

„Uus naine“ Johannes Semperi romaanis „Armukadedus“ (1934)

Merlin Kirikal

Sissejuhatus: romaanist ja selle retseptisioonist

1930. aastatel ilmus Eestis ohtrasti romaane, muu hulgas selliseid, mis nüüdseks on arvatud kirjandusklassika hulka ning mida ka kohustusliku lektüürina aina üle loetakse, näiteks nägid ilmavalgust Tammsaare „Tõe ja õiguse“ III–IV köide (1931–1933) ning ka „Elu ja armastus“ (1934) ja „Ma armastasin sakslast“ (1935). Samuti avaldati Mait Metsanurga „Ümera jõel“ (1934), Albert Kivika „Nimed marmortahvilil“ (1936) ning kümnendi lõpus Karl Ristikivi „Tuli ja raud“ (1938). Selle uurimise fookuses on aga – eelkõige tänasel päeval – mainitud ja teistegi tekstide varju jäänud 1934. aastal ilmunud romaan „Armukadedus“, mille autor on Johannes Semper.

Ehkki „Armukadedus“ ei ole Semperi esimene proosatekst – varem olid ta avaldanud novellikogud „Hiina kett“ (1918), „Ellinor“ (1927) ja „Sillatalad“ (1927) –, on see tema esimene romaan. Hiljem ilmus veel kaks: „Kivi kivi peale“ (1939) ja „Punased nelgid“ (1955). Mitmes mainitud Semperi tekstis äratub uudishimu tõik, et soosuhteid tematiseeritakse ja analüüsitakse silmatorkavalt palju. Eriti paistab naiselike/mehelike tunnuste eritelu silma romaanis „Armukadedus“ ja naisest minajutustajaga novellikogus „Ellinor“, ent teataval määral tegeleb Semper sooküsimustega ka kahes viimases romaanis, eelkõige Reeda tegelaskuju kaudu romaanis „Kivi kivi peale“ ning vähesel määral ka Ruti kaudu nõukogudemeelses raamatus „Punased nelgid“. Siinse analüüsi eesmärk on aga uurida sootundlikult „Armukadedust“, keskendudes „uutele naistele“, s.o sõltumatuse ja eneseteostuse poole pürgivatele naisekujudele, mis – nagu Semperi ilukirjandusliku proosagi põhjalik vaatlus – on eesti kultuuri uurimises uudne.

Romaani arvustajad on „Armukadedust“ määratlenud modernistliku psühholoogilise armastusromaanina, milles on tajutavad psühoanalüütilised noodid (nt Paukson 1934, 6; R.T. 1936, 6; Siirak 1984, 173; Laak 2000; Annus 2001, 318; Undusk 2008). Romaan keerleb minategelasest advokaadi Enn Maiste, Krista Leetmaa ja Viktor Lingi kurbloolise armukolmnurga ümber. Teksti iseloomustab tagasisivaatav perspektiiv: peategelane Enn annab sündmused oma vaatepunktist edasi kümme aastat pärast juhtunut. Lugu algab minajutustaja Enn Maiste saatesõnaga, milles ta väidab, et toimunu kirjapanek aitab vältida unustamist ja juhtunu moondumist. See tähendab, et minategelase siht on kajastada sündmusi nii, nagu need „tegelikult“ olid, olgugi et – nagu väidab ka arvustaja Vilmar Adams – Enn Maiste suhestub olnuga ikkagi dotseerivalt ja erapoolikult (Adams 1934, 462). Saatesõnale järgnevas viieteistkümnnes peatükis avab minategelane Enn

suhet Krista Leetmaaga, kirjeldab koosveedetud aega ja tundeid, mida naine temas tekitas – nii häid kui ka ebameeldivaid. Peategelase südamedaam on saanud isalt kopsaka päranduse ning majanduslik sõltumatus võimaldab tal oma aega sisustada seltskondlike tegevustega, ehkki teda köidab ka kunstiline eneseväljendus, näiteks skulptuur ja tants. Teine naisekuju, peategelase Ennu sõbratar Herma elab koos emaga ja elatab end klaveritundide andmisest. Klaverimängu on ta õppinud välismaal ja ta kogub kodumaal viibides raha, et uuesti välismaale õppima minna. Herma harjutab väga distsiplineeritud ning nii muusika kuulamine kui ka harrastamine on naise jaoks argielust kõrgemal seisvad tegevused. Nii on Herma-Krista kunstiliste ambitsioonidega tegelaskujud ning seega eesti sõdadevahelises proosas võrdlemisi iselaadsed. Romaani süžee kitiks on aga intensiivne kiivus, mida Enn tunneb Krista endise peigmehe Viktori ja Krista omakorda Herma vastu. Neil kahtlustustel on tõepõhi all: Krista ootab Ennuga suhtlemise ajal Viktor Lingi last ning lugu päädib Krista nurisünnituse ja surmaga.

Jutustamistehnilistest aspektidest väärivad esiletoomist, et „Armukadedus“ on minajutustajaga romaan. Käsitletavad teemad ning domineerivad hoiakud jõuavad lugejani meessoost minajutustaja Enn Maiste vaatepunktist. Tegelaskujudest mahlakaimad ja kõige mitmekihilisemad ongi Enn ning naistegelased Krista ja Herma (Adams 1934, 462). Teksti ülesehituses on oluline minategelase ambitsioon olla ühtaegu tegevuse sees ning sellest väljas, pakkuda olukordadele erinevaid, tihti (enese)iroonilisi tõlgendusi. Dialoogides saavad teiste hulgas sõna ka mainitud kaks naist – silmarõõm Krista ja sõbratar Herma –, kuid valdavalt vahendab sündmusi minajutustajast peategelane. Ehkki selline võte ei tundu tollases kontekstis ülemäära uuenduslik, tasub arvestada, et eesti autorid asusid jutustajat ja tegelast ühte isikusse asetama alles 20. sajandi alguses (Väljataga 2010, 39–40) ning „Armukadedus“ on Semperi

ainus minavormis romaan. Minajutustus võimaldab detailsemalt tungida tegelase mõtteilma ning analüüsida tundeid-tegusid intiimsemas vormis. Viimane on modernistlike romaanide üks olulisi tunnuseid, kuid „Armukadedus“ võib defineerida modernistlikuna ka järgmiste teksti omaduste põhjal: mineviku- ja olevikusündmuste vaheldamine, tegelaste koherentse enesetaju murenemine, urbanistlik miljöö ning protagonist (enese)irooniline lähenemine ümbritsevale (Lunn 1982, 34–37, vt ka Hinrikus 2013, 12).

Ehkki romaani ülesehitus evib mainitud uuenduslikke jooni, on selles ka annus traditsioonilisust. Üks näide on romaani klišeelik lahendus. Kui traditsioonilistes meesautorite romaanides on naisekujudele määratud kaks teed – kas surra või abielluda –, siis modernistlik „uue naise“ romaan üritab leida nendele lahendustele alternatiive (Witt-Brattström 2004, ix; vt ka Kirss 2006, 71–98), näiteks vaba kooselu, tööleasumise, reisimise või loomise kaudu. „Armukadedus“ on selles kontekstis stereotüüpne: ei ole jahmatav, et Krista läheb romaani lõpus manala teed ning Herma naitub ebaselgetel põhjustel (viimast on *acte gratuit*’na tõlgendatud ka kriitikas, vt Adams 1934, 463). Samuti on traditsiooniline – välimusele keskenduv – Krista ja Herma ilmumine tegevustikku: esimene astub lugeja ette protagonist silme läbi kui noor, sale, ebamäärase pilguga hajameelne naine (Semper 1934, 22–23), Herma aga jällegi peategelase sõnades kui habras, väike olend (samas, 48). Kurioosel kombel ei leidu romaanis ühtegi lõiku, kus naistegelased „ise ja omavahel oma olemist“ arutaksid (vt Koivunen 2003, 64). Teisisõnu, lugeja ei saa aimu sellest, kuidas naistegelased oma identiteeti loovad, ennast tajuvad. Kui aga keskenduda sellele, mida „Armukadeduse“ naisekujutised teksti hargnedes teevad, mille vastu huvi tunnevad ja kuidas ülejäänud tegelastega kõnelevad, siis avaneb teistsugune pilt, mis kätkeb sõltumatusiha, loominguilisust ja eristumisjulgust.

Lähenedes romaanile retseptiooniajalooliselt, on oluline mainida, et „Armukadeduse“ vastuvõtt oli vastuoluline ning küllaltki napp. Kõnesolev romaan ei saanud küll lausnegatiivse kriitika osaliseks, kuid miski tekstis häiris lugejaid. Siiski oli arvustajate hulgas ka erandlikke hääli: 1934. aasta romaanitoodangu ülevaates väidab Friedebert Tuglas, et „Armukadedus“ on eesti kirjanduse üks erakordsemaid nähtusi (Tuglas 1935, 116). Arvustaja meelest on Semper endale omase keeruka stiili lihtsa vastu välja vahetanud ning raamatus segunevad äärmine moodsus ja lihtsus. Tuglase sõnusti on „Armukadeduse“ näol esimest korda eesti kirjandusloos püütud luua psühholoogilist romaani haritlaskonna elust (samas, 116). Selle arvamusena nõustub ka H. Paukson (1934, 6). Võrdlemisi positiivse ja siinse artikli seisukohalt tähendusliku arvustuse on kirjutanud ennegi mainitud Vilmar Adams, kes peatub muu hulgas soosuhel, kõneldes naiselikustatud armukadedusest ning Maiste ja teiste meestegelaste auahnusest olla „piisavalt mees“ (Adams 1934, 463). Adams hindab romaani kõrgelt, väärtustades selle läbimõeldud vormi (samas, 464).

Vastukaaluks eelnevale viitab Oskar Urgart, et „Armukadeduse“ uudsus ei ole tollases eesti kirjanduses tervitatav, astudes niimoodi näiteks Tuglase arvumusele vastu (Urgart 1934, 561). Hilisem kriitika nõustub Urgarti sedastusega: Semperi biograaf Erna Siirak hindab monograafias „Johannes Semper“ (1969) romaani retseptiooni kahepalgeliseks – teksti kiideti kui eripärast, ent samas jäid domineerima kahtlevad iseloomustused (Siirak 1969, 171). Siirak nendib, et romaani liigne kinnijäämine detailidesse ähmastab tervikpilti. Sellele juhivad tähelepanu ka teised kriitikud (Adson 1934; Tammsaare 1934; Siirak 1969, 169–170).

1984. aasta „Eesti kirjanduse ajaloos“ kirjutab romaanist jällegi Erna Siirak. Pooleleheküljelise retsensiooni huvitavaks lisanduseks on väide, et peategelase läbielamistes peegelduvad ta naiskaaslaste psüühilised iseloomujooned

(Siirak 1984, 173). 2001. aasta „Eesti kirjandusloos“ rõhutatakse, et süžee hargneb Maiste vaatepunktist, mistõttu ei saa lugeja Krista motiividest kunagi teadlikuks (Annus 2001, 319). Nendes ülevaadetes tuuakse välja „Armukadeduse“ seos freudistliku psühhoanalüüsiga (Siirak 1984, 173; Annus 2001, 318) ning sellel on peatunud varemgi, näiteks käsitleb arvustaja R.T. romaani pelgalt läbi psühhoanalüütilise prisma, peatudes tegelaste tungidel ja psüühilistel kompleksidel (R.T. 1936, 6).

Areeni unustatud raamatute väljatuhnimise projekti raames esitletakse „Armukadedust“ ühe suurima eesti armastusromaanina, mainides selle vastuvõttu siiski kui „viltusuulist kiitust“ (Undusk 2008). Niisiis on tegu vastuolulise retseptiooni osaliseks saanud romaaniga, mis on tänapäeva kirjanduskaanonist välja jäänud. Kas see tähendab, et „Armukadeduses“ käsitletakse midagi tollases kontekstis ebamugavat? Kas romaani liigse detailsuse allajoonimisega hoopiski peidetakse midagi? Kas tekst oli kriitikuile ebamugav selle feministliku agenda tõttu? Enne nendele küsimustele vastamist aga selgitan, mis vaatenurgast ja millise rõhuasetusega „Armukadedusele“ lähenen.

„Uus naine“. Tegelikkus ja tekst

„Ah, mulle on see kõik nii läila, ütles Krista ja viskas karbi eemale. Ütle, kas ma tõesti nii välja näen, et ma kuhugi mujale enam ei kõlba kui ainult mehele? Aga nad saavad veel kõik näha! Seda ma ütlen“ (Semper 1934, 140). Nii küsib retooriliselt „Armukadeduse“ kangelanna Krista Leetmaa oma vestluspartnerilt, raamatu peategelaselt Enn Maistelt. Krista küsimus sarnaneb mitmes mõttes tollaste „reaalsete“ eesti kodanlike, majanduslikult kindlustatud noorte naiste arusaamadega oma rollidest ja ülesannetest. See hüüatus räägib hariduse omandamise, reisimise ja töötamise eest: abielu ei ole täisväärtuslikuks olemiseks

tingimata vajalik või vähemasti mitte esmalt tähtis eesmärk elus. Säärased taotlused hariduse, ametikoha, võrdõiguslikkuse ja ka kunstilise eneseteostuse vallas on aga tunnuslikud naisemantsipatsiooni, s.o naiste poliitiliste, majanduslike ja sotsiaalsete õiguste eest kõneleva „uue naise“ hoiakuile.

Modernistliku romaani – millena määratlen ka „Armukadedust“ – üks (paljudest) ellukutsujaist oli tajutav nihe soosuhetes, mis tekkis nii hirmust „uue naise“ ees kui ka ihast tema vastu (DeKoven 1999, 174). Soosuhete nihke käimalükkajaks olid moderniseerumisega alanud ning mitmel pool Euroopas (ka Eestis) 20. sajandi alguses intensiivistunud protsessid, nt vajadus tööjõu järele, haridusvõimaluste paranemine, naisliikumine (Felski 1995, 19, 61–90). Need muutused viisidki „uue naise“ figuuri tekkeni Euroopas, sealhulgas Eestis. Ühiskondlikult aktiivsete naiste tegevus mõjustas modernistide naisekujutust: sotsiaal-kultuurilised muutused, mis tekitasid ühtaegu võõristust ja huvi, leidsid tee ka ilukirjandusse. Jõulist „uut naist“ peljati, mis omakorda viis ülemäärase maskuliinsuse rõhutamiseni (DeKoven 1999, 174–175). Säärased pinged on eesti kirjanduse puhul tajutavad ka Johannes Semperi loomingus.

„Armukadeduse“ ilmumise ajal olid hoiakud „uutesse naistesse“ pigem vastuolulised. Põhjalikumalt on toonastest murrangutest kirjutanud kunstiteadlane Katrin Kivimaa (2009, 70–73). Ta osutab, et 1930. aastate Eestis võimutses konservatiivne ideoloogia, mis sidus naised koduste toimetustega. Valitsevatest ideoloogilistest suundadest juhindudes üritati naiselikkust rangelt piiristada: sõjajärgne maskuliinsuse ummik (s.o mehelikkuse mõiste laialivalgumine ja meeste enesetaju muutused, mis olid seotud ühiskonna moderniseerumisega), majanduskriis ja selle järellainetus tekitasid riiklikul, sealhulgas hariduspoliitilisel tasandil, soovi (taas)kehtestada paindumatud naiselikud ja mehelikud identiteedid (samamoodi

70–71). Ehkki naiste ja meeste võrdõiguslikkust rõhutati ja naiste ühiskondlikku aktiivsust kiideti, seati sellele piirangud. Näiteks ütles Konstantin Päts naisorganisatsiooni Kodumajanduskoda avamisel aastal 1936, et „on neid, kes väga suure kahtlusega vaatavad naiste seltskondlikust ja poliitilisest elust osavõtmise peale“ (Poska-Grünthal 1936, 91). Kõne kannab arusaama, et naisliikumine on kõigiti tervitatav, kuid seda pelgalt valitseva rahvusluse ja sooideoloogiaga kooskõlas (Poska-Grünthal 1936, 91–92; Kivimaa 2009, 71). See tähendab, et 1930. aastatel valitsenud ideoloogias üritati ka uuenenud, modernset „naiselikkust“ piiristada. Semperi romaan paigutub seega sookriisi ja „uute naiste“ aktiivse tegutsemise konteksti.

Kes on see „uus naine“ ning millal ja milliste tegurite koosmõjus ta sündis? 1894. aastal noppis briti kirjanik Ouida (Maria Louise Ramé pseudonüüm) mõiste „uus naine“ välja Sarah Grandi esseest „The New Aspect of the Woman Question“ („Naisküsimumuse uus aspekt“) (Ledger 1997, 9). Samal aastal avaldas Blanche Alethea Crackanorpe artikli „The Revolt of the Daughters“ („Tütarde mäss“). Ta väitis, et mitteabielus neiu on täieõiguslik individ, kellel peaks olema õigus reisida, kultuuri tarbida ja haridust omandada. Lisaks rõhutas ta, et vallaline neiu väärrib tulevikku, mis hõlmab teisigi väljundeid peale ema- ja abikaasarolli (Crackanorpe 1894, viidatud Ledger 1997, 11 järgi). Artikkel tekitas inglise pressis palju negatiivset vastukaja. Eelkõige nägid „uue naise“ kritiseerijad ohtu abielu institutsioonile.

„Uueks naiseks“ nimetati nii feministlikku aktivisti, ühiskondlike reformide pooldajat, kirjanikku, aga ka fiktsionaalset konstruktiooni, diskursiivset vastust naisõiguslaste liikumisele (Ledger 1997, 10, 181). „Uue naise“ esmased ambitsioonid olid seotud hääleõiguse ja haridusega. Briti naised võitlesid endile üldise hääleõiguse aastaks 1923, seega võrdle-

misi hilja: Soomes ja Norras juhtus see aastal 1908 (Blom 2010, 283). Eesti naised said hääleõiguse 1918. aastal ning esimesed naisüliõpilased ilmusid vabakuulajaina Tartu Ülikooli loengusaali aastal 1905 (Kivimäe 1992, 281–308). See on suurem muutus kui praegusajal võib näida, sest domineerivais hoiakuis peeti sajandi alguse naiste „loomulikuks“ ruumiks kodust sfääri, mitte auditoriumit. Ent „uus naine“ tahtis enamat: liikuda avalikes kohtades üksinda ning kanda endale meelepäraseid riideid. Nii ei olnud ta „uus“ mitte ainult tänu oma kultuurilis-poliitilistele vaadetele, haridusele, ameti(soovide)le, vaid ka tänu oma erilaadsele välimusele (Mangini 2001, 75). Ta tõrjus välja iganenud moe, loobudes näiteks korsetist, ta sportis ja suitsetas (Mangini 2001, 75; Kivimaa 2009, 83–84). Seega kõigutas „uus naine“ kehtivaid arusaamu naiselikkusest – valitsevais hoiakuis ettekirjutatud riietumistavasid ja käitumismaneere –, pürgides nii vaimse kui ka kehalise uuestisünni poole.

„Uue naise“ süünd paigutatakse eri ajajärkudesse: angloameerika uurijate sõnutsi juhtus see 1880. aastatel ning sattus ühiskondlike debattide keskmesse sajandivahetusel (Ledger 1997, 9; Heilmann 2000, 1). Eesti kultuuriruumi analüüsid asetatakse „uue naise“ teke 20. sajandi algusse (Kivimaa 2009, 70; Hinrikus 2011, 76). „Uut naist“ on niisiis uuritud ka Eestis. „Armukadedusega“ pea samal ajal ilmus Vera Poska-Grünthali tekst „Naine ja naisliikumine“ (1936), mis annab nii retrospektiivse kui ka ajastukohase ülevaate ühes kronoloogiatega. Tänapäeva eesti uurijatest on peale Katrin Kivimaa süvenenud teemasse kujutava kunsti rakursist ka Ene Lamp (2004, 42–45). „Uue naise“ fenomeni baltisaksa kultuuris on uurinud Liina Lukas (2004, 150–171), samuti on teemaga eksplitsiitselt tegele- nud Mirjam Hinrikus (vt nt 2015a, 174–177), andes hea ülevaate „uuest naisest“ nii Eesti kui ka Euroopa kontekstis. Väga põhjalikult on fenomeni uurinud ka Tiina Kirss, kes võtab

„uue naise“ figuuri lahti suhteis Eesti Naisüliõpilaste Seltsi ajalooa (Kirss 2011, 43–52), ja Eve Annuk, kes analüüsib nähtust eesti esimese feministi Lilli Suburgi töö ja loome taustal (Annuk 2012, 65–81).

Siinne töö on mõeldud öeldu täiendamiseks. Samas ei küsi ma niivõrd, kas Eestis tegutsesid maailmasõdade vahel „uued naised“ ning millised olid nende taotlused või arusaamad soosuhete nihkest. Pigem on fookuses nende arusaamade ilukirjanduslikud representatsioonid. Lähtekohaks on tees, et tekstuaalne „uus naine“ mõjutab „reaalselt“ eksisteerivat „uut naist“ (Ledger 1997, 3). Öeldu haakub Virginia Woolfi võrdlusega ilukirjanduse ning selle külge haakunud niitja ämblikuvõrgu – elu – vahel (Woolf 1994, 30). Woolf väidab, et ehkki ilukirjandus ei ole sama mis „tegelikkus“, on need kaks omavahel seotud, mis tähendab, et „uue naise“ representatsioonid näitavad mingil viisil „tegelikkust“, kuid ühtlasi mõjustavad seda, kuidas naised iseennast „reaalsuses“ mõtestavad (vt ka Hinrikus 2011, 38–39). Sellega soovin rõhutada, et fakt ja fiktsioon on tsirkulaarseis suhteis: reaalseid naisi suunavad representatsioonid, millele annavad omakorda sisu lihast ja luust naised.

Samas on ilukirjandus teatavast rakursist soosuhete uurimiseks isegi perspektiivikam. Nimelt ilmnevad just ilukirjanduses eriti reljeefselt muutused naiselikkuse ja mehelikkuse traditsioonilistes tähendustes. Näiteks on ajalookirjutuse või ajakirjandustekstidest tõukuvate uurimustega võrreldes ühiskondlikud piirangud ilukirjanduses lödvemad. Seetõttu kujutatakse mehelikkuse ja naiselikkuse mustreid ning nende seost meeste-naistega julgemalt, rohkem piire kompides. Ehkki ilukirjandus saab viidata ainult kujutlusele meestest/naistest, mõjutab see siiski seda, kuidas mehed-naised end määratlevad (Witt-Brattström 2004, 1). See omakorda viitab jällegi ilukirjanduslike representatsioonide rollile vormida tegelikkust

või ehk hoopis sümbiootilisele suhtele, mis viib arusaamani, et mitte kirjandus ei haaku oma niidikestega fakti külge, vaid pigem moodustavad nad omavahel võrgust koosluse.

Naiselikkuse ja mehelikkuse all pean siinkohal silmas kontekstist sõltuvaid jagatud sooaruusaamu, mis määratlevad kõnesolevaid mõisteid nende väidetava essentsi kaudu. See omakorda tähendab, et eksisteerib varjatud eeldus, mis haagib ühte naissoo ja naiselikkuse (ning meessoos ja mehelikkuse), sundides bioloogilistele naistele peale kultuuriliselt toodetud naiselikkuse norme¹ ning tembeldades teisiti käituvaid/mõtlevaid naissoost olendeid „ebaloomulikeks“ (Moi 2000, 32). Neid norme toodetakse ja kinnistatakse muu hulgas keele, diskursuste, institutsioonide (sh seadusandluse, kiriku, majandusvõimu, perekonna) ja kultuuri (sh sotsiaal- ja tavameedia, eri kunstiliikide) abil. Binaarsed hierarhilised opositsioonid naine *versus* mees ja naiselikkus *versus* mehelikkus on Lääne ühiskondades loomulikustatud juba alates Aristotelese arutlustest, mis on koondatud tema „Metafüüsikasse“ ja „Ökonoomikasse“ (Cranny-Francis jt 2003, 2).

Naiste ja meeste „tõelisest“ olemusest on kirjutanud ka mitmed modernsuse kontekstis olulised teoreetikud, sealhulgas Sigmund Freud ja Otto Weininger. Mõlemad huvitusid „naisküsümusest“ ning lähtusid eeldusest, et naiste psüühika ja ühiskonna-kultuuri heaolu huvides sobivad naistele n-ö naiselikud ning meestele n-ö mehelikud rollid. Freud selgitab seda oma viimases loengus naiselikkusest (1933), väites, et kõikide tüdruklaste arengus toimub murdepunkt hetkel, mil nad avastavad, et neil puudub peenis, misjärel suubuvad nad kas neuroosi, ülemäärasesse maskuliin-

susse või normaalsesse naiselikkusse (Freud 1932–1936, 126). Ka Otto Weininger analüüsib oma kurikuulsas traktaadis „Geschlecht und Charakter“ („Sugu ja karakter“) (1903) sooerinevust, süüdistades naisi kultuuri nõrgestamises (Kirss 2011, 42). Tekst ilmus reaktisioonina konkreetsele ühiskondlikule muutusele – naisemantsipatsioonile (Hinrikus 2006, 148). Need kaks nime on olulised seetõttu, et mõlema seisukohad kumavad – ehkki ambivalententselt, st vahel soostudes ja vahel lammutatades – läbi „Armukadedusest“. Weiningeriga asub romaan dialoogi naiste ja kunsti pingelise vahekorra kaudu, uurides, kas naine saab olla tõsiseltvõetav kunstnik, ning Freudiga nartsisismi ja armukadeduse mõiste kaudu. Freudiga on „Armukadedust“ suhestatud lausa eksplitsiitselt (vt R.T. 1936, 6). Märkimist väärib ka tõik, et nii freudistliku psühhoanalüüsi kui ka Weiningeri ideedega oli Semper kursis. Mäletatavasti kasutas Semper „Kalevipoja“ rahvaluulemotiivide uurimiseks psühhoanalüütilisi meetodeid ning Weiningeri traktaadi kohta on ta sõna võtnud seoses Randvere „Ruthiga“ (Semper 1978, 63).

Kui Freudi ja Weiningeri järgi on naistele ja meestele kohased teatavad n-ö naiselikud/mehelikud rollid, ülesanded, tegevussfäärid, siis mina lähtun soolisi binaarsusi lõhkuvast uurimistraditsioonist: naissugu ei pruugi käituda/mõelda/elada nende mallide järgi, mida prevaleerivas ideoloogias markeeritakse naiselikena (Hinrikus 2003, 13). Ühtlasi pean alla joonima, et kuigi naiselikkusega seotud tähenduste teisenemine on selle uurimise peamine fookus, vaatlen teatud määral ka maskuliinsuse representatsioone, sest sugu on relatsiooniline mõiste (Hinrikus 2011, 36; Marling 2011, 6). Relatsioonilisuse all pean silmas, et mehelikkus ja naiselikkus tingivad teineteist ning omandavad tähenduse ainult üksteise kaudu. Seega analüüsides naiselikkust, analüüsin ka mehelikkust, isegi kui ma seda ei eksplitseeri.

¹ Näitena võib tuua malbuse, kodususe, hoolivuse, alandlikkuse; Freudi sõnusi on näiteks väikesed tüdrukud loomuldasa vähem agressiivsed, vajavad rohkem lähedust ning on sõltuvamad kui poisid (Freud 1932–1936, 117).

Järgnevalt soovingi näidata, kuidas ja kui järjepidevalt „Armukadeduse“ naise- ja mehekujutised traditsioonilist naiselikkust toodavad ja murravad. Mida „uue naise“ teke kaasa tõi ja kuidas see mõtlemisviise mõjutas? Kuivõrd on tematiseeritud naiste hariduspüüdlused ja sisenemine avalikku sfääri? Kas naisekujutised ise usuvad emantsipatsiooniideestikku? Kuidas on muutunud hoiakute ja naisemantsipatsiooniga seotud eelmise peatüki alguse tsitaadis esineva Krista sedastus, et talle on „see kõik läila“?

Poodlev naine ja tugev mees

Lääne kultuuriloo on aastasadu naiselikkust vaikimisi või ka häälekalt seostatud kindlate omaduste hulgaga, mis vastandub mehelikkusega haagitud tunnuste kogumile – mõtteviisi, mis sai alguse juba antiikkultuurist (Cranny-Francis jt 2003, 1–2). Kuigi „Armukadedus“ vaidlustab traditsioonilist arusaama naiselikkusest, leidub romaanis ka mitmeid näiteid traditsioonilise sooerinevuse taastootmise kohta: nii samastatakse naiselikkust ilu ja passiivsusega, mehelikkust ürgsuse, kinnisuse, tugevuse, tahtejõulisusega (Semper 1934, 39, 113, 133, 162, 196 jne)². Prevaleeriva sooideoloogia raames nimetatakse sellist omaduste kogumit tõeliseks naiselikkuseks-mehelikkuseks. Järgnevalt toongi välja, kuidas Semperi romaanis sugu konstrueeritakse. Kas ja kui võrd on tegemist traditsiooniliste sooerinevuste taastootmisega? Samuti vaatlen, kuidas haakub sugu romaanis esile kerkivate teemade ja motiividega.

Kõrvaltegelane professor Marras, kelle eriala romaani jooksul ei selgugi, kõneleb protagonist Ennule oma truudusetust abikaasast, kes ta juurest ära on läinud. Naise teguviisidest saab aimu ainult Marrase suu kaudu. Professor Marrase mõtteavaldus algab sedastusega, et ta

ei kannata enda kõrval naist, kes ei vasta tema ootustele loodetud viisil: „Päris võigas oli enese kõrval tunda mõni aeg naist, kellest sa midagi ette ei teadnud, kes, kui talle ostsid siidkleidi või kaelakee, vahel etetasuks või vastutasuks kogu keha ja hinge valmis oli ohvriks tooma, ja kes teinekord, kui talle läksid kõige suuremat rõõmu tegema, kingituse nii jumala-ükskõikselt kõrvale lükkas. [...] Mina pean muretsema kleidid, pitsid ja käevõrud selleks, et need saaksid meeldida teisele mehele. Mina maksan ja kaup läheb teisele ...” (lk 42–43).

Mehe tõlgenduses assotsieeruvad naiselikkus ja asjahimu. Lõiku kannab idee naisest kui kaubast: esmalt ostab Marras asju, siis abikaasalt mammonaga keha-hinge, muutes naise selle topeltostuga ise kaubaks, mida keegi teine tarbib. Lisaks samastab professor „naisterahva kõige suurema rõõmu“ siidkleidi ja kaelakeega. Asjad, aksessuaarid, ehted ja raha – see on moodsa naise jaoks Marrase irooniliste sõnade läbi ilmtähtis. Näiteks väidab ta, et iga naine teeb enne abiellu astumist kalkulatsioone (lk 35). Kolmekümnendate eesti kirjanduses kohtab sarnast mõtet ka Tammsaare „Tõe ja õiguse“ IV jaos, kus ajakirjanik Tutt lõõbib, et naisele ei tähenda armastus mitte lapsi, vaid hoopiski autot (Tammsaare 1983, 47). Nende sõnade tagant aimub naisemantsipatsiooni üks eesmärke: naiste soov omada isiklikku vara, ehkki siin seostab meestegelane abikaasa iseisvumisihaga saamahimu, ahnuse ja edevusega. Majanduslikult iseseisvamad „uued naised“ satuvad traditsioonilisemate hoiakutega tegelastele teravalt hambusse.

Marrase mõttekäik seostub moderniseerumisega ka muus mõttes. Üle-eelmisel sajandi vahetusel Euroopas alanud moderniseerumisprotsessi kiirenemisega kaasnes ka kommertsialiseerumine ja tarbimise kasv (Ledger 1997, 155). Suurte poodide tekkega feminiseerus tarbimine: kaupade hankimisele poogiti külge määratlus „naiselik“. Eestis juhtus see küll märksa hiljem kui mujal Euroopas, kuid

² Semper, Johannes (1934). Armukadedus. Tartu: Noor-Eesti. (Edaspidi kõik viited sellele väljaandele vaid leheküljenumbritega.)

1920.–1930. aastate eesti ilukirjanduses on tarbimine ilmselt feminiseeritud (Hinrikus 2011, 77). Siiski tuleks siinkohal teha teatav mööndus. Ehkki tarbimist seostati tõepoolest vaikumisi naistega, ei olnud reaalsuses sugugi vaid naised selles rollis, näiteks töödeb Erik N. Jensen oma käsitluses 1920. aastate mees-tennisistidest, et ka mehed kisti tarbimis-*pöörisesse* (Jensen 2013, 26). Oluliseks sai meeste riietuse uudsus ja ilu (samas, 26). Säärast aina uusi asju – näiteks kingi, kaelasidemeid – ihalvast mentaliteedist saab aimu poeet Elfenbeini (saksa keeli „elevandiluu“) tegelaskuju kaudu, kellest kirjutan allpool. Samas ei tasu tarbimise naiselikustamisest pelgalt negatiivset otsida: suurte poodide ja masstarbimise teke osutus omajagu kasulikukski, pakkudes võimalust töötada kodunt väljas, olla sotsiaalselt aktiivne (Hinrikus 2011, 76).

Asjahimu naiselikustub romaanis ka teisiti. Näiteks ilmneb see stseenis, kus pastor Rimmelgas on just lõhkunud Kristale kalli kujukese, mis naist pahandab. Kui Krista aga avab hetke pärast Rimmelga kingituse, unustab ta katkise kuju. Peategelane Enn kirjeldab seda nii: „Sellest [pakist – M. K.] koorus välja sinine karp, karbis aga puuvilla sees merevaigust kaelakee. Võisin kadedalt nentida, kuidas nüüd hetkeks ununes purukslöödud jumal, ununesin mina. Tühised punakad läbipaistmatud munakesed, aga kuidas nad näo rõõmsaks tegid“ (lk 139–140). Lugeja näeb olukorda Maiste tõlgenduses, mitte Krista sõnade/mõtete vahendusel, mis tähendab, et naise enda arvamus jääb varjatuks. Krista pahameele lõhutud asja pärast parandab kingiks saadud uus. Seega, kui Krista Ennule artikli alguses toodud tsitaadis pajatab, et talle on „see“ kõik lääge, mille all võiks mõelda kuramaaži, romantikat, kaaslaste otsinguid ja sellega kaasnevat, siis siit lõigust lähtub muudki. See, et Krista räägib naiste iseseisvumisest, passiivsuse minetamisest, on Enn tõlgenduses õhuloss: tegelikes situatsioonides ei suuda Krista tähelepanu-avaldustele, kingikestele, naiseksvõtuvihjetele

külmaks jääda. Abieluvastatus ja karjääri privilegeerimine on „uue naise“ kõrged ideaalid, millega põrkuvad tema märksa igapäevasemad himud. Samas saab tsitaadile läheneda teisiti: purukslöödud jumalat võib tõlgendada vanade uskumuste-hoiakute minetamisena, mis seob Krista tegelaskuju endisaegsete naiselikkuse normide purustamise ja uute vastuvõtmisega, vihjates nõnda Kristale kui „uuele naisele“. See tähendab, et „Armukadeduses“ taastoodetakse traditsioonilisi arusaamu naisekssolemisest ning seda teevad nii naise- kui ka mehekujutised, kes paradoksaalselt samal ajal neid arusaamu ka lõhuvad.

Seega, Marrase eelarvamuslik suhtumine naistesse ning tema mõttekäigud on naist alavääristavad (lk 38, 42–43). Hoopiski avalikult manifesteerib oma arusaamu naiselikkusest Enn teine semu Raudhammas, kelle nimi iseenesest viitab juba traditsioonilistele arusaamadele mehelikkusest. Sellist nimevalikut toetavad ka käitumismustrid, näiteks toorutsemine ja räuskamine. Tema naistevaenulikud ideed on eksplitsiitsed, nimelt vihastub ta vahel naiste peale nõnda, et räägib nende pigistamisest ja kägistamisest ning murrab ühel naisnukul pea otsast (lk 51). Silmarõõm Hermat sooviks Raudhammas üldse klaaskapis hoida (lk 61). Ehkki need ideed on äärmuslikud, ei selgitata tekstis, miks Raudhammas niimoodi kõneleb/käitub: tema käitumine on kummaliselt marionetlik, vahel vähe usutavgi (Adams 1934, 462). Lisaks jäikadele arusaamadele naisest kui Teisest, s.t mehe alatisest vähem väärtuslikust vastandpoolusest, dihhotoomia privilegeeritud osise – mehe – „teisest“ poolest (Beauvoir 1997, 171, vt ka Hekman 2015, 160), on tal kindlaskujunenud tõlgendus ka tõelisest mehelikkusest. Oma armunud meesnaabrit iseloomustab ta nii: „Hale näha, kuidas ta ennast peegli ees moonutab, pääd õlitab ja lipsu kohendab enne kui välja läheb. Jäta juba buduaaritembud naistele, olen talle öelnud. Pole mehe väärt seelikule järgi joosta ja ise nagu parm piriseda“ (lk 203).

Siit johtub traditsiooniline mehelik hoiak ja sellest tingitud käitumine: tunnete salgamine ja välimuse mittetähtsustamine on tegelase sõnutsi mehelik, ehtimine ja kaunistamine naiselik.

Võib märkida, et raudhambalikult lähenedes oleks kogu romaani tegevustik justkui sooliselt kiivas, sest minategelase pihtimus, tema haigetsaamise kirjeldus asetab Maiste haavatavasse positsiooni, paljastab tema emotsioonid. Maiste tunnistab, et valus kogemus tegi temast selle, kes ta on. Raudhamba silmis aga oleks säärane mehelikustumise kogemus „tõelisele mehele“ mittesobilik. Raudhamba äärmuslikud arusaamad haakuvad soosuhete nihkest tuleneva stressiga, mis tekitab maskuliinset protesti uuenenud ja jõulisema naiselikkuse vastu (Witt-Brattström 2004, 3). Maskuliinsuse uurija David Buchbinder väidab, et agressiivne käitumine johtub ühiskonnakorraldusest, kus meestele ja naistele surutakse peale kindlaid identiteete. Modernsetes ühiskondades, kus traditsioonilised soosuhed murenevad, tekitab pingeid meestevaheline võimuvõitlus, mis kirjutab ette füüsilist sitkust, kindlaid seksuaalseid ihasid, majanduslikku võimekust jms. Selline ühiskondlik surveüsteem produtseerib eba-kindlust, liialdatud mehelikkuse otsimist, mis omakorda võib päädida naistevastase vägivalgala pingete maandamise eesmärgil (Buchbinder 1994, 36, viidatud Cranny-Francis jt 2003, 17 järgi). See seletab ka Raudhamba naistevaanulikkust ja tugeva mehe stereotüübi kinnistamist.

On kummastav, et Raudhamba sõnad ja teod on vastukäivad: manifesteeritud jäikusele järgnevad nii sõnakuulelik allumine Hermale kui ka tema sõnade viivitamatu uskumine (lk 196–198), mis viitab jällegi vastuoludele öeldava-tehtava vahel, nagu Kristagi puhul. Sõnadesse pannakse naiselikuna defineeritud iseseisvus ja mehelik kangus, kuid tegudest johtuvad teistsugused mustrid. Sookriisi temaatikaga haakub klassikalise humanistliku

subjektikäsitluse³ lagunemine, mille teoretiseeringute esiisad on Nietzsche, Freud ja Marx. Antihumanistlike käsitluste kohaselt ei ole subjekt terviklik, ratsionaalne ega kontrolli täielikult oma käitumist-mõtteid (Cranny-Francis jt 2003, 10–11; Kosonen 2003, 181). „Armukadeduse“ tegelased käituvadki tihti vastuoluliselt ning irratsionaalselt. Näiteks nõuab Herma endalt „mehelikkus“ tugevust, kuid Ennu tunde pursele vaatab ta viltu. Tegelased ilmnevad kahtlevate ja vasturääkivatena, olles vahel otsustusvõimetud ja isegi mitmestunud. Herma vastuolulisest käitumisest johtub, et ta (ja teisedki tegelased) mitte ainult ei taastooda „loomulikku“ naiselikkust/mehelikkust, vaid surub seda peale ka teistele. Koos Hermaga taunib ka Raudhammas peategelast Ennu traditsioonilise mehelikkuse õõnestamise pärast: „Raudhambale oli võõrastav see, et ma oma tundmusi ei katsunudki varjata. Naiselik nõrkus, oli ta arvanud, mees häbeneks“ (lk 163). Peategelane – lubades oma tundmustel pulbitseda – õõnestab siin traditsioonilist mehelikkust, mis paneb emotsioone halvaks.

Niisamuti toimib meestegelaste hulgas põlu all olev luuletaja Elfenbein, kes on sõnaohter ja peenutsev ning hoolitseb oma välimuse eest – tema küüned on poleeritud, nagu parfüümitud (traditsioonilise sooideoloogia vaatepunktist feminiinsed omadused). Raudhamba jäikadele ideedele vastab Elfenbein: „Millest sul niisugune tahe kõiki ühesugusteks jõumeesteks muuta?“ (lk 21). Niimoodi on Elfenbein ja Enn märksa moodsamad tegelaskujud kui Raudhammas, Marras ja vahest isegi Herma. Nende – eelkõige Ennu, kuna tema mõttemaailmadest saab lugeja põhjalikumalt aimu – arusaam oma mehelikkusest on murenemas ning neile ei sobi ettekirjutatud soostereotüübid.

³ Humanistlikus subjektikäsitluses peetakse inimest terviklikuks, mõistusparaseks ja üheseks indiviidiks, kes määrab ise oma teguviisid (Kosonen 2003, 200–201; Cranny-Francis jt 2003, 9–13, 42).

Enn ja võib-olla ka kõrvaltegelane Elfenbein otsivad uut maskuliinsust, soovivad olla „uued mehed“⁴ (Ledger 1997, 83).

Nagu juba osutatud, on Krista tegelaskuju konstrueeritud ka traditsioonilise sooideoloogia kaudu. See ilmneb näiteks Krista nartsissismis, mis iseendale suunatud armastusena, eneseimetlusena väljendub eri modernsuse teoreetikute järgi meestel ja naistel erinevalt (Cranny-Francis jt 2003, 152). Nartsissismi on määratletud eelkõige psühhoanalüütilises traditsioonis ning freudistliku psühhoanalüüsi mõjutused tulevad esile näiteks „Armukadeduse“ naispeategelase tähelepanuiha kaudu. Freudismis seostatakse nartsissismi just naiselikkusega, eeskätt naiste väidetava sooviga olla armastatud, mitte nii väga ise armastust pakkuda (Freud 1932–1936, 132). Freudi sõnutsi areneb peenisekadeduse tõttu naistes alaväärsustunne, mis kanaliseeritakse edevusse ja eneseimetlusse (samas, 132). Ütleb Maistegi Krista kohta, et teda peab keegi terveks armastama (lk 218). Enn Maiste mõtleb Krista haiguse all tema ikka ja jälle ilmnevat kurbust. Ehkki Krista toiduks on lõputu tähelepanu (lk 79), on ta samas väga ebakindel: süüdistused ja vassimised tulenevad tihti just hirmust, et Enn teda petab. Siin tuleb paratamatult tõmmata paralleele Tammsaare „Tõe ja õiguse“ IV⁵ osast pärit abielupaari Karin ja Indrek Paasiga. Karin otsib samuti pidevalt imetlust ja süüdistab abikaasat noorte naiste vaatamises (Tammsaare 1983, 177, 319).

Ent Indreku-Karini ning Ennu-Krista võrdlemisel tuleb esile oluline erinevus „Armukadeduse“ ja „Tõe ja õiguse“ IV jao vahel. Nimelt konstrueerivad jutustajad meesprotagoniste erinevalt: kui Indreku tundmusi

ja armukadedust kirjeldab jutustaja valdavalt tasakaalukalt, siis Ennu kiivusetormid on lugeja ees täiesti alasti. Enn on kohati isegi paranoiisem kui Krista, pihtides näiteks naise endise peigmehe sõnadest tekitatud „konvulsivsetest tõmblustest hinge hellakstehtud pinnal“ (lk 178). Maiste kirjeldab detailselt kannatusi, mida ta peab seoses armukadedusega läbi elama. Muidugi mängib siin rolli jutustamistehnika: „Armukadeduse“ minajutustuse kaudu näeb lugeja peategelase pähe, loeb tema tundmuste halastamatult täpseid kirjeldusi, ehkki minajutustaja vaatepunkt jällegi takistab teiste tegelaste käitumise ja mõtete mõistmist. „Tõe ja õiguse“ IV osas vaatab Indreku pähe kõiketeadev jutustaja, surudes mehe tunded n-õ objektiivsemasse vormi.

Siit tuleneb ka Enn Maiste armukadeduse detailne läbivalgustus. Armukadeduse mõiste viib tagasi Freudini ja „Armukadeduse“ liigitamiseni psühhoanalüütiliseks teoseks. Romaani võtmemõistet – armukadedust – on Freud lahanud näiteks oma 1933. aastal peetud loengus naiselikkusest, kus ta väidab eksplitsiitselt, et kadedus ja armukadedus on naises alati intensiivsemad kui mehes, mis tuleneb jällegi naise kadedusest mehe sugutunnuste vastu (Freud 1932–1936, 125). Eri valdkondades on tugevamat armukadedust omistatud nii meestele kui ka naistele, kuid Freud käsitleb naisi (armu)kadedamatena (Moi 1982, 53–57). Siiski ei väida ta, et mehed ei ole armukadeduseks võimelised, vaid et naistes on see tunne prevaleerivam (Freud 1932–1936, 125). Siit järeldan, et olugi et „Armukadedus“ toetub psühhoanalüütilistele kujunditele, tehnikatele, teemadele (lapse seksuaalsus, siseilma laskumine, rääkimise teraapilisuus, „vastupanupesadele“ tähelepanu pööramine (vt lk 9), teadvustamatuse rõhutamine jne), asub Semperi „Armukadedus“ ka freudismiga kriitilisse dialoogi, sest armukadedusaisting on võrdvärselt tugev nii mehes kui ka naises. Samuti haakub Ennu

⁴ Ledger peatub uue mehe mõistel õige põgusalt, seostades seda homoseksuaalse ja intellektuaalse unistaja figuuriga (Ledger 1997, 83).

⁵ Retseptioonist puudub „Armukadeduse“ ja „Tõe ja õiguse“ IV osa võrdlus.

armukadedus moderniseerumisest tingitud traditsioonilise maskuliinsuse kriisiga ja meeste feminiseerumisega.

Eelöeldust järeldub, et kuigi „Armukadeduse“ sooideoloogia tundub pikikarva⁶ lugemisel reserveeritud, on romaanis mitmeid vihjeid muutunud sookäsitlusele. „Uue naise“ representatsioonidele on tihti külge haagitud traditsiooniliselt mehelikud atribuudid (Ledger 1997, 17) ja „uued mehed“ on sel viisil naiselikustunud. Järgmises peatükis vaatlen lähemalt, kuidas „uut naist“ säärase strateegia abil konstrueeritakse ning kuidas kujutatakse „uue naise“ sagedast meessoost kaaslast ehk modernset kunstnikku või „uut meest“.

„Mehelikud“ naised ja „naiselikud“ mehed

Romaani avastseenis kohtuvad restoranis neli sõpra: peategelane Enn, Marras, poeet Elfenbein ning Raudhammas. Lõbus argijutt kandub põhimõttekindluse olulisusele, mida poeet väärustab, pahandades sellega Marrast, kes peab kunstnikke tujukateks. Professor Marras tõdeb, et ei usalda kunstnikke ega naisi, assotsieerides neid korratuse ja lohakusega: „Kunstnikule on aga kõik põhimõtted ja mõtted ainult mängimiseks. Sellepärast ma neid hästi ei usalda. Nagu naisigi. Ikka tujud, kapriisid, meeleolud, tundmused ... Mehele see nagu ei kõlba. Mõistlik mees häbeneb neid kui nõrkusi“ (lk 15). Marras seostab oma mõttekäigus kunstniku figuuri ja feminiinsuse – seos, mida modernsetes tekstides sageli kohtab (Witt-Brattström 2004, 2–3). Ta

⁶ Pikikarva lugemine on autori vaatepunktide omaksvõtt ja tekstiga nõustumine, see on ideoloogiliselt pime lugemine. Sellele vastandub vastukarva lugemine, mis on Steph Lawleri (2010, 44) sõnusti eelkõige kriitiline suhestumine analüüsitava tekstiga. Selline tekstianalüüsi võte on vaenujalal intentsionalismiga (viimast kritiseerib nt Bal 1999, 11–12). „Vastukarva“ lugeja tõlgendab teksti pigem autori kavatsuste ja tahte vastu, astudes sellega liiubvasse, avatud dialoogi.

suunab oma märkuse koloriitsele, isegi karika-tuursele Elfenbeinile, kellesse suhtutakse meeste keskis vaenulikult, mis seostub traditsioonilise mehelikkuse kandjate (nt Marrase) hirmuga meeste feminiseerumise ees. Tundeline Elfenbein hirmutab tollaegseid väikekoodanlikke konservatiive, sest oma käitumise ja sõnadega kustutab ta võrdusmärgi meeste ja mehelikkuse vahelt. Värvikat meeskunstnikku tõlgendati „uue naise“ kaasosalisena, selle kaudu ka naiseliku mehena ja ühiskonna allakäigu põhjustajana (DeKoven 1999, 174–175; Witt-Brattström 2004, 2–3).

Marrase mõttekäik toodab varjatult opositsiooni mehelikustatud looming *versus* naiselikustatud loominguvõimetus, mis haakub arusaamaga naistest kui iseseisvaks loominguks mittevõimelistest. Selle taustaks on modernse kunstniku figuurid, mis on 19. sajandi Euroopa kultuuris maskuliniseeritud (Hinrikus 2015b, 207), nii nagu arusaam geniaalsusest ja andekusest üldisemaltki (Battersby 1989, 3). 20. sajandi alguses, kui naisliikumise hoogustudes naised avalikku ellu astusid, võimendusid seosed andeka meeskunstniku ning andetu ja diletantliku naise vahel veelgi. See muutus tekitas ebakindlust ja arusaamatusi, mistõttu võtsid vedu antifeministlikud ideed, sh Otto Weiningeri kurikuulsad väljaütlemised. Weiningerlike ideede kohaselt ei ole naised suutelised ümbritsevat nägema-analüüsima, ideid produtseerima, liiatigi neid loomingusse salvestama. Naised ei ole sellise ideoloogia järgi võimelised ei iseenda ega teiste käitumist eritlema ega loogiliselt argumenteerima, takerdu-des seetõttu iseendasse (nt Krista nartsissism), mistõttu ei saa olla filosoofiliseks refleksiooniks võimelisi tõelisi naiskunstnikke (Weininger 2005, 98; vt ka Hinrikus 2015a, 183). Naiskunstnikke madaldava mõttelaadiga on suhestunud ka Semper, väites oma päevaraamatus, et naise geenius seisneb iseenda loomises, mehe geenius loomises ja selle endast äraandmises (Semper 2013, 9). Säärane ideoloogia võis

muserdada ka Kristat-Hermat, kes ei suudagi end kunstnikena – erinevalt meeskunstnik Elfenbeinist – teostada.

Samas suhtutakse ka Elfenbeini kunsti kahtlevalt: ehkki Elfenbein on loominguliselt aktiivne ja manifesteerib usku oma võimekusse, ei leia tema ambitsioonid meessõpruskonnas kiitust. Ent minategelase Enn Maiste vahelkord Elfenbeiniga on vastuolulisem: sisekõnes poeedi paabulinulikkust ja küünte närimist halvaks pannes nendib Maiste, et need omadused sundisid mehele vastu mõtlema, „ka siis, kui ta sõnades võib-olla leidis tõtt“ (lk 22). Mõeldu näitab, et mingisugused käitumis- ja enesenäitamisviisid sünnitavad meestegelastes vastupanu, isegi kui neid maneere saadavad arukad mõtted. Ka võib vaenuliku suhtumise taga olla mehe seksuaalne sättumus. Elfenbeini homoseksuaalsusele viidatakse loo alguses, näiteks ütleb Raudhammas, et „sinusugune erand tuleks kuuks paariks anda mõne külma kaprali kätte“ (lk 20). Seda kinnitab romaani lõpuosas asetleidev homoerootiline stseen Maiste ja Elfenbeini vahel (lk 246–247), mis on tollases eesti kirjanduse soorepresentatsioonide kontekstis võrdlemisi radikaalne. Nimelt öölokaalis sinasõprust juues läheneb Elfenbein Ennule, üritades talle kolme suudlust anda. Enn teeskleb, et ei märka seda, misjärel haarab poeet temast kätega kinni, kuid Enn tõukab ta eemale, nimetades juhtunut „ilgeks“ (lk 246–247). Osutatud stseen seab kahtluse alla heteronormatiivsuse eelduse, mis konstitueerib feminiinsust ja maskuliinsust normina ning loomulikustab ainult heteroseksuaalsuse (Cranny-Francis jt 2003, ix, 20). Kuigi Ennu jaoks on intsident jälk, avavad nad Elfenbeiniga mehelikkuse mõiste uutele tähendustele. Sellest johtuvalt näib aiva enam, et „uuest naisest“ on väga raske rääkida, analüüsivõime „uust meest“.

Laiemas kontekstis tähistab „uue naise“ esiletulek jõulist nihet mitte ainult naiselikkuse mõtestamises, vaid üldse uute olemisviiside kompamist. See on 19. sajandi subjektsuse mää-

ratluste teisenemise märk ning uute – moderniseerumiskogemust peegeldavate – subjektsusvormide esilekerkimise osutus. Samamoodi nagu Enn ja Elfenbein, kes lõhuvad mehelikkusega harjumuspäraselt seotud tähendusi, protesteerivad ka naistegelased terminiga *naiselik* seostatud tavapärase tähenduste vastu, mis on liiatigi romaanis negativiseeritud (lk 60, 133). Nad soovivad olla midagi enam, kui on *naiselik* läänelikus mõtlemisviisis valdavalt tähistanud. Krista astub vastu Ennu väitele, mis samastab naiselikkust passiivsusega, nimetades seda ülekohtuseks eelarvamuseks (lk 133). Selle avalduse mõte on, et naine ei pea tingimata olema naiselik passiivsuse, sõltuvuse, nõrkuse, alistuvuse terminites, vaid on ka teistsuguseid naiseks olemise viise. Ent kui säärane naiselikkus on iganenud, siis kuidas n-ö teha „uust naiselikkust“? Paradoksaalsel kombel võib pöörduda traditsioonilise mehelikkuse määratluste poole: „uue naise“ üks strateegilisi tekstualiseerimisviise ongi naistegelaste tavaarusaamades mehelikena domineerivate omaduste – jõulisuse, tormakuse, sõnakuse, aktiivsuse – külgepookimine (Ledger 1997, 13).

Elkirjeldatud omadused nähtuvad ka Krista käitumisest: ta otsib ise Ennuga kontakti, on lausa pealetükkiv (lk 76). Mõlemad naistegelased sedastavad, et ei kannata iseloomunõrkust ning peavad tugevust ja põhimõttekindlust positiivseiks iseloomuomadusteks (lk 71, 80). Kujundlikult tuleb Herma vastuseis traditsioonilistele arusaamadele feminiinsusest välja klaverimängu stseenis. Maiste sedastab: „Mõni nädal tagasi olin selle tüki ettekandeviisi kohta teinud märkuse, et see on „naiselik“ ja „dekoratiivne“ ja et Herma sõrmedele sobib enam peen pärlmäng kui mehelik jõulöö“ (lk 60). Märkus muudab Herma eriti trotslikuks ning tema järgmine klaveripala tõlgitsus on nimme tormakas, forsseeritud, võidukas, riukalik. Herma käitumine näitab eksplitsiitselt „uue naise“ massu loomulikuks peetavate naiselike omaduste vastu.

Ta astub nendega võitlusse ning mitte ebamääraselt, vaid muutes teadlikult iseenda käitumismaneere, žeste, tempokust jm, toimides maskuliinselt. Siin võib tajuda ka freudistlikke lausungeid. Freud sedastas (ehkki hiljem ka kukutas selle väite) oma loengus feminiinsusest, et mehelikkuse all peetakse enamasti silmas aktiivsust ja naiselikkuse all passiivsust, tuues näiteks suguelundite eripärad ning suguakti iseloomu (Freud 1932–1936, 114).

Nii on „Armukadeduse“ naistegelased mässumeelsed. Samas see mäss ei ole üheselt mõistetav, vaid põimunud vastuoludega. Krista küll taunib Ennu naiselikkuse jäiga defineerimise pärast, ent Herma „mehelikku“ riietumismaneeri ja kõnnakut halvustab. Ta siunab Herma ebagraatsilisust ning veidrat rõivastumist, demonstreerides nõnda, et on Hermast konservatiivsem – ta käitub kooskõlalisemalt arusaamadega, milline peaks olema „tõeline“ naine. Vaadeldes ülesvõtet Hermast, kiidab ta pelgalt efektiakat lakka laubal, proportsionaalset nägu, st välist, olles niimoodi Herma suhtes naiselikult mittesolidaarne. Selline järjepidetu käitumine sulandab ühte Krista emantsipatsioonipüüde ja traditsioonilise naiselikkuse ideoloogia taastootmise. Samuti on selline mittekoherentsus modernsetele tegelastele laiemaltki iseloomulik. Näiteks ütleb Enn otse välja, et teise naistegelase, Herma „hing oli täis vastuoksusi“ (lk 61). Neid vastuoksusi üritab Enn ka tõlgendada. Samas on lugejal keerukas mõista, kas järgnevas vahejuhtumis on rõhu all eelarvamuslik arusaam naiste üliemotsionaalsusest või pigem nähtub sellest moodsa inimese heitlik loomus: „Hüppas [Herma – M. K.] siis lustiliselt mu diivanile, seda paar korda üles-alla vedrutades. Ta oli vallatu. [...] äkki aga tuli pööre Herma tujju. See murdis mulle täiesti ootamatult ülilõbusast vaikseks ja tõsiseks. Ta lamas nüüd kogu oma pikkuses diivanil, käed risti rinnal, silmad kinni, nagu puusärgis“ (lk 192–193). Selles groteskses stseenis saab aktiivsest ja vitaalsest naisest ühtäkki surnut meenutav passiivne olend.

Teisal sedastab Enn, et Herma vastuoksus on teesklus (lk 193). Romaani mitmest kohast nähtub sooga seotud tähenduste-piiride paigalt-nihkumine: mis ühel hetkel raudne, see teisel juba muutunud. Siiski on romaani naistegelasi kujutatud enamjaolt „maskuliinses“ võtmes.

„Ut naiselikkust“ otsides ei asu naisekujud leiutama midagi ennekuulmatut, vaid käituvad sageli viisil, mida harjumuspäraselt tajutakse mehelikuna. Need atribuudid on muu hulgas sõltumatus, haritus ja avaliku sfääri eelistamine kodusele (DeKoven 1999, 174). Kuidas seostub öeldu romaani naiskangelannadega? Kas nad murravad kodust välja ja püüdlevad hariduse poole? Kuivõrd lihtne on neil end (loominguliselt) teostada?

Krista ei ole kirglik ühegi konkreetse elukutse suhtes, ent manifesteerib jõulist iseseisvumissoovi: „Ja mis ma siis peaksin pääle hakkama? Kas tõesti ootama meest? Ei, mina ei mahu neisse raamidesse siin. Mul on vaja midagi suuremat. Kui mul annet ei ole, nagu sina vahest arvad, siis on mul töötahet ja püsivust. Ma võin tööd teha hommikust õhtuni. Ma võin kümme aastat õppida, aga midagi peab minust saama. Eluaeg teiste armuleiva süüa, seda ma ei taha“ (lk 141). See äärmiselt tihe lõik näitab eelkõige Krista teadlikkust tollase naise positsioonist Eesti ühiskonnas ja talle ettekirjutatud väljunditest, mida ta artikli alguses toodud tsitaadis nimetab „läägeks“. Krista sedastab, et tema ei mahu nendes raamidesse, ning soovib lõhkuda prevaleerivaid soostereotüüpe. Ta näeb läbi normina toimivast soerinevusideoloogiast, mis seob naiti koduse sfääri ja emarolliga. Ent kurioosne on siin see, kuidas ta seda teeb. Sõltumatus eha põimub Krista iganenud arusaamadega. Tema sõnadesse on kodeeritud arusaam naitse usinusest, mida vastandatakse mehelikule analüüsisivõimele ja andekusele. Krista usub, et tal ei pruugi olla ainukordsust, lahtist pead, kuid seda on ta valmis korvama metsiku tublidusega. Tegemist on soolistatud ja hierarhilise dihhotoomia –

mehelik loovus *versus* naiselik käsitööoskus – taastootmisega, millele juba eespool viitasin seoses opositsiooniga kunst *versus* naine. See tähendab, et isegi kui Krista on ideeliselt „uus“, on tema n-ö parandusettepanekud iganenud, mis teeb Semperi naiskonstruktsioonist kahe faasi vahele jäänud karakteri, kes ei ole ei „uus“ ega ka „endisaegne“.

Herma on loomingulisuse vaatepunktist modernsem. Talle on muusika kõige olulisem (lk 102). Klaverit mängides kaob ta täielikult loomesse, tema pühendumust kunstile kirjeldab meespeategelane Enn „tööaplusena“ (lk 59). Veelgi enam, Herma ei soovi teha sooliselt määratletud kunsti, tema eesmärk on mängida universaalselt kaunilt, olla tõsiseltvõetav, hoolimata oma sookuluvusest. Tammsaare järgi on see võimatu: kunsti huvidega naine viib sügava kunsti langusesse (Tammsaare 1986, 175). See arvamus näitlikustab jällegi varem alla joonitud hoiakut, mis ei omista naisele loomingulist potentsiaali: loomingulisus on meeste vald, naiste võimuses ei ole „puhast kunsti“ teha. Nii on modernne kunstnik maskuliniseeritud (Hinrikus 2015b, 207) ja naiskunstnikud on alati erandid, liigitudes sellisel juhul „maskuliinseteks“. Seda näitabki ilmekalt Herma karakter.

Nõnda nähtub, et Herma ja Krista soovivad luua, töötada, reisida – paigutada sotsiaalsesse tegelikkusesse uut moodi, täita uusi positsioone, mis vastanduvad traditsioonilistele –, kuigi eesmärkideni nad romaani sündmustiku jooksul ei jõua. Nad manifesteerivad karjääriiha läbi mehelikuks peetud agressiivsuse ja kindlameelsuse, läbi traditsiooniliste arusaamade maskuliinsusest. Naistegelased maskuliniseeruvad (ja meestegelased feminiiseeruvad), et otsida uusi olemisvorme, elada täielisemalt. Herma ja Krista avanevad lugeja ees feministlikult. Tollase Eesti kontekstis on see kahtlemata uuenduslik.

Kokkuvõte

Selles uurimuses vaatlesin, kuidas „Armukadedus“ konstrueerib eri vaatepunktidest nii nais- ja meeskujutiste suhestumist uuenenud kultuurisituatsiooniga kui ka nende nõustumist valitsevate arusaamadega või mässu ühiskondlike ettekirjutuste vastu. „Armukadedus“ on teiseväetavate soosuhete kontekstis sümptomaatiline tekst, kuna naiselikkust ja mehelikkust mõtestatakse selles silmatorkavalt palju.

Nais- ja meesrepresentatsioonide analüüsisist joonistus välja nii traditsioonilist naiselikkuse-mehelikkuse visandust kui ka emantsipatoorseid ideid: mitmes tegelases (Kristas, Hermas, Ennus) on „uus“ ja mässulised ideed põimunud traditsioonilise käitumisega. Herma sõltumatus manifestatsioonid, julge rõivastus, kunstilise iseseisvuse iha kombineeruvad harjumuspäraselt naiselikustatud nõrkushetkede-peavaludega ja maskuliinsuse vanamoodsa tõlgendusega. Krista jutlustab tugevust, aktiivsust, samas siunab Herma kehva õmblejannat ja rõõmustab järjekordse kaelakee üle. Naistegelasi innustavad soosuhete nihkega kaasnenud uuendused, kuid nad ei saa täielikult vabaks kultuurilistest soopiirangutest.

Ka meestegelastes tekitab mainitud nihe ja „uus mehelikkus“ kimbatust, mida väljendatakse nii ülemäärase maskuliinsuse nõudmisega kui ka tavapäraselt feminiseeritud emotsionaalsuse sarjamisega. Samas aduvad Elfenbein ja protagonist Enn, et ettekirjutatud soolistatud käitumisnormid on neile kitsad, ning nad toimivad ise uuendusmeelsemalt (nt edevamalt, avatumalt) kui Marras ja Raudhammas. Viimane jutlustab küll „tõelist mehelikkust“, kuid tema käitumismustrid on naiselikustatud, väljendades kuulekust ja kergeusklikkust. Esile kerkinud vastuolud „uues mehelikkuses“ ja „uues naiselikkuses“ on sageli vahendatud läbi freudistlike ja feministlike (vastu)lausungite.

Niisiis on romaani tegelased modernsed ja ambivalentsed. Kui Tammsaare kuulsamaid

naistegelasi Karin Paas igatses tihti imetlust ja ümmardamist, näitavad Semperi Krista ja Herma julgelt, et nemad seda ei soovi, samas jällegi sellele vastu rääkides. Ehkki nad ei käitu järjepidevalt emantsipatsiooniideede kohaselt, nähtub, et senini prevaleerinud soostereotüübid, naise elu klassikalised käsitlused on Hermale ja Kristale pigem läilad. Ka näitas romaani süvenemine, et „uut naist“ ei ole võimalik uurida maskuliinsust eritlemata.

„Armukadedus“ oli ajastu kriitikuile ebamugav, sest sooideoloogia selles on tuntavalt uus. Siinsest uurimusest saab järeldada ja edasi arendada arusaama, et Johannes Semperi tekst on murranguline. Ja see „see“ Krista hurjutuses, millele viitasin artikli alguses, ei tähendagi midagi muud kui endisaegset naiselikkust. „Armukadedus“ aga alles ootab täielisemat analüüsi ning mitmete ebakindlate kriitikute poolt öeldu kukutamist või vähemasti vaidlustamist.

Kirjandus

- Adams, Vilmar (1934). Semperi „Armukadedus“. – Üliõpilasleht, nr 13, 462–464.
- Adson, Artur (1934). Johannes Semperi esikromaan. – Kunst ja Kirjandus, Päevalehe erileht, nr 51.
- Annuk, Eve (2012). Sooküsimus eesti ajakirjanduses 19. sajandi lõpul ja Lilli Suburgi „uus naine“. – Ariadne Lõng, 65–81.
- Annus, Epp (2001). Psühholoogiline romaan 1930. aastatel. – Eesti kirjanduslugu. Tartu: Koolibri, 318–320.
- Bal, Mieke (1999). Quoting Caravaggio: Contemporary art, preposterous history. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Battersby, Christine (1989). Gender and genius: Towards a feminist aesthetics. Bloomington: Indiana University Press.
- Beauvoir, Simone de (1997). Teine sugupool. Tallinn: Vagabund.
- Blom, Philipp (2010). 1908: Pöörased aastad. Euroopa 1900–1914. Tallinn: Varrak, 269–302.
- Cranny-Francis, Anne; Waring, Wendy; Stravropoulos, Pam, Kirkby, Joan (2003). Gender studies: Terms and debates. New York: Palgrave Macmillan.
- DeKoven, Marianne (1999). Modernism and gender. – The Cambridge Companion to Modernism. Ed. Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 174–193.
- Felski, Rita (1995). The gender of modernity. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Freud, Sigmund (1932–1936). Femininity. – New introductory lectures on psycho-analysis and other works. Volume XXII. The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. London: The Hogarth Press, 112–135.
- Heilmann, Ann (2000). New woman fiction: Women writing first-wave feminism. London: Palgrave Macmillan.
- Hekman, Susan (2015). Feminism. – Kriitilise teooria käsiraamat. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 149–164.
- Hinrikus, Mirjam (2003). Tammsaare „lapsnaised“. A. H. Tammsaare naistegelasest 19. ja 20. sajandi

Merlin Kirikal / „Uus naine“ Johannes Semperi romaanis „Armukadedus“ (1934)

- vahetuse kultuurikontekstis. Feministlik vaatenurk. – Haridus, nr 11, 12–17.
- Hinrikus, Mirjam (2006). J. Randvere „Ruth“ ja Otto Weiningeri „Geschlecht und Charakter“. – J. Randvere „Ruth“ 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Toim. Mirjam Hinrikus. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 145–169.
- Hinrikus, Mirjam (2011). Dekadentlik modernsuskoogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingu. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Hinrikus, Mirjam (2013). Modernsuskoogemuse kriisist A. H. Tammsaare loomingu ja romaanis „Ma armastasin sakslast“. – Armastus ja sotsioloogia. A. H. Tammsaare „Ma armastasin sakslast“. Toim. Mirjam Hinrikus, Jaan Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 11–49.
- Hinrikus, Mirjam (2015a). Tammsaare's constructions of femininity in light of Weininger's concept of sex difference. – Journal of Baltic Studies, 46 (2), 171–197.
- Hinrikus, Mirjam (2015b). J. Randvere's „Ruth“ as an example of literary decadence and the quintessence of young Estonia's (1905–1915) modern ideology. – Interlitteraria, 20/2, 199–214.
- Jensen, Erik N. (2013). Body by Weimar. Athletes, gender and German modernity. New York: Oxford University Press.
- Kirss, Tiina (2011). „Uus naine“ ja Eesti Naisüliõpilaste Seltsi algaastad. – Eesti Naisüliõpilaste Selts 100: Vaateid ajaloost. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 43–52.
- Kirss, Tiina (2006). Ruthi öed: sajandipöörde naiste reaalsus ja fantaasia. – J. Randvere „Ruth“ 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Toim. Mirjam Hinrikus. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 71–98.
- Kivimaa, Katrin (2009). Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunstis 1850–2000. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Kivimäe, Sirje 1992. Estnische Frauenbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. – Nordost-Archiv: Zeitschrift für Regionalgeschichte, Neue Folge, I (2), 281–308.
- Koivunen, Anu (2003). Emantsipatsioon. – Vötmesõnad. Toim. Anu Koivunen, Marianne Liljeström. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 77–110.
- Kosonen, Päivi (2003). Subjekt. – Vötmesõnad. Toim. Anu Koivunen, Marianne Liljeström. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 179–206.
- Laak, Marin (2000). Estonian literature in the 1920s and 1930s. – Estonian Literary Magazine, 11. <http://elm.estinst.ee/issue/11/estonian-literature-1920s-and-1930s/>.
- Lamp, Ene (2004). Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Lawler, Steph (2010). Stories and the social world. – Research methods in cultural studies. Ed. Michael Pickering. Edinburgh: Edinburgh University Press, 32–49.
- Ledger, Sally (1997). The new woman: Fiction and feminism at the *fin de siècle*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Lukas, Liina (2004). *New women* baltisaksa kirjanduses. – Ariadne Lõng, 1/2, 150–171.
- Lunn, Eugene (1982). Marxism and modernism: An historical study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno. London: University of California Press.
- Mangini, Shirley (2001). Las modernas de Madrid. Las Grandes Intelectuales Españolas de la Vanguardia. Barcelona: Ediciones Península.
- Marling, Raili (2011). Sissejuhatus. – Sissejuhatus soouuringutesse. Toim. Raili Marling. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 7–17.
- Moi, Toril (1982). Jealousy and sexual difference. – Feminist Review, 11, 53–68.
- Moi, Toril (2000). Feministlik, naissoost, naiselik. – Ariadne Lõng, 28–40.
- Paukson, H. (1934). Joh. Semperi „Armukadedus“. – Postimees, nr 329, 1. detsember, 6.
- Poska-Grünthal, Vera (1936). Naine ja naisliikumine. Peajooni naisliikumise ajaloost ja probleemistikust. Tartu: EKS.
- R.T. (1936). Johannes Semperi „Armukadedus“. – Õpetajate Leht, nr 21, 22. mai, 6.
- Semper, Johannes (1934). Armukadedus. Tartu: Noor-Eesti.
- Semper, Johannes (1978). Mälestused. Teosed XII. Tallinn: Eesti Raamat.
- Semper, Johannes (2013). Päevaaramatud. Tartu: Ilmamaa.
- Siirak, Erna (1969). Johannes Semper. Tallinn: Eesti Raamat.

Siirak, Erna (1984). Johannes Semper. – Eesti kirjanduse ajalugu, IV köide, 1. osa. Tallinn: Eesti Raamat, 161–176.

Tammsaare, Anton Hansen (1934). J. Semperi „Armukadedus“. – Vaba Maa, nr 28, 31. detsember.

Tammsaare, Anton Hansen (1983). Tõde ja õigus IV. A. H. Tammsaare kogutud teosed, 9. kd. Tallinn: Eesti Raamat.

Tammsaare, Anton Hansen (1986). Midagi naisest, kunstist ja kunstnikkudest... – A. H. Tammsaare. Publitistika I (1902–1914). Kogutud teosed, 15. kd. Tallinn: Eesti Raamat, 174–178.

Tuglas, Friedebert (1935). Eesti romaan 1934. – Eesti Kirjandus, 109–126.

Undusk, Jaan (2008). Areen meenutab raamatuid, mis ei vääri unustust. – Areen, 30. aprill.

Urgart, Oskar (1934). Kirjanduslik ülevaade. Johannes Semper: Armukadedus. – Eesti Kirjandus, 561–563.

Väljataga, Märt (2010). Jutustamistüübid, jutumaailmad ja kirjanduslugu. – Jutustamise teooriad ja praktikad. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 31–35.

Weininger, Otto (2005). Sex and character. An investigation of fundamental principles. Bloomington: Indiana University Press.

Witt-Brattström, Ebba (2004). The new woman and the aesthetic opening: Unlocking gender in twentieth-century texts. Huddinge: Södertörns högskola.

Woolf, Virginia (1994). Oma tuba. Tallinn: Periododika.