

Rbl. 5.-

EESTI BALLAAD



1900-1940

TARTU ÜLIKOOL

SAATEKS

Kaasa kujundanud A. Põlgi

Arne Merilai

EESTI BALLAAD 1900–1940

Tartu 1991

Kinnitatud filoloogiateaduskonna nõukogus
20. veebruaril 1991. a.

Каане kujundanud A. Peegel.

Арне Мерилай.
ЭСТОНСКАЯ БАЛЛАДА 1900–1940.
На эстонском языке.
Тартуский университет.
ЭР, 202 400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18.
Vastutav toimetaja K. Muru.
Paljundamisele antud 25.03.1991.
Formaat 60x90/16.
Kirjutuspaber.
Kiri: roman. Rotaprint.
Tingtrükipoognaid 8,37.
Arvestuspoognaid 9,86.
Trükipoognaid 9,0.
Trükiarv 1000.
Tell. nr. 135.
Hind rbl. 5.
TÜ trükkoda. EV, 202 400 Tartu, Tiigi t. 78.

SAATEKS

Žanride uurimine on kirjandusteaduse tähtsamaid ülesandeid. 1938. aastal valmis Bernard Kangrol Tartu Ülikoolis magistritöö "Eesti soneti ajalugu", katkestada tuli aga doktoritöö eesti romaanist. Hiljem on eesti kirjandusteaduses süvenetud lüürika arengukäiku, uuritud on eepika žanre ja draamatikatki; Silvia Nagelmaa väitekiri sõjajärgsest eesti poeemist oli esimeseks katseks vaadelda kirjandust sünteetilise lüroepika seisukohast. Lüroepika teine oluline vorm — ballaad — oli aga seni avamata hoolimata rohkest viljeldavusest.

Eesti ballaadi areng jaguneb selgesti kolme peamisse ajajärku: ettevalmistav etapp kuni XX sajandu alguseni, XX sajandi esimese poole esteetiline kõrgperiood ja kaasaja ballaad, mida iseloomustab pigem lüürliline kui lüroepiline suhe žanrisse. Vaid üksikud autorid hoiavad tänapäeval alles kindlama eepilise lõime. On ilmne, et žanri tähtsuse eesti luules selgitab uurimus keskmise perioodi kohta, millest lähtudes saab teha järeldusi ajas tagasi või edasi liikudes. Eesti kirjandusteaduses ja -kriitikas ei puudunud seni ballaadi retseptsioon, kuid põgusamad tähelepanekud ei asenda tervikmaterjalil põhinevat vaatlust. Monograafia eesmärk on anda žanri üldistatud arengulugu aastail 1900–1940, kusjuures tähelepanu keskendub järgmisele:

- 1) ballaadi teoreetilise kontseptsiooni loomisele ja žanri käsitlemisele selle alusel;
- 2) olulisemate žanrifaktide koondamisele ja üldistamisele;
- 3) eesti ballaadi arengujoonte esitamisele üldiselt ja eriti aastail 1900–1940;
- 4) saadud tulemuste seostamisele kirjandusprotsessi kui tervikuga;
- 5) ballaadiautoreile eraldi ja žanri osale nende loomingus võrdluses teiste luuletajatega;
- 6) ballaadikriitikale ja selle seaduspärasustele;
- 7) muudatustele ballaadi poeetilises struktuuris ja sisus.

Esteetilisest lähenemist olen püüdnud siduda filosoofilise vaatlusega, mõistes ballaadi inimese olemise tervikliku peegelduse ja kunstilise teadvuse ühe oletatavasti epohhilooa vormina. Ometi ei usu ma, et töö esindab tingimata üht või teist filosoofilist suunda, vaid mi-

nu sooviks on jõuda paremale äratundmisele nähtuse rahvuslikkuse suhtes. Kõik muu kuulub vahendite hulka.

Monograafia on valminud 1985–1988. aastal Tartu Riikliku Ülikooli aspirantuuris ja kaitstud kandidaadiväitekirjana 29.I – 29.II 1990 Tartu Ülikoolis. Tööd juhendas filoloogiadoktor Karl Muru.

Autor

I. BALLAADITEOORIA KÜSIMUSI. BALLAADILISUS

Ballaadi mõiste alla mahub palju erinevaid žanrinähtusi: vanaprantsuse ballaad, lüroepiline rahvalaul ja romanss, tänavakirjanduse ja laadapalaganide laul, ilukirjanduslik ballaad lüroepilisel või lüürilisel kujul. Ballaad ei ole kitsalt literatuurne nähtus, teda kohtame ka muusikas (eriti populaarses), teatri- ja filmikunstis. See mitmes kunstiliigis eksisteeriv žanr on totaalne ka areaalilt, sest seda viljeldakse eri vormides kõikjal. Samuti iseloomustab seda produktisiooni hulk ja sajanditepikkune traditsioon. Ballaadiloomingu hiiglavoluumide järgi võib oletada, et tegemist ei ole ajaloos neutraalse nähtusega, mis sunnib otsima olemuslikku selles mitmekesisuses.

Žanripraktika kirju pilt peegeldub ka teoreetiliste seisukohtade rohkuses, millest mitte igaüks ei jõua nähtuse käsitlemisel kõige olulisemani (ehkki ballaad kuulub n.-ö. suletud žanride kilda, mida on paljuskii kergem käsitleda kui muid). Sügavamat ja uurijaid põhijoontes rahuldavat lahendust ei ole kerge leida. Ainult väline klammerdumine lüroepika mõiste külge ei ole veenev, samuti žanri käsitlemine omapärase sega- või vaheliigina ja isegi neljanda põhilliigina (nn. ballaadika). Paljast viitest žanri sünteetilisusele, toonitatu siis mõne konkreetse liigiidee prevalatsioonile või mitte, ei piisa veel ballaadi struktuuri täpsemaks avamiseks.¹ Tuleb sügavamale tungida sünteesi olemusesse ja selle osiste funktsioonidesse terviku sees. Sünkrooniline ja loogiline lähenemine oleks aga ühe- külgne ilma diakroonilise mõõtmata, kui soovitakse jõuda ballaadi ajaloolis-tunnestuslike juurteni [vt. Zgorzelski 1962: 129].

Nii lüüriline kui lüroepiline ballaad puhkesid öitsele XIV–XVI sajandil renessansi eel ja ajal, kuid tekkisid varem. Oma sünnilt kuulub ballaad hiliskeskaega — ta on keskaja viimaseid ja uusaja esimesi žanre, seega murranguline vorm [Hodgart 1962: 73]. Nimetus ballaad viib meid kõigepealt provansi tantsulaulu juurde, mille alged on antiigis, kirikukunstis ja kohalikus rahvaluules. Seni on tavaks õigustatult lahutada provansi lüürilist ja Euroopa lüroepilist ballaadi, kuid ometi tuleb just provansi ballaadi ja tema sõsaržanre pidada lüroepilise ballaadi tekkes üheks arvestatavaks nähtuseks. Provansi luules "tantsitakse lahti" loogiliselt ja ajalooliselt järgneva lüroepilise ballaadi kõik olulised tüpoloogilised tunnused. Nii ei ole ballaadi nimetusegi ülekandumine inglise uuemale rahvalaulule mingi juhus, vaid toimub nende tunnuste alusel [vt. näit

Bold 1979: 12–13, aga ka Prang 1971: 170 jt.). Lüroepiline ballaad tekkis, kui kohaliku eepilise traditsiooni lõhkus võõramaise lüürilise sissetung, mida omakorda oli ette valmistanud kirikuluule [Pound 1962: 42 jj.]. See kõik tähistab uue ajastu algust.

Ballaad oli provansi luule rahvaliku osa vanim, keskseim ja enim viljeldud žanr ja mujal esines ta tihti üldnime tähenduses kogu trubaduuri luule jaoks. Prantsuse kirjandus tunneb läbi sajandite sadu ja isegi tuhandeid nimelisi ja nimetuid balladiautoreid, kuulsaimad neist on Guillaume de Machaut, Guillaume Dufay, Jehannot de Lescurel, Eustache Deschamps, Jean Frossart, Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orleans, Clément Marot, Molinet. Kahtlemata tuleb aga kõige suuremaks neist pidada François Villoni (1431–1483). Itaalias viljelesid ballaadi Dante Alighieri, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca; Inglismaal teeb selle vormi populaarseks Geoffrey Chaucer (u. 1340–1400). Euroopa luules mängis provansi luule eposhi loovat osa: oma kirjakeele ja kunsti arengus oli ta kõigile uuema aja rahvastele kättesaamatuks eeskujuks, olles vana hellenismi kultuuri peegelduseks sügavas keskajas.

Koos ballaadi enese ja tema nimetusega levis üle Euroopa ka ballaadi viisi tantsimine (samuti ka sõna *tants* ise). Ballaad oli tantsulaul: provansi *ballada* tuletub vulgaarladina *ballare*, mis seostub siitsiilia ja suurskreeka sõnaga βαλλίζω 'tantsin', kuigi otselaenuks ei luba vorm seda pidada. Viimases on aga nähtud vanakreeka sõna βάλλω tuletist ja teisendit, kõige üldisemas tähenduses 'heidan' [Chantraine 1968: s.v.]. Teiselt poolt on aga oletatud, et βαλλίζω on pärit früügia terminist βάλλιον, mis on vasteks kreeka sõnale φαλλός [Haas 1958: s.v.].² Kuigi ballaaditeooria ei ole seni vajalikuks pidanud kaugemale minna ladina päritolust, on siiski aegajalt tunnistanud, et žanril on olemas antiikne eellugu. Ballaad seisab uusaaja künnisel romantiliste kunstide sünni juures ja tema osa uusaegse kunstilise teadvuse kujundajana ei või alahinnata.

Vanaprantsuse luulet iseloomustab vormi kultiveerimine lahusatuna sisust. Siin ei ole määrav teema, žanriprintsüübid allutavad enesele igasuguse kujutusobjekti. Ballaad "oli sobivaks väljendusvormiks igat liiki ideedele. Ta ei piirdunud ainult mõne üksiku varjundiga ega sõltunud mingist sunnist. Teda kasutati nii poliitilise kui religioosse, satiirilise kui ka armastushuuletusena ning ei leidunud nüansse nende äärmuste vahel, mida ta ei oleks suutnud väljendada. Põhjus oli selles, et tema iseloom sõltus ainult rütmist ja ei olenenud luuletuse objektist" [Davidson 1900: 73]. Tekivad auctorsus ja artistlikkuse taotlus: koos sirventeesi ja estampiga hakkas ballaad kandma nimetust *technici*. Siinkohal ei ole põhjust laskuda ballaadi keeruliste vormikaanonite täpsemasse eritellu (enim levinult kolm oktetit ja katraän saatena, kolm riimi skeemiga *ababbcbe*

ababbcbe ababbcbe bcbc, kusjuures stroofide viimane värss on refrääniks). Tuleb aga tõdeda, et lõppriimi. stroofi, balladimeetrika ja refrääni olemasolu on ühtlasi ka lüroepilise ballaadi spetsiifiliseks omaduseks, millega ta vastandub juba väliseltki eepilisele traditsioonile. Loomulikult olid need tunnused omased juba kirikuluulelegi, mis soodustas trubaduuri poeesia levikut ja uue laultraditsiooni teket. Provansi luules said need vormitunnused aga spetsiaalselt kultiveeritavaks ning levisid üle mandri ja mujale mööda kaubateid ning õukondi.

Nii lüürilise kui lüroepilise ballaadi eelkäijana on käsitletud kiriklikku sekventsiluulet. See harmooniaridade kordustega hümnilaadne koorilaul esines tihti ka rahvakeelsena. Juba VIII sajandi lõpul oli selles kasutusel lõppriim, mis võeti üle bütsantsi religioosetelt hümnidelt akatistidelt. Regulaarne kaheosaliselt korduv lõppriim tekkis neis kvaliteedinihke alusel, kui nn. samalõppude suvalisus asendus korrapäraga. Sofistide retoorikas olid samalõpud või identriim tavaliseks kõlakujundiks, mis Sergei Averintsevi arvates läks riimiks üle kreeka keele dialektilise loomuse alusel. See oli murranguks poeesia arengus, mille päästab tõeliselt valla alles romaani luule oma riimsõnade rohkusega [1977: 221–236, 289–290]. Riimi tekkes on oluliseks peetud ka araabia luule mõju trubaduuri luule, kuid oletatavasti on see sekundaarsem, sest kuidagi ei või oletada araabia mõju keskaegsele kirikuluulele; küll aga on täiesti reaalne araabia beidi mõju bütsantsi hümnile.

Riimilisele rühmitumisele on lähedane ka luuletuste jagunemine kindlateks stroofideks vastavalt sisu kolmeosalisusele: tees — antitees — sünteis. See iseloomustab kogu Euroopa uut luulet. Keskendumine kolmele järjestikusele põhistseenile on ka lüroepilise ballaadi peatunnuseks. Muusikasaade, kui see esineb, on mõlema ballaadivariandi puhul taas sekventsiline. Stroofikalt oli provansi ballaad tavaliselt oktet (deetsim), mis hiljem võis süntaktilise pausi kohalt laguneda katraäänideks (kvintettideks). Lüroepilist ballaadi on läbi ajaloo viljeldud enamasti samuti katraäänides, kuigi see ei tähenda otseseost. Tähtsam on stroofide olemasolu isenesest, mis näitab, et lüroepika kasutas lüürilisi vorme ja tekkis vahetult viimase mõjul. Näiteks on teada, et traditsioonilisele hispaania lüürika, mille mõjul tekkima hakkav romans oli oma algetapil isegi lüürilisema ilmega kui hiljem [Менендес Пидал 1961: 549]. Lõppriim ja stroof on kindlateks lüroepilise ballaadi tunnusteks ja nende olemasolu tõttu peetakse XIII sajandi "Hildebrandi laulu" juba ballaadiks. Muidugi olid aga stroofika eeldused välja kujunenud juba antiigis, mistõttu oletatakse, et vanaprantsuse ballaadi varajane järk kujunes välja ka Pindarose oodide mõjutusel.

Provansi ballaadile omane refrään, mida kohtame varem

näiteks sitsiilia lamburilauludes või kiriklikus koorilaulus (refraani on käsitletud ka kui koori alternatiivi), esineb lüürilisuse tunnuseks tihti ka lüroepilise ballaadi juures. See pole siiski kohustuslikuks tunnuseks nagu ka näiteks tantsimine ja muusikasaade, kuid on alati võimalik. Lüroepilise ballaadi moraliseeriv lõpp (või algus) sarnaneb aga saatele, *envoie*.

Balladimeetriumi puhul viidatakse trohheilisele tetrameetritele, seda ka seoses lüroepilise variandiga. Vastav mõõt on jällegi pärit antiiksest koorilüürikast. Nii vagantide saturniline värss ja keskaegsed sekventsids kui ka provansi ballaad ja hispaania romanss kasutasid algselt seda värsimõõtu (olgugi et toonilist), mis aga tsesuuri kohalt murdudes andis värsiks kaheksasilbiku. Et trohheilises tetrameetris tuleb näha balladimeetriumi alust, väitis oma loengutes ka Mihhail Gasparov [1985. a. TÕS esitatud loengu materjalid]. Lähtekohana on pakutud ka eepilist *cantares de gesta* mõõtu, kuid neis ei ole tingimata 16-silbikut. Hilisem lüroepiline ballaad muidugi ei oma mingit kindlat meetrumit, kuigi eelistab nähtavalt traditsioonilisi vorme.

Koorilüürika ditürambiline ja kürvalaululine osa olid kreeka luules kõige elujõulisemad, säilitades pärast hellenismigi oma seose muusika ja müümikaga. Koorilüürikas tavatseti välja valida müütidest üksikuid osi ja põimida esituse vahele lüürilisi mõtisklusi, mis on omane ka ballaadi poeetikale. Nähtavasti on põhjendatud oletus, et ballaadi nimetuses on säilinud etümoloogiline seos antiiksete dionüüoslike tantsulauludega, mis ju perifeerias elasid veel väga kaua. Aristoteles, kes ditürambist ja kürvalaulust tuletab tragöödia ja komöödia tekke (sest need kasutasid kaua ka trohheilist tetrameetrit), väidab selle mõõdu olevat eriti sobiva tantsimiseks. Tantsulaulud olid antiigiski dramaatika pinnaseks, kandes viimase puudumise korral selle funktsioone [Aristoteles 1982: 340]. Walther Kranz võrdlebki ditürambe teiste rahvaste ballaadidega [1960: 97].

Balladi meetodit võib nimetada eklektiliseks niisama positiivses tähenduses nagu seda mõistet kasutatakse renessansiaegse kultuuri suhtes üldse, mis tähendab olulise välja valimist sajanditepikkusest kogemusest ja selle tõlgendamist enda kasuks. Vana-prantsuse ballaad oli "tegelikult prantsuse lüürika paljude parimate joonte eklektiline ühendus", olles samas siiski üks vanimaid žanre ja levides näiteks Itaalias juba ammu enne sonetti [Davidson 1900: 15]. Ka lüroepilise ballaadi puhul tõdeme sama, sest ta ühendab endas nii vanas eepilises kui ka uues lüürilises, aga samuti kirikukunstis saavutatu. Just seetõttu on tema puhul kasutatud sõna mosaiikne [Елина 1974: 118].

Siin seisame sünkretismiprobleemi ees. Johann Wolfgang Goethe kirjutab: "On olemas ainult kohn tõelist loomulikku poeesia vormi: selgelt jutustav, vaimustunud erutunud ja isikuliselt toimiv:

eepos, lüürika ja draama. Need kolm luuleliiki võivad kas üheskoos või siis eraldi avalduda. Tihti leitakse nad olevat üheskoos kõige väiksemaski luuletuses ja selle kõige kitsamates raamides oleva ühenduse kaudu loovad nad just kõige jumalikema kujundi nagu me seda võime selgesti tunnistada iga rahva kõige hinnalisemate ballaadide puhul. Niisamuti näeme neid kolme omavahel seotuna vanades kreeka kurbmängudes ja alles teatud aja jooksul eristuvad nad üksteisest" [1977b: 480–481]. Kui antiikne eepos, tragöödia ja koorimeelika olid tõepoolest sünkretistlikud, sisaldades põimituna lüürika, eepika ja dramaatika algeid ning lahtihargnemisvõimalusi, siis ballaadi tekkeajaks olid põhiliigid juba täiesti iseseisvad. (Sealjuures kasutasid näiteks "Roosiromaan", müsteeriumid, moraliteed, farsid ja kirikulaulud veel ühiselt oktosüllaaibi.) Lüroepilises balladis jõuavad need alged juba teisese, korrasstatud koondumise ja sünteesini, kus otsustav on teadlik kunstikavatsuslikkus. Ballaad sünteesib iseseisvunud põhiliigid uuesti tervikuks ja on loogiliselt võttes niiviisi neid alustav, sest see näitab nende suhtes teadlikuks saamist. Mihhail Steblin-Kamenski kirjutab: "Märksa tõenäolisem on siiski, et ballaadi seos tantsu ja lauluga ei ole arhailine joon. Tegemist näib olevat iseseisvate kunstide teisese sünkretismiga, s.t. nende säärase ühendusega, mida kohtame näiteks ooperis. Poeetilist teksti saatvad laul ja tants toonitavad seda, et tegemist on kunstilise tekstiga, s.t. mitte ajaloolise traditsiooni, vaid tegelikkuse kunstilise üldistusega" [1979: 174]. Samuti peab ballaadi uussünkreetiliseks žanriks Viktor Žirmunski, viidates samas tema otsustavalt suurele mõjule järgnevate ajastute poeesiale ja poeetikale [1973: 101–103]. Ballaadi määravat mõju hilisemale eepikale (nii romantilisele kui realistlikule) tõdeb M. Steblin-Kamenski, mõjust dramaatikale kõneleb eelnevatele lisaks Wolfgang Kayser [1936: 2–3 jm.]. Romansi kohta öeldakse, et tema "vormist ja ajaloolisest ainest sünnib "kuldsel ajal" hispaania rahvusdraama" [Talvet 1978: 22], mis näiteks Lope de Vega puhul säilitab tegevust kujutavais stseenides veel dramaatilise romansivormi. Ramon Menéndez Pidal nimetab *romancerot* hispaania elu ja kirjanduse kvintessentsiks [1961: 563], Inglismaal on balladilikust algest läbi põimitud William Shakespeare'i, Christopher Marlowe ja Thomas Kydi looming [vt. ka Hodgart 1962: 141–144]. Muidugi ei saa ballaadi kui kunstide ühendaja ja toitepinnase rolli absolutiseerida, kuigi selle rolli tajut ei ole kirjandusteadvuses alati adekvaatne. See on põhjuseks, miks ballaadile ei ole leitud veenvat kohta uusaegsete žanride süsteemis.

* * *

Lüroepilisele ballaadile tema tekkes ja arengus avaldas kindlasti mõju Lõuna tantsulaul, kuigi esimene küpses muidugi ko-

halike eelduste tõttu. Põhjuseks oli uusaegse teadvuse algete levik, subjekti esilekerkimine ühiskonnast ja seega ka lüürilise osa kasv kultuuris. Eristunud lüüriline ja eepiline alge on ballaadi allikaks. Ballaadid vastanduvad järsult skaldilulele ja kajastavad oma dramatismiga uue ning vana vahelist konflikti. Publik oli enamasti aktiivne ja noor. Ballaadide-romansside teemaks olid inimese ja ühiskonna vahelised keerulised suhted, sotsiaalsed ja psühholoogilised probleemid (eeskätt armastus ja surm ning muu perekondlikku sfääri kuuluv), põhikonfliktiks subjekt *contra* klann. Subjektiivse ja objektiivse tahte dramaatiline vastuolu leidis oma adekvaatse väljenduse lüroepikas. "Inimese ja looduse vastuolu kujutamine asendus konfliktiga inimese ja ühiskonna vahel ning laulusid muutusid vastavalt nii sisult kui ka väljenduslaadilt", kirjutab A.L. Lloyd [1975:152, vt. ka Vargyas 1967:235 jj.]. Et ballaadide tekkeajal oli konflikt aktuaalsem, on varasemad ballaadid tihti isegi märgatavalt intensiivsemad. Hiljem tuleb paratamatu lüriseerumine, pinge langus ja jutustuse lühenemine. Üha enam keskendutakse puhtale vastuolule lüürilistel eesmärkidel ja kaugenetakse eepilisest.

On iseloomulik, et esimesed impulsid kunagiste "Chavy Chase'ide", "Edwardite", "Robin Hoodide" ja "Sweet Williams Ghostide" tekkeks lähtusid just klerikaalsetest ringkondadest, kes piiblitugude propageerimiseks hakkasid kasutama stroofilisi, lõppriimi ja dialoogiga jutustavaid laule — vanim teada olev on "Judas" XII–XIII sajandist. Seega võib väita, et ballaadi üks alaliike — lüroepiline legend — on tekkinud teadliku ideoloogilise tegevuse tulemusena.³ Oluliseks on peetud ka üldlevinud kiriklikku lüürilis-dramaatilist ringmängulaulu *carol*, mis sarnaneb vanaprantsuse ballaadile. On isegi arvatud, et ballaadid lähtusid just kirikuaedades tantsimise ja etlemise kombest, kuulutades aga sisuliselt religioossest teadvusest vabanemise algust [Pound 1962:162 jj.]. Nii koorilüürika kiriklik kui ka provansi ilmalik variant oma tantsulise lüristmiga segunesid kangelaslaulude traditsiooniga ja löid eeldused lüroepilise ballaadi tekkeks [Fowler 1968:5–19]. Provansi eeskujud ei tohi seega üle tähtsustada, vaid ta kuulub ühe osana terviklikku ja ulatuslikku mõjuallikate kompleksis.

Ballaadid ilmuvad kajastama murrangut ühiskondlikus arengus, millega kaasnesid suuremad ja väiksemad kodusõjad. Vastandina eepikale (sünkreetilisele luulele) keskenduvad nad tegevuse kujutamisele. Gordon Hall Gerould kirjutab: "Seega tegevus, ja nimelt üksikule olukorrale keskendunud tegevus, mis võib olla kas pikema sündmuste ahela haripunkt või üksik sensatsiooniline juhtum, on esimeseks oluliseks Euroopa rahvaste ballaadide tunnuseks. Teine tähtsam tunnus on sellega lähedalt seotud [...]. Millest ballaad ühelt poolt ka jutustaks või kuidas ta seda teiselt poolt ka teeks, ikka proovitakse lugu esitada dramaatiliselt" [1957:6]. Ballaad põ-

hineb dramatismil, seetõttu on tema faabula lihtne, kuid see ei ole lihtsustatud skeem eepilisest süžest, mida ta väga tihti kasutab, vaid eriliselt kontsentreeritud. Tegevus algab n.-ö. viiendast vaatusest (*in medias res*) ja selle areng on katkendlik — ühe stseeni harjalt teisele ruttav ning kõike kõrvalist, sissejuhatavat ja siduvat vältiv. Tihti esineb katkestamisi enne loogilist lõppu. Ballaadi stiili on iseloomustatud sõnapaariga "kargav ja veniv" (*leaping and lingering*): ta on üheaegselt äkiline ja monotoonne. Tegevus avaneb vahetult vastuvõtjate silme ees, konflikti kannavad vastuoluline karakter ja dramaatiline sõna: tihti repliigivahetuseks üle minev dialoog, hüüatused, küsimused, pöördumised, kordumised, vahelejäatud ja katkestused. Esituse tehnika on semidramaatiline. Tegelased on anonüümsed ja tüpiseeritud, olgugi et kannavad tihti ajaloolisi nimesid: nende isikupära on alati allutatud loole kui tüübile, kui pretse-dendile. "Isikud on peaaegu alati algebralikud: neid vajatakse ainult dramaatilise olukorra arendamiseks" [Henderson 1912:7]. "Kangelaseeposes olid sellised anonüümsed tegelased võimatud", kirjutab ka M. Steblin-Kamenski. Kaasaegse kirjanduse tüüp (keskajal oli tüübiks piibliku) levib just ballaadide kaudu [1979:174].

Ballaadi kannab dramaatiline alge, kuid see saab oma kandvuse objektiivse ning subjektiivse konfliktist. Viimasega seostub lüüriline jagu. Ballaadi põhifunktsiooniks on rikkalikult esile kutsuda sügavaid emotsioone. Ballaad püüab sugereerida tundeid ja on alati lüüriliselt värvitud, mis saavutatakse paljude efektidega: muusikasaade, salajas hoiatud lahendus, sümbolid ja allegooria ning muud kunstilise kujundlikkuse võtted sisu ja vormi eri tasandil. Lüürilise kangelasega seostuvad autori ja publiku sümpaatiad, üleolekut vanast ja takistavast kindlustab kas *happy end* või, vastupidi, rafineeritult serveeritud lõplahendus, kus tegelaste väliselt paratamatu hukkumise kohal hõljub n.-ö. moraalne võit. Üks enim levinud võtteid selles mõttes on "sümpaatsete taimede" motiiv, kus langenute haudadest välja kasvanud taimed põimivad kokku oma oksastiku. Sellega kaasneb romantiline vihje, nagu mõistaks jumal ise vana moraali hukka õigustades armastuse vabadust kui looduseadust. Lüürilisega seostub ka ballaadide müstiline ja õudne õhustik. Paljud uurijad peavad seda ballaadi põhitunnuseks, kuid näiteks romansile on vastav butafooria (vanade uskumuste rudimendid, irratsionaalne hirm, religiooni aseaine jms.) küllalt võõras. See ei tee aga romansse vähem ballaadilikeks, pigem vastupidi. Selline atmosfäär ei olegi igale ballaadile kohustuslik, mis viib mõttele, et tegemist on lihtsalt (vara)uusaegse inimese hirmuga iseenese subjektiivsuse ees, kui tema teadvusesse ei kuulunud enam jumal kui maailma ühtsuse tagatis ja ta leidis end üksi seismas võõra, vaenuliku ja välise maailma ees. Kõrvuti subjekti võimu kindlustumisega maailmas kaob ballaadidest ajapikku õudustunne ning teiseneb sensatsiooniotsinguteks. Tegelane

võib hukkuda ainult seetõttu, et ta on juba sisuline võitja — näiline allajäämine tugevdab uue positsiooni, mis muidugi ei vähenda traagikat ühe või teise konkreetse tegelase puhul. Sellist subjektiivsuse võidulepääsu taotleb ballaad kogu oma artistlikkusega, mis oli eepilisele traditsioonile põhimõtteliselt võõras. "Öitseaja (XV–XVI saj. – A.M.) ballaadid on tegelikkuselähedased ja asetavad esiplaanile inimese, kes nüüd loob ise kogu tegevuse", kirjutab W. Kayser [1936: 43–52]. Ballaadiautor ja -uurija Martti Haavio kirjutab, et ballaadide olemuseks on inimese eksistentsiaalse põhiprobleemaatika kujutamine, tema subjektiivse tegutsemise peegeldamine maailma-korra ja kaose dialektikas [1955: 457–458].

Ballaad on küll antiteetiline eepilise traditsiooni suhtes, kuid ei ole sellest vaba. Ta vajab eepikat kui pinnast dramaatiliseks äratõukeks, et tekiksid lüürilised meeolud ja mõtted. Seetõttu ei saa ballaadi aineks mitte igasugune, vaid valitud lugu, ja enamasti mitte algpärane, vaid juba ümbertöötatud süžee. Vastupidiselt kohalikest muistendeist lähtuval kangelaspoeesia le valib ballaad oma süžee "kõige mitmekesisematest allikatest — nii suulistest kui kirjalikest, traditsioonilistest ja mitte, skandinaavialikest ning võõraist. [...] Kogu see materjal sai tavapäraseks ballaadisüžeeiks ainult seetõttu, et ei lähtunud nähtavasti kunstilise ja ajaloolise töö ühtsusest. Kui kangelasluule tajub selle seose kohustuslikkust, siis ballaadisüžee hülgab selle kohustuse [...], kui kangelaspoeesia areneb teatavast kindlast sisust [...], siis ballaadi puhul on määrav ainult teatav kindel vorm" [Стеблин-Каменский 1979: 173]. Eepilisest traditsioonist jäävad edasi kestma sellised lood, mis oma dramatismi tõttu on hästi aktualiseeritavad. Neid muudetakse aga tunduvalt: süžeed piiratakse; esitus muutub küll dünaamilisemaks, kuid katkendlikumaks; jutustus on näiliselt objektiivne ja kiretu, kuid autor võib iga hetk sekkuda, valgustades niikuinii süžee lüüriliselt läbi. Autor eemaldub jutustatavast selgesti ega ole sellega enam identne, mida varem ei tuntud. Eepiline alge kui materjal on alati valmis alistuma lüürismi ja dramatismi ees, isegi oma välise pikkuse korral [Zgorzelski 1962: 108–109]. Ballaadi kestvale lüriseerumisele on rajatud isegi hulk teaduslikke töid [vt. Жалис 1983 jpt.]. Tuleb tõdeda, et dramaatiline, lüüriline ja eepiline liigiidee esinevad ballaadizanri kui tervikliku süsteemi sees kvalitatiivselt erinevates osades.

* * *

Väidetavasti oli ballaad XV–XVII sajandil Inglismaal praktiliselt ainuvaldav rahvalik kunstivorm, milles inimesed omi tundeid väljendasid [Pound 1962: 70]. Olgu väitega kuidas tahes, kuid fakt, et saab teha nii suuri järeldusi, näitab ballaadi kui ühiskondliku teadvuse vormi universaalsust. Loomulikult vallutas ballaad ka tek-

kima hakkavad trükikojad. Ta lõi öitsema n.-ö. *broadside*-ballaadina, levilehe-lauluna — trükituna ühele poognapoolle, kõrval puulõige ja viide mõnele tuntud viisijupile. Hiljem hakati teist külge täitma reklaami, uudiste jms. Esimene saksa ajaleheballaad on pärit juba XV sajandi lõpust, Inglismaal XVI sajandi algusest; esimene rootsi *skilling-trycksvisa* on pärit aastast 1583, sel ajal kui näiteks soome esimene levilehelaul ilmus alles XVII sajandi alguses — 1636. a. [Arkiveisuja : 3]. Kauba avara turu tõttu iseloomustas ballaadi tänavakirjanduslikku produktsiooni hiilgav konjunktuur. Ainuüksi *Company of Stationers* Inglismaal registreeris pooleteise sajandi jooksul (1557–1709) üle 3000 uue ballaadi, s.o. umbes 20 aastat, kõnelemata kordustrükkidest ja sellest, et oletatavasti jäi märksa suurem arv lugusid registreerimata.⁴ Ballaadi osa on väga suur trüki- ja kirjakunsti levikus üldse. Uudne ("The new ballad of..."), sensatsiooniline, tõepärane tüüpilises oli masstiraažides ballaadide peamine tõmbenumber. Lisame konfliktisuse, lüürilise alge serveerimise oskuse ja meelevaldse ümberkäimise jutustatava ainesega selle tüpiseerimisel ja muu ballaadile tunnusliku, kui võime väita, et just ballaadidega seoses kujunes välja žurnalistlik esteetika. Nn. rindero-mansside kohta on öeldud, et "nad loodi kohapeal ja neil oli sama funktsioon nagu ajalehtedel täna" [Brenan 1963: 127]. R. Menéndez Pidali järgi nimetati romansiautorit uudiste teatajaks, reporteriks — *noticiero*. Tihti kasutatakse levilehe-ballaadi tähistamiseks väljendit žurnalistlik ballaad [Sala 1979: 140, vt. ka Hallikainen 1964: 79]. "Just ballaadidega lõi öitsele žurnalism", väidab ka G. Gerould [1957: 238]. Leslie Shepard aga kirjutab, et ballaad "käibis ajalehe funktsioonis ja oli oletatavasti sama täpne teadete edastamisel kui ajalehed tänapäeval" [1962: 25]. Ballaadides oli olemas kogu kaasaegse ajakirjanduse rubriigistik: õukond, sise- ja välisuudised, poliitika ja kuritegevus, eraelu, sport, huumor ja reklaam. Kuigi ajalehe idee ulatub iseenesest juba Marcus Tullius Cicero aegadesse tagasi ja ta levis ühes või teises vormis ammu varem (Veneetsias *gazetta* jm.), on tänapäeva reaalne rahvaleht välja arenenud levilehe-ballaadist [Shepard 1962: 28–29, Bold 1979: 82]. On isegi säilinud esimesi inglise ajalehti "Courants of News", mis trükiti neile tänavalehtedele. Praegu elavad ajalehed muidugi oma elu ja väliselt meenutavad nende päritolu tihti vaid säilinud gooti stiilis pästitiid. L. Shepard nendib siiski: "Kõigest hoolimata on ajalehtede sisu ja žurnalistlik stiil praegugi väga lähedased ballaadiautoreile ning kõlbavad alati ümber panna värssi ja muusikasse. Menestrelide maagiline aeg on küll möödas, kuid vaevast et tänavalehtede ained on muutunud [...], ballaadikirjutajatel ei tule iialgi materjalist puudust" [1962: 89]. "Tänavalehtede traditsioon on loomulikult lõpuks möödas. Film ja televisioon on neelanud endasse laulu, tantsu ja draama rahvalikud liigid, mis kunagi leidsid oma väljenduse ballaa-

dides" [sammas: 98]. Kuidas võib aga film lahustada endas seda, mis on talle esteetiliselt võõras? Seetõttu aitab ballaad mõista märksa keerulisemaid ja ulatuslikemaid probleeme kui esmapilgul näib [sammas: 29, Schmidt 1933: 60–62]. Ballaad kui meelelahutusäri esimesi ilminguid, kui "masside meetriline žurnalism" on kahtlemata üheks oluliseks võtmeks publitsistika fenomeni avamisel [Bold 1979: 67].⁵

* * *

XVIII sajandil kujunes (aja)lehelaulust ja selle kõrval välja nn. pingilaul — *Bänkelsang*. See sai laatadel ja rahvakogunemistel keskseks. Laulik esitas neid laule moosekandi saatel mõnel kõrgemal poodiumil seistes, osutades hardalt kuulava rahvahulga ees keppiga tahvil olevatele pildiridadele [vt. Kayser 1936: 58–66]. (Vt. selle kohta illustratsiooni lk. 21 [Võetud teosest: Shepard 1973: 149]. Selline meelelahutusviis oli Euroopas ülipopulaarne ning kino kui fenomen on selles isegi sedavõrd selgesti nähtav, et vajas ainult hilisemat tehnilist täideviimist. Sel moel on ajakirjandus ja filmikunst (trükipress ja kinematograaf) oma tekke konkreetsuses paljuskki võlgu ballaadile kui demokraatliku kultuuri kesksele nähtusele. Juri Lotman viitab samuti lubokile (levilehelaulu vene vaste) kui kinematograafilist esteetikat ettevalmistavale nähtusele nagu seda oli ka XV sajandi ikoonisari [1973: 11–15]. Böliinade suhtes antiteetiline ballaaditraditsioon Venemaal ei erine oma olemuselt Euroopa omast, ballaadide poolt levitatav teadvus tungis sisse igasse eluvaldkonda [vt. ka Валашов 1966, Русская баллада 1936]. Just see viib mõttele, et filmikunsti päritolu ei ole tarvis otsida ballaadielusest ajast (näiteks vanaegiptuse piltkirjast). Loomulikult oli ka enne sekventse (asjata ei ole see kinematograafia termin) stseenide rütmilist järgnevust, hüppelisust ja katkendlikkust, taustmuusikat, tiitriteksi jms., kuid arvatavasti mitte esteetilise printsiibina. Need ideed moodustavad tervikkompleksi alles ballaadis, olles varem tajumata suundumused. Sergei Eisenstein leidis John Miltoni poeemi "Kaotatud paradüüs" analüüsis, et selles on kasutatud montaaživõtteid nagu vaatepunktide kiire vahetamine, fokuseerimine jms. Võtted ise ei olnud loomulikult Miltoni leiutatud, vaid olid ammu kasutusel ballaadides, mistõttu Matthew Hodgart nendib, et vastavat analüüsi võib rakendada ballaadidegi puhul: "/.../ nad jutustavad oma lugusid samamoodi, sest et nad kasutavad montaaži meetodit. Nad esitavad jutustust mitte ainult kui sündmuste sekventsilist järgnevust, vaid ka kui kiiresti vahelduvate välgatuste rida. Montaaži kohtab nii põhiskeemis, kui ka kõrvalliinides" [1962: 27 jj.]. Nähtavasti kajastab just ballaad kõige ilmekamalt neid esteetilisi otsinguid, mis hiljem kulmineeruvad filmikunsti, kuid ei ole vastavates püüdlustes kahtlemata ainus nähtus. Näiteks olid ka keskaegsetes ja hilisemates

rüütliromaanides ja -poemides olemas sündmuste jadad ja vaatepunktide vaheldumine. Teiselt poolt pani selline laadakultuur aluse tänapäevasele kirevale ja kollaažilikule varieteeekunstile, millest omakorda tuleb ju Bertolt Brecht oma läbinisti pingilaululiku poeetika [McLean 1972].

Nii ei tohi hilisema aja ballaadis näha ainult mandumistendentse (dramatismi asendumist melodramatismiga, esteetiliste printsiipide madaldumist, vajumist üha alamatesse ühiskonnakihtidesse), vaid tuleb tunnistada tema otsingutes ka kestma jäävat külge, mis on pärit tema tihedast seosest rahva igapäevase eluga. L. Shepard kirjutab: "Tänavakirjandus oli elule lähemal kui raamat. Intellektuaalsete pretensioonide ja sotsiaalse positsioonita tavalised inimesed andsid välja tänavalehti, laulsid ballaade või koostasid pamflette ja rahvaraamatuid" [1973: 150]. Keskse nähtusena demokraatlikku kultuuri kuuluvat ballaadi võime seega tajuda pidevalt uusaegse füüsilis-matemaatilise teaduse, filosoofia, haritud kunsti ja muu kõrgkultuuri all liikumas ning näha teda nii mõneski mõttes neid ennetamas. Võiks isegi väita, et kõrgkultuuris avastatakse järjest seda, mis ballaadide sajanditepikkune praktika (kuid kahtlemata mitte ainult ballaadide) juba ammu oli leiutanud. Loomulikult on suhe ka vastupidine, sest rahvakultuur on alati olnud kõrgkultuuri jäljendaja. Igal juhul on ballaad olnud Euroopa kunsti üks peamisi toitepinnaseid, hoolimata sellest, et ta ei ole esteetiliselt puhas, vaid meelelahutuslikkuse ja publitsistlikkusega segatud.

* * *

Romantism tugineb rahvalikkusele ja üsna olulises osas ballaadile. Selle poolkirjandusliku žanri ilukirjanduslik tõus algab inglise eelromantismis. Juba 1711. a. pöörab Joseph Addison tähelepanu ballaadile seoses uue esteetilise ideaaliga, mida tähistasid sõnad *maailine, gootilik ja romantiline*. Alustati skolaarset ballaadikogumike publitseerimist, mis tipnesid James Macphersoni "Ossiani lauludega" (1760–1765) ja Thomas Percy väljaandega "Reliques of Ancient English Poetry" (1765). Viimane on romantismile tähtsamgi teos kui ossianismi allikas [vt. ka Жирмунский 1981: 149–176].

Johann Gottfried Herder, Gottfried August Bürger, noor Goethe jt. õppisid neid teoseid põhjalikult tundma, pöördudes ka ise rahvalaulu poole. Laadalaalude, hispaania romansi ja inglise ballaadikogumike otsesel eeskujul sündisid esimesed kunstballaadid Saksaamaal, autoreiks Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Ludwig Heinrich Christoph Hölty ja Gottfried August Bürger. Viimase "Lenore" (1773) "hurree, hurree, hopp, hopp, hopp, hopp!" oli sedavõrd enneolematu oma dramaatilises hoos, et "ratsutas" tulekahjuna üle Euroopa, ja sai otsemaid tänaseni kehtivaks kunstballaadi etaloniks. Ballaadi- bumerang tabas ka Inglismaad, nii et Bürger, Heinrich Heine sõnul

“esimene kodanik saksa luules”, võis end õigusega tituleerida “suurimaks khaaniks ballaadiriiigis”. “Tormi ja tungi” kirglik virr-varr algab ballaadidest ja see oli “liikumise kõige puhtam poeetiline väljendusvorm”, sest romaan pidi end alles tõestama, lüürika oli aheldatud traditsiooni külge ning romantiline saatusedraama alles sünnibki “ballaadi vaimust”.⁶ Ballaadis on nähtud Goethe ja Friedrich Schilleri lüürika ja dramaatika olulist mõjustajat; keskel kohal nende loomingus on “ballaadiaasta” (1797). Saksa kirjandusele muutus ballaad väga omaseks žanriks, autoreiks Ludwig Uhland, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Adelbert von Chamisso, Heinrich Heine, Anette von Droste-Hülshoff, Joseph von Eichendorff, Friedrich Rückert, Theodor Fontane, Ferdinand Freiligrath, Nikolaus Lenau, Börries von Münchhausen, Gottfried Keller, August von Platen, Christian Friedrich Hebbel, Eduard Mörike, Conrad Ferdinand Meyer, Detlev von Liliencron, Erich Weinert, Johannes Robert Becher, Bertolt Brecht jpt. Veel 1906. a. taotlesid ajakirja “Die Woche” ballaadipreemiat 4900 lugu, peamiselt alamsaksakeelsed. Ballaad on saksa kirjanduse üks peamisi esindajaid maailmas. Tema arengut nn. vaimuballaadist loodusmaagilise ja sealt edasi ajaloolise saatusballaadini kordab mõnes mõttes isegi saksa filosoofia, kui silmas pidada Johann Gottlieb Fichtet, Friedrich Wilhelm Schellingit ja Hegelit [vt. Kayser 1936 : 67 jj.].

Kuivõrd oluline on ballaadi osa romantismi tekkes ja arengus, selle üle ei ole siiani sügavamalt arutletud, ometi on väga silmatorkav tema viljelemise aktuaalsus vahetult enne romantismi läbimurdelisi tippteoseid ja manifeste, kõnelemata üldisemast kestva ballaadi-meelsusest. On tuntud tõsiasi Sir Walter Scotti ajalooliste romaanide geneetiline seos tema noorpõlve ballaadilembusega ja kogumikuga “Old Scottish Menestrels”. Teistest varem ja iseseisvalt alustasid Thomas Chatterton ja Robert Burns. Järvepoeetide Samuel Coleridge'i ja William Wordsworth'i ühiskogu “Lüürilised ballaadid” (1798) aga tähistab romantismi kreedolikku läbimurret inglise kirjanduses. Inglise ballaadiga seoses tuleb veel mainida autoreid nagu John Keats, William Blake, Algernon Charles Swinburne, Rudyard Kipling, Oscar Wilde, Thomas Hardy jt. Prantsusmaal tutvustab romantikuid ja nende ballaade Germaine de Staël, vahetult enne “Cromwelli” valmivad Victor Hugo “Oodid ja ballaadid” (1826). Nikolai Karamzin luuletas “Raissast” (1791) veel enne “Vaest Liisat”, vene Bürgeri — Vassili Žukovski ballaadidega algab romantism Venemaal. Edasi tulevad Pavel Katenin, noor Aleksandr Puškin, Mihhail Lermontov, Aleksei Tolstoi, Aleksei Koltsov jt. [vt. Neumann 1937].⁷ Poola romantismi rajaja Adam Mickiewicz alustab jõulise tsükliga “Ballaadid ja romansid” (1822), Karel Jaromir Erbeni kõrval teine tähtsam tšehhi ballaadiautor Jan Neruda kasutab hiljem sama pealkirja. Kahtlemata leiame analoogiaid veel muudest

ki rahvuskirjandustest: leedu kirjandusse tuli romantism ballaadidega, selge on seos Johan Ludvig Runebergi, Aleksis Kivi ja August Ahlqvist-Oksase ballaadide ning soome romantismi vahel. Žanri teeneid romantismi ees ei või tähelepanuta jätta, kuigi seosed on loomulikult keerulisemad kui lihtsa historistliku järgnevuse puhul. Võib tunda, et ballaadis on liialt palju embrüonaalset, sublimeerimatut ja kirjandusvälist, et talle täit esteetilist tähelepanu pöörata. Võibolla tuleb teaduse tähelepanematus sellest, et ballaad on paljuski eelromantiline nähtus ja voolu kõrgajale ning tippteostele keskendudes kaob ta uurijate silmist? Ometi näib just selles embrüonaalsuses peituvat palju algatavat ja avavat hilisemate poeemide, lüüriliste romaanide, dramade ja kogu romantilisele loomingule üldse, ja mitte ainult kirjanduse jaoks.

Kunstaballaadi tuleb pidada täiesti omaette žanriks, võrreldes rahvaballaadiga (kunstaballaadis on autori vormilised vabadused suuremad, teosed taotlevad enamasti vaid esteetilist elamust ja kuuluvat juba kirjandusprotsessi keerukasse süsteemi). Ometi säilib paratamatult ballaadile omane sisestruktuur ja olulisemad tüpoloogilised jooned, mistõttu ilukirjanduslik ballaad on ainult sammuks edasi žanri arengus. Et ballaad on tänapäevalgi veel küllalt elujõuline, tõendab, et tema sisestruktuur on praegugi kandeav, s.t. suudab maailma täpselt peegeldada. Et aga ballaadiuurimustesse tuleb üha rohkem ühtsust, siis ilmselt hakkab žanr “valmis” saama, nagu Hegeli mõttes üldse romantiline kunst.

* * *

Balladi teaduslik käsitlus lähtub enamasti Goethe määratlusest (vrd. Margret Ohlschlaegeri [1931], Friedrich Neumanni [1937] jt. töid), et ballaad on kogu poeesiat esindav žanr, sest siit leiame lüürilise, eepilise ja draamaatilise alge nende algupärasest ning terviklikust ühtsuses. Goethe kirjutab (“Kunst und Altertum”, 1821): “Lisaks kõigele esindavad sellised luuletused väga hästi kogu poeesiat, sest et elemendid ei ole siin veel lahutatud, vaid kuuluvad kokku nagu elavas ürgmunas (*Ur-Ei*), mida tarvitseb vaid haududa, et ta kui jumalikem kultitiibne fenomen võiks kõrgustesse tõusta” [1977 : 612–613, vt. ka Kayser 1936 : 1]. See algfenomen, milles võis kergesti ära tunda kunsti algupära nii nagu puuleht on terve puu metonüümiline esindaja, elas aktiivselt Goethe ajal. Siiski on tegemist juba sünteesitud ürgsusega, mis ei ulatu hiliskeskajast kaugemale. Romantilise traditsiooni suhtes võib aga ballaadi tõepoolest alustavaks pidada, pealegi ei tundnud romantiline kunstiteooria varasemat ürgsust, käsitles ballaade näiteks eeposte-eelseina.

Goethe ettekujutuse ballaadist kui universaalsest algfenomenist, kui reaalselt eksisteerivast sümbolist poeesiale poeesia enese sees

võtab omaks Wolfgang Kayser. (Ballaad on uurijale tänuväärne materjal, sest toob paratamatult silme ette kogu kirjanduse tervikuna.) Ta asetab ballaadi kolm liigiideed püramiidi, mille aluse moodustab eepiline, tipu aga lüüriline alge. Nende vahele jääb "suur veelangus" (*große Fallhöhe*), mis tekib sisemise ja subjektiivse kokkupõrkest (*Zusammenprall*) välise ja objektiivsega. See on dramaatilise alge aluseks. W. Kayseri järgi on ballaadi olemuseks peegeldada inimese kestvat konflikti maailmaga kõigis selle konflikti momentides. Igale momendile vastab üks liigiidee, moodustades koos erinevate funktsioonidega terviku. Kuigi Kayser ei tõsta neid eri rolle selgelt esile, on need kergesti nimetatavad. Eepilist osa võib kutsuda tingivaks — see on ballaadi asine alus, mille puhul ta üldse kõne alla tuleb, millele kui materjalile (süžeele) ta rajab oma lüürismi ja mis varjab endas dramaatilist sisu. Dramaatilist jagu võib pida fundeerivaks, sest sellel ballaad oma konfliktisuses tegelikult põhinebki ja selle kujutamiseks otsitakse konfliktseid lugusid. Kandades eepilist ja lüürilist nende vastuolus ja teineteiseks üleminekus, hoiab dramaatiline alge neid esiplaanil, jäädes ise tahaplaanile varjatuks. Mitte iga uurimus ei tunnusta dramaatilise fundamentaalset osa ballaadis või ei märka seda hoopiski. Lüürilise kihi kohta võib öelda, et see on verimiv, sest see värvib ja varjundab ballaadi emotsionaalselt ning intellektuaalselt, olles seega finaalne, fikseeriv ja vormiv alge. Nendega seostuvad ka sisu, sisuvormi ja välisvormi mõisted. Sellist kooslust nimetab Kayser ballaadilikuks seadumuseks (*balladeske Einstellung*) [1936: 300 jm.]. Seda terminit saab rakendada ka ballaadiväliselt — nii ballaadipäraste kohtade tähistamiseks mõnes muus teoses, kui üldse korraga kolmele põhiligile orienteeritud teoste iseloomustamiseks (näiteks novell või saatusedraama). Kayser kirjeldab sageli, kuidas on sulanud piirid ballaadi ja ülejäänud romantilise luule vahel, kui hõlpsad on üleminekul ballaadist draamasse, eepikasse ja lüürikasse ning vastupidi. Ballaadizanris võib seega aduda mingit genereerivat ühtsust, ta sisaldab endas poeesia kõiki võimalusi ja asetseb teatud mõttes kesksel positsioonil. See genereeriv ühtsus tuleb ilmselt ballaadi olemusstruktuurist. Kui on öeldud, et miski sünnib "ballaadi vaimust", siis vihjab see just selle struktuuri kandvale osale. Nii on ballaadis struktuursena esindatud uusaegsete romantiliste kunstide kõik võimalused, ning rohkem kui kõrgpoeesia jäljendaja (mida ta võib olla rohkem väliselt), on ta hoopis selle tootja (võimaluste ja piiride andjana). Loomulikult mitte absoluutses mõttes. Niiviisi võime aga minna kahe teadaoleva tasandi — ballaadi ja ballaadiliku (nagu neid mõisteid kasutab näiteks Lermontovi-entsüklopeedia [1981: 46]) — juurest veelgi kaugemale ja väita, et kõige tõenäolisemalt on olemas ka kolmas tasand — ballaadilikkus üldse, ballaadilisus. Kasvõi sellegi tõttu, et kolme liigiidee ballaadipärase põhiasetuse kõrval kohtame teostes alatasa

ka muid ballaadipoeetikast pärit jooni. Kuigi teosed päriskunstilisena keskenduvad eraldi lüürilisele, eepilisele või dramaatilisele, on nad olemuselt ikkagi sünteetilised ja kallak on võimalik vaid terviku olemasolu korral. Kas ballaadilisus läbib tõesti kogu kirjandust, mis tervikuna on lüüriline, eepiline ja dramaatiline? Nii et kunstballaadi kihi valitseb juba primaarne ballaadilisus, millega ta on muidugi identne? Termin kasutuselevõtuga ei taha ma muidugi öelda, et kõik teosed on ballaadid, vaid lihtsalt viidata ballaadizanri ajalooliselt tähtsale rollile. *Eepilises sisus on varjul dramaatiline konflikt, väljendatud lüürilises vormis ja lüürilise huvides.*

Ballaadi enese jaoks ei ole sünteetilisus mingi kivilinenud süsteem, vaid muutuv kirjandusprotsessi käigus. Eepilisel algel on omadus kahaneda dokumendilisuseni ja ainult markeeritud süžeeleste pidepunktideni. Dramaatiline osa kaotab oma väliseid dekoratsioone, taotledes üha rohkem vaid puhas dunaamilist konflikti. Lüüriline prevaleerib tihti, varjutades eepilise ja dramaatilise osa, kuni täieliku üleminekuni lüürikaks.

Georg Wilhelm Friedrich Hegeli järgi selgub, et ballaad sisaldab poeesia terviklikkust, kujutades suletud ja kollisioonilist objektiivset totaalsust selle emotsionaalses läbipõimituses. Ballaadiga läheneb lüürika eepikale, valides eepilise kujutusobjekti, aga sellise, milles on varjul vastuolu [1965: 474 jj.]. "Sisu on küll eepiline, käsitlus aga lüüriline", kirjutab Hegel — selline disparaatsus eeldab fundeerivat vastuolu, dramaatilist alget, ehk Hegeli mõistes liikumise totaalsust. Tema seletuses valib ballaadiautor jutustamiseks vaid sellised iseendasse suletud sündmused, mille kaudu rõhutades kõige teravamaid momente õnnestub kollisioonilisuse alusel tekitada tajujais soovitud hingeliigutusi kõige kontsentreeritumalt, seesmisemalt ja täiuslikumalt. Ballaad esitab tegevuse momentidest järjestikuseid pilte, põimides nad samas läbi vastavate emotsioonidega. Niiviisi võib ka Hegeli järgi ütelda, et ballaad esindab romantilisi kunste kõige tüüpilisemalt, ühendades endas kunstide totaalsuse (*Totalität der Künste*). Sel moel avaneb sügavamalt ka ballaadi sünkreetiline olemus, sest suhte subjekt-konflikt-objekt totaalse peegeldusega lüürilise, dramaatilise ja eepilise kaudu kaasnevad ka muusikaline, milimiline ja pildiline. Eriti selgelt ilmneb poeesia terviklikkus pingilaulus-Bänkelsangis, mille traditsioon elab tänapäeval rahulikult edasi popkontserdis ja mujal (vt. illustratsiooni lk. 21).

Kui pidada romantilisi kunste loogiliselt ja historistlikult ballaadijärgseteks, siis on alust ka ballaadilisuse mõistel. Sisuliselt tähendab see seda, et poeesia terviklikkuse kui abstraktse mõiste konkreetne esiletung ja levik on peaaesjalikult just selle žanri ajalooline teene. Peab ju tervik enne hajumist olema loodud ja tervikuna leitav. Terimit ballaadilisus ei ole aga tarvis kirjandusele peale suruda ega isegi ballaaditeooriast välja rebida, vaid

ta osutab lihtsalt sellele, kuidas üks osa žanre on mõnes mõttes teistest olulisemad, kuidas mõne žanri kaudu võib mõistesse haarata kogu kirjanduse tervikuna ja avada see uuest vaatenurgast. Kahtlemata on ballaadilisuse voolusäng kirjandusele tervikuna kitsas ja küllalt väline, aga kõige tõenäolisemalt olemas. Analoogia oleks ju romansilisus, mis tähendaki romantilisust.

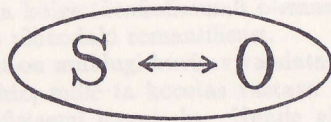
Peale Hegelit on muidugi huvitav vaadata Karl Marxi referaati selle nähtuse kohta, mille ta koostas vastava ala uuringute põhjal oma esteetilise süsteemi loomiseks. Nende alusel kõneleb temagi väga selgelt tähtsatest kunstivormidest, mis on võimalikud ainult madalal kunsti arenguastmel, ja vähem tähtsatest. Esimesi peab ta epohhi loovateks: "Teatud kunstivormide, näiteks eepose suhtes ollakse isegi arvamisel, et nende klassikalisel, maailma ajaloos epohhilooval kujul pole neid iialgi võimalik luua muul ajal kui ainult kunstiloomingu kui niisuguse tekkeperioodil; et järelkult kunsti enda valdkonnas on mõned tema tähtsamad vormid võimalikud ainult madalal kunsti arenemise astmel" [Marx, Engels 1983: 109]. Ühelt poolt rajas siis eepos looduse ebateadlik-kunstilise ümbertöötuse. Nüüd seisame teadliku kunstiloomingu alguses: "Teiselt poolt, kas Achilleus on võimalik püssirohu ja seatina ajastul? Või üldse "Ilias" trükipressi või koguni trükimasina kõrval? Kas trükipressi ilmumise ei kao paratamatult muinaslood, laulud ja muusad, ühes sellega aga ka eepilise luule vajalikud eeltingimused?" [samas: 110]. Võiks siiski küsida, nähtuste asemel asja olemusest kõneldes, mis oleks siis trükipressi-ajastule epohhi loov kunstivorm, kui eepos rajas antüügi? Epohhi alguses valitsenud žanride kireva külluse tõttu on seda küllaltki raske teha, kuid filosoofiliselt võttes tundub, et lahenduse pakub lüroepika.

Põhjalikuma käsitlemise huvides tuleks ballaadilisuse mõiste muidugi vaidlustada, nii põhimõtteliselt kui konkreetsetes üksikasjades. Sedavõrd rikka ja universaalse kunstifenomeni tõlgendus nõuab ulatuslikumat lähenemist. Ballaadi enese poeetika käsitamiseks on pakutud mõiste küll produktiivne. Et aga erinevates loogilistes suhetes olevad žanrid on ajalooliselt diferentseeritud, see ilmneb järgnevatel peatükkides.

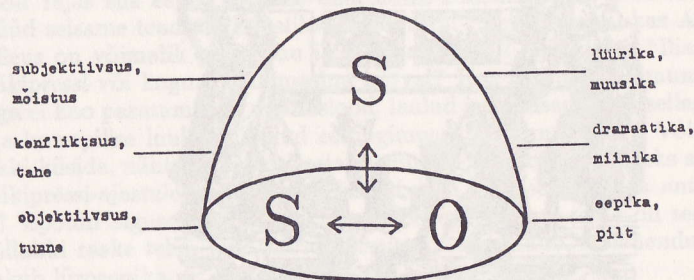
Pingilaulu-ballaad (*Bänkelsang*)



I. Eepos (sünkreetiline kunst)



II. Ballaad (lüroepiline kunst)



II. BALLAADI TULEK EESTI KIRJANDUSSE JA ARENG XX SAJANDI ALGUSES

A. Ballaadi tulek eesti kirjandusse

Eesti luule ei koosne ainult lühirikast, vaid temas eksisteerib ka tuntav lüroepiline jagu. Sellest omakorda hõlvab tähelepanuväärse osa ballaad — genuinne tantsulaul. Euroopa ballaadibuumi kajad jõuavad Eestisse suhteliselt varakult, esialgu baltisaksa kirjandusharrastusena, tõlgete või muganduste kaudu, kuni XIX sajandi keskpaiku rahvusliku ärkamise ajal jõutakse ka originaalideni. Avaram taust selle jaoks on muidugi ballaadiliku teadvuse levik üldse Euroopast alates hiliskeskajast, mis meie rahvaluules on jälgitav lüroepiliste perekonnaballaadide, “pöörallaulude” [vt. Hagu 1987] ja uuema (ringmängulise ja laulikukladelise [vt. näit. Sepp 1987]) rahvalaulu kujunemisenä, mis eeldusena võimaldasid ilukirjandusliku käsitluse teket nende kohale.¹ Lähem seoste määramine rahvaluule ja ilukirjandusliku ballaadi vahel on aga omaette teema, mis antud käsitlusest peab välja jääma.² Ballaadi ilukirjanduslik variant on juba olemasoleva tõstmine esteetilisele tasemele, mistõttu tema seosed rahvaluulelise lüroepikaga on katkematud ja tihti segunenud, mida iseläb hinnanguis alati arvestada [Hiimäe 1973].

Eestikeelne ilmaliku luule harrastus sündis ühes valgustusliku tähelepanuga rahvakeele ja -luule suhtes ja koos romantilise eksootikaharrastusega, mille käigus peatselt inaugureeriti ballaadki. On ehk seaduspärane, et esimeseks ballaaditõlkeks oli saksa rahvalik laadalaanr *Bänkelsang* kogu pretsiissuses aastast 1788, mille suurest populaarsusest madalast maitsest ja kunstilisest väärtusetusest hoolimata kõnelevad kordustrüki veel sajagi aasta pärast, seda nii põhjaku löunaestikeelseina: “Üts hirmus, ent tõest sündinu Luggu, üttest Kornetist, ke omma Emmändat nink kats Last ütte Moisa-Preili pärrast om ärra surmanu. Nink kuitas temma seperrast Mosahhi-Linna, sel 1724. Ajastal om sanu ärra hukkatu. Sedda perrantullewat Laulo, om temma essi Wangi-Tornin tennu. Sel wisil: Kui meil om suuremb Hädda käen.” Selle 42-salmilise jubedus- ja haledusloo laialdasest leviku põhjusi tuleb muidugi otsida mujalt kui esteetikast, mida ballaadi puhul on otstarbekas silmas pidada.³

Saksa romantilise voolu jäljendamine toob kaasa ka ballaadi ja seda juba esimestes iseseisvates eestikeelsetes luulevihikutes nagu Reinhold Johann WINKLERi “Eesti-ma Ma-wäe söa-laulud” (1807), kus leiame Matthias Claudiust järele aimava ballaadi “Üks