
AUTORI KAHEKEELSUS:

Oidipus, Tess ja Mäeküla piimanaine

Arne Merilai

Märksõnad: *Sophokles*, „*Kuningas Oidipus*”, *Thomas Hardy*, „*D’Urberville’ide Tess*”, *Eduard Vilde*, „*Mäeküla piimamees*”, *autoriambivalents*, *komparativism*, *dekonstruktsioon*, *narratiivi poeetika*.

Kunstikeel on põhiolemuselt mitmetähenduslik. See hõlmab ka assotsiatiivset kaastähenduslikkust ehk konnotatiivsust või iroonia laadi kahemõttelisust ehk ambivalentsust. Sisu ja väljenduse omavahel eristuva tasandi kõrval, millest kumbki esindab ontoloogiliselt lahknevat semantikat – ühelt poolt sisu-, teiselt poolt diskursikeskset –, on troobi (metafoori, iroonia, metonüümia, sümboli) olemuseks ütelda ühte, aga mõtelda teist. Selles avaldub vähemalt kaks paralleelset võimalikkust, mille tähendused jäävad ikka mõtteid ajendavalt lahtiseks. Mõistujutt elik parabool, allegooria ja Aisopose keel, vihjelisus, alltekst, ridadevaheline kirjutamine – see on teada asi. Käesoleva artikli objektiks on aga sedapuhku midagi muud, kuigi kahtlemata külgnevat: autori varjatud kahekeelsus peategelase suhtes, mida võib seostada ka silmakirjalikkusega. Viimane eeldab samuti kahte paralleelset tegekkust nagu kas või saatuse iroonia, kuid ei ole vastuvõtjale eksplitsiitselt avatud, nagu see on omane tavalisele mängult uskumise mängule.

Niisiis, küsitavaks on autori kahepalgeline suhtumine oma „kangelasesse”, selle hoiaku avatus või suletus publikule, kitsama või laiema ringi vastuvõtt. Eks lõhesta autori hoiaku mitmetisus omakorda ka võimaliku vastuvõtu: adressaadi struktuur ja dünaamika kujuneb nii sünkroonilisel kui ka diakroonilisel teljel, avaldades nii loogilise mudelina kui ka ajaloolise teisenemisena.

Vaatlen järgnevalt kolme võimalikku autoriambivalentsi juhtumit Sophoklese, Thomas Hardy ja Eduard Vilde klassikalisel näitel: „*Kuningas Oidipus*”, „*D’Urberville’ide Tess*” ja „*Mäeküla piimamees*”. Siinse küsimuseasetuse mõttes näivad need teosed tüpoloogiliselt sarnased, eriti esimesed

kaks. Kuigi maailma mõõtmes erinevas suurusjärgus, saadab tänapäeval kõiki kolme teost paatoslik kinnistõlgendus – valdav humanistlik gloriifikatsioon –, mille põhipostulaate ei soovita vapustada. Selle tulemusel, paraku, on nende teoste adressaadi dünaamika aga nullpunkti jõudnud: ei mingeid märkimisväärseid muutusi enam, sest skeemid on ette antud ja uut energiat tootev dünamo seiskunud. Jättes kõrvale psühhoanalüütilised spekulatsioonid, mis ei tegele teose poetikaga, vaid sisust abstraheritud motiividega, võetakse põhisõnumit suhteliselt fikseerituna: inimese heroiline vabaduspüüe ja visa emantsipatsioon; protest piiravate olude – jumalike, patriarhaalsete, seisuslike/klassiliste – vastu; teise/naise sotsiaalne abjektsioon ja selle kriitika; traagiline kannatamine, õnnetus/hukk ning lunastus; allajäämise surve ja vabaksraputuse katse; moraalse puhtuse konventsionaalne vastuokslikkus; maailma parandamise püüd inimliku valu ja kaastunde kaudu. Küllap on see kõik ka õige ega olegi järgneva dekonstruktsiooni märklauaks, vaid pigem sellega kaasnev mõtlemise lakkamine kivilinenud betoonikihi all. Vaba lugemine eeldab siiski enamat üleüldises liturgias osalemisest, mis kipub välistama isiklikku kaasaloomist ja tajutava kontakti saavutamist autori süvamõttega, mis üht kunstiteost tegelikult lause-lausel motiveerib. Kas suudame tuvastada midagi harjumatu ja elusat käibivate tõdede jääkaane all, et kattekihid pigem pooltõdedeks osutuvad algupäraste perspektiivide taastudes? Kriitiliselt värske pilk, mida õhutavad nii ajaloolised teadmised kui ka lähilugevad vastunäited, esindab kahtlemata kunstisõbralikku hoiakut, mis möönab kujundi lahtisust, mitmemõttelisust, tõlgenduste paljusust, uue informatsiooni ootust.

Sophoklese „Kuningas Oidipus”

Oidipuse humanistlik tõlgendus lähtub eeskätt heroilise mõistest. Näiteks arutleb apollooniline idealist Hegel oma „Esteetika loengute” I osas (1976: 188) selle üle, kuidas Kreeka kangelasajastul vastutas subjekt täielikult kõige eest, mis temasse puutus, ei jaotanud süüid osadeks ega lükanud seda endalt ära ka siis, kui õnnetus juhtus kogemata. Kuigi Oidipus tappis tüli käigus õigustatult oma isa ja naitus süüdimatult oma emaga, teadmata asjaolusid, võttis ta teadlikuks saades kogu vastutuse kõhklematult enda peale. Tänapäeva rehkendamises ja keerutamises oleks teda süütuks peetud, aga see ei käi kokku heroilise puhtuse enesestmõistetava moraaliga, kus teod ja isiksus ehk kõik, mis inimesesse puutus, oli totaalne tervik – karistusest ei hiilitud kõrvale, vaid see võeti täielikult ja vastuvaidlematult omaks. Seda

enam, et patt kui needus oli perekondlikult päritav, tuli selle lunastamiseks anda endast parim.

Hegeli romantiline järglane, dionüüsiline Nietzsche, kelle tumedatungilisest tõlgendusest päris ilmselt lähtub ka Freud, kiivalt sellele küll kordagi viitamata, tõstab Oidipuse karakteri üsna eel-üliinimese seisusesse. Homoseksuaalne Nietzsche, küllap ka eneseprojektsioonis, ülistab tarka ja kangelaslikku valitsejat, kes esitab näitekunsti apolloonilise näivuse maski alt vapra ja radikaalse väljakutse jumalatele, müüdile, loodusele, rajades oma hukule uue kõlbelse tegelikkuse.¹

Hegeli ja Nietzsche ülivõrdeline pateetika jätkub loomuldasa näiteks Julia Kristeva abjektsiooniteoorias, kus kirjeldatakse traagilise saatusega Oidipust ülevates kontrastides kui eelkristlikku ja feministlikku lunastajat.² Kristeva imetlevas tõlgenduses kutsus Freud meid Oidipuse järel „pimestava selgusega” üles „end abjektsioonis ära tundma silmi välja torkamata” (Kristeva 2006: 130). Ka Gilles Deleuze ja Félix Guattari, kes kiidavad Freudi läänlase kapitalismis võõrandunud ehk deterritorialiseeritud psüühika vabastamise eest libiidoteoorias, ent kritiseerivad teda libiido fikseerimise ehk reterritorialiseerimise eest oidipaalse papa-mamma-mina trianglisse, mis sedasama kapitalismi diskurssi taastoodab, soovivad Oidipuse väärtkuju kultuuri vääripaigutusest vabastada, viia tagasi tema loomulikule ning vabale pinnale, kus

¹ Traktaadis „Tragöödia sünd muusika vaimust” kirjutab Nietzsche (2009: 67): „Suurimat kannatajat, keda kreeka laval kujutatakse, õnnetut Oidipust käsitleb Sophokles ülla inimesena, kes hoolimata oma tarkusest on määratud taluma eksirännakuid ja viletsust, lõpuks aga omandab määratu kannatuse kaudu ümbruse üle maagilise õnnistava võimu, mis mõjub ka pärast tema surma. Sügavmõtteline poeet ütleb meile, et üllas inimene ei patusta: tema toimimise läbi võib hävineda iga seadus, asjade loomupärane korraldus, isegi moraalireeglid, kuid just selle toimimise kaudu luuakse mõjutuste kõrgem maagiline ring, mis rajab kokkuvarisenud vanade varemete kohale uue maailma. Seda tahab meile öelda poeet, kuivõrd ta on ka religioosne mõtleja: poeedina näitab ta meile esmalt imeiliselt põimunud sündmustepundart, mida kohtunik aeglaselt, tükk tüki haaval omaenda hukatuseks lahti harutab, ehtne, hellenile omane rõõm selle dialektilise lahenduse üle on nii suur, et seeläbi ilmub kogu teose kohale tuntava helguse varjund, mis leevendab kõikjal sündmustest tulenevaid hirmsaid eeldusi.” (Tlk Anne Lill.)

² Raamatus „Jälestuse jõud” kirjutab Julia Kristeva (2006: 124–125): „Oidipuse traagiline ja ülev saatus võtab kokku ja paigutab ümber müütilise roojasuse, mille puhul ebapuhutuse asukohtadeks on puutumatu „teine pool” ehk *teine sugu, keha piir* – iha lamell – ning lõppkokkuvõttes naine-ema – loodusliku täiuse müüt. [...] Traagika tuleb ambivalentssusest: ühes ja samas tegelaskujus on koos keeld ja ideaal, tähistades seda, et kõneleval olendil ei ole oma ruumi, vaid ta püsib hapral lävel justkui tänu võimatule distantseerumisele.” (Tlk Heete Sahlkai.)

see ka leitaks (Deleuze, Guattari 2004). Olgu nii- või naamoodi, humanistliku pärandi ühendavaks jooneks on Oididuse tegelaskuju austus ja ülistus, millest euroopalik kultuuriteadvus on läbi imbunud.

Ometi, Sophoklesele ajas lähemale liikudes, Aristotelese manu, ilmub läikiva lakikihi alt välja algupärane dekonstrueeriv mõra: silmatorkav vasturääkivus suhtumises Oidipusse. Tuleb välja, et tegelikult ei pea kaasaegne filosoof ja loogik, vastandina uusajal kinnistunud kaanonile, Oidipust sugugi kõige pühamaks karakteriks. Nimelt õpetab õhtumaise esteetika-teooria rajaja, toonasele rohkele teatripraktikale toetudes, kaasaegseid näitekirjanikke, milline peab olema „ilusaima tragöödia kokkuseade”: „mitte lihtne, vaid põimitud, ja et see peab jäljendama hirmu ning kaastunnet äratavaid <sündmusi>” (Aristoteles 2003: 33). Tsitaadi jätku maksab aga eriliselt esile tõsta, sest see taandab Oidipuse kuju selgelt teist järku ehk „vahepealsete” tegelaste hulka, keda võib ilma „tülgestuse” piinata hirmu ja kaastunde äratamiseks ning järgnevas puhastumiseks. Kuigi Aristotelese kirjakoht on ühemõtteline, tavatsetakse sellest tänapäeval mööda vaadata (rõhuasetused artikli autori lisatud):

[--] siis kõigepealt on ilmne, et **ei tule näidata väärt mehi muutuses õnnest õnnetusse – see pole mitte hirmu ja kaastunnet äratav, vaid tülgestav**, ega halbu <muutuses> õnnetusest õnnele – see on tragöödiale võõraim, sest selles pole midagi, mida vaja, see pole ei inimesearmastust mõjutav ega kaastunnet ja hirmu äratav; ega mitte ka väga pahelist <inimest> sattumas õnnest õnnetusse – sellises kokkuseades oleks küll seda, mis mõjutab inimesearmastust, kuid mitte seda, mis väärleb kaastunnet ja hirmu: esimene tekib ju selle vastu, kes on õnnetuses teenimatult, teine sellepärast, kes <on õnnetuses ja> on omasugune, kaastunne – teenimatult kannataja vastu, hirm – omasuguse pärast, nii et selline sündmus ei ärataks ei kaastunnet ega hirmu.

Niisiis jääb üle nende vahepealne. See on selline, kes **pole eriliselt väljapaistev vooruse ja õigluse poolest** ning kes ei satu õnnetusesse mitte pahelisuse ja kõlvatuse, vaid mingi eksiarmuse tõttu, olles nende hulgas, kes on nimekad ja edukad, nagu Oidipus, Thyestes ja silmapaistvad mehed sellistest suguvõsadest. (Samas.)

Niisiis ütleb Aristoteles, et kuigi Oidipuse moodi tegelased ei kuulu kõige väärikamate klassi vooruselt, õigluselt või päritolult, ei ole nad ka tühistavalt amoraalsed, vaid õnnetuses teenimatult mingi eksiarmuse tõttu. Nad on Ateena demokraatliku publiku jaoks seega parajalt samastumisväärsed oma keskmisel õilsusastmel. Aristotelese eiramine lähtub silmanähtavalt just

Nietzschest, kelle tungleva süsteemiga nii mõõdukas kuldlõige ei sobinud. Klassikaliselt tõlgendab esteetika traagilist kui üleva hukku, ent kui uusajal võib kunstis hukata ka kõige üllamaid, saavutamaks maksimaalse kontrasti pinget ja moraalset üleolekut, siis helleenid ei pidanud viimast vinti teps mitte ilusaks ja jätsid oma pühadused teotamata.

Eemaldugem seekord aga järjekordsest kultuuritiinest teoseanalüüsist ja püstitagem võimaliku prototüübi hüpotees, kunatist konteksti oletamisi restaureerides. Kes oli ateenlaste silmis kuningas Oidipus? Põhjapoolsete boiootide linnriigi Teeba muistne valitseja. Aristotelese järgi niisii väär, kuid mitte kõige väärkam ülik. Miks? Küllap võib esile tuua ilmsed asjaolud, et Oidipus oli valitud kuningas ehk türann, millise valitsemisvormi oli Ateena linnriik kodanike ühishuvide nimel hüljanud ega lubanud enam selle taastamist, aristokraatlikku opositsiooni tõrjudes. Kuigi teebalastest naabrid olid sugulasrahvas ja mitte barbarid, oli toona siiski tegu ka otseste vaenlastega, kellega Sophoklese eluajal löödi mitmeid veriseid lahinguid. Et boioodid olid sunnitud tegema koostööd pärslastest sissetungijatega, peeti neid ühtlasi suurteks reeturiteks. Ei olnud seega erilist ajaloolist põhjust neile ja nende valitsejatele üleliia kaasa tunda, pigem vastupidi – võib eeldada, et vaenlaseks pöördunud sugulaste õnnetused olid publikule pigem nauditavad ja mitte vastukarva. Sellegipoolest iseloomustas kreeklasi ka arenev suuremeelsus ja muud kultuuristuvad vourused, mille üldistusvõimelisus tõusis kõrgemale üksnes vaenamisest. Nõnda lubasid ka Sophoklese surma-aastal Ateenat okupeerinud spartalased talle korraldada auväärsed matused, kuigi too oli olnud puhuti isegi ateenlaste strateeg ja kuulunud Periklese valitsusringi.

Periklese enda isiksusest tulebki tõenäoliselt otsida kuningas Oidipuse tegelikku prototüüpi, mida kohalik demos vajas konkreetseks äratundmiseks ehk emotsioone äratavaks ja katarsisele viivaks vastandumiseks-samastumiseks. Sellist osaliselt päevakajastavat tõlgendust esindab Oxfordi klassikalise filoloogi Victor Ehrenbergi põhjalik ja detailselt eritlev monograafia „Sophocles and Pericles” (Ehrenberg 1954).³ Ehrenberg

³ Olen tänulik ajaloolasele Mait Kõivule selle silmiavava monograafia soovitamise eest. Käesolev antiigiloolisi (sh vikipeedilisi) andmeid kaasav edasimõtlev vabareferaat toetub eriti Ehrenbergi peatükkidele II „Unwritten Laws” (lk 22–50), IV „Pericles the Ruler” (lk 75–98), V „Prostates, Strategos, the First Man” (lk 99–116), VI „Administration and Politics” (lk 117–140), VII „The Men and their Time” (lk 141–161) ja lisale B „Was Creon ever a General? (lk 173–177).

tõestab nii faktoloogiliselt, tekstoloogiliselt kui ka loogiliselt, paljuski ent muidugi ka hüpooteetiliselt, kuidas Oidipuse tegelaskujus võidi tegelikult näha Sophoklese kaasaegse ja konkurendi, Ateena poliitilise juhi Periklese kehastust. Kusjuures, näiliselt küll Oidipuse vastandkujus, kuid veendumustelt ja tegevuskavalt – ehk ratsionaalselt individualismilt – võib Periklest ära tunda koguni türann Kreoni karakteris Antigone tragöödiast. Silmatorkavalt, ehkki näiliselt täiesti põhjendamatu, nimetatakse seal Kreoni hakatuseks samuti strateegiks ehk kindraliks, mida valitud kuningas Kreon mitte kuidagi olla ei saanud. Kuid türannlike kalduvustega Periklese asemikuna võis teda kergesti strateegiks kutsuda, meelega või kogemata.

Ateenlased üldiselt toetasid sõjakat ja taibukat, kuigi tõrksalt iseteadlikku reformaatorit Periklest, kes oli võimekas liider ja oskuslik väejuht. Vahelduvate sõdade ajastul oli temataolise järele kahtlemata vajadus. Kuid kogu demokraatiast hoolimata omandas enesekeskne strateeg valitsemise käigus ka autokraatlikke jooni, oli argielus pahakspandavalt endassetõmbunud ja liigagi ilmalik. Tema moraliseerivat kasinust ja ratsionaalsust ei sallinud ühelt poolt ei lõbujanulisemad ega teisalt ka jumalakartlikumad kodanikud – kusjuures mõlemad jooned iseloomustanud ka Sophoklest. Arvestades näitekirjaniku religioosset tundeid, jumalike ajatute kommete ülimalt pidamist inimlike ja ajalike seaduste ees, võinuks tragöödiameister hääletada küllap isegi Sokratese vastu, keda teatavasti süüdistati noorsoo jumalavallatus rikkumises. Õnneks ei jõua selline fakt iialgi maailma kultuurilukku, sest üheksakümneaastane dramaturg (eluaastad u 496–406 eKr) lahkus targu varem, kui õhtumaise filosoofia loojale (eluaastad u 470–399 eKr) ulatati mürgikarikas. Eks Antigone ja valitseja Kreoni põhikonflikt arene teatavasti samal taustal: Oidipuse vapral tütrele tuli valida kogukondlike tavade ehk jumalate salgamise või riigireetmise kuritegude vahel, kuna lahingus tapetud venna kombekohane matmine osutus ühtlasi vaenlase keelatud austamiseks. Sedalaadi moraalseid konflikte kitsama ja avarama perspektiivi vahel esines Atikas tihti.

Rahvas heitis Periklesele ette ka seda, et ta elas kokku kahtlase sisse-rändaja Aspasiaga, kelle nõuandeid ta järgis, ja see häiris paljusid. Ilusa ja targa Aspasia pärast hülgas Perikles ka oma lähisugulasest naise, kel olnud juba varem laps eelmisest abielust, ning pani ta kolmandale mehele. Väejuht olevat Aspasiat jumaldanud pisarateni. Rahulolematud kodanikud ründasid kohtulike süüdistustega Periklese elukaaslast, püüdes selle kaudu mehe positsiooni õonestada. Sama laadi kaudsed süüdistused tabasid ju ka ateistlikku mõistusefilosoofi Anaxagorast, kes oli Periklese lähedane

sõber. Paljudele tundus liidri tahte jõuline pealesurumine vastukarva. Tema tormakad ja tujukad uuendused, mis eelistasid vahel ajalikke poliitilisi korraldusi traditsioonilistele kirjutamata seadustele, tekitasid pidevat nurinat, eriti muidugi maksude kogumisel. Sophokles, ühtaegu nii kolleeg kui ka konkurent, seadis aga esikohale jumalikud ja igavesed kirjutamata seadused. Ta olnud iseloomult palju nautlevam, usklikum ja konservatiivsem. Loomulikult leevendas patriootlik armastus parteilisi ja isiklikke vastuolusid ning koostööd tehti igas valitsuses, kuid ideoloogilised konfliktid olid tugevad ja erinevad jõujooned läbisid kogu polist.

Perikles, Sophoklese tegelaste Oidipuse ja Kreoni tõenäoline ajalik prototüüp, olevat strateegiks pürgivat dramaatikut omakorda pilganud, et tema käed olevat räpased ja silmad udused, kuna juhilt nõutakse puhtust ja selget pilku. Sophokles olnud nimelt maias noorukite ja pidude peale, kaldudes tihti eesmärkidest kõrvale. Ikkagi poeet, võiksime eeldada. Siiski mängis Sophokles populaarse esinduskujuna ka Periklese valitsuses tähtsat osa, kureerides rahajagamist (vastavaid aruandeid on meie päevini säilinud), autoriteetselt tasakaalustades erinevaid poliitilisi suundi. Ta asetsenud koondavalt oligarhide ja demokraatide vahepeal, kuigi selgelt jumalakartlikul poolel. Noore mehena olnud ta vanast aristokraatlikust Aischylosest aga omakorda palju demokraatlikum ja võitis ruttu enamuse poolehoidu, seda juba esimestel näidendivõistlustel, kus ta oli vanameistri ees edukam (kas poliitilistel või esteetistel põhjustel, ei ole teada).

„Antigonet” (442 eKr) võis Perikles (eluaastad u 495–429 eKr) ka ise laval näha, aga „Oidipust” (u 429) vististi vaid juba Hadesest – ta haigestus samal aastal katku ja suri, nagu tema pojadki enne teda. Valitsejat tabas needus tema pattude pärast, uskusid küllap paljud lihtsameelsed. Teatavasti on katk ju ka käivitavaks hirmufooniks Oidipuse tragöödiaks. Võib-olla muutis imetletud ja kirutud juhi äsjane surm siiski midagi ka publiku meelsuses, et „Kuningas Oidipus” näidendivõistlust ei võitnudki, vaid jäi – kultuuriajaloolise ironiana – teiseks. Teeba triloogia hilisnäidend „Oidipus Kolonosel” (401) jõuab aga uuele tasemele tragöödiasüžees – kangelase surm saab tema parema põlve alguseks, kuivõrd jumalad tõstavad ta veokiirel taevasse. Kas võib selles aimata autoripoolset leppimis- ja lunastussoovi? Seega ei lahku end pimedaks torganud Oidipus Hadesesse, kus ta ei soovinud oma häbis lähedaste nägusid näha, vaid teda ootas ees kõrgem ja helgem järg.

Seega, tragöödia loomise konteksti võrdlevajalooliselt eritledes ei olnud autoril põhjust oma peategelasesse jäägitu positiivsusega suhtuda, nagu see

on kanooniliseks muutunud uusaegses vastuvõtus. Oidipus kui vaenulikuks muutunud Teeba valitseja või teisalt pingeid tekitava vastuolulise Periklese võrdkuju pidigi pimedana vaevades rähklema, mida tublim mees ta oma arust oli. Periklese konkreetne paralleel kahtlemata hõlbustas vaatajatel samastamist, hirmu ja kaastunde läbielamist ning puhastuse saavutamist, mida ainuüksi vaenlase kuju kaudu küllap niisama lihtsalt ei saavuta. Seega Ehrenbergile toetudes tunnukse Sophokles olevat pigem Oidipuse ja Kreoni moodi inimliku *hybris*'e vastu, ristioksa hilisemale humanistlikule tõlgendusele. Ateena publikule oli pigem vastukarva, kui eneseuhke inimene rikub jumalikku maailmakorda, mis vajab niisiis hädasti taastamist piinava saatuse ironia tühistamise – pimestatult nägijaks saamise – kaudu. Sophokles pooldas seega inimese kuulekust igavikulistele seadustele, mitte enesekesket vastuhakku sellele, kuigi praeguseks on temast paradoksaalselt saanud just nimelt risti vastupidise kuulutaja. Kusjuures Victor Ehrenbergi hinnangul kuuluski ajalooline õigus pigem alalhoidlikumale ja kaugemalt ettenägelikule Sophoklesele, mitte kärsitule reformaatorile Periklesele, sest just viimase heitlikud ja idealistlikud ümberkorraldused tõid kaasa Ateena järkjärgulise allakäigu ning väljakurnamise mõttetutes Peloponnesose sõdades.

Selletaoline re- ja dekonstruktsioon juhib niisiis selgelt vastandlikule tulemusele võrreldes Nietzsche võimendatud Oidipuse glorifitseerimisega. Selle järgi ilmneb, et autoril oli pinnalise kaasaelamise kõrval varuks ka sügavam kriitiline suhtumistasand, mis teeb tema hoiaku meile esialgu ehk harjumuspäratult ambivalentseks. Õelaks silmakirjalikkuseks ei tahaks seda ometi pidada, kuivõrd ka sümpaatia ning empaatia on ju täiel määral rakendatud. Kas me ei peaks siiski arvama, et mis on loomulik „Kuningas Learis” või „Jumalaema kirikus Pariisis”, ei olnud teps võõras ka juba antiigis? Autor loob tegelased, et saaks nad meetoodiliselt hävitada – vastavate tunnete ja mõtete vallandamiseks, võimendamaks protesti. Sophokles lihtsalt ei esitanud inimese emantsipatsiooni nimel väljakutset jumalaile, nagu on arvatud, vaid siiski ekslikule, eneseuhkele ja ohjeldamatule inimesele endale. Kahtlemata, Oidipus on Sophoklese lemmik, kellele mõõdetakse ka kapaga kaastunnet, sest kunst töötab kontrastiprintsiibil, kuid samal ajal on türann siiski ka tema loojajulmuse ohver, kelle lunastamisele jumalate poolt hakkab ta alles oma eluloojakul mõtlema.

Katkestus adressaadi dünaamikas ei toimu aga mitte üksnes antiigi ja uusaja vahel, vaid ka Sophoklese ning talle eelnenud aegade vahel. Nimelt: kui võrrelda Oidipuse kirjeldusi Homeroose eepostes, siis näeme, kuidas algsele müüdile on tragöödiameistrid vahepeal juurde keeranud mitmeid uusi

pitsitavaid vintse, mida varem ei tuntud. „Iliases” vilksatab Oidipuse nimi sisse küll vaid korraks, 23. laulus „Võitlusmängud Patroklose auks” (värsid 679–680; Homeros 1960: 394), kus mainitakse sellenimelise sangari auks peetud matusemängusid Teebas. „Odüsseias” kohtame aga juba pisut põhjalikumalt kirjeldust, 11. laulus „Odysseuse käik Hadeses” (värsid 271–280):

Siis Epikastet kaunist ma silmasin, kellest on sündind
Oidipus. Teadmatult too tegi hirmsaima teo: meheks võttis
ta poja endale, kes isa mõrtsukas ning ema naija.
Kuid tegid taevased siis kõik teatavaks rahvale peagi.
Vürstiks Oidipus veel pidi jääma ka piinasid tundes
armsas ta Teebas – sest nii seda taevased armunud tahtsid.
Kuid ema, see ise läks teesulgeja Hadesse valda:
silma tapva ta kinnitas toas tala külge ja poos end
seal, murest võidetud. Kuid poja peale nii jättis ta vaevad
lõpmatud, mis ema huku erinüsed lastele toovad.
(Homeros 1963: 150, August Annisti tõlge.)⁴

Näeme, et Homerosel ei ole Teeba rajaja Kadmosse järeltulijate kuningas ja kuninganna sugugi veel nõnda mitmekesiselt hädadesse mässitud, nagu see juhtub Sophoklese teoses. Tema kaunis ema Epikaste (see olnud ka Homerosel ema nimi) flirdib Odysseusega veel Hadeseski. Hingevaevas Oidipodesele (nagu see nimekuju on Homerosel originaalis) endale aga, kes jäi oma ema-naise enesetapu järel linna valitsema lastetu lesena, korraldati kodus uhked ja auväärased matused, nagu see oli vaid sangarile kohane. Seega eeposte loomise aegu ei kõneldud temast veel üldse kui vabatahtlikult pagendusse läinud heidikust, ärapõlatust ning -neetust. Kippu ega kõppu ei ole ka kuulda silmade väljatorkamisest, mida pime laulik kindlasti ära märkinuks. Naitumisest emaga andsid jumalad seejuures rahvale otsekohe teada (mitte „peagi”, nagu kõlab Annisti versioonis), mis ei olnud neil võimalust järgnevateks abieluastateks ning nelja lapse sünniks, kes perekonna õnnetust edasi kannaksid. Teadmata küll Aischylose ja varasemate

⁴ Jaan Puhveli reaalses tõlkes on selle pildi sisu järgmine: „Nägin Oidipodese ema, ilusat Epikastet, / kes sai hakkama suure teoga meele teadmatuses, / naitudes oma pojaga. See aga, olles tapnud oma isa, / nais. Aga otsemaid tegid jumalad inimestele teatavaks. / Mees ise, paljuarmastatud Teebas valusid kannatades, / valitses kadmoslaste üle jumalate hävitavate nõude tõttu. / Naine aga läks vägeva väravahoidja Hadesse manu, / riputades järsu silma kõrgest laest / oma kurbuse haardes. Mehele aga jättis väga palju valusid, / nagu ema Erinüsed neid täide viivad.” (E-kiri artikli autorile, 15.04.2007.)

tragöödiakirjanike lisandusi müüdi süžee täiendamisel, võib siiski eeldada, et geniaalne Sophokles ka ise omajagu ülesleidusi lisis, süvendamaks oma vaese äranarritud abjekti häda ja viletsust mõjusa katarsise saavutamise huvides.

Eepose ja tragöödia võrdluses ilmneb niisiis selgelt, kuidas kreeklased olid juba üle läinud mütoloogiliselt tunnetuselt loogilisele ja filosoofilisele mõtlemisele. Irratsionaalne müüt asendus ratsionaalse konstrueerimise ja teadliku fiktsiooniga ehk pelk uskumine taandus mängult uskumise ja avaliku teeskluksuse ees. Publikut arhetüüpselt ühendav müüt ei olnud enam püha puutumatu lugu, vaid jätkuva ümberloomise aines. Kahekeelne suhtumine oli kujunenud uueks normiks.

Thomas Hardy „D’Urberville’ide Tess”

See „viktoriaanliku silmakirjalikkuse” ajastu suurteos (1891) esindab lähemal vaatlusel antiiktragöödiaga väga sarnast mudelit. Uurijad on korduvalt esile toonud „Aischylose hea tundja” Hardy tähelepaneku tema hilises märkmikus. Seda peetakse tema tragöödia-definitsiooniks: „Parim tragöödia – ehk kõrgeim tragöödia – on väarikatest paratamatuse kütkes. Amoraalsete ja vääritud tragöödiad ei ole parimad” (Hardy, F. E. 1930: 14).⁵

Võrreldes seda Aristotelese tsitaadiga ülalpool, on ilmne, et see ei ole Hardy enda originaalne idee, vaid väljavõte antiikfilosoofi „Poeetikast”. Võib eeldada, et kirjanik – erinevalt Nietzschest – ei jätnud tähele pane mata ka sealsamas esile toodud tülgestuse motiivi, mis Aristotelese järgi kaasneb kõige õilsamate kujutamisega õnnest õnnetusse, mis ka tragöödia

⁵ *The best tragedy – the highest tragedy in short – is that of the worthy encompassed by the inevitable. The tragedies of immoral and worthless people are not of the best.*

Nendest päevikumärkmetest tõukudes kirjutab uurija Chen Zhen: „1892. aastal defineeris Hardy, mis on parim tragöödia tema jaoks. Tema arvates tähendab parim tragöödia vältimatut tragöödiat, mille on põhjustanud mingid inimese kontrollile mitte alluvad dünaamilised jõud. Teatavas kontekstis manipuleeritakse abitude inimestega nende võimsate jõudude poolt, mis tavaliselt hõlmavad mitmeid faktoreid, nagu isiklikke, sotsiaalseid, looduslikke ja isegi üleloomulikke, mis toimivad koos ja mõjuvad vastastikku ning toovad inimesele hävingut. Paratamatus on parima tragöödia tuum.” (Chen Zhen: 47.) [*In 1892, Thomas Hardy gave his definition of best tragedy. He held that the best tragedy refers to the unavoidable tragedy caused by some dynamic forces beyond men’s control. In a certain context, men are helplessly manipulated by these powerful forces, which, usually involved with many factors such as personal, social, natural and even superpower, cooperate and interact and bring destruction to men. Inevitability is the core of best tragedy.*]

kangelasteks sobivad pigem teist järku õilsad ja moraalsed tegelased, nagu Oidipus ja temasarnased. Sedasama võime niisiis eeldada ka kirjaniku suhtumisest omaenda protagonistisse. Selles „oidipaalses” mudelis peaks Tess – normanni võõrvallutajate allakäinud suguvõsa järeltulijana, kogu oma saatuseiroonilisest tublidusest hoolimata – olema kohalike jumalate palge ees väärikuselt pigem sekundaarne. Seda taju toetab veenvalt jutustaja distantseeriv, kohati sarkastilinegi muie kurvastavate sündmuste kirjelduste kohal. Vihjeline sõnavalik on kogu teose vältel selleks liigagi suunav. Kui eksplitsiitselt mitte varem, siis mõjuva sümbolpildina tuleb antiikne lavakujundus ilmsiks teose kulminatsioonis, kus Stonehenge’i paganlike kivisammaste vahel „päikseohvri” kivil magavat Tessi saabuvad koiduhämaruses arreterima tumedad pikad figuurid, käed ja näod esimestes koidukiirtes hõbedaselt säramas – mustade toogade ja heledate maskide kontrast kivide rohehallil taustal.⁶ Ka Angel Clare kogu oma kristlikus armastuses ei saa enam millegagi aidata. Iseloomulikult kõlab jutustaja – ilmset võõritavat distantsi sisendav (jumalate presidendi sport oma ohvriloomaga), kuid samas ka lugeja kaastunnet mitte kahjustav – ambivalentne kommentaar teose lõpulõigust:

„Õiglus” seati jalule ja Surematute President, nagu Aischylos ütleb, oli lõpetanud oma spordi Tessiga. Ning midagi teadmata magasid d’Urberville’ide rüütlid ja daamid edasi oma haudades. (Hardy 1937: 517.)⁷

On ilmne, et teos on komponeeritud kättemaksumotiivi võtmes, mida võis rekonstrueerida ka „Kuningas Oidipuse” varjulejäänud autoritaotluses. Kusjuures sealsamas läve piiril ei puudu ka komöödia võimalus, kuivõrd wagnerlikult suurejoonelise tragöödia lavapilt näib mõneti isegi olmeliselt paroodiliseks kalduvat – hommikuse pilvelohu all, mis „kerkis kõrgemale nagu potikaas” (Hardy 2008: 315, Radford 2003: 3–4). Kuigivõrd levinud selletaoline kivinenud kaanoni vastane suhtumine tänapäeval paraku ei ole,

⁶ *All waited in the growing light, their faces and hands as if they were silvered, the remainder of their figures dark, the stones glistening green-gray, the Plain still a mass of shade.* (Hardy 1937: 514.)

⁷ *‘Justice’ was done, and the President of the Immortals, in Æschylean phrase, had ended his sport with Tess. And the d’Urberville knights and dames slept on in their tombs unknowing.* Helga Krossi tõlkes lähevad vahel mõned stilistilis-semantilised teravused – siinkohal sõnad *president* ja *sport* – kahjuks kaotsi: „„Õiglus” oli jalule seatud ja surematute pea, kui tarvitada Aischylose sõnu, lõpetas oma mängu Tessiga. D’Urberville’ide rüütlid ja aadlidaamid aga puhkasid edasi oma hauakambrites ega teadnud sellest midagi.” (Hardy 2008: 318.)

kuigi see ei kahjustaks neid suurteoseid vähimalgi määral, vaid ainult lisab dialoogilist tõlgendusrikkust.

Et väide ei jääks näideteta, selleks esitagem valikuline loetelu iroonilistest sõnastustest või motiividest, kus autori kahetine suhtumine ilmse kontrapunktina ilmneb. Surematute presidendi fraas pärineb Aischylose tragöödiast „Aheldatud Prometheus”. Tõdegem, et ka vaese Tessi maksa nokitakse süsteemipäraselt kogu teose vältel, enne kui ta lõpuks hukatuna rahu leiab. Milline saatuseirooniline kontrast: kõige üllam ja puhtam lõpetab vägistatud, lastetu mõrtsukana. Ent veelgi kummalisem viide jääb teose emotsionaalselt tõstetud koodast kõlama: nooruke õde ja räsitud lesk põimivad Tessi hukkamise järel oma käed ja astuvad edasi tulevikku (nagu Mäeküla Mari lapsega linna ...) – mis peaks ometi tähendama, et d’Urberville’idel lasuv druiidlik needus jätkub. Seda skeptilist puanti – ehk tulnuka sigitise tagasitulekut, mis on küll juba klišeeks kujunenud tänapäeva ulme- ja õudusfilmides – ei ole valdavalt glorifitseeriv tõlgendus oma kinnisskeemides suvatsenud märgata.⁸

Määratlemata olemusega, paganlike päikeseusu vihjetega hämarat kättemaksuliini kunagise vallutajasoo nimelise järeltulija suhtes võib tõlgendada irratsionaalse veritasuna, kuivõrd veri ja seda esindav punane värv on Tessi kannatuste rajal sagedasti esile tõstetud. Nagu William Vallutaja normannist kaaskondlase *sir* Pagan d’Urberville’ist põlvnemise fakt välja kuulutatakse, nii hakkavad mitmekesised sangviinilised, macbethilikult pahaendelised motiivid end samm-sammult valla kätkema, mille käigus

⁸ Moejooneks retseptisioon, nagu võib eeldada, on uusmarksistlik („kriitilis-realistlik”) või pindfeministlik „koorilaul”, kuivõrd Hardy „Tess” sobib suurepäraselt – kuigi loomulikult igati õigustatult – nii klassivahede kui ka patriarhaalse ebasümmeetria varajaseks kriitikaks: vt näiteks Fisher 1992, Kun Yu 2011, Spenser 1993, Rode 2005, Heffernan 2010, Badja 2011–2012, Hooti 2011. Viimase artikli kokkuvõte esindab hästi tüüpilist truistlikku mantrat abitust süütust maatudrukust viktoriaanliku ebaõigluse ahistuses. Sotsiokriitiline vaade on kahtlemata õige, kuid jätab silmaklapid skeemitruult pähe. Võiks siiski triviaalsustest üle astuda ja uusi andmeid otsida: käesolev käsitlus vastustab globaalset kivinenud trendi väites, et teostes võib ka teisi aktiivseid plaane ja tagamaid töös olla, näiteks haletseva „siira kaastunde” kontrapunktilise alternatiivina, mille ees ei maksa – rikkuse, mitmekesisuse, avatuse, dialoogilisuse, intrigeerivuse huvides – silmi sulgeda. Sügavam ja vastuolulisem lisamõde pigem võimendab lõpptulemusena inimlikku traagikat püüdlisel vabadusele ja õnnele, kui et kuidagi tühistab seda. Hardy traagikupilgu kõrval eritleb detailselt tema samaaegset võoritaval sarkastilist musta huumorit näiteks Andrew Radford monograafias „Thomas Hardy and the Survivals of Time” (Radford 2003), kus „Tessi” ideoloogiline kujundisüsteem on vaatluse all eriti peatükkides „Paganism Revived?” and „Killing the God”.

õnnetu looduslapselik neiu nii kehaliselt kui ka hingeliselt järjekindlalt läbi süüakse ehk erodeeritakse kuni tema letaalse lõpuni. Noodivõtme annab kätte juba Tessi turulesõitmine õnnest purjus isa asemel: öise tukastuse ajal juhtunud liiklusõnnetuse tõttu kõngeb nende ainus hobusekronu Prints, kelle „suur vereloik neiu jalge ees hakkas hüübides sillerdama” (Hardy 2008: 26). Ja juba siin ilmutab kirjanik ka koomilist distantsi, kirjeldades iroonilise muigega, kuidas Printsi korjus – isa võrdlusel nende rüütellik sõjaratsu – vinnati viimaks kraavist vankrile, mida ta alles eile oli vedanud, „ja kabjad taeva poole, nii et hobuserauad päikese käes helkisid, sõitis ta tulnud teed pidi” koju tagasi, kus ta leinates „auku aeti” (samas, 26–27). Tume, hukutav öö, risti-rästi läbisõidetud verejalg ja hommikune päikesesära on hardylike pöördepunktide sagedane stsenograafia. See näib sisendavat Tessi kui päritolupärase printsessi enda vereplekilise saatuse võrdpilti.

Tessi süütunne, „otsekui oleks ta ennast mõrtsukaks pidanud” (samas, 27), käivitab järgneva sündmuste ahela: ta ei saa enam (kristevaliku abjektiiv-„oidipaalse”) patuooinana välja kaugete esivanemate veresüü varju alt. Ohrviveri tilgub Tessi peale nii haavatud faasanitest puu otsas kui ka tema poolt mõrvatud elurikkuja südamest läbi valge lae alla tupp; värske vere värvi kõrts, vägistaja ja patukahetseja Aleci hõõguv sigariots, hakkiv rehepeksumasin, nähtud kirjapaber teel abikaasa vanematekoju, fanaatikku apokalüptiline grafiti maakonna seintel ja aedadel, rusketest tellistest võllamaja jne, jne – kõik see on tihe kurjakuulutav allusiivsus (vt ka Fisher 1992: 157). Igaks juhuks mainigem, et kirjanik ei kujuta passiivselt talle etteantud kurbloolist reaalsust, millele tuleb meil ühiselt kaasa tunda, vaid ta on ise selle kurvi loov kehtestaja: see on tema enda kindlakäeliselt kujundatud trajektoor ehk kõik, mis Tessiga juhtub, on tal ka nõnda kavas, teadlikult konstrueeritud.

See käib seega mis tahes demiurgilise „julumuse” kohta, olgu selleks või õnneks võetud neiu hääbunud imiku Mure (Sorrow) kadunukeste kalmistunurgas asuva hauakese lillepurk, mille pealt võis lugeda silti „Keelwelli marmelaad” – kuigi „armastava ema pilk oma ülevas nägemuses neid sõnu ei märganud” (Hardy 2008: 79). Imiku kurb elujõuetus võiks olla ühtlasi selgeks vastunäiteks retseptisioonis levivale seisukohale, et Tess on siiras naiivne looduslaps, kes jääb alla kapitalistliku klassi- ja meesteühiskonna piiravatele normidele. Kuid paraku teeb loodus sellele ideele aborti, kuna monopol näikse kuuluvat pigem pärismaisele reliktkiirgusele, mitte maa hilisematele „urbanistlikele” vallutajaile. „Nii lahkus siit-ilmast Mure Kutsumatu – see tülikas olevus, see ühiskonna seadusi trotsiva

häbitu Looduse sohilapsest kingitus, orb, kelle igavene Aeg koosnes vaid mõnest päevast,”⁹ kirjutab Hardy (samas, 77) ega jäta just palju ruumi Tessi mugavaks samastamiseks viljaka looduslikkusega. Pigem sisendatakse üha söövitavamalt temaga kaasnevat demonlikku varju: nii tajuvad näiteks väiksemad õed-vennad imikut salaja ristivat usuekstaasis Tessi, kel sädeles kalliskivina silmis „tagurpidine küünlaleek”, justkui „polnudki ta enam nende õde, vaid suur, kõrge ja kohutav olevus, jumalik nähtus, kellega neil midagi ühist polnud” (samas).¹⁰ Kirjanik on Tessi mõistnud kohatuks: tema, kes ühendab endas ema poolt muistse tagamaaga rahvaluulelise ilu, isa poolt aga vägivaldse needuse, on lõhenenud, elujõuetu kooslus. Nii aetakse Darbyfieldid lõpuks oma pesast välja, nagu nende isapoolsed esivanemad olid kunagi jätnud kodutuks ja maatuks kohaliku rahva. Paganlik vaim ei sisaldanud armuõpetust, seal valitsenud vaid elu ja surm, öö ja päev, varjundite ning kaastundeta. Paradoksaalselt sekundeerib sellele ent ka piibellik tulikiri karjavärava peal: „SINU, HUKATUS, EI, TUKU, MITTE. / 2. Peetr. II. 3.” (samas, 65) – kreatuuril nagu Tess ei ole pääsu ühegi jumala all.

Seega, Tessi kui puhta ja süütu kannataja ning tema kui veresüülise degenerandist „komtessi” tähendusliinid on fataalses konfliktis: pooldades ühte, ei eita kirjanik siiski ka teist, vaid möönab mõlema, nii positiivse kui ka negatiivse ühildamatut kontrapunkti.¹¹ See ongi lahendamatu kollisiooniga tragöödia: väärt inimese allajäämine kõrgemate ja paratamatute jõudude kütkes, isiklikku tahet ületavas mõotmes. Tessi eriline allakäik, mida võiks pidada tema moraalseks surmaks enne lõplikku füüsilist hävitamist, saavutatakse tema nõusolekuga oma elu hukutajaga taas ühte heita – pärast kõiki neid pikki vagaduspingutusi, mida ta vapralt oli talunud enda ja perekonna nimel. Tapatöö on vaid selle eksituse loogiline konsekvnts: ühiskonnal oligi

⁹ *So passed away Sorrow the Undesired—that intrusive creature, that bastard gift of shameless Nature who respects not the social law; a waif to whom eternal Time had been a matter of days merely [---].* (Hardy 1937: 122–123.)

¹⁰ *The ecstasy of faith almost apotheosized her; it set upon her face a glowing irradiation, and brought a red spot into the middle of each cheek; while the miniature candleflame inverted in her eye-pupils shone like a diamond. The children gazed up at her with more and more reverence, and no longer had a will of questioning. She did not look like Sissy to them now, but as a being large, towering, and awful—a divine personage with whom they had nothing in common.* (Hardy 1937: 122.)

¹¹ Kuigi Angel Clare peab Tessi nime lühendiks Theresast, pakub „Tessi”-eelse ajaloolise jutustuse „The First Countess of Wessex” pealkiri parema võtme tema nime tähenduse kohta. Ei ole tähtsusetu, et nimategelase prototüübiks peetakse kirjaniku ema Jemima Handi.

algusest saadik õigus olnud, tumeda saatuse mängukanniks saanud kõige puhtamast puhtam lõpetas kirjutamata ja kirjutatud seaduste silmis kui ainelise hüve nimel prostitueeriv mõrtsukas. Tessi järkjärgulises laibastumises, mis viimaks „tahtetult vooluga kaasa triivib” (Hardy 2008: 303), avaldub niisiis üleajalise sügavusega müstilist alget ehk õelat irratsionaalset tahet – sõnulseletamatut muistsete varjude vimma – vahest isegi rohkem kui sotsiaalset ja patriarhaalset ajalikku paratamatust, millises paradigmas on romaani valdavalt – ja paraku suhteliselt vaesestavalt, ühekülgselt – tõlgendatud.

See ei ole seega ainuüksi sotsiaalne romaan, vaid ka müstiline kuulutus. Muistsete reliktide – kivististe, jäänukite, müütide, riituste – ellujäämise ja tänapäeva varjatud mõjutamise idee on ülepea kogu Hardy loomingu ideoloogilisi vundamente: nii nagu ei ole ilmast kadunud eelajaloolise arheopterüksi kudrutus, säilides maailma helilainete võnkumises, kostavad tumedad paganlikud riitused ka läbi kogu meie tegelikkuse (Radford 2003: 28–29 jm). Näinud 1915. aastal Exeteri muuseumis maailma esimese säilinud sauruslinnu skeletti, kirjutas vaimustunud Hardy luuletuses „Muuseumis” (Hardy 1917: 7): „I // Siin on jäljend ammu valgusest kadunud laululinnust, / mis lendles maa kohal enne kui saabus inimene; seal on kontraaldis hää, mida ma kuulsin eile öösel, / mis pesitseb minus endiselt oma maheda lauluga. // II // Milline uni on Aeg, et selle muistse linnu kudrutus / ei ole kadunud, vaid segunenud või seguneb kunagi / keset ruumi nägematuid avarusi häälega, mida ma kuulsin / lõpmatu universumi täisfuuga laulus.”¹²

Hardy ei tunnukse olevat silmakirjalik selle mõiste halvustavas mõttes, küll aga kunstiliselt rikastava ambivalentsi võtmes kui kahekeelse – ehk klassikaliselt saatuseiroonilise – kujundisüsteemi püstitaja. Intrigeerivad viited romaani tugeva autobiograafilise tausta kohta jäägu ent siiski pädevatele inglise kirjandusloolastele, sest selle teema valdamine käib meile kahtlemata üle jõu. Kuid teadaolevalt kaalunud kirjanik algselt isegi pealkirja „Tess of the Hardys”, millest ta muidugi ruttu loobus liigse isiklikkuse

¹² Artikli autori reaalune tõlge. Vrd Thomas Hardy, „In a Museum”: *I // Here's the mould of a musical bird long / passed from light, / Which over the earth before man came was / winging; / There's a contraalto voice I heard last night, / That lodges in me still with its sweet singing. // II // Such a dream is Time that the coo of this / ancient bird / Has perished not, but is blent, or will be / blending / Mid visionless wilds of space with the voice / that I heard, / In the full-fugued song of the universe / unending.*

tõttu (Millgate 1982: 294). Mis küll eelneva arutelu taustal silma torkab, on kirjaniku varjatud ambivalentsus oma vanemate, eeskätt ema Jemima suhtes, sest just mitmetest perekonnaloo faktidest on lähtunud romaani paljud põhimotiivid (samas, 3–23), näiteks meelisklemine suursugusest sugupuust (oletatav esiisa Clement le Hardy 15. sajandist), mille allakäinud haruks end taheti uskuda. Ka peremärgi olemasolu, kuigi seda ei kasutatud, pakkunud kirjaniku eelkäijatele mõnu nagu Tessi isalegi. Nagu toogi, olnud ka Thomas Hardy emapoolne vanaisa kirikuvaenulik joodik, kes ema pere laostas – seetõttu ka ema õdede salajased koduristimised ja muud keelatud jumalateenistused. Ka Thomas Hardy enda elu algus Sorrow' moodi hinge-vaakuva imikuna on isiklik motiiv. Karmivõitu järsk ema ei olnud just liiga hell oma poja vastu, kes õppinud lugemagi enne kui kõndima. Pikka aega aneemilisest lapsest sai aeglase arenguga täielik emasõltlane ja võimuka kantseldamise objekt, mis olevat kohmetut hilisküpsset noormeest hiljem väga ahistanud, kuni ema surma soovi väljendamiseni keskeas (samas, 22).¹³ Seega, kui Tessis elab teiste kõrval edasi ka romaani autori ema osaline prototüüp, siis on tema vastu suunatud korruga nii tugev armastus kui ka sellele vasturääkiv agressioonitung, mis jättis probleemi tõenäoliselt lahendamata.

„Mis kinni ei jää, saab kinni löödud,” ütlesid ka Paunvere poisid. Enne aga, kui läheme vildeliku kahekeelsuse tüpoloogilise paralleeli juurde, pakub Hardyle tajutava mütopoetilise võrdluse Bernard Kangro esivanemate-luule, näiteks tema kuulus tekst „Pärast surma” kogust „Reheahi” (1939), mis pajatab Urvaste hiiehävitajast pastori Christian Quandti viimasest soovist, taamal erutunult jälgivate animistlikult personifitseeritud paganausku pilkude all: „Matke mind sinna maha, / kuhu altarituled / paistavad kiriku taha. / Matke mind sinna maha! [---] Eemal kuid kohiseb laas, / kukuvad sinised käod, / hirmunult kuuluvad haavad.” (Kangro 1990: 104.) Kangro kongeniaalse luuletuse kõrvale võib asetada aga Hardy enda pateetilise „Tessi kaebelaulu” (Hardy 1901: 232–234), mis – õige üllatavalt – on lahendatud ainuüksi naise isikliku abielutraagika vaatepunktist, viitamata vähima-

¹³ Thomas Hardy on öelnud, et kui ta oleks varases lapsepõlves oma ema kaotanud, kujunenuks tema elu hoopis teiseks. Ta oli väsinud olemast „ema osa” justkui „ühe keha vasak ja parem käsi”; avatud konflikte poja kaudu oma ambitsioone teostava emaga esineb tema teostes sageli (Millgate 1982: 22). Midagi sarnast ehk andestamatust emale võime ju välja lugeda ka meie oma Thomase ehk Salumetsa Kaplinski-biograafiast (vt Salumets, Thomas, Kujuneda sunnita: mõtestades Jaan Kaplinski. Tlk Kersti Unt. Tallinn: Varrak, 2016).

legi üleajalisele või -meelisele tunnetusele, nagu seda kohtame romaanis või luuletuses „Muuseumis”: see on tõepoolest vaid Tessi kui õnne ihkava naisterahva isiklik, mitte d’Urberville’i vereliiniga seostuv ajaloolis-poliitiline ja, veelgi enam, kõikeületavalt müstilise printsipi lament.¹⁴

Eduard Vilde „Mäeküla piimamees”

Wessexi fiktsionaalse maakonna piimanaise Tessi juurest võime edasi liikuda meie oma Mäeküla piimanaise manu. Küllap Eduard Vilde oli nii Sophoklese tragöödiaga kui ka Nietzsche ja Freudiga üksjagu tuttav; kas ta oli aga ka Hardyt lugenud, ei ole teada, kuid „Tess von d’Urbervilles” oli ilmunud Berliinis-Stuttgartis juba 1895. Kes pärit karjamõisast, saab kahtlemata iseseisvalt maaelust – põllu- või karjarahijatest – kirjutatud ega pea end kellelgi teisel mõjutada laskma, kuid naise emantsipatsiooni teema sotsiaalsete raamide ahistuses oli ka eesti kirjaniku murekoht.

Olen „Mäeküla piimamehest” kui „eesti esimesest erootilisest romaanist” kirjutanud põhjaliku artikli (vt Merilai 2011/2009), miska ei tundu kohane selle tulemusi siinkohal uuesti refereerida. Tolles artiklis tuleb lähilugevalt – eelnevate teoste analüüsigi sarnaselt – esile meie enda esiromanisti kahetine suhtumine oma peategelasse. Vastuvõtus, olgu normaalsetel või nõukogude aegadel, on ikka kõrgelt hinnatud Vilde sotsiaaldemokraatlikku ideoloogiat,

¹⁴ Thomas Hardy, „Tess’s Lament” („Poems of the Past and the Present”, 1901).

I // *I WOULD that folk forgot me quite, / Forgot me quite! / I would that I could shrink from sight, / And no more see the sun. / Would it were time to say farewell, / To claim my nook, to need my knell, / Time for them all to stand and tell / Of my day’s work as done. //*

II // *Ah! dairy where I lived so long, / I lived so long; / Where I would rise up stanch and strong, / And lie down hopefully. / ‘Twas there within the chimney-seat / He watched me to the clock’s slow beat— / Loved me, and learnt to call me sweet, / And whispered words to me. //*

III // *And now he’s gone; and now he’s gone;... / And now he’s gone! / The flowers we potted perhaps are thrown / To rot upon the farm. / And where we had our supper-fire / May now grow nettle, dock, and briar; / And all the place be mould and mire / So cozy once and warm. //*

IV // *And it was I who did it all, / Who did it all; / ‘Twas I who made the blow to fall / On him who thought no guile. / Well, it is finished—past, and he / Has left me to my misery, / And I must take my Cross on me / For wronging him awhile. //*

V // *How gay we looked that day we wed, / That day we wed! / „May joy be with ye!” all o’m said / A standing by the durn. / I wonder what they say o’us now, / And if they know my lot; and how / She feels who milks my favourite cow, / And takes my place at churn! //*

VI // *It wears me out to think of it, / To think of it; / I cannot bear my fate as writ, / I’d have my life unbe; / Would turn my memory to a blot, / Make every relic of me rot, / My doings be as they were not, / And what they’ve brought to me!*

mida vääristab ka tugev feministlik värving. Samal ajal toob ent tekstivaatlus esile ka autori varjatud erotomaanilise pilgu, mis – tüüpiliselt „mehelikult” – naist siiski kaubeldava seksuaalobjektina kohtleb. Niiviisi himustades ühtlasi ka alandatakse, asetades ennast privilegeerituna kõrgemale – see on pigem „orjanduslik” hoiak. Kahtlemata oli Vilde oma ajastu patriarhaalses kontekstis sotsiaalselt mõttelt paljudest edenenum, kuid endise aja sünnimärgid on teatavasti visad tuhmuma kellel tahes. Ilmselt lahendamata jääb küll küsimus tema teadlikkuse astmest, mille üle võib vist ainult spekuloida, midagi kindlamat väitmata: kas autor oli oma peategelase vastu ambivalentne loomulikult ja spontaanselt, lõhenedes sotsiaalse teoreetilise ja privaatses seksuaalse sfääri vahel? Kas ta ei mõistnud või ei soovinud neid valdkondi omavahel lähendada? Oli ta omaenda kahekeelsuse suhtes pime või siiski rohkem teadlik ja nõnda pigem klassikaliselt silmakirjalik, millega ühtlasi kaasnes sotsialismile vasturääkiv seisusevahe omaksvõtt?

Nii või naa, autor jälgib teose sündmusi ja inimesi osalt ka mõisniku silme läbi, milles ilmneb selget tahtlust ning mehelikku samastumist. Kohe romaani hakul ilmub ruttu sellekohane võti, milles ühtlasi antakse uudissõna „ebateadlikult” sissepoetamisega mõista, et uuema freudistliku teooriaga on vaimselt ärgas autor juba tuttav – et järgnevat tuleb lugeda ka moodsalt „psühholoogiliselt”:

Selles nimelt, kuidas kebja luuga noorik aknalaual istus ning töötava käe sunnil ülakeha hoidis ja liigutas, oli Kremerile midagi ebateadlikult meelespeetut ning Prillupi muruga ühenduses seisvat. (Vilde 1974: 17.)

Vilde on ise selge sõnaga kommenteerinud, et selle teose „põhiprobleem on sotsiaalne, ühes sellega täidan endale seatud psühholoogilisi ülesandeid” (Altoa 1973: 326). Võib väita ja seda ka märksõnaliselt tõestada, kuidas Vilde on oma sugulisest sümboolikast koormatud teosesse kodeerinud kõik peamised seksuaalhälbed, mida üks keskmine psühhiaatriakäsiraamat võtab üles lugeda: alates onanismist, fetišismist, vuajerismist ja homoseksuaalsusest ning geronto-, zoo-, pedo-, nekro- või koprofiliast kuni sadomasohistliku psühheedeliani välja. Kuid „psühholoogiline” vaatepunkt, nii nagu freudistlik psühhoanalüüsiki, on vältimatult ka kirjeldaja/analüütiku enese keskne ning kirjeldatuga samastumine suuresti eneseprojektsioon. Seega võib härrasrahva pilgu omandamises tarviliku kirjanikufantaasia rakendamise kõrval tajuda ka teatavat „sööb ja salgab” vastuolu: ühelt poolt võrdõiguslikkuse ja emantsipatsiooni eest tulihingeliselt võitlev sotsialist, teiselt poolt kodanline aristokraat, kes endale kehvemal järjel naudingu-

objekte ostab-võimaldab. Ühelt poolt ärakasutav erotomaaniline vuajerism, teiselt poolt sellesama tegevuse kui inimväärikuse tühistamise avalik hukkamõistmine. Vastuoluliste tahtmiste koosolu viitab psühhiaatria keeles hüsteeriale. Sellest kahvlist ei paista Vilde pääsevat ja küsitav on, kas ta seda ülepea sooviski: sest miks mitte, kui nõnda saab – juua vaheldumisi kahest, teineteist tühistavast mõdukapast korraga. Noor tunglev Tuglaski pidas teda turistlikuks naudinguinimeseks, muutes põhjalikult meelt alles sellesama romaani järel, mille kunstiline kvaliteet teda samamoodi vapustas nagu „aristokraat” Hindreydki, kes pidas seda „tubliti tööd” lausa „meie esimeseks romaaniks” (Altkoa 1973: 341).

Autori taotluste tagamaadest annab ehk oletamisi paremini aimu ka võimalike prototüüpide galerii, mille kirjandusloolased on osaliselt talletanud (vt Mihkla 1972: 404–420, Altkoa 1973: 317–341). Neist Mari põhieeskujuga olevat olnud vähem silutud olemisega, kui see romaanis õilistatuna ilmneb. Lugesimishimuline ja spontaanne kutsarinoorik Miina olnud edev, meelas ja laisavõitu, pulstunud blondi juuksepehmaka ja harvade pärllhammastega, mille vahelt mõnus vilistada. Küllap jättis särasilmne rõõsa piimapõsk Karjaküla vanematekodu külastanud kirjanikule kustumatu mälujälje, kus vulgaarne segunes erootilisega, et sellest rohmakast fiksatsioonist hiljem üks piltlikumaid peategelasi välja voolida, nii nagu von Kremerite naispere silmad seda registreerivad – „fäega frehhina” (ehk vastupandamatult häbemematuna). Autori algupärane seksuaalne erutus säilib ent „kergemeelselt” ka teose lehekülgedel, tekitades huvitava vastuolu lisanudunud „tõsise”, sotsiaalse tegevusliiniga.

Teisest küljest võib – seekord juba ilma jutumärkideta oidipaalselt – spekuloida, et igas Vilde positiivses naiskujus – „päikesenaises”, nagu neid kirjandusloos on kutsutud – on peidus ka tema aktiivse ema omadusi, sest poja ja ema suhe oli teineteist mõistev ja toetav. Kuivõrd Vildet aga tõmbas alatasa meelisklema esimese öö õiguse ja saksa sohilapse motiivi üle, siis võib oletada sedagi, et mingeid jooni tema mõisahierarhias edutatud isast on vaikimisi üle kandunud ka rehkendava Prillupi hädisesse karakterisse. Päril muinasjutuks üle minna aga kirjandusteadusel siiski ei maksa, spekuloida hüpoteesiks aitab vahel ehk lausest-paarist. Kuigi ka piimamehel on selgelt tuvastatud positiivne eeskujuga: keegi rehepapp Lilleprom, kellele ta naise Mari kupeldamise eest mõisniku voodisse olevat talu kingitud. Oli kuidas on, kuid Mari tugeva ja enesekindla piimavankrina näib olevat kultuursemaks sublimeeritud, lugejale vastuvõetavamaks idealiseeritud, kuigi tema eramängud mõisa vanatoiguga ei ole ausalt öeldes teips midagi sellist,

mille üle võiks naise emantsipatsiooni nimel kuidagi uhkust tunda. Kuidas tõestada, et tegemist ei ole mitte kujundliku „pedofiilia” või maskeeritud „pornoga” plikaohtu looduslapse vastu, vaid ikka noobli erootikaga ühiskonnakriitilisel eesmärgil, kus naine ei ole passiivne objekt (nagu teda on vahel tahetud tõlgendada), vaid tegelikult aktiivne ja jõuline subjekt, kes otsustab ise, mis teeb ja kuis – ja naerab äbarikud mehenärid välja? Kirjanik loob oma silme ette naise, keda ta ise kõige paremal meelel himustaks. Vildet aeg-ajalt teatavasti rünnati tema erootikakalduvuste ehk „nilbuse” pärast, nii ka sotsialismi patriarh Mihkel Martna „Prohvet Maltsveti” kriitikuna (Altoa 1973: 254, 326). See asjaolu aga leiab sugestiivse narratiivi käigus justkui andestamist ja unustamist, nii et seda maksab lastele kooliski õpetada igapäevaseks sihiseadeks sotsiaalse vabanemise ehk proletaarse või kodanlise linnastumise teel. Sületants tasu eest ei ole häbi-, vaid lõbuasi, võetagu vabalt.

Kokkuvõttes ei ole „Mäeküla piimamees” autoriambivalentsi tüübilt sugugi väga eemalseisev „Kuningas Oidipusest” või „D’Urberville’ide Tessist”, kuivõrd autor kirjeldab ka selles oma peategelast kahetises intentsioonis: ühelt poolt ohvrile inimlikult kaasa tundes ehk pisarat poetades, teiselt poolt aga – loojana nautimisi – sedasama tegelast ise ohvripaigale talutades ja metoodiliselt hävitades, krüvimaks üles emotsionaalset vastuvõttu. Samas, saatuse ironia selgelt eristuv kahetasandiline struktuur – tegelane ei näe, mida autor ja lugeja tema kohta teavad ning pingeliselt kardavad – on Vilde teoses kahvatu või kogunisti puuduv, kuigi intuiitiivne püüe Prillupit ja Marit nende kahtlase valiku eest hoiatada ja säästa kuulub tõenäoliselt siiski meist paljude „lugejafenomenoloogiasse”. Saatuse ironia ilmalik elik maisem versioon – selge olukorraironia – on aga kahtlemata tugevalt kohal. Seega: kui „Mäeküla piimameest” loetakse ainuüksi kriitilise realismi võtmes ja mitte samaaegselt kui eesti esimest erootilist romaani, siis jäädaksegi imestunud vakatanuks Mari kummalise käitumise mõistatuse ees: miks ta ikka niimoodi tegi, kui isegi ei sunnitud. Ei olnud teps paratamatu. Aga autor tahtis teda nii väga kujustada, meenutada: ühelt poolt naturalistlike, piiravate olude produktina, teisalt aga erutava, nurruva ja küünistava kiisukesena, kes lööb ses mängus ise kaasa, kuni ära tüdib.

Ühelt poolt on see meile hästi tuttav, ent teisalt seni tundmatu, kuigi siiski aimatud Vilde. Nagu kirjutas imetlevalt ka Friedebert Tuglas, kes oli varem olnud teatavasti väga skeptiline meie esimese romaanikirjaniku plastiliste võimete suhtes:

Vilde uue romaani lugemist lõpetades jääb mulje, nagu oleksime tutvunud seni hoopis tundmatu kirjanikuga. Ja ometi on Vilde endine – oma veendumuste, aineteringi ja kunstikäsitusega. [---] See aine sellisena, nagu siin jutustatud, võiks niisama hästi anda põhjust lamedale anekdoodile või kõlblusjutlusele, – nagu ta nüüd on põhjust andnud kunstiteosele, täis sügavat ning liigutavat ilu. See oleks niisama võinud esitada kuivi hingeelulisi eritlusi ja hangunud iseloomude võrdlusi, – nagu ta nüüd esitab tüki igavesti värsket, mahlakat, tuhandevärvilist elu, kõige selle lopsakuse ja vereüllusega, mis on omane ainult võltsimatule elule. (Tuglas 1959: 489, 492.)

Lõpetame seega tuklaliku järeldusega, et „Mäeküla piimamees” kui meie esimene hingeeluline elik psühholoogiline romaan on väärt kunstiteosena mitmemõõtmeline: rääib liigutavat ilu ja rohkem kui eluline, lahtine – tööpoolest realistlik. Ka meil ei puudu seega oma auväärne, antiiki ulatuva traditsiooniga silmakirjandus.

Kirjandus

- Altoa, Villem 1973. Eduard Vilde sõnameistrina. Monograafia. Tallinn: Eesti Raamat.
- Aristoteles 2003. Luulekunstist (Poetika). Tlk Jaan Unt, toim. Ain Kaalep. (Keele ja Kirjanduse raamatusari, 4.) Tallinn: Keel ja Kirjandus.
- Badja, Fariza 2011–2012. The Position of Women in Thomas Hardy's Poetry. Dissertation Submitted for the Fulfillment of the Magister Degree. Mouloud MAMMERI University of Tizi-Ouzou.
http://www.umtmo.dz/IMG/pdf/these_en_pdf-2.pdf (25.01.2016).
- Chen Zhen. Tess in Thomas Hardy's *Tess of the D'Urbervilles*: Victim of Social Prejudice and Male Dominance in Victorian Patriarchal Society.
<http://www.ritsumeit.ac.jp/acd/cg/lt/rb/600/600PDF/chen.PDF> (25.01.2016).
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari 2004. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. Translated by Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane. Preface by Michel Foucault. London, New York: Continuum.
- Ehrenberg, Victor 1954. Sophocles and Pericles. Oxford: Basil Blackwell.
- Fisher, Joe 1992. The Hidden Hardy. Houndmills etc.: Macmillan.
- Hardy, Florence Emily 1930. The Later Years of Thomas Hardy 1892–1928. New York: Macmillan.
- Hardy, Thomas 1901. Poems of the Past and the Present. New York–London, Harper and Brothers. <https://archive.org/details/poemspastandpre00unkngoog> (25.01.2016).

-
- Hardy, Thomas 1917. *Moments of Vision and Miscellaneous Verses*. London: Macmillan. <https://archive.org/details/cu31924013478122> (25.01.2016).
- Hardy, Thomas 1937. *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented by Thomas Hardy*. London: Macmillan and Co., Limited.
- Hardy, Thomas 2008. *D'Urberville'ide Tess*. Tlk Helga Kross. (Eesti Päevalehe romaaniklassika, 60.) [Tallinn:] Eesti Päevaleht.
- Heffernan, James A. W. 2010. „Cruel Persuasion”: Seduction, Temptation, and Agency in Hardy's Tess. <http://www.victorianweb.org/authors/hardy/heffernan.html> (25.01.2016).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1976. *Ästhetik*. Band 1. 3. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau.
- Homeros 1960. *Ilias*. Tlk August Annist. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Homeros 1963. *Odüsseia*. Tlk August Annist. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Hooti, Noorbakhsh 2011. The Apprehensive and Suppressed Soul of the Fallen Woman in Thomas Hardy's Tess of the D'Urbervilles. – Theory and Practice in Language Studies. Academy Publisher, Finland. Vol. 1, No. 6, lk 630–634. <http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol01/06/08.pdf> (25.01.2016).
- Kangro, Bernard 1990. *Ajatu mälestus*. – Bernard Kangro, *Kogutud luuletusi: Aastaist 1927–1989*. I köide. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 104.
- Kristeva, Julia 2006. *Jälestuse jõud: Essee abjektsioonist*. Tlk Heete Sakhai. [Tallinn:] Tänapäev.
- Kun Yu 2011. *The Causes of Tess's Tragedy*. – Asian Social Science. Published by Canadian Center of Science and Education. Vol. 7, No. 1, lk 71–74. <http://www.ccsenet.org/journal/index.php/ass/article/viewFile/8863/6519> (25.01.2016).
- Merilai, Arne 2011. *Eduard Vilde „Mäeküla piimamehe” erootika*. – *Vokimeister. Kriitilisi konstruktsioone 1990–2011*. Toim. Arne Merilai, Lea Tooming. (Studia litteraria Estonica, 11.) Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 237–261; samuti: Merilai, Arne 2009. *Eduard Vilde „Mäeküla piimamehe” erootika*. – *Igihaljas Vilde*. Toim. Liivia Viitol. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, lk 26–51.
- Mihkla, Karl 1972. *Eduard Vilde elu ja looming*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Millgate, Michael 1982. *Thomas Hardy: A Biography*. New York: Random House.
- Nietzsche, Friedrich 2009. *Tragöödia süünd*. Tlk Anne Lill. (Avatud Eesti Raamat.) [Tallinn:] Tänapäev.
- Radford, Andrew 2003. *Thomas Hardy and the Survivals of Time*. The Nineteenth Century Series. Aldershot, UK: Burlington, USA: Ashgate.

-
- Rode, Scott 2005. Sexual Identity on the Road in Tess of the D'Urbervilles. – Nineteenth-century Gender Studies. Issue 1, Winter. <http://www.ncgsjournal.com/issue1/rode.htm> (25.01.2016).
- Sophokles 1977. Kuningas Oidipus. Tlk Ain Kaalep, Ülo Torpats. Tallinn: Eesti Raamat.
- Spenser, Tom 1993. Thomas Hardy: The Tragic Novels. Kent, UK: Crescent Moon Publishing.
- Tuglas, Friedebert 1959. Eduard Vilde: Mäeküla piimamees (1916). – Friedebert Tuglas, Valik kriitilisi töid. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, lk 489–499.
- Vilde, Eduard 1974. Mäeküla piimamees. Tallinn: Eesti Raamat.

SUMMARIES

The Double-Tongued Author: Oedipus, Tess and the Milkwoman of the Manor

Arne Merilai

The article discusses authors' ambivalent attitude towards their protagonists, drawing on Sophocles' *Oedipus Rex*, Thomas Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*, and Eduard Vilde's *The Milkman of the Manor*. A more or less explicit expression of authorial ambivalence has an influence on both the structural as well as the historical dynamics of the works' reception.

Firstly, the hypothesis based on Aristotle's *Poetics* and the idea of Pericles having been a possible prototype of Oedipus is proposed, according to which Sophocles could have been critical of the tyrant of Thebes as a noble representative of a polis at war with Athens, justifying his demise and pains in addition to showing compassion. Such an interpretation is in significant contrast with the later humanist and protest-driven glorification that can be considered to have been initiated by Friedrich Nietzsche.

Another example of the author's "hypocrisy" is Thomas Hardy's novel that is generally, and with reason, read as critical of Victorian society. However, the work's reception has failed to address the motif of mystical revenge on the inheritor of the bloodline of foreign conquerors that occurs in the shadow of a woman's tragedy and is executed with consistency, yet is not seen as the text's rival dominant. Still, without considering the opposing line of interpretation that nevertheless constitutes a parallel in its fatal irony, the understanding of the novel will remain superficial and one-sided.

The third example of the author's split viewpoint can be found in the first Estonian novel to excel in artistic maturity that also stands out as the first psychological and erotic novel in Estonia. Vilde's social-critical programme in the name of the oppressed country people and women's emancipation clashes in an intriguing way with his erotomanic objectifying gaze on the woman which rather represents a patriarchal attitude bent on subordinating the other sex. Vilde's ambivalent attitude towards his wayward heroine makes her a most interesting character whose mystery cannot be solved unequivocally.