

Kirjavahemärgid

Theodor W. Adorno

Saksa keelest tõlkinud Krista Räni

Mida vähem kirjavahemärgid eraldi võetuna tähendust või väljendust kannavad, mida enam nad kehistavad keeles nimede vastaspoolust, seda otsustavamalt omandab igaüks neist oma füsiognoomilise staatuse, omaenda väljenduse, mida ei saa küll lahutada süntaktilisest funktsioonist, kuid mis sellega kaugeltki ei ammendu. Gottfried Kelleri romaani „Roheline Heinrich“ kangelase kogemus, kes seepeale, kui temalt küsitakse suure P-tähe kohta saksa keeles, hüüatab: „See on pumpernikkel!“, kehtib iseäranis hästi kirjavahemärkide kohta. Kas hüüumärk ei sarnane ähvardavalt tõstetud nimetissõrmega? Kas küsimärgid ei ole nagu foorituled või ülespoole pööratud pilk? Koolon ajab Karl Krausi väitel suu pärani: häda kirjanikule, kes teda millegi rammusaga ei toida. Semikoolon meenutab optiliselt sorgus vuntse; veelgi tugevamalt tajun tema kahtlasevõitu kuulsust. Jutumärgid limpsavad juhivõitu velpusega ja enesega rahul olles keelt.

Nad kõik on liiklusemärgid; lõppude lõpuks on viimased ju kujundatud nende järgi. Hüüumärgid on punased, koolonid rohelised, mõttekriipsud sunnivad peatuma. Kuid George koolkonnast oli rumal vahetada neid seepärast ära suhtlusmärkidega. Pigemini on nad suulise edastamise märgid; nad ei teeni püüdliselt keele ja lugeja lävimist, vaid hieroglüüfilist suhtlemist, mis toimub keele sees, keele enda teid ja radu mööda. Seepärast on tarbetu neid tarbetuna kõrvale heita: siis nad lihtsalt lähevad peitu. Iga tekst, ka kõige tihedama koetisega tekst, tsiteerib neid ise – sõbralikke vaime, kelle kehatust kohalolust saab toitu keele keha.

Ei ole teist elementi, milles keel sarnaneks muusikaga rohkem kui kirjavahemärkides. Koma ja punkt vastavad pool- ning täiskadentsile. Hüüumärgid on nagu hääletud taldrikulöögid, küsimärgid rõhulised taktiosad, koolonid dominantseptakordid; ning koma ja semikooloni erinevust adub tõeliselt vaid see, kes tajub tugevate ja nõrkade fraseeringute erinevat kaalu muusikalises vormis. Aga võib-olla ei ole idiosünkraasia kirjavahemärkide suhtes, mis sai alguse viiskümmend aastat tagasi ja millest ei ole päriselt pääsu ühelgi tähelepanelikul inimesel, mitte niivõrd vastuhakk ornamentaalsele elemendile, kuivõrd märk sellest, kui teravalt muusika ning keel teineteisest lahku pürgivad. Siiski saab vaevalt pidada juhuseks, et muusika kokkupuude keele kirjavahemärkidega oli seotud tonaalsuse seaduspärasustega, mis sel ajal lagunesid, ja et uuema muusika jõupingutusi saaks hõlpsasti kujutada katsena luua kirjavahemärke ilma tonaalsuseta. Kui aga muusika on sunnitud kirjavahemärkides säilitama kuvandit oma sarnasusest keelega, siis võib ka keel anda järele oma sarnasusele muusikaga, umbusaldades kirjavahemärke.

Erinevus kreeka semikooloni, mis oma tõstetud punktiga püüab hoida häält madaldamise eest, ja saksa semikooloni vahel, mis punkti ning teksti alumisel joonel paikneva komaga näitab langust, aga sellest hoolimata hoiab koma sisaldades häält hõljumas, on tõeliselt dialektiline pilt – see erinevus näib jäljendavat antiikaja ja kristliku ajaarvamise, lõpmatusega murtud lõplikkuse erinevust; kuigi vabalt võib olla, et tänapäeval kasutusel oleva kreeka kirjavahemärgi mõtlesid välja alles XVI sajandi humanistid. Ajalugu on ladestunud kirjavahemärkidesse, ja ajalugu vaatab meile tardunult ning kergeid judinaid tekitades igast kirjavahemärgist vastu märksa enam kui tähendus või grammatiline funktsioon. Seepärast tekib kergesti kiusatus pidada tõelisteks kirjavahemärkideks ainult saksa fraktuuri märke, mille graafiline pilt kätkeb allegoorilisi jooni, ja arvata antiikva märke pelgalt sekulariseeritud jäljendusteks.

Kirjavahemärkide ajalooline olemus avaldub selles, et nende juures vananeb just nimelt see, mis kunagi oli moodne. Hüüumärgid on muutunud talumatuks autoriteedi žestina, millega kirjanik üritab väljastpoolt rõhutada midagi, mis asjal endal puudub, samal ajal kui hüüumärgi muusikaline vaste, *sforzato*, on veel tänapäevalgi niisama hädatarvilik nagu Beethoveni aegadel, kui see markeeris subjektiivse tahte sissetungi muusikalisse koesse. Hüüumärgid on aga mandunud mõjuvõimu anastajaks, tähtsuse kinnituseks. Hüüumärgid olid need, mis andsid omal ajal saksa ekspressionismile graafilise kuju. Nende rohkus tähendas protesti tavade vastu ja oli samal ajal märgiks võimetusest muuta seestpoolt keele struktuuri, mida selle asemel rünnati väljastpoolt. Hüüumärgid on säilinud kui märgid tolle ajastu katkestusest idee ja teokstehtu vahel, ning nende jõuetu manamine on nende päästjaks mälus: meeleheitlik kirjalik žest, mis asjatult ihkab tõusta keele kohale. Ekspressionism tegi endale selle žestiga karuteene; hüüumärkidega tagas ta oma mõju, ja seepärast kadus see koos nendega. Nad sarnanevad tänapäeva ekspressionistlikes tekstides suure hulga nullidega Saksa inflatsiooniaegsetel pangatähtedel.

Kirjanduslikke diletante tunneb ära selle järgi, et nad tahavad kõike omavahel siduda. Nende produktid haagivad lauseid omavahel kokku loogiliste abisõnadega, ilma et valitseks väidetav abisõnadega tekkiv loogiline seos. Sellele, kes ei suuda mitte midagi kujutleda tõeliselt ühtsena, on talumatu kõik, mis vihjab ebakindlusele, pidevuse puudumisele; vaid see, kes suudab haarata tervikut, mõistab tsesuure. Neid aga on võimalik õppida mõttekriipsult. Mõttekriipsu kaudu saab mõte teadlikuks oma fragmentaarsest iseloomust. See pole mingi juhus, et just nimelt seda kirjavahemärki jäetakse keele jätkuva allakäigu ajastul tähelepanuta seal, kus ta täidab oma eesmärgi: eraldab seda, mis paistab petlikult ühendatuna. Mõttekriips kõlbab veel vaid selleks, et valmistada meid pentsikul moel ette üllatusteks, mis just nimelt seetõttu enam üllatused ei ole.

Tõsine mõttekriips: selle ületamatu meister XIX sajandi saksa kirjanduses oli Theodor Storm. Harva on kirjavahemärgid sisuga nii tihedalt seotud kui tema novellides, tummad minevikku kanduvad jooned, kortsud tekstide laubal. Jutustaja hääl langeb koos nendega murelikku vaikimisse: aeg, mille nad kahe lause vahele pikivad, on koormava pärandi aeg, ja selles on seotud sündmuste vahel kõleda ja paljana

loodusliku konteksti saatuslikkust ja häbi, et ta sellele osutab. Just diskreetselt varjab end müüt XIX sajandil; ta otsib pelgupaika tüpograafias.

Kadude hulka, mis saavad interpunktsioonile osaks seoses keele allakäiguga, võib arvestada kaldkriipsu, mis eraldab üksteisest näiteks ühe stroofi värsse, mida tsiteeritakse proosateoses. Stroofi seatuna rebiksid read julmalt katki keele koe; lihtsalt proosa kombel trükituna jätvad värsid naeruväärse mulje, sest meetrika ja riim paistavad jantlikult juhuslikuna; tänapäevane mõttekriips aga on liiga silmatorkav, et teha ära töö, mida sellistel puhkudel on vaja teha. Võime tajuda selliseid erinevusi füsiognoomiliselt on siiski eeldus igasuguseks kohaseks kirjavahemärkide kasutuseks.

Kolm punkti, millega armastati jätta lauseid tähendusrikkalt lahtiseks ajastul, kui impressionismist sai kommertsialiseerunud meeleolu, sisendavad mõtete ja assotsiatsioonide lõpmatust, mida paraku ei ole paberimäärijast kirjanikul, kes on seetõttu sunnitud sellest kirja pildi abil pettekujutlusi looma. Kui aga kahandada nende aritmeetika lõpututest kümnendmurdudest laenatud punktide arv kahele, nagu tegi George koolkond, siis arvatakse, et fiktiivset lõpmatust võib karistamatult edasi taotleda, maskeerides täpselt selle, mis mõtte poolest tahab olla ebatäpne. Põhimõttelageda paberimäärija kirjavahemärgid ei ole ujeda kirjaniku omadest etemad.

Jutumärke tuleks kasutada ainult seal, kus midagi osundatakse, tsitaadi ümber või äärmisel juhul seal, kus tekst tahab distantseeruda sõnast, millele ta viitab. Iroonia vahendina ei ole nad omal kohal. Sest nad vabastavad kirjaniku sellisest vaimust, mille taotlustele iroonia on vältimatult omane, ja patustavad iroonia mõiste vastu, eraldades selle asjast ja esitades hinnangu asja kohta juba ette ära otsustatud kujul. Rohked iroonilised jutumärgid Marxi ja Engelsi tekstides on varjud, mida totalitaarne toimimisviis heidab ennatlikult kirjutistele, mis peavad silmas vastupidist: seeme, millest lõpuks sündis see, mille kohta Karl Kraus kasutas nimetust *Moskauerwelsch*¹. Hoolimatus keelelise väljenduse suhtes, mis annab endast märku kavatsuste mehaanilises usaldamises tüpograafilise kliše hoolde, äratub kahtlust, et peatatud on just dialektika, mis on teooria sisuks, ja objekt allutatakse sellele ülevalt poolt, ilma läbirääkimisteta. Seal, kus üldse on midagi öelda, viitab ükskõiksus kirjandusliku vormi suhtes igal pool sisu dogmatiseerimisele. Irooniliste jutumärkide järelemõtlematu kohtuotsus on selle graafiliseks žestiks.

Theodor Haecker kartis õigustatult, et semikoolon sureb välja: ta märkas seda suundumust sellest, et keegi ei oska enam kirjutada lauseperioodi. Siia juurde kuulub leheküljepikkuste lõikude pelgus, mida on tekitanud turg; tarbija, kes ei vaevu pingutama, ja kelle järgi esmalt toimetajad ning siis kirjanikud pidid

¹ Sks. k. 'vigane Moskva keel': tuletatud sõnadest Moskau – Moskva, ja Kauderwelsch – vigane või segasevõitu keel, arusaamatu jutt. – *Tlk*.

end oma teenistuse nimel kohandama, kuni leiutasid oma kohanemise lõpuks sellised ideoloogiad, nagu mõtteselguse, sisulise ranguse ja sisutiheda täpsuse ideoloogia. Sellise suundumuse puhul ei lase aga keel ja sisu end teineteisest lahutada. Lauseperioodi ohverdamise tulemusena hakkab mõte kannatama hingelduse all. Proosa taandub empiiriliseks protokoll-lauseks, positivistide lemmiklapseks, pelgaks faktide registreerimiseks, ning kui süntaks ja interpunktsioon loobuvad õigusest fakte sõnadesse panna, vormida, kritiseerida, valmistub keel lihtsalt oleva ees kapituleeruma veel enne, kui mõttel endal on aegagi seda kapituleerumist teist korda innukalt teoks teha. Semikooloni kadumisega see algab, nõrgamõistuslikkuse omaksvõtmisega kõigist täiendustest puhastatud arukuse poolt see lõpeb.

Kirjaniku tundlikkus kirjavahemärkide kasutamisel ilmneb kiillausetega ümberkäimises. Ettevaatlik kirjanik kaldub neid paigutama mõttekriipsude vahele, mitte sulgudesse, sest sulud tõstavad kiillause lausest täiesti välja ja loovad otsekui sulusalad, ent mitte miski, mis heas proosas ette tuleb, ei tohiks olla üldise ülesehituse seisukohalt liigne; sellise liigsuse mööndusega ütlevad sulud vaikimisi lahti keelise vormi terviklikkuse nõudest ja kapituleeruvad pedantliku vähiklikkuse ees. Seevastu mõttekriipsud, mis tõstavad kiillause mõttevoost esile ilma seda vangikongi sulgemata, kinnistavad niihästi seotust kui ka eraldatust. Ent nii nagu pime usk nende jõusse seda suuta oleks illusoorne, sest pelgalt vahendilt oodataks seda, mida suudavad vaid keel ja sisu ise, nii aitab ka valik mõttekriipsude ning sulgude vahel meil mõista, kuivõrd ebaadekvaatsed on kirjavahemärgistuse abstraktsed normid. Proust, keda keegi naljalt vähikuks nimetada ei julgeks ja kelle pedantsus ei ole midagi muud kui tema suurepärase mikroloogilise jõu üks tahke, kasutas kõhklusteta sulge, ilmselt seetõttu, et suurtes lauseperioodides kujunesid parenteesid nii pikaks, et juba üksnes nende pikkus oleks mõttekriipsud nullinud. Parenteesid vajavad kindlaima tamme, et mitte tervet lauseperioodi üle ujutada ja tekitada kaost, millest iga sellist perioodi hingetuna välja sunniti. Prousti interpunktsiooni õigustus peitub aga üksnes tema romaaniloomingu terviku lähenemisviisis: selles, et näiline jutustamise pidevus murtakse ja asotsiaalne jutustaja on valmis pugema sisse kõikvõimalikest avadest, et valgustada hämarat *temps durée*'d tahtele sugugi mitte nii allumatu mälu laternaga. Prousti sulgudesse pandud kiillaused, mis katkestavad nii kirjalpilti kui ka jutustust, on mälestussambad hetkedele, kui autor, kes on väsinud esteetilisest näivusest ja umbusklik nende sündmuste eneseküllasuse suhtes, mida ta ju niikuinii ise välja haub, haarab avalikult ohjad.

Autor on kirjavahemärkidega pidevas hädas; kui ta oleks kirjutades täielikult iseenda peremees, siis tunneks ta, et on üdini võimatu mõnd kirjavahemärki õigesti panna, ja loobuks kirjutamisest sootuks. Sest kirjavahemärgistuse reeglite nõudmisi ning loogika ja väljenduse subjektiivse vajaduse nõudmisi ei ole võimalik ühildada: kirjavahemärkides protestitakse veksle, mille kirjutaja keelele välja annab. Kirjutaja ei saa peamiselt jäiku ja algelisi reegleid usaldada ega neid ka eirata, kui ei taha langeda omamoodi ekstsentrilisuse ohvriks ning teha silmapaistmatule tähelepanu tõmmates – ja silmapaistmatus on kirjavahemärgistuse eluelement – selle olemusele halba. Teisest küljest aga ei tohi ta, kui tal on tõsi taga, ohverdada midagi oma eesmärkidest millelegi üldisele, millega ükski kirjutaja ei saa tänapäeval täielikult samastuda ja millega ta suudab end üldse võrdsustada ainult arhaiseerimise

hinnaga. Konflikt jääb alati püsima, ja läheb vaja palju jõudu või rumalust, et sealjuures mitte julgust kaotada. Siiski oleks soovitatav käia kirjavahemärkidega ümber nii nagu muusik harmoonia ja hääle keelatud liikumisega. Igast kirjavahemärgistusest, nagu igast sellisest muusikalisest liikumisest võib aimata, kas see on taotluslik või lihtsalt ülejala pandud, või täpsemalt, kas subjektiivne tahe lammutab toorelt reegleid või laseb kaalutlev tunne neil taustal kaasa heliseda, isegi kui ta nad ajutiselt kõrvale jätab. Iseäranis ilmne on see kõige silmatorkamatute kirjavahemärkide, komade puhul, mille liikuvus kohaneb suurepäraselt väljendamistahtega, kuid mis paraku just nimelt seetõttu, et nad subjektile nii lähedal on, ilmutavad objekti salakavalust ning muutuvad iseäranis tundlikuks ja pretensioonikaks, mida ei oskaks neilt oodatagi. Igal juhul talitab tänapäeval kõige mõistlikumalt ilmselt see, kes peab kinni reeglist: parem liiga vähe kui liiga palju. Sest kirjavahemärgid, mis väljendavad keelt ja lähendavad sellega kirja häälele, on oma loogilis-semantilise iseseisvumisega eraldunud lisaks häälele ka kirjast ning satuvad konflikti nende endi jäljendava olemusega. Kirjavahemärkide askeetlik kasutamine püüab seda osaliselt heastada. Iga hoolikalt välditud märk on kummardus, mille kiri teeb häälikule, mille ta lämmatab.