekui rõhutades surma ja armastuse puudumise tähtsusetust: „Ja talvevihm / peksis õues vastu värvitud võitopsi, / kus kunagi seisid naise punased kurerehad, / kus ikka võis näha nende mädanevaid varsi” (46). Naise lahkumise järel oma abikaasast on sellest kohast saanud surmapaik: lilled mädanevad ja mehegi elu kuhtub. Järgnevad argikirjeldused majast ning naine üritab tuld lõkkele puhuda – nagu kunagist nendevahelist kirge. Kuivalt ja emotsioonitult ilmneb detailides ka mehe ja naise lugu, milles võib näha kriitikat abielu kui institutsiooni vastu, kus mehel on võim. „Nad said tuttavaks sellisel moel: / mees lasi koolis talle peegluga valgust silma; / Mille poolest jäi ta silma; sellest päevast / hakkasid nad koos käima, reeglina. / Naine rääkis saladuskatte all sosinal, / kuidas mees oli talle valgust peegluga silma lasknud; / ja tema sõnul jõudis talle üllatusena kohale, / et see polnud üldse tore asi” (54). Sellisele tähelepanu püüdmisele peegluga valguse silma vilgutamise kaudu tekib petrarkismis lisatähendus, ühest küljest pimestab valgus otsesõnu, teisalt tähendab peegli näitamine pettust: mees pimestab naise, näidates talle vilksamisi peeglit, ehk võimaldades naisel end korraks peegeldada tema pealt. Ent seejärel peegel kaob. Sureva mehe räämas majas koristades ja argitegevusi tehes tekib naisel uus võimalus identiteediks. Siingi tuleb mängu peegeldamise motiiv, vihjates endakssaamisele koristades: „Lüüa läikima pliit, kuni võid sealt oma nägu näha” (52). Naissubjekti eneseteadvus ei sünni siin isegi lahkuminekul ning iha puudumisel, vaid alles abikaasa surses, kui tolle „ihkavast kehast suur kuumus / oli viimaks läinud” (62), ning nii saab naisest pookimata puu. „Kui Petrarca Laura on loorberipuu, millele tema [Petrarca] luuletused poogitakse, siis Millay naishääl on puu, mis kasvatab iseenda luuletusi, ilma mehe sekkumiseta” (Moore 2000: 235). Huvitav on ka sonettide struktuur: tegu on üldjoontes Shakespeare'i sonettidega riimiskeemiga abab/cdc/effe/gg ja värsimõõdult 5-jalalises jambis, ent 7-jalaline lõpuvärss sisaldab läbivalt kahte lisajalga, rõhutades võimatust mahutada naissubjekt rangesse kinnisvormi.

Tema teine armastussonettide seeria „Saatuslik kohtumine” sündis kirglikust abieluvälisest armusuhtest luuletaja George Dilloniga ning astub juba pealkirjaga dialoogi John Donne'i 17. eeleegiaga, mis on pühendatud tolle armastatule.¹⁸ Millay vastab seerias Donne'i „mehistele sõnadele” naiselikega.

¹⁷ Siin ja edaspidi viitan Millay sonettidele leheküljenumbriga tema täielikust sonettide kogust (1988), kuhu on koondatud ka üksnes perioodikas ilmunud sonetid. Kogumik põhineb 1941. aasta väljaandel, mille autor ise koostas, hilisemate luuletustega on seda täiendanud Elizabeth Barnett.

¹⁸ Donne'i elegia algab nii: „Meie esimese kummalise ja saatusliku kohtumise nimel, /

Nagu eelmises Millay sonetiseerias, on siingi keskmes armastus ja surm. Kui aga „pookimata puu” sonettides on armastus kohal puudumise kaudu, siis siin on tegu armutundeist pakatava seeriaga, kus naine ihast loobub. „Saatuslik kohtumine” peegeldab Millay huvi ja osavõttu naiste suhtes, kes on kirest orjastatud, aga intelligentsed ja piisavalt tugevad, et sellest vabaneda,” sõnastab Spiller (1997: 70). Ning säärasest ihast kirjutades viib Distilleri järgi Millay seeriaga lõpule selle, mida Wroth alustas, ning saab seda teha, sest naissubjekti vabadused on nüüd avaramad. „Millay seeria teeb enamat, kui annab petrarcalikus tavas hääle ihalevale naisele, kuigi teeb sedagi. Esmakordselt naise kirjutatud armastussonettide seeriate ajaloos väljendab tema luule sekkumist Petrarca iha loomusse endasse,” kirjutab Distiller. Ta teeb seda, näidates, mis juhtub, kui petrarkistlik iha on täide viidud (Distiller 2008: 154, 156). Distiller märgib, et Wrothi luule toob välja naiste puudumise selles sümbolises korras, järgnevad XVIII ja XIX sajandi poetessid püüavad leida eri mooduseid enda kohaolu täieõiguslikuks saamiseks, Millay aga ei sea küsimuse alla ainult naise kohustusliku vooruslikkuse, vaid iha enda, vaagides iha teostumise võimalusi (2008: 156).

Millay valib sooküsimuste poeetiliseks diskussiooniks kanoonilise luulevormi, mis vanade kultuurkeelte vaimus moodustab ise semiootilise süsteemi, ohtrate konnotatsioonide ja tähendustega keele, et leida selles diskursuses naissubjektile uues modernses õhustikus uus hää.

1.4. Marie Underi lembesonettide kultuuriline kontekst

Uut ja murrangulist saab tajuda piirenihutavana üksnes siis, kui see vastuvõtjale vanade kihistustega kontrastis sellisena tundub. Kuigi Millay ja Underi sonettide vahel on selgeid paralleele, leiab nende sarnane ajastu hää väljenduse täiesti erinevas kultuurilises situatsioonis. Millay sonetid paigutusid sajandeid ingliskeelses luulekultuuris võimutsenud angloameerika armastussonettide konteksti ning ka valdav osa mõjukaid romaani keeltes kirjutatud sonetiseeriaid oli juba tõlgetena omaks saanud. Angloameerika kultuur oli petrarkistlikust luulest läbi kasvanud ning naise hää puudus või oli kohal enesemadaldamise või -taandusena. Et naisautorite lembesonetid ei moodustanud järjepidevust, tegu oli üksikute ja eraldiseisvate poetesside loominguga, leidsid Millay naiselikest ihadest pakatavad sonetid kohe mehise konteksti, mille pinnalt kontrasteerusid tema feminiinsed erootilised tundmused selgelt. Underi erootiliste lembesonettide kultuuritaust oli aga hoopis teine. Esiteks oli Under üks neist, kes eestikeelset sonetitraditsiooni lõi ja kujundas – esimesed eestikeelsed sonetid kirjutati alles XIX sajandi viimasel veerandil (vt Lotman 2012). Veel enam, õhuke oli ju terve eestikeelse kirjaliku luule kiht ning – nagu sõnastab Ants Oras – luuletajad olid seega minevikukammitaist vabad:

Ent see meie olude ebasoodsus nõudlikumale kultuurile – mille kiuste oleme siiski saavutand nii mõndagi oma tuntud talupoegliku visaduse tõttu – näib teatud mõttes olevat osutund soodsaks naistele. Meil ei ole aastatuhandesse

kõigi sellele järgnenud ihade nimel, / meie pikkade janunevate lootuste nimel, selle kahetsuse nimel, / mis mu mehiste sõnade veenev jõud / sinus sigitas, ning nende valude mälestuseks, / millega nühid ja rivaalid mind ähvardasid, / ma rahulikult anun.”

küünivat kirjanduslugu. Saame vaevalt arvutada sajanditega. Oma kirjanduslikku stiili otsime ikka veel, ega ole meil tunnet, et minevik meid sunniks kirjutama nii või teisiti. **Ükski Shakespeare ega Spenser ega Milton ega Gibbon ega Laurence Sterne ega Thackeray ei pea meie fantaasiat kammitas. Tõsi küll, meil puudub ka see ergutav mõju, mida needsamad kirjanikud veel tänini avaldavad Inglismaal.** Meil on Suits, Tuglas, Semper, Under ja rida teisi, kuid nad ei ole meile sööbind verre samal määral, nagu inglastele nende suured klassikud. Ja mineval sajandil meil polnud neidki – sajandi alul minevik oli peagu täiesti lage, kui jätta arvestamata piibel ja rahvaluule. **Järelikult polnud tollal naistelgi neid vana pärandi ahelaid, millega nii meeleheitlikult võitlesid nende briti kaasaegsed.** On vist lubatav vähemalt oletada, et see seik etendas teatavat osa meie naiskirjanike vaimses kujunemises. Juba meie nn. „kunstkirjanduse” esimesil kümnendeil esineb väljapaistvaid naisi, keda ei saa kuidagi tembeldada vaid meeste järeljooksikuiks, vaid kes asuvad ise juhtima. Ning – nähe, mis on peagu ainulaadne! – naised omandavad meil luules hämmastavalt suure osatähtsuse (Oras 1939: 735, *minu rõhutused* – R. L.).

Teine aspekt lähtubki Orase järelolust. Eesti luules, nagu varemgi märgatud, on just naishääl olnud võimas ja kõlav, Underi luule paigutus Haava ja Koidulaga samale teljele. Esimesena väljendas seda Aino Kallas „Sonettide” arvustuses:

Koidula – Anna Haava – Marie Under, missugune trio Eesti kirjanduses! Koidula, armastuses puutumata vestaal, heroiline, dionysline ainult isamaa armastuse ekstaasis. Anna Haava, juba täiesti naine, läbi ja läbi ja ainult armastus, aga armastus, mis nagu inglite ja laste ja mille tuum ühes ainsas sõnas – igatsus. Ja viimati Marie Under, renessansi naine, *la grande amoureuse*, uus Eva, kelle armastus on kõigepäält meelteroõm, kõigi meelte joovastus. Tõesti, Püha Kolmainsus: vaim, hing ja keha! (Kallas 1917: 209.)

Peagi kordab seda Anton Jürgenstein, nimetades kolme poetessi eesti kirjandusliku tee vahepostideks (1920: 222), ning naisluuletaja erakordse tähtsuse eesti luules kinnistab Oras. Niisiis paigutus Underi luule kohe varasemate naisluuletajate loomingu konteksti ning tema sonetid märkisid järjepidevust, mitte traditsiooni nihetamist või isegi katkestust. Kallase metafoorikas moodustab Under osa tervikust (vaim, hing ja keha), Jürgensteini oma viitab narratiivsusele. Mihhail Lotman on aga välja toonud, et eesti poetessid on järjepidevuse kandjad, sest nad jätkavad rahvalauluni ulatuvat traditsiooni – ning see on naisluule, mis selles aspektis erineb oma Euroopa kolleegide omast (Lotman 2003).

Underi armastussonetid olid esimesed eestikeelsed sonetiseeriad, mille põhiteemaks oli põletav armastus ja meeleline iha, nad ei andnud häält mitte üksnes ihalevale naissubjektile omakeelses sonetiseerias (nagu Millay teispool maakera samal ajal), vaid panid üldse aluse sedavõrd varjamatu seksuaalsusele luules. XIX sajandi eesti sonettides on peateemadeks armastus isamaa, keele ja looduse vastu, seejuures luulemina ei ole toonastes sonettides iseseisev subjekt, vaid loodud ümbritseva vaimse ja füüsilise ruumi poolt. *Mina* on alandlik ja tänulik ning *minu* andetuse tõttu ei vääri selle *minu* loodud pü-

hendussonetid oma ainest.¹⁹ Üldse näis toona olevat luulesubjekti vastakaid tundeid kallima vastu ja keerukat siseilma väljendavat armastusluulet üsna kummaline mõista. 1893. aastal avaldab Saarlane (Villem Rattur) kogus „Looduse pildid” luuletuse „Kuu ja tähte valgel”, milles luulemina ihkab igavest igatsust, et *mina* ahastada saaks: „See valu pilk oh peaks ta / Küll igaveste kestama, / Siis igaveste lahkuval / Ma nutaksin su rinna na'al” (Saarlane 1893: 31). Luulekogu arvustuses ironiseerib Eduard Vilde: „Niisugust pagana soovi ei ole vist paljudel armukestest lahkujatel, mina näituseks sooviksin paremini õige rutulist jällenägemist” (Vilde 1893). Soovunelm armuvalust ei tundu terve talupojamõistuse jaoks arukas.

Märkimist väärib Peeter Jakobsoni luuletus „Petrarka sonett” (1884: 59), mis vormilt sonetti isegi ei meenuta (4-jalaline jamb, paarisriimiline, skeemiga aabbcc/ddeeff), aga on nime saanud teemast lähtuvalt: „Oh neiu, ütle kellega / Ma võiksin sind küll võrrelda? [---] Ma ütlen: Waat see neiuke, / Ta on soneti sarnane, / Petrarka tulest hiilgaw kuld, / Täis loitwat armastuse tuld, / Nii et ta oma iluga / Võib südant ära nõiduda.” Petrarcalikuna võib siin näha ka armastuse kui nõiduse kujundit, mis *minu* vallutab.

XIX sajandil kirjutasid sonette vaid kaks eesti poetessi: kaks sonetti pärineb Koidulalt ja üks Elise Aunalt, kes pühendas oma soneti Koidulale.²⁰ Tõlkesonettidest leiab XIX sajandist kaks naisautorit, Elise Auna tõlkes Austria lauliku Betty Paoli soneti „Lauliku loos” (1889: 2), siinse uurimuse jaoks olulisem on aga Rumeenia Sapphoks tituleeritud Carmen Sylva (Rumeenia kuninganna Elisabethi kirjanduslik nimi) sonett, mis väljendab ajastuomast mentaliteeti: naise roll on võimaldada mehel suuri tegusid teha. Soneti „Naeste kohus” eestindas Linnuke (Peeter Grünfeldt):

*Meil naestel kandmiseks on jõudu antud,
Kui rasked mured rõhuvad me rinda
Ja kibuvitsad eht'vad murupinda,
Kust läbi käima meid on elus pantud.*

*Mees peab püüdma välimises ilmas,
Meil kodu vaiksesti on talitada,
Mees julge, kui ka varitsemas häda,
Meil aga süda arg ja pisar silmas.*

*On näha, töö meil väga lihtne, väike,
Kuid pole nii, meil palju, palju teha,
Meil ilusamaks muuta mehe käike.*

*Meil õrnal armul ehitada maja
Ja koidust pääle kuni kustub eha
Kõik muretseda, mida õnnel vaja (Sylva 1892: 2).*

¹⁹ Varase eesti soneti kohta vt Lotman 2013b.

²⁰ Sonetis on sisse toodud ka naistemaatika: „Sind ehin sünnipäeval, luuletaja / Sa Eesti naeste paleuse päike” (Aun 1889: 77).

Underi sonettide ebakonventsionaalne naissubjekt mässab traditsiooniliste soorollide vastu. Kuigi sooküsimus on Underi luulekriitikas ikka ülal olnud, käsitledes naiselikkust pahatihti pejoratiivse hinnanguna (nagu sageli ka Millay luules), toob Underi kui vaadetelt veendunud feministi välja esimest korda alles Sirje Kiin. Kiin refereerib kaht Underi kirja Ants Laikmaale 1916. aastast, kus „ta kirglikult kaitseb enda kui naise õigust otsustada ise oma saatuse üle, mitte leppida konventsionaalse abieluga, kui see naist vaimselt ega emotsionaalselt ei rahulda”. Samuti märgib Kiin, et Under, söändades abielu lahutamiseiga astuda ühiskondlike normide ja kiriku vastu, viitas kirjas mitmete kirjanuslikele võrdse partnerluse näidetele, sh vaba armastuse propageerijast Rootsi naisõiguslasele Ellen Keyle. Veel avastas Kiin 1924. aastal läbi nelja Päevalehe ilmunud pika feministliku artikli „Meesvalitsus ja naisvalitsus”, milles Under pseudonüümi –ess all annab ülevaate feministlikest uuringutest läbi ajaloo (Kiin 2009: 756–758). See on Underi luule mõistmisel oluline tõik – juba „Sonettide” kirjutamise ajal oli Underil välja kujunenud feministlik perspektiiv nagu samal ajal Millayl Ameerikas.

Underi luule naissubjekti mõjutajaks peetakse eeskätt baltisaksa luulet. Liina Lukas on nimetanud Eugenie Hirschberg-Pucheri luulekogu „Gedichte” (Lukas 2006: 148), sagedamini mainitakse Marie Madeleine'i mõjusid Underile (Baroness von Puttkamer, 1881–1944),²¹ kes 1900. aastal avaldas luulekogu „Auf Kypros”, mis sisaldab enamasti 15–16-aastasena kirjutatud luuletusi (sh „Sappho”). Need naise patusteks peetud ihasid väljendavad luuletused põhjustasid suguvõsas ja avalikkuses paraja skandaali, ent osutusid menukaks – aastaks 1910 oli luulekogust ilmunud juba 37. trükk. „Auf Kypros” ei sisalda sonette, ent kahtlemata leiab eriti selle sarjast „Minu demonid” kujundeid, mis hiljem saavad omaseks ka Underile – hõõguvad huuled ja ihast värisev ihu, ilu ülistus, armastusest raske õhk jm. Kuigi Madeleine'i luulemina räägib meelelisest armastusest (nt „Ma olen olnud nii metsik, ja palju suudelnud, / teadmata ikka, mis asi on armastus”, Marie Madeleine s.d.: 106), otsib ta igavest ja tõelist armastust, mitte hetkenaudinguid.

Eestikeelseist sonettidest ei paista Underit olevat mõjutanud niivõrd varasem armastussonett – mida XX sajandi algul hakati juba rohkem looma, ehkki veel mitte sonettide seeriana –, vaid nimelt looduslüürika: Villem Rida la loodussonettide seeriad „Kevad” ja „Suvi” (rmt-st „Kauged rannad”, 1914). Tegu on looduskirjeldustega, kus luulemina peaaegu puudub, esinedes üksikuis värssides ja kaude, ent iha on looduses endas, nt „Ja iha täidab linnu, kala maimu.” (1914: 32); „jo urvilt kuulub mesilaste sumin. // Kui iharailt nad tolmukaid ei tõngu!” (1914: 37–38), eriti aga sonett seeriast „Suvi”:

*Täis hõite küllust upub metsa vari
ja heina kallistuis nõtkuv aas;
ja helgib hõhk puil, põõsail maas,
roog, rannad, lilleline kalda hari.*

*Ja mesihõngu hooab hõilme sari
kui üle ääre voolav kallis vaas;
ja kuumust, kirge hõhkub ranna paas,
kus vara küpseb mahl ja valmib meri.*

²¹ Sirje Kiin aga nõustub Aigi Heero seisukohaga, et „just „Sonettides” hülgas Under lõplikult saksapärase konservatiivse biidermeierliku traditsiooni” (Kiin 2009: 624).

*Kõik on nii hele, tüin ja soe:
maa metsad, meri, päiksest joobnud, tumm,
kesk roo ja tudrerikkaid randu loe.
Vaid väsimata saalib viire summ.
Ja armsust täis on suve pilve koe
ta avar taeva hõhuline kumm* (Ridala 1914: 47–48).

Ridala looduskirjeldustes näeme nii Underi lembesonettidele nõnda oma-seid kallistusi, kirge ja armsust, küpsust ja küllust kui ka päiksest joobumist. Luulemina on aimamisi sisse toodud soneti „Suve öö” lõpuvärsis (1914: 49–50): „Kõik on nii ihar, hõrn: mets, puhmas, puud / ja rohu ladvad, lille sarjad teel, / kõik, kõik, mis ümbruses on hõitsvat muud! // Ja lõhn ja roheline valgus eel, / mis tõuseb vastu ülenevat kuud, / see hurmab südame, sest sulab meel!” Under paigutab aga sellesse erootilisse ja idüllilisse loodusesse ka eneseteadliku luulemina, kes ei piirdu südame hurmumisega.

(*Järgneb*)

Allikad

- Millay, Edna St. Vincent 1988. *Collected Sonnets*. New York, London jt: Harper Perennial.
- Under, Marie 1917. *Sonetid*. Tallinn: Siuru.
- Under, Marie 1918a. *Eelõitseng*. Tallinn: Odamees.
- Under, Marie 1918b. *Sinine puri*. Tallinn: Siuru.

Kirjandus

- [Alttõa, Villem] 1984. *Victoria Colonna. – Renessansi kirjanduse antoloogia*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 648–649.
- Aun, Elise 1889. *Koidula pildi ees. 12. Dets. – Laane linnuke*. Tartu: K. A. Hermann.
- Beauvoir, Simone de 1997 [1940]. *Teine sugupool*. Avatud Eesti Raamat. Tallinn: Vagabund.
- Bermann, Sandra 1988. *The Sonnet Over Time: A Study in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Clark, Suzanne 1991. *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word*. Bloomington: Indiana University Press.
- Colonna, Vittoria 1984. *Abikaasa residents*. [Tlk H. Rajamets.] – *Renessansi kirjanduse antoloogia*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 113–114.
- Distiller, Natasha 2008. *Desire and Gender in the Sonnet Tradition*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Epstein, Mark Daniel 2002. *What Lips My Lips Have Kissed: The Loves and Love Poems of Edna St. Vincent Millay*. Holt Paperbacks. New York: Henry Holt and Company.

- H e n d e r s o n, Diana E. 2011. The sonnet, subjectivity and gender. – The Cambridge Companion to the Sonnet. Cambridge University Press, lk 46–65.
- J a k o b s o n, Peeter 1884. Petrarka sonett. – P. Jakobson'i Luuletused. Esimene anne. Rakvere: G. Kuhls.
- J ü r g e n s t e i n, Anton 1920. Eesti kirjandus sõja ajal. – Eesti Kirjandus, nr 3–4, lk 113–222.
- K a l l a s, Aino 1917. Marie Under: Sonetid. – Naiste Töö ja Elu, 13. XII, lk 209–210.
- K i i n, Sirje 2009. Marie Under. Elu, luuletaja identiteet ja teoste vastuvõtt. Tallinn: Tänapäev.
- L a b é, Louise 2007. Eleegiad ja sonetid. Tlk Uku Masing. Tartu: Ilmamaa.
- L a u r e t i s, Teresa de 1987. Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- L o t m a n, Mihhail 2003. Kreuzwald – taganev autor. – Eesti Päevaleht 30. XII.
- L o t m a n, Rebekka 2012. Kas Jakob Liiv kirjutas esimesed eestikeelsed sonetid? – Keel ja Kirjandus, nr 6, lk 401–417.
- L o t m a n, Rebekka 2013a. Sonnet as Closed Form and Open Process. – Interlitteraria, nr 18/2, lk 317–334.
- L o t m a n, Rebekka 2013b. Varane eesti sonett: aeg ja ruum. – Õpetatud Eesti Seltsi aastaraamat, lk 197–231.
- L o t m a n, Rebekka 2015. Mu küünal põleb kahelt poolt. – Vikerkaar, nr 6 (ilmumas).
- L u k a s, Liina 2006. Baltisaksa kirjandusväli 1890–1918. (Collegium litterarum 20.) Tallinn–Tartu: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, Tartu Ülikooli kirjanduse ja rahvaluule osakond.
- L u s t i g, Jodi 2007. The Modern Female Sonneteers: Redressing the Tradition. New York University.
- M a r i e M a d e l e i n e, s.d. Auf Kypros. 11. Aufl. Berlin: Vita.
- M e r m i n, Dorothy 1981. The Female Poet and the Embarrassed Reader: Elizabeth Barrett Browning's Sonnets From the Portuguese. – English Literary History, kd 48, nr 2, lk 351–367.
- M i l f o r d, Nancy 2001. Savage Beauty: The Life of Edna St. Vincent Millay. New York: Random House.
- M i l l a y, Edna St. Vincent 2015. Sonette. Tlk Maria-Kristiina Lotman. – Vikerkaar, nr 6 (ilmumas).
- M o o r e, Mary B. 2000. Desiring Voices: Women Sonneteers and Petrarchism (Ad Feminam). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- M u r u, Karl 2012. Marie Underi luule. – Marie Under, Lauluga ristitud. Tallinn: Tänapäev, lk 609–624.
- M u s i o l, Maria Dr. 2013. Vittoria Colonna: A Female Genius of Italian Renaissance. Berlin: epubli GmbH.
- O p p e n h e i m e r, Paul 1989. The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet. New York, Oxford: Oxford University Press.
- O r a s, Ants 1933. Marie Underi luule areng. – Looming, nr 3, lk 334–360.
- O r a s, Ants 1939. Naiskirjanikest meil ja mujal. – Looming, nr 7, lk 735–741.
- O r a s, Ants 1940. Saateks. – Marie Under, Kogutud teosed III. Tartu: Noor-Eesti, lk 229–245.
- P a o l i, Betty 1889. Lauliku loos. [Tlk Elise Aun.] – Postimees 29. IV, nr 47.

- Petrarca, Francesco 1923. Kevade tagasitulek. Tlk V. Ridala. – Looming, nr 1, lk 2.
- Petrarca, Francesco 1984. [III sonett, tlk A. Kaalep]. – *Renessansi kirjanduse antoloogia*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 34.
- Ramsden, Catherine Anne 2012. *Desire and Agency in the Modern Women's Sonnet*. Chicago: Loyola University.
- Raud, Rein 2012. Sissejuhatus. – Dante Alighieri, *Vita Nova: Uus elu*. Itaalia keelest tõlkinud Rein Raud. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 7–42.
- Ridala, Villem 1914. *Kauged rannad*. Tartu: Noor-Eesti.
- Saarlane 1893 = Rattur, Villem 1893. *Looduse pildid*. Paide: A. Seidelberg.
- Scott, Bonnie Kime (toim) 2007. *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*. Chicago: University of Illinois Press.
- Spiller, Michael R. G. 1997. *The Sonnet Sequence. A Study of Its Strategies*. New York: Twayne Publishers.
- Sylva, Carmen 1892. Naeste töö ja kohus. Tlk Linnuke. *Postimees* 17. IX, nr 208.
- Talvet, Jüri 2005. Francesco Petrarca sõnum. – *Tõrjumatu äär*. Tartu: Ilmamaa, lk 375–385.
- Talvet, Jüri 2007. Louise Labé. – Louise Labé, *Eleegiad ja sonetid*. Tartu: Ilmamaa, lk 59–63.
- Tate, Allen 1993. „Fatal Interview”: Sonnets by Edna St. Vincent Millay. New York, Ontario: Hall and Macmillan, lk 61–64.
- Vernqvist, Johanna 2013. *A Female Voice in Early Modern Love Poetry – Gaspara Stampa*. Trans.
- Vickers, Nancy J. 1981. *Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme*. – *Writing and Sexual Difference*, kd 8, nr 2, lk 265–279.
- Vilde, Eduard 1893. *Kirjandusest*. – *Postimees* 26. VII, nr 162.
- Visnapuu, Henrik 1933. Kiri Marie Underile. – *Looming*, nr 3, lk 331–333.
- Walker, Cheryl 1996. *Antimodern, Modern, and Postmodern Millay: Contexts of Reevaluation*. – Margaret Dickie (toim), *Gendered modernisms: American women poets and their readers*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, lk 170–190.
- Warley, Christopher 2008. *Sonnet Sequences and Social Distinction in Renaissance England*. Cambridge: Cambridge University Press.