

STUDIA HUMANIORA ESTONICA

METHIS

KIRJANDUS JA TEHNIKA

23 2019

METHIS

**Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv**

METHIS. *STUDIA HUMANIORA ESTONICA*

NR 23 (kevad)

KIRJANDUS JA TEHNIKA

Koostajad ja toimetajad: Indrek Männiste, Jaak Tomberg

Tartu 2019

Marin Laak Eessõna	4
SISSEJUHATUS	
Indrek Männiste, Jaak Tomberg Kirjandus tehnikaajastul	6
ARTIKLID	
Tiit Hennoste Johannes Semper hobusega. Avangard, takerduja tehnika ja looduse vahel	33
Raili Marling „Muutume masinateks“. Tehnoloogia ja soolistatud kehad ameerika modernismis	55
Indrek Männiste Kirjandus, kontrapunkt ja <i>cantus technicus</i>	74
Arne Merilai Tehnikapööre ja luulekääne: tule jumal appi	93
Jaak Tomberg Küberpunk ilma teadusulmeta	110
Marin Laak, Piret Viires Kirjandus ja digitaalne tehnoloogia	129
VABAARTIKKEL	
Roosmarii Kurvits Kakskümmend viis aastat hiljem. Ajakirjanike meenutused nõukogude tsensuurist	148
TEOORIAVAHENDUS	
Jaak Tomberg Saatesõna tõlkele	176
N. Katherine Hayles Intermediatsioon: ühe visiooni kannul	180
VARIA	
Andrus Laansalu Kirja masina ekstaatiline ümberkonstrueerimine	208

Hea lugeja,

meie ajakirjal Methis. *Studia humaniora Estonica*, mis asutati Tartu Ülikooli kultuuri- teaduste instituudi kirjanduse ja teatriteaduse õppetooli ning Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuuriloolise Arhiivi koostööväljaandena, on praeguseks täitunud 12 tegevusaastat. Heas koostöös koostajate, toimetajate ja autoritega ning Tartu Ülikooli Kirjastusega oleme selle aja vältel välja andnud juba terve riulitäie ajakirja, kokku 18 köidet ja 23 numbrit, neist kolm on olnud rahvusvahelised ingliskeelsed numbrid. 179 autorit on neis avaldanud kokku 256 kirjutist. Arvestades Methise rahvusvahelist levi mitmesuguste andmebaaside kaudu, oleme suurt rõhku pannud pikematele ingliskeelsetele kokkuvõtetele, ingliskeelsete ajakirjade puhul aga põhjalikele kokkuvõtetele eesti keeles. Methise programmiliseks eesmärgiks on olnud ja jääb eesti humanitaarteaduste keele järjepidev nõudlik arendamine vastavalt rahvusvahelise teaduse nüüdisaegsele arengule. Eesti keel kõrgharidus- ja teaduskeelena on meie eesti keele ja kultuuri tuleviku küsimus.

Ajakiri Methis on üle-eestiline humanitaarteaduste ajakiri, selle ilmumine on saanud kuni 2018. aastani võimalikuks Haridus- ja Teadusministeeriumi riiklikele programmidele „Eesti keel ja rahvuskultuur“ ning „Eesti keel ja kultuurimälu“ I ja II. Tänu nendele jätkuprogrammidele avanes võimalus tööle võtta ajakirja ainuke palgaline töötaja, keele- ja tegevtoimetaja Kanni Labi, kelle nõudlikku ja keeletundlikku toimetajakäe all on ajakiri ilmunud alates 2014. aastast. Regulaarselt on toetanud ajakirja Tartu Ülikooli kirjastuskomisjon ja Eesti Kultuurkapital. Methise akadeemilist taset tunnustati 2017. aastal vastuvõtmisega rahvusvahelisse andmebaasi Scopus, eesmärgiks on jõuda registreerimiseni andmebaasis Social Sciences Citation Index / Arts & Humanities Citation Index.

Nende aastatega on muutunud palju. Üheks proovikiviks on olnud Eesti teadus-rahastussüsteemi pidev ümberkorraldamine. Methise erinumbrate kujunemise aluseks on olnud varasemate Eesti Teadusfondi grantide ning Haridus- ja Teadusministeeriumi sihtfinantseeritavate teadusteemade, seejärel personaalsete ja institutsionaalsete teadusprojektide (PUT-ide ja IUT-ide) uurimisteemad. Et anda ruumi ka projektide välistele kaastöödele, olid temaatiliste erinumbrate vahel vabanumbrid: iga kahe erinumbri järel avaldasime vabanumbri.

Eesti teaduskorraldus on 2019. aastal taas radikaalselt muutumas: toimub üleminek Frascati süsteemile. Vastavalt „OECD Frascati käsiraamatu 2015“ (https://www.etag.ee/wp-content/uploads/2016/11/FrascatiManual2015_2ptk.pdf) teadus- ja arendustegevuse määratlusele ei võimalda uus HTM-i riiklik programm „Eesti keel ja kultuur digitaalajastul“ (2019–2027) ajakirjade väljaandmist enam toetada. Püüdes kohaneda, on muutuste tuules ka ajakiri Methis. Alates käesolevast aastast hakkavad seniste vabanumbrite artiklid ilmuma iga erinumbri juures rubriigis VABAARTIKKEL (Varia Articles): iga erinumbris on selleks varutud kuni kolme vabateemalise artikli avaldamisruum.

Arvestades teaduse rahvusvahelisust on Methis avatud üha enam ka ingliskeelsetele erinumbratele ja väliskaastöödele, nii on ajakirja teiseks suuremaks uuenduseks senise Eesti kultuuri- ja teadusajakirjades (Akadeemia, Keel ja Kirjandus jt) kasutatava vormistuse asendamine nn Chicago stiiliga, mille ingliskeelne käsiraamat on kättesaadav veebis. Vastavalt Methise vajadustele kohandatud põhjalik eesti-keelne vormistusjuhend on alates 2019. aastast kättesaadav Methise kodulehel.

Mõtterikast lugemist ja head koostööd soovides

Marin Laak,
peatoimetaja

Kirjandus tehnikaajastul¹

Indrek Männiste, Jaak Tomberg

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14797

mulle meeldib mõelda
(ja mida varem seda parem!)
kyberneetiliseast,
kus imetajad ja arvutid
elavad koos vastastikku
programmeerivas harmoonias
nagu puhta vee
ja selge taeva kokkupuut.
(Brautigan 2007, 13)

Vähemalt 18. sajandi keskpaigast peale elame me tehnikaajastul. Tööstusrevolutsiooni esimene laine, mil inimtööjõult mindi järk-järgult üle masinatehnoloogiale ning käsitöölt tootmisele, markeerib nii moodsa majanduskorralduse kui ka meie silmanähtavalt tehnifitseeritud elu algust (vt Landes 1988, 1). Tuntud tehnikaajaloolane Lewis Mumford nendib et radikaalsed muudatused, mille säärane tehnoloogia abil inimkeskkonna ümberkujundamine endaga kaasa tõi, on „omakorda põhjustanud inimeseksuse teisenemise“ (Mumford 2018, 13). Tõepoolest, tehnoloogilised leiutised on ümber seadistanud meie suhted iseendaga, ümbritsevaga ning tööriistade ja materjalidega, mida me kasutame (vt Goody 2011, 1; Kern 2003, 1). Praegu valitseb tehnika otsekui ajastu „terve mõistus“, kui ilmselge viis asjade tegemiseks (Borgmann 1987, 35). Tõsiasi, et me tehnika hiilivat kannakinnitust pole osanud tähele panna või karta, võib nähtavasti seletada nii asjaoluga, et seda on viimased paarsada aastat peamiselt samastatud üksnes vaadeldavate masina- ja seadmetehnoloogiatega, kui ka sellega, et tehnika kujutletud paljutöotavus on samaaegselt „nii tagant kihutanud kui ka pimestanud“ neid kolossaalselt ümberkujundavaid tegevusi, mis on meie ajastule andnud tema loomuse (samas). Üha enam tundub, et Heideggeril oli õigus, kui ta märkis, et tarve moodsa tehnika järele pärida „sureb välja samal määral, mil see tehnika maailmaterviku nähtusi ja inimese asetust selles otsustavamalt vermib ja juhib“ (Heidegger 1988, 1082).

1 Artikli valmimist on toetanud Eesti Teadusagentuuri grant „Kirjanduslikud representatsioonid ja tehniline küllastumine: teadusliku fantastika realiseerumisest utoopilise realismini“ (PUT 1494).

Tehnika ja tehnoloogia mõju on olnud kahtlemata määrava tähtsusega ka kultuuri- ja kirjandusloole. Ühel või teisel moel on kirjandus kõikidel ajastutel registreerinud inimese ja tehnika suhet. 20. sajandi lõpuks ei ole kirjandust võibolla isegi päriselt enam võimalik tehnikast iseseisvana käsitleda: sedavõrd kindlalt on ta istutatud tootmise, hävitamise, kopeerimise ja kommunikatsiooni tehnoloogilisse maailma (Goody 2011, 2). Kahtlemata on tehnoloogilistel muutustel on olnud laialdane mõju ka kirjandustekstide seesmistele vormidele: stiilile, retoorikale, kujundlikkusele, figuratsioonile, representatsioonile, süntaksile ja fraseerimisele (Danius 2006, 67).

Käesoleva artikli eesmärgiks on angloameerika kirjandustraditsiooni kaudu kaardistada olulisemaid kirjanduse ja tehnika kohtumisi läbi mõlema ideede-ajaloolise arenguloo. Säärasel keelelis-kultuurilisel kitsendusel on kaks peamist põhjust. Esiteks on nn tehnikaprobleem selgelt õhtumaist päritolu: *technē* (τέχνη) on meie salgamatu filosoofiline pärand. Kuigi paljud tehnoloogiad eksisteerisid teistes kultuurides isegi varem, ei kaasnud sellega sedavõrd ulatuslikku tehnootimismi nagu lääne kultuuris.² Veelgi enam, kuna tööstusrevolutsioon ja sellele järgnenud modernsus sündis Suurbritannias, on ehk isegi ainuõige käia tehnika käidud rada uuesti läbi selle keele ja kultuuri kaudu.

Meie peamine siht on ühelt poolt näidata, kuidas kirjandus on eri ajastuil võtnud taasesitada ühiskonnas toimuvaid tehnoloogilisi protsesse ning elanud oma valitud teemaliinide ja tegelaste kaudu läbi tehnika filosoofilist pöördeaga selle kõige üksikasjalisemates esinemis- ja tundmuskihtides. Teisalt, liikudes antiigist romantismi, realismist ja modernismist postmodernismi, näitame, kuidas tehnika, mida 18.–19. sajandi ilukirjanduses tajuti ja kujutati paljuski võõristavana, muutus 20. sajandil kõikehaaravaks tehnoloogiliseks küllastuseks: toimus üleminek „tehnoloogiliselt *prosthesis*’elt tehnoloogilisele *aisthesis*’ele” ning tehnika, mida tajuti varem suuresti inimese suhtes välisena, liikus seetõttu inimeste siseilmadesse (Danius 2002, 3). Säärast tehnika ja tehnoloogia kogemise viiside muutust ja nende kirjanduslikke representatsioone on artikli ülesehituses püütud iseäranis rõhutada: kui romantismis ja realismis on võimalik kõnelda tehnikast üksikute võõristavate tehnoloogiliste motiivide kaudu (kaevandused, rongid jt), siis modernismis ja postmodernismis on elu ja aisthesis juba sedavõrd tehnikast kantud, et tehnika

2 Või nagu Mumford selle tabavalt on sõnastanud: „[. . .] kuigi neil [teistel kultuuridel] olid masinad, ei arendanud nad välja „Masinat.”” Mumford kirjutab: „See jäi selgelt lääne rahvaste asjaks – arendada füüsilised teadused ja täppiskunstid välja määran, mida ükski teine kultuur ei teinud, ning kohandada kogu oma elukorraldus masina rütm ja kapasiteedi järgi” (vt Mumford 1934, 4).

käsitlemine tehnoloogiliste üksikmotiivide kaudu ei suuda tehnika tegelikku mõjujõudu enam hõlmavalt esitada.

***Techne* kui „päralelaskmine“ või „seadmine“**

Sõna *tehnika* algupäraks on vanakreeka *techne* (τέχνη). *Techne* omakorda pärineb indoeuroopa tüvest **tek*, mis algselt tähistas „maja puust osiste kokkupanemist“ (Roochnik 1996, 19). Säärast spetsialisti, puutöölise või puuseppa hakati tähistama sõnaga *tekton*. Hiljem, nii Homeroose, Sokratese kui ka Aristotelese juures, laienes *techne* mõiste juba peaaegu mistahes oskavale teadmisele või käsitöölise oskusele, olgu nendeks siis kingsepad, ravitsejad, kokad, kalamehed jpt (xiii). *Techne* teadaolev kirjanduslik traditsioon algab Homeroose (8.–7. saj. ekr) kirjatöödega, kus *techne*-le on omistatud terve hulk tähendusi. Näiteks nimetab see sõna nii puuga töötava laevaehitaja „oskust“, Hephaistose „kunsti“, kes valmistab metallist lõksu sõjajumal Arese kinnihoidmiseks, Proteuse „kavalust“, kes on võimeline oma suva järgi kuhu muutma, aga ka Aigisthose „plaani“ või „skeemi“ Agamemnoni mõrvamiseks (vt Roochnik 1996, 18). Seevastu Liddell, Scott ja Jones³ on välja toonud, et **tek* ja **tekton* omakorda viitavad algupärale **tikto*, mis tähendab 'sünnitama' või 'esile kutsuma', mistõttu ka *techne* mõiste „on juba algselt teatud määral tootva tähendusvarjundiga“ (Roochnik 1996, 19).

Just see *techne* kõige algupärasem tõlgitsus võimaldas 20. sajandi nähtavasti kuulsaimal tehnikafilosoofil Martin Heideggeril (1889–1976) määratleda *techne* „ilmsikstoomisena“. „Sünnitamine“ või „esilekutsumine“ tähendab Heideggeri tõlgitsuses esile-toomist: „veel mitteolemasoleval olemisse tulla“ laskmist (Heidegger 1989, 1200). Säärane *techne* käsitus on otseselt seotud *poiesis*-e (ποίησις) mõistega, mis tähendab nii käsitööst valmistamist kui ka näiteks luuletamist või mõtlemist. Heidegger seob seesuguse tehnika esile-toomise *aletheia* mõistega ehk tõe või varjamatusega, kuna „esile-toomine sünnib ainult, kui võrd varjatu tuleb varjamatusse“ (1201). Heideggeri meelest on see algupärane tehnika tähendus või olemus moodsal ajal radikaalselt teisenenud. Kuigi ka moodne tehnika on ilmsikstoomine, ei ole see enam poieetiline esile-toomine kreekalikus mõttes, vaid „väljakutse, mis seab loodusele püünise, hankimaks energiat“ (1203). Põhierinevus algupärase ja moodsa tehnika vahel seisneb peamiselt viisis, kuidas tehnikat vastava materjali või ressursiga ümberkäimiseks kasutatakse. Kui algupärases kreekalikus tähenduses kasutatakse tehnikat poieetiliselt esile-toomisena päralelaskmise tähenduses, siis

3 1843. aastal esmakordselt avaldatud vanakreeka-inglise sõnaraamat („Greek-English Lexicon“), mille esimesed koostajad olid Henry George Liddell ja Robert Scott, hiljem Henry Stuart Jones. See on vanakreeka keele leksikograafiline standardteos tänapäeval.

moodne tehnika on Heideggeri meelest „väljanõudmine”: looduse või materjali „seadmine” ehk käsitlemine pelga ressursina või „koosseisuna” inimese tarbeks. Eriomane suhe materjaliga, millest kreeka käsitöölise või keskajase gildi meister tõi oma käsitöökunstiga „ilmsiks” või „varjatusse” vaagna või lusika, on Heideggeri meelest täiesti kadunud moodsa tehasetöölise käeliigutustes, kes „vajutab masinate kange ja nuppe” (Heidegger 2004, 24). „Ei tööline ise, ei insenerid, veelgi vähem tehaseomanik [. . .] võib üldse teada seda, kus kaasaegne inimene ülepea „elab” oma nii või teistsuguses suhtes masinaga või selle osadega” (samas). Ning Heidegger lisab, et senikaua, „kui me endi mõtteis tehnika olemusest siirameelselt ei hooli”, ei võigi me teada, mida industriaalsed masinad endast ülepea kujutavad, ega ka seda, mis asi see õigupoolest on, mille külge tehasetöölise käsi on kinnitatud (samas). Oluline on siin tähele panna, et moodsat tehnikat ei konstitueeri Heideggeri meelest pelk tööstusmasinate olemasolu ja pealetung: see osutub võimalikuks üksnes sel määral, kui võrd moodsa tehnika olemus on juba saanud valitsevaks ja inimese enda „välja nõudnud”. „Meie ajastu”, kirjutab Heidegger, „ei ole tehniline selle tõttu, et see on masinaajastu; ta on masinaajastu sellepärast, et [ta] on tehniline ajastu” (samas).

Industrialism, romantism ja „süüdistused saatanlikele veskid”

Tehnika „väljanõudmise” või „seadmise” tähenduses saab meile arusaadavaks tööstusrevolutsiooni ning sellega seotud mastaapsete muutuste kontekstis. Kui oma algses kreekalikus tähenduses oli tehnika seotud kogu inimloomusega ning osa suuremast kultuuritervikust ja igas mõttes „elukeskne”, mitte pelgalt tööega võimukeskne (Mumford 2018, 24), siis tööstusrevolutsioonist peale näeme s e a d v a tehnikaajastu ennastkehtestavat iseseisvumist. Suurbritannias sündinud tööstusrevolutsioon märgitses läänemaailmas sajandeid domineerinud majanduselu katkestust ja suunamuutust. Kuni 18. sajandi alguseni oli Suurbritannias, nagu mujalgi Euroopas, tooni andnud toetumine põllumajanduslikule elu- ja majanduskorraldusele, mida toetas lihtne käsitööndus ning lokaalne kaubandus ja kaubavahetus (Wyatt III 2008, 40). 1750–1850 muutus Suurbritannia järk-järgult agaraühiskonnast moodsaks, industriaalseks ja linnastunud ühiskonnaks ning 1850. aastaks sai sellest maailma rikkaim riik. Selle hiiglasliku transformatsiooni peamisteks põhjusteks oli aurumasina leiutamine ja hüppeline areng tekstiilitööstuses (nn „pöörleva Jenny” leiutamine), kivisöö kaevandamises ning rauatööstuses. Aurumasina leiutamist James Watti poolt 1784 peetakse osaliselt ka tänapäevase kliimakriisi esmaseks tekkepõhjuseks, kuna kivisöö põletamisel põhinevast tööstusest tekkinud süsinik(dioksiid) hakkas ladestuma laialdaselt üle maailma (Morton 2013, 4). Aurumasinat võib pidada ka tinglikult moodsa arvuti eellaseks selle universaalse

kasutusala ja võimaluste tõttu: seda oli võimalik ühendada rohkearvuliste masinate assambleažidega ja sedasi varustada neid ajamjõuga. Säärast keerulistel aurumasinaste süsteemidel põhinevat industrialismi on nimetatud „kummastavaks küberneetiliseks süsteemiks“ või ka omamoodi „primitiivseks tehisintellekti liigiks“ (5). Kivisöö- ja auruenergia käivitasid järjest keerulisemaid masinaid ning võimaldasid loobuda inimese-, looma-, tuule- ja vee-energiast, millele oldi toetunud sajandeid. Muuhulgas kujundas söekaevandamine ümber ruraalse Kesk-Inglismaa ja kattis suitsu ja tahmaga nii ümbritsevad majad kui ka inimeste kopsud (Tiles 2009, 237).

Industrialiseerimise ning urbaniseerimise hüppeline tõus, mil traditsioonilised töövõtted ning inimsuhted hakkasid hääbuma, pani paljusid kirjanduse- ja kultuuriinimesi umbusaldama ajastu mõistuse- ja teaduseusku filosoofe ja filosoofiaid (Punter 1991, 107). Romantistlik kirjanduslik reaktsioon (1780–1830) industrialismi suhtes hakkas ennast sageli väljendama suitsevate korstnate, mürarohkete vabrikute ja idülliliste maastikukirjelduste vastandamise kaudu. Alguses prantsuse valgustusliikumise ideaalidele kaasa elades muutus romantism hiljem kriitiliseks selle põhiideede suhtes, nagu mõistus, teadmine ja teadus (Ferber 2010, 64), mille „dialektiline“ programm jutlustas küll vabadust, ent mille tagajärjeks oli Theodor Adorno ja Max Horkheimeri arvates tegelikult orjastamine: tehnoloogia muutmine instrumendiks, mille abil anastada loodust ning ekspluateerida inimesi (vt Adorno ja Horkheimer, 1947).

Inglise tuntuimad romantistlikud luuletajad, William Blake ja William Wordsworth, võtsid oma loomingus selge hoiaku ajastu sotsiaalsete, kultuuriliste, poliitiliste ja ajalooliste muutuste vastu. Oma luulekogumikes „Süütuse ja kogemuse laulud“ („Songs of Innocence and of Experience“, 1789; 1794) kritiseerib Blake ajastu korrumpeerivat linnaelu, kuhu vaesem osa põllumajandusega tegelevatest inimestest oli sunnitud ümber asuma ning vabrikutes elatist otsima. Lüüriliselt lihtsad, ent siirad luuletused nagu „Korstnapühkija“ (1789; 1794) ja „London“ (1794) juhivad kriitiliselt tähelepanu vaesusele, sotsiaalsele ebavõrdsusele, laste ekspluateerimisele tööjõuna ja linnaelu ängistavale loomulaadile ning moraalsele allakäigule industriaalses olemiskorras (vt Blake 2004a, 5–6; 2004b, 11). Blake'i tuntud värsirida „sünged saatanlikud veskid“ (1808) interpreteeritakse sageli varajase tööstusrevolutsiooni kriitikana, milleks ta ammutas inspiratsiooni esimese Londoni päris-tehase, aurujõul töötava Albion Millsi jahuveski 1791. aastal põlengus hävinud varemetest.

William Wordsworthi poeetilised igatsused inimese ja looduse kooskõla järele kasvasid välja sarnastest muredest. Selgitades „Lüüriliste ballaadide“ („Lyrical Ballads“, 1798) eessõnas oma „programmi“, rõhutab Wordsworth, et tarvitades tavaelu juhtumite ja olukordade kirjeldamiseks „seda keelt, mida inimesed päriselt

kasutavad“, ent andes neile samas teatava „kujutlusvärvingu“, loodab ta neis tõelselt tabada „looduse algseadusi“ (Wordsworth 2004, 86). Wordsworth kutsub inimesi truuks jääma „looduse kaunitele ja püsivatele vormidele“ (samas) ning tema mõte on, et kui me üritame nende vormidega suhelda, elame me eriomase intensiivsusega. Ent industrialism ja tehnoloogia takistavad meil nende vormidega suhtlemist ning seetõttu vaesestavad meie elu. Ta pidas luulekeelt väljenduse eriliseks vahendiks, mis võib aidata vaimul ja loodusel kujuteldavalt taas üheks saada. Jonathan Bate on säärast romantismi enesevisiooni nimetanud ökopoeetikaks (Bate 2000, 245).

Wordsworthi poeetiline kutse loodusesse pöördus iroonilisel kombel isegi ta enda vastu, kuna tema „Järvede teejuht“ („Guide to the Lakes“), mis müüs rohkem kui ükski tema luuleraamat, tõi hiljem tema kodukanti Järvemaale (*Lake District*) rongitäite viisi esteetilise piktoreski januseid keskklassi päevareisijaid ning tema sulneist maastikest ning maakodust said „viktoriaanlikud turismiatraktsioonid“ (vt Bate 2002, 128; Väljataga 2004, 24). Poeedi kirjeldatud loodus oli nüüd ajastule omaselt **s e a t u d** turismitööstuselt ja käsitatud pelga **k o o s s e i s u n a**.

Proosakirjandusest leiame hoiatuse tehnika ja teaduse liiga sinisilmse progressimeelsuse aadressil Mary Shelley romaanist „Frankenstein“ (1818). Romaan näitab meile esoteerilise loodusteadlase Victor Frankensteini elu ja töö näitel, kuidas sügavast kirest sündinud, ent järelemõtlemata teaduseksperimentid võivad olla traagilised tagajärjed nii looja kui ka loodu jaoks. Algsest saavutuse- ja kuulsuseihast pimestatuna õpib Frankenstein valusate isiklike kogemuste kaudu, kui ohtlik võib olla „arutu uudishimu“ (Shelley 2007, 142) ja „lubamatu leiutamine“ (61), ja mida õigupoolest tähendab teadlase vastutus oma tehtu tagajärgede eest (113). Romaani kurvaks lõpuks jõuab Frankenstein arusaamisele, et teadlase mistahes üllatest või isiklikest eesmärkidest on tähtsaim kohustus „kaasinimeste“ ja nende „õnne ja heaolu“ ees (147).

Tehaste ja kaevanduste õõva tekitavad motiivid ilmuvad laiemalt proosakirjandusse alles 1840. aastatel. Elizabeth Gaskelli „Mary Barton“ (1848) ja „Põhi ja lõuna“ („North and South“, 1854) on žanrilises mõttes võibolla esimesed „tõelised“ industriaalromaanid. Tõeliselt romantistliku „süüdistuskokkuvõtte“ industrialismist ning selle ideoloogiatest leiame Charles Dickensi romaanist „Rasked ajad“ („Hard Times“, 1854) (vt Ferber 2010, 252). Romaan põhineb Dickensi isiklikul kogemusel tema enda toimetatud ajakirja Household Words tarbeks kogutud reporterilugudel tööstusrevolutsiooni kohta ning mitmed romaanitegelaste prototüübid pärinevad Prestoni tekstiilitöölise streigi (1853–1854) vahetust kogemusest. Kuigi Dickens oli nii oma ajakirjalugudes kui ka romaanides industriaalühiskonna suhtes äärmiselt kriitiline, ei pidanud ta ennast reformijaks, vaid pigem satiiriliseks moralistikks, kes

osutab vastloodud industriaalühiskonna ilmselgetele kitsaskohtadele (Schor 2001, 64). Romaan kirjeldab elu fiktiivses tööstuslinnas Coketownis (Koksilinnas), mis sümboliseerib tüüpilist tolleaegset Põhja-Inglismaa tööstuslinna. Dickens pilab nn utilitaristlikku filosoofiat, mille järgi inimesed peaksid elama üksnes faktidele ja teaduslikule teadmisele, aga mitte fantaasiale tuginedes. Grotesksete tegelaste kaudu, nagu tööstur Bounderby ja kooliõpetaja Gradgrind (endine pensionile jäänud rauatarvete hulgikaupmees), maalib Dickens meile sünge pildi ühiskonna ja inimvaimu mehhaniseerimisest tööstushulluse ajastul.

Rongid, sensatsionalism ja realism

19. sajandi keskpaigaks oli suur osa põhilisi industriaaltehnoloogiad muutunud tavapäraseks igapäevaelu osaks. Tootmine intensiivistus veelgi ning reisi- ja kommunikatsioonitehnoloogiad muutusid järjest kiiremaks ning meelelahutusele ja puhkusele pühendatud aeg ja selle kvaliteet tõusis märgatavalt (Goody 2011, 4). Üheks tehnoloogiaharuks, mis ühiskonna teadvust sellel ajajärgul nii põhistas kui ka pelutas, oli 1830. aastatel avatud ja järjest laienev kommertsiaalne rongiliiklus. Kuid rongiliiklus ei olnud pelgalt uudne transpordiliik, vaid see kehastas nii toimija kui ka sümbolina argielu järsku kiirendust: see hävitas eksisteerinud aja- ja ruumikogemuse ning esitas reisija tundemeelsele uusi nõudmisi. Varasem kaarikust või hobuse seljast nähtuv aeglaselt lahtirulluv maastikuvaade transformeerus möödatornavaks maailmaks, mis näis paigalseisva reisija suhtes liikuvat. Kuna inimese silm polnud harjunud nägema vilksamisi mööda sööstvaid objekte, pidi ta alles õppima kauguses olevat panoraami fookuseerima (Nye 1994, 53). Koos kaasaegse linna ja tehaseolustikuga tarvitses ka raudtee ja rongiliiklus niisiis inimestelt uut tüüpi subjektiivset suunatust (Daly 1999, 463). Ärevus industrialismi ja masinakultuuri suhtes, mis iseloomustas 1840.–1850. aastate kirjandust, jäi püsima veel väga pikaks ajaks. See ärevus leidis märkimisväärsed väljenduse näiteks 1860. aastate melodramaatilistes rongiõnnetuse-lavastustes, mis olid ülipopulaarsed nii viktoriaanlikul Inglismaal kui ka Ameerikas. Kasutades rikkalikke valgustusefekte, tossu ja kõikvõimalikke illusioone, etendasid sellised lavastused nagu „Peale pimedat: üks jutustus Londoni elust“ („After Dark: A Tale of London Life“, 1868), „Gaasilambi all“ („Under The Gaslight“, 1867–1868) ja „Insener“ („The Engineer“, 1863) ikka ja jälle samal motiivil põhinevat lugu: raudteeliiprite külge seotud tegelase, kelle suunas sõidab täiskiirusel rong, päästab viimasel hetkel peakangelane või kangelanna. Masinate ohtlikkust ja hirmu, mida need tekitavad, kasutatakse neis näidendeis ära selliselt, et tehnoloogiline ähvardus pigem „šokeerib kui traumeerib“ publikut. Närvekõditav stseen pakub ühelt poolt võimaluse fantaseerida industriaalsuse eest põgenemisest, ent ühtlasi ja paradoksaalselt tirib nii peategelase kui

ka publiku tegelikult veelgi sügavamale selle temporaalsusesse: kollektiivselt tajutavasse ajastumeelsusesse (Daly 2004, 2; 32).

Rongid ja raudtee esinevad mingi uue reaalsuse esindajatena olulisel moel ka Mandri-Euroopa realistlikus/naturalistlikus kirjanduses. Näiteks Lev Tolstoi eepilises romaanis „Anna Karenina“ (1878) on rong ja raudtee mitmetahuline tähenduse edastaja, mis pole keskne ainult romaani ülesehituslikust küljest, vaid esindab tervet võrgustikku, mis ühendab romaani temaatilisi liine. Ühelt poolt on raudteemotiiv tervet romaani struktureeriv element: Anna ilmub esmakordselt lugeja ette ja ka lahkub temast raudteejaamas. Samuti saab ronge ja raudteed lugeda siin vene kõrgklassi ning selle elulaadi ja moraali esindajana ning Anna enesetappu kui sellele alla vandumist või sellele vastu seismist: Anna otsustab anda järele endas peituvatele individuaalsetele, spontaansetele ning loomulikele jõududele, mis lõmastatakse rongi/ühiskonna poolt (Jahn 1981, 3).

Émile Zola, kes oli naturalistliku kirjandusžanri üks peaideolooge, uskus, et kirjandust tuleb teha nagu teadust: inimese kui objekti uurimine tuleb ka kirjanduses allutada objektiivsetele ja determineeritud teaduslikele põhimõtetele ja meetoditele (vt Campbell 1997). Loodusteaduste usku ajastult innustust saades sõnastas Zola „eksperimentaalse romaani“ idee, mis seadis endale eesmärgiks

[...] vallata teadmist nendest mehhanismidest, mis inimeses olemas on; näidata inimese vaimsete ja tundmuslike väljenduste masinavärki, mida mõjutavad nii pärilikkus kui ka keskkond, just nii nagu füsioloogia meile seda näitab; ning lõppeks välja pakkuda inimest selliselt, kuidas ta nendes samades ühiskondlikes tingimustes elab, mis ta ise endale loonud on [...]. (Zola 1893, 20–21)

Zola ühes „kirjanduslikus eksperimendis“, romaanis „Inimelajas“ („La Bête Humaine“, 1890) on rong ja raudtee romaani täielikult konstitueerivad elemendid. Tegelasega asetleidvaid sündmusi, nende asukohti ja teemaliine juhivad minutilise täpsusega väljuvad ja saabuvad rongid ning kümned raudteejaamade nimed. Enamik romaani tegelasi on kas otseselt või lähedaste kaudu seotud raudteel töötamisega. Romaani ühel peategelasel, mõrvamõtetest vaevatud vedurijuhil Jacques Lantier’l, on intensiivne ja isikustatud „suhe“ oma veduri Lisoniga. Lantier „nühib ja poleerib“ alatasa oma veduri osi (Zola 2013, 123) ja tunneb „ainult oma veduril end rahuliku, õnneliku ja maailmast sõltumatuna“ ning armastab seda, kuna „masin oli nagu õnne pakkuv, rahustav armuke“ (47). Lantier usub, et erinevalt teistest samalaadsetest mass-toodetud veduritest on tema Lisonil „hing“, kuna selle „valmistamises kätkev saladus, see miski, mille metallile lisab valutöö ja iga üksikosa monteeriva töölise käsi“ on kinkinud tema masinale „kordumatu isiksuse elu“ (122) ning kehastab Lantier’le „metallolendite ülimat ilu, täpsust ja jõudu“ (121). Nagu näeme,

usub Lantier, et algupärane *techne* mõiste meistri hooliva ja isikliku suhtena töödeldavasse materjali ja loodavasse esemesse pole kõrgindustrialismis veel päriselt kadunud ning võib harvadel juhtudel väljendada isegi veel *poiesis*'liku päralelaskmise tähenduses. Lantier omistab vedur Lisonile sageli kas naise või hobuse omadusi ning romaani VII peatükk toob lugeja ette kaasahaarava loo veduri ja looduse võitlusest lumevangi sattunud raudteel, mille vapper vedur lõppeks siiski kaotab. Veduri raskusi kirjeldav kaasatundev poeetiline keel sarnastab masina „setukaga“ (154), kes kord „rühub tublilt ja sujuvalt“ (152) siis „omatahtsi galopeerib“ (152) ja „korskab ja sülitab“ (153) ning lõppeks „raskelt hingeldades“ (156) enam paigalt ei liigu. Hiljem vedur „sureb“ armukadede Flore'i poolt mahitatud kokkupõrkes kivi-plokkidega täidetud vankri pahatahtliku raudteele sättimise tõttu ning tema surma-agooniat kirjeldatakse jällegi kui armastatud hobuse „surmakorinat“ (238–239).

Modernism, teadvusevoog ja *durée*

Sajandivahetusel jätkunud kiired ning radikaalsed muutused tehnoloogia arengus tekitasid jätkuvalt kahetisi tundeid ajastu kultuuriteadvuses: ühelt poolt tunti nende saavutuste üle „meeletut uhkust“, kuna oldi võimelised kontrollima oma elukeskkonda sedavõrd ulatuslikul määral, ent samal ajal tunti ka ärevust selle üle, et tehnoloogia „muudab lõplikult inimeseks olemise sisu“ (Wilson 2009, 40).

Üheks silmapaistvamaks tehnika eestkõnelejaks oli futuristide liikumine eesotsas Filippo Tommaso Marinettiga, kelle 1909. aastal ilmunud manifest sõnastas futurismi kiirendatud moderniseerimise liikumisena, mis kätkes endas joovastavat optimismi tehnoloogia, linnaelu ning itaalia rahvusliku mõtte uuendamise suhtes (Miller 2006, 169). Futuristid vaimustasid tehnika poolt võimaldatavast kiirusest, militarismist ja patriotismist ning nende ideid on seostatud Mussolini hilisemate fašistlikke visioonidega Itaalias.⁴

Futuristidest mõjutatuna kirjutas teinegi kirjanduslik tehnikaapologeet, Ezra Pound, 1920. aastatel: „[. . .] nii nagu me ei saa Achilleuse kilpi välja jätta „Iliasest“, ei saa me ka masinaid välja jätta modernsest teadvusest.“ Poundi vaimustasid „tavalised masinad“ ning nende osad: silindrid, kolvid, mutrid, poldid jms. Oma essees „Masinakunst“ („The Machine Art“, 1927–1930) uuris Pound mustvalgelt lakoonilisel, varuosade kataloogilikul viisil ülespildistatud masinate detaile, mis ilmnesisid talle esteetiliselt rahuldustpakkuvate objektidena. Teda huvitas masinate „formaalne ilu“, nende nii plastilised kui ka kõlalised omadused. Pound leidis, et tehnoloogilise objekti ilu oli olemuslikult kätketud selle eesmärgi ja funktsiooni. Ta

4 Põhjalikumat käsitlust futurismi kohta vt Tiit Hennoste käesoleva ajakirjanumbri artiklist „Johannes Semper hobusega. Avangard, takerduja tehnika ja looduse vahel“.

mõistis suurepäraselt, et paljud inimesed on tüdinud masinapõhisest „progressist” ning et enamasti seostavad inimesed masinaid „inetuse ja põrgulärmiga” (Pound 1996, 59). Soovides säärast perspektiivi muuta, uskus Pound, et masinaesteetikast võib mõelda täiesti iseseisvalt üksnes ilu enese kategooriates (Danius 2006, 66).

Paljud 1920. aastatel ilmunud, modernismi klassikaks kerkinud romaanid, nagu Andrei Belõi „Peterburg” (1922), James Joyce’i „Ulysses” (1922), Thomas Manni „Võlumägi” („Der Zauberberg”, 1924), Virginia Woolfi „Proua Dalloway” („Mrs. Dalloway”, 1925), Marcel Prousti „Kadunud aega otsimas” („À la recherche du temps perdu”, 1913–1927) jpt moodustasid omamoodi moodsa tehnika intensiivistumise ja tavaellu kinnistumise kirjeldamise kroonikad.

Prousti „Kadunud aega otsimas”, mis on muljetavaldav monument subjektiivsele temporaalsusele, personaalselt kogetud ajale, orkestreerib tervet hulka tehnoloogilisi leiutisi (automobiilid, telefonid, lennukid jms). See on ka üks viise, kuidas Proust ehitab üles kadunud aegade temaatika. Sarnaselt mitmete enda kaasaegsetega uurib ka Proust seda, „kuidas uued masinad ja nende keskkonnad muudavad maailmas olemise viise” (Danius 2006, 67). Võib öelda, et Proustilt leiame me võib-olla isegi ühe varaseima ja nüansirikkaima mõtiskluse selle kohta, kuidas kuulmise ja nägemise kinnistunud viisid mehhaanilise taastootmise ajastul muutuvad (samas).

Thomas Manni entsüklopeedilist romaani „Võlumägi” (1924) iseloomustab rõhk pilgule ja visuaalsele kogemusele. Romaani peategelane Hans Castorp puutub sanatooriumis viibides esmakordselt kokku terve rea tema jaoks uute tehnoloogiatega: röntgeniaparaadi, kinofilmi, grammofooni ja paljude teistega. Kõiki neid kohtumisi võib pidada teatavaks verstapostideks peategelase haridus- ja arenguteel. Iseäranis oluline on lugeda Manni romaani tollal vasttärkavate visuaaltehnoloogiate kontekstis, mis „avasid uusi optilisi ruume” ja seetõttu ka uusi teadmise valdkondi (Danius 2002, 57). Romaani peamist tegevuspaika, sanatooriumi iseloomustatakse paljuski visuaalsete tegevuste kaudu. Vaadatakse teisi inimesi, maale, fotosid, röntgeniplaate, maastikku, läbi mitmesuguste optiliste „ajaviiteesemete” nagu näiteks „stereoskoopiline vaatekast”, „pikksilmakujuline kaleidoskoop” ja „keerlev trummel” (Mann 2008, 116). Romaani iseloomustavateks visuaalseteks markeriteks on just seetõttu peetud „sotsiaalset skaneerimist, meditsiinilist pilku ja mehhaanilist silma” (Danius 2002, 61).

Modernistlik kirjandus ei käi tehnoloogiliste muutustega ümber pelgalt temaatiliselt. Nagu Prousti töödes, laseb see ennast märgata ka mitmete teiste 20. sajandi alguse kirjanike tekstide seesmise vormi tasanditel: stiili, retoorika, kujundlikkuse, figuratsiooni, representatsiooni, süntaksi ja fraseerimise juures.

Modernistlik romaan võttis väljendada ühiskonnas toimuvaid muutusi kirjanduslikus vormis, mis ise samaaegselt muutus. Modernism näitas, et maailma „pidi

vaatama igast vaatenurgast, isegi kui fikseeritavaid vaatenurki ei ole" (Orr 1991, 619). Üheks modernistlikku kirjanduse eriomasemaks stilistiliseks iseloomujooneks võib kindlasti pidada nn teadvusevoo (*stream of consciousness*) narratiivset laadi. Psühholoog William Jamesilt nime saanud jutustamismeetod kirjeldab sündmusi tegelaste mõtetevoogudena, mis on sageli kirja pandud ilma kirjavahemärkideta ja mittelineaarses ajalises järjestuses. „Selles pole midagi ühendatud; ta voolab [. . .]“, kirjeldas James selle stiili eripära. Teadvusevoo stiili kõige kuulsaimaks näiteks on kahtlemata James Joyce'i „Ulysses“ (1922). Kasutades Homerose „Odüsseiat“ omamoodi toetava vundamendina, kujundab Joyce tuntud eepose ümber Dublini tavainimeste (Stephen Dedalus, Leopold Bloom ja Molly Bloom) ambivalentsete uskumuste ja modernismi-eetose vastukäivate väärtuste kirjeldamiseks ühe päeva jooksul (16. juuni 1904). Joyce kasutab kõige tavalisemaid inimesi selleks, et näidata lugejale ühelt poolt 20. sajandi alguse Dublini linnaelu tavakogemise erinevust ja mitmeplaanilisust, aga teisalt ka sarnasusi, mida ühise linnaruumi kodanikena jagatakse. Igapäevaelu monotoonse argisuse täpne kirjeldamine ja tavaliste inimeste mänguline vastandamine Homerose eepilistele kangelastele moodustab ühtekokku omamoodi modernse eepose: üks kõige tavalisem päev, „mil kõige tavalisemad inimesed teevad kõige tavalisemaid asju“ muutub ühtäkki erakordseks (vt Bogost 2016). Teadvusevoo stiili (või ka sisemonoloogi) eesmärk on tegelaste mõttemustrite esiletoomine „ilma tavapäraste üleminekuteta, mida tarvitatakse konventsionaalsetes narratiivides“ (Gillespie 2006, 388). Säärane stiil mitte üksnes ei näita lugejale, mida tegelased mõtlevad, vaid pakub ka võimaluse näha, mil moel tegelased moodustavad oma muljeid. Üks stiilinäide Leopold Bloomi mõtisklustest:

Härä Bloom kõndis mõõdetud sammul piki Söör John Roggersoni kaldapealset [. . .] Brady barakkide juures lõsutas üks prükkaripoiss, tapajäätmete ämber käevangus, ja suitsetas äranäritud konijuppi. [. . .] Ütleks poisile, et ta ei kasva, kui suitsetab. Oh, las ta olla! Ega temagi elu just lust ja lillepidu ole. Ootab kõrtsiuste ees, et iss koju viia. Tule koju emme juurde, iss. Vaikse- võitu kellaag: ega seal palju rahvast ole. (Joyce 2017, 2207–2208)

„Ulyssese“ stiilide paljusust, milles on lahti öeldud fikseeritud seisukohast, on peetud „mitmekordseks esiletoomiseks“ või paljastamiseks (Orr 1991, 620). See tähendab, et stiilide paljusus ei kätke endas lihtsalt fikseeritud teema suhtelisi variatsioone, s.o eri vaatenurki fikseeritud objekti vaatlemiseks, vaid need on „stiilimuutused sobitamaks muutuvaid objekte muutuva maailmaga“ (samas). Nõnda saab ühest päevast Dublinis põhjatu kuristik. Reaalsus ei ole enam selgepiiriliste osatäitjate lõikuvate perspektiivide rakendamine maailmale, sest maailm ise ei ole enam „konsensuslik nägemisväli“ (samas). Modernismikogemuses ei või me eales

kindlad olla, et tervik on osade summa, ega ka selles, et meie taju kogetavat ammendab.

Joyce'i „Ulyssese“ ja Prousti teoste kõrval on teadvusevoo väljapaistvamaks meistriks kindlasti ka Virginia Woolf. Romaanis „Proua Dalloway“ kasutab Woolf peategelast Clarissa Dallowayd uuenenud kultuurilise mõju avaldumis- ja kogemisväljana: olgu selleks linnaruumis kogetavad uued tehnoloogiad nagu automobii- lid, lennukid ja kino, või siis ka Clarissa moodne avatus abielu- ja seksuaalsuhetele ning ühiskonnas toimuvatele poliitilistele protsessidele. Teadvusevoo meetod, mida Woolf tarvitas, väljendas „vajadust liikuda väljapoole faktuaalse realismi kohmakusest ning leida tundlikumaid, kunstilisemaid ning sügavamõttelisemaid viise“ selleks, et tabada moodsa ühiskonna muutunud loomulaadi (Showalter 2016). Õeldes lahti lineaarsest jutustamislaadist ning soovides rõhutada käeolevat hetke esmatähtsust – aga nii, et minevik selles edasi elaks, mõjutas Woolfi otseselt nii Albert Einsteini relatiivsusteooria kui ka Henri Bergson, kelle filosoofiline ajamõiste – *durée* – muutis kardinaalselt käibivat lineaarset ajakäsitlust. *Durée* on mineviku pidev edasikulgemine, mis murrab ennast välja tulevikku ning areneb ning paisub seal veel edasigi. Minevik kasvab Bergsoni sõnul ilma, et see lakkaks olemast, ning tema püsijäämisele pole mingeid piiranguid. Näeme, kuidas „Proua Dalloways“, mille sündmused toimuvad samuti ühel juunikuupäeval Londonis, „elavad“ peategelased üheaegselt nii minevikus kui ka olevikus. Clarissa jutustav sisemonoloog põimub eksplitsiitsete Londoni sündmuste virvarris läbi tormiliste neiuea mälestustega maakodus Bourtonis, ning teine peategelane, Septimus Smith, elab Londoni tänavatel kõndides ikka ja jälle läbi oma traumaatilist sõjakogemust. Mõlema personaalset teadvusevoogu lõikavad läbi linnaruumis kogetavad tehnoloogilised katkestused nagu kohtumine arvatava võimukandjat sõidutava autoga, taevasse reklaami tippiva lennukiga, aga ka sündmusi alatasa saatvate Big Beni kellalöökidega (Sims 2001, 120).⁵

John Dos Passose „suur Ameerika triloogia“ „U.S.A.“ (1938), mis koosneb romaanidest „42. laiuskraad“ („The 42nd Parallel“), „1919“ ja „Suur raha“ („The Big Money“), on mitmetahulise modernismikogemuse kirjanduslikku vormi valamise katse stiilinäide. Dos Passos kasutab triloogias nelja alatasa vahelduvat narratiivset häält. Romaani fiktsionaalse narratiivi moodustavad kaheteistkümne tegelase elukirjeldused oma koha otsinguist 20. sajandi alguse Ameerika ühiskonnas. Iga tegelane on esitatud omamoodi *bildungsroman*-ilikul viisil, tegelaste elu- ja arengu-

5 Põhjalikumat analüüsi tehnikast Virginia Woolfi loomingus vt Indrek Männiste käesoleva ajakirjanumbri artiklist „Kirjandus, kontrapunkt ja *cantus technicus*“.

kaart vaadeldakse varajases lapsepõlvest täiskasvanuks kujunemiseni. Teise narratiivse tasandi moodustavad „Kaamerasilma“ („Camera Eye“) osad, mis on kirjutatud teadvusevoo stiilis ning mida peetakse Dos Passose enda autobiograafiliseks „kunstnikuromaaniks“, mis järgib tema kujunemist lapsepõlvest poliitiliseks kirjanikuks, aga kommenteerib autori perspektiivist ka romaanis asetleidvaid avalikke sündmusi. Just seda osa on peetud romaanis kõige „avangardlikumaks“ (Gilman 1997). Kolmanda narratiivse hääle moodustavad nn „Ringvaate“ („Newsreel“) osad, mis koosnevad ajalehepealkirjadest, artiklite fragmentidest, populaarsete laulude sõnadest, päevauudistest jms ning kannavad romaanis edasi autentset ajastuhõngu. Romaani viimase narratiivse alaosa moodustavad Ameerika tuntud ajalooliste tegelaste minibiograafiad. Siit leiame teiste hulgas näiteks Henry Fordi, Woodrow Wilsoni, Isadora Duncani ja Thomas Edisoni elulood. Dos Passose sedavõrd mitmekülgse stilistilise valiku üheks eesmärgiks on peetud Ameerika kultuuri „vast-industriaalse ja kommertsiaalse visuaalsuse“ kriitilise taasesitamine püüdu (North 2004, 141). Eisensteini filmidest ja D. W. Griffithi montaažitehnikatest kaasa haaratuna mõjub Dos Passose „U.S.A.“ filmiliku kollaažina, mis püüab hoiatavas kõverpeeglis jäädvustada Ameerika elulaadi ja ideaalide kokkuvarisemist tegelaste luhetunud elude näitel: lennundusentusiastist Hollywoodi näitlejani ning poliitilisest *spin doctor*’ist suurtöösturi ja madruseni.

Tegelikkuse tehniline küllastumine

Kui mitte varem, siis II maailmasõjas Natsi-Saksamaa teostatud genotsiid ning Ameerika Ühendriikide heidetud tuumapommid Hiroshimale ja Nagasakile märkisid sümboolset äratundmishetke, et inimestevaheliste võimuhete realiseerimine võib nihkuda täienisti tehnilisele pinnasele ning inimeksistents kui niisugune võib sattuda inimeste toodetud tehnika ja tehnoloogiliste süsteemide täielikku meelevalda. USA juhtiva holokausti-ajaloolase Christopher Browningi sõnul eristab holokausti teistest genotsiididest kaks asjaolu: esiteks „kavatsuse totaalsus ja ulatus“ ning teiseks eesmärgi täitmiseks kasutatud vahendid – „modernse rahvusriigi ja lääne teadusliku kultuuri administratiiv-bürokraatliku ja tehnoloogilise suutlikkuse rakendamine“ (Browning 2000, 32). Goody lisab, et holokausti tootmisliinilik tapatöö, mida Hannah Arendt on kutsunud ka „laipade masstootmiseks“ (Arendt 1973, 441), põhines „absoluutse objektiivsusega juhitud masinavärgi tõhususel“ (Goody 2011, 85). Tuumarelv kujutab endast seevastu „tehnoloogia surmava jõu apoteoosi“ (78) – esimest korda inimajaloos tunnetati sedavõrd sügavalt, et totaalset kollektiivset hävingut ei pruugi põhjustada enam üksnes „inimvälised“, nt looduslikud või jumalikud jõud, vaid tehnika, mille inimene on ise välja töötanud. Goody ütleb, et erinevalt igapäevaselt kasutatavast tehnoloogiast kogeti tuumarelvvi sõjajärgsetel

aastakümnetel „sümboolsete või kujutluslike artefaktidena“ (samas). Tohtu kultuuriline mõju, mille tuumaenergia ja -relvad heitsid varjuna üle kogu 20. sajandi teise poole, ei põhine mitte selle tehnoloogia tagajärgede vahetul kogemisel, vaid „alalisel ohul kogu elule ja kogu tsivilisatsioonile, ebakindlusel inimkonna tuleviku suhtes, mille on põhjustanud tema enese loodud tehnoloogia“ (samas). Pettumine tehnoloogilises progressis, mille põhjustas holokaust, ning inimkonna saatuse sattumine tema enese kätte, mida märkisid tuumarelvad, rajasid teed postmodernistlikku kirjandust nii sisuliselt kui ka vormiliselt kujundavale „suurele“ juhtmotiivile: usaldamatusele suurte narratiivide vastu (vt Lyotard 1997, xxiv). Nii võib öelda, et tehnikal oli kogu 20. sajandi teise poole kirjandusele ja kirjanduslikule kujutlusvõimele subtiilne, kuid kõikemäärav mõju.

Teadusliku ja statistilise maailmapildi süvenemine, bürokraatiaaparaatide laienemine, masstootmise hüppeline tõhustumine ning sellega kaasnenud tarbimisühiskonna teke, salvestus-, paljundus- ja infoedastustehnoloogiate kasvaval efektiivsusel põhinev massikultuuri teke ning peaaegu iga eluvaldkonda läbistav üha kiirenev tehnoloogiline innovatsioon viis II maailmasõja järgsetel aastakümnetel läänelike ühiskondade kultuuritegelikkuse tehnilise küllastumiseni. Sellist küllastumist ilmestab hästi prantsuse filosoofi Jacques Elluli tuntud uurimus „Tehnoloogiline ühiskond“ (1953), milles Ellul vaatleb inimese ja masina/tehnoloogia vahelise suhte muutumist kultuuris, kus tehnika on saavutamas üha suuremat autonoomsusastet. Elluli käsitluse aluseks on tehnika ning masina/tehnoloogia otsustav eristus:

Termin *tehnika* ei tähenda minu kasutuses masinaid, tehnoloogiat või mõne eesmärgi saavutamiseks mõeldud protseduure. Meie tehnoloogilises ühiskonnas on tehnika nende ratsionaalselt saavutatud meetodite totaalsus, millega (antud arengufaasis) on igas inimtegevuse vallas jõutud absoluutse tõhususeni. [...] Tehnika pole ühiskonnas isoleeritud asjaolu (nagu termin *tehnoloogia* võiks meid uskuma panna), vaid see on seotud moodsa inimese elu iga valdkonnaga; see mõjutab nii sotsiaalseid kui ka kõiki muid asjaolusid. (Ellul 1964, xxv)

Tehnika ja masin/tehnoloogia pole niisiis Elluli jaoks identsed, ehkki „masin on sügavalt sümptomaatiline: see representeerib ideaali, mille poole tehnika püüdleb. Masin on ainumalt, eksklusiivselt tehnika; võiks öelda, et see on puhas tehnika“ [4]. Tehnika ja tehnoloogia niisugusest eristusest lähtuvalt täheldab Ellul nende omavahelise (representatsioonilise) suhte järk-järgulist muutumist:

Senikaua kui tehnikat representeeris ainult masin, oli võimalik rääkida „inimesest ja masinast“. Masin jäi välispidiseks objektiks ning inimene jäi sellest hoolimata iseseisvaks. Ta võis kehtestada end masinast eraldiseisvalt; ta oli suuteline sellega suhestuma. Kuid kui tehnika

siseneb elu privaatsfääri, kaasa arvatud inimesse, lakkab see olemast inimese suhtes väljaspoolne ning saab tema tõeliseks substantsiks. See ei seisa enam inimesega vastakuti, vaid on temasse integreeritud ning haarab ta järk-järgult endasse. Selles mõttes erineb tehnika radikaalselt masinast. See transformatsioon, mis moodas ühiskonnas on nii silmanähtav, tuleneb asjaolust, et tehnika on muutunud autonoomseks. (Ellul 1964, 6)

Teisisõnu, tehnika polnud 20. sajandi teisel poolel enam midagi ainiti „välispi-dist“, mille suhtes inimene saanuks asuda selgelt piiritletud, „turvalisele“ või kontrollivale distantstile. Pigem oli kogu (kultuuriline) tegelikkus ise muutunud läbinisti tehniliseks – ning inimene tehnikaseadestu isetoimimise suhtes omakorda üha teisejärgulisemaks ja sekkumisvõimetumaks. Tehnika sellist „iseseisvumist“ on looduse ja tehnika muutunud suhte raamistuses täiendavalt iseloomustanud USA kirjandusteadlane Istvan Csicsery-Ronay. Tema käsituses pole tehnoloogia enam kaugeltki miski, mida inimesed üksnes kasutavad selleks, et oma igapäeva-elu paremaks muuta. Selle asemel on tehnoloogiat „hakatud pidama omaette aja-looliseks jõuks“ (Csicsery-Ronay 2008, 93)⁶ ning tegelikkus, mida see jõud vormib, koosneb „kompleksse[test] ja vaevu hallatava[test] protsessid[est]“ (Csicsery-Ronay 2008, 26). Tehnoloogia pole enam üksnes „üksiku leidurist või avastajast veidriku“ privileeg, vaid hõlmab „kogu liiki“ (Csicsery-Ronay 2008, 93). See enam „mitte üksnes ei imiteeri loodust“, vaid „transformeerib tegelikult materiaalist maailma, kasutades teaduslikku teadmist moel, mil see paneb oma füüsilise subst-raadi toimima nii, nagu Loodus „ei toimi““ (samas). Tehnoloogiast on sestap saanud autonoomne teine loodus, mis „sirutab [. . .] end välja materiaali tuumani“ (samas). Nendes mõtetes heliseb kaasa Fredric Jamesoni tuntud määratlus postmodernis-mist kui ajastust, kus „moderniseerumisprotsess on lõpule viidud“ (Jameson 1999, ix), ning postmodernistlikust kultuurist kui usutavalt toimivast „teisest loodu-sest“ (samas). Tehnoloogia – ning sedakaudu ka tehnika kui niisugune – on postmo-dernsel ajastul miski, mida tajutakse ühtaegu nii intiimselt lähedalseisva kui ka isetoimivalt autonoomse ja kõikemääravana.

Tehnika postmodernistlikus kirjanduses

20. sajandi teise poole angloameerika kirjandusest võib välja tuua ridamisi tekste, kus tehnoloogia on eksplitsiitselt ning tehnika implitsiitselt teose temaatilise ja vormilise mõjujõu keskmes. George Orwelli tuntud düstopia „1984“ (1949,

⁶ See on mõnevõrra sarnane Martin Heideggeri lähenemisega, mis pidas tehnikat „ajastu metafüüsikaks“ ning rõhutas, et moodne tehnika „ei tulene inimese otsusest, vaid hoopis protsessidest olemise ajaloos endas“ (vt Zimmerman 1990, xiii).

eesti k 1990) hoiatas kirjutamise kaasajas kujunema hakanud külma sõja raamistuses totalitarismi uute vormide eest, mille toimimise tagavad esmajoones üha tõhusamad jälgimistehnoloogiad. Thomas Pynchoni II maailmasõda käsitleva postmodernistliku suurromaan „Raskusjõu vikerkaar“ („Gravity’s Rainbow“, 1973; eesti k 2017) süžeeelises ja sümboolses fookuses on sõdivate vastaspoolte püüdlused saavutada kontroll uusima sõjatehnika üle ning kitsamalt sakslaste V2-raketid, mis juhtuvad Londonis kukkuma kohtadele, kus peategelane Tyrone Slothrop on sattunud sugulisse vahekorda astuma. J. G. Ballardi skandaalne romaan „Crash“ (1973, eesti k 2013) käsitleb täienisti autostunud suurlinna ning jutustab loo Londoni äärelinna magistraalidel tegutsevast subkultuurist, mille liikmete igapäeva täidab autoõnnetuste intensiivne fetišeerimine, kuulsuste autokokkupõrgete üksikasjalikkuseeni hoolikas lavastamine, õnnetuspaikade innukas fotografeerimine, õnnetussündmuste teaduslik lahkamine, proteeside ja haavaarmide tähelepanelik ja andunud uurimine, lakkamatu haiglapalattites taastumine, üha järgmiste laupkokkupõrgete või õnnetussimulatsioonide põhjalik ja toimekas planeerimine, neist tuleneva seksuaalse iha rahuldamine jne. Don DeLillo kõrgelt auhinnatud romaanis „Valge müra“ („White Noise“, 1985, eesti k 2005) hakkab ühe USA Kesk-Lääne väikekodanliku perekonna perepea surelikkust ja surmahirmu raamistama rongiõnnetuse tulemusel keskkonda lekkinud keemiareostus. William Gibsoni küberpunk-romaanis „Neuromant“ („Neuromancer“, 1984; eesti k 1997) palgatakse häkker Case abistama võimsat tehisintellekti, et too saaks küberruumis ühilduda oma kaksikuga ning moodustada üliteadvuse, mis hakkab kontrollima Matrixi-nimelist globaalset virtuaalvõrgustikku.

Niisugust loetelu 20. sajandi teise poole kirjandusteostest, mille temaatilist või esteetilist paleust kujundab mõni kirjutamise kaasajas uus tehn(oloog)iline motiiv ja selle kriitilised järeldused, võiks jätkata veel pikalt. Uued tehnoloogiad tekitavad tänase päevani vaimustusel või võõritusel, entusiasmil või võimetustundel põhinevat tunnetuslikku peapööritust, mis leiab oma kajastuse kirjanduses. Kuid tehnoloogiline innovatsioon, selle kiirus ja intensiivsus – asjaolu et uusi tehnoloogilisi nähtuseid tuleb pidevalt peale – on ise muutunud kultuuriliselt enesestmõistetavaks. See on miski, mida ollakse harjunud olevikult ja tulevikult eeldama. Sestap on ka mõistetav, et postmodernistlikus kirjanduses ei tõuse üks või teine tehn(oloog)iline motiiv esteetilise mõjujõu allikana enam sedavõrd jõuliselt esile, nagu nägime romantismi, realismi või modernismi juures. Kultuur ei vastandu enam nii selgepiirilisel loodusele, tehnika ei seisa enam orgaanilise inimkeha suhtes selgelt määratletaval distant sil: kogu kultuuriline eksistents ühes inimkehadega, mis sellesse on haaratud, on nüüd läbinisti tehnika poolt seatud. Tehnika, nagu ütleb Ellul, pole enam inimese suhtes väljaspoolne, vaid on saanud tema tõeliseks substantsiks.

Sestap pole ka 20. sajandi teise poole ja uue sajandi alguse (postmodernistlikust) kirjanduse juures mõtet kõneleda mitte niivõrd üksikutest tehn(oloog)ilistest motiividest, mida see representeerib, vaid kogu kultuuritegelikkuse ning tervete suurte eluvaldkondade (tarbimisühiskond, massimeedia, massikultuur, kultuuritööstus, bürokraatiaaparaat jne) substantsiaalsest tehnilisusest, mida esitab ja kehastab ka kirjandus.

Nii osutab Orwelli „1984“ jälgimistehnoloogia motiivi kaudu kriitilises võtmes asjaolule, et tehnika oma konkreetses kasutuses pole iseeneses midagi neutraalset, vaid mängib suurte ideoloogiliste formatsioonide ülesehituses ja alahoius fundamentaalset rolli. V2-rakett Pynchoni maksimalistlikus „Raskusjõu vikerkaares“ pole pelgalt isoleeritud tehnoloogiline motiiv, vaid võti „mitmemaaailm[sesse] ruum[i]“, kus ekslevad tegelased, kes esindavad erinevaid maailmavaatelisi, keelelisi ja erialaseid registreid ning kes hõlmatakse tohtusse kultuuriliste, sõjaliste, ajalooliste jne seoste võrgustikku“ (Kraavi 2018). Autot ja autoõnnetuste fetišeerimist võib Ballard'i „Crashis“ lugeda sõnasõnaliselt, kuid õigupoolest tagab see kujundina representatsioonilise ligipääsu määrale, mil tehnika on moodsas ühiskonnas inimkehasse tunginud, tekitades sedakaudu paradoksaalsel kombel nii afekti kui ka identiteedikadu, nii tõmbe- kui ka tõukejõudu. DeLillo „Valge müras“ käivitab peategelase eksistentsiaalse sisekaemuse keemiareostus kui täienisti tehn(oloog)ilist päritolu sündmus, mille mõju ei suuda summutada ega kinni katta ka andumine kõikvõimalikele (taaskord täienisti tehnilise loomusega) tarbimisühiskondlikele rutiinidele, mille roll moodsa identiteedi kujundamisel on romaani tege-likuks tuumstseeniks. Küberruumi Gibsoni „Neuromandis“ ei tuleks tõlgendada üksnes ühe toonase tulevikulise võimalikkusena, vaid metafoorse kujustusena, mis aitab paremini tajuda täienisti tehnilise hiliskapitalistliku maailmasüsteemi pealt-näha hoomamatut paljusust – selgitustöö, mida Fredric Jamesoni arvates teevad kõige paremini just tehn(oloog)ilised figuurid (Jameson 1999, 34–38). Nii saaks pea-aegu iga postmodernistliku teose puhul näidata, kuidas see tehnika toimet ja mõju avab ja mõtestab: kõigile neile on võimalik vaadata kultuuritegelikkuse tehnilise küllastumise perspektiivist. Kirjandus tehnilise küllastumuse ajastul on selle küllastumusega alati paratamatus suhtes.

(Postmodernistlik) kirjandus tegelikkuse tehnilise küllastumuse ajastul

Kuid olulisemaks eri viisidest, kuidas postmodernistlik kirjandus on tehnikat representeerinud ja mõtestanud, tuleks pidada tehnilise küllastumise mõju kirjanduse enese narratiivsele kokkuseadele, poetikale, vormile, loomemeetoditele ja üldisele mõtestusele. Paljud postmodernse kultuuri ja postmodernistliku kirjanduse paleust määratlevad tuntud juhtmõtted on hõbeniiti pidi tagasi viidavad just

kultuuritegelikkuse tehnilise küllastumuse lätetele. Jõuame neile osutada üksnes põgusate pintsli tõmmetega. Nägime juba, kuidas II maailmasõja traumaatilised raputused ning nendega kaasnenud inimkonna tehnilise hävi(ta)mise võimalikkuse läbitunnetamine viis süveneva pettumuseni tehnoloogilises progressis ja kasvava ebakindluseeni inimkonna tuleviku suhtes. Need kujundasid uue ajastu kultuuritunnetuslikuks põhifooniks, aga ka omamoodi eetiliseks imperatiiviks usaldamatuse suurte narratiivide suhtes, mida tänini peetakse üheks postmodernse kultuuri ja kirjanduse juhtmotiiviks. Hoidumine „modernistliku teadmise mudelite“ (Lyotard 1997, xxiii) asetamisest ainuseltgitavasse positsiooni, keeldumine müütiliste mõõtmetega lugude (nt kristluse ja lunastusõpetuse, saksa klassikalise spekulatiivse filosoofia, marksismi ja sotsialismi, kapitalismi jne; vt Kraavi 2005, 76) ainuautoriteedist tähendas kirjanduses ühtlasi universaalsuse asemel erinevuste ja heterogeensuse produtseerimist (79).

Sestap ei anna maksimalistlik romaan kui postmodernistliku kirjanduse kõige massiivsem ja monoliitsem „suurvorm“ edasi mõnd (vertikaalset) suurt narratiivi, vaid püüab (horisontaalselt) esitada, koondada ja kokku võtta postmodernse kultuuritegelikkuse peaaegu hoomamatut paljusust ja mitmekesisust, väikelugude võrgustikku, millest see koosneb.⁷ Sellisele erinevuste ja heterogeensuse produtseerimisele vastas omakorda autoriteetse ja kehtestava autori- ja jutustajapositsiooni nõrgenemine ning kirjaniku kontseptsiooni übermõtestamine, mida iseloomustab kõige paremini veel üks postmodernistlik juhtmõte, Roland Barthes'i tuntud idee autori surmast.

Me teame nüüd, et tekst ei koosne sõnadereast, mis kannaks endas ühtset, mingis mõttes teoloogilist tähendust (Autor-Jumala „sõnumit“), vaid ta on mitmemõõtmeline ruum, kus omavahel põimuvad ja põrkuvad erinevad kirjutused, millest ükski pole algupärane: tekst on tuhandetest kultuurikolletest pärinevate tsitaatide kude. (Barthes 2002, 122)

Seda heterogeenset tsitaatide kude toodab kirjaniku asemel pigem kirjutaja, keda Barthes on iseloomustanud otseselt tehnilistes terminites: „Kirjanik sarnaneb preestriga, kirjutaja ametnikuga“ (14). Kui kirjanik on klassikalises vaimus individuaalne kunstnik-geenius, kes edastab „Autor-Jumala“ sõnumit, siis kirjutaja kujutab endast täienisti tehnilist funktsiooni, mis toodab ja haldab omavahel põimuvaid ja põrkuvaid kirjutusi. Sellest vaatenurgast kõlab tabavalt Janek Kraavi sedastus, et lahtiütlemine „individuaalse kunstnik-geeniuse rollist“ tõi endaga kaasa „postmo-

7 Põhjalikku ülevaadet maksimalistliku romaani kohta vt Ercolino 2014.

dernistliku kirjaniku loomingukeskkonna [...] teistsugused tekstilised strateegiad“, mis võrsuvad selle keskkonna tehnilise küllastumuse pinnalt: „varjamatu tsiteerimine, paroodilisus, irooniline mäng massikultuuri vormidega, kõrge ja madala kultuuri süntees“ (Kraavi 2005, 170).

Ühtse ja autoriteetse autoripositsiooni õõnestumine avaldub 20. sajandi teise poole kirjanduses väga erinevate kirjutamismeetodite kaudu. Rakendatakse ebausaldusväärset jutustajat, „vaatepunktide paljunemist, mitmete jutustajate olemasolu, mitmesuguste tuntud kirjavormide kaasamist teksti (nt politseiraporti vorm või keel), mingi ajaloolise stiili imiteerimist, stilistika (või maski) taha peitumist jne“ (174). Kõigi nende meetodite märgatav vabakasutus märgib ühtlasi kirjutaja-instantsi enese fundamentaalselt tehnilist loomust, tema (teadvustatult) tehnilist suutlikkust hallata ja manipuleerida saadavalolevaid kirjanduslikke kirjutusviise ja -võimalusi. Nii on ka metafiktsionaalsuses – veel ühes postmodernistlikus juhtstrateegias – midagi põhiolemuselt tehnilist. Seades saladust tegemata kahtluse alla tekstis konstrueeritava reaalsuse idee, esitades seda varjamatult kui väljamõeldist, rõhutades „fiktsionaalse reaalsuse keelelist olemust ning objektiivse maailmakirjelduse võimatust, indiviidi mõtlemise sõltuvust keelest ja diskursustest“ (175), kehastab iseäranis just metafiktsioon kirjutaja teaduslik-tehnilist teadlikkust kirjutuse staatusest ja kirjutamise mehhanismidest. Narratiivi sekkuv jutustaja, lugeja lülitamine loominguprotsessi, stilistiline ja vormiline hübriidsus ja mitmekesisus, dokumentalism, „realismi“ efekt, tüpograafilised mängud, raamatu kujundusliku külje toonitamine, sihilik intertekstuaalsus (vt samas) – kõik need annavad omamoodi tunnistust tõsiasiast, et postmodernistlik kirjutaja opereerib kirjandusliku „toorainesega“ samamoodi nagu tehnika opereerib tehnilise küllastumuse ajastul loodusega.

Mõistagi on selge, et ülaltoodud tekstistrateegiliste tunnuste mõjulepääs postmodernistlikus kirjanduses pole lihtsalt ja sirgjooneliselt taandatav üksnes kultuuritunnetuslikule usaldamatusele suurte narratiivide vastu, milleks andis aluse inimkonna tehn(oloogilise) hävimise perspektiiv. Tehniline küllastumine läbistas sõja järgsete aastakümnete lääneliku kultuuri kõiki eluvaldkondi ning mõjutas sedakaudu ka kirjanduse s(t)aatust. Massikultuuri teke ja globaalne levik hägustas ja tühistas „kõrgete“ ja „madalate“ kultuuriregistrite vahelisi piire ning intensiivistas nendevahelisi mõjusõlmi. Kultuuritööstuse otsustav mõjulepääs tarbimiskultuuris määras ära uued kirjastamis- ja turundusstrateegiad, kujundas ümber kirjanduse žanrisüsteemi ning tõstis prominentsele kohale näiteks kõikvõimaliku žanrikirjanduse. Kultuuriruumi kasvav vaatamängulisus (vt Debord 2013) ning sellega kaasnenud tegelikkuse simulatsiooniline kvaliteet (vt Baudrillard 1999) teisendas arusaama reaalse ja virtuaalse, tegelikkuse ja väljamõeldise vahekorra ning sedakaudu ka kirjandusliku fiktsioonimaailma staatusest. Teadusliku ja tehn(oloogilise) arengu kiirus ja

intensiivsus kujundas ümber kultuurilise aegruumitaju, nõrgendas suutlikkust mõtestada olevikku ajalooliselt ning lõimida tähenduslikult ühte minevikku, olevikku ja tulevikku (Jameson 1997). See tõi omakorda kaasa (vabastavad) vabamängud varasema kultuuri märkide, jutustamislaadide ja stilistikaga ning viis traditsioonilise ajaloolise romaani väljenduslaadi dekonstruktsioonini ja ajalookirjutuse olemuse kriitikani (vt Kraavi 2005, 173). Kõikide nende aspektide kaudu on võimalik näidata, kuidas tehnika areng mängis 20. sajandi teise poole kirjanduse paleuse kujundamisel määravat rolli. Kirjandus tehnilise küllastumuse ajastul on vähemalt samavõrra selle küllastumuse sümptom kui selle küllastumuse mõtestaja ja kriitik.

Eelmise sajandi viimasel aastakümnel läänelikku argielu ümber kujundama hakanud digitaalsed ja võrgustikulised kommunikatsioonitehnoloogiad avaldasid uut laadi mõju ka kirjanduse konventsionaalsete vormide tajumisele ning rajasid teed uutele loojutustamis- ja esitlusvõimalustele. Hüpertekst (vt Landow 2006), Jorge Luis Borgese „Hargnevate teede aia“ omamoodi digitaalne kujustus, võimaldas jutustada mitmesuunalisi lugusid ja realiseerida korraga paljusid loolisi võimalikkusi, vabastas narratiivi veelgi enam sirgjoonelise lineaarsuse kammitsaist ning suurendas otsustavalt lugeja osalust lugemisjärjestuse ja loo kulgemise määramisel. Digitaalne esitusviis võimaldas konventsionaalselt staatilise kirjanduskirja liikuma panna ning lõimida kirjanduskogemusse uudsel ja märksa struktuuralsemal viisil pilte, heli ja filmikatkeid. Tekst taandus digitaalses kirjanduses üheks paljudest teose komponentidest, muutis kirjandusteose rõhutatult intermediaalseks. Internetikeskkond lõi klassikaliste kirjastamismehhanismide kõrvale uut laadi kirjanduskultuuri, kus ei kehtinud enam „aktiivse“ autori ja „passiivse“ lugeja dihhotoomia – igaüks võis oma loomingu potentsiaalselt väga paljudele kiiresti kättesaadavaks teha või varem avaldatud lugusid omast entusiasmist edasi ja kaasa luua (nn fännikirjandus). Selle kõrval ähvardas digitaalse kirjastamise ja e-raamatute esiletõus käesoleva sajandi esimesel kümnendil esialgu konventsionaalse materiaalse raamatuvormi autoriteeti õõnestada, kuid need hirmud osutusid alusetuks – digitaalse ajakirjanduse, reklaamitööstuse ning sotsiaalmeedia ajastul kujutab materiaalne raamat oma puhta ja askeetliku kirjavormiga hoopis omamoodi vastumürki või pagemisteed üha audiovisuaalsema ja infomürarikama igapäeva eest.⁸

8 Kanoonilist käsitlust digitaalse kirjanduse kohta vt Hayles 2008; head eestikeelset ülevaadet digitaalse kirjanduse defineerimise ja periodiseerimise kohta vt Viires 2017 ning Marin Laagi ja Piret Viirese artiklist käesolevas väljaandes.

Teadusulme kui tehnikakirjandus

Viimaks tuleb öelda, et käesolev käsitlus kirjandusest tehnikaajastul poleks piisav, kui sellest jääks välja osutus ulmekirjandusele – ning iseäranis teadusulmele (*science fiction*), mis eraldi žanrina on teaduslik-tehnilise maailmapildi kõige ilmselgem ja sirgjoonelisem kirjanduslik manifestatsioon. Teadusulme on laiaulatuslik kirjandus-, kunsti- filmi-, muusika- ja meediažanr, mis Andrus Oru sõnul „kujutab kunstiliselt usutavas laadis teaduse ja tehnika mõju inimesele ja ühiskonnale ning tehnokultuurilise arenguga seotud muutuste võimalikkust“ (Org 2017, 140). Teadusulme on tehnikakirjandus *par excellence*, see kui ajaloolis-kultuuriliselt kujunenud žanr „huvitub paljude teadusvaldkondade uurimissuundadest (sh küberneetikast, kvantmehhaanikast, kosmoloogiast, info-, geeni-, nano- ja femtotehnoloogiast), nendega seotud probleemidest, hüpoteesidest ja perspektiividest, ennekoike aga tehnoloogilise tulevikuühiskonna ettekujutuslikust modelleerimisest teaduslike teadmiste taustal“ (samas). Teadusulmeteos seondub peaaegu alati eksplitsiitselt selle kirjutamise kaasaja teaduslike ja tehn(oloogiliste) arenduste viimase sõnaga, aidates sedakaudu mõtestada parasjagu prevaleerivaid ühiskondlike ideoloogiaid, sotsiaalpoliitilist konteksti, tehnokultuurilist arengut ja sellega seonduvaid eetilisi-humanistlikke küsimusi (144–145). Teadusulme keskne struktuurielement, noovum, mis Darko Suvin määratluse kohaselt on „kõikehaarav innovaatiline nähtus või suhe, mis erineb autori ja eeldatava lugejareaalsusnormist“ (Suvin 1979, 64), on peaaegu alati teaduslik-tehnilist laadi. Eri viise ja vorme, kuidas teadusulme on tehnikat representeerinud, inimese ja tehnoloogia suhet mõtestanud ning kirjutamisaja tehnoloogilist hetkeseisu tulevikku ekstrapoleerinud, võiks siin jääda üles loetlema – alates inimkonna teaduslike innovatsioonipüüdluste mitmesugustest kirjeldustest kuni kriitiliste käsitlusteni tehnika otsustavast mõjust tehnikaajastu inimese aegruumitajule ning tehnika otsustavast sissetungist inimkehasse ja -psüühikasse. Käesoleva arutluse seisukohast on oluline märkida, et äratundmist kultuuritegelikkuse tehnilise küllastumuse kohta kehastab ka teadusulme teisenev positsioon nüüdisaegses žanrisüsteemis – asjaolu, et teadusulme on uuel sajandil hakanud võtma üha realismilähedasemaid vorme (vt Tomberg 2013), ning tõsiasi, et väga paljud tunnustatud „peavoolu“ autorid (Margaret Atwood, David Mitchell, Jonathan Lethem jne) kasutavad oma nüüdisaegsete kriitiliste ambitsioonide teostamiseks üha enam just nimelt teadusulmelisi temaatilisi motiive ja poeetilist tööriistakasti.

Kirjandus reageerib muutuvatele kultuurioludele alati väikese lõtkuga – sestap on suure tõenäosusega veel ilmunud teosed, mis kajastavad hõlmavalt näiteks sotsiaalmeediast ja klikiajakirjandusest läbiimbunud kultuuritegelikkust ning selle toel võrsunud populistliku avaliku ruumi praeguseid paradokse. Kuid võib kindel

olla, et need teosed ei jää ilmunuta: näiteks inimtekkelisele kliimasoojenemisele kui alles võrdlemisi hiljuti teadvustatud ja täienisti tehnilist päritolu globaalsele probleemile on väga lühikese aja jooksul reageerinud kliimakriisi kirjandus kui eraldi piiritletud ja kiiresti paisuv kirjandusžanr (vt Johns-Putra 2019). Muutus on tehnikaajastu üks kindlaimaid konstante ning kirjandus tehnikaajastu mõtestajana muutub ühes sellega.

Läbi õhtumaise ajaloo on tehnoloogiasse ja tehnikasse suhtunud nii optimismi kui ka pessimismiga, nii vaimustuse kui ka võõritusega. Tehnika ühelt poolt võimaldab ja võimendab, teiselt poolt kammitseb ja võõrandab. Ning sageli on need toimed samaaegsed: just selles seisneb tehnika fundamentaalne ambivalentsus. Nii ei käsitle ka kirjandus tehnikat ühelgi perioodil ainuüksi positiivse või ainuüksi negatiivse jõuna. Iga Marinetti leiab omale paarikuks mõne Elioti, igale Arthur C. Clarke'ile leidub vastukaaluks oma J. G. Ballard.

Ka 20. sajandi lõpu ja 21. sajandi alguse tehnikafilosoofiast võib leida kõigutamatut tehnikausku. Üheks niisuguseks suundumuseks on transhumanism, mille pooltajate – Nick Bostromi, Hans Moravec, Raymond Kurzweili jt – jaoks peitub tehnika intensiivistuvas arengus ja tingimusteta vastuvõtus lahendus inimkonna kõikidele hädadele. Inimkeha jõuline tehniline proteesimine, inimteadvuse digivõrgustikku laadimise perspektiiv, nanotehnoloogia ja tehisintellekti survestatud väljatöötamine jne – kõik see töötavat inimese vabanemist tema maise keha piiratusest ning viimaks surelikkusestki. Nii päädib transhumanistlik mõtlemine õigupoolest valgustusajastul väljakujunenud keha ja vaimu, looduse ja kultuuri duaalsuse otsustava lahendamiseni vaimu ja kultuuri kasuks ning kinnistab jõuliselt inimese ülemvõimu tema keskkonna üle ühes kõikide selle negatiivsete ja katastroofiliste tagajärgedega.

Transhumanismiga võrreldes sootuks teist laadi inimese ja tehnika suhet postuleerib posthumanistlik mõttesuund, mida esindavad Cary Wolfe, N. Katherine Hayles, Donna Haraway, Bruno Latour jt. Posthumanism erineb klassikalisest humanismist selle poolest, et „taandab“ inimese „tagasi“ üheks paljudest looduslikest liikidest ning näeb inimese, tehnoloogia ja keskkonna vahel uut laadi võrdsuslikku harmooniat. Selles harmoonias pole inimesel olemuslikku õigust loodust (tehniliselt) eksploateerida, inimõigused asetsevad samal tasandil loomaõigustega, ratsionaalse mõtlemise piiratus ja inimmõistuse ekslikkus on teadvustatult omaks võetud ning tehnika pigem soodustab kui pärsib inimese lõimimist tema keskkonda. Mõlemad mõttesuunad – nii transhumanism kui ka posthumanism – on kirjanduses ja iseäranis teadusulmes hästi esindatud. Transhumanistlikku mõttekallakut leiame läbivalt näiteks 1980. aastate küberpunkulmest. Posthumanistlikku meelestatust sobib kõige paremini ilmetama ehk Richard Brautigani luuletus „Kõik hoitud armu-

likkuse masinate rypes“, mille ühe salmi seadsime ka käesoleva ülevaate motoks. Looduse ja tehnika uut laadi, „vastastikku programmeeruvat harmoonia[t]“ on siin esitatud nii soovunelma kui ka omamoodi eetilise imperatiivina, mille täitmisel ei peaks sobiva kollektiivse häälestuse korral olema ületamatuid takistusi. Vähemalt viimaste aastate teadusulme paistab sisendavat, et „puhta vee ja selge taeva kokku-puut“ kujundab perspektiivina üha enam kirjanduslikku kujutlusvõimet.

* * *

20. sajandi mõttelugu näitab, et tehnika areng ei vabastanud inimkonda olemise materiaalsest koormast. Vastupidi, ta sidus meid üha kindlamalt nende tehniliste protsesside ning ühendustega, mis meie maailmas-olu saadavad ja võibolla isegi määravad. Tehnoloogilisel arengul ning kultuuri üha intensiivsemal tehniseerumisel on olnud pöördumatu mõju 20. sajandi kirjandusele: nii selle temaatilistele huvi- ja murepunktidele, vormimuutustele kui ka sellele, mida ülepea kirjanduseks on peetud. Suurt osa 20. sajandi kirjandusest võib mitmeski mõttes pidada inimese ja tehnika ülikeeruka suhte pühitsevaks või muretsevaks ülestähenduseks. Tehnika on kirjanduses olnud elu argipäevast ja ajastu meelestusest võrsunud probleem samavõrd, nagu *techné* oli kreeklaste jaoks argiselt elatud elu.

Sellest lähtuvalt käsitleb Methise käesolev erinumber „Kirjandus ja tehnika“ viise, kuidas kirjandus on aidanud tehnikat ja tehnoloogiat mõtestada, ning vorme, kuidas kirjandus on tehnikat representeerinud. Numbri põhituumiku moodustab valik artikleid eesti kirjandusteadlastelt, kes igaüks on kirjanduse ja tehnika teemale lähenenud oma uurimissuunast ja -huvidest lähtuvalt. Artiklid põhinevad kirjandusfestivali Prima Vista raames 11. mail 2018 TÜ raamatukogu suures saalis toimunud konverentsil „Kirjandus ja tehnika: representatsioonid ja mõtestused“ peetud ettekannetel.

Tiit Hennoste artikkel „Johannes Semper hobusega. Avangard, takerduja tehnika ja looduse vahel“ annab ülevaate 20. sajandi alguse kirjandusliku avangardi suhetest tehnikaga. Artikkel väidab, et paljud avangardi tekstiuuenduslikud ideaalid on vastuolus tehnika ideaalidega ja iseloomustavad ennekõike loodust.

Raili Marlingi artikkel „...Muutume masinateks“. Tehnoloogia ja soolistatud kehad ameerika modernismis“ analüüsib, kuidas tehnoloogilised kuvandid sobituvad modernsuse perioodi laiemasse soolistatud kriisidiskursusesse. Marling küsib, kuidas soolistas modernism masinat ning kuidas mängisid selle soolistatud masinavärgiga modernsed naisautorid, ning kasutab kirjandusnäiteid futurismi ja dadaismiga seotud inglise-ameerika naisluuletajalt Mina Loy'lt.

Indrek Männiste artikkel „Kirjandus, kontrapunkt ja *cantus technicus*“ võtab muusikalisest kompositsiooniteooriast tarvitusele kontrapunkti mõiste, et

näidata, kuidas iseäranis modernistlikes tekstides, kus tehnikat esitatakse sageli kas vastandlikuna loodusele või ängistavana tegelaste meeletundmustele, võib rääkida kontrapunkti kui poeetilisest võttest, mille eesmärk on eriomaselt rõhutada tehnika kohalolu ja kaalu tegelaste tunde- ja argielus.

Arne Merilai polemiseerib artiklis „Tehnikapööre ja luulekääne: tule jumal appi“ Martin Heideggeri tehnika mõiste, luule ja jumala suhtevahekorra üle. Heideggeri kanoonilisest mõttesängist eemaldudes ja seda kritiseerides leiab Merilai, et Heideggeri visandatud spetsiifilist laadi Jumala ilmutamine ootamist ei vääri ning et moodsa tehnikaga kaasnevaid hirme ei ole tarvis ületähtsustada.

Jaak Tombergi artikkel „Küberpunk ilma teadusulmeta“ vaatleb nii poeetilisest kui ka kultuuriteoreetilisest aspektist realismi ja teadusulme otsustavat lähenemist nüüdisaegses žanrisüsteemis ning käsitleb sellest lähtuvalt küberpunkulme nüüdisaegset s(t)aatust realistliku praktikana.

Marin Laagi ja Piret Viirese artikkel „Kirjandus ja digitaalne tehnoloogia“ vaatleb, kuidas digitaalne tehnoloogia on mõjutanud kirjanduse, sh kirjandusajaloo üle mõtlemist ning kaasaegseid kirjanduslikke vorme, poeetikat, (kirjandus)loo jutustamist ja vastuvõttu. Artikkel käsitleb eesti digitaalse kirjanduse näiteid ning digihumanitaarsete meetodite võimalusi kirjanduse uurimisel.

Teoriavahenduses ilmub N. Katherine Haylesi artikkel „Intermediatsioon: ühe visiooni kannul“ („Intermediation: The Pursuit of a Vision“, tõlkinud Silver Rattasepp), mis pakub 20. sajandi lõpu ja 21. sajandi alguse elektroonilist kirjandust hõlmava adekvaatse teoreetilise raamistuse loomiseks välja intermediatsiooni mõiste.

Varia rubriigi sisustab Andrus Laansalu autopsühhograafiline tekst „Kirja masina ekstaatiline ümberkonstrueerimine“, kus autor avab isiklikust lugemiskogemusest lähtuvalt kirjanduse ja tehnika kokkupuutepunkte.

Vabateemalise artiklina ilmub selles numbris Roosmarii Kurvitsa „Kakskümmend viis aastat hiljem. Ajakirjanike meenutused nõukogude tsensuurist“, mille aluseks on 57 eluloolist intervjuud aastatest 2015–2016. Analüüs osutab, kuidas intervjuueeritud rõhutasid enese teadlikkust nõukogude tsensuurisüsteemist ning leidsid, et kogenud ja tark ajakirjanik oskas keelde ennetavalt arvestada. Nad ei tõlgendanud seda aga mitte tsensuurile allumisena, vaid tsensuurist eemalseisemisena.

Allikad

Adorno, Theodor, W. ja Horkheimer, Max. 1947. *Dialektik Der Aufklärung*. Amsterdam: Querido Verlag.

- Arendt, Hannah. 1973. *Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Barthes, Roland 2002. *Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid*. Tallinn: Varrak.
- Bate, Jonathan. 2000. *The Song of The Earth*. Cambridge: Harvard University Press.
- Baudrillard, Jean. 1999. *Simulaakrumid ja simulatsioon*. Tallinn: Kunst.
- Blake, William. 2004a. „Korstnapühkija.” – *Vikerkaar* 19 (7–8): 5–6.
- . 2004b. „London.” – *Vikerkaar* 19 (7–8): 11.
- Bogost, Ian. 2016. „Ulysses and the Lie of Technological Progress.” – *The Atlantic*, 16. juuni. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/06/everyday-is-bloomsday/487313/>.
- Borgmann, Albert. 1984. *Technology and the Character of Contemporary Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brautigan, Richard. 2007. *Hangua elavhõbedat pildudes*. Tõlkinud Lauri Sommer. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Browning, Christopher R. 2000. *Nazi Policy, Jewish Workers, German Killers*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Campbell, Donna M. 2017. „Naturalism in American Literature.” – *Literary Movements*. <https://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/natural.htm>.
- Csicsery-Ronay, Jr., Istvan. 2008. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Daly Nicholas. 1999. „Railway Novels: Sensation Fiction and the Modernization of the Senses.” – *ELH* 66 (2): 461–487. <https://doi.org/10.1353/elh.1999.0013>.
- . 2004. *Literature, Technology, and Modernity, 1860–2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danius, Sara. 2002. *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- . 2006. „Technology.” – *A Companion to Modernist Literature and Culture*, toimetanud Kevin J. H. Dettmar, 66–78. Malden: Blackwell.
- Debord, Guy. 2013. *Vaatemänguühiskond*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Ercolino, Stefano. 2014. *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. New York, London, Oxford, New Delhi, Sidney: Bloomsbury.
- Ferber, Michael. 2010. *Romanticism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Gillespie, Michael Patrick. 2006. „James Joyce: Ulysses.” – *A Companion to Modernist Literature and Culture*, toimetanud Kevin J. H. Dettmar, 384–392. Malden: Blackwell.
- Gilman, Richard. 1997. „Dos Passos and the Many Lives of U.S.A.” – *The New York Times*, 16. märts. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/03/16/bookend/bookend.html>.
- Goody, Alex. 2011. *Technology, Literature and Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Hayles, N. Katherine. 2008. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame: University of Notre Dame.
- Heidegger, Martin. 1988. „Filosoofia lõpp ja mõtlemise ülesanne.” – *Looming* 8: 1081–1088.
- . 1989. „Küsimus tehnika järele.” – *Akadeemia* 1 (2): 1195–1227.

- . 2004. *What is Called Thinking?* Tõlkinud J. Glenn Gray. New York: Perennial.
- Jahn, Gary R. 1981. „The Image of The Railroad in Anna Karenina.” – *The Slavic and East European Journal* 25 (2): 1–10.
- Jameson, Fredric. 1997. „Postmodernism ja tarbimisühiskond”. *Vikerkaar* 11 (1/2): 128–141.
- . 1999. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Johns-Putra, Adeline. 2019. *Climate Change and the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joyce, James. 2017. „Ulixes. 5. ptk: Lootosesööjad.” Tõlkinud Kullo Vende. – *Akadeemia* 28 (12): 2207–2230.
- Kern Stephen. 2003. *The Culture of Time and Space: 1880–1918*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kraavi, Janek. 2005. *Postmodernismi teooria ja postmodernistlik kultuur*. Viljandi: Viljandi Kultuuriakadeemia.
- . 2018. „Post-sõnastik XLII – raskusjõu vikerkaar.” – *Sirp*, 1. juuni.
- Landes, David S. 1969. *The Unbound Prometheus: Technological change and industrial development in Western Europe from 1750 to the present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Landow, George. 2006. *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lyotard, Jean-François. 1997. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Mann, Thomas. 2008. *Võlumägi*. Tõlkinud Marta Sillaots. Tallinn: Pegasus.
- Miller, Tyrus. 2006. „Futurism.” – *A Companion to Modernist Literature and Culture*, toimetanud Kevin J. H. Dettmar, 169–175. Malden: Blackwell.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Mumford, Lewis. 1934. *Technics and Civilizations*. London: Routledge and Keegan Paul Ltd.
- . 2018. *Masina müüt. Tehnika ja inimareng*. Tõlkinud Hillar Künnapas. Tartu: Ilmamaa.
- North, Michael. 2004. *Camera Works: Photography and the Twentieth Century Word*. Oxford: Oxford University Press.
- Nye, David E. 1994. *American Technological Sublime*. Cambridge: MIT Press.
- Org, Andrus. 2017. *Eesti ulmekirjanduse žanrid ja nende poeetika*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 16. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Orr, John. 1991. „The Modernist Novel in The Twentieth Century.” – *Encyclopedia of Literature and Criticism*, toimetanud Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall ja John Peck, 602–618. London: Routledge.
- Pound, Ezra. 1996. *The Machine Art and Other Writings*. Durham: Duke University Press.
- Punter, David. 1991. „Romanticism.” – *Encyclopedia of Literature and Criticism*, toimetanud Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall ja John Peck, 106–118. London: Routledge.

- Roochnik, David. 1998. *Of Art and Wisdom: Plato's Understanding of Techne*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Schor, Hilary. 2001. „Novels of the 1850s: *Hard Times*, *Little Dorrit*, and *A Tale of Two Cities*.” – *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, toimetanud John O. Jordan, 64–77. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shelley, Mary. 2007. *Frankenstein*. Tõlkinud Boris Kabur. Tallinn: Eesti Päevaleht.
- Showalter, Elaine. 2016. „Mrs Dalloway: exploring consciousness and the modern world.” – *Discovering Literature: 20th century*. British Library website. <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/exploring-consciousness-and-the-modern-an-introduction-to-mrs-dalloway>.
- Sims, Christopher A. 2011. „The Function of Technological Sound in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*: Touchstones of Reality and Summons from Daydreams.” – *The Scientific Journal of Humanistic Studies* 3 (4): 120–130.
- Tiles, Mary. 2013. „Technology and Environment.” – *A Companion to the Philosophy of Technology*, toimetanud Jan Kyrre Berg Olsen Friis, Stig Andur Pedersen ja Vincent F. Hendricks, 235–247. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Tomberg, Jaak. 2013. „On the „Double Vision” of Realism and SF Estrangement in William Gibson's *Bigend Trilogy*.” – *Science Fiction Studies* 40 (2): 263–285. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.40.2.0263>.
- Viires, Piret. 2017. „Digitaalse kirjanduse defineerimisest ja periodiseerimisest.” – *Philologia Estonica Tallinnensis*, nr 2, 129–145.
- Väljataga, Mart. 2004. „William Wordsworth.” – *Vikerkaar* 19 (7–8): 24.
- Wilson, Leigh. 2009. „Historical Context of Modernist Literature.” – *The Modernist Handbook*, toimetanud Philip Tew ja Alex Murray. London: Continuum.
- Wordsworth, William. 2004. „Eessõna „Lüürilistele ballaadidele” (1802).” – *Vikerkaar* 19 (7–8): 85–97.
- Wyatt III, Lee T. 2009. *Industrial Revolution*. Westport & London: Greenwood Press.
- Zimmerman, Michael E. 1990. *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, Art*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Zola, Émile. 1893. *The Experimental Novel and Other Essays*. Tõlkinud Belle M. Sherman. New York: The Cassell Publishing Co.
- . 2013. *Inimelajas*. Tõlkinud Kaja Riesen. Tallinn: Eesti Raamat.

Indrek Männiste – PhD, Tartu Ülikooli kirjanduse ja filosoofia teadur. Uurimissuunad: tehnikafilosoofia ja angloameerika modernistlik kirjandus.

E-post: [indrek.manniste\[at\]ut.ee](mailto:indrek.manniste[at]ut.ee)

Jaak Tomberg – PhD, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse vanemteadur. Uurimissuunad: teadusulme, realism, nüüdiskirjandus ja kirjanduse filosoofia.

E-post: [jaak.tomberg\[at\]ut.ee](mailto:jaak.tomberg[at]ut.ee)

Johannes Semper hobusega. Avangard, takerduja tehnika ja looduse vahel¹

Tiit Hennoste

Teesid: Artikkel annab ülevaate 20. sajandi alguse kirjandusliku avangardi suhetest tehnikaga. Avangardi (eriti futurismi) jaoks pidi tehnika saama loomise eeskujuks ja masinate seadused esteetilise loovuse seadusteks. Artikkel väidab, et paljud avangardi teksti uuenduslikud ideaalid on vastuolus tehnika ideaalidega ja iseloomustavad ennekõike loodust. Tehnika väärtustas tulemust, avangard protsessi. Tehnika väärtustas süsteemsust, ennustatavust, koopialisust, avangard vabarütme, ennustamatust ja originaalsust. Tehnika nõudis ratsionaalsust ja eesmärgipärasest tegutsemist, avangard kuulutas intuitsiooni ja prohvetlikku kujutlust. Tehnika töi odavad masstooded, avangard hindas haruldust. Tehnika väärtustas funktsionaalsust, avangard eba funktsionaalsust. Tehnika väärtustas puhtust ja hügieeni, avangard järgis inetuse esteetikat. Tehnika nõudis tootmises vigade ja häirete vältimist, avangard tõstis vea loovaks ideeks.

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14798

Märksõnad: avangardism, futurism, eesti kirjandus, tehnika, loodus, suurlinn

Selle artikli teemaks on 20. sajandi alguse avangardkirjanduse suhe tehnika maailmaga. Artiklil on kaks eesmärki. Esiteks annan pildi sellest, milline oli 20. sajandi alguse avangardi suhe tehnikasse ja toon sealjuures välja eesti tollase avangardi suhted tehnikaga. Teiseks väidan, et kuigi avangard oli tehnika usku, oli suur hulk avangardi kirjanduslikke uuendusi tegelikult vastupidised tehnikamaailma ideaalidele. Nende analoog on loodus ning avangard jääb takerdujaks looduse ja tehnika vahel.

20. sajandi algus: tehnika ja kiiruse maailm

20. sajandi alguse maailma (ja eriti kultuurimaailma) keskne koht oli paljurahvuseline metropol. Kuigi suurlinnad olid olemas juba palju varem, tõusid nad nüüd üha olulisemasse rolli, vedades ühiskonna tehnoloogilist uuenemist, luues uut-moodi korrastatust ja kosmopoliitset suurlinnainimest, kelle sellesama linna õhk vabaks tegi. Suurlinnast sai omaette reaalsus. Aga samal ajal sünnitas see linn ka üha enam slumme, hingetust, üksindust, ahastust, kaost ja anarhismi.

Uued linnad ja uus maailm oli tehnika ja tehnoloogia maailm, kauguste ühendamine ja kiiruse maailm. Jalgsi käimise ja hobusega sõitmise kõrvale tuli üha enam

1 Tänan artikli retsensenti inspireerivate märkuste eest.

asju ja inimesi liigutav tehnika, mis tõi kaasa oluliselt suurenenud kiirused ja mugavused. Raudteed ühendasid eri piirkondi ja riike ning suurlinnade pompoossed pearaudteejaamad meenutavad tänini rongidele pühendatud katedraale (üheks kauni maks näiteks 1905. aastal avatud Antwerpeni peajaam). Rongisõit oma kiiruse ja mööda vilksatavate piltidega lõi uue kogemuse maailmast. Aurikud sõitsid üle ookeanide ja Titanicu hukust aastal 1912 sai legendide legend. Sajandi alguses ilmusid taevasse tsepeliinid ja aeroplaanid, mis tõid võimaluse vaadata maailma täiesti uuest vaatepunktist, ning I maailmasõja järel pandi käima esimene komertslennuliin. Auto tõi vabaduse ise sõita kiiresti sinna, kuhu soovid. Sajandivahehusel ilmusid turule esimesed seeriaviisil toodetud mootorrattad ja muutus populaarseks õhukummid saanud jalgratas. Linnades hakkasid elektritrammid 19. sajandi lõpus asendama hobutramme ja aastail 1900–1913 ehitati põhisos valmis Pariisi metroo.

Moodne tehnika lubas ehitada üha kõrgemaid maju. 19. sajandi lõpus algas Manhattani pilvelõhkujate ehitamise hoog, mis lõi täiesti uue linnapildi. Suuri maju soojendasid radiaatorid ja uued keskküttesüsteemid. Eskalaatorid hakkasid vedama inimesi tohututes kaubamajades korruselt korrusele.

1913 käivitas Henry Ford esimese konveierliini ja muutis sellega radikaalselt autode tootmist. 19. sajandi keskpaigas kasutusele tulnud rotatsioonimasin sai sajandi lõpus ajalehtede trükkimisel üldiseks. See kiirendas trükiprotsessi üle kümne korra ja võimaldas teha üha mahukamaid ja värskemaid uudiseid pakkuvaid lehenumbreid.

Telefon ja telegraaf ühendasid inimesi üle maailma. Kino hakkas näitama filme ja muuhulgas ka kinokroonikat, saades uue massimeedia osaks. Sajandi lõpus avastati neon ja juba 1912. aastal ilmusid tänavatele esimesed neonreklaamid, mis vallutasid peagi suurlinnade peatänavad ja väljakud, muutes legendaarseks New Yorgi Times Square'i ja Londoni Picadilly Circus'e.

Kogu seda uut maailma valgustas elekter, mis kustutas kuu ja tähtede valguse linnade kohalt ja millest loodeti uue aja võluvahendit. „Kommunism, see on nõukogude võim pluss kogu maa elektrifitseerimine,“ kuulutas vene poliitiline futurist V. I. Lenin aastal 1920.²

Aastal 1900 müüdi USAs väidetavasti esimene hamburger kui kiirtoit ja 1921 avati esimene hamburgerikett. Sajandi alguses tulid turule elektripesumasinad, elektripliidid jm, mis muutsid olulisel määral inimeste argielu kiirust. Johannes

2 Hiljem poliitilises propagandas retooriliselt tugevaks lendlauseks modifitseeritud originaal eestikeelses täpses tõlkes: „Kommunism on nõukogude võim pluss kogu maa elektrifitseerimine, sest ilma elektrifitseerimiseta on võimatu tööstust arendada“ (Lenin [1920] 1955, 384).

Barbarusel oli õigus, kui ta kirjutas aastal 1928, et isegi ei sööda enam vanas tempos (Barbarus 1928).

Uus tehnika ja tehnoloogia tähendas paljusid eri nähtusi, mida ühendasid minu arvates mitmed olulised ühisjooned, mis on olulised tollase avangardkirjanduse mõistmise kontekstis.

Uus tehnoloogia tähendas tootmise tõhusust ja masstoodeid. Taylorism aitas juba enne I maailmasõda organiseerida töökohti ja tagada distsipliini, et saavutada võimalikult suurt efektiivsust. Fordism maailmasõja järel tõi poodidesse odava standardse, unifitseeritud masstoodangu. Iga telefon või auto samast margist oli teise täpne koopia ja sama oodati ka kiirtoiduketi hamburgerilt. Uus tehnika võimaldas toota massiliselt ja odavalt ka kultuuri. Algas reproduktsioonide ja massiraamatute aeg, mis tegid kunsti ja kirjanduse alamkihtidele palju kergemini kättesaadavaks. 1895. aastal hakkas USA ajakiri The Bookman avaldama menukite edetabeleid ja angloameerika maades hakkas kujunema bestsellerite kultuur. Koo-
piate kultuur vabastas kujutava kunsti seotusest kindla kohaga ja võimaldas selle levitamist üle maailma.

Tehnika seostus utilitaarsusega, funktsionaalsusega, ratsionaalsusega. Uue aja ilu pidi olema tehnoloogiline, funktsionalistlik ilu, milles pole midagi üleliigset. Barokse, romantilise või estetistliku kaunistuse asemele asus Bauhausi ja konstruktivistide kaine ja puhastatud esteetika.

Tehnikamaailma keskne tegevus on tootmine, milles põhitegelased on insener, disainer ja tööline. Tootmine on süsteemne, planeeritud, sihikindel liikumine ideest produktini. Insener ehitab mudeleid, millele disainer annab funktsioonile sobiva vormi ja töölised konveieri taga panevad toote kokku.

Tootmine peab toimima tõrgeteta ja toode peab olema defektivaba. Konveier peab töötama tõrgeteta, auto või mootorratas ei tohi rikki minna või õli lekitada, rongi hiline mine ei ole norm, vaid häire süsteemis. Seetõttu peab tehnika olema puhas, hügieeniline, isegi steriilne. Mustus toob kaasa tõrked nii tootmises kui toote funktsioneerimises.

Tehnika kehtestas linnades oma rütmi, linnatulede ja reklaamide süttimise ja kustumise, suurkaubamajade avamise ja sulgemise, rongide väljumise ja saabumise rütmi. Tehnika rütm moodustab mustreid, mida iseloomustab korduvus ja ennustatavus. Rong väljub kindlal ajal kindlasse kohta, mitte nagu voorimees, kes sõidab tellija tahtmist mööda. Suurärid avatakse ja suletakse kindlal ajal, mitte nagu pisipoed, mida peremees peab lahti nii pikalt, kui tahab. Konveieri taga töötav tööline kordab kümneid tuhandeid kordi ühte ja sama liigutust, olgu selleks mutri keeramine või kingakontsade lihvimine.

Samal ajal kattis moodne tehnika suurlinnad ja nende ümbruse uute, eripäraste tehnikahäältega, mis kokku moodustasid paljudest erisugustest helidest koosneva ja inimest kõigjal saatva t e h n i k a m ü r a .

Tehnika ületas varasemad aja ja ruumi piirid. Raadio võimaldas jälgida samal ajal eri paigus toimuvaid sündmusi. Telegraaf ja telefon ühendasid inimesi üle ookeanide. Info hakkas liikuma minutite ja sekunditega päevade ja kuude asemel. Tulemuseks oli ühelt poolt maailma s i m u l t a a n s u s , selle eri osade, sündmuste, ruumide ja aegade läbipõimumine, mis peegeldab dünaamilist ja pidevalt elavat ja muutuvat tegelikkust. Samal ajal lõtvusid selles signaalidest üleküllastunud maailmas üha enam seosed ja sidemed inimeste vahel ja kadusid võimalused aduda maailma kui tervikut. Nii iseloomustas seda maailma ja inimese maailmapilti ühtlasi üha suurenev f r a g m e n t e e r u m i n e , mis oli alanud vähemalt pool sajandit varem.

Uus tehnika võimaldas lõputult reprodutseerida ja kopeerida, koos sellega kadus varem ainukordse kunstiteose aura ning sellega omakorda suur osa kunsti rituaalsusest ja sellega seotud „kultusväärtusest“ (Benjamin 2010). Siin tuleb siiski lisada, et see kehtib hästi kunsti puhul, kuid ei ole kuigi oluline kirjanduses, kus ainukordsuse aura oli kadunud juba sajandeid tagasi koos trükikunsti leiutamisega. Ühtlasi aga sai moodne tehnika ise osaks uue aja aurast. Algusest peale muutus tehnika ehitus ja toimimine seda üksnes tarbivale inimesele (sh suuremale osale kirjanikest) suuresti arusaamatuks. Arusaamatus tõi kaasa tehnika p ü h a d u s e ja tehnika m ü s t i k a . Tehnikast kui tegelikkusest sai tehnika kui idee, kui abso-luut. Püha tehnika rituaalid ei koondunud kirikusse ega kunstisaali, need toimusid iga päev, igal pool, kodus ja köögis, tänaval ja auto all.

Kogu sündiv uus maailm vastandus üha enam ja üha teravamalt loodusele. Suurlinnade ja seda valitsevate masinate rütm erines teravalt looduse muutuvatest rütmidest ega soovinudki sellega arvestada. Uue maailma igapäevaste sündmuste ennustatav käitumine erines looduse ennustamatusest. Looduse elutempot mõõ-detakse teises mõõtkavas kui linnade elutempot. Looduses ei ole unifitseeritud masstooteid ega täpseid koopiaid, iga puu on originaalne, erinev teistest sama liigi puudest. Päike loojub iga päev veidi eri ajal, tuulel ei ole korduvat rütmi. Aastaajad vahelduvad regulaarselt, kuid on siiski iga kord erinevad. Suurlinna hääled ja neist moodustuv müra erinesid radikaalselt looduse häälest, mis kokku müra ei moo-dusta. Looduses on kõik hääbuv ja surev, masinad ei saa samal viisil surra. Loodus liigub tsükliliselt, avangard vaatas lineaarselt tulevikku. Ja lõpuks, loodusel ei ole eesmärki. Loodus ei ole ratsionaalne ja tema toimimises esineb pidevaid tõrkeid ja häireid. Sealjuures võib viga või häire looduses olla nii tapja kui ka uute liikide teki-taja. Rääkimata sellest, et loodus on inimese mõõdetud puhtuseskaalal alati räpane.

Avangard ja uus maailm

Uut tehnikat ja uut maailma ei loonud avangardistid. Avangard oli see, kes vaimustus sellest ning otsis kirjanduses ja kunstis vasteid uuele maailmale. Kirjanduslik avangard sai alguse aastal 1909 itaalia futurismi ja saksa ekspressionismiga, millele peagi lisandusid vene kubofuturism ja mitmed futurismiga sarnased rühmad Prantsusmaal. I maailmasõja ajal ja vahetult selle järel tulid dadaism, sürrealism, konstruktivism, paljud pisikesed vene avangardiliikumised jt.³

Avangardi vaimustus tehnika ja kiiruse vastu algas itaalia varase futurismiga (*primo futurismo*) ja saavutas seal ka oma apogee (vt Härmänmaa 2007; Berghaus 2009). Futurismi looja F. T. Marinetti varastes manifestides ülistati uue maailma ilu, mida väljendasid suurlinnad, kiirus ja dünaamika, elekter ja valgus, tehnika ja masinad (Marinetti [1909] 2006). Kunstnik ja helilooja Luigi Russolo vastandas masinate müra ja vana meloodilise heli, mis ei ärata tema sõnul enam mingeid tundeid (Russolo [1913] 2001). Maailmasõja järel laienes futurism kõikidele elualadele ja futuristid kirjutasid muuhulgas sellest, et söögi tegemisel tuleks kasutusele võtta mitmesugused tehnoloogia imed, süüa tuleks lennukis, mille mootorite vibratsioon stimuleeriks söögiisu, ning lõtv ja pehme makaron tuleks itaalia köögist pagendada (vt Marinetti [1930] 2006; Marinetti ja Filia [1932] 2015).

Tegu polnud lihtsalt masinate maailma kirjeldamise või ülistamisega. Futurism leidis, et uue aja inimene peab sulanduma uude maailma. Humanistliku romantilise inimese asemele peab asuma mehhaaniline masin-inimene, kellelt tunded on elimineeritud ja kes sellisena suudab vastata masinaajastu väljakutsetele. See uus inimene pidi olema üliinimese masinamaailma versioon, multiplitseeritud inimene (*uomo moltiplicato*). Alles selline inimene oleks kõikvõimas inimene, tegelik üliinimene.

Futuristlik kunstnik pidi olema insener, tööline, tootja. Marinetti kuulutas, et masin on looja jaoks inspiratsiooni allikas ning masinate seadused on saanud esteetilise loovuse seadusteks (Marinetti [1912] 2006, 111; Berghaus 2009, 22). Marinetti ja teised koostasid „tehnilisi“ manifeste, mis pakkusid tekstitegemise tehnoloogiad, kindlaid malle futuristlike tekstide ehitamiseks. Imiteerigem autot ja rongi, imiteerigem masinate rütmi, kuulakem mootoreid ja reprodutseerigem nende vestlust, kuulutas Marinetti ([1916] 2006). Russolo jaoks polnud müra lihtsalt müra, selles oli palju variante, mille kombineerimine pidi looma uue aja uue muusika.

Oluline oli niisiis suhtlus masinatega, inimese ja masina sümbioos. Loodus oli midagi, mida tuli vältida. Futurismi manifestid suuresti vaikivad loodusest. Mari-

³ Ma ei hakka siinkohal andma ülevaadet avangardi kohta, vt minu arusaamu ja ka viiteid taustakirjandusele Hennoste 2016, 159–261.

netti jaoks ei ole loodus romantikute ihaletav metsik meri ja lumised mäed ning talle on vastuvõetamatu romantismi loodusesse haakuv „tundeline süda“.⁴ Loodus on talle agressiivne ja ohtlik vaenlane, tume jõud ja hull koer (Marinetti [1910] 2006, 64; Härmänmaa 2009). Aga loodus esindab ka traditsiooni kui uue vastast. Tõeline võitlus käib looduse ja inimese vahel.⁵ Tehnika oli Marinetti jaoks see, mis vabastab inimese looduse võimu alt. Masinate loomine teeb inimesest demiurgi, kes loob uue Looduse, mis on parem kui jumala loodu (Berghaus 2009, 20).

Teised varased avangardiliikumised ei olnud nii radikaalsed uudsuse ega tehnika ihalejad, kuid vaatasid ikka samas suunas, mõnikord ka futurismist ideid laenates. Vene kubofuturistid tegelesid küll ennekõike keele ja sõnaga, mitte tehnikaga, kuid siiski kuulutasid oma manifestis tõe pilvelõhkujate kõrguselt ja soovisid visata vanad kirjanikud üle tulevikku viiva auriku parda (Burljuk jt [1912] 2009). 1922. aasta lõpus loodud Kunsti Vasakrinde (LEF) jaoks ei olnud kirjanik loominguline isiksus, vaid „keeleinsener“. Vene futurismi suurkuju Vladimir Majakovski jaoks oli kirjanik inimhingede kvalifitseeritud lukksepp (*искусный слесарь*, Majakovski [1918] 1978, 72) ja tema poeetikaõpiku „Kuidas teha värssse?“ (1926) keskne väide kuulutab: „Luuletamine on tootmine. Kõige raskem, kõige keerulisem tootmine, kuid ikkagi tootmine“ (Majakovski [1926] 1958, 51).⁶ Samal ajal oli osale vene futuristidest loodus väga oluline. Näiteks Velimir Hlebnikovile oli tähendusest ja grammatikast vaba, keele-eelne sõna (*zaum*) mh ka inimese otsetee looduse juurde. Inimese ja looduse kokkukuulutamist markeerisid ka futuristide linnulaulu imitatsioonid (nt Vassili Kamenskil).⁷

Vene futurismi ideid, eriti I maailmasõja järel, on tihti seotud saksa ekspressionismiga (vt Terehhina 2005, 18–24), aga lisaks oli Venemaal 1920. aastate algul ka eraldi ekspressionismiliikumine, mille manifestide kirjutaja Ippolit Sokolov kuulutas muuhulgas, et ekspressionismi printsiipideks on ökonoomia ja utilitaarsus, et ekspressionism on konstruktivism ja kunsti teilorism, mille eesmärgiks on maksimaalne kasu/tulemus minimaalse jõupingutusega (Sokolov [1920] 2005, 64–65).

4 Marinetti ei ihale ka 19. sajandi dekadentide moodi kunstlikku maailma loodusliku maailma asemel.

5 Teiselt poolt muutus sajandi alguses rahulolematuse kaasajaga alternatiivsete radikaalsete eluviiside otsinguks, mis pidid just olema harmoonilises kooskõlas loodusega, olgu need siis naturism, nudism ja vegetariaanlus, mis sealjuures võisid kuuluda kokku kasvõi anarhismiga, nt anarhonaturismis.

6 J. V. Stalin tõstis 1932. aastal kilbile kirjanik Juri Oleša fraasi kirjanikust kui inimhingede insenerist. Ja ka 1940. aastatel oli kirjanik nõukogude ideoloogias kultuuritöölaine, kes pidi õppima töötama tööstustöölise moodi, plaanipäraselt ja lõõktöölisena, nagu seltsimees Andresen ka eesti kirjanikele õpetas (Andresen 1941).

7 Vene avangardkunsti ja looduse suhete kohta vt Wünsche 2016.

Prantsusmaal tegutses mitmeid avangardirühmi ja liikumisi, millest osa tegeles ka uue sündiva maailmaga. Nii avaldas Nicolas Beauduin aastal 1911 manifesti „La poésie paroxyste”. Selle ideaalideks olid futurismiga analoogiliselt dünamism, uue tehnika ja kasvavate suurlinnade ihalus. Samuti kõneleb Beauduin uue inimese ilmumisest, keda ta nimetab „masinanimene”, „multiplitseeritud inimene”, „lindinimene”.

Venemaal kujunes 1919–1920 futurismiga seotud kunsti-, disaini- ja arhitektuurialane liikumine konstruktivism. Selle olulised märksõnad olid konstruksioon, funktsioon, struktuur, süsteem, põhjaks masinaaesthetika ja kaasaegne tehniline kultuur, milles kunstnik on ennekõike insener. Ka kirjanduslikud konstruktivistid rõhutasid tehnika rolli maailmas, funktsionaalsust ja mõtete süsteemsust.

Saksamaal sai kirjanduse uuendajaks ekspressionism, mis kuulutas samuti uue maailma loomist ja ootas vana maailma hävitavaid katastroofe, aga ekspressionistide suhe suurlinna, kiirusesse ja tehnikasse oli enam ambivalentne. Ekspressionist pigem vihkas ja kartis mehhaniseerivaid suurlinnu, mida valitsevad hingetus, anonüümsus ja üksindus. Kiirus ja suurlinn tähendas nende jaoks pidevaid, tugevaid, kiireid ja vastuolulisi stiimuleid, mis tõi kaasa vajaduse ennast psüühiliselt kaitsta. Tulemuseks oli vastuolu tõrjumise ja imetluse, atraktiivsuse ja võõrandumise vahel.

Ka ekspressionistide suhe tehnikasse oli vastuoluline (Daniels 1987).⁸ Juba sõjajärgses ekspressionismis leidub nii tehnika ülistust kui kriitikat. Ühelt poolt oli masin vabastaja, energia allikas, eneseavastamise vahend (Ernst Stadler, Gottfried Benn jt). Mitmed autorid kirjutasid eriti rongisõidust ja maailmast, mis kihutab reisisijast mööda (nt Ernst Stadleri „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht”). Teiselt poolt astus ekspressionist vastu masinamaailma võimule, mis allutab indiviidi mehaanilisele keskkonnale, mehhaniseerib ja hävitab inimese hinge (Anz 2010, 118–125).⁹ Ja ekspressionismi jaoks oli loodus väga oluline. Loodus oli vastand moodsa maailma linnale ja selle põhjustatud stressile. Loodus oli vabadus ja lohus. Tagasi loodusesse oli oluline idee (mõnikord mh koos nudistliku mõtteviisiga).

8 Oluline on masinateema ekspressionistlikus draamas, mida ma siin ei vaata (vt Spreizer 2005 ja sealsed viited).

9 Osale ekspressionismist oli muuseas oluline vastandus auto ja rongi vahel. Autosõit muutus seal anarhistlikuks vabaduse sümboliks, see oli vabadus sotsiaalsest maailmast ja autoriteetidest ning vaba ka raudtee seotusest kindlasse kohta viivate rööbastel külge.

Sõda, uus maailm ja tehnika

Jõudmaks võimalikult kiiresti igatsetud kiiruse ja tehnika maailma, tuleb maailm puhastada vanast. Avangardi arvates pidi puhastaja olema sõda ja/või revolutsioon, igatahes katastroof. Futuristid, eriti itaalia futuristid ülistasid sõda, mis oli Marinetti jaoks tehnikavaimustuse tipp, hügieen ja pidu (*guerra-festa*). Katastroofe ootasid ka ekspressionistid. Jakob van Hoddise kuulsas luuletuses „Maailma lõpp“ („Weltende“, 1911) lammutab torm vana kodanliku maailma ja selle väärtused. Aga ekspressionismi eesmärk oli ennekõike Hinge revolutsioon, sealhulgas Hinge võitlus masinaga. Ekspressionismi uus inimene oli multiplitseeritud inimene, aga sealjuures mitte hingetu masininimene. Vene futuristid ihalesid revolutsioonilist vägi-valda. Neid huvitas revolutsioonide kaskaad, mille lõpuks pidi saabuma samuti hinge revolutsioon (Terehhina 2005, 10–14).

Sõda ja revolutsioonid tulid. Suur sõda algas aastal 1914 ja sellest sai tõepoolest enneolematu tehnikasõda. Raudtee vedas armeed paigale sadade kilomeetrite taha. Ratsaväe asemel tõusid võitluse etteotsa tankid, lennukid ja allveelaevad. Mootorratturid viisid edasi sõnumeid ja telefonistist sai oluline tegelane. Inimesi tapsid pommid, granaadid ja mürkgaas.

Sõja järel oli moodsa sõjatehnika mõju kõigile nähtav.¹⁰ Need olid pommidest purustatud linnad, ahermaa, kus majadest olid jäänud alles vaid taevasse tõusvad seinade kõndid. Nende purustuste tõelisest ulatusest sai kõige parema pildi moodsa tehnika abil, lennukilt tehtud filmides ja piltides. Suur oli gaasitatud sõjapimedate ja kuulidest purunenud nägudega veteranide armee suurlinnade tänavail. Kõigile nähtav tehnika oli aga protees, sõjasantide mehhaanilised käed ja jalad. Selle kandja oli tõepoolest pooleldi mehaaniline inimene, aga mitte just selline, nagu oli ihaletud sõja eel.

Sõda tõi kaasa inimese automatiseerumise ja muutumise tapvaks masinaks. Sellest ei tõusnud hinge revolutsioon, vaid hinge hävitamine. Sõjast ei saanud ka maailma hügieeni ning nädalate kaupa kaevikutes istuvad mehed olid ka otsesõnalise hügieenist väga kaugel. Nii muutis sõda oluliselt suhtumist tehnikasse, hävitas suure osa soovist näha masinates head. Tehnoloogia oli nüüd hirmutav, võõrandav, frustreriv. Sõjajärgne inimene oli masinatest traumeeritud inimene, kes oli võimetu masina tahte ees. Läks aega, enne kui masin kaotas oma tapamasinliku, hävitusliku konnotatsiooni.

Kuid just maailmasõja järel sai moodsa tsiviiltehnika levik ja selle maailma muutev tegevus sisse tegeliku hoo. Aga mida kaugemale jõudis tehnika tegelik mõju

¹⁰ Vt näitusekataloogi Chambers 2018.

elule, seda enam tuli esile ka selle hirmutav ja destruktiivne pool ning seda kauge-
male liikus ka tsiviiltehnika sõjajärgsetest ideaalsetest unistustest. Automatiseeri-
tud tootmine ei olnud ainult ülistamise objekt. Tehnika ja selle vaim imbus kõikjale,
ühiskonnast sai masin ja inimesest-töölisest masina osa. Tehnoloogia viis inimese
endast sõltuvusse, andes tulemuseks kaks erilaadset hirmu. Ühelt poolt tekitas
arusaamatus hirmu tehnika toimimise ees, mis kestab tänapäevani (Mis saab, kui
arvutid võtavad võimu?). Teiselt poolt tõusis hirm tehnika kadumise või rikkimineku
ees, mis hävitaks suure osa tehnikale toetuvast maailmast (Mis juhtub, kui elekter
kaob?).

Nii hävitas sõda vana maailma, aga tulemuseks oli frustratsioon ja kaos. Kirjan-
duses ja eriti kunstis tõi see kaasa sõja kujutamise kõike hävitava võimuna ja „taga-
sipöördumise korra juurde“ (*Retour à l'ordre, return to the order*). Fragmenteeriva
kunsti ja kirjanduse asemele tuli realismile või ka klassitsismile toetuv mimeetiline
maailmakujutus. Ekspressionismi paatosele vastandus uusasjalikkus (*Neue Sach-
lichkeit*), eesmärgiks reaalsuse objektiivne ja täpne reprodutseerimine, dokumen-
taalsuseni minev ajakirjanduslik täpsus. Ja ka hilisesse futurismi (*secondo futu-
rismo*) imbus masinahirm ning loodus sai taas olulise tähelepanu ja tasakaalustava
rolli (Berghaus 2009, 31). Kunagi Marinettile nii oluline multiplitseeritud, masina-
taoline antropoid kadus peaaegu täielikult ja hilisfuturist Bruno Munari asus vastu-
kaaluks kunagisele tehnoloogiaeufooriale ehitama kasutuid masinaid (*macchine
inutili*) (Antonello 2009).

Eesti avangard ja uus maailm

Eesti oli Euroopa linnade, kiiruse ja tehnika provints. Aga siiski jõudsid sajandi-
alguse tehnikaimed ka siia ja levisid hoogsalt peale I maailmasõda. Ka Tallinna oli
rajatud võimas raudteejaam ja 1921 sai linn elektritrhammi. Uue sajandi alguses
jõudsid Eestisse esimesed püsivalt siia jäänud autod ja nende hulk hakkas ruttu
kasvama. Esimest mootorlennukisõitu nähti siinmail aastal 1912 ja maailmasõja
järel tehti juba piisavalt palju õhulende. Üksikud püsivad telefoniühendused Eestis
rajati 1880. aastatel, aga peale Vabadussõda hakkasid juba nt ajakirjanikud kasu-
tama telefoni igapäevaste uudiste edastamiseks. 1891 oli Postimehest saanud esi-
mene päevaleht ja uuel sajandil sündis neid üksteise järel. 1906 osteti Eestisse
esimene rotatsioonimasin, millel sai trükkida neljaküljelist ajalehte 6000 eksemp-
lari tunnis. 1908 avati esimesed eraldi selleks ehitatud kinod. Samal ajal oli eest-
lane ikkagi ennekõike maainimene, kelle jaoks ka Euroopa mõistes pisilinnad Tal-
linn ja Tartu pakkusid üllatusi ja tegid ettevaatlikuks.

Maailma muutumine jõudis eesti kirjandusse vahetult maailmasõja eel. 1912.
aastal avaldas tollane noorautor Johannes Semper essee „Lüürik ja meie aeg“ (Sem-

per 1912). See alustab kõnelemisega kaasajast, mida iseloomustavad Semperi jaoks tehnilised uuendused, suurlinnad ja kiirus. Selles maailmas huugavad huntide ulgumise asemel telefonitraadid ja linnaõid valgustavad elektrilambid, „kuulutades kadu kuule“ (romantikute suursümbol kuu saab edaspidi eesti luules korduvaks uuene-mise vastumärgiks). Elutempo on kiirem, visiidid lühemad ja žestid närvilisemad. Aga Semper suhtub eitavalt futurismi, tema jaoks on ikka oluline luuletaja läbielamistele toetuv ja mõistusest tabamatuks jääv igavene (=sümbolistlik) luule.

Friedebert Tuglas kirjutas 1916. aasta suvel Helsingis kildudest koosneva essee „Aja vaim“ (Tuglas 1919). Selles elab mh öine suurlinn, kus kostavad rattakärin ja rongide huiked, paistavad elevaatorid ja vilksatavad automobiilid. Aga see on selgelt ja teravalt romantiliste poeetide linn, milles öise flanööri jalge all sahisevad puies- teede lehed ja keegi kirjutab ärklitoas luuletusi. Öine jalutaja ihaleb hetkeks uut kunsti, milles oleks uue aja elu ja tormamist. Aga see on vaid hetk. Tõeliseks kuns- tiks jääb jalutaja jaoks ka siin ikka igavene kunst.

Muuseas, maailma muutumine peegeldus sõjaeelses kirjanduses mõnikord huvitava nihkega. Oskar Lutsu „Kevade“ (1912–1913) tegevus paigutub umbes aas- tasse 1897–1899, aga seal mängib juba grammofon alevirätsepa kodus eestikeelset laulu, Eduard Vilde „Pisuhännas“ (1913) valetab aga insenerist kirjanikuks sunnitud Ludvig Sander äiale Tiit Piibelehe (inseneriharidusega kirjaniku) kavatsusest ehi- tada Tallinna esimene pilvelõhkuja.

Eesti avangardi esimene ja ajutine hetk saabus aastal 1914, kui noorkirjanikud Henrik Visnapuu ja Richard Roht avaldasid pisikogumiku „Roheline moment“, milles muuhulgas leidus ka Visnapuu luuletus „Oktoobri õhtu suurlinnas“, vist eesti luule esimene moodsa aja linnapilt elektrivalguse, jõelaeva, auto ja trammiga, aga romantilises sügiseses udus (Visnapuu 1914, 4).

Avangardi tõeline hoog algas aastal 1919, peale maailmasõja lõppu ja Vabadus- sõja ajal. See oli ennekõike ekspressionistlik ja tugevalt sõjamärgiline avangard, mida valitses veri ja lõga, tapjate ja tapetute, hoorade ja sõjavigaste maailm (vt pike- malt Hennoste 2016, 323–338).¹¹ Aga see pakkus ka uue maailma kiiruse ja tehnika pildistusi.

Henrik Visnapuu ihales Igor Severjanini egofuturistlikku luulet ja kuulutas essees „Igor Severjäänin“ futurismi keskseks ideeks laulmise maailma uutest elu- rütmidest ning kiiruse ilust (Visnapuu 1919). Samu ideid kannab tema manifest „Vastne moment“, milles autori ideaaliks on olla tänapäeva ekspressrongi reisija,

11 Käesolevast jääb välja eesti ekspressionistliku teatri suhe sõja ja tehnika maailmaga (vt Epner 2015). I maailmasõja kultuurimõjude kohta vt ka Hinrikus, Mattheus ja Argus 2015.

kelle ette tõusevad jaamad täis rüselust ja masse, mitte jaamaülem unisel Eesti raudteel (Visnapuu 1920). Aga tegelikult jäävad uue aja elurütmid ja tehnika Visnapuu jaoks väga marginaalseks ja linn on tema jaoks võõras maailm. Erinevalt loodusest.

Marie Underi „Hämar linn“ aastast 1918 (Under 1918, 17–19) on veel üpris romantiline linnapilt, aga 1919. aastal ilmunud ja juba avangardi poole viitav „Õised tänavad“ (Under 1919, 15) kirjeldab õiseid tänavaid kui hirmutavaid ja õudseid paiku, kasutades selle juures siiski loodusest pärit metafoore ja võrdlusi (kala, tuul, kuu jm). Mõni aasta hiljem järgnenud ekspressionismivaimuline luulekogu „Pärisosa“ pakub suurlinna autode haukumisi, ronge, tehaseid, aga vaatab seda sügislehtedes jalutaja pilgu läbi („Jalutusel“, Under 1923, 23–28). Under kirjutab suurlinna uue aja häälest, suminast ja undamisest. Otsides sõnu uue aja hääle kohta, kirjutab ta läkastavatest autodest ja trammide tinahtamisest („Tänaval“, 37–39). Aga need pildid ja hääled ei paku rõõmu, vaid pigem ahistavad ja äratavad õudu, kui sinna lisanduvad sõjas sandistatud, gaasitatud ja piinatud inimesed („Laatsarused“, „Sõjapime“). Luuletaja lootuse paik on loodus. Underi vähesed esseed ja artiklid tegelevad oma aja probleemidega ja ekspressionismiga, aga tema suhtumine kiirusesse, masinatesse jms on selgelt eitav ja ekspressionism huvitab teda ennekõike kui aateline „südamekunst“ (Under [1920] 2018; [1921] 2018, 10–11).

Johannes Semper elas noorusest peale aastaid Moskvast, Peterburis, Berliinis, Pariisis. 1921. aasta talvel Berliini jõudes paiskab ta välja vaimustust ja joobumust trammide ja eskalaatorite mürast, inimhulkadest ja reklaamist, tänavatest ja suurlinna elurütmist (Naata Nael 1921). Aga tema suhtumine tehnikasse ja masinate võimu oli ennekõike eitav. Tema tollaste luulekogude ja tsüklite pealkirjades on maa, meri ja jäljed liival. Tema „Ma olen ürgmets“ (Semper 1921a, 51) toob otseselt esile inimese ja ürgse looduse ühtekuuluvuse, kasutades mh lindude laulu imiteerivat onomatopoeetiliste sõnade rida („logloblöödi gii gii / viliküüt viuhüüt / torogeo-geo bii bii / bibigöök bibigöök [. . .]“). Tema luules on elekter ja dünaamiit, aga need luuletused ülistavad elu ja olevat („Ood olevalle“, Semper 1922, 53). Isegi sõda on tema luules pigem abstraktne hävitaja, kuhu vaid harva ilmuvad miinid ja gaas („Raudne nägemus“ (44)). Ta kirjutab luuletuse „Kevad suurlinnas“ (55), milles luuletajast endast saab elektriline särin ja radiogramm. Aga teisalt on Semperi linn tihti õudne paik. 4. mail 1923 teatab ta kirjas Tuglasele, et teda joovastab hoopis mets ja metsaõhk (Semper 1917–1969).

1926. aastal ilmutab Semper üle pika pausi kogu „Viis meelt“, milles on eraldi tsükkel suurlinnadest. Selleski peegeldub sama vastuoluline suhe. Linn on kärinaid täis mürgine roojane moolok, kuid siiski kallis ja häid mälestusi pakkuv. Tsükli lõpetab „Veduri enesetapp“, milles kaunilt siugjas vedur kihutab rööbastelt vabadesse

nagu auto ja hävitab autod, bussid, trammid, linnamajad. Ühesõnaga, ülejäänud moodsa linnatehnika maailma. Ja teeb siis enesetapu (Semper 1926, 109–112).

Erni Hiire futuristlikke tekste valitsevad elu ja ka luuletamise kiirus ja hoog. Aga linn on tema luules ennekõike kabareede ja lõbumajade, pilgarite ja pungarite paik. Tehnika ilmub sinna vaid hetketi ja siis autona, mis veab pungareid koos libudega restorani („Kukerpalli“, Hiir 1975, 68) või sõjatehnikana nagu „Majesteetlikus kor-teežis“: „Täak-püstol-piik / tank-automaat-lüüs-karabiin“ (48).

Teistest erinev on Albert Kivika ja Johannes Barbaruse suhe uude maailma. Kivika 1919. aasta „Lendavate sigade“ ja „Ohverdet konna“ futuristlikes palades peegeldub lisaks linnale ja kiirusele ka tehnika maailm (lendur, rattasõit, elekter, mootorpaadid, rongid, autod jms). „Vaksalis“ toimub masinate „rendes-vouz“, tant-sitakse „masinate valssi“ ja kõneldakse rööbastest, mis „jooksvad kauguse sireenilisse suhu“ (Kivikas 1919, 18). Kivikas ületab marinettlikult looduse ja masina piirid, moondades kala ujuvaks seaks, selle pardiks ja viimase lennukiks („Lendavad sead“). Aga juba järgmisel aastal hakkab ta kirjutama tõelisest sõjast, mis muudab inimese tapamasinaks ja hävitab tema hinge, lükates kirjutaja kaugele Marinetti sõjahügieeni ihalusest (novellikogu „Verimust“ (1920) ja romaan „Ristimine tulega“ (1922)). Ja samal ajal kirjutab ta ka romaani „Jüripäev“ (1921), mis liigub masinate maailmast külasse ja metsa, milles „tehnika“ on ikka hobune.

Ainus tõeline uue aja tehnika ihaleja sajandialguse eesti avangardis on Johannes Barbarus, kes liigub Kivikale vastupidises suunas. Varane Barbarus on ekspressionistlik sõja- ja verekirjanik. Kogudes „Inimene ja sfinks“ (1919) ning „Katastroofid“ (1920) on keskne teema sõda, milles tehnika on tapariistad ja joobnustav suurlinn toob öösel välja prostituudid ja kokotid, mõrvarid ja timukad („Tiirastus“, „Jälle suurlinnas“). Sõda annab aluse kujunditele, mis asendavad loodushääli või inimest. Seal „laulab, hõiskab dünamiit“ („Katastroof 3“; Barbarus 1920, 15) või „Nüüd iga argipäev on lõhkev granaat“ („Introduktsioon“ (7)).

„Vahekordades“ (1922) hakkab Barbarus muutuma. Nüüd jumaldab ta uut tehnikat, joovastub aeroplaanidest, elektrist ja raadiost ning kuulutab, et temas on koos „masininimene“ ja „hing kehaklambri vahel“ („Analyydiline värss“, Barbarus 1922). Manifestis „Meie kirjandusloomingulik staatus quo“ (Barbarus 1924b) aga kuulutab ta uue elu rütme edastavat luulet:

[. . .] uus luule kirjutab elektrisõrmega suurlinna seintele, tekib wabrikkorstnate suitsus, sulataisahjude põletawais leekes: uus luule on kosmiline, internatsionaalne — inimkonna luule, tungides wälja isiku, rahwuse raamist üle maade ja merede ääretusse ruumi. (Barbarus 1924b)

1928. aasta essees „Luule ja taie“ kordab ta taas vajadust kohaneda ajaga, mida iseloomustavad konstruktsioon, kiirus, raadio, kino ja „valgusreklaamiline hing“. Konkreetsemalt viitab ta nüüd konstruktivismi poole, öeldes, et sümbolismiaegse muusika asemel on luulesse tulnud sõnadega joonistamine-ehitamine ning uus kunst ei kujuta, vaid kujundab.

Barbarusele on tähtis ka mõte tänapäeva uuest „multiplitseerit“ inimesest, kes elab üheaegselt maailma eri paikades toimuvate ja keerukalt põimunud faktide keskel. „Multiplitseerit poeet II“ esitab kõiki moodsa aja nähtusi: ringhääling, „elektroonidest“ käed, pilved-raadiogrammid, aurikud, ekspressid, elekter, „Ruum on võidet: vahemaa – mõni toll!“ (Barbarus 1927, 9).¹²

Linna ja masinaid pakub ka üldiselt mitteavangardistlik Gustav Suits kogus „Kõik on kokku unenägu“ (1922). See koosneb kolmest tsüklist, millest igaüht võib minu arvates vaadata ka omaette luulekoguna. Siinse teema seisukohast on oluline „Maailma vari“ (kirjutatud 1914–1917). Luuletuses „Krupp“ kihutab rong läbi Saksa-maa, loo keskmes aga on Krupi vabrikute lõõskavad ahjud (Suits 1922, 59–61). Tugevalt avangardiservaline „Koduhõllaus“ (86–93) kirjeldab mh Londoni linnamürinat. „Hämariklastes“ toob/viib rong sõdureid, sõjatööstus teeb mürske ja auto viib „hullu seakisaga“ tursunud lõustaga peremeest (99–102), „Pimedas“ leidub öine bakha-naal sõjaajal koos tsepeliini ja kiirteheitjaga (117).

Ka August Alle ajaluule kogus „Carmina barbata“ (1921) leidub suurlinna ja tehnikat. Siin saavad soomusautod nime „Apokalüpsise autod“ (Alle 1921, 13–16) ning „Mässus“ astuvad ette auruvasarad, tõstekraanad ja sulatusahjud (17–19). Jaan Kärneri „Aja lauludes“ (1921) on vabrik aga otseselt töölise-orja paik, kes peab alis-tuma isandale (tsükkel „Vastsest tõest“).

Viimase kahe autori puhul näeme, kuidas tõuseb esile ka tehnika kolmas külg vabastaja ja sõjatehnika kõrval. See on klassikeskne vaatepunkt, milles tehnikast kirjutatakse töölise positsioonilt, kelle jaoks ei olnud masin mitte vabastaja, vaid orjastaja ja käskija, rõhumise metafoor.

Uus maailm ja uus tekst

Tehnika ja kiiruse maailma pidi avangardi jaoks vahendama ka uuel viisil ehitatud tekst. Neid uuendusi kuulutasid avangardistid oma manifestides ja proovisid

12 Hiline eesti avangard jääb marginaalseks ja selle moodsa maailma pildistustes paistab läbi Barbaruse ja Majakovski taust (vt Hennoste 2016, 364–365; 368–371). Nt Henrik Allari „Koidangus“ (1925) esinevad suurlinn, sõda ja moodsa tehnika verepulm („Tänapäev“, „Suurlinn“). „Aktiooni“ (1927) teine album pakub mh Valter Kaaveri pilte modernsest maailmast, vabrikutest ja suurlinna elust („Linn & päev“, „Vabrikud! Vabrikud!“ ja „Raadio poeem“).

ellu viia tekstides. Marinetti kuulutas, et masinate seadused on saanud esteetilise loovuse seadusteks ja kirjaniku ideaaliks on masinate, nende rütmi ja häälte reprodutseerimine (Marinetti [1912] 2006, 111).

Uue aja kiirust ja fragmentaarsust pidi vahendama telegrammistil (*stile telegrafico*) oma telegrammisarnaste elliptiliste, fraasiliste ja üksiksõnaliste lausungitega. Kiirust pidid aitama saavutada interpunktsiooni kaotamine, matemaatilised märgid, jms (Marinetti [1912] 2006; [1913] 2006). Ekspressionism pakkus omalt poolt välja lühilausealise kinostiili (*Kinostil*) ja rinnastuspoeetika (*Poetik der Parataxe*), milles lausungid pannakse kõrvuti ilma neid siduvate ja seoseid osutavate sõnadeta (Anz 2010, 175–180). Maailma fragmenteeritust peegeldas ka tekst, mis eitas klassikalist tekstiühtsust. Praktikas väljendus see mitteloogilises ja mittekronoloogilises tekstiosade järjestuses, absurdsetes ja/või juhuslikes seostes teksti osade vahel, eri vaatepunktide vaheldamises jms.

Simultaanset maailma pidi näitama simultaanne tekst, milles eri hääled organiseeritakse tervikuks nagu orkester. Simultaansust peegeldas ka tekstide ja nende osade eripärane paigutus paberil, kollaažid, kubismiga analoogiline asjade algelementideks lõhkumine ning nähtuste vaatamine korraga eri vaatepunktidest.

Simultaanseid, fragmenteerunud tekste pakkusid kõik avangardistlikud liikumised. Ekspressionismi simultaansust ja parataktilist stiili näitavaks mustertekstiks sai van Hoddise „Maailma lõpp“, milles peaaegu iga rida esitab uue ja teistega sidumata sündmuse. Futuristide näiteid pakuvad Marinetti näidisluuletused (nt kuulus „Lahing. Raskus + Lõhn“, Marinetti [1912] 2006, 117–119). Ehk kuulsaim sõjaeelse simultaanse teksti katse on Blaise Cendrars'i 1913. aastal kirjutatud poeem „La prose du Transsiberien et de la Petite Jehanne de France“, mis oli trükitud kahe meetri pikkusele paberile (vt Cendrars 1913).

Ka eesti avangardistlik luule ja proosa järgivad samu ideid. Siit leiame fraasidest koosnevad tekstid, nt Erni Hiire „Nägemuslik“ (1919): „Kisa. Tumm-tumm. Välgatus. Löök“ (Hiir 1975, 71). Harvemini muutuvad sellised tekstid aloogiliseks fragmentide koguks, nagu Alfons Kivivaasi (Albert Kivika) „MUST LILL“: „On jäänud halliks. Mu meel lööb kurvaks. Sahaaras lumi. Kas 10°?“ (Kivivaas 1920, 47). Barbarus arendab „Geomeetrilises inimeses“ simultaansust, paigutades eri hääli kõrvuti veergudesse (Barbarus 1924a, tsükkel „Pariis“) ja kasutab „Multiplitseerit inimeses“ eri šrifte, nooli jms: „3 (kolm) 7 (seitse) 2 (kaks), / oo, - see propeller + tiib, - / lend - õgujoon“ („Ühe surija päev“, Barbarus 1927, 56).

Aga oluline on see, et avangardi paljud, eriti tekstilised ideaalid ei lähe mitte kõiges kokku masinate seaduste ja tehnika oluliste ühisjoonte ja ideaalidega.

Avangard kasutas korrastatud rütmi asemel v a b a v ä r s s i ja v a b a r ü t m i, täpse ja ennustava riimi asemel aga ebatäpset ja vaevalt ennustatavat. Vabavärss

polnud muidugi uus nähtus, kuid sellest sai avangardi oluline kaubamärk. Eriti vene kubofuturistide luuletusi kandsid keerukad rütmimustrid, siseriimid, liitriimid jms. Eesti avangardluules oli vabavärssi vähe, kuid palju rütmilist varieeruvust ja ebatäpseid riime. Selline rütm proovis kirjutajate jaoks edastada maailma ja suurlinnade uusi rütme, aga astus otseselt vastu masinate korduvatele ja ennustatavatele rütmidele.

Tehnika ideaaliks oli koopiatega täpsus ja masstoodangu unifitseeritus. Avangard idealiseeris aga äärmist originaalsust, milles iga tekst loob omaette maailma, kus isegi teksti algus ei anna märke selle võimaliku lõpu kohta. Aga originaalsus tähendab alati ka haruldust ja kallidust.

Tehnika lõi raamatute massituru ja kuulutas oma lipukirjaks odavuse. Avangard vastustas massiturgu teravalt, lõi oma tekstide tarvis terve programmi pisiajakirjade kultuuri ja levitas oma raamatuid ja ajakirju tihti teadlikult väga kitsas ringis (vt Hennoste 2016, 175 ja sealsed viited). Pisiajakirjade suunda ajasid ka eesti avangardistid ja modernistid, asutades mõne aasta jooksul ajakirjad Odamees, Ilo, Murrang, Tarapita, kuigi kitsast levikut nad endale otseselt eesmärgiks ei seadnud.

Tootmine tähendas süsteemset, ratsionaalselt planeeritud protsessi, liikumist ette määratud lõpptulemuse suunas. Aga Marinetti rõhutab hoopis intuitsiooni ja prohvetlikku kujutluse väärtust vastandina intellektile ja *ratio*'le. Sama toovad esile ka teised liikumised, taustaks ja inspireerijaks enamasti prantsuse filosoofi Henri Bergsoni ideed. Ja sõda muudab olukorda veelgi. Nii kirjutavad Semper ja Under oma 1921. aasta Berliini kirjades muuhulgas sellest, et ratsionaalsuse aeg on läbi, mõistuse ja masina ülistamise asemel otsitakse intuitsiooni ja müstikat (Semper 1921b; Under [1921] 2018).

Avangardistlik loomine oli protsess, liikumine pideva eksperimenteerimise kaudu. Selle tulemuseks ei pidanudki olema loogiline ja idee allutatud tervik, see võis olla hoopis fragmentide kogum, mis moodustavad aoloogilise terviku. See oli pigem brikolaaž, nii et postmodernistlikke-postkolonialistlikke termineid kasutades oli avangardistlik, eriti futuristlik kirjandus oma aja kreoolkirjandus.

Tehnika ilu oli disaini ratsionalistlik ilu, milles pole midagi üleliigset. Avangardistliku aoloogilise koosluse puhul pole võimalik põhimõtteliselt öelda, kas selles on midagi puudu või üle. Futurismi üks keskseid ideid oli „sõna vabastamine“, mis tähendab keele vabastamist kõigist võimalikest piirajatest, ühiskonnast ja ajaloost kuni lausereeglite ja ortograafiani (Marinetti [1913] 2006). Futuristid leidsid, et kiirus ei luba enam tavaliste sõnadega hakkama saada. Kõige paremini annab nende jaoks uut tehnilist maailma ja kiirust edasi onomatopöa ehk helijälendus. Vene futuristid pakkusid välja *zaum*'i, milles sõnade asemel on keele-eelsed häälikute jadad.

Tootmise ideaaliks oli defektide ja tõrgete puudumine. Vene futurismi oluline mõiste oli nihe (*сдвиг*), mille puhul sõna või selle osad lõhuvad oma piirid ja lähevad neist välja. Erisuguseid nihkeid ühendab keelelise vea tõstmine juhunähtusest teadlikuks poeetiliseks võtteks, ehk nagu kuulutas sõjajärgne futurist Igor Terentjev: „Kui ei ole viga, ei ole midagi“ (Terentjev [1919] 2014, 103). Viga on teadagi igasuguse loovuse oluline komponent. Viga on ka inseneri töö, leiutamise oluline komponent. Aga viga inseneri töös on midagi, mis tuleb parandada. Avangard vaatas viga teisiti, see oli protsessi ja lõpptulemuse osa. Selline luuletus oli otsekui põhimõtteliselt vigadega toodetud auto.

Masin oli futuristide jaoks ilus. Ometi nii futurismi kui ka ekspressionismi ideeks oli *in et use este etika*, vastuhakk heakodanlikule maitsele ja kanoonilisele arusaamale luulest kui millestki ilusast. Seda kannavad sõda, surm ja vägivald, ekspressionismis ka haigused, hooramine, joomingud, hullumeelsed, vigased, kerjused, prostituudid jms. Futurism kutsus üles hügieenile, avangardi loodud luulemaailm on hügieenist kaugel. See on pigem mustuse, paisete, suguhaiguste, räpaste hulkurite maailm.

Arutlus ja kokkuvõte: avangard tehnika ja looduse vahel

Teeme kokkuvõtte. Avangardism oli laias mõttes suurlinnade, kiiruse ja eriti tehnika ihalus. Kui vaadata suhtumist linna, kiirusesse ja eriti tehnikasse avangardi eri rühmade ja liikumiste lõikes, siis näeme ühes servas maailmasõja-eelset itaalia futurismi oma absoluutse tehnikaihalusega ja teises servas algusest peale enam ambivalentset ekspressionismi.

Kui jälgida suhtumise muutumist avangardi ajaloos, siis näeme maailmasõja järel sõjaeelse vaimustuse vähenemist või kustumist kogu avangardis. Suurlinnast sai kõle ja hirmutav paik ning tehnikast verrega määrdunud tapatehnika. Sõda hävitas usu masinatesse, masinast sai hävitaja ja uus inimene oli tapetud hingega tappev automaat. Läks aega, enne kui tehnikalt kadus vere hõng, kuid samas muutus igapäevane tehnika nüüd ka ilma sõja abita üha enam inimest valitsevaks ja ahistaavaks tegelaseks. Tehnika austajast sai tehnikast traumeeritud inimene. Lootust ja lohutust otsiti mõnigi kord loodusest.

Eesti avangard oli maailmasõja-järgne ja Vabadussõja-aegne avangard, mille vallandajaks oligi ennekõike sõda. Linnast, kiirusest ja eriti tehnikast luuletatakse ja kirjutatakse seal vähe. Eesti avangardi luulelinn on enamasti öine (suur)linn, täis pilgareid, prostituute, kahtlasi varje jms, aga ka sõjajärgne Euroopa suurlinn, mida täidavad sõjamõjulised tegelased, olgu sõdurid või sõjasandid. Autorite suhet sellesse linna võib iseloomustada eitava (Under, Hiir) või vastuolulisena. Linn on ligi-

tõmbav, ühtaegu ahistav ja võõras paik (Semper, varane Barbarus). Luuletaja paik on loodus, ka linnas kannavad positiivset konnotatsiooni ennekõike looduse märgid.

Kiiruse ihalus esineb paljudel autoritel, kuid jääb sealjuures üpris marginaalseks teemaks (Visnapuu, Hiir, Kivikas, Barbarus, osalt Semper), samal ajal tõuseb mitteavangardistide seas esile kiiruse eitamine (Tuglas). Eesti avangardistide suhe tehnikasse on erinev. See võib olla pigem eitav (Semper, Under), alguses jaatav siis pigem eitav (Kivikas) või alguses eitav/ükskõikne, siis jaatav (Barbarus). Kokkuvõttes jääb eesti avangard peale Barbaruse Euroopa avangardi uue maailma ja ennekõike tehnika ihalusest üsna kaugele.

Teiselt poolt, mu jaoks on siin oluline ka teine vaatenurk. Suure osa avangardi ideaaliks oli viia tekst kooskõlla uue, kiiruse ja tehnika maailmaga. Simultaansust väljendas simultaanne tekst ja fragmenteeritust kohati aloogiliseks fragmendikogumiks lammutatud tekst. Kiiruse vahendaja oli telegrammistil ja parataksis. Kunstniku ideaalkujuks sai insener ja masinatest pidi saama teksti tegemise eeskuju, masinate seadustest aga esteetilise loovuse seadused. Avangard pakkus välja palju uue aja inseneri, tehnika ja kiirusega seotud ideid ja ideaale.

Suur osa neist ideedest läheb aga minu jaoks otseselt vastuollu avangardi tekstiliste ideaalidega. Tehnika väärtustas tulemust, avangard tegemise protsessi. Tehnika maailm ootas süsteemsust, ennustatavust, korduvaid rütme ja sellega seotud unifitseeritust-koopialisust, avangard kuulutas programmiliselt vabarütme, ennustamatust ja originaalsust. Tehnika ootas ratsionaalsust ja eesmärgipärast tegutsemist, avangard kuulutas intuitsiooni ja prohvetlikku kujutlust. Tehnika tõi odavad masstooded, avangard hindas haruldust ja kallidust. Tehnika väärtustas utilitaarsust, funktsionaalsust, avangard ebafunktsionaalsust. Tehnika väärtustas puhtust ja hügieeni, avangard järgis tihtipeale inetuse esteetikat. Tehnika nõudis tootmise tõhusust-ökonoomsust, vigade ja häirete vältimist, avangard tõstis vea loovaks ideeks.

Need avangardi ideed on minu arvates hoopis tugevalt looduse nägu. Kaootilisus, aloogilisus, häämitsused, keele-eelsed häälikukooslused, *zaum* ei iseloomusta mitte tehnikat, vaid loodust. Originaalsus, ennustamatus, varieeruvus, vaba ennustamatu rütm, süsteemitus on looduse omadused. Eesmärgitus, irratsionaalsus ja mõtte puudumine on looduse omadus. Viga, nihe kui loomise alus ja ebaökonoomsus on midagi, mis iseloomustab loodust. Inetuse esteetika on paralleel loodusele.

Nii on avangardi ideaalide järgimise tulemuseks tekst, mis ühelt poolt ihaleb masinate maailma, aga teiselt poolt läheb tagasi looduse ideede ja ideaalide juurde ja otsib lahendusi suures osas samal viisil nagu loodus. Kokku näitab see avangardi

kui takerdujat tehnika ja looduse vahel. Ja siis ei olegi nii imelik pilt sellest, kuidas suurlinnade elanik Johannes Semper tuli sõpradele raudteejaama vastu hobusega.

Allikad

Aktsioon II. 1927. Tartu: Aktsioon.

Allari, Henrik. 1925. *Koidang: miniatyyre*. Haapsalu: Suntero.

Alle, August. 1921. *Carmina barbata*. Tartu: Odamees.

Andresen, Nigol. 1941. „Suur tööaasta kultuurilises sektoris.“ – *Sirp ja Vasar*, 4 jaanuar.

Antonello, Pierpaolo. 2009. „Beyond Futurism: Bruno Munari's Useless Machines.“ – *Futurism and the Technological Imagination*, toimetanud Günter Berghaus, 315–336. Amsterdam, New York: Rodopi. DOI: https://doi.org/10.1163/9789042027480_015.

Anz, Thomas. 2010. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart-Weimar: Metzler.

Barbarus, Johannes. 1919. *Inimene ja sfinks*. Tallinn: Auringo.

———. 1920. *Katastroofid*. Tallinn: Auringo.

———. 1922. *Vahekorrad*. Tartu: Tarapita.

———. 1924a. *Geomeetiline inimene*. [s. l.]: Propeller.

———. 1924b. „Meie kirjandusloomingulik staatus quo.“ – *Lilulii*, nr 1, 3–5.

———. 1927. *Multiplitseerit inimene*. Tallinn: Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus.

———. 1928. „Luule ja taie.“ – *Taie*, nr 1, 43–44.

Benjamin, Walter. 2010. „Kunsteios oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul.“ – *Valik esseid*, tõlkinud Mati Sirkel, Hasso Krull ja Tiit Relve, 113–144. Tallinn: Loomingu Raamatukogu.

Berghaus, Günter. 2009. „Futurism and the Technological Imagination Poised between Machine Cult and Machine Angst.“ – *Futurism and the Technological Imagination*, toimetanud Günter Berghaus, 1–40. Amsterdam, New York: Rodopi. DOI: https://doi.org/10.1163/9789042027480_015.

Burljuk jt (1912) 2009 = Бурлюк, Д., А. Кручёных, В. Маяковский, В. Хлебников. „Пощечина общественному вкусу.“ – *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*, koostanud B. Терехина, A. Зименков, 65–66. Санкт-Петербург: Полиграф.

Cendrars, Blaise. 1913. *La prose du Transsiberien et de la Petite Jehanne de France*. <http://electrodes-h-sinclair-502.com/poesie-poetry/blaise-cendrars/prose-du-transsiberien>

Chambers, Emma. 2018. *Aftermath: Art in the Wake of World War One*. London: Tate.

Daniels, Karlheinz. 1987. „Expressionismus und Technik.“ – *Technik in der Literatur*, toimetanud Harro Segeberg, 351–386. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Epner, Luule. 2015. „Aated ja stiiliotsingud: ekspressionism 1920. aastate eesti teatris.“ – *Esimene maailmasõda Eesti kultuuris*, koostanud ja toimetanud Mirjam Hinrikus, Ave Mattheus ja Reili Argus, 284–313. Tallinn: Tallinna Ülikool.

Hennoste, Tiit. 2016. *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul: Hüpped modernismi poole I*. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Hiir, Erni. 1975. *Luuletused: Mässulaulud. Valik võitlusluulet (1918–1930)*. Tallinn: Eesti Raamat.

Hinrikus, Mirjam, Ave Mattheus ja Reili Argus, koost. ja toim. 2015. *Esimene maailmasõda Eesti kultuuris*. Tallinn: Tallinna Ülikool.

Härmänmaa, Marja. 2007. „Italialainen futurismi ja teknologinen kirjallisuus.” – *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, toimetanud Sakari Katajamäki ja Harri Veivo, 69–92. Helsinki: Gaudeamus.

———. 2009. „Futurism and Nature: The Death of Great Pan?” – *Futurism and the Technological Imagination*, toimetanud Günter Berghaus, 337–360. Amsterdam, New York: Rodopi. DOI: https://doi.org/10.1163/9789042027480_015.

Kivikas, Albert. 1919. „Vaksalis.” – *Lendavad sead*, 18. [Tartu].

Kivivaas, Alfons [Albert Kivikas]. 1920. „MUST LILL.” – *Ilo*, nr 5, 47.

Kärner, Jaan. 1921. *Aja laulud*. Tallinn: Varrak.

Lenin, V. I. (1920) 1955. „Meie välis- ja siseolukord ning partei ülesanded.” – *Teosed*. 31. köide, 373–391. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Majakovski (1918) 1978 = Маяковский В. В. 1918. „Мистерия-буфф.” – *Собрание сочинений в 12 тт.* Том 9, 25–104. Москва: издательство “Правда”.

Majakovski, Vladimir. (1926) 1958. *Kuidas teha värssse?* Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Marinetti, Filippo Tommaso. (1909) 2006. „The Foundation and Manifesto of Futurism.” – Marinetti 2006, 11–17.

———. (1910) 2006. „The necessity and beauty of violence.” – Marinetti 2006, 60–72.

———. (1912) 2006. „Technical Manifesto of Futurist Literature.” – Marinetti 2006, 107–119.

———. (1913) 2006. „Destruction of Syntax – Untrammelled imagination – Words-in-freedom.” – Marinetti 2006, 107–131.

———. (1916) 2006. „The new ethical religion of speed.” – Marinetti 2006, 253–259.

———. (1930) 2006. „Manifesto of futurist cuisine.” – Marinetti 2006, 394–399.

———. 2006. *Critical Writings*, toimetanud Günter Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Marinetti, Filippo Tommaso ja Filia [Luigi Colombo]. (1932) 2015. *Futuristinen keittiö*. Tõlkinud Pauliina de Anna. Turku-Tampere-Tallinna: Savukeidäs.

Naata Nael [Johannes Semper] 1921. „Esimesed muljed Berliinist.” – *Vaba Maa*, nr 27.

Russolo, Luigi. (1913) 2001. „The art of noises (extracts).” – *Futurist manifestos*, toimetanud Umbro Apollonio, 74–88. Boston: MFA publications.

Semper, Johannes. 1912. „Lüürik ja meie aeg.” – *Noor-Eesti* IV, 146–167. Tartu: Noor- Eesti.

———. 1917–1969. „200 kirja Friedebert Tuglasele, 2. september 1917 – 20. oktoober 1969 ja d-ta.” Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. EKM EKLA, f 245, m 58: 4.

———. 1921a. *Jäljed liival*. Tallinn: Varrak.

———. 1921b. „Aja probleemid.” – *Kirjandus-kunst-teadus. Päevalehe erileht*, 4. juuli.

———. 1922. *Maa ja mereveersed rytmid*. Tartu: Tarapita.

———. 1926. *Viis meelt*. Tartu: J. Semper.

Sokolov, Ippolit. [1920] 2005 = Соколов, Ипполит. 1920. „Экспрессионизм.” – Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика, 64–65.

Spreizer, Christa. 2005. „The spirit of expressionism ex machina: The Staging of Technology in Expressionist Drama.” – *A Companion to the Literature of German Expressionism*, toimetanud Neil H. Donahue, 255–283. Rochester, NY: Camden House.

Suits, Gustav. 1922. *Kõik on kokku unenägu*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.

Terehhina, V., koost. 2005 = *Русский экспрессионизм: Теория. Практика*. Критика. Москва: ИМЛИ РАН.

Terentjev, Igor. [1919] 2014. „17 tyhjämpäiväistä työkalua.” – *Venäläisen avantgarden manifestit*, toimetanud Tomi Huttunen, 103–126. Helsinki: Osakuunta Poesia.

Tuglas Friedebert. 1919. „Aja vaim.” – *Aja kaja*, 47–63. Tartu: Noor-Eesti.

Under, Marie. 1918. „Hämar linn.” – *Siuru II*, 17–19. Tartu: Odamehe Kirjastus.

———. 1919. „Õised tänavad.” – *Siuru III*, 15–16. Tallinn: Kirjanikkude Ühingu Siuru Kirjastus.

———. [1920] 2018. „Ekspressionismist saksa kirjanduses.” – *Väikesed vaatlused*, 29–37. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

———. [1921] 2018. „Aja probleemid.” – *Väikesed vaatlused*, 10–19. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

———. 1923. *Pärisosa*. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus.

Visnapuu, Henrik. 1914. „Oktoobri õhtu suurlinnas.” – [Henrik Visnapuu, Richard Roht]. *Roheline Moment: Pühendatud kõigile kirjanduslistele paganatele ja variseeridele*, 4. Tartu: Momendi kirjastus.

———. 1919. „Igor Severjäänin.” – *Odamees*, nr 2, vg 29–40.

———. 1920. „Vastne moment.” – *Looming I*, 9–12. Tartu: Odamees.

Wünsche, Isabel. 2016. *The Organic School of the Russian Avant-Garde Nature's Creative Principles*. London, New York: Routledge.

Tiit Hennoste – PhD, Tartu ülikooli eesti ja üldkeeleteaduse instituudi vanemteadur. Tema kirjandusuurimuslike huvide keskmes on eesti kirjanduslik avangard ja modernism, kirjandusmanifestid ja eesti kirjandusuurimise ajalugu. Ta on avaldanud üle 150 artikli ja essee kirjanduse kohta. Tema viimane raamat on „Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I” (2016).
E-post: tiit.hennoste[at]ut.ee

Johannes Semper with a Horse: Avant-garde between technology and nature*Tiit Hennoste***Keywords:** Avant-garde, Futurism, Estonian literature, technology, nature, city

The article examines the relationship between the early twentieth century international and Estonian literary avant-garde and new technology, which radically changed life and interpersonal relationships in Europe and America (trains, airplanes, metro, telephone, telegraph, skyscrapers, fast food, etc.).

At first, I highlight general features connecting the new technology and its products, which emerged in distinct opposition to nature. The central activity in the world of technology appeared to be efficient, planned, and purposeful production, in which the main agents were engineer, designer, and worker. The new technology emphasized the value of the product, which rapidly became standardized and cheaply made mass-produced perfect copies of each other. The beauty of the new era was to be a technological, functionalist beauty. Production as a process had to operate without failures and the ideal product had to be without any defects. Therefore, the technological process had to be clean, even hygienic. The new technology established its own rhythm in modern cities, characterized by repeatability and predictability. At the same time, the technology covered cities by the voices that made up the noise of technology.

It could be said, even, that the new technology exceeded the limits of time and space. The result was a world of simultaneity. At the same time, relationships and links between people became increasingly loose and the world and man's worldview was characterized by increasing fragmentation.

The early European avant-garde at the beginning of the twentieth century greeted the new world of technology and speed with great enthusiasm (Italian futurism, constructivism, etc.). Perhaps only early expressionism and Russian futurism had even more ambivalent attitude to the technology. The First World War significantly decreased the pre-war fascination with technology. The war destroyed the faith in the machines; the machine now became a destroyer, and the new mechanical man (a fusion of man and machine) came into view as a killer with killed soul. At the same time, modern technology became more and more common in the everyday life, and, hence, the attitude towards technology changed. The technology became a harrowing phenomenon.

For early European avant-garde, the new technology was supposed to become a model for the creation and laws of machines as well as for the laws of aesthetic creativity (Marinetti). We can find several features in the texts of avant-garde (especially in poetry), which are in accordance with the new world of speed and technology.

Simultaneous and fragmented text represented simultaneity and fragmentarity of the world. The speed was intermediated by the telegram style, parataxis, glossolalia, onomatopoeia, mathematical symbols, etc. The artist's ideal was engineer and machine had to become a model for making the text. I present examples of such new texts in Estonian avant-garde poetry and prose.

However, much of the avant-garde ideas and ideals for textual innovation contradicted the ideals of technology. Whilst technology predominantly appreciated the result, the avant-garde valued the process of making the text. In addition, the world of technology expected systematics, predictability,

repetitive rhythms, and copies while avant-garde proclaimed free rhythms, free verse, unpredictability, and originality. Technology insisted on rational and purposeful acting; avant-garde proclaimed intuition and prophetic imagination. Technology brought cheap mass products; avant-garde appreciated the rarity and expensiveness. Technology promoted utilitarianism and functionality; avant-garde non-functionality. Technology put stress on the cleanliness and hygiene of the products; avant-garde often followed the aesthetics of ugliness. Technology required efficiency and economy of production, avoiding mistakes and disturbances; avant-garde regarded error as a creative idea.

I argue that many of these avant-garde ideas are very similar to nature. For example, chaos, illogicality, glossolalia, words-in-freedom, and *zaum* truly characterize nature. Originality, variability, unpredictable rhythms, non-systematicity are also the qualities of nature. Lack of purpose, irrationality, and lack of thought are features of nature. An error or a shift as the basis of creation and inefficiency characterizes nature, too. The aesthetics of ugliness parallels the ugliness of nature.

Thus, the observance of the avant-garde ideals results in a text that, on the one hand, craves the world of technology and machines, but on the other hand goes back to the ideas and ideals of nature and seeks solutions largely in the same way as nature.

Tiit Hennoste – PhD, a Senior Research Fellow at the Institute of Estonian and General Linguistics at the University of Tartu. His research interests include Estonian literary avant-garde and modernism, literary manifestos, and also a history of Estonian literary studies. He is the author of some 150 articles and essays on literature. His most recent book is *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I* [Estonian Literary Avant-Garde in the Early 20th Century: Leaps towards Modernism Vol. 1, 2016].

E-mail: tiit.hennoste[at]ut.ee

„Muutume masinateks“. Tehnoloogia ja soolistatud kehad ameerika modernismis¹

Raili Marling

Teesid: Käesoleva artikli eesmärgiks on analüüsida, kuidas tehnoloogilised kuvandid sobituvad modernsuse perioodi laiemasse soolistatud kriisidiskursusesse. Palju on kirjutatud modernsusega seotud tajukriisist ja selle seotusest tehnoloogiaga, kuid vähem on uuritud seda, kuidas tajukriisi saab sobitada samal ajal domineerinud tajutud soolise kriisiga, eelkõige mehelikkuse kriisiga. Kuna paljud modernsuse kehalised, tajumuslikud ja esteetilised otsingud olid soolistatud, siis on viljakas küsida, kuidas soolistas modernism masinat ning kuidas mängisid selle soolistatud masinavärgiga modernsed naisautorid. Naisautoritele oli meesautoritest olulisem – või ka paratamatum – kirjutamine kehast lähtuvalt või kehast distantseerudes ning masinaesthetika on neile mitmest perspektiivist atraktiivne võimalus kirjutamise käigus vabaneda naistele omistatavast kehalisest ja immanentsest bioloogilisest paratamatusest. Käesolevas artiklis kasutatakse kirjandusnäiteid futurismi ja dadaismiga seotud inglise-ameerika naisluuletajalt Mina Loylt, kuid eesmärgiks pole niivõrd tema tekstide lähilugemine kui laiem arutelu masina- loogika ja soodiskursuste ristumise üle modernismi kontekstis.

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14799

Märksõnad: modernism, naismodernistid, sooline kriis, dadaism, Mina Loy

Modernistlik tajukriis ja masinaesthetika

Käesoleva artikli lähtekohaks on Sara Daniuse (2002, 1) sõnastatud „taju, tehnoloogilise muutuse ja kirjandusliku vormi kokkupuutepunkt“. Modernismist rääkides viidatakse sageli tajude muutumisele. Sellest kirjutas juba Georg Simmel oma essees „Metropolid ja vaimuelu“ („Die Großstädte und das Geistesleben“, 1903) seoses suurlinnade arenguga, mis Simmeli meelest tõi kaasa ratsionaalsuse ja blaseerunud emotsioonituse leviku (Simmel 1950). Tajukriisi (*Krise der Wahrnehmung*) tunnetas ka Walter Benjamin, kelle jaoks oli see lahutamatu seotud kunstilise reprodutseerimise kriisiga (Benjamin 2006, 203). Tajukriisile viitab ka käesoleva artikli keskmes olev briti-ameerika luuletaja Mina Loy oma 1914. aastal avaldatud

¹ Artikli valmimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute Tippkeskus), see on seotud Eesti Haridus- ja Teadusministeeriumi uurimisprojektiga PUT 1481 „Imaginaarsete narratiivsete stsenaariumide roll kultuuridünaamikas“.

„Aforismides futurismist“² (Loy 1996, 151). Nii psühholoogid, nt Christoph Ehrenfels, kui ka kunstnikud huvitusid modernsuse perioodil tajukriisiga seotud vormiküsimustest (vt nt Crary 2001). Tajukriisi üheks tunnuseks on tähelepanu fragmenteerumine, mille põhjuseks oli modernses maailmas inimest pidevalt kõnetava verbaalse ja visuaalse sõnumiterahe intensiivistumine. Elutempo kiirenes, linnaelu oli kakofooniline, pidevalt lisanduvad leiutised (foto, raadio, grammofon, film, jne) laiendasid tarbitavate tekstide ja tajuviiside ringi. Jonathan Crary (2001, 2) näiteks peab tähelepanu ja taju otseselt seotuks modernse produktiivse subjektsuse vormimisega – ei mõjuta need ju mitte ainult kunstnikku, vaid ka töolist vabrikus konveierilindi taga, kelle toimekas, kuigi sisuliselt mõttetu ja võõrandav töö ühiskonda käigus hoiab. Kui modernsust nähakse masinate võidukäiguna, siis tõstatab see teravatult ka küsimuse, mis saab selles masinaloogikale üles ehitatud ühiskonnamudelil inimkehast ning kuidas muutunud kehast kirjutada.

Tim Armstrong (1998, 2) rõhutabki, et üks modernismi tajurevolutsioone puudutas „revolutsiooni selles, kuidas me keha tajume“. Tema arvates modernne tehnoloogia ühtaegu nii fragmenteerib kui ka täiustab inimkeha (3). Tehnoloogia näitab meile nii keha puudujääke kui ka viimaste tehnoloogilise kompenseerimise võimalusi (nt tervikliku keha fantaasiana ja mitmesuguste proteesidena selle sõna kõige laiemas tähenduses). Kui masinakultuur muutus modernse elu lahutamatuks osaks, siis liikus masinate kohta käiv sõnavara ka varem loomulikeks peetud psühholoogilise ja kehalise kogemuse valdkondadesse. Christopher Forthi meelest võimaldab seda loomuliku ja tehnoloogilise kokkusulandumist modernne arusaam, et kehasid ja inimesi saab vormida, mis omakorda näitab tööstusest laenatud keele valgumist üha enamatesse elusfääridesse (Forth 2008, 171).

Danius (2002, 189) usub, et „masina kujund tuleb modernismi koos mõistatavuse probleemiga“. Modernsusega käis kaasas mitmesuguste tehnoloogiate juurutamine ning publiku mõtte- ja tajuaparaat pidi need enda jaoks harjumuspärastama. Daniuse arvates loob see nostalgilise arusaama varasemast tajumaailmast ning seletab masinate ähvardavust paljudes modernistlikes tekstides (näiteks Kafka tapamasin novellis „Karistuskoloonias“ (1919)). Masin võib olla pelutav, kuid ka oma uudsuslubaduses peibutav. Paljud modernistlikud kunstnikud olid lummatud röntgeni ja fotograafia võimalustest (nt František Kupka või Marcel Duchamp, kui mainida kaht väga eripalgelist loojat). Danius (2002, 190–191) rõhutab oma analüüsis, et

2 Säilinud käsikirjas on Loy läbivalt asendanud sõna *futurism* sõnaga *modernism*, kuid 1914. aastal Alfred Stieglitzi ajakirjas Camera Work avaldatud variandis on kasutatud sõna *futurism* ja seda traditsiooni on jätkanud ka Loy kogumiku toimetajad (Loy 1996, 215). Seega, kuigi võib eeldada, et Loy pidas silmas modernismi laiemalt, kasutan ka mina siinkohal siiski kitsamat viidet futurismile.

masinaloogika mõistetavuse probleem tuleb kõige selgemini esile autorite puhul, kes kogevad tehnoloogilisi uuendusi kohe peale nende kasutuselevõtmist. Proust reflekteerib masinatega kaasneva taju- ja mõistmiskriisi üle enam kui Joyce, kelle „Ulyssese“ ajaks on telefon, grammofon ja kirjutusmasin niivõrd normaliseeritud, et ei vaja esiletõstmist. Küll aga mõjutavad modernse aja tehnoloogilised uuendused kirjanike esteetilisi võtteid.

Käesolevas artiklis on keskseks küsimuseks see, kuidas tehnoloogilised kuvandid sobituvad laiemasse soolistatud kriisidiskursusesse. Danius märgib, et „masin ilmus eranditult samas temaatilises kogumis koos kehalise, tajumusliku ja esteetilisega“ (1). Kuna paljud modernsuse kehalised, tajumuslikud ja esteetilised otsingud olid soolistatud, siis on viljakas küsida, kuidas soolistas modernism masinat, millist rolli mängisid selles soolistatud protsessis modernsed naisautorid ning kuidas nad masinaloogikat loovalt kasutasid. Naisautoritele oli meesautoritest olulisem – või ka paratamatum – kirjutamine kehast lähtuvalt või kehast distantseerudes ning masinaesthetika on neile mitmest perspektiivist atraktiivne võimalus kirjutamise käigus vabaneda naistele omistatavast kehalisest ja immanentsest bioloogilisest paratamatusest. Käesoleva artikli keskmes on briti-ameerika luuletaja Mina Loy, kelle tekstide analüüsi raamib laiem arutelu masinaloogika ja soodiskursuste ristumise üle modernismi kontekstis.

Masina, keha ja sooline kriis

Masina ja lihaliku keha vaheline pingeväli oli sügavalt sooline, nagu seda oli ka kogu modernistlik liikumine. Tehnoloogia ja modernsus olid mehekeskse ühiskonna viljad, kuid samas õõnestasid mehelikku autoriteeti ja autonoomiat. Masin tegi ju mehest vaid mutrikese masinavärgis, mida ta enam alati ei suutnud ohjata. Modernsust nähti seega naiselikustavana, seda enam, et sellel ajastul ilmuvad ühiskondlikule areenile jõulised ja iseseisvad naised, olgu siis naiste hääleõiguse eestkõnelejaina või ka kunstnikena. Just selle tõttu tõmbasid mitmedki tolle ajastu avalikud kommentaatorid selge paralleeli naiste ja modernsuse vahele. Näiteks ajaleht New York Evening Sun kirjutas aastal 1917:

Mõned inimesed arvavad, et naised on põhjustanud modernismi, mida see ka ei tähendaks. Samal ajal muidugi arvavad mõned inimesed, et naised tuleb süüdistada kõiges, mis neile ei meeldi või millest nad aru ei saa. *Cherchez la femme* on loomulikult meestelt tulev nõuanne. (tsiteeritud Goody 2007, 79)

Viidatud ajaleheartiklis räägiti konkreetset Mina Loy, kelle ühest luuletusest on laenatud ka praeguse artikli pealkiri ja kelle juurde artikli teises osas tagasi

tuleme. Enne tema tekstideni jõudmist on aga vaja kirjeldada naiste rolli ja sellest tulenevat soolist kriisi modernismi ja tehnoloogia kontekstis laiemalt.

Soolised kriisid tekitab sotsiaalsete, majanduslike ja sooliste muutuste samaaegsus, mida näeme näiteks 19. sajandi lõpu modernsusetuultes (Bederman 1995, 11). Kui naised hakkavad küsima, kas ka nemad võivad olla inimesed, nagu ameerika kirjanik Charlotte Perkins Gilman (1912, 11) tegi ühe oma artikli pealkirjas, siis mis saab mehest? Gilman ei näe naisele inimesestaatuse andmises ohtu meeste jaoks. Kui naine saab hariduse ja hääleõiguse, siis ei kaota ta mitte oma naiselikkust, vaid lihtsalt oma nõrkuse ja harimatuse ning see muutus saab tsivilisatsioonile ainult kasuks olla. Iseseisva naise kuvand oli atraktiivne ka paljudele ingliskeelse maailma meesmodernistidele, kes nägid ühiskondlikke tabusid lõhkuvaid naisõiguslasi oma kunstiliste püüdluste paralleelina, kuigi ehk teatava kõhklusega, kas nende endi ajakirjade kaante vahele jäänud luulekatsetused feministlikele avalikele väljaastumistele radikaalsuses alla ei jää (vt nt DuPlessis 2014, 26).³ Naistes peitus uuenduslikkus ja loovus, aga just see varjutas ka meeskunstniku unikaalsust loojana.

Teised toleaeagsed kriitikud otsisid aga pigem naiste ja meeste vahelise suureneva võrdsuse kontekstis võimalust naist lapsemaks või meest mehemaks teha, viimast „liigtsiviliseeritud“ ja väidetavalt neurootilises mehes tema sisemise bruttaalse ürgmehe väljatoomise abil (Mosse 1996, 83; 98–102). Viimast eesmärki kandis nii kehakultuur ja seikluskirjandus kui ka poistekoolid ja skaudiliikumine. Üks nende kirgede ja kriiside läbimängimise näitelavasid on ajastu kirjandus, milles on sageli peidus enam pingeid kui domineerivad tõlgendused mõista annavad. Kirjandustekstides leidub nii lünki, mahavaikimisi kui ka vasturääkivusi (vt nt Felski 1995). See ongi soolistatud tajukriis või mõistetavuse probleem, mis mind selles artiklis huvitab: kuidas mõista kiire tehnoloogilise arengu kontekstis nihestuvaid soosuhteid. Fookus on just samal ajal kriisi läbi tegeval tajul, mitte reaalsusel, sest sooküsimuste kontekstis pole oluline ilmtingimata see, kas kriisitajuks on tegelikult mingit põhjust, vaid see, kas ja kuidas seda tajutakse-tunnetatakse. Siinse artikli eesmärgiks ongi vaadelda seda, kuidas kriisitaju väljendub modernsuse ajastu kirjandus- ja kunstitekstides.⁴

3 Selle suhtumise palju tsiteeritud näiteks on Ezra Poundi ja Wyndham Lewise manifest 1914. aastal ajakirjas BLAST, kus nad muuhulgas kirjutavad, viitega naisõiguslasele, kes oli just Briti Rahvusgaleriis lihakirvega Velázquezi Rokeby Veenust rünnanud, „[. . .] me imetleme teie energiat. Teie ja kunstnikud olete ainukesed Inglismaal alles jäänud asjad (te ei pane pahaks, et teid asjadeks kutsutakse, eks?), millel on veidi elu sees“ (tsiteeritud nt DuPlessis 2014, 26).

4 Siinkohal tuleb rõhutada, et me ei saa kirjandus- ja kunstiteoste põhjal teha järeldusi keskklassi meeste

Moderniseerumine näis meest nõrgestavat, teda masinatele allutavat või masinaks tegevat. Samaaegselt aga tekkis ka ideaal keha ja masina kokkusulamisest (nt ajastule omane lendurite kultus, autod, aga ka jõumehed, nagu tänapäeva kultuuri isa Eugen Sandow või meie enda Georg Lurich, kelle kehad olid täiuslikult toimivad masinad). Masin tähistas ühtaegu meheliku vaimu triumfi ja meheliku võimu kadu. Näiteks ühe kaasaegse sõnul „mehelikkus näib taanduvat, kui linnastumine levib“ (Forth 2008, 218). Frederick Tayloriga teadusliku tööstuskorralduse käsiraamat muudab töölised efektiivse masinavärgi osadeks, aga samal ajal kujutab neid vormitava massina, s.t väljaspool meheliku teguvõimu diskursusi (Jones 2004, 118). See liigestest lahti löödud soolistatud identiteet nõudis binaarses sotsüsteemis ka naiselikkuse ümbermõtestamist. Tim Armstrong (1998, 110) näiteks rõhutabki, et naistest saab selles diskursiivses pingeväljas vahenduslüli loomuliku ja kunstliku vahel, kehaks olemise ja selle vormimise vahel, s.t piksevarras, mille abil mees oma sookriisi maandab.

Naist on sajandeid seotud eelkõige looduse ja kehaga (vrd Sherry Ortneri tuntud küsimusega, kas mehe ja naise suhe on sama mis kultuuri ja looduse suhe (vt Ortner 2004)). Pikka aega on modernismi vaadatud vaid meheliku ettevõtmisena, milles naist seostatakse looduse, tundelisuse, väljendamatuse ja irratsionaalsusega, s.t joontega, mis nad modernsest ja modernistlikust projektist välja jätavad. See aga pole kaugeltki ainuke tõlgendusvõimalus. Amelia Jones (2004, 13) on välja toonud, et modernsusega seostatav voolavus, mis esitas väljakutse ratsionaalsusele, küsimärgistas mehelikkuse ideaale, sh modernistlike loojate hulgas. Kuna tehnoloogiline kultuur näis traditsioonilist mehelikkust ohustavat, siis tähistati see modernsuse sookriisides ümber. Kunsti praktiseerimine oli üks koht häiriva voolavuse ohjamiseks, kuid ka vastuolude (tahtmatuks) väljendamiseks.

Näiteks futuristlik retoorika „näitab sõnastamatut ängi modernse reaalsuse üle, konkreetsemalt uute naisidentiteetide esilekerkimise üle“ (Harris 2010, 29). Kuna modernne tehnoloogiline kultuur ja masstootmine ohustasid individualismi ja selle laiendusena mehelikkust, siis nihkus masina kujund üha enam ka naiselikkuse konteksti. Nii uute naiste kujutamises pole olulised ainult nende lühikesed juuksed, seelikud ja sigaretid, vaid ka konkreetsed tehnoloogiad, millega neid seondatai (eelkõige jalgrattad, aga ka kirjutusmasinad või Kodaki filmikaamerad). Naise ja masina sünergia kristalliseerub naise kui masinakirjutaja kuvandis (Goody 2007, 80). Selline masinastatud naine saab ka modernsuse üheks tähistajaks. Nainegi

kohta laiemalt. Gerald Izenberg (2000) on näiteks näidanud, kuidas modernne ühiskond just konkreetset meeskunstnike maskuliinsust küsimärgistas, mis võib aidata seletada nii paljude meeskirjanike valulikke reaktsiooni naisemantsipatsioonile.

võib olla mehe vormitud moodne, voolujooneline ja kontrollitav masin. Maskulinistliku retoorika tuntuimad esindajad on modernismi kontekstis ehk itaalia futuristid, kes muuseas – kuigi oma tegevusperioodi hilisemas faasis – avaldasid ka „Futuristliku naismoe manifesti“ (1920)⁵, mille taotluseks oli teha naine fetišeeritud tehnoloogiliseks objektiks:

Naises saame me idealiseerida modernse elu kõige põnevamaid saavutusi. Seega on meil automaatrelv-naine, [tank-naine],⁶ raadiotelegraaf-naine. Lennuk-naine, allveelaev-naine, mootorpaat-naine. Me muudame elegantse daami tõeliseks elavaks kolmedimensiooniliseks kompleksiks. (Harris 2010, 31)

Sellest tsitaadist kumab läbi modernsuse kontekstis taasilmunud vana Pygmalioni müüt. Futuristid polnud ainukesed, keda huvitas naine kui automaat, praeguses mõttes küborg, kes peaks mehele kuulekalt alluma. Näiteks väikekirjastaja Paul Havilandi 1915. aasta tõlgenduses on meeslooja tööd feminiseeritud masinad, mida saab kontrollida ja seeläbi ohjata nii naistest kui moderniseerumisest tekkinud pingeid:

Mees lõi masina oma näo järgi. [. . .] Masin on tema „ilma emata sündinud tütar“, seepärast ta armastab teda. Ta on teinud masina endast paremaks. Seetõttu ta imetleb teda. Olles teinud ta endast paremaks, omistab ta sellele ülimuslikule olendile, keda ta oma luules ja plastikas loob, masina omadused. Olles loonud masina oma näo järgi, teeb ta oma inimideaali mehhanomorfseks. Kuid masin on ikka sõltuja staatuses. Mees andis talle kõik kvalifikatsioonid peale mõtlemise. Ta allub mehe tahtele, kuid mees peab tema tegevusi suunama. Ilma meheta jääb ta imeliseks olendiks, kuid ilma eesmärgi või anatoomiaga.⁷ (tsiteeritud Jones 2004, 134)

Naiselikustatud masin on ühtaegu vahend, millega mees võtab naiselt tema ainsa privileegi, eesõiguse anda elu, ning samas on see mehe peast sündinud olend mõtlemisvõimetu vahend ülimusliku mehe kätes. Teisalt leidub ka tekste, kus seesama kuulekas naiselikustatud masin mässu tõstab (nt Fritz Langi filmis „Metropolis“). Naine on jätkuvalt ohtlik, aga mitte ilmtingimata loodusstihiha, vaid nüüd vää-

5 Moe ja modernsuse seostest on juba palju kirjutatud, aga ehk väärrib märkimist, et praegu kõrgkunstiks peetav modernism leidis tee ka moeajakirjandusse. Näiteks ka 1926. aasta ajakirja Vogue märtsinumbrist leiame reklaami naiste futuristlikust aluspesust (Burstein 2012, 181).

6 Originaalis *the thanks-the-Somme woman*.

7 Tsitaadis on läbivalt kasutatud naissoole viitavat asesõna *she*.

ramatu, kuid ka mõistetamatu tehnoloogilise protsessi osana. Sellest ambivalent-susest tuleneb ehk mitmete naismodernistide huvi automatiseerimise vastu. Mina Loygi märkis, et konveierilindi juurutaja Henry Ford oli tema „suurim kangelane“, kuigi Loy enda disainitöö oli rõhutatult käsitööline (viidatud Burstein 2012, 156).

Avangardne naine: mutrike või mutrivõti masinavärgis?

Mina Loy on autor, kes oli omas ajas modernistliku avangardi esiridades, kes aga pole leidnud teed kirjanduskaanonisse ning keda on heal juhul vaadeldud olulise marginaalse autorina.⁸ Loyd peeti oma ajastu kõige uuenduslikumaks naiseks, kes suutis olla seotud mitmete avangardsete kirjandus- ja kunsti liikumistega (futurism, dada, sümbolism). Ta oli kunstnik, lavakujundaja, disainer⁹ ja luuletaja, kelle tekstid ilmusid olulistest avangardsetes väikeajakirjades. Arusaam Loyst kui modernsuse kehastusest ei tugine mitte ainult Loy töödele, vaid ka tema eneseloomisele modernse naisena, kes oli tuntud oma intellekti, vabameelsuse ja stiilsete riiete poolest. Juba eelnevalt tsiteeritud ajalehes New York Evening Sun 1917. aastal ilmunud artiklis tuuakse välja, et Loy modernism peitub tema isiksuses. Ka ingliskeelse modernismi arengus olulist rolli mänginud ajakirja Poetry toimetaja Harriet Monroe sõnul on „luule selles daamis, kas ta kirjutab või mitte“ (tsiteeritud Walter 2014, 127). Tema luulet on valdavalt loetud modernistlike vormiuuenduste võtmes. Rõhutatud on tema panust kubistlike ja futuristlike kunstnike tehnikate toomises ingliskeelsesse luulekeelde (vt nt Koudis 1980). Teisalt on tema tekste vaadeldud feministliku vastulausena mehelikule modernismile (vt nt Kinnahan 1994). Viimase aastakümne uurimustes on Loy enam tähelepanu saanud, eriti kui kõrgmodernismi maskulinistlikke norme on üha intensiivsemalt küsimärgistatud ning üha enam huvitab kirjandusuurijaid soolisuse ja kehaga seotud teemad, milles Loy oma avameelse lähenemisega seksuaalsusele modernistlikku kaanonit naisperspektiivist oluliselt rikastab. Oma 1914. aastal kirjutatud tekstis „Feministlik manifest“¹⁰ kutsus ta arvatavat naisluugejat olema mutrivõti, mis aitab sajanditepikkusi illusioone lahti kruvida, mitte rahulduma formaalse, kuid sisutühja võrdsusdeklaratsiooniga (Loy 1996, 153). Seega on ta sobiv autor, kelle kaudu saame küsida, kas

8 Laenan termini *oluline marginaalne autor* (ingl *major minor writer*) samuti marginaalseks peetud naiskirjanik Anaïs Nini biograafilt Deidre Bairilt (1995).

9 Tema lambiäri toetas tuntud modernse kunsti metseen Peggy Guggenheim (Burke 1996, 341–342).

10 Loy saatis manifesti oma patroonile Mabel Dodge Luhanile (Walter 2014, 130), kuid ei avaldanud seda oma eluajal (Parmar 2013, 34).

modernne naine oli mutrike tekkivas tehnoaalsuses või mutrivõti, mis süsteemi kokku jooksutada aitab.

Christina Walter (2014) näebki Loy luule huvitava joonena tema asetumist pingevalja, mille moodustas modernismi üldine impersonaalsuse taotlus ja naise subjektsust rõhutavad feministlikud püüdlused. Juba „Feministlikus manifestis“ oli Loyle probleemiks naise loomine „suhtelise impersonaalsusena“, vastandusena mehelikule individuaalsusele; naine vajab tema arvates tugevat tahet ja vankumatult julgust, et ennast iseseisvana kehtestada (Loy 1996, 154, 156). Ajal, mil naine alles hakkas iseteadvust ilmutama, ei olnud isiklikust häälest loobumine ja impersonaalsuse valimine kunstis poliitiliselt neutraalne valik. Loy püüdis leida selles keerulises kontekstis kohta oma isiksuse individualiseerimiseks, aga ka modernismi impersonaalse paradigmadega suhestumiseks.¹¹ Naisena pidi ta selles protsessis paratamatult tõukuma kehalisusest ja seksuaalsusest. Naise seksuaalsus oli üks modernsuse perioodi psühholoogide meelisteemasid. Seksuaalsed ja sellisena nii külgetõmbavad kui ka hävitavad naised täitsid kirjandusteoseid, märgina 19. sajandi konservatiivse moraali seljatamisest. Naise jaoks oli oma kehast kirjutamine enda moodsaks vabastamise viis, kui naine ei soovinud olla vaid kütkestav objekt, vaid ka loov subjekt. Samal ajal on keha, millest ta kirjutab, tema enda keha, millest ta ei saa ennast distantseerida. Naiskirjanike kirjutamispraktikaga käib kaasas ka teadmine modernsuseperioodil endiselt jõulisest topeltmoraalist.

Loy näitab ühes oma varases luuletuses „Three Moments in Paris“ („Kolm hetke Pariisis“) selget teadlikkust sellest, kuidas meesintellektuaalid näevad naist pelgalt „loom-naisena“ (*animal woman*), kelle jaoks mees on peremees, kelle eest oma vaimset poolt tuleb varjata (Loy 1996, 15). Luuletuse minajutustajast naine tunneb mehe distsiplineerivat pilku ja oma objektistaatust, kuid püüab ennast selle kammitsaist lahti kirjutada. Loy ongi tuntud oma luuletustega sünnitusest¹² ja naise seksuaalsest kirest. Juba oma „Feministlikus manifestis“ deklareeris ta jõuliselt, et „seksis pole midagi rüvedat“¹³ – peale vaimsete suhtumiste sellesse“ (Loy 1996, 156). Loy luuletustes kujutatavad kehad on lekkivad ja lihalikud, isegi abjektseid, ta kirjeldab nii kehaeritisi kui orgasmi. Ehk huvitavamgi on aga Loy katse vaagida laiemat kultuurilist raami, milles ta kirjutas ja milles segunesid sentimentaliseeritud armastuskäsitus ja otsene moraalitsensuur. Näiteks näeme neid teemasid luuletu-

11 Loy biograaf Carolyn Burke (1996, 60) on näidanud, kui teadlikult Loy juba varases nooruses ennast visuaalselt äratuntavaks kujundas.

12 Loy sünnitas neli last, kellest kaks surid lapseas.

13 Allajoonimine originaalis.

ses „Anglo-Mongrels and the Rose“ („Anglo-krantsid ja roos“), milles segunevad avameelsed bioloogilised kuvandid (nt groteskne sünnitus) ja normatiivsed diskussused, mis keha ja isiksust kammitsevad.¹⁴ Loy avameelsed luuletused kuulutati nilbeteks (ja USA tolliamet konfiskeeris need), aga see ainult süvendas Loy reputatsiooni uuendusliku kirjaniku ja modernse naisena.

Teiselt poolt huvitus Loy kogu oma elu keha distsiplineerimisest (näiteks kirjutas ta pamfleti sellest, kuidas näoharjutustega nooruslikkust säilitada, ning konstrueeris mugandatud korseti „keha raudrüüks“ (Burstein 2012, 179–186)). Keha tuli allutada isiksusele. Oma autobiograafilistes käsikirjades näeb Loy inimest masinana, kes suudab taltsutada universumi energiat (Parmar 2013, 92). Ka oma kaas-aegset ameerika eksperimentaalset proosakirjanikku Gertrude Steini võrdleb Loy Marie Curie’ga, kes pigistab teadvuse massist välja sõnade raadiumi (Loy 1996, 94). Naiskirjanik on seega omalaadne objektiivne teadlane. Inimene on masin, aga Loy ei näe seda Marinetti moodi mehhaanilise konstruktsioonina, vaid orgaanilise, organitest koosneva ja seega lekkiva ja haavatava masinana.

Järgnevas keskendun sellele, kuidas Loy kasutab sellist masinaloogikat oma luules.¹⁵ Mina Loy luuletus XXV seeriast „Laulud Joannesele“ („Songs to Joannes“), mille katke on valitud käesoleva artikli pealkirjaks, rõhutab irooniliselt inimese ja masina kokkusulamist seksuaalsuse masinlikus aspektis. Loy arusaam ekstaasist on siinkohal üsna irooniline. Luuletus algab romantilise koidukirjeldusega, kuid seejärel katkestab selle idüll:

[. . .]

See paneb meid keerlema

Ringiratast

Ikka kiiremini

Ja muutume masinateks

[. . .]¹⁶

14 Loy osales protestiaktisioonis 1921. aastal, kui ajakirja Little Review Joyce’i „Ulyssese“ avaldamise eest lubes süüdistati ning stiilsed naised kõlvatuks kuulutatud kirjanduse eestkõnelejaina tekitasid kohtus furoori, aga ka kahtlusi nende enda moraalse palge suhtes (Burke 1996, 288). Loy tekstid kasvavad seega välja tema isiklikust kogemusest tolle ajastu tsensorite arusaamaga sündsusest.

15 Eestis on Mina Loye minu teada pühendatud ka üks üliõpilasuuring, Kadri Kose Tartu ülikooli germaani, romaani ja slaavi filoloogia instituudis kaitstud magistritöö „...She is Not Quite a Lady”: The Defiance of Traditional Femininity and a Novel Representation of a Woman in the Poetry and Public Image of Mina Loy“ („...Ta ei ole õige daam”: traditsioonilise naiselikkuse trotsimine ja uudne naisepilt Mina Loy luules ja avalikus kuvandis“, 2007).

16 Tõlkinud Kadri Kosk (<https://www.eki.ee/ninniku/index2.php?f=r&n=9&t=226>). Originaali leiab kogumikust „The Lost Lunar Baedeker“ (Loy 1996, 63).

Luuletuse lõpuridades omistatakse vähestele „terassilmad“, mis õõnestavad jalgealust. Sama seeria II luuletuses on armastaja ühtaegu nii mehekujuline „nahast kott“ (*skin-sack*) kui ka kellavärk, mis ajaga võidu jookseb (Loy 1996, 53–54). Loy toob oma füüsilistesse intiimsuskirjeldustesse terase, klaasi, pleki ja plastiku, rõhutades orgaanilise keha seotust ümbritseva tehnoreaalsusega.

Ma ei vaatle järgnevas analüüsis Loy luulet mitte futurismi kontekstis, milles Loyd, kes futuristide ringkondades liikus, tihti nähakse, vaid osana New Yorgi Dada liikumisest, mis suhestus huvitavalt tehnoreaalsuse ja soolisuse pingeväljaga. Just selle kunstirühmituse nais- ja meesautorite töödes võib näha väga põnevaid katseid kujutada modernismi, tehnoloogia ja sooteema ristumist, nt New Yorgi Dada mehhanomorfsetes portreedes. Üheks viimase tuntud näiteks on Francis Picabia „Jeune fille américaine dans l'état de nudité“ („Noor ameerika naine alastusseisundis“, 1915), kus noort ameerika naist kujutatakse kui süüteküünalt ja mida on võimalik vaadelda nii materialistliku maailma kriitikana, aga ka seksualiseerimisena. New Yorgi dadaiste on misogüünseteks, uute naiste kartjateks loetud juba kaua (vt nt Sawelson-Gorse 1999) ja siin seda ideestikku pikemalt ei refereerita.

Goody (2007, 91) usub, et „modernne naiseks-saamine, masinaks-saamine pingestab heteronormatiivsuse ja orgaanilise ühtsuse piire“. See lõhub muuhulgas ka üksühese seose mõistete mees-mehelik-heteroseksuaalne (või siis ka naine-naiselik-heteroseksuaalne) vahel. Just seda katkestust näivad kompavat dadaistid oma New Yorgi perioodil. Marcel Duchampi Rose Sélavy kehastab Amelia Jonesi (1994, 204) arvates „traditsiooniliste mehelikkuse ja naiselikkuse kategooriate agressiivset liigestest lahtilöömist“. Duchampi huvitas ka tehnoloogiline naine ja „masinlik seksuaalsus“, mis püüab tööstusliku kapitalismi ratsionaalsusega dialoogi astuda (25). Sellisena saame me neid vaadelda katsena leevendada mehelikkuse kriisi, „(lähikukkunud) katsena projitseerida ängi naissoost „teisele““ (125).

Jonesi tsitaadi viide võimalikule lähikukkumisele tuleneb sellest, et dadaismi äärealadel problematiseerisid traditsioonilisi mehelikkuse ja naiselikkuse kujutamise viise ka naiskunstnikud. Näiteks saab selles kontekstis viidata vähetuntud, kuid omas ajastus värvikale Elsa von Freytag-Loringhovenile, kes ameerika literaadi Jane Heapi sõnul oli ainuke inimene, kes „elab datat“ (tsiteeritud Jones 2004, 5). Jones toob välja, et Freytag-Loringhoveni jaoks olid meesmodernistid n-ö püha-päevaavangardistid, kes eksperimenteerisid ajal, mis neil nende kodanlikust elust vabaks jäi, et oma staatust koherentsete meessubjektidena mitte ohustada (8). Meeste võimupositsioon ühiskonnas pani nende eksperimenteerimisele ahtamad piirid, juhul kui nad ei soovinud ühiskondlikele normidele otsustavalt selga pöörata. Naisena oli Freytag-Loringhovenil mingis mõttes vähem kaotada ning tema kui performatiivse isiku jaoks oli elu kunst, mida tuli elada täiel rinnal, isegi kui see tähen-

das vaesust. Nagu tema biograaf Irene Gammel (2002, 186) on näidanud, kasutas Freytag-Loringhoven süstemaatiliselt mitmesuguseid tehnoloogilisi objekte, alates auto tagatuledest ja juhtmetest ning lõpetades kommertstoodetega, nagu lusikad või ka konservipurgid, et tuttavat võõritavaks muuta. Tema keha oli teadlikult kujundatud protees-komponentide kogum, mille viiteaparatuur pärines otseselt kaas-aegsest tehnikamaailmast. Freytag-Loringhoven kirjutas näiteks 1927. aastal, et Jumalal on Henry Fordilt nii mõndagi õppida: Jumal peaks kiiruga ennast progressi suunas orienteerima, moderniseerima ja oma kõikvõimsust nutikalt kasutama (Modern 2013, 209). Freytag-Loringhoveni skulptuur Jumalast („God“, 1917) taandab viimase toruks. Just selline tehnoloogia ja looduse piire kompav naine esitas väljakutse kujunevale tehnoreaalsusele ning selle kergestitarbitavatele soolistele mudelitele. Tema mehhanomorfne eneseesitus on kõike muud kui kuulekas küborg. Pigem on tegu häirivalt kehalise kimääriga, kes keeldus olemast vaid meheliku fantaasia pikendus.

Küborg-naine meesmodernistide ja dadaistide peas oli piiratud, sest masinnaised on lõksus staatilises binaarses soosüsteemis, kus meeskunstnik kiidab heaks need, kes normist liiga kaugele ei hülbi. Meeskunstnikud proovivad masinnaise poolt kehatatud potentsiaali ohjes hoida, et maandada hirne soolistate identiteetide tuleviku pärast modernses tehnosfääris (Goody 2007, 95). Naiskirjanikud olid kõrgendatult teadlikud oma keha nähtavusest, sellest, et erinevalt meeskirjanikest oli nende keha alati vääramatult nende avaliku kuvandi osa. Kui Freytag-Loringhoven elas dadaismi oma keha masinaelementidega dekoreerides ja oma seksuaalsust rõhutades, siis oli ta liiga hirmutav ning meesmodernistide viited temale on pea-aegu foobilised. Mina Loy aga oskas modernset eneseesitust nõtkemalt soorollide kriitikaga suhestada.

Loy, oma ilu poolest kuulsa naise jaoks oli modernistlikkusse impersonaalsesse kujutlusraami astumine teadlik samm kehalise nähtavuse juurest eemale. Seda on kinnitanud ka Mina Loy uurija Rowan Harris, kelle arvates kirjeldab Loy töö naist, kes loodab, et futurism lubab tal kaugeneda oma identiteedist naisena:

Ta oli astunud fantastilisse maailma, kus kõike paistis liikuma panevat kolbmootor – ta peitis ennast meestepintsakusse ja teda tõmbas kaasa mehhanism, mehe rõhutatud samastumine mootori-hullusega; ning tal kadus teadlikkus kõigest peale Kiiruse. (Harris 2010, 27)

See kiirus ja masinastumine aitab naisel eemalduda keha painavast immanentsusest ja soolisest spetsiifilisusest. Mina Loy kirjatöödest kõlab alati vastu teatav iroonia masinaloogika vastu. Kuigi Loy tekste seostatakse kehalise kirjutamisega, on tema stiil paradoksaalselt distantseeritud ja vahe. Modernistlik

kirjanik Djuna Barnes (1992 [1928], 12) andis talle ühes oma tekstis hüüdnime Kannatlikkuse Skalpell (*Patience Scalpel*) ning ütles, et tema hää on „oma põlastuses sama terav kui kirurgiline instrument“. Ezra Pound, ameerika modernismi esivisionäär, kuulutas 1918. aastal, et ta ei taju Mina Loy luules mitte mingit emotsiooni, ning jahedusele viitavad ka teised kaasaegsed kommentaatorid (tsiteeritud Burstein 2012, 5). Loy kasutab seda iroonilist häält, et asetada ennast modernistliku projekti konteksti, aga samal ajal seda küsimärgistades, kasutades selleks just keha, mis on masinakultuuri tõmmatud, aga siiski sellele ka vastu töötab.

See manööver tuleb ehk kõige eredamalt esile Loy kaua aega avaldamata¹⁷ luuletuses „Õli masinas“ („Oil in the Machine“, 1921):

Kuula uue ajastu evangeeliumit ---
 Masinal pole keelde
 Mees leiutas masina, et ennast avastada
 Kuid kuulsin kord üht daami ütlevat „Il fait amour comme
 Une machine à coudre,“¹⁸ ilma heakskiidunoodita
 See on õli masinas, millele müstikud
 Viitasid kui Pühale Tuvile - - - - Ja mida saame
 Meie teha sedasorti puderjast materjalist, millest Igavene Isa
 Tegi mootorid
 Meist kramplikest inseneridest
 Kelle iga armureaktsioon on plahvatus
 Teadvuses. (Loy 2011, 285)¹⁹

Armstrongi (1998, 115) arvates on selles luuletuses mainitud õmblusmasin mehelik fantaasia, kuid viide õlile viitab tõrkele ja ei lase mehhaanilist rütmi õilis-tada. Masin ei ole keha täiustatud asendus, vaid ainult selle redutseeritud variant, ning keha on ühtlasi „masin, mis ei tööta“. See luuletus on seega hea näide Loy üldisest lähenemisest, kus keha ja masin ei sulandu sujuvalt üheks, vaid alati tekib

17 Luuletus ilmus esimest korda 2011. aastal ilmunud kogumikus „Stories and Essays of Mina Loy“ (Loy 2011).

18 Ta armatseb nagu õmblusmasin (pr k).

19 Hear the evangel of the new era--- / The machine has no inhibitions / Man invented the machine in order to discover himself / Yet I have heard a lady say “Il fait l’amour comme / Une machine à coudre,” with no inflection of approval. / It is the oil in the machine to which the mystics / referred as the Holy Dove -----And what could / we make of the sort of pulpy material the Padre Eterno / made engines out of / We spasmodic engineers / Whose every re-act-ion of grace is an explosion / in consciousness.

mingi rike. Masinprotees oma kontrollitavuse illusiooniga on seega mehelik aatribuut, kuid paraku masinana avariialdis. Keha torpedeerib masinaloogikat. Oma feministlikus manifestis rõhutab Loy samuti keha spetsiifilisust ning eriti seda, et naine ei saa endale lubada masinlikku impersonaalsust, sest muidu läheb kaduma naiskogemuse spetsiifika: „Jätke meeste suunas vaatamine, et leida, mis te pole – otsige endis, et leida, mis te olete“ (Loy 1996, 154).

Loy poolt ette kujutatud mina on habras ja tehnoloogiast vaigistatud, logisev automaat, omalaadne „entroopiline masin“, mis alati paratamatult rikki läheb, kuna ta vananeb „nagu kellavärgimehhanism / mis ajaga võidu maha käib“ (Armstrong 1998, 116). Kellavärkidele viitab Loy oma luuletustes mujalgi. Loy arusaam proteesimõttest on seega füüsilisem, masinat ja samuti soolise keha kohalolekut möönev, aga samal ajal seda ka problematiseeriv. Kui meesmodernist ihaldas täiuslikku masinkeha ja enda kõrvale kuulekat masin-naist, keda saab metsiku potentsiaalina oma tahte järgi vormida, siis Loy jaoks on inimmasin alati lekkiv, vananev, aga ka ihaldav, nagu näeme tema luuletuses inimsilindritest:

Inimsilindrid
 Keerlevad närvesöövas videvikus
 Mis mässib igat kokku müsteeriumis
 Unikaalsuses
 Päikseta pärastlõuna riisemetes
 Söönud ilma maitsemata
 Rääkinud üheks saamata
 Ja vähemalt kaks meist
 Armastasid veidi
 Ilma püüdmata
 Teada, kas meie kaks haledust
 Selges automaatide kokkutormamises
 Saaksid luua ühe küllusliku heaolu. (Loy 1996, 40–41)²⁰

Loy nägemus masinast ei ole aga ilmtingimata nii heatahtlik. Futuristide masinafantaasia moondus maailmasõdade aegu hirmutavaks reaalsuseks. Oma II maailmasõja järgses luules näeb Loy masinat ja selle potentsiaali palju probleemse-

20 The human cylinders / Revolving in the enervating dust / That wraps each closer in the mystery / Of singularity / Among the litter of a sunless afternoon / Having eaten without tasting / Talked without communion / And at least two of us / Loved a very little / Without seeking / To know if our two miseries / In the ucid rush-together of automatons / Could form one opulent well-being

mast vaatenurgast, nt luuletuses „Ajapomm“ („Time-Bomb“, kirjutatud ca. 1945, ilmunud 1961):

[. . .]

Praegune hetk

On plahvatus,

Minevik ja tulevik

rebenevad lahku

[. . .]²¹

Kuigi luuletus algab pommiplahvatusega, näitab see meile tehnoreaalsuse staatilisust. Inimesed ei tee selles luuletuses midagi, vaid on tehnoloogilise maailmanägemise poolt loodud uue aegruumi vaikivateks tunnistajateks. Masin ei too tulevikku ning sellisena astub see luuletus huvitavasse dialoogi Loy 1914. aastal kirjutatud „Aforismidega futurismist“. Viimases kutsub Loy meid „SUREMA minevikus / elama tulevikus“, kuna „tulevik on ainult tume väljastpoolt. / *Sukeldu* sellesse — ja see PLAHVATAB *valgusega*“ (Loy 1996, 149).²² Aforismides usub Loy, et futurist elab tulevikus, kus teda hoiab tagasi vaid inimlik letargia. Oma 1945. aasta luuletuses jõuab ta pessimistlikumale järeldusele, et tuleviku keel on võibolla ainult vaikus. Masinaloogika on lõpuni viiduna halvav.

Loy veetis oma viimase aastakümne erakluses, kirjutades ja luues leitud asjadest kollaaže.²³ Oma viimastes töodes taaskasutas Loy tehnoreaalsuse poolt prahina minemavisatud materjale, reflekteerides sama süsteemi poolt äravisatud inimeste üle. Tema viimased tööd ei olnud peen intellektuaalne mäng, mida harrastasid teised leitud objektide kasutajad nagu Duchamp või ka Joseph Cornell, vaid huvi impersonaalse maailma poolt hüljatute vastu. Ta ise nimetas oma objekte just hüljatuteks (inglise keeles *refusees*, mis kätkeb endas ka sõnatüve *refuse* ('prügi') – Burke 1996, 420–421). Ka oma kirjanikutee lõpul innustas Loyd hapra inimkeha materiaalsus ja materiaalsete objektide hingestatus üha masinlikumas reaalsuses.

21 Tõlkinud Kadri Kosk (<https://www.eki.ee/ninniku/index2.php?f=r&n=9&t=226>).

22 DIE in the Past / Live in the Future [. . .] BUT the Future is only dark from outside. / *Leap* into it—and it EXPLODES with *Light*.

23 Tema eluajal avaldati vaid kaks tema luulekogu (1923 ja 1958). Tema ainuke romaan ilmus alles 1991. aastal.

Kokkuvõte

Siinne analüüs näitab, kuidas modernistlik tajukriis seob ennast kehalise, masinliku ja esteetilise, aga ka soolise kriisiga. Modernse aja sookriisid ilmuvad modernistlikesse tekstidesse naiselikkuse negatiivse kujutamise kaudu, aga nagu oli näha siin tsiteeritud Mina Loy teostest, proovisid naiskirjanikud masinaesteetikat soolisest perspektiivist komplitseerida, kasutada masina kuvandit kitsendava, pelgalt reproduktiivse passiivsuse keske naiselikkuse lõhkumiseks, aga ka meenutades, et mehhaniseerumise aja tajumudelid on soolistatud ja et naine ei tohiks jääda automaatnukuks mehe käes. Leida tuleb vahepealsus, logisev või lekkiv masin, mis autentsemalt taastoodab inimkogemust tehnouniversumis. Jones esitab provotseeriva küsimuse, kas naisautorid, kes kirjutavad masinaloogika seest ja vastu, ei paku meile võimalust ümber tähistada tavapära seost tööstusliku ja esteetilise vahel, mida näeme tuntud dadaistlikes töodes, tuues selle loogikasse sisse kehalisuse ja irratsionaalsuse (vt Jones 2004, 122). Meesavangardistid projitseerisid oma hirmu masinate ees naisekehale, kuid naiskirjanike tekstides muutub see tõrges masin mehekeskselt defineeritud tehnorealaalsuse kriitikaks. See kriitika aga kõlab impersonaalses, meheliku modernismi keeles, viimast soolistesse sekeldustesse kiskudes.

See mõttekäik aitab ehk lahata ka modernismi enda sisemisi soolisi vasturääkivusi. Rachel Blau Du Plessis (2014, 20) väidab, et modernistliku mehelikkuse arusaamad soolisusest on ühtaegu nii progressiivsed kui ka konservatiivsed. Soosuhked on ühtaegu nii vaidlusteema kui ka mitmesuguste kujutiste allikas, mis kehas-tavad teisi kultuuriliste ja poliitiliste muutuste keerises tekkinud änge. Julian Murphet (2014, 64) usub, et modernismi puhul pole sugu seotud konkreetsete kehadega, vaid see on vundament, millele on ehitatud modernistlik enesemääratlus kui viimane kants pealetükkiva mehhaanilise taastootmise ja meediatööstuse vastu. Paljude meesmodernistide hüpermaskuliinsus oli tema arvates reaktiivne ja ühtlasi performatiivne. See oli omalaadne „orgaaniline protees-raudrüü“ (*prosthetic suit of organic armor*), mis pidi aitama masinakultuurile vastu seista (Murphet 2014, 64). Naismodernist on selles ettevõtmises ühtaegu nii vaenlane kui ka liitlane. Uus naine on masinastatud kui uue tehnokultuuri osa, kuid tema füüsiline keha oma lekkivuse ja poorsusega lõhub masinaesteetika rangelt joonistatud piire, ehk ka binaarseid tajupiire.

Allikad

Armstrong, Tim. 1998. *Modernism, Technology and the Body. A Cultural Study*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bair, Deirdre. 1995. *Anaïs Nin. A Biography*. London: Bloomsbury.
- Barnes, Djuna. (1928) 1992. *Ladies Almanack*. Elmwood Park: Dalkey Archive Press.
- Bederman, Gail. 1995. *Manliness and Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880–1917*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter. 2006. *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. Tõlkinud Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingstone ja Harry Zohn. Cambridge: Harvard University Press.
- Burke, Carolyn. 1996. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Burstein, Jessica. 2012. *Cold Modernism: Literature, Fashion, Art*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Crary, Jonathan. 2001. *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Danius, Sara. 2002. *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- DuPlessis, Rachel Blau. 2014. „Virile Thought’: Modernists Maleness, Poetic Forms and Practices.” – *Modernism and Masculinity*, toimetanud Natalya Lusty ja Julian Murphet, 19–37. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139097123.003>.
- Felski, Rita. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Forth, Christopher E. 2008. *Masculinity in the Modern West. Gender, Civilization and the Body*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Gammel, Irene. 2002. *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity – A Cultural Biography*. Cambridge: MIT Press.
- Gilman, Charlotte Perkins. 1912. „Are Women Human Beings? A Consideration of the Major Error in the Discussion of Woman Suffrage.” – *Harper’s Weekly* 56 (25): 11.
- Goody, Alex. 2007. *Modernist Articulations: A Cultural Study of Djuna Barnes, Mina Loy and Gertrude Stein*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Harris, Rowan. 2010. „Futurism, Fashion, and the Feminine: Forms of Repudiation and Affiliation in the Early Writing of Mina Loy.” – *The Salt Companion to Mina Loy*, toimetanud Rachel Potter ja Suzanne Hobson, 17–46. London: Salt Publishing.
- Izenberg, Gerald N. 2000. *Modernism and Masculinity. Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jones, Amelia. 1994. *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2004. *Irrational Modernism*. Cambridge: MIT Press.
- Kinnahan, Linda A. 1994. *Poetics of the Feminine: Authority and Literary Tradition in William Carlos Williams, Mina Loy, Denise Levertov, and Kathleen Fraser*. New York: Cambridge University Press.
- Koudis, Virginia M. 1980. *Mina Loy, American Modernist Poet*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Loy, Mina. 1996. *The Lost Lunar Baedeker. Poems*. Koostanud Roger L. Conover. New York: Farrar, Straus and Giroux.

- . 2011. *Stories and Essays of Mina Loy*. Koostanud Sara Crangle. Champaign: Dalkey Archive.
- Modern, John Lardas. 2013. „Thinking about Melville, Religion, and Machines that Think.” – *Deus in Machina: Religion, Technology, and the Things in Between*, toimetanud Jeremy Stolow, 183–212. New York: Fordham University Press. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823249800.003.0009>.
- Mosse, George. 1996. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford: Oxford University Press.
- Murphet, Julian. 2014. „Towards a Gendered Media Ecology.” – *Modernism and Masculinity*, toimetanud Natalya Lusty ja Julian Murphet, 53–67. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139097123.005>.
- Parmar, Sandeep. 2013. *Reading Mina Loy's Autobiographies*. London: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781472543806>.
- Sawleson-Gorse, Naomi, toim. 1999. *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity*. Cambridge: MIT Press.
- Ortner, Sherry. 2004. „Kas naise ja mehe suhe on nagu looduse ja kultuuri suhe.” – *Ariadne Lõng* 5 (1/2), 127–142.
- Simmel, Georg. 1950. *The Sociology of Georg Simmel*. Tõlkinud Kurt Wolff. New York: Free Press.
- Walter, Christina. 2014. *Optical Impersonality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.32942>.

Raili Marling – PhD, Tartu Ülikooli anglistika professor. Tema peamised uurimisalad on Ameerika nüüdiskirjandus ja -kultuur, soouurimus ja kriitiline afektiuuri-mine.

E-post: [raili.marling\[at\]ut.ee](mailto:raili.marling[at]ut.ee)

“We Twiddle ... and Turn into Machines”: Technology and gendered bodies in American modernism*Raili Marling***Keywords:** Modernism, female modernists, gender crisis, Dadaism, Mina Loy

The present article sets out to explore how technological imagery interacts with the gendered crisis discourses prevalent in the period of modernity. Much has been written about the crises of perception and their associations with technology, but much less attention has been given to how they intersect with the perceived gender crisis, especially the crisis of masculinity dominant at the time. On the one hand, modernity celebrated the machine and sought to make male bodies into machines. Henry Ford was one of the lauded gods of the era and bodybuilding seemed to offer a way of treating the human body as a similar, sleek and controlled machine. On the other hand, although technology was engendered by male-centered society, it also seemed to be eating its sons, as it eroded male autonomy and rendered him into a mere cog in the machine. This creates a contradictory set of gendered images in which modernity is frequently associated with emasculation, especially when we consider the fact that the period also saw the assertive entry of women onto the public arena, as voters, creators and also consumers. The often openly violent radicalism of the new women posed a challenge to the male modernists who were seeking to achieve a revolution in perception but whose pursuits were confined to the pages of literary magazines. This creates a love-hate relationship between Anglo-American male modernists and feminism, as has been previously demonstrated by Marianne DeKoeven, Rachel Blau DuPlessis, and others. One way of resolving this tension is by rendering the woman machine-sleek, yet non-threatening, a technologically updated cyborg to fit the modern Pygmalion. This cyborg, as texts such as Fritz Lang's *Metropolis* show, was nevertheless unsettling in its potential uncontrollability. It is this gendered ambivalence that the present article focuses on to ask whether the woman is just a cog in the wheel of modernism or whether she can also act as a spanner in the system.

Specifically, the article asks how modernity gendered the machine and how women writers manipulated this gendered machine imagery. Women more than men had to write through or against the body and thus machine aesthetic was attractive to them as a means of writing themselves free from the bodily immanence traditionally attributed to women. The article builds on the work of Tim Armstrong (1998), Sara Danius (2002), Amelia Jones (2004), and Alex Goody (2007). The examples have been borrowed from the work of Anglo-American poet Mina Loy, but the aim is not a close reading of her literary texts, but the discussion of the intersection of machine logic and gender discourses in the context of modernism and modernity more broadly. Loy is placed into the Dadaist milieu where gender play was a widespread artistic tool for male and female artists (Marchel Duchamp, but also the much more marginal Elsa von Freytag-Lohringhoven). Loy, a major minor writer, was broadly celebrated in her day as an embodiment of modernity, somebody whose life was as important as her writing. Forgotten for decades, Loy has emerged again in literary scholarship owing to her frank representation of female body and sexuality. The present article, however, is less interested in her engagement with embodiment, but rather tackles her struggle in the field of tension between the impersonal aesthetics of high modernism and the need to write female subjectivity. This is where the use of machine imagery offers

a creative solution. However, Loy's machines do not copy those of Marinetti and other futurists whom Loy openly satirizes in her writing. She does not make the human body a machine prosthetic. Loy's machines are organic, vulnerable and leaky.

The article concludes that while male avant-garde writers projected their fear of the machine to the female body, the women writers are able to render the machine that does not work into a subversive critique of techno-reality that is defined from a narrowly male-centered perspective. This critique is the more subversive because it is presented in the impersonal language of male-centered high modernism. The woman modernist is both an ally and an enemy: she is mechanized as a part of the new technological culture but her physical body, with its leakiness and porousness, also breaks the rigid boundaries of machine aesthetics and perhaps also binary modes of perception.

Raili Marling – PhD, Professor of English Studies at the University of Tartu. Her main research interests are contemporary American literature and culture, gender, and critical affect studies.

E-mail: raili.marling[at]ut.ee

Kirjandus, kontrapunkt ja *cantus technicus*¹*Indrek Männiste*

Teesid: Artikkel uurib tehnika representeerimise poeetilisi viise kirjandustekstides. Võttes muusikalisest kompositsiooniteooriast tarvitusele kontrapunkti mõiste, näitab autor, et iseäranis modernistlikes tekstides, kus tehnikat esitatakse sageli kas vastandlikuna loodusele või ängistavana tegelaste meeletundmustele, saame rääkida kontrapunktist kui poeetilisest võttest, mille eesmärk on eriomaselt rõhutada tehnika kohalolu ja kaalu tegelaste tunde- ja argielus. Autor väidab, et tehnika kui ühe pingestava „hääle” – *cantus technicus*’e – tegelaste tundmus- ja kogemusvälja polüfoonsest häälderägastikust eristamine aitab meil paremini mõista üha jõudsamalt argiteadvusse hiiliva tehnilise ajastu loomulaadi ning sünkroniseerib lugeja mõjusalt senitundmatu modernsuse-kogemusega.

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14800

Märksõnad: tehnika ja kirjandus, kontrapunkt, poeetika, D. H. Lawrence, Virginia Woolf

Inimfuuga koosneb 1,8 miljardist häälest. Müra, mis nendest tekib, tähendab midagi ehk vaid statistikule, ei vähimatki kunstnikule. Üksnes ühe või paari säärase häälega korraga tegelemine võib anda võimaluse kunstnikul üldse millestki aru saada.

Aldous Huxley „Punkt kontrapunkt” (1928)

Kahekümnenda sajandi alguse kirjandus on telegraafi ja grammofoniga alustades ning kino ja küberruumiga jätkates sageli kirjeldanud tehnoloogia arengu ühtaegu imepärast ja kummastavat loomust (vt Luckhurst 2008). Luges James Joyce’i, Marcel Prousti, Thomas Manni, John Dos Passose jpt entsüklopeedilisi suurrömaane, märkame, et muu hulgas kujutavad need raamatud paljuski omamoodi „kaasaegse tehnoloogia päralejõudmise kroonikaid” (Darius 2006, 67). Sedavõrd, kuidas inimese suhe masinatega on muutunud järjest keerukamaks, saame ka kirjandusest – tegelikult läbi terve kahekümnenda sajandi – mõelda kui säärase keeruka suhte viljakast „ümberkirjutusest” (Goody 2011, 2).

Alljärgnevas keskendumise kahe omanäolise Briti modernisti, D. H. Lawrence’i (1885–1930) ja Virginia Woolfi (1882–1941) nn tehnikapoeetika lähilugemisele. Mõlemad on oma loomingus kibealt teadvustanud industriaalse modernsuse mõju

¹ Teadusartikli valmimist on toetanud Eesti Teadusagentuuri grant „Kirjanduslikud representatsioonid ja tehniline küllastumine: teadusliku fantastika realiseerumisest utoopilise realismini” (PUT 1494).

inimloomusele ning teravalt vastu seisnud „masina ajastumeelsusele“, mis on vähemalt tööstusrevolutsioonist peale kaasaegset elu-olu saatnud ja iseloomustanud (Goody 2011, 14). Veelgi enam, järgnevas väidetakse, et mõlema autori tehnika kirjeldamise poeetilised võtted on avatavad kontrapunkti mõiste kaudu.

Kirjandus ja kontrapunkt

Muusikalise kontrapunkti mõistet on kirjanduses edukalt rakendatud mitmesuguste eesmärkide tarbeks varemgi: olgu selleks siis Bahtini teedrajavad polüfoonia mõistet kaasavad tööd (nt Bakhtin 1981) või Saidi postkoloniaalsed uuringud. Said tarvitab kontrapunkti rangelt (eri kultuure) võrdleva perspektiivina, mis võimaldab meil läbi mõelda ja interpreteerida sääraseid kogemusi, „mis on pealtnäha kokkusobimatud ning millest igapähe on oma konkreetne eesmärk ja arengutempo, omaenda seesmised formatsioonid [. . .] ning kõike seda üksteisega koos eksisteedes ja vastastikku mõjutades“ (Said 1994, 32). Üldisemas mõttes määratleb Said kontrapunkti olemust järgmiselt:

Lääne klassikalise muusika kontrapunktis tõukuvad eri teemad üksteise pinnalt ja mistahes konkreetsele teemale antakse üksnes ajutine prioriteetsus; samal ajal on sellest tekkinud polüfoonias kooskõla ja kord, korrastatud vastasmäng, mis johtub teemadest endist, mitte mõnest rangest meloodilisest või formaalsest printsiibist väljastpoolt teost. (Said 1994, 51)

Lisaks Saidi töödele on kontrapunkti võtet kirjanduses edukalt kasutatud teksti „iseloomustamise, sümbolite ja stseeni kirjeldamise ning narratiivse struktuuri“ analüüsi tarbeks (Mellard 1966, 853). Näiteks F. Scott Fitzgerald tarvitas kontrapunkti romaanis „Suur Gatsby“ („The Great Gatsby“, 1925), seades tegelasi, stseene ja teemaarendusi üksteise vastu, et näidata lugejale romaani jutustajategelase Nick Carraway eetilist arengut (samas). Veelgi läbipaistvamalt kasutas kontrapunkti Aldous Huxley oma romaanis „Punkt kontrapunkt“ („Point Counter Point“, 1928), kus keskse teemaliini asemel esitatakse lugejale mitmeid omavahel läbipõimitud jutuliine ning korduvaid teemasid sarnaselt kontrapunktiga muusikas. Romaani pealkiri viitabki argumentide voole, mida eri tegelased debateerides esitavad ning mis sellisena ühtekokku moodustabki loo. Huxley romaanitegelased, analoogiliselt selles kirjeldatud Bachi b-moll süüdi eri osadele, „elavad omaenda iseseisvat elu: nad puutuvad riivates, nende teed ristuvad, nad ühilduvad vaid hetkeks, et luua mulje lõplikust ning perfektsest harmooniast üksnes selleks, et kohe taaskord üksteisest eemalduda“ (Huxley 1955, 29).

Enne veel, kui asume konkreetsetl tehnika hääle analüüsimise juurde kontrapunkti toel Lawrence'i ja Woolfi teostes, tuleb meil hetkeks natuke detailsemalt

The musical score is divided into two systems. The first system, titled 'Cantus firmus', features a vocal line and three instrumental lines (Melody 2, Melody 3, and Melody 4). The vocal line is in treble clef and contains four measures of whole notes, each with a chord label above it: D5, C maj/E, G maj/B, and G maj/B. The instrumental lines are in treble (Melody 2) and bass (Melody 3 and 4) clefs, with Melody 2 containing eighth-note patterns and the others containing whole notes. The second system features a guitar line and two bass lines. The guitar line is in treble clef and contains six measures of eighth-note patterns, with chord labels F maj/A, F maj/A, G maj/B, F maj/A, E min/G, and D5 above it. The two bass lines are in bass clefs and contain whole notes corresponding to the chords in the guitar line.

Nagu näeme, algab kontrapunkt, nagu mistahes muu polüfooniline kompositsioon, lihtsa peameloodia ehk *cantus firmus*-ega, millele lisatakse sellega (harmooniliselt) seotud, ent iseseisvaid meloodiaid või hääli. Kontrapunktis „[. . .] peab iga hääl olema täielikult realiseeritud iseseisvalt ning see peab suutma kõlada iseseisvana. Kõik hääled on samaväärse kaaluga; ükski häälest ei domineeri kauemaks kui vaid hetkeks“ (Lachman 2010, 164).

D. H. Lawrence'i looming tervikuna annab suurepärase ainese industriaalse modernsuse ja sellest tulenevalt tehnika, masinate ja inimeste vahelise keeruka suhte uurimiseks. Lawrence'i ja tehnika suhet on varem uuritud nii ühiskonnakriitilise

lisest, posthumanistlikust, aga ka Martin Heideggeri tehnika-filosoofilisest perspektiivist.² Oluliselt vähem tähelepanu on pööratud keelekasutusele, poeetilisele kujundlikkusele ning iseloomulikele kirjanduslikele tehnikatele, mille abil Lawrence oma tehnoloogia-kriitikat väljendas. Alljärgnev üritabki just seda tühimikku täita. Lawrence kirjeldab tehnikat selle industriaalse modernsuse eri ilmingutes risti vastukäivana loodusele või muul moel võõristavana enda tegelaste jaoks ning see võimaldab tema tehnika representeerimise poeetika analüüsimist just nimelt kontrapunkti mõiste kaudu. Mõistagi ei anna kontrapunkti rakendamine siin mingeid lõplikke vastuseid, kuid varustab meid ometi ühe võimaliku kirjandusteoreetilise mudeliga, uurimaks „pingete ja vastuolude dünaamilist vastasmängu“ (Lachman 2010, 164), mille tehnikaga seotu tüüpiliselt tema tegelaste poeetilises kogemusloomes esile kutsub.

Selleks, et paremini mõista Lawrence'i kirjanduslikke valikuid ja poeetilist kujundlikkust, mille ta oma loomingus tehnikaga ümberkäimiseks valis, tuleb tähele panna paari olulist nüanssi, mis seda üldisemas plaanis iseloomustavad. Esiteks, erinevalt praegusajast, mil me oleme täielikult tehnosfääri totaalsusesse haaratud ning kus tehnika on sedavõrd tuttav ja meie ligi, et me seda enam tähelegi ei pane, tajus ja koges Lawrence oma kirjutatus tehnikat paljuski veel millenagi, mis kuulub inimese välisesse, omaenda autonoomsesse ruumi. Teiseks, Lawrence'i puhul tuleb tehnikat peaaegu alati käsitada kui sünekdohhi: rongid, söekaevandused, kaasaegsed linnad ja teised tehnika sümptomid esindavad tema loomingus industriaalset modernsust kõige laiemas tähenduses. Kuna säärased tehnoloogia antused paistavad välja iseäranis siis, kui nad on „uudsed, suured, lärmakad või hirmutavad“ (Ferré 1995, 9), leidis ümbritseva suhtes ülitundlik Lawrence ennast uue ja vana teelahkmelt: ühele poole jäi „vana põllumajanduslik Inglismaa“ (Lawrence 2004, 22) ja teisele poole üha ligemale hiiliv industrialism.

Võttes appi muusikalise kontrapunkti mõiste, keskendume alljärgnevas niisiis säärase võimaluse kaalumisele, et Lawrence'i tegelaste poolt tajutud tehnoloogia-vaenulikkus pole ehk seletatav nende positsioonilt sedavõrd välistena, kuivõrd hoopis ühe konkureeriva „häälena“ industriaalse reaalsuse uudses polüfoonilises kogemusterägastikus.

Alustagem mõne ideosünkraatilise näitega Lawrence'i kontrapunktist, kus teineteise vastu pannakse „laulma“ kaks häält: tehnika ja loodus. Esimeseks näiteks sobib hästi järgnev lõik tema esimesest romaanist „Valge paabulind“ („The White Peacock“, 1911):

2 Williams 1960; Wallace 2005; Bell 1991; Becket 1997; Männiste 2016. Eesti keeles vt ka Männiste. 2017.

Ilus päev oli hääbumas. Eemal läänes hakkas udu muutuma sinisemaks. Selle säreda tardumuse katkestas masinate rütmiline ümin taamal seisvast kaevandusest [. . .]. (Lawrence 1976, 486)

Nagu näeme, kirjeldatakse eemal asetsevast söekaevandusest kostvat „masinate üminat“ säärasena, mis katkestab muus osas idüllilise õhtuse maastikustseeni. Kasutades kontrapunkti ülesehitust, moodustavad „ilus päev“, „sinine udu“ ja „säre tardumus“ peategelase Cyril Beardsalli kogemuses esmase meeldiva põhimeloodia ehk *cantus firmus*’e. „Masinate ümin“ toob aga sisse teise vastandhääle seni valitsenud ühemeloodilisele „ilusale päevale“ ja „säredale tardumusele“. Nimetagem seda *cantus technicus*’eks ehk tehnika hääleks Cyrili kogemuses. Selle tulemusena pole meil Cyrili puhul enam tegemist homofoonilise, vaid polüfoonilise kogemuse kirjeldusega, kuna „masinate ümin“, mis kuulub samaväärsena tema kogemusse, esitab *cantus firmus*’ele vastashääle. Veelgi enam, kuna „masinate ümin“ on selgelt asetatud „ilusa päeva“ *cantus firmus*’e vastu ja nende vahel on pingestatus ja konflikt, tundub siin selgelt olevat tegu kontrapunktuaalse suhtega.

Et muusikaanaloogetega jätkata ning veelgi ilmekamalt näitlikustada pingestust kahe konfliktse hääle ning emotsioonide vahel, mida nad esile kutsuvad, tasub tähele panna, et kui üldine meeleolu eespool toodud tekstilõigu alguses ehk *cantus firmus*’es on *affettuoso* (õrn), siis fraas „katkestas masinate ümin“ ehk *cantus technicus* on *brusciamente* (järsk, äkiline). Veelgi enam, *cantus firmus*’e *affettuoso* meeleolu ei pärine siin üksnes sulnist maastikuvaatest, vaid on oluliselt seotud nende meeldivate tunnetega Cyrili kogemuses, mida ta äsja oli ammutanud sõpradega veedetud päevast. Ent „masinate ümina“ *cantus technicus*’e tulemusena on nii sulnis maastik kui ka Cyrili meeleolu märkimisväärselt häiritud. *Cantus technicus* on talle taaskord meelde tuletanud ajastu tehnilist loomust ning „põllumajandusliku Inglismaa“ hääbumist. Tal tuleb nüüd silmitsi seista industriaalse reaalsusega ning sellest tulenevalt vastandlike tundmustega. Kontrapunktuaalne pinge *cantus firmus*’e ja *cantus technicus*’e vahel on siin iseäranis kõnekas, kuna erinevalt Lawrence’i mitmetest hilisematest romaanidest on „Valgest paabulinnust“ piirkonna kaevandused ja kaevurid peaaegu tervikuna välja jäetud (Kermode 1973, 11).

Täpselt samasuguse tehnikat loodusele vastandava representatsiooni viisi ja kujundlikkuse leiame ka alljärgnevast stseenist „Lady Chatterley armukeses“ (*Lady Chatterley’s Lover*, 1928):

Ta pöördus metsa pimedusse. Ümberringi oli vaikne, kuu oli looja läinud. Siiski kostsid talle kõrva öised hääled: Stacks Gate’i masinad, maanteeliiklus. (Lawrence 2007a, 138)

Metsa vaikuse algset põhimeloodiat ning Oliver Mellorsi köitvat meeleolu äsja-sest romantilisest kohtumisest Connie Chatterley'ga katkestavad taaskord kontrapunktuaalsed hääled lähedalasuvast Stacks Gate'i kaevandusest ja taamal mööduvatelt autodelt. Nagu eelmiseski näites, on Mellorsi meeleolu ja metsavaikus kirjeldatud *affettuoso* võtmes. Uurides seda romaanilõiku lähemalt, näeme, et just nimeetatud müra ning rahutu „Kesk-Inglismaa tööstusöö“ (samas) ehk *cantus technicus* panevad Mellorsi mõistma, et mets (ja loodus tervikuna) ei ole enam koht, kuhu inimene saaks „tagasi tõmbuda ja omaette olla“ (samas) ja et „seal väljas“ on „kurjus“, mida esindab „õelalt terav elektrivalgus“ ja „voolav sulametall“ (samas). Lõigu lõpuks, ja *cantus technicus*'e tulemusena, on Mellorsi algne *affettuoso* meeleolu muutunud *lacrimoso*'ks (kurb, nutune).

Nagu kahes eelmises näites sai osutatud, on tehnika vastandamine loodusele üks Lawrence'i kontrapunkti kõige tüüpilisemaid võtteid. Ent kontrapunkti vorm ei tarvitse tema puhul olla vaid ühesuunaline – *affettuoso*'st *lacrimoso*'sse – nagu me eelmiste näidete puhul tähele panime. Aeg-ajalt algab kontrapunkti abil väljendatud tundemeelsus *affettuoso*'s, seejärel muutub *cantus technicus*'e tõttu *lacrimoso*'ks ning siis jätkub veel kolmanda „häälega“, nagu näiteks järgmises lõigus romaanis „Vikerkaar“ („The Rainbow“, 1915):

Sinine kanalivööt lookles pehmelt sügiseste hekkide vahel ühe väikese haljendava künka poole. Sellest vasemale jäi kogu too mustendav segadik kaevandusest, raudteest ja linnast [. . .] Ursula teadis, et sealtkaudu viib tee Londonisse, läbi selle sünge peibutava linnamelu. Teisel pool aga oli õhtu, mahe õhtu oma roheliste aasade ja väänlevate sangleppadega jõe ääres ning taamalt paistvate kahvatute kõrrepõldudega. Mahedalt kumas seal õhtutaevas, ja isegi üks kiivitaja laugles eemal selles üksinduses ja rahus. (Lawrence 2007b, 359)

Jõe ja selle pastoraalse ümbruse algne kirjeldamine jaatavates värvides nagu „sinine“ ja „haljendav“ on vastandatud „mustendavale“ kaevandusele, raudteele ja linnale. Need, nagu ka eespool, moodustavad vastavalt *cantus firmus*'e ja *cantus technicus*'e. Ent siin on lisaks veel ka kolmas „meloodia“, mis samaväärsena Ursula tundmustes tema ja Skrebensky ümbrust markeerib. Kui *cantus technicus*'e teine „meloodia“ katkestas algsest Ursula kogemuses meeldiva *cantus firmus*'e, siis lõigu kolmas „meloodia“, uus sulnis looduskirjeldus, võtab järje üle *cantus technicus*'elt ning toob Ursula meeleolu tagasi *affettuoso* rajale. Kontrapunktuaalne suhe illustreerib siinkohal hästi „meloodiate“ tõeliselt egalitaarset suhet ja dünaamikat, kuna *cantus technicus* saab siin dominantse positsiooni üksnes hetkeks. Siin, nagu ka Huxley kontrapunkti eri häälte loomuse kohta kirjutab, on kõik „meloodiad“ või „hääled“ samaväärselt „õiged ja valed ning mitte ükski neist ei kuula teisi“ (Huxley 1955, 29).

Huvipakkuv selles lõigus on veel see, ja väga iseloomulik Lawrence'ile üldisemalt, et ta kirjeldab „teed Londonisse“ sellisena, mis saab alata vaid kohast, mis on „must“ ja „sünge“. See kinnitab järjekordselt vajadust käsitada viisi, kuidas Lawrence tehnikaga ümber käib, sünekdohhina. Kaevandusel, raudteel ja Londonil on lõppeks üks ja seesama algpõhjus – industriaalne modernsus. Selle absoluutne vastand on Lawrence'il alati loodus: „rohelised aasad“, „väänlevad sanglepad“ ja rõõmus „kiivitaja“. Lawrence asetab siin industriaalsuse paljuütlevalt „vasakule“ poole jõe ning modernsuse-eelse maastiku „teisele“ poole ehk paremale käele. Selle kaudu on jõe pooled silmanähtavalt väärtustavalt markeeritud vale/vasaku (kaevandus, raudtee, London) ja õige poolena (rikkumata loodus). Mõistagi viitab see ühelt poolt hästi tuntud idiomaatilisele ebausule, mille järgi kurakätt saadab alati ebaõnn. Samuti võib vasaku poole valesus olla Lawrence'il, teadlikult või mitte, tingitud eri ajupoolkerade jaotusest, kus vasak pool vastutab loogika ja ratsionaalsuse eest (industrialism) ja parem pool emotsioonide ja kujutlusvõime eest (loodus), mis haakub väga hästi esitatud lõigu kujundlikkuse ja selle väärtustavalt laetud jaotustega. Veelgi enam,aju vasak ja parem poolkera suhestuvad vastavalt ka Lawrence'i eristusega m e n t a a l s e teadvuse (*mental consciousness*) ja v e r e teadvuse (*blood consciousness*) vahel. See, mida ta nimetas mentaalseks teadvuseks (aju, intellekt), on tegelikult üksnes aju vasak poolkera, ja tema loov vere teadvus on „parema ajupoolkera maailma tunnetamise ja olemise viis“ (vt Phelps 2017). Säärane eristus sobib jällegi kokku lõigus esitatud kujundlikkusega: tehnoloogia, mis on vasakul jõe kaldal, jääb puhtalt intellekti poolele ning loodus vitaalsele ning elujaatavale paremale jõekaldale. Seda, et säärane parema ja vasaku väärtustav kasutamine tehnika ja looduse vahekorra markeerimiseks ei ole pelgalt üksikjuhtum, näeme veel ka Lawrence'i „Armastavates naistes“ („Women in Love“, 1920), kus taaskord ja kahel eraldiseisval juhtumil „kaevandustega org“ ning „söökaevandus [. . .] ja selle mustrilised korstnad“ ning „must raudtee“ on asetatud vasakule teerajast, millel õed Brangwenid jalutavad, ning „maisipõllud ja mets“ omakorda nende paremale käele (Lawrence 1987, 11, 13).

On see rong, mis langeb nagu meteoriit?

„Mustade raudteede“ teemaga jätkates näeme, et Lawrence'i üheks idiosünkraatilisemaks viisiks *cantus technicus*'e realiseerimisel on sagedane rongi troobi kasutamine. On leitud, et reisirongid „transformeerisid Suurbritannia ja Ameerika sotsiaalse, kultuurilise ja füüsilise maastiku“ ning „panid terved rahvahulgad suhtesse vägagi nähtava modernsusega“ (Goody 2011, 4). Kui sensatsioonialtim viktoriaanlik näitekirjandus keskendus peamiselt uudse transpordiliigi ohtudele ning rõhutas selle šokielemente (vt Daly 2004, 10–34), siis Lawrence kasutab neid

sünekdohhina ning näeb nende ähvardust märksa metafüüsilisemal tasandil. Ta kirjeldab ronge läbivalt võõrsissetungijatena loodusesse ning teatud tegelaskujudede võõristavatena. Elizabeth Bates näiteks tunneb ennast mööduvat rongi silmitsedes ning rongivagunite ja heki vahele jäänult „ebaolulisena ja lõksu aetuna“, kui lokomotiiv number 4 temast mööda tuhiseb (Lawrence 1993, 181). Samuti „ehmatas“ rong „astelherneste“ juurest minema täkkvarsa, kes rongi lähenedes sealt pageb (samas). Rong kehastab siin selgelt *cantus technicus*’t ümbritseva looduse ja Elizabeth Bates’i tunnete vastu ning realiseerib ühte paljudest jutus esinevatest „võõrandumistest“ – keskkondlikku võõrandumist (Nash 1982, 112). Rong kuulutab siin inimese „ebaolulisust“ tehnika ajastul. Inimene on sõna otseses mõttes tehnoloogia ja looduse vahele lõksu aetud, või nagu Walter Nash selle lõigu põhjalikus analüüsis sedastab, „inimene on pelgalt rentnik industriaalses keskkonnas“ (samas).

Sarnase näite leiame ka Lawrence’i „Poegades ja armastajates“ („Sons and Lovers“, 1913), kus Paul Morel heidab pilgu orgu, „ümberkaudsetele küladele viiekuue miili kaugusel, mis hiilgasid otsekui parv elusolendeid, otsekui jalge ette vajunud taevas“ (Lawrence 1985, 112), ja oru „musta tühjuse“ lõhub „[...] pikk rong, mis sealt läbi sööstis – lõunasse Londoni suunas, või põhja poole Šotimaale. Rongid mürisesid mööda, lendasid rõhtjoones läbi pimeduse nagu suurtükimürsud, auru- ja tulejuga taga, ja panid kogu oru oma teel kõmisema“ (samas). On ilmne, et see, mida Morel arvates „lõhutakse“, ei ole niivõrd org, kui Morel enda olemise meelestus looduse kehastuses. Kontrapunktuaalne „pikk rong“, mida Morel võrdleb lausa „suurtükimürsuga“, on Nottinghami lähedases orus ilmselgelt ebasoovitav küllaline, ning see kuulub Morel arvates, nagu lõigus rõhutatakse, pigem tööstuslike-masse piirkondadesse nagu London ja Šotimaa.

Rongid esinevad aeg-ajalt ka Lawrence’i luules. Luuletuses „Suudlused rongis“ („Kisses in The Train“, 1911) märgitseb rong taaskord *cantus technicus*’t looduse vastu:

Kesk-Inglismaad vaatsin
Läbi ta hiuste virumas;
Sügisesi nurmi
Laiumas lagedas,
Ning tallesid karjamaalt
Ehmudes pagemas.³ (Lawrence 2013, 83)

3 Tlk Indrek Männiste ja Janek Kraavi.

Neid sõnu lausub armunud mees, kes oma armsamaga rongis sõites näeb kiiruse tõttu läbi temakese juuste (*hiuste*) ja rongiakna Kesk-Inglismaa maastikku enda ees pöörlemas (*virumas*). Tavapärane kontrapunktuaalne perspektiiv on siin küll mõnevõrra nihkunud, kuna vaatleja ise osaleb kaudselt samuti selles „hääles“, mis seab *cantus technicus*’e „nurmedele“ ja „talledele“. Lõik iseloomustab hästi vast-modernistlikke tundmusi, kus kõrgendatud armutunded, loodus ja tehnoloogia on kõik kokku segatud üheks polüfooniliseks „viruvaks“ kogemuseks. Rongi kiirus on luuletuses oluline läbiv marker, kuna see sätestab tundetooni tervele peategelase kogemusele, kelle „terve maailm“ hiljem luuletuses „keerleb“, ning mis ühtlasi paneb ta „meele ja aru mänguajana virrvarritama“ (samas).

Nagu analüüs näitas, saab tehnoloogiaga seonduvaid teemasid Lawrence’i narratiivses ülesehituses vaadelda sagedasti kontrapunktuaalsetena. Kirjandusliku võttena aitab kontrapunkt seeläbi meil ühte sulatada ning interpreteerida pealtnäha vastukäivaid motiive ja tundmusi ning käsitleda neid modernse tervikkogemuse erisuguste „häältena“. Tarvitades emotsioonimarkereid nagu *affettuoso* ja *lacrimoso*, võimaldab lawrence’lik kontrapunkt meil veelgi selgemalt tabada tema tegelaste sisetundmuste polüfoonilist keerukust. Nägime, et Lawrence realiseerib kontrapunkti peamiselt *bruscamente* ilmuvate tehnoloogiliste motiivide, peamiselt rongide ja sõekaevanduste kaudu, mis *cantus technicus*’ena toimides katkestavad *cantus firmus*’e esmase *affettuoso* meelestuse. Lähilugemine näitas, et poetilise tööriistana ei ole Lawrence’i kontrapunkt üksnes ühemõõtmeline kontrasti abil rõhutamise tehnika, vaid võtab ka mitmevalentseid vorme juhtudel, kus kontrapunkti osaleb rohkem „hääli“ kui vaid kaks. Samuti nägime rongi troobi olulisust Lawrence’i *cantus technicus*’e realiseerimisel.⁴

„Mööduv auto [. . .] riivas midagi väga sügavat“: Woolf ja *cantus technicus*

Kuigi tervele Bloomsbury ringile, mille aktiivne liige ja eestkõneleja oli Virginia Woolf, on ette heidetud teatavat passiivsust „industrialismi ja tehnoloogilise masina“ teemade käsitlemisel (Poole 1989, 952), leiame Woolfi loomingust tegelikult vägagi nüansseeritud seisukohavõtu inimese suhtest moodsa tehnikaga. Et seda on ehk vähem tähele pandud, tuleneb paljuski tema eriomasest „pigem kontemplatiivsest kui aktiivsest“ ilukirjanduslikust stiilist: Woolfi kriitika väljendub enamini „vaatluste kui otsese kommentaari vormis“ (Zwerdling 1977, 69). Samuti põlgas Woolf moraliseerimist kirjanduses ning seda on ta teiste hulgas ette heitnud ka Lawrence’ile, kellest ta üldiselt lugu pidas (samas).

4 Lawrence kasutab kontrapunkti realiseerimiseks sagedasti ka vastandavaid sidesõnu (ingl k *adversative conjunctions*), vt Männiste 2019.

Kriitikud on Woolfi loomingust leidnud näiteid kontrapunkti-tehnika kohta ka varem. Näiteks Melvin Friedman on väitnud, et „ajalis-ruumilist dimensiooni“ „Proua Dalloway’s“ („Mrs. Dalloway“, 1925) on kasutatud romaani teemade kontrapunktualiseerimiseks – mitmete teemade samaaegseks esitamiseks, mis „imiteerib sonaadi ja fuuga tsirkulaarset liikumist“ (Friedman 1955). Nõndasamuti on ka Emma Sutton pidanud „Proua Dalloway“ struktuuri fuuga-kujuliseks, mida kinnitavad muuhulgas ka paljud romaanis leiduvad viited Bachile – fuugavormi suurmeisterile (vt Sutton 2011, 18). Ka Woolfi „Lainetes“ („The Waves“, 1931) on leitud sarnasusi kontrapunkti-võttega (Levin 1983, 164; Stewart 1987, 2). Alljärgnev lähilugemine keskendub aga kontrapunktile kui eriomaselt tehnika representeerimise ja realiseerimise võttele nii „Proua Dalloway’s“ kui ka Woolfi viimases romaanis „Vaatuste vahepeal“ („Between The Acts“, 1941).

Üks „Proua Dalloway“ võtmestseene, kus just kontrapunkti rakendamine aitab meil ekstraheerida tehnika hääle ning seejärel selle seosed ning mõju nii *cantus firmus*-ele kui ka teistele kontrapunktis osalevatele „meloodiatele“ ehk tegelaskujudele ja liinidele, on järgmine. Proua Dalloway on Mulberry lilleäris ja valib välja lilli oma õhtuse võõruspeo lauakaunistuseks. Olles veetnud muretu hommikupooliku, on Clarissa Dalloway võrdlemisi ülevas meeleolus, kuna „kõik see, mida ta armastab“, on selles hommikus justkui olemas – „[. . .] elu; London; see juunikuine hetk“ (Woolf 2007, 6). Kui ta koos preili Pym’iga parasjagu ühe lillevaasi juurest teise juurde kõnnib, „kõmatab“ tänaval äkitselt „püstolipauk“ (17), mille põhjustab tegelikult mööduva automobiili lõhkenud kumm. Kuigi proua Dalloway tegelaskuju on Londoni linnaruumi ja selle „tehnoloogilisse sümfooniasse“ muidu hästi integreeritud, võibolla isegi selle harmooniline osa, tekitab autokummi lõhkemise heli iseisva lainepikkuse, mis ei haaku tema jaoks enam tavapärasest Londoni linnaelu saatvate häältega, nagu näiteks romaanis tihti mainitud Big Beni kellalöögid (vt Sims 2011, 120, 123). Vali heli paneb proua Dalloway „võpatama“ ja ka tänaval möödakäijad seisatavad ning jõuavad ainult hetkeks märgata autos istuva „väga tähtsa isiku“ nägu (Woolf 2007, 17). Keegi ei olnud kindel, kelle nägu täpselt oldi just näinud. Oli see „Walesi prints, kuninganna, peaminister?“ (samas). Tundmatu võimukandja on ennast niisiis muust linnaruumist eraldanud, „jäädes varjatuks tehnoloogiasse“, ning samaaegselt lahutab ja ühendab teda ümbritsevaid inimesi (Sims 2011, 123). Autobiili säärasel – ja jällegi *bruscamente* – ilmunisel tänava argimelusse koos salapärase võimukandjaga on järgnevatel lehekülgedel ühelt poolt oluline roll nii Briti ühiskonnakihtide kokkuhaaramises ühte uustlinlikku polüfoonilisse hetkesse, nende kollektiivse rahvusliku meelsuse markeerimisel ning – ehk veelgi olulisemalt – mõnede võtmetegelaste omavaheliste suhete kaardistamisel ja keh-

testamisel. Stseenis osalevad „hääled“ võib kontrapunktina üles tähendada järgnevalt:

1. meloodia (*cantus firmus*) – proua Dalloway muretu hommikumeeleolu, argine tänavamelu

2. meloodia (*cantus technicus*) – automobiil, võimukandja

3. meloodia – Edgar J. Watkiss

4. meloodia – Septimus Warren Smith

5. meloodia – Lucrezia

6. meloodia – teised tänaval mööduvad inimesed

Nagu näeme, on meil siin tegemist koguni kuuehäälse „heliteosega“. Clarissa Dalloway mõtlik, aga meeldiva alatooniga teadvusevoog ning argine tänavamelu moodustavad esmase „põhimeloodia“ ehk *cantus firmus*’e, auto/võimu kontrasteeriv katkestus tekitab *cantus technicus*’e ning ülejäänud meloodiaid loovad tegelased, keda stseenis *cantus technicus*’ega või ka teiste meloodiatega ühel või teisel moel seostatakse. Siin on oluline, et just 2. meloodia – *cantus technicus*’e – kaudu ja abil hakatakse markeerima tegelikult terveks romaaniks püsima jäävaid polaarsusi ning tundemeelsusi.

Automobiili kui just nimelt võimu sõidutamise masinat tuleb siin, nagu ka eespool Lawrence’i puhul, lugeda sünekdohhina, s.t ta esindab modernsust, progressi ja siin veel iseäranis Briti impeeriumi võimutäiust tervikuna. 6. meloodia kandjad ehk mitteisikustatud tänaval möödakäijad kuulevad autokummikärgatuses „võimu häält“ (Woolf 2007, 17). Auto jätab „läbitungimatu“ mulje ning paneb rahva „mõlemal pool tänavat lainetama [...] aukartuse hämara hingusega“ (19). Auto, mis pärast autojuhi „millegi lahti tegemist, millegi keeramist, millegi kinni panemist“ (samas) peagi uuesti liikuma hakkab, kulgeb „varjatult mööda Bond Streeti, vaid tolli kaugusel lihtinimestest, kes võisid praegu esimest ja viimast korda elus olla vaid sammu kaugusel Inglismaa majesteedist, riigi püsisümbolist“ (20). *Cantus technicus* paneb 3. meloodia kehastaja, Edgar J. Watkissi, lausuma: „Piaministri auto“ (17) ning tutvustab meile kohe pärast seda romaani teist peategelast, Watkissi pealt kuulnud Septimus Warren Smithi (4. meloodia): pulbitseva linnamelu suhtes asünkroonsed, tumeda loomusega noormeest, keda on oluliselt mõjutatud Esimese maailmasõja traagika ning kelle sõjaüleelamised ja võimetus samastada end Briti ühiskonna argieluga viivad ta lõpuks vaimuhaiguse ning enesetapuni. Just nimelt *cantus technicus*’e lainepikkus võimaldab Woolfil sujuvalt üle minna Dalloway teadvusevoolt Septimuse omale. Auto mootorimürin kõlab Septimusele „kui kogu kehas taguv rütmist väljas pulss“ (18) ning talle tundub, nagu oleks teda ümbritsev kohe „valmis leekideks lahvatama“ (samas) – apokalüptiline detail, mis viitab nii läbi elatud sõjaõudustele kui ka Kristuse ettekuulutusele Johannese Ilmutusraamatus.

Septimust ongi seetõttu sageli tõlgendatud omamoodi Kristuse-figuurina (vt Bethesda 2010, 250). Tema naine, päritolult itaallanna Lucrezia (5. meloodia), kes küll samuti „ei suuda hoiduda vaatamast autot“ (Woolf 2007, 18) ja mõtleb, et autos istub kuninganna ise, ei huvitu tegelikult isegi enam mitte autost, vaid „autot vahtivast rahvahulgast“ – „inglastest oma lastega, oma hobustega, oma rõivastega [. . .]“ (19). Lucrezia karakter on romaanis liminaalne: ühelt poolt esindab ta „võõra“ pilku Briti ühiskonnale, ent teisalt on ta üsnagi paradoksaalsel moel ehk isegi rohkem selle osa kui tema haige abikaasa ning üritab romaani vältel oma meest korduvalt sellesse reintegreerida.

Proua Dalloway tahab sarnaselt Lucreziaga mõelda, et „küllap see on kuninganna“ (20), kes autos istub. „Ja kui ta poe ees päikesepaistes seisis ning auto sammu kauguselt möödus, [. . .] omandas tema nägu hetkeks äärmiselt väärrika ilme. Kuninganna teel haiglasse; kuninganna avamas heategevusmüüki, mõtles Clarissa“ (samas). Dalloway silmis rajas auto „omaenda särava endale teed“ (21) Suurbritannia kesklassidest ummistatud omnibusside vahel, „et loita kandelaabrite, siravate tähtede, tammepärgadega ehitud jäikade rinnaesiste [. . .] ja Inglismaa härrasmeeste keskel sel õhtul Buckinghami palees“ (samas). 6. meloodia „hääled“, kelle hulka kuuluvad ka St. James's Streeti „sabakuubede ja valgete maniskitega [. . .] pikka kasvu mehed“ (22), tajuvad, et möödub võimukandja, ja et „surematu suursugususe kahvatu valgus langes neile niisamuti, nagu ta oli langenud Clarissa Dallowayle [. . .] nad näisid olevat valmis oma valitseja eest kahurisuule viskuma, kui vaja, nagu olid enne neid teinud nende esivanemad“ (samas).

Nagu nägime, aitab kontrapunkti rakendamine siin täppisvaadelda stseenis osalevaid eriilmelisi tegelasi ning nende suhestatust nii *cantus technicus*'ega kui ka teiste kontrapunktis osalevate tegelas- ja tegevusliinidega. Kui enamiku tegelaste jaoks representeerib kõnealune intsident autoga võrdlemisi ülevat kohtumist võimuga ning imetlevat modernsuse, progressi- ja impeeriumijaatust, siis Septimuse tegelaskuju tervikuna väljendab kõige selle kriitikat. Ta on omamoodi „urbanistlik lindprii“, kes on läbi näinud kehtiva ühiskonnaelu pinnapealsuse ja keeldub seetõttu osalemast ühises linnakogemuses (Weiss 2005, 220). Võimukandjaga autos näeb Septimus nii omaenda isiklike traumade kui ka ülepea moodsa elu allakäigu kehastust. Kui 6. meloodia tegelastele on kõik autoga toimuv äärmiselt huvipakkuv ja kaasahaarav, siis Septimusele on see kõik üksnes „kohutav“ (Woolf 2007, 18). Impeeriumi pulss, nagu ka eespool kirjeldatud automootori mürin, on tema jaoks fundamentaalselt rütmist väljas, kuningriik on sama katkine nagu auto. Septimus tunneb, et ta on sellele maailmale, mida auto sümboliseerib, jalgu jäänud: ta seisab selle „teel ees“ (samas). Tähtsam on siin ehk isegi see, et just *cantus technicus* markeerib vaikimisi esmakordselt Septimuse ja Dalloway vahekorra romaanis. Septi-

must peetakse läbivalt Dalloway kergemeelse ja rikka keskklassi natuuri *alter ego*'ks, mistõttu Septimus ja Dalloway on ka tegelastasandil kontrapunktuaalsed ning *cantus technicus* toob nende vastandlikkuse selgelt esile nende erinevas suhtumises võimu, tehnikasse ja ellu üleüldiselt. Iseäranis „Proua Dalloway“ filmiversioonis („Mrs. Dalloway“, rež Marleen Gorris, 1997) rõhutatakse nende kahe tegelase ambivalentset ühtsust, kes, romaanis tegelikult kordagi kohtumata, filmis mitmel korral teineteisele läbi akna silma vaatavad. Esimest korda juhtub see just kõnealuses stseenis, kus kohe pärast autokummi lõhkemise intsidenti, s.t *cantus technicus*'t, Septimus ja Dalloway teineteisele läbi lilleäri akna pikalt ja tardunult otsa vaatavad: kummastavas võõristuses tuntakse ühtaegu ära iseendid.

Automobiili *cantus technicus*'ele järgneb sisuliselt kohe ka järgmine. Äsja ping-salt auto kulgemist jälginud rahvahulga tähelepanu pälvib samaaegselt taevasse ilmunud lennuk:

Korraga heitis proua Coates pilgu taevasse. Lennuki undamine kostis pahaendeliselt rahva kõrvu. Seal see oligi: puude kohal, taga valge suitsujoom, mis tuprus ja keerles ning kirjutas midagi! joonistas laotusse kirjatähti! Kõik vaatasid taevasse. (Woolf 2007, 24)

Rahvahulk hakkab üksteise võidu ära arvama, mida täpselt lennuk taevasse kirjutab. „Blaxo,“ pakub proua Coates „pinevil, aukartusest tulvil häälega“. „Kreemo,“ pomiseb proua Bletchley „otsekui kuutõbine“. „See on venis,“ pomiseb härra Bowley (samas). Nõnda, nagu automobiili-intsidentis, mõjub ka lennuki *cantus technicus* siin enamiku tegelaste jaoks tehnoloogilise ülevana. Ülevus on üleüldse üks kõige tugevamaid emotsioone ning kui seda kogetakse suurte rahvahulkade poolt, ühendab see kogukonda või ühiskonda. Ülevus kaasab teatud fundamentaalseid lootusi ja hirme ning on olemuslikult võrreldav religioossete tundmustega (Nye 1994, xiii). Ülevuse mõistega saame siin selgitada ka andunult lennukit vahtiva rahvahulga entusiasmi saanud tehnoloogia kutsuva hääle vastu, mis üha jõulisemalt nende argikogemustesse sisse tungib. Ainuke, kes taaskord keeldub säärases massihüpnootsi laadses seisundis osalemast, on Septimus. Kui kõiki teisi seob see taevast etendatav tehnospektaakel kollektiivseks imestuseks, siis Septimus ühendab selle võõrobjekti ilmutamise vaid iseendaga (Sims 2011, 124). Septimuse arvates on lennukil tema jaoks täiesti privaatne tähendus: ta usub, et taevast antakse talle „märku“. Ta ei oska (või lihtsalt ei soovi) lugeda suitsukirjas tähti keelena, vaid näeb neid üksnes „kujutlematult kaunite kujunditena“, mis „oma väsimatus helduses ja naerusuises lahkuses“ varustasid ta „igaveseks, ainult vaatamiseks mõeldud iluga, ikka iluga“ (Woolf 2007, 25). Woolf lahutab siin keelelise teksti visuaalsest kujundist

ja selle tõttu loetakse ka lennuki sõnumit erinevalt. Ainult mõnel üksikul õnnestub tegelikult välja veerida „venis“.

Nii nagu ka härra Bowley õigesti ära arvas, ei too lennuk rahvahulgale taevaseid rõõmusõnumeid – tegemist on pelgalt koorevenise reklaamiga. Kui auto esindas riigivõimu, siis lennuk kommertsiaalselt tarbekaubandust. Mõlema sõnumid haaravad rahvahulki, kes neid imetledes jälgivad, ent need jäävad mõistetamatuks Septimusele: ta ei mõista seda keelt, milles tehnika kõneleb. Just Septimuse mõistmatuse kaudu saame aru, et lõppude lõpuks ei suuda ei auto- ega ka lennuki-intsident seletada neid uusi reaalsusi, mis londonlastele, Briti kodanikele ja lääne kultuurile tervikuna pärast Esimest maailmasõda osaks langesid. Pärast sellist kollektiivset (ja Septimuse isiklikku) tragöödiat ei ole ei staarikultuslikul võimul ega fetišeeritalv tarbekaubandusel tähendust (Hagen 2009, 545). Huvitaval kombel ei osale proua Dalloway lennuki *cantus technicus*'es üldse: ta ei kuule ega näe seda.

Woolfi loomingus saame tehnikast kui kontrapunktist veel kõnelda kindlasti ka tema viimase romaani „Vaatuste vahepeal“ („Between the Acts“, 1941) juures. Romaani sündmustik leiab aset Pointz Hallis, Inglise maahäärberis ühel 1939. aasta juunikuu päeval, mis on ka enam-vähem see aeg, mil Woolf romaani kirjutab. Ärevad sündmused Euroopas ja sõja eelõhtu atmosfäär on romaani sündmusi läbiv taustsüsteem. Romaani peamist sündmust, traditsioonilise külanäidendi etendmist Briti ajaloost, vastandatakse väga ebatraditsioonilisele pinge- ja ärevustundele, mida tekitab tajutav kohe-kohe saabuv sõda (Zwerdling 1977, 221). Tehnoloogia saadab Pointz Hallis toimuvat mitmel tasandil: olgu selleks siis telefon, mida isa Oliver kasutab lõunaks kala tellimiseks, autod, mis külanäidendit vaatama tulnud külalised koju sõidutavad, või ka grammofon, mis järjepidevalt häärberi tagaaias etendavat külanäidendit saadab ning publikut koos hoiab ja (ükskõik kui lühikesteks ajaks) ühele kohale kamandab. Näidendi tarbeks põõsastesse peidetud grammofoni roll on mitmetine. Ühest küljest paiskab ta publiku kõrvadesse ajalootemaalise näidendi saateks valitud patriootilisi laulukesi, ent kuna ta sagedasti ei tööta ning teeb ainult katkisele grammofonile omast monotoonset häält, „kröpp, röpp“ (*chuff, chuff*), saame taas rääkida tehnoloogia läbi väljenduvast kontrasteerivast kontrapunktist. Nii nagu auto „Proua Dalloways“, on ka grammofon siin aheldatud sümboliseerima riigivõimu ja iseäranis fašismi: just publikut kontrolliva grammofoni (ja paiguti ka megafoni) abil näib Woolf viitavat fašismis rõhutatavale akustilis-emotsionaalsele ühtekuuluvusele (Pridmore-Brown 1998, 411). Külanäidendi lavastaja preili La Trobe näib ent lõppeks teadlikult kasutavat grammofoni selleks, et lahjendada võimu/autoriteedi sõnumeid ning segada sellega n-ö perfektse kommunikatsiooni „imperialismi“ (samas). Iseäranis kõnekas on see juhtudel, kus grammofon teeb lihtsalt „kröpp, röpp“: näidendi pealtvaatajad on sunnitud silmitsi

seisma tehnilise aparaadiga, isegi kui sellelt on ära võetud tema sõnum. Säärases tekkinud vaakumis on publik „pinevil” ning sunnitud ise looma tähendust eimillestki [Pridmore-Brown 1998, 416].

Lisaks grammofonile on selles romaanis veel tehnoloogiat, mis raamistab, aga ka häirib nii romaani teksti kui ka selles etendavat näidendit – nimelt lennukid. Kuigi neid mainitakse mitmes kohas ja kontekstis, on olulisim ehk hetk, mil kaks-teist lennukit lendavad ühtäkki üle publiku pea ja katkestavad kirikuõpetaja G. W. Streatfieldi kõne, kes püüab vaatajas segadust tekitanud näidendit interpreteerida:

[. . .] Kaksteist lennukit nagu metshanede parv ilmus perfektses rivis nende pea kohale. See oligi muusika [autori rõhutus]. Publik vahtis ammuli sui, publik jõllitas. Seejärel muutus suum undamiseks. Lennukid olid üle lennanud. [Woolf 2000, 119–120]

Säärase militaarse *cantus technicus*’e lükkimine teksti ja selles etendavasse näidendimaailma kannab siin märksa halvaendelisemat visiooni tehnoloogiast. Lennukid nurjavad kirikuõpetaja patriarhaalse võimu katsed kontrollida näidendi tähendust ja anda sellele absoluutne lõpplahendus. Viitena sõjale esitavad lennukid ühtlasi väljakutse terve kogukonna ühtsustundele. Lennukid rebivad siin publiku lahti oma ühiskogemusest ning väljendavad surma ja kaotuse võimalikkust. See on tehnoloogiline võim surma teenistuses, tehnoloogilise võimalikkuse transformeerimine tehnoloogiliseks ülemvõimuks ja hävituseks [Goody 2011, 29–30].

Kokkuvõtteks

Tundub niisiis, et seletava mudelina võib kontrapunktist kirjanduses tõeliselt kasu olla, kuna see on dünaamiline selles mõttes, et kirjeldab eri häälte vahelist suhet. Samuti on kontrapunkt egalitaarne, kuna see käsitab hääli „võrdväärsena ning neist üksnes mõni hõivab ajutiselt dominantse positsiooni” (Lachman 2010, 165). Polariseerimine on kirjandusliku „helilooja” üks põhivõtteid. Binaarsed paarid nagu elu/surm, hea/halb, patt/lunastus ja paljud teised loovad ilukirjanduslikes tekstides pinget (Longfellow 1982, 48). Käsitus Lawrence’i tekstides üliolulisest tehnika/looduse paarist kui kontrapunkti eri häältelt, mis kuuluvad olemuslikult ühte „teosesse”, aitab meil nendevahelist pingestatust ja dünaamikat ehk senisest paremini mõista. Samuti näitas Woolfi tehnopoeetiline lähilugemine, et teatud võtmetseenide lähianalüüsimine kontrapunktuaalsete „häältena” aitab meil aru saada väga erilaadsete tegelaste suhtest tehnika „häälede” ning sellesse, mida see esindab. Lõppeks, kuigi *kontra* viitab kontrapunktis vastuseisule, siis kontrapunktuaalsed lähilugemised ja interpretatsioonid on tegelikult tehnikad, mis ühendavad,

ilma et nad seda tehes tingimata üritaks olemuslikku ebakõla kuidagi „ära lahendada“.

Allikad

- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Becket, Fiona. 1997. *D. H. Lawrence: Thinker as Poet*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bell, Michael. 1991. *D. H. Lawrence: Language and Being*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bethea, Arthur, F. 2010. "Septimus Smith, the War-Chattered Christ Substitute in *Mrs. Dalloway*." – *The Explicator* 68 (4): 249–252. <https://doi.org/10.1080/00144940.2010.535456>.
- Daly, Nicholas. 2004. *Literature, Technology, and Modernity, 1860–2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danius, Sara. 2006. „Technology.” – *A Companion to Modernist Literature and Culture*, toimetanud David Bradshaw ja Kevin J. H. Dettmar, 66–79. Malden, MA: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470996331.ch7>.
- Ferré, Frederick. 1995. *Philosophy of Technology*. Athens & London: The University of Georgia Press.
- Friedman, Melvin. 1955. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Goody, Alex. 2011. *Technology, Literature and Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Hagen, Benjamin, D. 2009. „A Car, a Plane, and a Tower: Interrogating Public Images in *Mrs. Dalloway*.” – *Modernism/modernity* 16 (3): 537–551. <https://doi.org/10.1353/mod.0.0119>.
- Huxley, Aldous. 1955. *Point Counter Point*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Kermode, Frank. 1973. *Lawrence*. London: Fontana/Collins.
- Lachman, Kathryn. 2010. „The Allure of Counterpoint: History and Reconciliation in the Writing of Edward Said and Assia Djebar.” – *Research in African Literatures* 41 (4): 162–186. <https://doi.org/10.2979/ral.2010.41.4.162>.
- Lawrence, David Herbert. 1976. *The White Peacock*. London: Heinemann/Octopus Books.
- 1985. *Pojad ja armastajad*. Tõlkinud Henno Rajandi. Tallinn: Eesti Raamat.
- 1987. *Women in Love*. Toimetanud David Farmer, Lindeth Vasey ja John Worthen. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1993. *The Prussian Officer and Other Stories*. Toimetanud John Worthen. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2004. *Late Essays and Articles*. Toimetanud J. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2007a. *Lady Chatterley armuke*. Tõlkinud Mati Soomre. Tallinn: Eesti Raamat.
- 2007b. *Vikerkaar*. Tõlkinud Asta Blumenfeld. Madrid: Mediasat Group/Eesti Päevaleht.
- 2013. *Poems*. Toimetanud Christopher Pollnitz. Cambridge: Cambridge University Press.

- Longfellow, Allena. 1982. „Counterpoint: The Bible and Literature.” – *Christianity & Literature* 31 (3): 47–52. <https://doi.org/10.1177/014833318203100310>.
- Levin, Gerald. 1983. „The Musical Style of The Waves.” – *The Journal of Narrative Technique* 13 (3): 164–171.
- Luckhurst, Roger. 2016. „Modern Literature and Technology.” – *Discovering Literature: 20th century*. The British Library webpage. <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/modern-literature-and-technology>.
- Mellard, James M. 1966. „Counterpoint as Technique in *The Great Gatsby*.” – *The English Journal* 55 (7): 853–859. <https://doi.org/10.2307/812169>.
- Männiste, Indrek. 2016. „D. H. Lawrence: Nature, Technology and The Sense of Enframing.” – *D. H. Lawrence: New Critical Perspectives and Cultural Translation*, toimetanud Simonetta de Filippis, 55–77. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- 2017. „D. H. Lawrence: Loodus, tehnika ja seade-stu.” – *Akadeemia* 29 (3): 496–524.
- 2019. „Poetics of Technology: D. H. Lawrence and the Well-Tempered Counterpoint.” – *D. H. Lawrence, Technology, and Modernity*, toimetanud Indrek Männiste, 175–191. New York: Bloomsbury.
- Nash, Walter. 1982. „On a Passage from Lawrence’s ‘Odour of Chrysanthemums’.” – *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics*, toimetanud Ron Carter, 101–120. London: George Allen and Unwin.
- Norden, Hugo. 1969. *Fundamental Counterpoint*. Boston, MA: Crescendo Publishing Company.
- Nye, David, E. 1994. *American Technological Sublime*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Phelps, Jim. 2017. „‘Blood and Mental Consciousness’: D. H. Lawrence’s concept of the ‘biological psyche’ and its relation to his ‘art-speech’ reconsidered in the light of developing neuroscience.” Konverentsi ettekanne, 14th International D. H. Lawrence Conference, London, 2017.
- Poole, Robert. 1989. „Bloomsbury and Bicycles.” – *ELH* 56 (4): 951–966.
- Pridmore-Brown, Michele. 1998. „1939–40: Of Virginia Woolf, Gramophones, and Fascism.” – *PMLA* 113 (3): 408–441. <https://doi.org/10.2307/463349>.
- Said, Edward, W. 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage.
- Sims, Christopher, A. 2011. „The Function of Technological Sound in Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*: Touchstones of Reality and Summons from Daydreams.” – *The Scientific Journal of Humanistic Studies* 3 (4): 120–130.
- Stewart, Garrett. 1987. „Catching The Stylistic D/Rift: Sound Defects in Woolf’s *The Waves*.” – *ELH* 54 (2): 421–461. <https://doi.org/10.2307/2873031>.
- Sutton, Emma. 2011. „Shell shock and hysterical fugue, or why Mrs. Dalloway likes Bach.” – *First World War Studies* 2 (1): 17–26. <https://doi.org/10.1080/19475020.2011.555469>.
- Zwerdling, Alex. 1977a. „Mrs. Dalloway and the Social System.” – *PMLA* 92 (1): 69–82. <https://doi.org/10.2307/461415>.
- 1977b. „Between the Acts and the Coming of War.” – *Novel: A Forum on Fiction* 10 (3): 220–236. <https://doi.org/10.2307/1345450>.
- Wallace, Jeff. 2005. *D. H. Lawrence, Science and the Posthuman*. New York: Palgrave Macmillan.
- Weiss, Gail. 2006. „City Limits.” – *City* 9 (2): 215–224. <https://doi.org/10.1080/13604810500197004>.

Williams, Raymond. 1960. "D. H. Lawrence." – *Culture & Society 1780–1950*, 213–230. New York: Anchor Books, Doubleday & Company.

Woolf, Virginia. 2000. *Between the Acts*. London: Vintage.

——— 2007. *Proua Dalloway*. Tõlkinud Riina Jesmin. Tallinn: Eesti Päevaleht.

Indrek Männiste – PhD, Tartu Ülikooli kirjanduse ja filosoofia teadur. Uurimissuunad: tehnikafilosoofia ja angloameerika modernistlik kirjandus.
E-post: indrek.manniste[at]ut.ee

Literature, Counterpoint, and *Cantus Technicus**Indrek Männiste***Keywords:** technology and literature, counterpoint, poetics, D. H. Lawrence, Virginia Woolf

This article explores D. H. Lawrence's and Virginia Woolf's literary responses to modern technology by analyzing their most typical poetic ways of representing technology-related themes in their works. Since technology, in its various modern industrial forms, is generally depicted as being set *against* nature or otherwise estranging to Lawrence's characters, it is suggested that it may be useful to explain his peculiar representational framework for technology via the concept of counterpoint. Indeed, by adopting the term from composition theory, it is argued that the contrapuntal approach to describing technology forms a distinctive literary device for Lawrence in an effort to communicate the "polyphonic" experiences of everyday technical consciousness of the "bewildering pageant of modern life" and thereby synchronizes the readers more effectively with the realities of industrial modernity. While adopting the counterpoint for tracing the technicity in Lawrence promises, perhaps, no overarching solutions, it nevertheless provides a viable literary model, and a novel perspective, for exploring "the dynamic interplay of tensions and contradictions" that technology typically triggers in the poetic creation of the experience in his texts.

While critics have found Virginia Woolf's works exhibiting, perhaps, certain passivity in dealing with the themes of industrialism and technological machine, the article argues that there is, in fact, a very nuanced and rich position to be found on human relationship with modern technology in closer readings of Woolf's works. Despite the fact that counterpoint as a literary technique has been noticed as forming a crucial method in advancing several important aspects in her works, viewing it as a device for extracting particularly modern technology and its many variants has not been researched in depth. By offering new techno-poetic readings of Woolf's seminal works *Mrs. Dalloway* (1925) and *Between the Acts* (1941), the article shows that the contrapuntal approach, in analyzing the key passages, where technology genuinely affects the characters, proves to be a helpful method in making sense of the full impact of modernity in its many and varied aspects. The article identifies the appearances of cars and planes, for example, to represent predominantly Britain's imperial power, which acts as a counterpoint to the diverse sensibilities of Woolf's main characters.

Indrek Männiste – PhD, researcher of literature and philosophy at the University of Tartu. His main research interests are philosophy of technology and Anglo-American modernist literature.

E-mail: indrek.manniste[at]ut.ee

Tehnikapööre ja luulekääne: tule jumal appi¹

Arne Merilai

Teesid: Manifestilaadne artikkel „Tehnikapööre ja luulekääne: tule jumal appi“ kuulutab uute jumalate kohalesaatumist autori isiklike kogemuste varal. Kogunenud teadmisi ja aimdusi tõlgendatakse Heideggeri-järgses mõtiskluses, mis ühelt poolt lähtub filosoofi post-metafüüsilisest luulekesksest süsteemist, teisalt aga kasvab sellest kriitiliselt üle.

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14801

Märksõnad: jumalad, ilmutus, Heidegger, tehnika, kunst, maailmavaade, filosoofia, teoloogia

Sissejuhatuseks

Käesolevas artiklis tuuakse piltlikult esile Heideggeri teoreetiline visioon, mis esitab maailmavaatelist eepohhide neljaastmelise allakäiguraja tulevasse ajastusse sisenemise võimalusega. Arutletakse viie küsimuse üle. Esiteks: tehnika valitsemist ei maksa ainuüksi demoniseerida, kuivõrd just tehnilise ja teadusliku ilmumisi viisi rüpest võib välja kasvada võimalik uus maailma nägemise viis. Seega peaks kunst, teiseks, olema justnimelt tehnika olemise ehk tähenduse suhtes tähelepanelikult kuulekas. Kolmandaks: Heideggeri ettekirjutus uutele jumalatele, et need peaksid ilmuma vihjavalt ja mööduvalt, ei näi lähtuvat jumala tegelikust kogemisest tema poolt. Neljandaks: ta jutlustab maailma võimalikust uutmoodi avanemisest, kuid püüab ikkagi restaureerida antiikset mütoloogilist nelikut, mis ei esinda vana ületavat muutust. Viiendaks: uued jumalad võivad välja kasvada inimestest endist, olles neile väga lähedal. Autori isiklikud tähelepanekud viitavad, et jumala kogemine võib lähtuda inimese enda moraali põhiseest peegeldusvõimest välispidises objektiveeritud tagasiside vahendusel. Sellised ettehooldavad sündmused lähtuvad küll inimesest endast, kuid jõuavad temani tagasi väljastpoolt ja üllatavalt ega ole nõnda tahtlikult loodud ning kontrollitud. Heaks näiteks on Jaan Tootseni dokumentaalfilm „Vello Salo. Igapäeva elu müstika“ (2018). See salvestab juhtumi ristipuult alla kukkuvat Jeesuse kujuga, mille hajevil isa Salo oli eelnevalt nõrgalt kinni kruvinud, saades niimoodi oma torisemise eest avalikult „karistada“. Tahtmatult muutus ta nõnda „jumala eesliks“, millest ta oligi kristlasena unistanud. Tulemuseks on

¹ Artikli valmimist on toetanud Eesti Teadusagentuuri institutsionaalne uurimisgrant IUT20-1 „Eesti kirjandus võrdleva kirjandusuurimise paradigmas“, ning Euroopa Liidu Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu Eesti-uuringute Tippkeskus.

Autor tänab filosoof Eduard Parhomenkot heade allikaviidete eest.

äärmiselt huvitav filosoofilis-teoloogiline õppevahend, mis muudab kogu ilmutuse süžee fikseeritud faktiks. Püha sündmus, jumalikkuse isenemine. Järgmisel arenguetapil võivad üksikute indiviidide tajud hakata koonduma suuremaid gruppe ühendavateks sotsiaalseteks mustriteks.

Tundeline teekond

Pööralaul ehk *Regenlied* – regilaul: tehnikud keeravad vinti peale, luuletajad valivad kohaseid käändeid, uskujad ootavad uskumatut. Hilise Underi hermeneutikast:

Luuletaja *haarab* küsitava järele, kuid ta ei haara mitte üksi, vaid ta *haarab kaasa*, nii et alles tema ja kõigi kaasa-haaramisega lööb ringmäng tõeliselt ringlema. Nende nelja keerlevas kooskõlas valitseb nähtamatu ette-näitav *südamik*, nende nelja keerlevas kooskõlas kostab kuulmatu kaasa-ütlev kõne. Heliseb – seda võib märgata: *M i s s e e ... o n ! [...]*

Jultunult uus vana kuu.

Sellest kumab läbi mis **kõik**.

Lind äratab.

Täht langeb.

Luuletaja võtab tule. Tules on mõõt.

Mõõt asetatakse mullale.

Ring sulgub.

[m i s] – [m i - s]

[„Must välk“. Merilai [1992] 2012a, 154–155].

Noore isemõtlejana matkisin ma nõndaviisi kord Heideggeri meetodit ning tõlgendasin tema *Weltgeviert*'i nägemuse valgel Marie Underi lahkumislauetust „Ja langes üks täht“. Lind käitub kui Jumal ja äratab sureliku – luuletaja –, kelle laulu tules koonduvad tähistaevas ja maa, et kuristiku kohal lööks ringlema püha nelik tema ühtsuses ja erinevuses. Oma arust astusin Heideggerist nii veel sammukese kaugemalegi – ruudu ringistamisel. Traktaadi avaldamisel tekkis aga probleeme torssis redaktoritega Loomingust ja valvel kuraatoritega ülikoolist, nii et ilmuda sai see kummastav põnevik alles Vikerkaare lahkel loal seitse aastat hiljem.

Vahepeal on palju vett verre voolanud, põhjalik analüütilise filosoofia kool kainenestava vahetulena läbitud (kui kasutada malemängu väljendit). Toimunud on kõva ülekasvamine millestki, mille juurde ei ole enam erilist isu tagasi pöörduda teisiti kui vaid valikuliselt. Ei puutu siia enam suurt Heideggeri ühed või teised tähtsad kirjajohad või tema tõlgendajate lemmikmotiivid. Sest tulemus on viimaks käes,

mis sind iseseisvaks vabastab ja täiesti teisele alusele asetab: uued jumalad on reaalselt kohal. Kui keegi, siis saavad vaid nemad olla religiooni objektiks, mitte me maised isemõtlejad. See on hoopis teine teema, koguni uus sisu. Samas avaldub selles irooniline paradoks, kuivõrd sest uue vabaduse lõksust ei saa inimene enam omatahtsi välja. Tahes-tahmata oled nõnda ka teoloogiks tehtud, iseäralikuks või mitte. On aeg see põhjalik muutus lihtsalt omaks võtta, sest ega midagi saa enam parata. Õnneks ei ole see teps mitte paha lugu, vaid loomuldasa vastupidi – ilmne soosing. *Vademecum*.

Arutelukoht

Käesolev mõtiskelu manifesteerib mõned Heideggeri-järgsed mõtted, mis on tema süsteemist ja kõnepruugist küll lähtunud, ent ajapikku kriitiliselt üle kasvanud ja oma rajale astunud. Puudutatakse tihedalt seotud küsimuste pesa.

- Tehnika „raevutsemist“ ei maksa demoniseerida. Ristioksa: seda tuleb hoolikalt kuulda võtta, sest võimalik „kääne“ algab justnimelt tehnikast kui ohust, mitte mujalt. Mispärast seda siis üksiti manada ja silmad sulgeda?
- Tehnilise kunsti käsitus väga välistava „olemisunustuse“ mõttes võib olla hoopis vaegkuulmise tulemus.
- Kirjutada „uuele jumalale“ ette tema tulevane ilmumisviis – et olgu ta puuduvalt-mööduvalt vihjav – tundub hämara luuluna. Selline spekulatsioon ei lähtu ilmselt jumala tegelikust kogemisest, vaid esitatud parema puudumisel.
- Heidegger unistab tehnilise maailma vaate käändest, kuid jutlustab „maailmaneliku“ taastamist.² See ei viiks paraku edasi, vaid restaureeriks tagasi. Uus, sisaldades vana hääd, peaks endisest tuletuma, kuid seda siiski ületama, sootuks teisiti ilmuma kui enne.
- Koguneb märke, et mõeldavad „uued jumalad“ ei istu kõrgel-kaugel pilve peal ega asusta lähemaid kivisid-allikaid, vaid neid kantakse nagu särke, mis ihule kõige ligemal.

Graafiline Heidegger

Oleme tuttavad Heideggeri legendiga müstilisest, seesmiselt avatud ilmarombist ja selle järkjärgulisest kokkuvarisemisest küberneetiliseks x-iks tühja ekraani taustal. Tõnu Luige idee ja kunagise põlveotsa-visandi järgi raamatukogu tellimis-

² Kirjutan *maailma vaade* lahku, et teha vahe sisse *maailmavaade* kui marksistliku põhimõistega. Maailma vaade on inimese vaade maailmale, kuidas ta näeb maailma endale ilmuvat – jumalatega või ilma; nägemisviis kui selline, mis nägemisi võimaldab.

lehele sai see lohutu stsenaarium – luule huvitava tõlgendusviisina – hiljem koguni üles joonistatud poeetikaõpikus (Merilai, Saro ja Annus [2003] 2011, 27–29). See võtab Heideggeri õpetuse sisu piltlikult ja väga seletusjõuliselt kokku (vt joonis 1). Olemise ilmumise epohhid on inimese maailma vaate epohhid. Nimetagem sellest vahelduvate ajajärgude taandarengu jada naljatamisi Heideggeri „koomiksiks“, tema „graafiliseks romaaniks“.



Joonis 1

Seletuskiri: (1) ürgajajärgse antiikaja maa-taeva-jumalike-surelike püha avatus taandub olemisunustuse rajal (2) religioosseks kolmainuks pärast maa ja taeva kokkusulamist inimloomale kasutada antud looduseks; (3) keskaegse ainujumala uusaegse surma järel tekib omakorda inimkeskne, teaduslik subjekti-objekti nägemisviis; (4) tehnilisse ajastusse vajuvas koosluses kaotavad inimesed ja asjad selgema iseseisvuse ning muutuvad tellitavate seisundite ja funktsioonide muutujate pelgaks rahuldajaks. Švaabi mõttehiiglase tulevikuvaade globaalse tehnilise ilmumisviisi totaalsuses on lootustandvalt pessimistlik, kui kasutada sellist kaldus oksüümoroni. Parun Münchhauseni iseenda patsist sikutamise meetod meid mülkast välja tõmmata siiski ei aita, kuivõrd me ei saa olemise ilmumisviisi ehk oma maailma vaadet ise muuta: „Ainult jumal võib meid veel päästa!“ (Heidegger 1976, 209).

Mõtteline jätk

Tagantjärele tundub, et mõned olulised punktid on Mustametsa geniaalsel järelromantikul jäänud siiski läbi tundmata ja mõtlemata, et siin-seal on tehtud loogikavigu, peetud fiktsiooni päris kogemuseks või intuitsiooniga rappa mindud.

Mis ma tahan omalt poolt kosta? Esiteks: milline on tehnilise olemise kui ultimateivse olemisunustuse ja luulelise olemise kui algupärase olemishoituse suhe? Heideggeri jaoks on mõlemad ilmsikstoomise viisid, aga vastandlikud – esimene paha, teine püha. Tehniline ilmsikstoomine pudistab meid ohtlikult laiali inimolemust võõrandavasse funktsionaalsusse, luuleline aga pakub tervikus tervenemise ehk taas algupäraseks isenemise võimalust – ontoloogilis-gnoseoloogiline sündmus, millest esialgu võivat ainult unistada.

Asi ei ole mitte konkreetsetes tehnikates, kas või luuletehnikas ehk poetikas ja mis tahes muus tehnoloogias, või aparaatides-tööriistades, vaid milleski sisestruktuurses ja abstraktses – olemuses ehk olemisviisis. Küsimus on tehnika olemises ehk tehnilises nägemises, tehniliselt määratud tähendustes: tehnilises ilmsiks toomise ja ilmumise viisis, mis on midagi muud kui üks või teine tehnoloogia või tehniline riist. Nagu kuuldav või loetav sõna – akustiliste plahvatuste või märkide jadana – on midagi sootuks muud kui temale omistatud tähendus ning kasutus. Nagu sõna tähendus ei ole sõna kui märgikooslus ise, mis on vaid omistatud tähenduse kandjaks, ei ole ka tehnika olemine ehk tähendus ise tehnika. Tehnika olemine on asjade tehnikapärase ilmumise ja ilmutamise viis. Maailma ja mõnda, mis seal sees leida on – kuidas ta on meile nähtav, kuidas ilmub: tehnilisel ajastul kõike paika panevalt. Maailma ajalugu on fenomenoloogiline maailma vaadete ajalugu, maailma erisuguste ilmumisviiside dünaamika. Tänapäeval me „kirjutame“ maailmale ette tema tehnilise avaldumise, kantiaanlikult või derri-dada-likult öeldes, seda üldjuhul ise reflekteerimata, ja teisiti me teda vaevalt märkame. Maailm ilmub tehniliselt, läbi disainitud läätsede, sellest tajuviisist ei ole keegi vaba, isegi need iseärakud mitte, kellele on antud või kelles on tärganud ka asjade teisiti kogemise õnn või õnnetus.

Küsimus ei ole niisiis ontiline ehk tehnikas kui konkreetsetelt olevas ja selle kogemises, vaid ontoloogiline ehk tehnilises ilmumisviisis, nägemisviisis, maailma vaates. Heidegger nimetas tehnilist tõe koguvaks „riiuliks“ – *Ge-stell*. Ülo Matjuse tõlkes sai sellest vahva *seade-stu*: kõikide seadmiste, tellimiste koondus (vt Heidegger 1989). Võiks ka öelda: seatavus, tellitavus. Asjad avalduvad meile mitmekesiselt tellitavaina, lõpmatus funktsionaalses läbipõimituses: kõik on kalkuleeritav, paikapandav, haakuv, seadistatav, häälestatav, modelleeritav, kalibreeritav, strukturealne, süsteemne, kopeeritav, paljundatav, asendatav, lingitud, laigitud... Modernsete ehk näivalt iseseisvate subjektide ja objektide asemel toimivad praegu pigem postmodernsed, iseseisvuseta isendid ning sisendid – seisundid. Seisundid ootavad nagu funktsioonide tühikud, neid võetakse ja saavutatakse, sisustatakse, rahuldades abstraktseid muutujaid konkreetsete asetustega. Kõik on pihustatud lõputute funktsioonide padrikusse, hõlmamatuid risooe läbistavad risoomid vahelduvate ekraanide taustal. Kunst selles süsteemis ei loo enam ilusaid plastilisi objekte, vaid kujutab pigem objektide ja subjektide suhtevõrke: fookuses on performatiivsed relatsioonid, sotsiokriitilised konfiguratsioonid, teemade vahekorrad ja triviaalse näiv võõritamine (uueks triviaalsuseks). Heideggerile viitamata, kuid sarnaselt kirjeldab seda ka Jacques Rancière (2017). Selline artistlik mässamine ei olevat luuleline tegevus ürgses mõttes, küll aga luuleline tegevus tehnilises mõttes, mis taastoodab tehnilist olemist, loob seda juurde ja põlistab. Vahet ei ole, kas see kritiseerib või kaitseb midagi, eitab või jaatab, toimimis- ja nägemisviis on nii või naa tehniliselt angažeeris-

tud. Puid kallistav loodusvarade kaitsja võib olla isegi rohkem tehnika võrku mässitud kui tavaline nutinäppija, kellele alternatiivi illusioon ei tule pähegi.

Kolm aastakümnet tagasi, kui tegin kandidaadieksamit filosoofias, tõlkisin eksamiessees *Ge-stell*'i n-ö Wiedemanni-päraselt *riistapuuks*, laiendades pisut selle hää vanarahvasõna algset tähendust (hää puu riistaks > riist ise): see on mingi aparaat, ühtlasi rakend, millest riistad ripuvad, rippriistu kandev struktuur. Selles tähenduses võib see kasvada müütiliseks ilmapuuks, mis kannab kogu tehnilist kosmost. Leonid Stolovitš pani mulle „viie“, jäi kõigega nõusse.³ Tõnu Luigelt olin üliõpilasena juba saanud „väga hää“ (mis olnud kõrgem tunnustus kui „väga hea“).

Inimkonna teadvuse allutamine tehnilisele nägemisviisile, mis alternatiive välistab, on kahtlemata suurema ohu allikas (kui kasutada juristide terminit). Kõik ripub tehnikast ära, ei ole puutumatut loodust ega loomust. Tänapäeval ei ehitata enam veskit jõeale, vaid jõgi kui loodusressurss ehitatakse jõujaama sisse. Kuivõrd me oleme sõltumatud iniviidid, kuivõrd pigem sadadesse funktsioonidesse angažeeritud statistilised ühikud – semiosfääriline sotsiosfäär? Kuid tehnika olemuse kriitika ei pea sellegipoolest muutuma ludiitide, masinapurustajate liikumiseks. Ega ometi taheta hakata uuesti hobuseid ekspluateerima, isegi kui lihatööstuse konveierid on enamik meist vaikumisi aktsepteerinud? Ega väikesi täiskasvanuid ehk lapsi karja või kaevandusse enam saatma ei hakata? Mürkroheline ehk ökofašistlik oleks ütelda, et auto on ainult kuradist, keerad süütevõtit ja muutud imeväel kurjategijaks, emakese looduse raiskajaks. Kondiauru eelistatakse kasutada pigem jõusaali trenažööril, Vargamäe kraavide jaoks on aga konstrueeritud musklivõimendid ehk ekskavaatorid ja kallurid. Kas selline õnnis rippriist nagu tipptehnoloogiline hambaarstistool või elukergendav info- ja geenitehnoloogia tõukavad meid tõepoolest kuristikku? Need on siiski kiiduväärt asjad ja vabastavad inimest et mühin, emantsipatsiooni võimsad tööriistad. Kuigi visalt, koguneb maailma inim- ja eluarmastust ehk humaansust siiski juurde, mis kohati isegi ületab antropotsentristlikku pimedavõitu humanismi. Tehnika on neutraalne, seda kasutatakse peamiselt siiski heaks, kuigi vahel ka halvaks; ehkki alati saadavad edu ka tagasivõtmatud tagasilöögid. Ökoloogiline rehviäl, kliima kuumenemine, depressioonid... See saab olevana nähtavaks. Tehnilise olemise kui sellise kahjulikkus avaldub aga varjatult, vaimses piirangus, mis kaldub teisiti olemise võimalusi ülepea unustama ja vaid tootlikku tõhusust hindama. Kusjuures konkureerivad maailma vaated osutuvad sageli illusiooniks, olles ikkagi tehnilisest tajuviisist süvitsi nakatatud.

3 Uuem põlvkond, kes loeb Heideggeri juba vaid ingliskeelses tõlkes ega kärsi ka vanakreeka keelt nuusutada, ütleb muidugi pigem *Stoolovitš*, nagu ka *langeviile*.

Heideggeri arvates on olemisunustus peamine oht, sest käepärase tehnika olemus kaldub tehnilise inimese eest varjule jääma teiste etalonide taandudes. Aga kus häda kõige suurem, seal abi kõige lähem, uskus meie vanarahvas. Sedasama ütles ka Heidegger, kuigi Hölderlinile toetudes ja kohmakamalt: „Kus aga oht on, seal kasvab / Ka päästev“ (Heidegger 1989, 1215). Eesti vanasõna on tõepoolest ladusam kui maailmakuulsaks tõlgendatud Hölderlin, aga mõte jääb samaks. Olemasolu käändumine uude valgusesse saab seega kõige loogilisemalt lähtuda valitseva olemise ehk ohu enese seest. Tehniline olemisunustus käandub Heideggeri arvates omaenese olemisest eemale ja sellega oma loomuse tõe vastu. Seega peitub ohus sellesama ohu ületamise võimalus ja olevasse võib siseneda muutus, mida kannab uus olemistõde (vt Heidegger 1962; 1994, 71; ka Coriando 1998, 49; Sheehan 2010).

Selles see konks ongi. Ei ole tähtis, et tehniline inimene tehnika olemist kui ohtu ohuna ei märka. Oht saab ainult iseennast ohutuks muuta, mitte teda märkav või mittemärkav inimene. Inimene ise ohtu ei ürja. Aga Heidegger paraku ei lähe sellele tõdemusele kuigivõrd järele ega mõtle siit produktiivselt edasi. Tema arvates on päästev pööre küll võimalik, kuid ürjatakse ikkagi kuidagi väljastpoolt ehk uue jumala tuules – mille virvendust ta omaenda palgel ilmselt veel ei tunne – ega ole sellisena ju teps paratamatu. See näib eksimusena tema enda süsteemi loogika vastu. Nimelt, kui päästev saabub – kui üldse saabub – siis ei kuku ta vististi kuu pealt, vaid saaks eeldatavasti sündida ainult tehnilise olemisviisi enda rüpest. Milleks on paljudel heideggeriaanidel (kes ma vanast armust ka ise siiski olen) tarvis sel juhul tehnikat karta, seda põlata ja sarjata? Õpetaja ise ei näi ju pelgavat, vaid otsib vaba suhet. Võiks hoopistükkis põnevil olla? Vastuoluliste tahtmiste kooselu viitab hüsteeriale – kirutakse kibedat rohtu, mis tegelikult võib olla ravim. Ühtaegu vaenamine tehnikat, aga samas loodame temast sugenevale abile? Väga inimlik sisekonflikt, kahtlemata, kuid sellegipoolest – milleks paanika? Maapõhja manamise asemel tuleks olla pigem tähelepanelik lume all tärkavate idude vastu, fikseerida seismograafina varajase maalihke krigin, esmasõnastades ja võimendades uut kuulutust. See on tuttav töö kanaarilindudele kaevanduses, kunstnikest mõõdikuile. Niimoodi võttes kaob ära sügavam vastuolu „algupärase“ (tarbe)kunsti ja emotsioone kultiveeriva ehk peenkalibreeriva „meelelahutuskunsti“ vahel. Kuivõrd ka tehnilise ajastu kunst väljendab kunatist olemisviisi, siis peaksid viimases toimuvad teisenemised tasahilju ka väljendusse – sõnadesse, teostesse, tegudesse, asjadesse – hakkama jõudma, et uues olemises viibivalt koguneda ja järjest enam iseendana iseneda. Ketserlikud, jõledad mõtted mõnele liialdavale jüngrile. Aga sellega on vist kõik ühel nõul: omatahtsi me uut olemist ja teist nägemisviisi ürjata ei

saa, küll aga võime nende kehtestamisele kaasa aidata, midagi tabamatusest hoomatavasse nihutada.

Age keerame kruvi edasi. Heidegger fetišeerib pea ainiti luuletajaid. Kirjarahvast võiks see ju meelitada, et leidub filosoofiat, kus ei peeta sõnakunsti pelgalt *post factum* jälgendajaks ja figuratiivseks kaunistajaks, vaid kogunisti fundamentaaliks, mis loob ontoloogiat – ütleb olema ja annab mõõdu – ja eelneb mõtlemisele ning tegutsemisele. Kuid põlistavat *poiesis*'t, mis ei ole tingimata verbaalne, võib loomuldasa leida igalt elualalt, mitte ainuüksi kaunitest kunstidest. Olemist tehakse viibivaks ka muusikas, pildis, filmis, teatris, tantsus, arhitektuuris, publitsistikas... Teadlased, insenerid ja teised eksperdid teevad seda elukutseliselt: avastavad, leiutavad ja defineerivad uut olemist, formuleerivad seadusi ja üldistavad valemeid, ehitavad mudeleid, konstitueerivad ja konstrueerivad uut reaalsust, loovad pretse-dente. Poeetid ei saa nina püsti ajada, sest neil ei ole luulelise olemaütlemise monopoli, kuigi tundlikus sõnataidurluses on nad ületamatud (sest too, kes neid ületada suudab, ongi sellega juba poeet valmis).

Uut olemist võib seega mitmeti kehtestada. Heidegger ei võta neid võimalusi eriti jutuks kunstkäsitöö ja kunstsõnatöö kõrval, kuigi Kreeka tempel või van Goghi taluniku kamassid lähevad sordi alla. Kahte lisandust ta siiski möönab. Nimelt peab ta riikirajavat tegu samuti poeetiliseks olemaütlemiseks, kus „tõde on olevasti“, mille kõrvale asetab ka ühiskonnale olulise ohverduse (Heidegger 2002, 62). Ka meie endi ajaloost võib leida näiteid, kus sõnastuse raskuskese langes pigem poliitikute, mitte kirjatsurade õlule. Nii loodi Eesti Wabariik: Päts, Vilms, Tõnisson, Laidoner ja teised vedurid olid uue riigi kehtestamisel, selle eksistentsi deklareerimisel ja inaugureerimisel ühtlasi „poeetid“. Samal ajal Kitzberg, Vilde, Suits, Tuglas, Under, Semper, Tammsaaregi jäid sellest soomusrongist maha. Nooreestlased, nagu Suits, lootsid viimase hetkeni mingile töövabariigile reformitud impeeriumi koosseisus. Pärast olid aga tusased verisulis vabariigi peale, kuidas selline hakatis ei tekkinud teps mitte nende ettekujutust mööda. Juhan Liivi 1905. aasta mustandi prohvetlikud sõnad – ükskord on Eesti riik –, ei täpsusta paraku sugugi selle riigi vormi, sest eks oli vasall Soomegi pisut omaette riik riigis, nagu ka Pohlamaa, kus tsaaripoeg Juku pidi saama kuningaks.

Luuleline tegu on niisiis olemise mistahes viibima toomine ja poeetiline väljendus ei pea ainult sõnaline olema. Kusjuures poetikauurijana on mind ikka pisut häirinud olemisfilosoofi usaldus täislõppriimides saledate stroofide vastu, kuivõrd need esindavad teatavasti dialektika vaimu, mille ta paneb aga ühte patta kanapi-meda metafüüsikaga. Tuleks lähemalt kommenteerida, kuidas läbi dialektilise võrgustiku ürgluule siiski läbi kumab, ja tõlgendus ei oleks enam nii mugavalt ladus.

Kui aga Georg Trakli (vt Heidegger 1999) ja mõnedki teised tekstid Heideggeri näitevarast välja võtta, sulaks tema kõlisev kullavara nähtavalt kokku.

Teiseks: mida tähendab melanhoolne tõdemus, et „ainult mingi jumal võib meid veel päästa?“ Oma „vaimses testamendis“ ajakirjale Spiegel ütleb Heidegger (intervjueeritud 1966, avaldatud 1976), et ei filosoofial ega muul vaimutegevusel saa olla vahetut mõju maailma olukorra muutmiseks: „Nur noch ein Gott kann uns retten“ (Heidegger 1976, 209). Kuid jumalat ei saa me ise kohale mõelda, inimesed võivad vaid luuleliselt ja mõtlevalt valmis olla jumala ilmuniseks või tema puudumiseks olemise allakäigus. Ta küll väljendab endise ajutise natsina pattu kahetse-des poliitkorrektselt lootust alternatiivse mõtte otsingute suhtes Ameerika Ühendriikides, mis püüab pragmatistlikku positivismi ületada, et saavutada tehnikaga vaba suhet, või ka ürgse pärandi taaselavnemise suhtes Hiinas ning Venemaal (214). Kusjuures Euroopa algupärase mõtte taassündi ei näi ta justkui enam uskuvat.

Maailm on Heideggeri meelest niisiis süvenevas tehnilises kurvis, kust me oma jõududega välja ei tule. Kujundlikult öeldes: meid imetakse tasalülitavasse musta auku, kus neljamõõtmeline informatsioon kollabeerub kahemõõtmeliseks, projitseerituna musta augu servale. Midagi ei säili endisena ja valgus ei pääse lõksust välja. Jumalal, võiks oletada, on võime see info selle tapeedi pealt uuesti üles korjata ja eluvaim sisse puhuda, aga see on juba ulmeteema. Mõtlemisel ja kunstiloomel saab tervenemisele olla ainult kaudne mõju, muutuse võimaluseks valmisolekut kujundades. Karl Marx, kelle väljapakutud võõrandumise mõiste ei olnud Heideggerile teps vastukarva, arvas omal ajal küll vastupidi, et revolutsiooniline filosoofia võib maailma tegelikkust siiski muuta. Tal võis pinnapealselt isegi õigus olla, kuigi reaalne tulemus oli irooniliselt sarkastiline, mis maksti kinni sajakonna miljoni eluga. Heideggeriliku ontoloogia mõttes ei saavutanud marksism siiski muud, kui vaid tehnika suurema sotsiaalse juurdumise.

Niisiis inimene ise end iseendaks ei tee. Inimene ise ei isene, vaid iseneb olemise kui sellise isenemise kaudu. Aga olemise isenemisele saame me siiski kaasa aidata, olemise hääletut kõnetust kuulda võttes ja omalt poolt vastu kostes ehk uut tõe väljendades.

Jumal – keda Heidegger ei tõlgenda kristlikult ehk ajatult, vaid, vastupidi, ajaloolises muutuvuses (vt Vedder 2013) – võiks meid päästa ilmselt mitmes mõttes. Esiteks seetõttu, et jumal võiks olemise muutuse algatada või koguni läbi viia ja nõnda me maailmanägemist muuta. Võib isegi spekuloida, et tegelikult ei pea ta maailma ja meie muutmiseks omalt poolt lillegi liigutama, piisab vaid Uku Masingu luulest tuntud turmaliinist uste taga tukkumisest, sest tarvitseb jumalal kas või sellisena ilmuda ja maailm olekski juba teistmoodi avanenud, ning võibolla ka pääsenud. Teisalt, võib vastu vaielda koos Heideggeriga, kes mõtleb-ütleb, et isegi

jumal ei saa omatahtsi olemist muuta, vaid, nagu surelikudki, saab ta olemise koda ainult asustada, sellega kohaneda. Olemine on lihtsalt varasem, kõigele eelduseks. Ometi ei kõnele Heidegger tehnilise epohhi ületamisest mingis kõrgemas konstruksioonis, mis säilitab alumiste korruste taustakiirguse, vaid unistab ainuüksi kadunud antiikse avatuse ehk kunagise maailmaneliku restaureerimisest. Selle neliku ringmängus oli maa maa ja ilm tänu teineteisele ning inimesed surelikud ja jumalad igavesed tänu üksteisele, neljatises vastastikus sõltuvuses. Jumalad ei ole mitte miski ilma neisse uskuvate inimesteta, nagu ka ajalikud inimesed ei ilmu iseendana ilma igaviku mõõtmeta.

Heideggeri uute jumalate kontseptsiooni kohta kirjutab Ben Vedder (2010, 226), et neid võiks kogeda olemise tõe ehk kokkukuuluva maailmaneliku isenemise käigus, kus inimesed saavad viimaselt, mööduvalt jumalalt eksistentsiaalse vihje. Selleline jumal ongi vaid vihje ning ei midagi muud, kuid see olevat alustav vihje. Mis kõlab nagu Alliksaar: tuleb ingel ja puudutab vett...

Hämaravõitu küll, kuid abi oleks niisiis isegi puuduva jumala palge ette sattumisest, mida kogetakse vihjes. Kas jätkub seega pelgast jumala institutsioonist, mida tegelik jumal ise ei sisustagi, lihtsalt jumalale kuuluva koha tunnistamisest? Et ei ole tingimata tarvis habemega vanakesi pilve peal või all? Aga mida muud tänapäeva tühikäigul toimivad religioonid siis teevad, kui hoiavad elus pelgalt jumalateenistuse vormi, kuhu tegelik jumal kunagi ei sisene? Meie, kes me oleme haritud ja küllaltki ateistid, võiksime pigem eeldada, et uued jumalad ilmuvad kuidagi lähemalt, intiimsemalt: kui kultuurilis-psühholoogilis-sotsiaalsed antused, inimeste ühise refleksioonivõime uue, kokkukõlava kvaliteedina. Sellised jumalad lähtuvad küll meist endist, hoiavad meie lähedale, sest meist kaugemal surevad nad välja nagu ilma vooluta aparaadid, aga see ilmumine ei ole ometi meie endi poolt kontrollitud.

Pigem vastupidi – uus jumalikkus, kui kord juba sündinud, hakkab „korraldama“ meie ilmumist. Sellise „jumala“, õigemini jumalikkuse võimalust olen ma ise korduvalt kogenud teatavates tagasipeegeldavates-ettehooldavates sündmustes, mille jaoks meie esivanemad ei olnud võtta muud teooriat ja sõna kui *jumal*. Neis vihjavais viipeis olen võinud kogeda ka ennetavat „karistust“, mis kokkuvõttes ainult hääd on teinud ja suurema ohu eest vaksineerinud. Kuigi teiste – traditsiooniliste või alternatiivsete, triviaalsete või skeptiliste – tõlgenduste ukseid jäägu seda enam valla, et mitte õhutada seletamis- ja seostamistarbest lähtuvat paranoiat. Nii või naa, poolt või vastu, kuid kindlasti lähtus taoline jumalik tagasiside minust endast, minu vaimulaadist ja moraalikoodist. Aga ma ei organiseerinud neid juhtumeid meelega, vaid elasin läbi ootamatu vapustusena, mis mind nagu bumerang tagasilennul tabas. Seega võib täiesti ateistlik isik vabalt oma jumalaga kohtuda ja samas rahu-

meeli ateistiks edasi jääda. Pisut täiendatud ateistiks, aga siiski... Kui muinasjutuline see oksüümoron tundub? Jäägu vastus õhku rippuma.

Age tunnukse, et kui Heideggeri loodetud kääne tuleb, siis ei ürjata maailma muutmist mitte manalast või paradiisist, vaid pigem kuskilt matemaatika, loogika, infotehnoloogia, füüsika – semiootilise keskelt (või alt, seest, kohalt?). Mis ühendab selliste erialade esindajaid? Intensiivne mõttetöö pikkade perioodide vältel, kestev ajutorm, mis allutab endale kogu psüühika ja keha. See on tugeva tagasisidestava refleksioonivõimega tark inimlik. Tekib hüpotees: uute jumalate saabumine võib olla selletaoliste „piinatud geeniuuste“ vaimupotentsiaal, uinuv fakulteet, mis võib kord üles ärgata, iseseisvuda ja võimenduda. Sellele võiks igaks juhuks peale passida, mingigi tõenäosusega arvestada, mitte niisama skeptiliselt passida. Ülepinged võivad muidugi ka patoloogiani viia, aga soodsamatel tingimustel võib tekkida teravistav, uutlaadi vaimsus. Teisalt: kas me üldse sooviksime endale mingeid matemaatilisi jumalakogemusi, mis kooruvad välja superarvutite superrehkenduse tulemusel, globaalvõrgustiku ja sotsiaalmeedia aktiivsünapsite ning liitreaalsuse magnetväljas. Kuigi ega meil enam valida antaks, kui midagi kord juba tärkab. See peab siiski olema funktsionaalne tulemus, mida ei saa Ockhami habemenoaga enam maha lõigata kui midagi mittetarvilikku ja üleliigset.

Jumalik ilmutus

Jumaliku refleksiooni võimalus – ja sellega ei ole veel midagi tõestatud – võiks ilmnedagi kus tahes, miska loomulik tunnukse avaldumine meid ümbritsevas argipäevas. Kui igapäevajuhuste konstellatsioonid võivad juhtuda nii mõndagi mõtlemapanevat ja tõlgendama ahvatlevat, siis kraad veenvamalt võiks mõjuda tagasisidestava enesepeegelduse ilmumine teoloogilises kontekstis, kus oodatakse seda ju elukutseliselt. Õppinud teoloogina arvas ka Heidegger, et pühaduse tunne on jumalikkuse ilmutuse eelduseks (vt Vedder 2006, 215–236). Sellega jõuame intrigeeriva dokumenteeritud näitmaterjali juurde, mis võiks olla sisendusjõulisem kui artikli autori omaenda subjektiivsed läbielamised ja muljed.

Nimelt juhtus viimati ülimalt harukordne – minu hinnangul maailmaajaloolise tähtsusega – lugu, et üks võimalikke jumala-sündmusi jäädvustati koguni dokumentaalselt. Uskumatu, ent tõsi! Ja see juhtus meil, Eestis. Ma pean silmas Jaan Tootseni filmi „Vello Salo. Igapäevaelu müstika“ (2018), mis portreeterib tänaseks juba meie keskelt lahkunud katoliku preestrit isa Vello Salot. Annotatsioon ütleb:

See on film vanaks saamise ilust. Lugu ühest vanast ja targast mehest, kes teeb ettevalmistusi sellest maailmast lahkumiseks. Palju väga isiklikke ja tundlikke küsimusi – kuidas viimsel tunnil mitte kaotada oma usku. Miks just kõige suuremaid pannakse vaimses maailmas nõnda raskelt

proovile? Vello Salo on inimlik vaimulik. Mees, kellel on omad kiiksud ja vigurid, elukogemust ja avarat vaimu, tarkust, mida ta on kogunud ja hoidnud, meie aega välja vedanud.⁴

See kirjeldus on siiski veidi petlik, sest ilusa eluõhtu harmoonia ja kristliku kirgastuse asemel kohtame pigem murelikku hüpohondriku, kellele – kogu kibestunud näivoptimismi varjus – ei meeldi teps jumalalooduse seadus elu lõplikust oksüdeerimisest. On see kõrkuse patt või mis, ei ole noorema vaataja otsustada, kuid programmiline vastuolu kõrge usumoraali ja ärkvel eluinstinkti vahel on õige tugev: rahu asemel märkame pigem hüsteerilist ärritust, isekat solvumist, agressiivset tülinorimist, protestihäält. Kes on süüdi, et meie maine elu kord lõpeb? Kas juhuslik moefotograaf, tuttav kirjanikepaar, kolleegist usukirjastaja... või ikkagi Jumal ise? Miks on pühitsetud kirikuõpetaja usk hauatagusesse lunastusse – vastupidiselt tema sõnadele läbi pikkade aastakümnete – ühtäkki kahvatunud?

Ja siis toob kloostriõde vana toriseja tuppä missal tarvitatava kaasaskantava puust risti, millele tuleb Jeesuse kuju kruviga tagasi kinnitada. Lihtne meesterahva töö, ei ole akutrelli vajagi, et ristpeakruvi ettepuuritud auku tagaküljelt sisse väänata. Kas vanamees on kärsitu või tõepoolest juba nõnda väeti, aga kruvipea ei tundu lõpuni puupinda minevat. Küllap käib küll. Aga vaat kus lops: keset jumalateenistust kargab Jeesus oma ristilt kogudusele näkku ehk klobinal põrandale nagu Pinocchio muiste. Isa Vello, kes jäi pika ninaga, seob ta oma punase stoolaga uuesti kinni, nagu sõduri ja seljakoti, ning saab oma vapra leidlikkuse eest õdedelt kiita. Kolme ristiga stoola sümboliseerivat Kristuse iket ja midagi selle ootamatu vihjega nüüd meelde justkui tuletati. Ei kõlba siiski uskuda, et see oli müriaadides astmes müriaadides tegemistega hõivatud taevaisa ise, kes selle sõnumi kloostirahvale saatis, vaid tembu alateadlik algataja oli siiski isa Vello ise, kes korraldas niimoodi iseenda kui „Kristuse eesli“ – nagu ta end teisel alandlikult nimetas – avalikuks saamise. Minu isiklik elukogemus nimelt ütleb, et inimene eelteadlikult aimab, et see kruvi ei hakka pidama ja õnnetus on ette näha, aga tema trots ehk *hybris* ei lase tema arul ennast ületada ja puhast mõistust rakendada. Teisalt nõuab tema moraalikoodeks enese korralekutsumist ja taasdistsiplineerimist, mis päädebki väikese sakutusega, mis on ühtlasi õpetuseks ka ülejäänule (või vähemasti neile, kel süda avalil). Ja kui nii juhtub, väljaspool inimest objekteeritud enesepeegelduses kui tagasipeegelduvas „praktilises naljas“, siis miks mitte seda jumalikuks vihjeks ja ettehooldeks pidada, nagu seda aastasadu on tehtud? „Häbistatud“ kogudus kindlasti mõtles selle peale: et nii kurioosne lugu nii vagade sulastega – milles võiks olla

⁴ Vt <http://www.efis.ee/et/filmiid/film/id/19142>.

sõnum. Aga kes tegi – ise tegi! Kuid juba ainuüksi sellise kulminatsiooni poolest võib üht pikka inimest täielikuks õnnestumiseks pidada. Teoloogiline õppevahend mis-sugune.

Uued – võimalikud – jumalad, nagu viitavad sellised ettehooldavad elujuhtumid, võivad seega asuda meile väga lähedal, tulevad meist endist ja tabavad meid endid, kuid ei ole ometi meie endi poolt tahtlikult korraldatud ega kontrollitud, vaid pooleldi irratsionaalsed ja mõjuvad justkui väljastpoolt. Ent see, mis nõnda juhtub, on ikkagi täiesti jumalik – ja ei olegi paremat sõna selle kirjeldamiseks. Seega uute jumalate pesa võib asuda inimese refleksioonivõimes. Ning need jumalad ei ole miski ilma oma inimeste, nende maailma ja olemiseta. See tundub isegi triviaalsena. Märksa huvitavamaks ja müstilisemaks läheks see aga järgmisel astmel, kui selletaolised isiklikud sündmused hakkavad koonduma ja avalduma ühiskondlikul tasandil, mil paljude inimeste tagasisidestav enesepeegeldus läheb omavahel riimi, muutub sidusaks ja loob mingi kollektiivse ringpeegelduse. Nagu ütles eravestluses kord filosoof Madis Kõiv, mis mulle selle küsimusega otseselt seostub: „Sõda tuleb siis, kui inimesed hakkavad ühesuguseid unenägusid nägema.“ Inimesi on ikka saatnud intuitsioon, et jumalaks-saamine on neile kuskil väga-väga lähedal, kuigi jääb muidugi tabamatuks. Aga kas ka üliinimesele? Renessansi ajal uskusid katoliiklased lillelinnas Firenzes, et peale surma muutuvad nad ise õieks ehk saavad Jeesuseks.

Kui mõeldav transtsendentne – ülemeeleline ja mõistuseealne – ringpeegeldus peaks tõesti kord jõudu koguma ning ühiskonda tagasivõtmatult tabama, kuidas oleksid siis lood irratsionaalsuse ning kontrolliga, närvivapustuse talumisega, nähtusesse ülepea uskumisega? Kas teadlased omandavad ka preestrite funktsioone, ühiskonnaõpetus muutub teoloogilisemaks, individuaal- ja sotsiaalpsühholoogiast saab ellujäämis- ja usuõpetus – loogiliselt ja ratsionaalselt. Kuidas see suhestub traditsiooniliste religioonidega, sujuvamalt või mitte? Arvatavasti muutuksid uued ligemad jumalad osaliselt ka rehkendatavaks – *horribile dictu!* – ja mingil moel statistikasse ulatuvaks ehk teatud määral teaduslikult ennustatavaks. See oleks järjekordne ketserlik mõte aga ka Heideggeri vastu, kuna tolle arvates ei allu jumalad ülepea kalkulasioonile (vt Vedder 2006, 174). Võibolla samamoodi, nagu uued jumalad tuleviku statistikale, on heideggerilik „luulelise olemaütlemise“ müstika täiesti kirjeldatav kõnetegude teooria loogilises mõistevõrgus. Nagu öeldud manifestis „Pragmapoeetika postliminaria“: „Poeetilise deklaratiivi anaüütilisfilosoofiline ja olemise luulelise kehtestamise järel-heideggerlik tõlgendus ühilduvad kohasel kirjeldustasandil“ (Merilai 2012, 182).

Immanuel Kanti „hauatagune“ imestus „Praktilise mõistuse kriitika“ lõppsõnast hakkab nõnda uues valguses paistma:

Kaks asja täidavad hinge üha suurema imetluse ja aukartusega, mida sagedamini ja püsivamalt mõte selle juurde tagasi pöördub: tähistaevas minu kohal ja kõlblusseadus minu sees. Kumbagi neist ei pea ma pimeduse varjust või minu silmapiiri ääretuse tagant otsima ja aimama; ma näen neid enda ees ja seon neid vahetult minu eksistentsi teadvusega. (Kant 1900, 161–162)

Suure filosoofi kõrval on kohane lõpetada suure luuletaja mõttega. Paul-Eerik Rummo (1985, 194)⁵: „Üks naine nägi unes taevalikku armastust / ja hakkas seda kuulutama sellest päevast peale.“

Allikad

Coriando, Paola-Ludovica. 1998. *Der letzte Gott als Anfang: Zur ab-gründigen Zeit-Räumlichkeit des Übergangs in Heideggers „Beiträgen zur Philosophie“*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Heidegger, Martin. 1954. „Bauen Wohnen Denken“. – *Vorträge und Aufsätze*, 145–162. Pfulligen: Günther Neske Verlag.

—— 1962. „Die Kehre.“ – *Die Technik und die Kehre*, 37–47. Pfulligen: Günther Neske Verlag.

—— 1976. „Nur noch ein Gott kann uns retten“. – *Der Spiegel*, 30 (mai): 193–219.

—— 1989. „Küsimus tehnika järele“, tõlkinud Ülo Marjus. *Akadeemia* 1 (6): 1195–1222.

—— 1994. *Martin-Heidegger-Gesamtausgabe*. 3. Abteilung. *Bremer und Freiburger Vorträge*. Frankfurt a. M.: Klostermann.

—— 1999. „Keel.“ Tõlkinud Vilja Kiisler. – *Akadeemia* 11 (4): 711–729.

—— 2002. *Kunstiteose algupära*. Tõlkinud Ülo Matjus. Avatud Eesti Raamat. Tartu: Ilmamaa.

Kant, Immanuel. 1900. *AA 000005V: Kritik der praktischen Vernunft*. Berlin: Ausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften.

Merilai, Arne, Anneli Saro ja Epp Annus. (2003) 2011. *Poeetika: Gümnaasiumiõpik*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Merilai, Arne. (1992) 2012a. „Must välk“. – *Vokimeister: Kriitilisi konstruktsioone 1990–2011*. *Studia litteraria Estonica* 11, 136–155. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

—— 2012b. „Pragmapoeetika postliminaria“. – *Vokimeister: Kriitilisi konstruktsioone 1990–2011*. *Studia litteraria Estonica* 11, 179–183. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Rancière, Jacques. 2017. *Esteetika kui poliitika: Valik esseid*. Koostanud Neeme Lopp, tõlkinud Anti Saar. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus.

Rummo, Paul-Eerik. 1985. *Oo et sädemeid kiljuks mu hing: Valitud luulet 1957–1984*. Tallinn: Eesti Raamat.

Sheehan, Thomas. 2010. „The turn.“ – *Martin Heidegger: Key Concepts*. Toimetanud Bret. W. Davis, 82–101. Durham: Acumen.

5 Tsitaat on filmi „Viimne reliikvia“ lauluversioonis.

Tootsen, Jaan (rež). 2018. *Vello Salo. Igapäevaelu müstika. Film vanaks saamise ilust. Aadam ja Pojad*. <https://etv.err.ee/895790/dokfilm-vello-salo-igapaeaelu-mustika-eesti-2018>.

Vedder, Ben. 2006. *Heidegger's Philosophy of Religion: From God to the Gods*. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.

———. 2010. „Ontotheology and the question of god(s)”. – *Martin Heidegger: Key Concepts*. Toimetanud Bret. W. Davis, 219–230. Durham: Acumen.

———. 2013. „Religion and Theology”. – *The Bloomsbury Companion to Heidegger*. Toimetanud François Raffoul ja Eric S. Nelson, 329–336. London, NEW Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.

Arne Merilai – PhD, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse professor. Uurimissuunad: rahvuskirjandus maailmakirjanduse kontekstis võrdleva poeetika, analüütilise pragmapoeetika ja teoreetilise ühendvälja alusel.

E-post: [arne.merilai\[at\]ut.ee](mailto:arne.merilai[at]ut.ee)

A Technical Turn and Poetic Declination: God help us*Arne Merilai***Keywords:** gods, revelation, Heidegger, technology, art, worldview

"A Technical Turn and Poetic Declination: God help us" is a post-Heideggerian contemplation with a touch of personal manifest[ation]. It takes his post-metaphysical poetry-driven system as its point of departure for a free, idiosyncratic interpretation, yet simultaneously critically challenges it. Graphically, Heidegger's theoretical vision – not so self-evident in the whole heideggeriana – is depicted as a four-step decline of epochs of subsequent worldviews: mythological, religious, humanistic (i.e., modern), and technological (post-modern). The important question is: What comes next? Heidegger assumes that the post-technological era (in a sense, post-post-modernism) must involve some return of the gods in a vague fading form; however, he does not yet recognize its arrival. He has not personally experienced it, he only speculates and hopes for the best.

Five theses are postulated upon this concept. First, technological supremacy should not be demonized since a new worldview might emerge from the inner way technology surfaces. Second, art should not deny the technological manner of revelation, given its importance. Third, Heidegger's speculation about a new god who will manifest itself in a hint could not originate from his actual encounter with god. Fourth, he speaks of a possible turn within the technology-induced world yet still hopes to restore the ancient quadrangle of mortals, immortals, earth, and sky, which does not represent any transcending change. Five, new gods can grow out of human beings themselves, being very close to them. This can stem from a reflective feedback mechanism, a morally grounded mirroring power human beings possess. Epiphanic happenings originate from human minds and deeds but return to them from the outside and, thus, can't be deliberately created and controlled. Subsequently, individual insights can merge to unite larger groups into social patterns: a new, fully scientific religion can emerge.

A marvelous example to consider is recorded in the documentary about recently deceased Catholic priest Vello Salo: *Vello Salo. Igapäevaelu müstika. Film vanaks saamise ilust* (Vello Salo: The Mystery of Everyday Life: A Film on the Beauty of Ageing, 2018). Director Jaan Tootsen manages to address one instance of divine feedback, which may provide unique value to theology and phenomenological philosophy. At the request of a sister of the Pirita Convent, Salo screwed a portable sculpture of Christ onto a wooden cross. Although the priest saw that he had failed to turn the screw in fully, he was certain it would hold. Nevertheless, in the middle of mass, the statue of Christ jumped to the floor right in front of the congregation and Salo among them. The psychological origin of this event can be sought from his internal conflict. The film depicts a grumpy old man on the verge of death who actively protests being old and insults everyone around him; and yet, it represents the act of a servant of God who has preached the salvation of heaven his whole life to feel more at peace with death's approach. This moral dilemma resulted in a disgraceful "punishment," attributable not to some God in the clouds, but rather traceably to Salo himself: he chastises himself through this instructive, albeit impersonally mediated act. This event was based entirely on himself, his pre- or unconsciousness, yet was not consciously actualized. This was an objectified moral reflection from an external environment. We can admit, however, that Father Salo was a happy person, who, by the end of his life, had managed to become the humble "donkey

of Christ” he had always dreamed of being. This, then, proves to be an unprecedented, representative, and theological tool of study.

These kinds of reflective events have long interested the author of this article, having experienced them several times in his own conscious life. It is important to note, however, that one should not paranoically interpret or project non-existent meanings. Even if moral punishment seems to be the influence behind these cases, their broader meaning remains favorable to human beings in that they act as divine precautions. It is possible, then, to be a convinced atheist, but still acknowledge the phenomenon, which ancient people frequently had reason to call divine. Such divinity is very close to man, originating directly from within himself, not from an abstract and hypostatic distance. The new gods that Heidegger still has not met are apparently just so: coming together, step-by-step, and not escaping from us.

Arne Merilai – PhD, professor of Estonian literature at the University of Tartu. His main research interests are: national literature in the context of world literature, comparative poetics, and analytical pragmapoetics.

E-mail: arne.merilai[at]ut.ee

Küberpunk ilma teadusulmeta¹

Jaak Tomberg

Teesid: Artikkel lähtub hüpoteesist, et mida tehnilisemaks muutub nüüdisaegne globaliseerunud kultuuriruum, seda teadusulmelisemaks muutub realism, mis püüab seda kultuuriruumi usutavalt peegeldada. Selle hüpoteesi taustal vaatleb artikkel nii poeetilisest kui ka kultuuriteoreetilisest aspektist realismi ja teadusulme otsustavat lähenemist nüüdisaegses žanrisüsteemis ning käsitleb sellest lähtuvalt küberpunkulme nüüdisaegset s(t)aatust realistliku praktika. Artikkel määratleb ja sisustab teadusulmeta küberpungi mõiste ning vaatleb selle eri avaldumisvorme kirjanduses, filmis, teleseriaalides ja popkultuuri nähtustes.

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14802

Märksõnad: küberpunk, realism, teadusulme, tehnoloogia

Küberpunkulme

1980. aastate alguse läänelikes ühiskondades järk-järgult esile kerkima hakanud infotehnoloogiad – esmajoones personaalarvutid ja internet – olid 1990. aastate keskpaigaks jõudnud juba võrdlemisi igapäevasesse laiatarbekasutusse (e-kirjad, *World Wide Web* jne). Nende mõju ja arengupotentsiaal ühes neisse kätketud (paralleelse) emantsipatsioonilubaduse ja halvaendelisusega võeti väga kiiresti ka kirjandusliku kujutamise ja käsitlemise objektiks. Iseäranis jõuliselt hakkas uute digitaal- ja virtuaaltehnoloogiate teemal spekulerima küberpunk – 1980. aastate alguse anglo-ameerika kirjanduses ja filmis esile kerkinud ulme alamžanr, mille tuntumad esindajad olid näiteks William Gibson, Bruce Sterling, Bruce Bethke, Lewis Shiner, Pat Cadigan, Rudy Rucker, Greg Bear, Walter Jon Williams, ning hiljem, n-ö teise lainena Neal Stephenson, Alexander Beshir, Vernor Vinge, Cory Doctorow ja teised.² Küberpungi varaseimatest teostest tuntuimad on ilmselt William Gibsoni romaan „Neuromant“ („Neuromancer“, 1984), kus häkker Case palgatakse abis-

1 Teadusartikli valmimist on toetanud Eesti Teadusagentuuri grant „Kirjanduslikud representatsioonid ja tehniline küllastumine: teadusliku fantastika realiseerumisest utopilise realismini“ (PUT 1494) ning Euroopa Liidu Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu Eesti-uuringute Tippkeskus. Artikkel on täiendatud versioon tekstist, mis ilmub 2020. aastal kogumikus „Routledge Companion to Cyberpunk Culture“ © 2020 from Routledge Companion to Cyberpunk Culture by A. McFarlane, L. Schmeink, G. Murphy. Reproduced by permission of Taylor and Francis Group, LLC, a division of Informa plc.

2 Varast küberpunk-proosat koondav esinduslik antoloogia on „Storming the Reality Studio“ (1992, toimetaja Larry McCaffery).

tama võimsat tehisintellekti, et too saaks ühilduda oma kaksikuga ning moodustada üliteadvuse, mis hakkab kontrollima Matrixi-nimelist globaalset virtuaalvõrgustikku; ning Ridley Scotti mängufilm „Blade Runner“ (1982), mis inimsarnase androidi olemisõigust vaagides mõtiskleb loodusliku ja tehniliku, orgaanilise ja tehnilise vahelise hapra piirjoone üle.

Küberpunk manas esile düstopilisi lähitulevikke, kus valdavalt lauslinnastunud ning ökoloogiliselt võrdlemisi katastroofilises keskkonnas mängis sotsiaalmajanduslikus elus määravat rolli küberruum.³ Küberruum oli algses tähenduses midagi võrgustunud, täisvirtuaalse reaalsuse sarnast, mis eksisteeris materiaalse tegelikkuse suhtes paralleelselt ning milles eksisteerivate punktide vaheline ühendatuse ja tihendatuse aste oli materiaalse tegelikkusega võrreldes määratult suurem. Küberruum oli küberpungi narratiivse dünaamika, tema loolise pinge tuumstseen. Loo tasandil kontrollisid küberruumi sageli rahvusteülesed korporatiivsed entiteedid, mille ülemvõimu püüdis õõnestada väike rühm leidlikke häkkereid, n-ö küberkauboisid, kes olid enamasti vaesed ja viletsal järjel ning sageli mõne narkootikumi, erguti või rahusti sõltuvuses, ent seevastu geniaalsed küberruumi manipulaatorid, kes kätkesid endas suurt kontrakultuurilist ja revolutsioonilist potentsiaali. Küberpungi dünaamilist sisepinget kirjeldab emblemaatiliselt termin ise: ühelt poolt küber ja teiselt poolt punk, ühelt poolt suurkorporatsioonide kõrgtehnoloogiline hegemoonia ning teiselt poolt anarhistide madaleluline vastukultuur. Niisuguse kokkuseade tulemusena õnnestus küberpungil tulevikunägemuste vormis tähenduslikult mõtestada kaht suurt teemat: ühelt poolt toona esilduvate virtuaaltehnoloogiate potentsiaalset väljakutset reaalsustajule ning teiselt poolt kõikvõimalike biotehnoloogiate ja proteesistumise kasvavat väljakutset kehale. Küberpunk markeeris niisiis tehnika igakülgset ja otsustavat sissetungi kehasse, tehnika näilise eraldiseisvuse lõplikku küsimuse alla seadmist teadusulme vormis.⁴

Küberruum niisugusel kujul, nagu 1980. aastate küberpunk seda ette nägi – s.t täissensoorse virtuaalse reaalsusena, mis eksisteerib materiaalse suhtes paralleelse või ülesena – kätkes endas lisaks kõikidele düstopilistele alatoonidele ka jõulist utoopilist töotust või lubadust. Esilduvad virtuaaltehnoloogiad sisendasid toona tundmust, et lõpuks on inimesel tehnilised vahendid, mille abil ületada oma maise keha materiaalsus – aga see tähendab ka: oma maise keha piiratus, puudu-

3 Selle praeguseks laialdaselt kasutatava, isegi mõnevõrra anakronistlikult mõjuva termini autoriks on küberpunk-kirjanik William Gibson, kes kasutas seda esmakordselt lühijutus „Põlev Kroom“ („Burning Chrome“, 1982, e k 2002).

4 Täpsemat eestikeelset ülevaadet küberpungist vt Org 2017, 182–185; põhjalikku käsitlust küberpungi poeetika kohta vt McHale 1992, 243–267.

likkus ja haavatavus, võib-olla inimese surelikkuskki. Teadvuse mistahes kujul üleslaadimine arvutivõrku on teadusulmes vana motiiv. Ent just koos küberpungiga hakkas see üldise võimalikkuse asemel mõjuma jõulise konkreetse tõenäosusena. See oli atraktiivne, afekti tekitav ning kriitilist teadvust suigutav nägemus ajastul, mis ei vaaginud veel täie sügavusega uute tehnoloogiate negatiivseid eetilisi järelmeid.

Küberpunk jõudis populaarkultuuri peavoolu 1999. aasta mängufilmiga „Maatriks“ („The Matrix“, rež vennad Wachowskid), mis esitab kaasaegset tegelikkust kui täielikku digitaalset simulatsiooni. 22. sajandil on tehisintellektilised masinad saavutanud inimkonna üle peaaegu täieliku ülemvõimu ning kasutavad neid orjastatud energiaallikatena. Kaasaegne tegelikkus (aastas 1999) on aga lihtsalt virtuaalne sirm või ekraan, mis on inimeste ette tõmmatud selleks, et tagada nende passiivsus ning kanaliseerida nende energiat tootvat iha. Lugu ise räägib häkker Neost, kes saab kaasaegse tegelikkuse tagusest tulevikumaailmast teada, ärkab n-ö uude reaalsusse ning aitab seal valitsevat masinate hegemooniat kukutada. Kujutelm tegelikkusest kui virtuaalsest täissimulatsioonist kirjeldab hästi väljakutset, mille uued tehnoloogiad esitasid 1990. aastatel reaalsustajule. Pärast „Maatriksi“ populaarsust hakkas küberpunk kui žanriline kooslus sajandivahetusel kiiresti oma hoogu kaotama. Ent see hoog ei kadunud lihtsalt niisama, vaid kindlatel ajaloolistel põhjustel.

Küberpunk fiktsioonist reaalsuseks

21. sajandi esimesel aastakümnel hakkas läänelikes ühiskondades levima kultuuriline tundmus, et ajalugu – või täpsemalt tehnoloogiline areng – hakkab lõpuks küberpunkulmes kujutatule järele jõudma. Mitmesugused tehnoloogilised nähtused ja protsessid, mille küberpunk oli juba paar aastakümnet oma temaatilisse keskmesse võtnud, muutusid nüüd üha enam osakeseks igapäevasest reaalsusest: digitaalvõrgustikud, virtuaalsed suhtlustehnoloogiad ja esimesed sotsiaalmeediaplatformid; kõrgel tasemel geenitehnoloogia ja inimkeha üha sagenev proteesimine; ajaloosündmuste vahendatud intiimsus ning kübersõjapidamise väljakujunemine; vaatemänguühiskonna süvenemine ja finantskapitali üha virtuaalsem liikumine. Kõik see polnud enam ainuüksi teadusulmeliste kujutluste pärusmaa, vaid iseloomustas juba igapäevast hiliskapitalistlikku tegelikkust. Jäi mulje, et paljud küberpungi jaoks kesksed spekulatiivsed elemendid on fiktsioonist otsejoones reaalsusse imbinud.

Kuid küberpungile omaste temaatiliste elementide „realiseerumisest“ märkimisväärsem oli seda esile kutsunud tehnoteadusliku arengu puhas kiirus ja intensiivsus ning sellele vastav kultuurilise muutuse ülekiirendatus, mida tunnetati iga-

päevaelus. Ühtäkki tundus, et muutus on nüüdisaegse globaliseerunud elu ainus konstant. Ning selline olukord esitas teadusulmele ja iseäranis küberpunkulmele kui toonasele kõige tuletavamalt laadi teadusulmesuunale uusi kujutlusvõimelisi ja representatsioonilisi väljakutseid.

Küberpunkulmega toimunud muutused tulid iseäranis ilmsiks pärast seda, kui üks selle voolu asutaja ja keskne autor William Gibson hakkas pärast sajandivahe-
tust kirjutama täiesti olevikulist ja realistlikku kirjandust. Romaanides „Mustritu-
vastus“ („Pattern Recognition“, 2003), „Nuhiriik“ („Spook Country“, 2007) ja „Null-
ajalugu“ („Zero History“, 2010), mida tuntakse ka kui „Sinise Sipelga“ triloogiat
(„Blue Ant trilogy“) loobus Gibson täielikult küberpungile iseloomulikest lähitulevi-
kulistest nägemustest. Tegu on ainuüksi kaasaega käsitlevate romaanidega, mille
tegevus toimub vahetus kirjutamisajas või selle lähiminevikus. Brian McHale
sedastab kokkuvõtvalt, et „Mustrituvastuse“ peategelane „[. . .] kogeb lennuväsi-
must, kasutab e-maili ja Photoshop'i, aitab disainida suurkorporatsiooni logo,
püüab kindlaks teha järgmisi suuri tänavatreende, kohtab post-soveti oligarhe ning
on kinnisideeliselt sisse võetud võrgus rippuvast videoklipist“ (McHale 2015, 183).
Siit ei leia me varasemale küberpungile sedavõrd omaseid täisvirtuaalseid reaalsusi,
tehisintellekte või keha totaalseid tehnilisi transformatsioone – „Sinise
Sipelga“ triloogia romaanid „[. . .] ei eristu süžeede või maailmade lõikes nüüdis-
aegsetest trilleritest“ (samal). Ekstrapolatiivsete tulevikunägemuste asemel pakub
Gibson globaliseerunud oleviku realistlikku kognitiivset kaardistust. Toona antud
intervjuus põhjendas Gibson oma siirdumist realismi juurde kujutlusvõimelise
surutisega, mida tekitab nüüdisaegne elutempo:

Ma ei tea, kas ma suudan enam kujutletavat tulevikku sama moodi välja mõelda. Nii kummaline
kui seda ka öelda pole, valitses 1980. ja 1990. aastatel erakordne stabiilsus. Asjad ei muutunud
siis nii kiiresti. Ning kui asjad muutuvad liiga kiiresti, siis pole piisavalt kindlat pinnast, millelt
piisavalt üksikasjalikku tulevikku kujutleda. (Nissley, dat.-ta)

Gibson paistab mõista andvat, et igapäevase elutempo ülekiirendatus avaldab
ühtlasi mõju tuletavale kujutlusvõimele, tõmmates tulevikulisuse horisondid otsus-
tavalt oleviku ümber koomale. Mitmed teoreetikud, kes käsitlevad teadusulme nüü-
disaegset staatust, on jõudnud samalaadsetele järeldustele. Tuginedes feminismi-
teoreetik Zoe Sofiale, iseloomustab Istvan Csicsery-Ronay (1992, 27) nüüdisaegset
olukorda kui „tuleviku varisemist olevikku“ ning lisab, et „kui muutused saavutavad
teatava kiiruse, muutub muutuse enese idee müstilisest statistiliseks, transtsen-
dentsusest kättesaadavate alternatiivide valimikuks“ (Csicsery-Ronay 2008, 58).
Veronica Hollinger on sama kaemuse sõnastanud ulmežanriga seonduvates termi-

nites: „[. . .] teadusulme on „muutuse kirjandus“, kuid muutus on nüüdseks miski, mis määratleb pigem tänapäeva. See ei suuda enam tagada tulevikku kui tähendusliku erinevuse välja“ (Hollinger 2006, 453). „Mustrituvastus“ paistab sestap osutavat võimalusele, et „[t]eadusulme aluseeldus – et tulevik erineb olevikust – on vanaks jäänud. Praegusel ajal erineb olevik olevikust“ (465). Nii poleks liialdus väita, et tehniline ülekiirenemine muudab oleviku ühtlasi teadusulmeliseks – ning just see teadusulmeline olevik, mis erineb iseendast, on Gibsoni romaanide realistlikus fookuses. McHale tõdeb, et „Sinise Sipelga“ triloogia proosastiil „kubiseb brändinimedest, tehnilisest kõnepruugist, erialateadmistest ja arvutatult veidraste kõrvutustest“, mistõttu selle lugemiskogemus on jätkuvalt teadusulmeline ning „annab tunnistust asjaolust, et meie uue aastatuhande igapäevasel olevikul paistab olevat teadusulme tekstuur“ (McHale 2015, 183; vt ka Tomberg 2013).

Teisisõnu, Gibsoni realistlik proosa keskendub nüüdisaegsele globaliseerunud igapäevaelule ning võõritab samal spetsiifilisel viisil, nagu teadusulme harilikult on võõritanud. Praegune elutempo ja oleviku tehnoloogiline küllastumine on sestap viinud ka muutusteni nüüdisaegses žanrisüsteemis ning nihestanud selles realismi ja teadusulme suhtelisi positsioone. Neid muutusi võiks kirjeldada järgnev alushüpotees: mida tehn(oloogil)isemaks muutub nüüdisaegne hiliskapitalistlik kultuuri-ruum, seda teadusulmelisemaks muutub realism, mis püüdleb selle ruumi usutava representeerimise poole. Kuna nii Gibson kui ka Stephenson on küberpungiga lähedalt seotud ning kuna konkreetsete troobid ja temaatilised motiivid, mis paistavad olevat fiktsioonist otse tegelikkusesse imbunud, kuuluvad küberpungi kesksesse repertuaari, siis tundub mõistlik väita, et kõikidest teadusulme alamžanritest avaldub realismi ja teadusulme praegune lähendus kõige jõulisemalt just küberpungi nüüdisaegses s(t)aatuses.

Sellest vaatenurgast on küberpunk end nüüdseks ellu viinud määrani, mil seda oleks kasulikum käsitleda „mitte teadusulme alamžanrina, vaid osakena kultuurilisest miljööst, mis annab lugejale aimu tema läbinisti tehniliselt vahendatud tegelikkusest“ (Vint 2018, 266–267). Sherryl Vint põhistab seda mõtet Thomas Fosteri väitega, et eelmise sajandi kahe viimase aastakümne jooksul muutus küberpunk žanrist „üldisemaks kultuuriliseks formatsiooniks“ (Foster 2005, xiv). Artiklis, mis analüüsib virtuaalsete ja materiaalsete lahinguväljade ühtelangemist küberpungi filmides, leiutab Vint seda kultuurilist formatsiooni kandvate nüüdisteoste tähistamiseks žanrilise termini: *teadusulmeta küberpunk (non-SF cyberpunk)*.⁵

5 Samavõrra rakendamisväärne alternatiiv sellele terminile võiks olla *teadusulmeline realism (science fiction realism)*, mida viimasel ajal on kasutanud Veronica Hollinger (2006) ja Anna McFarlane (2018). Teadusulmeta küberpunk ei tohiks segamini ajada küberpungi žanrilise järellainetusega, mida kutsutakse postküberpungiks

Teadusulmeliste lausete võimalikkus

Rangelt poeetilisel tasandil paistab teadusulmeta küberpungi võimalikkus põhinevat eeldusel, et lauseid saab lugeda teadusulmelistena (ning need tekitavad teadusulmelist kognitiivset võõritust) isegi siis, kui neis ei leidu tavapäraseid teadusulmega seonduvaid temaatilisi motive.⁶ Selle eelduse proovilepanekuks tasuks vaadelda mõningaid löike Gibsoni „Sinise Sipelga“ triloogiast:

Ta pani põlema öökapilambi, mis heitis valgust eelmisel öhtul Pink Dotist ostetud tühjale Asahi Drafti õllepurgile ning tema kleebigestega kaetud PowerBookile, mis oli kinni ja magas. Ta kadestas seda. (Gibson 2007, 1)

Siin antakse tehnika staatust edasi isikustamise ja orgaaniliste kujundite kaudu: keegi kadestab „magavat“ sülearvutit. Ühest teises lõigus kasutatakse vastupidist mehhanismi – inimese empiirilist seisundit kirjeldatakse tehnoloogiliste kujundite kaudu:

Kuuldes eetrikahinana sahisevat Londonit, tunnetab ta nüüd läbinisti, et Damieni teooria ajavahetusest tuleneva lennuvõime kohta vastab tõele: et tema surelik hing on temast kaugele maha jäänud ning seda lohistatakse mööda tolle lennuki nähtamatut ja tontlikku sisemust, mis ta sadade tuhandete jalgade kõrgusel üle Atlandi siia töö. Hinged ei saa nii kiiresti rännata; nad jäävad maha ning neid tuleb pärast maandumist järele oodata nagu kadunud pagasit. (Gibson 2003, 1)

(*postcyberpunk*). Viimane tähistab küberpungi suhtes nii jätku kui ka katkestust ning koondab paljusid 1990. aastate lõpul ja 21. sajandi alguses kirjutatud tekste, mille autoritest tuntumad on Charles Stross ja Cory Doctorow. Postküberpunk kasutab küll intensiivselt realismile omaseid võtteid, kuid toob esile uut tüüpi (tuleviku)reaalsuse, kus inimese osaks on elada kõrgtehnoloogilises postmodernsuses ja jagada oma eksistentsi (küber)tehnoloogiaga. Võrreldes oma eelkäijatega suhtusid postküberpungi autorid tehnoloogilistesse ekstrapolatsioonidesse märksa suurema teadusliku tõsiduse ja (asja)tundlikkusega. Samuti võib nende loomingut pidada omamoodi kriitiliseks vastuseks klassikalise küberpungi tunnetatavalt antifeministlikele, tehnofetišistlikele ja isegi reaktionäärlikele tendentsidele, mida paljud vasakpoolsed kriitikud 1980. aastatel tähelepanid. Kuid postküberpunk ja teadusulmeta küberpunk erinevad teineteisest laadilt, kuna postküberpunk tegeleb siiski jõulise tulevikusuunalise ekstrapoleerimisega, aga teadusulmeta küberpungis teadusulmelisi temaatilisi motive (peaaegu) ei leidu. Täna selle eristuse vajalikkuse väljatoomise eest artikli anonüümset retsensenti. Head mõtestavat käsitlust postküberpungi kohta vt Raulerson 2013.

⁶ Samuel Delany on teraselt tõestanud, et üht ja sedasama lauset saab lugeda vastupidistes žanreregistrites. Tema ingliskeelseks näiteks on lause *He turned on his left side* (Delany 1990, 296), mis realistlikus võtmes loetuna võiks osutada kellelegi, kes keerab voodis vasaku külje, kuid teadusulmelises võtmes hoopis kellelegi (nt androidile), kes lülitab sisse oma vasaku kehapoole.

Niisugused ümberpöörangud sisendavad muljet kognitiivselt võõritavast tege-
likkusest, kus looduslik/orgaaniline ja tehisk/tehnoloogiline on teineteisest eris-
tamatud. Teiseks tugevdab Gibson seda muljet kogu triloogia lõikes tiheda nimepil-
lamisega⁷ – näiteks esimeses ülaltoodud lõigus kasutatakse Asahi Drafti, Pink Doti
ja PowerBooki üheskoos võrdlemisi lühikeses lauses. Brändinimede pillamise
tihedust võib siin tõlgendada kui tavakeele „tehnilist“ koloniseerimist: „tehisk“
pärisnimi asendab „orgaanilisemat“ tavanime ning reaalseste brändinimede uudsus-
el põhinev võõritus peegeldab sedakaudu varasemale küberpungile omast võõri-
tust, mis tulenes teadusulmeliste neologismide tihedast kasutamisest. Kolmandaks
väärib Gibsoni proosa juures märkimist omadussõnade ja kirjeldavate fraaside suur
tihedus:

Toa kaks kõige suuremat mööblieset olid voodi, mille massiivne raam oli tervenisti kaetud niker-
datud morsaluu tahvlitega ja mille päitsisse oli seina külge kinnitatud grööni vaala hiiglaslik ja
vankumatult vaimuliku väljanägemisega alumine lõualuu, ning lakke riputatud linnupuur, mis oli
nii suur, et ta mahtunuks sinna kükitades sisse. (Gibson 2010, 5)

Niisugune tihedus – „raam oli tervenisti kaetud nikerdatud morsaluu tahvli-
tega“, „seina külge kinnitatud grööni vaala hiiglaslik ja vankumatult vaimuliku välja-
nägemisega alumine lõualuu“ – sunnib pikki lauseid kiiremini lugema ning muudab
sestap suure hulga informatsiooni peaaegu viivitamatult kättesaadavaks, peegel-
dades niimoodi lause sisemise intensiivsuse ja rütmi tasandil igapäevase tegelik-
kuse tehnokultuurilist ülekiirendatust. Täpsustavate fraaside ja epiteetide hulk toob
käsitletavat esemed mikroskoopiliselt üksikasjalikku lähedusse. Esemete ning
nende iseloomustuste vaheline märgatav kvantitatiivne ebaproportsionaalsus
nihestab need esemed normaalselt kauguselt jälgitavate tavaobjektide tuttavlikust
staatusest, siirdab neisse teadusliku kvaliteedi ja lisab neile võõritava aura.

Kõik need poeetilised jooned osutavad asjaolule, et kirjelduskeelest enesest
õhkub teaduslikku või tehn(oloogilist) laadi kognitiivset võõritust. Kirjandustead-
lane Carl Freedman on märkinud, et kirjandusteost ei tee teadusulmeliseks mitte
selles esinevate võõritavate elementide vastavus tegeliku maailma teaduslik-tehni-
lisele olukorrale – teksti teadusulmelisus „ei sõltu tekstivälisest epistemoloogili-
sest otsustusest selles kujutletu ratsionaalsuse või irratsionaalsuse üle“ (Freed-
man 2000, 18). Pigem osutub määravaks „*teksti enese suhtumine* [autori rõhutusi]

7 Nimepillamise kui postmodernistlikele tekstidele omase poeetilise võtte kohta vt Tomberg 2005; Kraavi 2013.

selles sooritatud võõrituste laadi” (samas). Teisisõnu, teadusulmetekst peab oma „formaalsete hoiakute” kaudu tõestama, et võtab oma fiktsionaalset teadust tõsiselt (samas). „Sinise Sipelga” triloogias ei avaldu see tõsidus mitte fiktsionaalse teaduse temaatilisel tasandil, vaid eelkõige põhimise tekstuaalse strateegia tasandil – peaaegu teaduslikus suhtumises, millega on lauseid ja lõike komponeeritud. Seda suhtumist ja „formaalset hoiakut” jagab „Sinise Sipelga” triloogia ka Gibsoni varasemate, eelmise sajandi 80. ja 90. aastate triloogiatega, mis on kirjutatud selgelt ja kindlalt küberpunkulme võtmes. Lühike lõik „Neuromandist” tõestab, et sel konkreetsel ajaloomomendil, mil Gibson hakkas uue sajandi alguses kirjutama realistlikke romaane, ei pidanud ta oma stiili muutma:

Toas, kus Case ootas, kogusid neo-asteegi raamaturiulid ühe seina vastas tolmu. Paar ümarat Disney-stiilis laualampi kükitasid piinlikult Kandinsky-tegumoega tulipunase läikega madalal terasest kohvilaual. Raamaturiulite vahel seinal rippus Dalí kell, mille hägune numbrilaud voolas palja betoonpõranda poole. Kella osutiteks olid hologrammid, mis sobitusid tiksudes numbrilaua ebatasaste pinnavormidega, kuid see ei näidanud kunagi õiget aega. Ruumi olid ladustatud kiudklaasist postipakid, mis lõhnasid kuivatatud ingveri järele. (Gibson 1984, 21)

Üleminekul Gibsoni varasemalt küberpunkulmelt „Sinise Sipelga” triloogia nüüdistrilleritele nihkus ajaline fookus teadusulmeliselt tulevikult realistlikule olevikule, kuid kirjutuses eneses säilisid küberpungile iseomased stilistilised jooned, mille kaudu osutuks nüüd võimalikuks usutavalt kajastada juba mainitud „kultuurilis[t] miljöö[d], mis annab lugejale aimu tema läbinisti tehniliselt vahendatud tegelikkusest” (Vint 2018, 266–267). Nii võiks öelda, et poeetilisel tasandil avastas küberpunk viisi, kuidas liikuda edasi teadusulmevabadele väljadele.

Teadusulmelise intensiivsusega tegelikkus

Kui Gibsoni siirdumine olevikulise realismi juurde märkis konkreetset ajaloomomenti, mil ilmnes täie selgusega, et hiliskapitalistliku kultuuriruumi tehnoloogiline küllastumine koos ülekiirenenu elutempoga kutsus esile muutusi nüüdisaegses žanrisüsteemis, siis seda eelkõige suhteliste positsioonide lõikes, millel selles süsteemis asusid realism ja teadusulme.⁸

Uurimuses „Kas metafoorid unistavad sõnasõnalisuse unest?” eristab Seo-Young Chu realismi ja teadusulmet konkreetsete objektide (või referentide) järgi,

8 Asjaolu, et Alfonso Cuaróni mängufilmi „Gravitatsioon” („Gravity”, 2013) peetakse väga sageli teadusulmeks, annab tunnistust tõsiasjast, et kosmost pole iialgi vallutanud mitte inimene, vaid teadusulmeline kujutlusvõime.

mida kumbki on suuteline representeerima. Chu jaoks iseloomustab realismi selle fookus võrdlemisi lihtsatele referentidele, näiteks mandlitele ja müntidele, mida „iseloomustab valmidus pakkuda end kergesti välja lamedale kirjeldusele“ (Chu 2010, 7). Teadusulmet, vastupidi, iseloomustab fookus kognitiivselt võõritavatele referentidele, nagu küberruum ja tehisintellekt, mille kirjeldamine nõuab „ulatuslikku kompleksset representatsioonilist ja epistemoloogilist tööd“ (samas). Vastavalt sellele on olnud „lihtsamaid“ tegelikkusi – näiteks need, mida meie praegusest ajaloolisest vaatepunktist kirjeldab 19. sajandi realistlik romaan – ning „keerukamaid“ tegelikkusi – näiteks tulevikumaailmad ja paralleelmaailmad, mida kirjeldab suur osa teadusulmest. Kuid Chu väidab väga leidlikult, et neid lihtsamaid ja keerukamaid tegelikkusi ei pruugi lahutada laadierinevus. Neid eristab üksnes nende kujutamiseks kuluva representatsioonilise energia erinev määr: realismil kulub olevikulise või ajaloolise reaalsuse jälgendamiseks võrdlemisi vähe representatsioonilist energiat, teadusulmel aga tulevikulise maailma projitseerimiseks „astronoomilistes kogustes“ (samas). See asjaolu viib Chu järelduseni, et realism on õigupoolest „teadusulme „nõrk“ või madala intensiivsusega variant“, teadusulme on aga õigupoolest „kõrge intensiivsusega realism“ (Chu 2010, 8). Chu tõdeb kokkuvõtvalt, et „ehkki vahemaa realismi ja teadusulme vahel võib olla küllaldaselt suur, et kraadierinevusest võiks saada laadierinevus, ei ole see vahemaa kunagi nii suur, et muuta realismi ja teadusulmet teineteise vastanditeks“ (samas).

Ühtlasi järeldub Chu leidlikust kokkuseadest, et teadusulme on alati olnud põhiolemuselt realistlik praktika: võimalik erinevus tuleneb üksnes representatsioonilise energia erisugustest tasemetest, mida realism kulutab minevikulise või olevikulise tegelikkuse peegeldamiseks ning teadusulme (näiteks) küberpungiliku tuleviku projitseerimiseks. Kuid ülal väljajoonistatud tendentsid – realismi ja teadusulme nüüdisaegne lähedus, küberpungiliku kajastuslaadi sobivus hiliskapitalistliku igapäevategelikkuse usutavaks kirjeldamiseks – on ajalooliselt võimalikud üksnes siis, kui kirjeldatud tegelikkuse enese hetkeseis võimaldab neil esile kerida. See tähendab, et tehn(oloog)iliselt intensiivistunud ja ülekiirenendunud igapäev võõritab nüüd samal spetsiifilisel viisil, nagu teadusulmelised tulevikumaailmad seda harilikult on teinud, ning nõuab seega adekvaatseks representeerimiseks „astronoomilisi energiatasemeid“. Gibsoni ülaltsiteeritud lõigud sisendavad muljet, et igapäevane tarbimiskultuur on täis peaaegu ainsuslikke objekte, mis panevad vastu „lamedale kirjeldusele“. Nüüdisaegses kapitalistlikus tooteringluses paistab leiduvat väga vähe lihtsaid „mandleid ja münte“ – selle asemel leiame siit Buzz Rickson's MA-1 piloodijakke, Fruit of the Loomi T-särke ja Asahi Drafti purke (vt Gibson 2003, 8), ning Longines'i eristamine Tissot'st – ühes kummagagi kaasnevate sümbolsete universumitega, mida seab üles reklaamitööstus – on peaaegu tea-

dusulmelise intensiivsusega representatsiooniline ülesanne. Isegi „lihtsate esemete“ igapäevasel reaalsusel paistab sestap olevat „teadusulme tekstuur“, mille kirjeldamiseks läheb tarvis kõrge intensiivsusega realismi.

Rangelt poeetilisel tasandil ning oma ideaalses äärmuses on küberpunk ilma ulmeta nüüdisrealismi vorm, mis kasutab sedasama representatsioonilist energiat, mille küberpunkulme kulutas kunagi oma tulevikumaailmade projitseerimiseks, ning kulutab selle (paratamatult) tehn(oloog)iliselt küllastunud oleviku mimeetiliselt kirjeldamiseks. Kuid poeetika ei toimi eraldiseisvana temaatilistest motiividest, s.t selle tegelikkuse spetsiifikast, mida fookuses hoitakse. „Igapäevaste esemete“ vahetu tegelikkuse taga seisavad märksa keerukamad ühiskondlikud ja tehnilised protsessid, millele need esemed kognitiivset ligipääsu tagavad – näiteks nüüdisaegse turumajanduse üha spekulatiivsem ja voolavam olemus; avaliku ja poliitilise sfääri üha virtuaalsem loomus ning ajaloosündmuste vahendatud intiimsus; kübersõjad ja üha harilikumaks muutuv asümmeetriline sõjapidamine; sotsiaalmeedia platvormid, mille mõju vormib üha enam nüüdisaegset individuaalset ja kollektiivset teadvust; geenitehnoloogia arenguhüpped ning kasvav keha proteesimine; populaarkultuuri sfääri kiire teisenemine ja nõnda edasi.

Kõiki neid protsesse, mis koos moodustavad globaliseerunud maailmasüsteemi peaaegu hoomamatu suuruse ja kujutletamatu paljususe, tuleb kognitiivselt kaardistada ning see toob meid lähemale teadusulmeta küberpungi representatsioonilisele väljakutsele: seista silmitsi nüüdisaegse tegelikkuse läbinisti tehn(oloog)ilise loomusega. Csicsery-Ronay jaoks pole tehnoloogia enam kaugeltki miski, mida inimesed üksnes kasutavad selleks, et oma igapäevaelu paremaks muuta. Selle asemel on tehnoloogiat „hakatud pidama omaette ajalooliseks jõuks“ (Csicsery-Ronay 2008, 93) ning tegelikkus, mida see jõud vormib, koosneb „kompleksse[test] ja vaevu hallatava[test] protsessid[est]“ (26). Tehnoloogia pole enam üksnes „üksiku leidurist või avastajast veidriku“ privileeg, vaid hõlmab „kogu liiki“ (93). See enam „mitte üksnes ei imiteeri loodust“, vaid „transformeerib tegelikult materiaalselt maailma, kasutades teaduslikku teadmist moel, mil see paneb oma füüsilise substraadi toimima nii, nagu Loodus „ei toimi““ (samas). Tehnoloogiast on sestap saanud autonoomne teine loomus, mis „sirutab [. . .] end välja materiaa tuumani“ (samas).⁹

Küberpunk ilma ulmeta uurib viise, kuidas inimesed suhestuvad nüüdisaegse tegelikkusega, mille tuuma on tehnika otsustavalt transformeerinud. Võõrituse

9 Mõte sellest, et nüüdisaegne tegelikkus on läbinisti tehniline, pole uus – sellest on alates 20. sajandi algusest rääkinud mitmed filosoofid, nt Oswald Spengler, Lewis Mumford, Martin Heidegger, Jacques Ellul ja Bernard Stiegler. Kasutan siin Csicsery-Ronay sõnastusi, sest tema käsitlus on kõige lähemalt seotud muutustega teadusulmes.

kognitiivne allikas, mida varem seostati traditsioonilise teadusulmega, ei piirne enam tingimata tegelikkuse mõne privilegeeritud või isoleeritud segmendiga („üksiku leidurist või avastajast veidriku“ erasfääriga). Pigem on kogu hiliskapitalistlik tegelikkus ise nüüd tehniliselt küllastunud ning võõritab teadusulmele spetsiifilisel viisil. Teadusulmeta küberpungi kui realistliku strateegia võimalikkus annab tunnistust tõsiasjast, et me kõik oleme mingis mõttes leidurid ja avastajad – mitte teiste (tulevikuliste või paralleelsete) tegelikkuste avastajad, vaid avastajad olevikulises tegelikkuses, millel nüüd on „teadusulme tekstuur“. Ning loomulikult ei realiseerunud küberpunk uue sajandi alguses sugugi sellisel kujul, nagu tema utoopiline potentsiaal kunagi 1980. ja 1990. aastatel töötas. Tehnika mitte ei aidanud teadvusel ületada inimkeha piiratud ja puudulikkust (nagu fiktsioonist sageli aimata oli), vaid hoopis vastassuunaliselt – see koloniseeris teadvuse ühes inimkeha piiratuduse ja puudulikkusega ning asus seda kujundama.

Teadusulmeta küberpunk

Viimasel aastakümnel on ilmunud terve hulk teoseid, mille realistlikus fookuses on samad teemad ja probleemid, mida varem käsitles ekstrapolatiivne küberpunkulme. Valik kirjandusteoseid, teleseriaale, filme ja kultuurinähtusi, mida alljärgnevalt käsitlen, pole kindlasti ammendav ega vasta mõnel juhul teadusulmeta küberpungi ideaalsele poeetilisele aluseeldusele, kuivõrd osa neist sisaldab siiski kognitiivset võõritust tekitavaid temaatilisi elemente, mis kuuluvad teadusulme konventsionaalsesse repertuaari. Sellegipoolest on nende elementide tekitatud võõritus vähese intensiivsusega, kuivõrd tegu on nüüdisaegsete arengusuundade väga ilmselgete paisutustega või kujutluspiltidega n-ö paarikümne minuti kaugusest tulevikust.

(a) Küberpungilike tulevikunägemuste juurest nüüdiskapitalismi spekulatiivse loogika juurde. Gibsoni realistlikule pöördele vahetult eelnenud romaan „Kõik homse peod“ („All Tomorrow's Parties“, 1999) kujutab lähitulevikulist tegelikkust, kus virtuaaltehnoloogiate ja nanotehnoloogia hüppeline areng on viinud kogu maailmasüsteemi totaalse ja ennustamatu muutuse lävele. Üks vähestest tegelastest, kes seda muutust ette näeb, on avalike suhete firmat juhtiv meediamogul Cody Harwood, keda kirjeldatakse kui maailma kõige mõjuvõimsamat meest ning „kahekümne esimese sajandi sünteesi Bill Gatesist ja Woody Allenist“ (Gibson 1999, 164). Täieliku muutusega silmitsi seistes võtab Harwood kasutusele kuritegelikud meetmed, et säilitada oma mõjuvõimu ka muutusejärgses ennustamatus tulevikus.

Gibsoni „Sinise Sipelga“ triloogiast leiame pealtnäha sarnase tegelase, Hubertus Bigendi. Bigend on turundusguru ja Sinise Sipelga nimelise reklaamibüroo asu-

taja ja omanik, kes romaanis „Mustrituvastus“ võtab enda palgale peategelase Cayce Pollardi, kellel on iselaadne anne reageerida allergiliselt halvale moele. Bigend tahab kasutada Pollardi teenuseid, et too selgitaks välja ja otsiks üles internetis suure järgijaskonna kogunud kunstiliselt kõrgetasemeliste filmiklippide anonüümse autori. Mattias Nilges'i terase tähelepaneku kohaselt „peab Bigend seda anonüümsust kõige leidlikumaks turundusstrateegiaks: filmiklippidel on tohtu hulk austajaid, ilma et keegi oleks kindel, kas need üldse seonduvad mingi tootega“ (Nilges, ilmumas). Bigendi võib igas mõttes pidada Harwoodi pisendatud versiooniks: tal puuduvad maailmavallutamise või staatuse säilitamise ambitsioonid, teda kannustab üksnes järgmise trendi otsing, järgmise päeva turundusstrateegia leidmine. Ka maailma, milles Bigend elab, kujutatakse Harwoodi omast erinevana: siin ei tegeleta kataklüsmiliste tulevikusündmuste teadusulmelise ennustamisega, vaid spekulereeritakse „realistlikult“ selle üle, mis võiks tarbijat järgmisel hetkel paeluda. Gibsoni „Sinise Sipelga“ triloogia näitlikustab iseäranis jõuliselt asjaolu, et „spekulatsioonist saab materiaalse tegelikkuse valdav loogika“ ning et „finantskapitalist ja selle spekulatiivsest struktuurist saab kirjanduse jaoks ajalooliselt spetsiifiline esteetiline probleem“ (samas).

Ent leidub ka teisi nüüdisaegseid teoseid, kus varasema küberpunkulme struktuuriline spekulatiivsus on asendunud turukapitalismi spekulatiivsuse realistliku kirjeldamisega, ning mida on sestap võimalik lugeda kui küberpunku ilma ulmeta. Don DeLillo romaan „Kosmopol“ („Cosmopolis“, 2003) kajastab üht päeva miljardärist varahalduri Eric Packeri elus. Packer võtab oma limusiinis ette ühepäevase odüsseia läbi Manhattani kesklinna liiklusummikute, et käia juuksuri juures. Päeva jooksul kaotab ta jeeni tõusu vastu panustades sihilikult tohututes kogustes raha ning vaidleb oma kaotuste filosoofilise tähenduse üle selleks spetsiaalselt palgatud teooriaülemaga. Seevastu Adam McKay biograafiline draamakomöödia „Suur vale“ („The Big Short“, 2015), mis põhineb Michael Lewise raamatul „Suur vale: Viimse-päevamasinas“ („The Big Short: Inside the Doomsday Machine“, 2010), käsitleb 2007.–2008. aasta majanduskriisi ning kasutab tavatuid vormivõtteid (nt neljanda seina lõhkumine), et selgitada vaatajale keerukate finantsinstrumentide, näiteks hüpoteeklaenude või tagatud võlakirjade olemust ja toimemehhanisme. Telekanali Showtime seriaal „Miljardid“ („Billions“, 2016–), kus peaosa mängivad Paul Giamatti ja Damian Lewis, põhineb kaudselt tõsielusündmustel ning keskendub New Yorgi lõunapiirkonna ringkonnaprokuröri Charles Rhoades'i püüdlustele esitada süüdis-tus miljardärist riskifondihaldurile Robert Axelrodile, kes on kõikide märkide järgi süüdi siseringitehingutes. Kõikides nendes teostes kasutatakse intensiivset finants-kõnepruuki, mille tugev kognitiivne võõritus annab ühelt poolt märku globaalkapi-

talismi virtuaalsest loomusest ja spekulatiivsest loogikast, teiselt poolt aga selle vaevu hoomatavast ja raskesti kujutatavast olemusest.

(b) Küberruumist sotsiaalmeedia platvormidele. Dave Eggersi lähitulevikuline düstopia „Ring“ („The Circle“, 2013) algab sellega, et peategelasel Mae Hollandil veab ning ta saab tööle jõukasse tehnoloogiakorporatsiooni nimega Ring, mis on rajanud oma edu inimeste kõikvõimalike sotsiaalmeediakontode ühildamisele ning neelanud selle käigus alla Google'i ja Facebooki. Mae alustab Ringis lihtsa klienditeenindajana, kuid ronib karjääriredelil kiiresti kõrgemale. Kohe algusest peale vaimustub ta luksustest, mida firma oma töötajatele tagab – ligipääs tehnika viimasele sõnale, külaliskorter firma territooriumil, eratreeneritega jõusaalid, kõikvõimalikud vaba aja veetmise võimalused, uhked peod jne. Romaani arenedes selguvad firma sügavamad ambitsioonid – võtta kasutusele oletatavalt „täit läbipaistvust“ tagav jälgimistehnoloogia, et anda lõplik hoop kuritegevusele ja poliitilisele korruptsioonile (ning teenida selle näiliselt õilsa eesmärgi kattevarjus tohutut kasumit).

Eggersi romaani juures ei paku huvi mitte niivõrd selle düstoopilised elemendid (mille võõrituse tase on suhteliselt madal), vaid Ringi firmakultuuri pikad realistlikud kirjeldused. Lisaks mõnesajale igapäevasele kliendipäringule, millele Mae peab klienditeeninduses vastama, hakkab tema töölauale ilmuma järk-järgult üha rohkem ekraane (kuniks seal lõpuks on üheksa) ning ta pühendatakse iga päevaga üha rohkematesse majasisestesse rutiinidesse, mis nõuavad näiteks, et ta vastaks lugematutele kutsetele võtta osa kõikvõimalikest sotsiaalsetest tegevustest ja huviringidest ning reageeriks ohtrate kaastöötajate isiklikel sotsiaalmeediaseintel pidevalt nende postitustele. Eggers pühendab rohkelt ruumi, et kirjeldada nende virtuaalsete suhtluste tohutut kiirust, määratut ületulva ja järk-järgulist intensiivistumist ühes isikliku naudinguga ja ärevusega, mis nendega kaasneb. Tema kirjeldused annavad tunnistust määrast, milleni sotsiaalmeedia vormib nüüdisaegset individuaalset ja kollektiivset teadvust, muudab privaatsustaju ja kriitilist teadvust ning tingib isiklikke otsustusi ja tegevusi. „Ring“ ilmestab poeetilisel tasandil veenvalt Sherryl Vinti väidet, et vastupidiselt klassikalisele küberpungilikule ulmenägemusele, mille kohaselt inimkultuur ületab kunagi materiaalsuse ja siirdub küberruumi, „elame me ümberpööratud küberpunkmaailmas, kus küberruum läbibistab ja kujundab meie materiaalse tegelikkuse kogemust“ (Vint 2018, 254).

(c) Küberkauboide juurest häkkerite ja vilepuhujateni. Kultuurilised allhoovused, mis on viinud küberpungilike narratiivide tekkeni ning kujundanud nendele iseomase miljöö või „tunnetuse“, on alati peegeldunud ka küberpungulme tüüpilis-

tes tegelaskujudes, kellest keskseim oli küberkauboi, keda iseloomustasin ülal. Sestap pole ime, et leiame küberkauboi ekvivalente ka teadusulmeta küberpungist, mis käsitlevad nüüdisaegset igapäevategelikkust. Võib-olla märkimisväärsim neist on Elliot Alderson, teleseriaali „Hr. Robot“ („Mr. Robot“, 2015–) peategelane, keda mängib Rami Malek. Elliot on geniaalne küberturbe insener ja häkker, kes kannatab alaliste ärevushoogude ja kliinilise depressiooni all. Tema žanrilise eelkäijana pole raske näha Case'i William Gibsoni „Neuromandist“ – selle vahega, et kui Case'i närvisüsteemi halvab Vene mükotoksiin, nii et ta ei saanud enam küberruumi siseneda, siis Ellioti isiksusehäired on maisemat, psühholoogilisemat laadi.

Seriaali alguses palkab Hr. Roboti nime all tuntud mässumeelne anarhist (Christian Slater) Ellioti „fsociety“-nimelisse häkkerite gruppi, mille eesmärgiks on krüpteerida maailma suurima konglomeraadi E Corpi finantsandmed ning hävitada sedakaudu kogu arvepidamine globaalse võla üle. Esimese hooaja lõpuks saavutavad nad oma eesmärgi, kutsudes esile ülemaailmse olukorra, milles põimuvad revolutsiooniline lootus ja anarhiline ebakindlus. Ühtlasi selgub, et Hr. Robot on Ellioti *alter ego*, mis põhineb tema kadunud isa persoonil – subjektiivse kogemuse tehnoloogilised nihestused, mis küberpunkulmes on võrdlemisi harilikud, võtavad küberpungi teadusulmeta vormis psühholoogilise nihestuse kuju.

Nii „fsociety“ kavatsus kustutada globaalne võlg kui ka Ellioti *alter ego*, mis selle initsiatiivi algatab, muudab „Hr. Roboti“ esimese hooaja struktuuralselt väga sarnaseks David Fincheri mängufilmiga „Kakluskubi“ („Fight Club“, 1999), mis põhineb Chuck Palahniuki tuntud samanimelisel romaanil (1996). „Kakluskubis“ algatab kontoritööga rahulolematu nimetu jutustaja (Edward Norton) koos oma *alter ego*'ga (Brad Pitt) ühe baari keldris vaba aja veetmiseks salajase „kakluskubi“, kus rutiinsest igapäevaelust tüdinud valgekraed saavad hilisõhtuti teineteisega mõõtu võtta ja kogunenud pingeid välja elada. Klubi kogub kiiresti kuulsust, avab harusid üle kogu maailma ning muutub lõpuks revolutsiooniliseks liikumiseks, millel õnnestub saboteerida korporatiivseid servereid, mis majutavad andmeid globaalse võla kohta. „Kakluskubi“ ja „Hr. Roboti“ esimese hooaja omavahelist struktuuraset sarnasust kinnitab sümboolsel tasandil asjaolu, et kummagi kulminatsiooni ajal mängitakse USA alternatiivrokkbändi The Pixies laulu „Where is My Mind?“. Ehkki need sarnasused tekitavad kiusatuse pidada „Kakluskubi“ üheks varasemaks teadusulmeta küberpungi näiteks, on „Hr. Robot“ kindlasti üks selle parimaid näiteid: seriaali on kiidetud seal esinevate häkkimisepisoodide autentsuse ja realistlikkuse poolest. See tõestab omakorda, et küberpungiliku tunnetuse saavutamiseks ei lähe nüüdisajal enam tarvis ekstravagantseid digitaalseid eriefekte.

Viimaks pole ilmselt kuigi suur liialdus väita, et eilse päeva fiktsionaalsed küberkauboid on tänase päeva reaalsed vilepuhujad, ning et selliste reaalse

kute nagu Julian Assange'i või Edward Snowdeni praegused saatused oleks otsekui otsejoones mõnest küberpunk-narratiivist võetud. Kummastki on tehtud linalugu – vastavalt „Viies võim“ („The Fifth Estate“, rež Bill Condon, 2013) ja „Snowden“ (rež Oliver Stone, 2016). „Viienda võimu“ puhul on küberruumi ja infovoo visuaalsust peetud „süsteemse kontrolli läbipaistmatuse võrdkujuks“ ning nüüdisrealismi selgelt küberpungilikuks jooneks (Schmeink 2018, 284). Reaalsete isikute kujutamist küberpungilike kangelastena jätkab äsjane Briti teledraama „Brexit. Koduta sõda“ („Brexit: The Uncivil War“, 2019), kus Benedict Cumberbatch mängib Dominic Cummingsit, kes juhtis sotsiaalmeediast kogutud andmete põhjal kujundatud, suunatud reklaamistrateegia toel Brexiti edukat hääletuskampaaniat.

(d) Idoru juurest reaalsete virtuaalsete iidoliteni. Gibsoni romaani „Kõik homsed peod“ lõpus juhtub midagi *idoru* Rei Toeiga – jaapani „iidolikultuuri“ tehisintellektilise lauljatariga, kel on võime manifesteerida end hologramm-projektsioonina. Kasutades ära kõrges arengujärgus nanotehnoloogia võimalusi, võtab ta ühel õhtul Lucky Dragoni nimelise globaalse jaekaubandusketi sadades filiaalides leiduvate „Nanofaxi“ masinate abil inimese kuju. Puhtvirtuaalne ja -digitaalne tehisintellekt materialiseerub selles ulmetulevikus sadadeks identseteks tegelikeks inimkeha-deks, kutsudes sedakaudu esile tehnoloogilise singulaarsuse – hüpoteetilise aja-hetke, millest alates tehnoloogiline areng hakkab kulgema inimestele hoomamatu ja kujuteldamatul moel ning kiirusel.¹⁰

Reaalse nüüdisaegse jaapani iidolikultuuri kohta võiks teha vastassuunalise väite – nüüdseks leidub iidoleid, kes on täienisti virtuaalsed ja tehislised. Sellest annab tunnistust näiteks Hatsune Miku tohutu populaarsus. Miku on humanoidne tehis-*persona*, kellele annab hääle Crypton Future Media poolt väljatöötatud laulmisrakendus („vokaloid“) ning kellele on omistatud üle 100 000 laulu. Ta annab kontserte animeeritud projektsioonina, mis ilmub spetsiaalse kattega klaasekraanile. Ühest küljest kehastab Miku vahetult ja materiaalselt popstaari kontseptsiooni läbinisti tehislisku ja konstrueeritud loomust. Teisest küljest on ta teadusulmeta küberpungi täiuslik teos: ühtaegu nii (teadus)ulmeline kui ka täiesti reaalne; läbinisti tehniline entiteet, millel on tohutu hulk andunud inimjärgijaid. Kui Gibsoni Rei Toei oli Jaapani reaalse iidolikultuuri teadusulmeline ekstrapolatsioon, siis Hatsune Miku on omakorda tolle ekstrapolatsiooni tõsieluline realisatsioon, mis tõestab taaskord küberpungi ja 21. sajandi tegelikkuse vahelist tihedat tagasisidesõlme.

10 Head käsitlust tehnoloogilisest singulaarsusest teadusulmes vt Raulerson 2013.

Loodetavasti tõestab see kindlasti mitte ammendav valik¹¹ kirjandusteoseid, filme, teleseriaale ja popkultuuri nähtusi, et teadusulmeta küberpunkki kui üht nüüdisrealismi vormi võib kohata eri kunstimeediumites sellise kujutamisainese puhul, kus tegelikkus võõritab teadusulmelisel moel. See, kas tulevik toob kaasa sedasorti teoste jätkuva arvulise kasvu, sõltub tõenäoliselt tehnoloogilise arengu ennustamatust kiirusest. Kui tempo intensiivistub, võõritab ka tegelikkus ise suurema intensiivsusega ning muutub teadusulmeta küberpungi veel viljakamaks kasvulavaks. Kui tempo aeglustub, leiame end stabiilsemast tegelikkusest, mis on kindlam alus traditsiooniliseks teadusulmeliseks ekstrapolatsiooniks. Praegusel hetkel aga paistab tehnoloogiline areng olevat paljudes aspektides küberpunkulmele järele jõudnud ning küberpunk ise pole enam mitte niivõrd laialdaselt viljeletav kirjandusžanr, vaid osake nüüdiskultuuri üldisemast tundestruktuurist.

Allikad

Chu, Seo-Young. 2010. *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Csicsery-Ronay, Jr., Istvan. 1992. „Futuristic Flu, or, the Revenge of the Future.” – *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*, toimetanud George Slusser ja Tom Shippey, 26–45. Athens, GA: Georgia University Press

——— 2008. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Delany, Samuel. 1990. „On Triton and Other Matters: An Interview with Samuel R. Delany.” – *Science Fiction Studies* 17 (3): 295–324.

Foster, Thomas. 2005. *The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Freedman, Carl. 2000. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Gibson, William. 1984. *Neuromancer*. New York: G. P. Putnam's Sons.

——— 1999. *All Tomorrow's Parties*. New York: G. P. Putnam's Sons.

——— 2003. *Pattern Recognition*. New York: G. P. Putnam's Sons.

——— 2007. *Spook Country*. New York: G. P. Putnam's Sons.

——— 2010. *Zero History*. New York: G. P. Putnam's Sons.

11 Lisaks sellele analüüsib Sherryl Vint eraldi artiklis reaalsete ja virtuaalsete lahinguväljade ühtlangevust küberpunk-kinos. Ta käsitleb filme „Enderi mäng” („Ender's Game”, rež Gavin Hood, 2013) ja „Tabav hoop” („Good Kill”, rež Andrew Niccol, 2016), mis mõlemad kritiseerivad nüüdisdžä sarnasust esimeses isikus tulistamismängudega (*first person shooters*) ning selle sarnasuse moraalseid tagajärgi. „Tabava hoobi” kohta ütleb Vint, et see on „hüperreaalse, olevikulise ja teadusulmeta küberpunk-kino apoteoos” (Vint 2018, 273).

- Hollinger, Veronica. 2006. „Stories About the Future: From Patterns of Expectation to Pattern Recognition.” – *Science Fiction Studies* 33 (3): 452–472.
- Kraavi, Janek. 2013. „Post-sõnastik 19: nimepillamine (name-dropping).” – *Sirp*, 17. oktoober.
- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- 2015. *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. New York: Cambridge University Press.
- McFarlane, Anna. 2018. „Cyberpunk and ‘Science Fiction Realism’ in Kathryn Bigelow’s *Strange Days* and *Zero Dark Thirty*.” – *Cyberpunk and Visual Culture*, toimetanud Graham J. Murphy ja Lars Schmeink, 235–252. New York, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315161372-16>.
- Nilges, Mathias. Ilmumas. „The Realism of Speculation: Contemporary Speculative Fiction as Immanent Critique of Finance Capitalism.” – *CR: The New Centennial Review* 19 (1).
- Nissley, Tom, dat.ta. „Across the Border to Spook Country’: An Interview with William Gibson.” Vaadatud: 12. märts 2018. <https://www.amazon.com/Spook-Country-Blue-William-Gibson-ebook/dp/B000UUBSYQ>.
- Org, Andrus. 2017. *Eesti ulmekirjanduse žanrid ja nende poeetika*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis, 16. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Raulerson, Joshua. 2013. *Singularities. Technoculture, Transhumanism, and Science Fiction in the Twenty-first Century*. Liverpool: Liverpool University Press. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9781846319723.001.0001>.
- Schmeink, Lars. 2018. „Afterthoughts. Cyberpunk Engagements in Countervisuality.” – *Cyberpunk and Visual Culture*, toimetanud Graham J. Murphy ja Lars Schmeink, 276–287. New York, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315161372-18>.
- Tomberg, Jaak. 2005. „Postmodernsest nimepillamisest.” – *Keel ja Kirjandus* 48 (12): 984–995.
- 2013. „On the „Double Vision” of Realism and SF Estrangement in William Gibson’s *Bigend Trilogy*.” – *Science Fiction Studies* 40 (2): 263–285. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.40.2.0263>.
- Vint, Sherryl. 2018. „Cyberwar. The Convergence of Virtual and Material Battlefields in Cyberpunk Cinema”. – *Cyberpunk and Visual Culture*, toimetanud Graham J. Murphy ja Lars Schmeink, 253–275. New York, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315161372-17>.

Jaak Tomberg – PhD, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse vanemteadur. Uurimissuunad: teadusulme, realism, nüüdiskirjandus ja kirjanduse filosoofia.
E-post: [jaak.tomberg\[at\]ut.ee](mailto:jaak.tomberg[at]ut.ee)

Cyberpunk without Science Fiction*Jaak Tomberg***Keywords:** cyberpunk, realism, science fiction, technology

My article follows the premise that as the contemporary late-capitalist cultural environment becomes increasingly technological, its literary realism, aspiring towards a plausible encompassing reflection of this environment, becomes increasingly science-fictional. In other words, technological development, together with an increasingly accelerating pace of change, has also brought about changes in the way we perceive the contemporary genre system, and specifically the relative positions of realism and science fiction therein.

From this perspective, the article focuses on the present fate of cyberpunk, a prominent subset of science fiction in the 80s and 90s, whose main topics of reflection were the influence of the emerging virtual technologies, the increasing technological supplementations to the body, and their impact to (post)modern subjectivity. The article fleshes out the historical emergence of a new generic phenomenon that Sherryl Vint has tentatively called non-SF cyberpunk, or, cyberpunk without science fiction. This new phenomenon can be characterized as a fully realist practice that nevertheless maintains the science-fictional “feel” of cyberpunk’s earlier, classic incarnation. In my article, I exemplify the emergence of non-SF cyberpunk in various works of fiction, film, TV-series, and pop-cultural phenomena.

During the first years of the 21st century, history – or more precisely technological development – finally seemed to have caught up with cyberpunk. The various technological phenomena and processes the cyberpunk readers and watchers were used to while devouring fiction increasingly started to pop up in everyday reality. Virtual communication technologies, digital networking and the emerging social media platforms; advances in genetic engineering and increasingly common prosthetic supplementations to the body; the mediated intimacy of historical events and the eventual emergence of cyber-war; as well as the overall onslaught of the society of the spectacle and the virtualization of finance capital – all of these, in whatever particular shape or form they happened to take historically, became more evident, more strongly felt in quotidian late-capitalist reality. In a way, several of cyberpunk’s central speculative elements seemed to have “bled” straight from fiction into the everyday.

More important than the manifold materializations of cyberpunk’s particular thematic elements, though, was the sheer speed and intensity of overall techno-scientific developments that brought them about, and the corresponding over-accelerated pace of cultural change felt in common everyday life. All of a sudden, change, as the now well-known saying has it, seemed to have been the only constant of contemporary globalized existence. And this, in turn, posed some novel imaginative and representational problems to SF in general and cyberpunk (as its most immediately extrapolative sub-genre at the time) in particular. Since the specific tropes and thematic motifs that seem to have “bled from fiction into reality” are ones that feature most centrally in the repertoire of cyberpunk, it would be fair to claim that of all the subgenres of SF, cyberpunk is the one most directly involved in the current close feedback-loop between realism and SF.

I claim that cyberpunk has by now realized itself to such an extent that, to borrow a very attentive remark from Sherryl Vint, it would be more useful to see cyberpunk less as a subgenre of science fic-

tion and more as part of the cultural milieu that informs our contemporary existence of technologically mediated reality. Vint develops this notion on Thomas Foster's claim that (probably sometime during the 80s and 90s) cyberpunk experienced a sea change into a more generalized cultural formation. Vint's "non-SF cyberpunk" is a generic concept for contemporary works that convey precisely this cultural formation.

My article develops this notion of non-SF cyberpunk a little bit further. It has two aims: (1) to demonstrate, on the basis of Gibson's prose in *Blue Ant* trilogy, that there is a solid common ground between the poetics of realism and SF which ultimately enables the emergence of non-SF cyberpunk; and (2) to map several more recent works of literature, film and TV that, each in their own specific way, can be read as non-SF cyberpunk.

Jaak Tomberg – PhD, senior researcher of contemporary literature of Tartu University. His main research interests are science fiction, realism, contemporary literature, and philosophy of literature. E-mail: jaak.tomberg[at]ut.ee

Kirjandus ja digitaalne tehnoloogia¹

Marin Laak, Piret Viires

Teesid: Eesti kirjanduse ja digitehnoloogilise pöörde suhted ulatuvad juba enam kui kahekümne aasta tagusesse aega. Siinse artikliga antakse ülevaade, kuidas digitaalne tehnoloogia on mõjutanud Eestis kirjanduse, sh kirjandusajaloo üle mõtlemist ning nüüdisaegseid kirjanduslikke vorme. Tuuakse näiteid Eestis teostatud digihumanitaariaga seostatavatest projektidest ja digitaalse kirjanduse avaldumisvormidest. Samuti arutletakse artiklis digihumanitaaria mõiste üle ja selle üle, mida tähendab eesti kirjanduse uurimine digihumanitaaria kontekstis. Püstitatakse ka küsimus, kas digihumanitaaria muudab kirjandusuurimises midagi olemuslikult – kas ta on kirjandusuurimise tööriist/meetod või hoopis täiesti uus distsipliin.

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14803

Märksõnad: eesti kirjandus, kirjandusteadus, digitaalne kirjandus, kirjandusajalugu, tekstikorpused, digihumanitaaria

Eesti kirjanduse ja digitehnoloogilise pöörde suhted ulatuvad juba enam kui kahekümne aasta tagusesse aega. Kirjanduse ja digitaalse tehnoloogia mõistepaaris ei ole midagi uut, peale selles sisalduva implitsiitse, ent järjest uute tähendustega koormatud termini *digihumanitaaria*. Sellegipoolest tekitab *digi-* seostamine kirjandus(teaduse)ga veel paljudele võõristust, vähemalt eesti kultuuriruumis. Selleks et selgitada digihumanitaaria võimalusi kirjandusteaduses, uurime eesti näidete varal, kuidas on digitaalne tehnoloogia kirjandust ja ka kirjanduse, sealhulgas kirjanduse ajaloo üle mõtlemist mõjutanud. Artikli eesmärgiks on anda sünteetiline ajalooline ülevaade kirjanduse ja digitaalse tehnoloogia ristumistest eesti kirjanduses.

1. Digitaalsuse mõistest

Küsimustega, kuidas digitaalne tehnoloogia on mõjutanud kirjanduslikke vorme ja kirjandusest mõtlemist, oleme ise aastate vältel kokku puutunud nii uurijate kui praktikutena juba alates 1990. aastate keskpaigast ja lõpust, mil elektroonilise „uue meedia“ keskkonnas hakkasid sündima uued, hoopis teist laadi poetikaga teosed.

¹ Artikli valmimist on toetanud Haridus- ja Teadusministeeriumi uurimisgrant „Kirjanduse formaalsed ja informaaalsed võrgustikud kultuuriloo allikate põhjal“ (IUT22-2), Tallinna Ülikooli uuringufondi projekt „Nüüdiskultuuri uuringud Eesti kirjandus- ja kultuuriuuringute keskuses“ (TF3218) ja EL Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute Tippkeskus).

Sünkroonselt samasuguste rahvusvaheliste tendentsidega algas sel ajal Eesti mäluasutustes ka kultuuripärandi, sealhulgas ilukirjanduse trükiväljaannete ja kirjandusajaloo allikate digiteerimine. Seoses digitehnoloogia – selleaegses sõnastuses „informatsiooni ja kommunikatsiooni tehnoloogia“ ehk IKT – ning elektroonilise meedia ja interneti ülikiire arenguga hakati juba 2000. aastate algul rääkima lausa inimsivilisatsiooni eksistentsiaalsest muutusest. See oli aeg, mil tsiteeriti Umberto Eco, kes rääkis maailma muutumisest semiootiliste seoste tulevargiks (Eco 2003) ning uue meedia kunsti teoreetikut Lev Manovichit, kes rääkis hierarhiate kadumisest ja tasapinnastumisest (Manovich 2001). Oli selge, et senitundmatus uues olukorras sai kirjandusliku kommunikatsiooni traditsiooniline ahel A-T-L (autor-teos-lugeja) kõvasti raputada. Kõige enam muutus kirjutamine ise: kohmaka „hanesule“ on asendanud klaviatuur ja „tekstistamine“. Kirjutamine on tänapäeval kujunenud ülilihtsaks, peaaegu et igapäevase olemise viisiks – kirjutavad, jagavad või kommenteerivad ju kõik pidevalt midagi, muutunud on vaid tehnoloogia.

Nende muutustega on kaasnenud mitmed küsimused. Kuidas on muutunud vastuvõtt, lugemine? Kas on tekkinud uus retsipient, „digilugeja“, kel on hoopis teistsugused harjumused ja vajadused? Mis on saanud kirjanduslikust teosest kui poetilise tervikust ja kirjandusajaloost kui lineaarsest narratiivist, kui need mõlemad on digitaalses keskkonnas muutunud jorgeluisborgeslikuks hargnevate teede aiaks, labüridiks lõpmatute radade ja sissekäikudega. Näeme laia ringi intrigeerivaid küsimusi, millele tuleks pühendada raamatuid.

Et nendele küsimustele vastuseid leida ja nende üle arutleda, tuleks alustada termini *digitaalne* defineerimisest. Mida tähendab liitsõna *dighumanitaaria* esimene pool *digi*? On selge, et see on kasutuses avara mitteamalüütilise katusmõiste või metafoorina arvuti abil tehtud mistahes uurimusele. Kuid rangelt võttes viitab *digi* „digitaalsele“ kui vaid ühele tunnusele, mida on teoreetikud välja pakkunud uue meediakultuuri eripära kirjeldamiseks juba 2000. aastate algul. Ka uue kunsti teoreetik Lev Manovich on olnud selle sõna kui ideoloogilise või retoorilise mõiste suhtes üsnagi kriitiline (vt Laak 2006). Laia tähendusega „digitaalsuse“ asemele on ta pakkunud arvutitarkvara loogilistest printsiipidest lähtuvalt viis tunnust: „numbriline representatsioon“ (*numerical representation*), „modulaarsus“ (*modularity*), „automatiseerimine“ (*automation*), „varieeruvus“ (*variability*) ja „kultuuriline transkodeerimine“ (*cultural transcoding*).

„Modulaarsus“ on seotud fraktaalse struktuuriga (tekstid, pildid jm objektid avalduvad alati teatud diskreetsete ühikute, nt pikslite kogumina); „automatiseerimine“ põhineb modulaarsusel ja numbrilisel representatsioonil ning sellega on otseselt seotud ligipääs ka suurandmetele (*big data*), siit omakorda on üks samm

edasi tehisintellektini (*artificial intelligence*); „varieeruvus“ uue meedia tunnusena tähendab objektide võimet esineda lõpmatu hulga invariantidena.

Tahaksime siinkohal peatuda „numbrilise representatsiooni“ kui kõige eristuvama tunnuse juures. Kõik digitehnoloogia abil loodud teosed/objektid, sealhulgas kirjalik tekst on kodeeritud numbriliselt uut tüüpi andmekandjatel. Nagu igasugusest tekstist, sõnast ja pildist, on saanud ka kirjandusest „andmed“ (*data*), mida edastatakse, töödeldakse ja säilitatakse numbriliste binaarsete koodidena, arvude 0 ja 1 kujul. Sellega kaasneb võimalus andmeid ülikiiiresti töödelda ning võimalus mahutada ülisuur hulk andmeid väga väikesesse füüsilisse ruumi.

Numbriline representatsioon on seotud kahe keskse tingimusega:

- 1) digitaalset, uue meedia objekti saab kirjeldada formaalselt, matemaatiliselt;
- 2) see objekt ise muutub matemaatiliseks subjektiks, mille suhtes saab rakendada matemaatilisi algoritme – digitaalse objekti saab muuta programmeeritavaks.

Tavaliste, materiaalsele, vana meedia objektide – näiteks raamatute – numbrilist representeerimist (taasesitust) nimetataksegi digiteerimiseks. Rangelt võttes tähendab eesliide *digi* seega pigem kirjanduse muutmist andmeteks, mis on esitatud numbriliselt (vt Laak 2006, 42–46). Just see – võimalus kirjanduslikku teksti esitada andmetena, s.t numbriliste binaarsete koodidena – on eelduseks ka kirjanduse loomisel digitehnoloogiat kasutades ning uurimisel digihumanitaaria meetoditega.

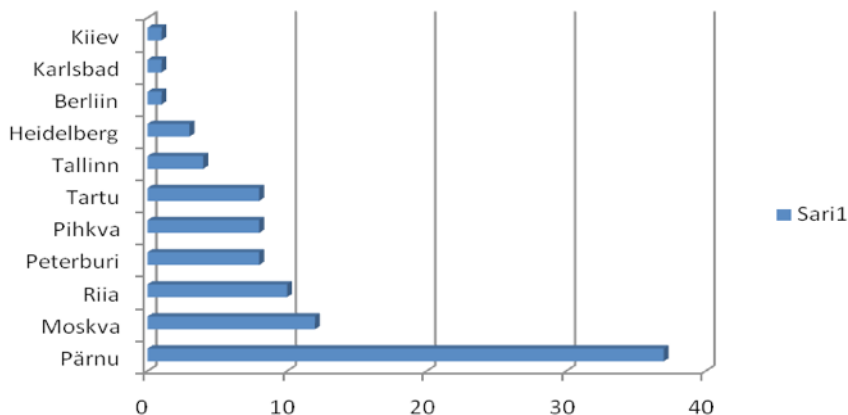
2. Digihumanitaaria võimalusi kirjanduse uurimisel

Kas digihumanitaaria katusmõistel on üldse sisu, on see lihtsalt kaunistav modernne sõnakõlks või oleks sel ka tummisemat tulevikku kirjanduse uurimisel?

Termin *digihumanitaaria* (DH) on aktiivsesse kasutusse läinud viimasel kümnel aastal. Eestis on seda seni tõlgendatud eelkõige tekstikorpuste/suurandmete kvantitatiivse arvutianalüüsi sünonüümina. Arvutuslingvistika (*Computational Linguistics*) on ammu kujunenud iseseisvaks distsipliiniks, Eesti keeleteaduses on selle suuna rajaja Haldur Ōim (vt 1998, 2018). Folkloori lühivormide arvutianalüüsi koolkonna rajas Eesti Kirjandusmuuseumis Arvo Krikmann samuti juba 1990. aastatel (vt nt Krikmann 2006). Tema õpilased kasutavad seda edukalt regilaulude (Mari Sarv), netihuumori (Liisi Laineste) ja keerdküsimuste (Piret Voolaid) uurimisel.

Kirjanduse alal on kohanemine arvutianalüüsi võimalustega olnud palju aeglasem, seda ka rahvusvahelises praktikas. Miks? Üks põhjus võiks olla see, et kirjandusteadlased on harjunud töötama üksikute ilukirjanduslike teoste ja tekstidega ning peamiselt lähilugemise meetodil, nagu rõhutab ka Franco Moretti oma kaug-

lugemise (*distant reading*) teoorias (vt Moretti 2013).² Seni ei ole kirjandusuurijad vajanud ka „suurandmeid“ ega „korpusi“. Lingvistiliste meetodite kohandamisel kirjandusteadusele on Eesti tehtud ainult mõned katsed. Näiteks Elle-Mari Talivee on uurinud sõna *linn* esinemist kirjanik Elisabeth Aspe (1860–1927) romaanides 19.–20. sajandi vahetusel. Uurimuse aluseks oli Aspe teoste morfoloogiliselt märgendatud tekstikorpused, mille kaudu linnaga seotud sõnade kohakäänete uurimine andis kõneka tulemuse: 19. sajandi lõpul oli ülekaalus linna minemine, siis mõne aasta pärast muutus loomulikuks juba linnast tulemine (Talivee 2011; 2017, 49). Avarus ka linnade geograafiline ruum, nagu on näha joonisel:



Joonis 1. Linnanimede esinemissagedus Elisabeth Aspe romaanide tekstikorpuses (Talivee 2011, 136).

Korpuslingvistika meetodite kohandamist kirjandusuurimisele oleme praegu katsetamas Johannes Semperi ja Johannes Barbaruse kui 20. sajandi eesti avantgardkirjanike kirjavahetuse (1911–1940) morfoloogiliselt märgendatud tekstikorpuse loomise ja uurimisega päringusüsteemis KORP (vt Laak jt 2019).³ Näiteks on selle võrdluses tekstikorpusega „British National Corpus“ päringusüsteemis Sketch Engine selgunud, et Semperi ja Barbaruse kirjavahetuses esineb sõna *linn* märkimisväärselt suurema sagedusega ühe miljoni sõna kohta kui inglise keeles tänapäeval: vastavalt 439 ja 240 korda (vt Laak jt 2018).

2 Selle kohta vt lähemalt Oleg Sobchuki doktoriväitekirjast „Charting Artistic Evolution: An Essay in Theory“ (Sobchuk 2018).

3 Eesti Kirjandusmuuseumi koostöös Tartu Ülikooli Eesti Keeleressursside Keskusega.

Click on collocates to access reciprocal bilingual search

British National Corpus (BNC) freq = 27,845 (240.71 per million)

Constructions	subject of	
---------------	------------	--

Constructions			subject_of		verbs with "city" as subject		object_of		verbs with "city" as object	
omastav	38	27.54		4.35		11.65		2.17		10.27
nimetav	27	19.57	kihama	1 12.19	centre	30 8.00	kolima	1 13.00	visit	54 7.34
seesütle	20	14.49	tellima	1 11.83	in the city centre		ruttama	1 13.00	bustle	14 7.26
osastav	18	13.04	väärima	1 11.54	grow	22 6.15	minema	1 11.83	bustling city	
seesütle	16	11.59	võtma	1 9.21	lose	18 6.07		overlook	16 6.97	
aditiiv	10	7.25	võima	1 8.40	become	48 5.83		overlooking the city		
kaasasütle	5	3.62	pidama	1 8.04	city became			destroy	22 6.87	
					suffer	13 5.83		bomb	11 6.86	
					expand	6 5.59		rebuild	12 6.84	
					spread	6 5.48		rebuild the city		
					reach	11 5.47		build	51 6.82	
					welcome	6 5.42		surround	21 6.77	
					expect	7 5.41		surrounding the city		
					change	11 5.34	explore	18 6.73		
					seem	26 5.29	explore the city			
					the city seems		divide	20 6.68		
					experience	6 5.29	divided city			
					raise	9 5.26	fortify	9 6.58		
					win	11 5.23	dominate	16 6.54		
					have	490 5.22	found	12 6.48		
					city had		besiege	8 6.48		
					look	26 5.21	neighbour	11 6.44		
					remain	17 5.21	neighbouring city			
					the city remained		devastate	8 6.43		
					fall	15 5.15	leave	88 6.38		
					city fall		flee	8 6.38		
terms				5.80						
kodumaa_linn	2	12.68								
üliskooli_linn	1	11.83								
päeva_linn	1	11.83								
keskaja_linn	1	11.83								
pingutamatus_linn	1	11.83								
yh_linn	1	11.83								
kirjanikkude_linn	1	11.83								
Adj_modifier				4.35						
paindumatu	1	12.19								
teeäärne	1	11.99								
puhas	1	10.09								
kodune	1	9.83								
siinne	1	8.60								
uus	1	6.79								

Joonis 2. Sõna *linn* Semperi ja Barbaruse kirjavahetuses võrdluses tekstikorpusega „British National Corpus“ (päring sõnadele *linn* ja *city*).

Võiks järeldada, et linn kui ruum mõjutas oluliselt 1920. ja 1930. aastate eesti avangardkirjandust, ent see statistiline tulemus intrigeerib ka edasi uurima kirjaniike omaeluloolisi aspekte nende kirjade kirjutamise ajal.

3. Digihumanitaaria traditsioon eesti kirjanduse uurimisel

Digihumanitaaria mõistet saab käsitleda ka kui arvutilingvistiliste jt kvantitatiivsete meetodite rakendamist avaramalt. Näiteks leiavad raamatu „A New Companion to Digital Humanities“ autorid Susan Schreibman, Ray Siemens ja John Unsworth, et digihumanitaaria hõlmab tänapäeval samuti digitaaltehnoloogia kultuurilise, loomingulise ja sotsiaalse mõju analüüsi, mitte ainult humanitaaralase informatsiooni mudeldamist ja analüüsi arvutite abil (Schreibman jt 2016, xvii–xviii). Seega on digihumanitaaria mõiste laiem ning hõlmab ka digitaalset kultuuriloomet, selle analüüsi, digitaalsete kirjanduslooprojektide ja veebiressursside loomist, nende tõlgendamist ja analüüsi. Sel juhul võime rääkida DH pikka dest traditsioonidest Eesti kirjandusuurimises. DH alguse kirjandusuurimise alasaame kahtlusteta tagasi viia 1990. aastatesse, seejuures on ka dialoog kirjanduse ja digitaalsete tehnoloogiate üle kestnud enam kui 20 aastat, nii et on võimalik teha juba ka suuremaid üldistusi. Võiksim e välja tuua neli peamist suunda:

- 1) uued sõnakunsti vormid digitaalses keskkonnas;
- 2) vanema kirjanduse digiteerimine, digiraamaturiiulite loomine;
- 3) uue kirjandusajaloo narratiivi mudeli väljatöötamine;
- 4) selle mudeli rakendamine digitaalses keskkonnas.

3.1. Uued sõnakunsti vormid digitaalses keskkonnas

Oleme jälginud järjepidevalt, alates esimestest „pääsukestest“ 1996. aastal digitaalruumis ilmutat eesti kirjandust ja paigutanud seda üldisesse digitaalse kirjanduse konteksti (vt Viires 2001, 2002, 2005, 2012, 2017). Eestikeelse terminina sai vermitud *küberkirjandus* (Viires 2002).

Küberkirjandust, mille sünonüümideks on mõisted *digitaalne kirjandus* ja *elektrooniline kirjandus* saaks defineerida nii, nagu on seda teinud Electronic Literature Organization (Elektroonilise Kirjanduse Organsatsioon): „Silmapaistva kirjandusliku aspektiga teos, mis kasutab ära kas üksiku või võrku ühendatud arvuti võimalusi ja konteksti“⁴ (Hayles 2008, 3). Täpsemalt on küberkirjandus (digitaalne kirjandus) kirjandus, mis on loodud digitaalselt (*born-digital*), mida iseloomustavad teatud arvutispetsiifilised omadused (nt hüperteksti lingid, eri meediumide ühendamine, võimalus lugeja kaasautorluseks) ja mida saab lugeda arvuti abil.

Digitaalset kirjandust on N. Katherine Hayles (2008, 6–7) jaganud kaheks perioodiks:

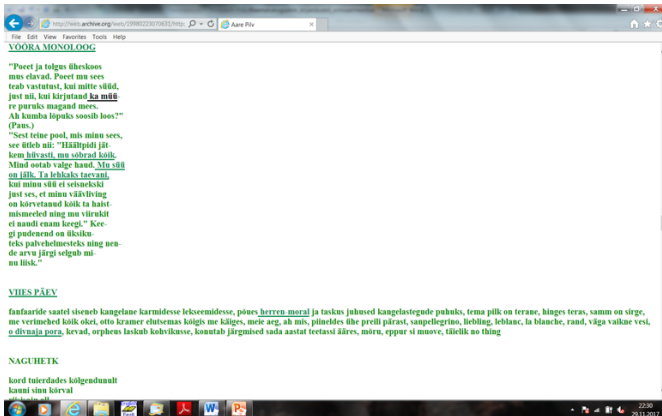
- 1) 1987–1995 – varane ehk klassikaline periood, n-ö esimese generatsiooni elektroonilise kirjanduse teosed;
- 2) 1995– ... – nüüdisaegne periood, n-ö teise generatsiooni elektroonilise kirjanduse teosed.

Varane periood tähendas ennekõike hüpertekstikirjandust, mille põhitunnuseks olid hüperteksti linkide kaudu ühendatud lihtsad tekstiosised, puudusid aga graafika, helid, pildid. Nii olid omavahel ühendatud luuletuste eri osad, proosatekti puhul eri lõigud või hiljem, interneti levides, sai tekstidega linkida veebilehti. Linke pidi liikudes oli lugejal võimalik teha proosateose puhul narratiivi osas erisuguseid valikuid, samuti kujunes luuletus vastavalt lugeja tehtud valikutele.

Esimese generatsiooni digitaalse kirjanduse hulka saab arvata ka esimesed Eesti hüpertekstikirjanduse näited – Nelli Rohtvee võrguluule (1996),⁵ Hasso Krulli hüpertekstuaalne luuletus „Trep“ (1996) ja Aare Pilve hüpertekstuaalne luulekogu „Üle“ (1996).

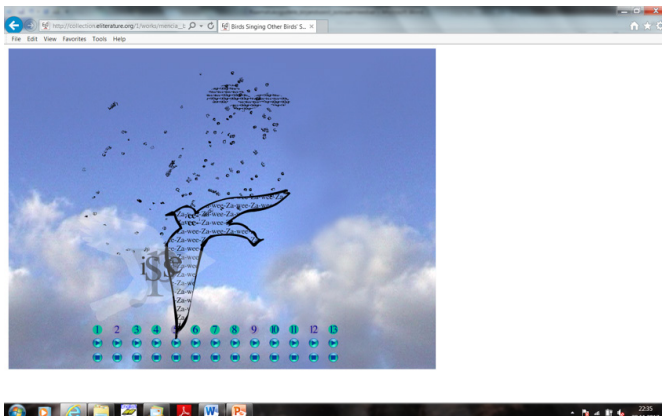
4 „...work with an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer“ (Hayles 2008, 3).

5 Kahjuks pole see enam kättesaadav.



Joonis 3. Ekraanitõmmis Aare Pilve hüpertekstuaalsest luulekogust „Üle” (Pilv 1996).

Teise generatsiooni tekkeajaks peetakse aastat 1995 ja seda iseloomustab graafika, videote, animatsiooni, värvide ja helide kombineerimine ning uute, 1990. aastate teise poole arvutiprogrammide võimaluste kasutamine. Teise generatsiooni teosed olid dünaamilised, visuaalsed, animeeritud ja interaktiivsed hübriidteosed. Mitme projekti puhul võis tekkida küsimus, kas tegemist on luuletuse, kunstiteose või videoga. Eri kunstiliikide hübriidsus sellistes teostes viis küsimuseni, kas ja mil määral me saame rääkida nende teoste puhul veel kirjandusest. Omaette nähtus on nn CAVE-luule, mis kujutab endast luulet virtuaalse reaalsuse keskkonnas. Seda arendati põhiliselt Browni ülikoolis USAs (vt ka Hayles 2008, 12). Esinduslik valik sedalaadi teoseid on kogutud kogumikena („Electronic Literature Collection”) Electronic Literature Organization’i veebilehele (vt ELO).



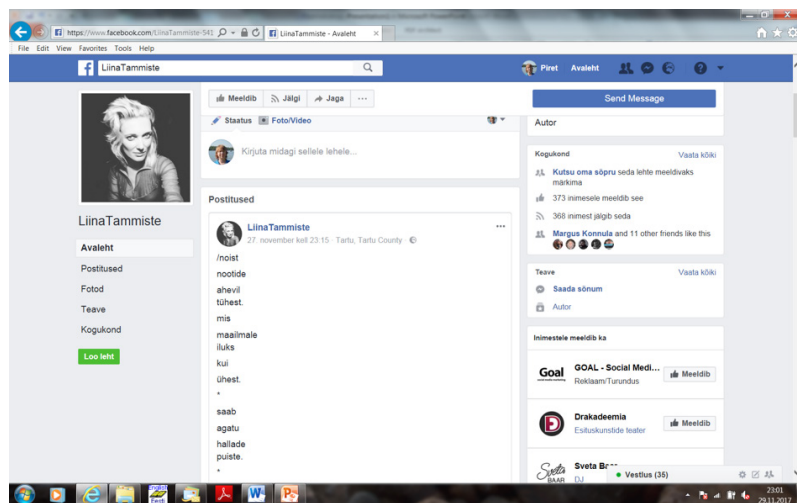
Joonis 4. Ekraanitõmmis Maria Mencia digitaalsest kirjandusteosest „Birds Singing Other Birds’ Songs” („Linnud laulavad teiste lindude laule”) (Mencia 2001).

Eesti näidetena võiks siin tuua projektid, mis on praeguseks võrgust kadunud (nt Tambet Tamme projekt „The Weather Station Never Lies” (2002) või Märt Välja-

taga sonetigeneraator (2000)). Päris žanripuhta eri meediume ühendava digitaalse kirjanduse näitena leiab Tõnise Tootseni veebiplatvormil „Mõttelõke“ oleva video „Jonnakas laul“ (Tootsen 2009).

Nendele kahele perioodile saab lisada ka digitaalse kirjanduse kolmanda generatsiooni, mis võiks alata aastatest 2006–2007 ja on seotud Web 2.0 ning sotsiaalmeedia platvormide (Twitter, Facebook) ja nutiseadmete arengu ja levikuga (vt Viires 2017). Kolmanda generatsiooni digitaalse kirjanduse põhitunnused võiksid olla pidev aktiivne dialoog eri osalejate vahel sotsiaalmeedias, eri meediavormide segunemised, sageli ka kollektiivne looming, tekstiline ja narratiivne dünaamika (Viires 2017, 164). Teatud tüüpi sotsiaalmeedia kirjandust on tähistatud ka mõistega *Alt Lit* (Hammond 2016, 142). *Alt Lit* kirjandust kirjutavad nooremad autorid, keda seob aktiivne sotsiaalmeedia kasutamine; kirjutatakse Internetile omases stiilis ja teemadel. *Alt Lit* autorid postitavad tekste blogidesse, sotsiaalmeediasse või kodulehtedele. Sageli luuakse tekste koostöös lugejatega, avaldatakse jooksvalt ja muudetakse tekste vastavalt lugejatelt saadud tagasisidele (Hammond 2016, 142–143; vt ka Viires 2017, 155–157).

Eesti näidetest sobiks digitaalse kirjanduse kolmanda generatsiooni esindajateks Keiti Vilmsi tviteratuur ja Liina Tammiste sotsiaalmeediaaluule. Keiti Vilmsi tviteratuur kujutab endast lühikesi vaimukaid kalambuure, mida ta postitab nii Twitterisse, Facebooki kui Instagrammi. Liina Tammiste on Facebookis avaldanud luuletusi juba aastast 2010 ja need on tema enda sõnade kohaselt inspireeritud just Facebooki eripärasest keskkonnast (Tammiste 2013). Nii Vilms kui Tammiste loovad oma teoseid just sotsiaalmeediale omases stiilis ja nende tekstide lahutamatuks osaks on lugejate kommnetaarid ja tagasiside (vt lähemalt Viires 2017, 159–163).



Joonis 5. Ekraanitõmmis Liina Tammiste Facebooki profiilist luulenäitega.



Joonis 6. Ekraanitõmmis Keiti Vilmsi Twitteri kontost.

Küsimused, mida digitaalset kirjandust analüüsid tuleks silmas pidada, on väga erinevad ja hõlmavad laia ala. Käsitleda tuleks, missugune võiks olla digitaalses keskkonnas loodud kirjanduse eripära ja mis osas erineb sedalaadi kirjandus trükitud kirjandusest. Siin tuleks tähelepanu pöörata just arvutispetsiifilistele külgedele, mida poleks trükkis võimalik edasi anda (nt dialoogilisus autori ja lugeja vahel, eri meediumide ühendamise jms). Oluline on analüüsida lugeja rolli muutumist, lugeja võimalikku sekkumist teose loomisesse (nt *fan fiction*'i või sotsiaalmeediakirjanduse puhul). Keskseks on digitaalse kirjanduse puhul küsimus piiridest – ühelt poolt saab digitaalse kirjanduse teoseid määratleda eri žanre või eri meediumide ühendavate hübriidteostena, teiselt poolt tekib aga näiteks sotsiaalmeedia kirjanduse puhul küsimus piiridest ka amatöörkirjanduse ja professionaalse kirjanduse vahel.

Piiride küsimus ulatub aga veel laiemale. Digitaalne kirjandus paneb arutlema laiemalt kirjanduse olemuse üle. Kui kaugelt üldse võivad ulatuda digitaalse kirjanduse piirid, et teda saaks nimetada kirjanduseks, kui sõnalise tekstiga on seotud ka heli, pildid, videod? Mis määratleb sedalaadi teost kirjandusena? Ja veel kaugemale minnes, missugune oleks kirjandus, mida saab luua virtuaalse reaalsuse (VR) tehnoloogiat kasutades (nt luuletused või narratiivid virtuaalreaalsuses) ja kas see on enam üldse kirjandus? Või on tegemist VR filmiga? Või VR arvutimänguga? Või on tegemist mingi täiesti uue nähtusega?

Sedalaadi küsimusi on palju ning kõigile neile pole veel kindlaid vastuseid, aga digitaalse kirjanduse üle arutlemisel tasuks ülal loetletud aspekte silmas pidada.

3.2. Vanema kirjanduse digiteerimise projektid, digiriilite ja leksikonide loomine

Digitehnoloogiate abil on loodud mitmeid digitaalses keskkonnas avaldamiseks mõeldud kirjanduslikke keskkondi. Näiteks praegu aktiivselt töös olev Tartu Ülikooli maailmakirjanduse õppetooli projekt „EWOD. Estonian Writers Online Dictionary“ on vaieldamatult DH väljundiga projekt, milles on loomisel ingliskeelne eesti kirjanike leksikon, koos teabega nende teoste ja tõlgete kohta.⁶

Sarnane on ka Tartu Ülikooli maailmakirjanduse õppetooli vanema Eesti kirjanduse digiprojekt „EEVA. Eesti vanema kirjanduse digitaalne tekstikogu“, mida alustati TÜ raamatukogus Liina Lukase juhtimisel 2002. aastal. EEVA põhineb maiskondliku Eesti kirjandusajaloo teoreetilisel kontseptsioonil (vt nt Lukas 2004). Projekt teeb kättesaadavaks Eestis kirjutatud ja avaldatud peamiselt baltisaksa kirjanike teosed.⁷ Hinnatavaks lisaväärtuseks on sarnaselt EWODiga originaaltekstidena loodud autorileksikon. Tulemuseks on digitaalne raamaturiil, kus lugeja saab raamatuid lehitseda piltidena.

Traditsioonilisel uurimisel põhinevad Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuuri-loomise Arhiivi kirjandusajaloo projektid „ERNI. Eesti kirjanduslugu tekstides 1924–25“ ja „Kreutzwaldi sajand. Eesti kultuurilooline veeb“ ning Tartu Ülikooli maailmakirjanduse õppetooli projekt CULTOS („Cultural Units of Learning: Tools and Services“). Nende kolme projekti eesmärgiks on olnud põhimõtteliselt uut tüüpi kirjandusajaloo narratiivi mudelite – hüpertekstuaalse, intertekstuaalse ja interaktiivse sisupõhise teabekeskonna – väljatöötamine. Kõiki neid saab luua vaid digitaalse tehnoloogia vahenditega ja avaldada digitaalses keskkonnas.

3.3. Digitaalsed kirjandusajaloo projektid ja uued kirjandusajaloo mudelid eesti kirjandusuurimises

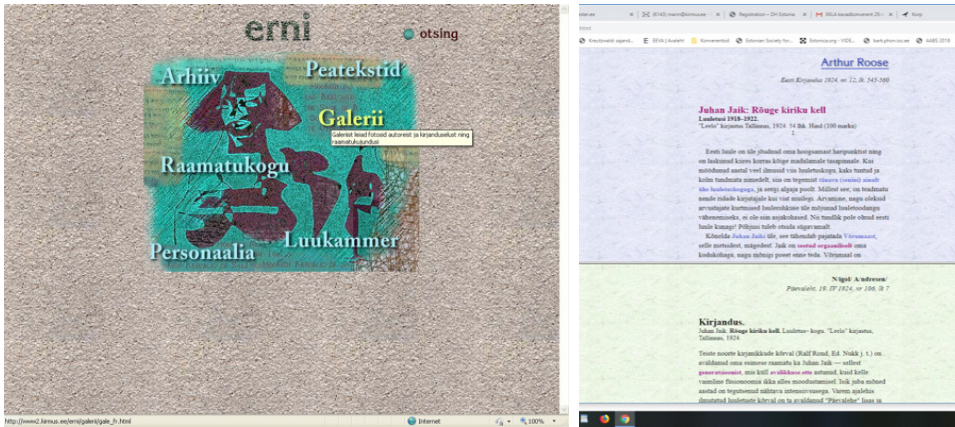
Esimeseks oli interaktiivne kirjandusajaloo pilootprojekt „ERNI. Eesti kirjanduslugu tekstides 1924–25“, mis viidi läbi Tiigrihüppe projektina Eesti Kirjandusmuuseumis aastatel 1997–2001.⁸ Projektis katsetati retseptsiooniesteetika meetodit eesti 1920. aastate kirjandusajaloo esitamisel. Põhjalikult, ent taas klassikaliste meetodi-

6 Vt lähemalt <https://sisu.ut.ee/ewod/about>.

7 EEVA sisaldab seisuga 11.06.2019 kokku 7863 ilukirjanduslikku teksti ja 1125 autori tutvustust – vt <https://utlib.ut.ee/eeva/index.php?lang=et&do=tutvustus>.

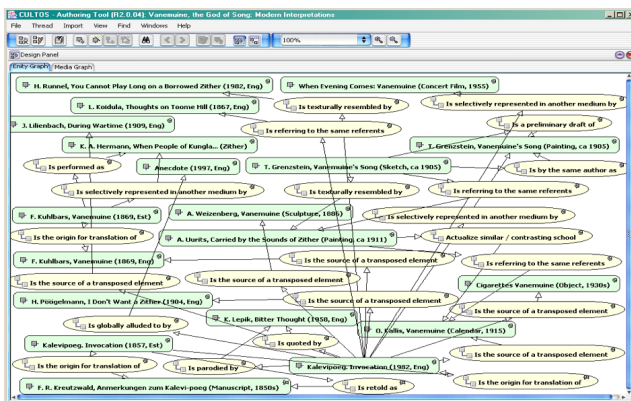
8 Projekti metaandmeid uuendati 04-06.2019.

tega läbiuuritud eesti arvustused ja muud kriitikatekstitid ning ilukirjanduslikud tekstid tehti kättesaadavaks hüpertekstuaalse ja interaktiivse seostevõrgustikuna:⁹



Joonis 7. Ekraanitõmmised projekti „ERNI“ avalehest ja kriitika hüpertekstist.

Järgmine kirjandusloo esitamise mudel töötati välja rahvusvahelises projektis CULTOS (Cultural Tools of Learning, Tools and Services, IST-2000-28134, 2001-2003), milles Tartu Ülikooli maailmakirjanduse õppetool osales partnerina. Tegu oli kirjandusliku alusteksti intertekstuaalsete seoste uurimise ja visualiseerimise projektiga Friedrich Reinhold Kreutzwaldi „Kalevipoja“ alusel. Selle mudeli rakendamine eeldas „Kalevipoja“ poetika intertekstuaalset analüüsi ja eeposega seotud tekstide kogumist eri meediumidest. Projekt toimus koostöös IT arendajatega: töötati välja spetsiaalne tarkvara, mis võimaldas tekstide seoseid luua, kirjeldada ja isegi kommenteerida.



Joonis 8. Ekraanitõmmis projekti „Kalevipoja“ kui alusteksti seostevõrgustikust projektis CULTOS.

9 Vt lähemalt <http://www2.kirmus.ee/erni/erni.html>.

Viimaseks ja praegugi töös olevaks projektiks on 2004. aastal alustatud Eesti Kirjandusmuuseumi mastaapne vanema eesti kirjandusajaloo projekt „Kreutzwaldi sajand. Kalevipoeg“ (laienedes „Kreutzwaldi sajand. Eesti kultuurilooline veeb“). Kasutasime ära eelmises projektis kogutud ja digiteeritud materjale ja seadsime eesmärgiks töötada välja uus kirjanduse ajaloo narratiivi mudel, mis arvestaks eesti kirjandushistoriograafia traditsioone, kuid teeks seoste kaudu kättesaadavaks autentsed allikad. Tegu on meetodite poolest hübriidse projektiga, mis sünteesib kolm eesmärki:

- klassikalise kirjandusajaloo narratiivi uurimine;
- kasutaja vajaduste uurimine ja
- digitaalse tekstikorpuse loomine e-raamatukoguna.

Projekti algseks ideeks oli teha ajateljel nähtavaks ühe autori kõik ilukirjanduslikud teosed, tema elulugu, arhiiviallikad jm. Nende ideede alusel arendati välja eritarkvara, mis võimaldas luua seoseid autorite eluloo, teoste ja kirjanduselu sündmuste vahel. Ka siin oli lisaväärtuseks eesti ja ka Euroopa kirjanike *online*-leksikon projekti kompleksse sisu ulatuses aastatel 1800–1918 (1940).

Töö selle projektiga on nüüdseks kestnud 15 aastat, leksikoni kõrval on loodud üsna mahukas ilukirjanduslike tekstide (märgendamatata) korpus.¹⁰



Joonis 7. Polüsüsteemi mudel „Kreutzwaldi sajand. Eesti kultuurilooline veeb.“ (Eesti Kirjandusmuuseum, 2004–2019).

10 Vt lähemalt <http://kreutzwald.kirmus.ee/>. Selle projekti jaoks digiteeritud, tekstistatud ja redigeeritud teoste alusel on Kultuuriministeeriumi toel koos Eesti Rahvusraamatukoguga viidud läbi mahukas projekt „Eesti kirjandusklassika e-raamatud“, mis annab võimaluse lugeda neid raamatuid ka DIGARi kaudu (EPUB-formaadis).

Rõhutagem veel kord selliste mahukate kirjanduse ja digitaalse tehnoloogia projektide n-ö mitmik-sisu: kirjandusteoste digiteerimine (0101-numbriliste representatsioonide loomine) ning teisest küljest ka kirjandusteooriate n-ö materialiseerimine – igal projektil on olnud selge teoreetiline kontseptsioon. Kõikide nende keskmes on olnud tekstide vaheliste seoste loomine ja visualiseerimine. Kuid seda on tehtud traditsiooniliste meetoditega, küll erisugustes raamatikes: näiteks retseptsiooniestetika, intertekstuaalsuse semiootika, narratoloogia, kirjanduslik polüsüsteem jne. Traditsioonilistele kirjandusuurimise meetoditele lisaks arvestati ka uue meedia ja kommunikatsiooni (IKT) uuringutega. Tuumküsimustena näeme aga järgmisi probleeme:

- kuidas luua silda meie varasemate ja teiste käimasolevate kirjandusprojektide ja praeguse DH uurimisvõimaluste vahel, mis tuginevad tekstikorpuste ja suurandmete analüüsile ja tulemuste visualiseerimisele võrgustikena;
- kas DH on oma olemuselt kirjandusuurimise uus tööriist (meetod) või on tegu täiesti uue uurimissuunaga, uue distsipliiniga, mis võiks kanda näiteks nime „arvutikirjandusteadus“ (*Computational Literary Analysis, Digital Literary Studies*).

Kas võiksime oletada, et viimasel juhul oleks DH puhul tegu kirjandusuurimise olemusliku muutusega, kuna uurimisobjektid pole traditsioonilised kirjandusteosed, vaid on ise digitaalsed ja asuvad internetikeskkonnas?

Küsimusi jääb teisigi, näiteks: kas hübriidseid teoseid uurides loob DH aluse uueks, hübriidseks kirjandusteooriaks? Või jääb kunstiteose kunstiline olemus samaks, sõltumatult keskkonnast ja DH pakub lihtsalt uue tehniliste võtete kimbu teoste kunstilise olemuse uurimiseks? Kõik need küsimused vajavad veel arutamist.

4. Tulevikuennustusi

Kümme aastat tagasi nende projektidega tegeledes tuli tõdeda, et digitaalselt sündinud eestikeelset kirjandust oli veel liiga vähe kirjanduse ja digitaalse tehnoloogia suhete kohalikuks uurimiseks. Ainus võimalus uurimisbaasi suurendamiseks oligi vanemate kirjanduslike tekstide digiteerimine. Selle tööga alustasime pioneeridena.

Praegu aga oleme uue suurema hüppe ees – alanud on eestikeelsete raamatute, sealhulgas ilukirjanduse ning muu kultuuripärandi (dokumendid, fotod, filmid, kunst, esemed) riiklikul tellimusel toimuv niinimetatud massdigiteerimine, mis teeb kättesaadavaks miljonid raamatuleheküljed. Oodatavateks tulemuseks on kõikide digiteeritud objektide, sh raamatute kättesaadavaks tegemine niinimetatud avaandmetena. Tegemine on teoste sisu avamisega, kas pdf-formaadis või morfoloogiliselt

märgendamata tekstikorpustena (vt Laak, Viires 2015). Kuid kindlasti on ainuüksi selliste digitaalsete tekstikogude olemasolu üks suur samm nii võimalike uute kirjanduslike sisukeskkondade, märgendatud tekstikorpuste kui mistahes suurandmete analüüsi meetodite kasutamiseks tulevikus. Näiteks on Põhjamaade DH konverentside kirjandussektsoonidel silma paistnud Norra kirjandusteadlased, kes esinesid mitmete vastsete projektidega sektsioonis „Computational literary studies” – norrakeelse ilukirjanduse digiteerimine Norra Rahvusraamatukogus oli hakanud kandma esimesi vilju. Kuid seda, kuidas mõjutab eesti kultuuripärandi laiem digitaalne kättesaadavus uute, hübriidsete kirjanduslike vormide teket ja nende uurimist, on raske ennustada.

Jätkub ka uute kirjandustekstide loomine digitaalses keskkonnas – kas sotsiaalmeedias, virtuaalse reaalsuse tehnoloogiaid kasutades või selliste tehnoloogiliste vahendite abil, mida me samuti praegu ennustada ei oska.

Igatahes on mõlemal juhul – nii kultuuripärandi digiteerimise kui ka uute digitaalsete kirjandusteoste loomise puhul – selge, et kiirelt toimuv tehnoloogiline areng toob kaasa sama kiired muutused humanitaarias. Seega, missugune saab olema kirjanduse ja kirjandusuurimise tulevik, sõltub ennekõike mõlema valdkonna – digitaalse tehnoloogia ja humanitaaria – arengust ja vastastikusest mõjust.

Kokkuvõtteks

Artiklis andsime ülevaate digitaalse tehnoloogia mõjudest eesti kirjandusele ja kirjanduse uurimisele, kohandades laia tähendusväljaga terminit *digihumanitaaria* digitaalselt sündinud kirjanduse analüüsile ning digitaalsesse ruumi üles ehitatud kirjandusajaloo keskkondade konstrueerimisele – näiteid mõlemal suunal eesti kirjandusuurimises leidub juba 1990. aastatest. Selgitasime, et DH hõlmab nii kvantitatiivsed tekstikorpuste uuringud, mis kasutavad kirjandusliku materjali uurimisel korpuslingvistika meetodeid, kui ka *online*-leksikonide, digitaalsete tekstikogude ning kirjandusajalooliste interaktiivsete sisukeskkondade loomist. Samuti hõlmab digihumanitaaria katusmõiste digitaalselt sündinud kirjandusteoste kirjeldamist ja analüüsi.

Kui arvutilingvistiliste meetodite rakendamise puhul kirjanduslike tekstikorpuste uurimisel võib rääkida uuest distsipliinist nimega „arvutikirjandusteadus” (*Computational Literary Studies*), siis leksikonide, digitaalsete tekstikogude ning kirjandusajalooliste keskkondade loomise puhul on eelduseks pikaajaline uurimistöö traditsiooniliste meetoditega kirjandusseminootika ja intertekstuaalsuse, hüpertekstuaalsuse, retsepttsiooni-estika jms suundades.

Kui rääkida piirangutest DH meetodite kasutamisel, siis võiks kõige suuremat probleemi näha kirjandusliku teksti käsitlemisel andmete (*data*), s.t numbrilise rep-

resentatsioonina selle asemel, et lähtuda ilukirjanduslikust tekstist kui poeetilisest tervikust. Digitaalsest tehnoloogiast lähtuvate meetodite kasutamine toob kindlasti kaasa vajaduse mõelda teisiti, et leida üles need küsimused, millele vastamiseks on vaja arvutitehnoloogia kaasabi. Kirjanduse käsitlemisel avarama, süsteemiteoreetilise mõiste kaudu, mis kätkeb eneses ka kõiki kirjandusega kaasnevaid tegevusi ning tõlgendamist mõjutavat tekstuaalset fooni, sellist probleemi ei teki: arvutianalüüsi poolt pakutavad meetodid aina soodustavad kõikvõimalikke agentide ja tekstide vaheliste seoste uurimist. Vajadus ja võimalus töötada mingi tunnuse kaudu läbi suuremaid tekstikogumeid, näiteks semantiliselt kõnekaid sõnalise väljenduse vorme teatud ajajärgul, suureneb koos digitaalselt kättesaadavate tekstide hulga.

Allikad

Eco, Umberto. 2003. „Vegetal and Mineral Memory: The Future of Books.“ – *Al Ahram Weekly On-line*, 20.–26. november. <http://weekly.ahram.org.eg/archive/2003/665/bo3.htm>.

ELO. 2006–2016. = *Electronic Literature Collection*. A Publication of the Electronic Literature Organization. <http://collection.eliterature.org/>.

Hammond, Adam 2016. *Literature in the Digital Age. An Introduction*. New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107323551>.

Koit, Mare ja Haldur Õim. 1998. „Uus eriala - arvutuslingvistika.“ – *Universitas Tartuensis*, 6. veebruar.

Krikmann, Arvo. 2006. „Infotehnoloogia minu elus.“ – *Võim ja kultuur* 2. Toimetanud Mare Kõiva, 11–26. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuuriloo ja Folkloristika Keskus.

Krull, Hasso 1996. *Trepp* (veebileht). <http://www.eki.ee/kodud/krull/>.

Laak, Marin ja Virve Sarapik. 1997–2001. *ERNI. Eesti kirjanduslugu tekstides 1924–25*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. <http://www2.kirmus.ee/erni>.

Laak, Marin, Marju Mikkil jt. 2004. *Kreutzwaldi sajand. Eesti kultuurilooline veeb*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. <http://kreutzwald.kirmus.ee>.

Laak, Marin. 2006. „Tekst ja kirjutamine uue meediakeskkonnas.“ – *Kirjandusajaloo mittelineaarsed mudelid: teksti ja konteksti probleeme digitaalses keskkonnas*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae universitatis Tartuensis 4, 32–58. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Laak, Marin ja Piret Viires. 2015. „Digitaalkultuur Eesti kultuuriruumi osana 2004–2014: hetkeseis ja tulevikuproгноos.“ – *Eesti Inimarengu Aruanne 2014/2015 „Lõksudest välja?“*, toimetanud Raivo Vetik, 226–236. Tallinn: Eesti Koostöö Kogu.

Laak, Marin, Kaarel Veskis ja Tiina Saluvere. 2018. „Semperi ja Barbaruse kirjavahetuse korpuse loomisest.“ – *Eesti-uuringute Tippkeskuse kevadkonverents „Olgem eurooplased, aga saagem ka eestlasteks! Dialogid Eestiga.“ Rakvere, 27.–28.04.2018*, 25–26. Tartu: EKM Teaduskirjastus. www.folklore.ee/CEES/2018/kevad/.

Laak, Marin, Kaarel Veskis, Olga Gerassimenko, Neeme Kahusk ja Kadri Vider. 2019. „Literary Studies Meet Corpus Linguistics: Estonian Pilot Project of Private Letters in KORP.“ – *DHN 2019. Digital Humanities in the Nordic Countries. CEUR Workshop Proceedings*, nr 2364, toimetanud

Costanza Navarretta, Manex Agirrezabal ja Bente Maegaard, 283–294. http://ceur-ws.org/Vol-2364/26_paper.pdf.

Liina Lukas, Vahur Aabrams, Kairit Kaur jt. 2002. *EEVA. Eesti vanema kirjanduse digitaalne tekstikogu*. Tartu Ülikool. <https://utlib.ut.ee/eeva/>.

Lukas, Liina. 2004. „Läbielatud ruum. Lisandus baltisaksa kirjandusloo uurimisse”. – *Akadeemia* 16 (3): 531–561.

Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press.

Mencia, Maria 2001. Birds Singing Other Birds' Songs. – *Electronic Literature Collection* 1. http://collection.eliterature.org/1/works/mencia__birds_singing_other_birds_songs.html.

Moretti, Franco. 2013. *Distant Reading*. London, New York: Verso.

Pilv, Aare 1996. *Üle. Tekste 1993–1995* (veebileht). <http://web.archive.org/web/19980223070631/http://www.lai.ut.ee:80/~rex/>.

Pruulmann-Vengerfeldt, Pille, Pille Runnel, Marin Laak ja Piret Viires. 2013. „The Challenge of the Digital Turn.” – *The Digital Turn. User's Practices and Cultural Transformations*, toimetanud Pille Runnel, Pille Pruulmann-Vengerfeldt, Piret Viires ja Marin Laak, 7–12. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Schreibman, Susan, Ray Siemens ja John Unsworth, toim. 2016. *A New Companion to Digital Humanities*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Sobchuk, Oleg. 2018. *Charting artistic evolution: an essay in theory*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 18. Juhendajad Arne Merilai ja Franco Moretti. Tartu: University of Tartu: Faculty of Arts and Humanities, Institute of Cultural Research, Department of Literature and Theatre Research. https://www.ester.ee/record=b5166860*est.

Talivee, Elle-Mari. 2011. „Jututuse ja romaani vahel: Elisabeth Aspe linn.” – *Methis. Studia humaniora Estonica*, nr 8, 122–142. <https://doi.org/10.7592/methis.v6i8.559>.

Talivee, Elle-Mari. 2017. *Kuidas kirjutada linna. Eesti proosa linnamaastik aastail 1877–1903*. Tallinna Ülikool, humanitaarteaduste dissertatsioonid 35. Juhendaja Piret Viires. Tallinn: TLÜ Kirjastus.

Talvet, Jüri Talvet, Arne Merilai ja Sven Vabar. *EWOD. Estonian Writers Online Dictionary*. Tartu Ülikool. <https://sisu.ut.ee/ewod>. <https://doi.org/10.15157/diss/005>.

Tammiste, Liina 2013. „DELTA. Liina Tammiste luuleraamat „Refresh.”” – ERR Audioarhiiv (veebileht). Eesti Raadio fonogramm, eetris 29.10. <https://arhiiv.err.ee/vaata/delta-delta-liina-tammiste-luuleraamat-refresh>.

Tootsen, Tõnis. 2009. Jonnakas laul. – *Möattelõke* (veebileht). <http://www.motteloke.xyz/vilm.html#algus>.

Weismann, Ann, Jane Klavan ja Haldur Õim. 2018. „Teoreetiline keeleteadus ja kvantitatiivsed meetodid.” – *Keel ja Kirjandus* 61 (8–9): 609–621.

Viires, Piret 2001. „Estonian Literature on the World Wide Web. Ambitions and Reality.” – *Congressus Nonus Internationalis Fenno-Ugristarum* 7.–13.8.2000. Pars VIII, toimetanud Tõnu Seilenthal, 231–236. Tartu: [Eesti Fennougristide Komitee].

Viires, Piret 2002. „Küberkirjandusest meil ja mujal.” – *Looming* 8: 1235–1240.

Viires, Piret 2005. „Literature in Cyberspace.” – *Folklore. Electronic Journal of Folklore*, nr 29, 153–174. <https://doi.org/10.7592/FEJF2005.29.cyberlit>.

Viires, Piret 2012. *Postmodernism in Estonian Literary Culture*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang Verlag.

Viires, Piret. 2017. „Digitaalse kirjanduse defineerimisest ja periodiseerimisest”. – *Philologia Estonica Tallinnensis*, nr 2, 146–169. <https://doi.org/10.22601/pet.2017.02.08>.

Marin Laak – PhD, Eesti Kirjandusmuuseumi ja Eesti-uuringute Tippkeskuse vanemteadur, uurimisprojekti „Kirjanduse formaalsed ja informaaalsed võrgustikud kultuuriloo allikate põhjal” (IUT22-2) vastutav täitja. Uurimisvaldkonnad: eesti 19. ja 20. sajandi kirjanduse ajalugu, eepos „Kalevipoeg” rahvusliku tüvitekstina, digitaalne kirjandus ja kirjandushistoriograafia.

E-post: [marin.laak\[at\]kirmus.ee](mailto:marin.laak@kirmus.ee)

Piret Viires – PhD, Tallinna Ülikooli eesti kirjanduse ja kirjandusteooria professor. Uurimisvaldkonnad: tänapäeva eesti kirjandus, postmodernism ja post-postmodernism; kirjanduse ja tehnoloogia suhted, digitaalne kirjandus.

E-post: [piret.viires\[at\]tlu.ee](mailto:piret.viires@tlu.ee)

Literature and Digital Technology*Marin Laak, Piret Viires*

Keywords: Estonian literature, literary studies, digital literature, literature history, text corpuses, digital humanities

The relations between Estonian literature and the digital technological turn date back to more than twenty years. The aim of this article is to give an overview as to how digital technology has influenced rethinking about literature and literary history in Estonia as well as has had impact on creating new digital literary genres. The authors of the article have a twenty-year experience both as researchers and practitioners in this field.

The article introduces some examples of the projects created in Estonia that can be related to digital humanities and also some examples of Estonian digital literature. Also, the concept of digital humanities and its meaning for Estonian literary studies will be discussed below.

The concept of digital humanities has been used actively during last decade. Although the field of digital humanities is quite broad, in Estonia this concept has been used rather as a synonym for methods of quantitative computer analysis: linguists have used it very productively in analysing text corpora and computer linguistics has developed it into an independent discipline. Up until now, there have been only a few attempts to analyse literary texts using quantitative computer analysis method in Estonia.

However, the concept of digital humanities can be interpreted in a much broader sense. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth (2016) find that digital humanities is not only computational modelling and analysis of humanities information, but also the cultural study of digital technologies, their creative possibilities, and their social impact (Schreibman et al 2016, xvii–xviii). It appears, then, that the concept of digital humanities is wider and it can be said that it encompasses also creative digital practices and analysing it, as well as creating, interpreting and analysing digital projects of literary historical narrative and cultural web resources.

In Estonia, the research on the electronic new media and the application of digital technology in the field of literary studies can be traced back to the second half of the 1990s.

Up to the present, the research has followed these three main directions:

1) New forms of literary genres in the electronic environment. Digitally born literature and the appearance of other new forms of art have been examined in Estonia since 1996, when the first hyper-textual poems were created, followed by more complex works of digital literature combining different media (text, video, sound, image) and later literature in social media. The article gives a short overview of this kind of literature in Estonia and poses a question about the limits of literature. What defines literature if digital literature is a hybrid artefact combining text, image, and video? Can we still talk about literature when it is created using the technology of virtual reality and has no traditional features at all? Is it still literature or rather a VR movie or a VR computer game?

2) Digitisation of earlier literature and the creation of digital bookshelves. These are literary environments created using digital technologies. As examples there can be mentioned the ongoing project “EWOD. Estonian Writers Online Dictionary” (University of Tartu) and the project for digitising earlier Estonian literature and creating a digital bookshelf “EEVA. The Text Corpus of Earlier Estonian Litera-

ture" (<https://utlib.ut.ee/eeva/>). The latter was created at the University of Tartu already in 2002; it makes accessible mostly the works of Baltic German writers.

3) Development of a new model of the literary historical narrative; application this model in the digital environment.

Three large-scale projects for digital representation of Estonian literary history were initiated during the years 1997–2007, with the objective of developing a model of the new literary historical narrative for applying in the digital environment and creating new interactive information environments.

The Estonian Literary Museum carried out an Estonian Tiger Leap project "ERNI. Estonian Literary History in texts 1924–25" in 1997–2001 (<http://www2.kirmus.ee/erni/erni.html>). The project tested the method of reception aesthetics in representing the Estonian literary history of the 1920s. Its objective was to use a relatively limited amount of well-studied material in testing a new type of literary historical narrative and it was based on the visualisation of the network of relations between literary texts and metatexts in the form of hypertext.

At the University of Tartu, the project "The Estonian National Epic The Kalevipoeg" was developed within the framework of the project CULTOS (Cultural Tools of Learning: Tools and Services IST-2000-28134) in 2001–2003. Again, it was a project for visualising literary relationships, requiring the knowledge of the source text and intertexts and reproducing them in the form of a network of intertextual relations.

The project "Kreutzwald's Century: the Estonian Cultural History Web" (in progress) was created at the Estonian Literary Museum in 2004 with the objective of modelling and representing a new narrative of literary history (<http://kreutzwald.kirmus.ee/>). This was a hybrid project which synthesised the study of the classical narrative of literary history, the needs of the user of the digital new media theory, and the development of digital resources for memory institutions. The underlying idea of the project was to make all the works of fiction of one author, as well as their biography, archival sources, etc., dynamically visible for the reader on an interactive time axis.

However, the final and so far open-ended question posed in the article is whether digital humanities is essentially a tool for literary research, or is it an entirely new research approach, a new discipline – Computational Literary Analyses or Digital Literary Studies. A further discussion is needed for finding answers to this challenging question.

Regardless, it is clear that rapid developments in technology bring along also rapid changes in the humanities. Hence, the future of literature and literary research depends both on the developments regarding digital technology as well as the humanities and the mutual impacts of both domains.

Marin Laak – PhD, Senior Researcher of Estonian Literary Museum and Centre of Excellence in Estonian Studies, principal investigator of the research project "Formal and Informal Networks of Literature, Based on Sources of Cultural History". Research interests: Estonian literature in the 19th and 20th century, epic "Kalevipoeg" as a national core text, digital literature and historiography of literature.
E-mail: marin.laak@kirmus.ee

Piret Viies – PhD, Professor of the Estonian literature and literature theory at the Tallinn University, School of Humanities. Research interests: contemporary Estonian literature, postmodernism and post-postmodernism, relationships of literature and technology, digital literature.
E-mail: piret.viies@tlu.ee

Kakskümmend viis aastat hiljem. Ajakirjanike meenutused nõukogude tsensuurist¹

Roosmarii Kurvits

Teesid: Artiklis analüüsitakse nõukogudeaegsete ajakirjanike tsensuurimeenutusi. Analüüsi aluseks on 57 eluloolist intervjuud aastatest 2015–2016. Põhiküsimus on, kuidas tõlgendavad ajakirjanikud nõukogude tsensuuri veerand sajandit pärast selle lõppemist. Uurimismeetodina on kasutatud raamistamise analüüsi (*frame/framing analysis*). Ajakirjanikud raamistasid tsensuuriteematikat eelkõige neljal moel: ajakirjanik kui tsensuuriteadlik tegutseja; salastatud tsensuur; vähetähtis tsensuur; totter tsenseerimine. Intervjueeritud rõhutasid enese teadlikkust süsteemist ning leidsid, et kogenud ja tark ajakirjanik leppis tsensuuriga kui paratamatu-sega ja oskas keelde ennetavalt arvestada. Nad ei tõlgendanud seda aga mitte tsensuurile allu-misena, vaid tsensuurist eemalseismisena.

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14804

Märksõnad: ajakirjandusajalugu, mälu-uuringud, tsensuur, nõukogude aeg, ajakirjanikud, intervjuud

Sissejuhatus

Tsensuur ehk riigivõimude kontroll kommunikatsiooni üle selleks, et piirata soovi-matute ideede ja info levikut, on Eesti aladel valitsenud aastasadu, nii Rootsi kuning-riigi, Vene keisririigi kui ka Nõukogude Liidu ajal. Tsensuurivaba on Eesti olnud vaid pisut üle 40 aasta (Eesti Vabariigi ajal aastatel 1920–1933/34 ja taas alates 1990. aastast). Nii on riiklik kontroll piiranud aastasadu avalikku loomingulist väljendus-vabadust (raamatute, teatrietenduste, filmide sisu), infovabadust (ajakirjanduse sisu, raamatukogude fondid), aga ka näiteks erakirjavahetust. Tsensuuri rolli tead-vustamata ei ole võimalik adekvaatselt mõista tollast ühiskonda ega kultuurielu ja laiemalt kogu Eesti ajalugu. Nagu resümeeris Ea Jansen (2000: 60): „Tsensuuri ajalugu on lahutamatu osa poliitika- ja kultuuriajaloo-“

Eriti tugevalt tsenseeritud nähtus on olnud ajakirjandus, lisaks on ajakirjanduse tsenseerimisel ühiskonnaelule väga suur mõju. Tsensuuri uurimisel on olulised nii tsensuurijuhised ja dokumenteeritud tsenseerimisjuhtumid kui ka tsensuuriga oma töös kokku puutunud inimeste mälestused. Senistes uurimustes on tsensuurimee-

1 Artikli aluseks on ettekanne 62. Kreutzwaldi päevade konverentsil „Kas keelata või lubada? Tsensuur Eestis XX sajandil“ Eesti Kirjandusmuuseumis 19. detsembril 2018. Täna Marin Laaki inspireerivate küsimuste ja kommentaaride eest.

nutusi kasutatud kui objektiivset tõde protsesside mõistmiseks ja näitlikustamiseks (Kreegipuu 2009). Eraldi ilmunud mälestused ennekõike kultuuriajakirjanikelt tõstavad aga esile vastupanu tsensuurile (nt Kuusberg 1993; Hiedel 1995; Tamm 2008).

Siinne artikkel vaatleb nõukogudeaegsete trüki-, raadio- ja teleajakirjanike tsensuurimeenutusi. Esmakordselt Eesti ajakirjanduse uuringutes analüüsitakse ajakirjanike suhtumist tsensuuri. Üheks uurimisküsimuseks on see, kuivõrd saab meenutusi pidada tõseks infoallikaks ja millised on meenutajate kالدed tegelikkusest. Teiseks küsimuseks on, millisena tõlgendavad ajakirjanikud tsensuuri ja oma suhteid tsensuuriga, ennekõike tsensuurile vastupanuga. Laiemas mõttes paigutub siinne artikkel elulugude ja mälu-uuringute valdkonda, millega Eestis on tegelnud Ene Kõresaar, Rutt Hinrikus, Kirsti Jõesalu, Tiina Ann Kirss jt (vt nt Kirss, Kõresaar ja Lauristin 2004; Kõresaar 2005; 2011; 2016; Kõresaar, Lauk ja Kuutma 2009). Siinses artiklis keskendun kitsamalt tsensuuri temaatika esmatasandile ja nende meenutuste laiem kontseptualiseerimine nõukogude aja mäletamise kontekstis jääb edasiste publikatsioonide teemaks.

1. Taustaks

Tsensuuri temaatika on Eestis laiemalt tähelepanu alla tõusnud pärast tsensuuri viimast likvideerimist, esmalt 1990. aastatel ja uuesti viimastel aastatel. Nii korraldati Eesti Kirjandusmuuseumis kaks tsensuurikonverentsi „Kas keelata või lubada?“ (6. novembril 2015 ja 18.–19. detsembril 2018, vt Kas keelata 2016; 2018).

Kui tsaariaegset tsensuuri on uuritud alates 1920.–1930. aastatest, siis nõukogude tsensuurist sai hakata rääkima ja seda uurima pärast selle likvideerimist. Nõukogude tsensuurisüsteemist tervikuna (fookusega raamatute tsensuuril) annab ülevaate Kaljo-Olev Veskimägi (1996), samuti on ilmunud kaks mälestuste- ja dokumendikogumikku (Priidel 2010; Tammer 2014 – viimane kahjuks ilma allikaviideteta ja dokumentidesse pikitud autoripoolsete subjektiivsete kommentaaridega). Enno Tammeri kogumikus lk 397–536 on eesti keelde tõlgituna avaldatud ka (riigisaladuste) tsenseerimise aluseks olnud Glavliti keeldude nimestiku „Перечень сведений, запрещенных к опубликованию в открытой печати, передачах по радио и телевидению“², nn „Peretšeni“ 1976. aasta variant.³ Nõukogude tsensuurisüsteemi

2 „Mittesalajases trükisõnas, raadio- ja televisioonisaadetes avaldamiseks keelatud andmete loetelu“.

3 Siinses artiklis on edaspidi Tammeri raamatust viidatud üksnes „Peretšeni“ eestikeelse tõlkele, mis on seal avaldatud tervikuna ja kommentaarideta (v.a „Peretšeni“ sissejuhatusel lisatud pealkiri „Punatsensorite piibel“ – Tammer 2014, 397). Ma ei viita selles raamatus avaldatud mälestustele, muudele dokumentidele ega Tammeri kommentaaridele.

sisseseadmisest Eestis 1940–1941 ja 1944–1953 annab arhiiviallikate põhjal ülevaate Madis Aesma (2005).

Nõukogude tsensuuri toimetehhanisme on käsitletud kõige rohkem seoses raamatute tsensuuriga ja raamatukogudes tehtud hävitustööga (Lotman 1991; 1995; Toomla 2003). Teine oluline uurimisvaldkond on olnud ajakirjanduse tsensuur, millest on kirjutanud eelkõige ajakirjandusuurijad. Esimesed nõukogude ajakirjandustsensuuri käsitlused kaardistasid Eestis täiesti uut uurimisteemat ja selle allikaid Eesti arhiivides (Maimik 1994; 1996), pikemalt on juttu tsenseerimise üldpõhimõtetest ja tsensuuri sisseseadmisest 1940. aastal. Samal ajal toodi esimest korda avalikkuse ette tsenseerimisjuhendid, sh väljavõtted 1987. aasta „Peretšenist“ (Väljavõtteid 1994). Ajakirjanduse tsenseerimise mitmetasandilisest põimunud süsteemist andis esmakordselt ülevaate Epp Lauk, tuues arhiiviallikate põhjal ka näiteid tsensorite tegevusest (1999; hiljem ka Kreegipuu 2011).

Hilisemad käsitlused asetavad tsenseerimise laiemasse ajakirjanduslikku konteksti. Maarja Lõhmus (1999; 2002; 2004) mõtestab tsensuuri nõukogude toimetamisprotsessi igapäevase lahutamatu osana. Ta analüüsib Eesti Raadio arhiivis säilitatavaid saadete tekste aastatest 1979–1984 ja toob sisse terminid *manipuleeriv toimetamine* ja *tsenseeriv toimetamine*. Ta näitab, kuidas saadete eetrieelsed loaandjad (toimetajad, peatoimetaja, tsensor) lähtusid oma töös kujuteldava parteilise kontrollija eeldatavatest soovidest ning moonutasid autorite ja saadetes esinejate ideid: muutsid kärbeta abil tekstide tähendust (konnotatsioone, hinnanguid) ideoloogiliselt „õigemaks“ ja ühemõttelisemaks, samuti kõrvaldasid ideoloogiliselt sobimatuid fakte.

Epp Lauk ja Tiiu Kreegipuu käsitlevad tsensuuri ühe osana ajakirjanduse parteilise juhtimise süsteemist (Lauk 2005; Kreegipuu 2009; 2011; Lauk ja Kreegipuu 2010). Lauk resümeerib:

Tsensuur oli ainult üks element palju suuremas ja keerukamas organisatsioonilises aparaadis, mida partei juhtimiseks ja kontrolliks kasutas. Varjamine, silmakirjalikkus, demagoogia, avalik häbistamine ja hirm olid selle mehhanismi komponendid. Seega põhifaktor, mis määras nõukogude ajakirjanduse olemuse, ei olnud mitte tsensuur, vaid nõukogude meediakontseptsioon *per se* ja ühiskonna „viljakad“ tingimused. (Lauk 2005, 170–171)

Tsenseerimisest on juttu ka ajakirjanike ja toimetajate mälestustes (Kuusberg 1993; Hiedel 1995; Kurg 2003; Pallas ja Uus 2004; Ojamaa 2006; Haug 2012 jpt), kusjuures selgelt on fookuses vaenamine ja vastupanu: meenutatakse ärakeelamisi, tsensuuri ülekavaldamist, ridade vahele kirjutamist, tsensuuriga vaidlemist. Kõige tugevamalt valitseb see paatos Loomingu Raamatukogu käsitlustes: „Nõnda

siis, imetlusväärse „Loomingu Raamatukogu“ iga originaalnumber oli võitluspaigaks tsensuuri ja EKP Keskkomiteega“ (Veskimägi 1996, 261).

Järgnevalt tutvustan lühidalt nõukogude ajakirjanduse tsensuurisüsteemi ning artikli aluseks oleva intervjuudekogu materjali ja analüüsimeetodit. Seejärel analüüsin ajakirjanike meenutusi, tuues välja nõukogudeaegse tsensuuri kõige olulisemad raamistamisviisid.

2. Nõukogude ajakirjanduse tsensuurisüsteem

Lihtsustades Michael Scammelli (1991, 237) definitsiooni, saab öelda, et tsensuur on valitseva võimu või valitseva eliidi poolt otseselt või volitatult teostatav süstemaatiline kontroll ühe või mitme kommunikatsioonivahendi või kõigi kommunikatsioonivahendite sisu üle.⁴ Lähtudes sellest definitsioonist, oli nõukogude tsensuurisüsteem totaalne. See oli üles ehitatud nii, et ta reguleeriks kõiki eluvaldkondi, kuid oleks nähtamatu, sest nagu kinnitas Nõukogude konstitutsioon (§50): „Vastavalt rahva huvidele ning sotsialistliku korra kindlustamise ja arendamise eesmärgil on NSV Liidu kodanikele garanteeritud sõna- ja trükivabadus [. . .]“ (Nõukogude 1978, 41). Kõikjale jõudmise tagas keerukas mitmetasandiline süsteem, mis hõlmas mitmeid ametkondi (vt skeemi Kreegipuu 2011, 28).

Rangelt ja mitmekülgselt oli reguleeritud ajakirjanduse tsenseerimine, sest nõukogude ajakirjandus pidi teenima kommunistlikku ideoloogiat, olema propagandasõja relv. Kuigi nõukogude tsensuurisüsteemi puhul oli ülimuslik ideoloogiline õigsus, mille defineerisid ja mida kontrollisid parteiaparaat ja KGB, liitus sellele ka ideoloogiavaba riigisaladuste varjamine. Nii võib keeruka ja põimunud tsensuurisüsteemi jagada analüüsi süstematiseerimise huvides kaheks: (1) ideoloogiline suunamine ja kontroll ning (2) riigisaladuste varjamine. Kuna ametlikult tsensuuri ei eksisteerinud, siis ei kasutatud kummalgi juhul ka sõna *tsensuur* (erinevalt nt tsaariajast), kuigi sisuliselt just sellega tegemist oli.

Järgnev ülevaade toetub eelkõige Epp Laugu ja Tiiu Kreegipuu artiklitele (Lauk 1999, 22–29; 2005, 173–175; Kreegipuu 2009, 160–172; 2011, 28–34).

2.1. Ideoloogiline kontroll ehk parteiline tsensuur

Eesti ajakirjanduse ideoloogilise suunamise ja kontrolliga tegeles Eestimaa Kommunistlik Partei (EKP) koostöös KGBga ja Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei (NLKP) juhtimisel. Vabariiklikud päevalehed olid EKP Keskkomitee hääle-

4 Siinses artiklis käsitlen tsensuuri just nimelt süstemaatilise institutsionaliseeritud kontrollina. Seega jääb kõrvale enesetsensuur ehk üldinimlikud eetika- ja moraalinormid ning head tavad, mis kehtivad ajakirjanduses alati.

kandjad, rajoonilehed aga kohalike parteikomiteede häälekandjad. Parteilise tsensuuri lähtekohaks oli vastavus partei liinile, midagi partei- ega riigivastast ei tohtinud olla peidetud ka mitte ridade vahele. Juhtnööre selle kohta, mis on ideoloogiliselt ohtlik ja keelatud, andis EKP KK järjepidevalt oma propaganda- ja agitatsioonisakonna kaudu (nõupidamistel, õppustel, telefonitsi). Kuna reeglid ei olnud alati täpsed ja konkreetsed, paljud suunised olid suulised ja neid ei dokumenteeritud, olenes suunamise ja kontrolli tõlgendamine, põhjalikkus ja jäikus väga palju konkreetsetest kohalistest parteilastest. Konkreetsed ajakirjandusväljaanded hõlmati parteilisse tsensuuri (pea)toimetajate kaudu – kuna ajalehed olid partei häälekandjad, siis pidid nende juhid olema parteilased. Nad osalesid parteikomiteede igapädalastel koosolekutel, said sealt korraldused ja juhised ning andsid seal aru oma lehtede tegevusest.

Temaatiliste ajalehtede ja ajakirjade olukord oli mõnevõrra teistsugune, sest nende vormiline alluvus oli teine. Näiteks kultuurinädalaleht *Sirp* ja *Vasar* oli ENSV kultuuriministeeriumi ja loominguliste liitude häälekandja, nädalaleht *Nõukogude Õpetaja* oli ENSV haridusministeeriumi ning Haridusala, Kõrgkoolide ja Teadusastutuste Töötajate Ametiühingu häälekandja, ajaleht *Spordileht* oli kehakultuuri ja spordikomitee ning ENSV Ajakirjanike Liidu häälekandja, kirjandusajakiri *Looming* oli ENSV Kirjanike Liidu häälekandja. Siiski oli parteil kõigi väljaannete, raadio ja tele juhtimisel lõplik sõnaõigus, EKP KK ja selle büroo võtsid vastu kõik olulised ajakirjandust puudutavad üldised ja konkreetsed otsused (alates üldiste arengusuundade seadmisest ning lõpetades ajakirjandusjuhtide ametisse kinnitamiste ja karistamistega). Neis ajakirjandusväljaannetes, mis vormiliselt parteile ei allunud, oli partei juhtimine ja kontroll lihtsalt vahendatum (ja seetõttu sageli ka nõrgem). Aga ka seal olid väljaannete juhid ikka parteilased, toimetusetasandi olulised otsused võeti vastu väljaannete parteialgorganisatsioonide koosolekutel.

Lisaks on oluline märkida, et nõukogude ajakirjanduse ideoloogilisest tsensuurist täieliku ülevaate saamine on keeruline, kuna konkreetsed instruksioonid tehti sageli dokumente vormistamata, otsused edastati sageli suusõnaliselt (sh telefonitsi), nt „Peretšeniga“ võrreldavad dokumentaalsed tõendid ajakirjanduse ideoloogilisest tsenseerimisest ei ole seni olnud kättesaadavad. Alles on parteikomiteede koosolekute protokolle alates EKP KK büroo tasandist kuni konkreetsete isikute parteiliste süüasjadeni (sh ajakirjanduses ilmunud ideoloogiliste vigade karistamised). Need kajastavad tsensuuri toimimise üksikfakte ja peegeldavad selle kaudu tsenseerijate üldist mõtlemis- ja tegutsemistasandit.

2.2. Saladuste varjamine ehk Glavliti tsensuur

Teine pool tsensuurist oli riigisaladuste varjamine. Sellega tegeles institutsioon, mida nimetati lühidalt Glavlitiks (asutuse täisnime muudeti korduvalt, viimati oli see NSV Li Ministrite Nõukogu juures asuv Trükistes Riiklike Saladuste Kaitse Peavalitsus). Glavlit kontrollis, et ajakirjanduses ei avaldataks sõjalisi, riiklikke ja majandussaladusi. Selles töös lähtusid Glavliti ametnikud keelatud andmete loetelust „Перечень сведений, запрещенных к опубликованию в открытой печати, передачах по радио и телевидению“, mida on nimetatud lühidalt „Peretšeni“ (vt Peretšen 1976 või eesti keeles Tammer 2014, 397–536). See oli salajane nimekirja andmetest, mida oli keelatud avaldada trükis, raadios ja televisioonis. Nimekirja täiendati regulaarselt, sellest anti välja vähemalt neli parandatut (ja salastatud) trükki (1949, 1958, 1976 ja 1987); mõneaastaste vahedega anti välja ka vastavaid salajasi lisabrošüüre selle juurde (nt Prikaz 1977, Prikaz 1979). Keeldude loetelud koostas KGB 5. amet ja kinnitas NSV Liidu Glavlit kooskõlastatuna KGBga (vt Peretšen 1976, 4). 1976. aasta „Peretšeni“ maht oli 176 lk (sellest 25 lk moodustas temaatiline register), lisadel 16 lk. Viimane eeskiri kinnitati 1987. a ja oli 183 lk paks. Lisaks korraldas Glavlit iganädalasi nõupidamisi ja õppusi Moskvast saabunud täiendavate korralduste ja ringkirjadega tutvumiseks ning ajakirjanduses läbi lastud rikkumiste arutamiseks. Kuigi Glavlit allus Ministrite Nõukogule, oli see pelgalt majanduslik-organisatsiooniline suhe, ülimuslik oli ikkagi NLKP ja KGB roll. „Peretšen“ ja selle täiendused koostati partei ja KGB juhtimisel, kõik tööraportid esitas Glavlit partei keskkomiteele ja KGBle, Glavliti tööd kontrolliti partei liinis.

Tallinnas ja Tartus olid ametis Glavliti ametnikud, kellele tuli enne ilmumist või eetrisse andmist esitada kõik tekstid läbivaatamiseks, et saada neile trüki- ja ilmutisluba. Mugavama kontrollimise huvides oli ajakirjandus tsentraliseeritud, kõik ajakirjad (v.a Eesti Loodus) ja vabariiklikud ajalehed ilmusid Tallinnas ja olid koondatud kahe kirjastuse alla (1960.–1980. aastatel olid need EKP KK Kirjastus ja kirjastus Perioodika). Tele- ja raadiosaadete tekstid esitati tsensoritele kontrollimiseks masinakirjas üleskirjutustena. Väiksemates kohtades Glavlitil 1970.–1980. aastatel koosseisuliselt ametnikke polnud ja rajoonilehtede tsenseerimine oli lehtede (pea)toimetajate kohustus, lähtekohaks ikka „Peretšen“ (lisaks otse partei liinis saadud täiendavad korraldused ja keelud). Tsensuurieeskirju, mis olid toimetusele antud, tuli hoida toimetuse seifis luku taga, neid võis välja võtta ainult vahetuks tegegemiseks. Glavliti tsensuurieeskirjade olemasolu ja sisu oli saladus, mida ajakirjanikest võisid teada ainult toimetajad (tänapäeva mõistes peatoimetajad) ja asetoi-metajad, kes pidid oma väljaandeid (ja tele- või raadiosaateid) tsenseerima, aga mitte reaajakirjanikud. Toimetajateks ja asetoi-metajateks määrati parteilased, nad

said töösuunised (sh suunised tsenseerimiseks) parteilt, ka eksimuste ja keeldudest üleastumise korral karistati neid partei liinis.

Tsenseerimisel rakendati nii eel- kui järeltsensuuri. Mõlemaga tegelesid Eestis nii Glavlit kui ka EKP oma eri tasanditel. Lisaks vabariigi tasandil järeltsenseerimisele saadeti Eesti väljaanded ka Moskvasse, üleliidulisse Glavlitti, kus eesti keelt oskavad tsensorid neid valikuliselt ja pisteliselt veelgi kontrollisid, et reeglite rikkumisi leida.

3. Uurimismaterjal ja meetod

Käesoleva artikli aluseks on 57 silmast silma läbiviidud isikuintervjuud kunagiste ajakirjanikega, mille tegid Tartu ülikooli tudengid Eesti ajakirjanduse ajaloo kursusel 2015. ja 2016. aasta sügisel.⁵ Intervjueeritud ajakirjanikkond oli mitmekesine: 23 kohalike lehtede ajakirjanikku, 4 üle-eestiliste lehtede ajakirjanikku, 1 ajakirjas töötanud ajakirjanik, 3 raadioajakirjanikku, 5 teleajakirjanikku (sh 1 režissöör ja 1 operaator), 14 mitmes meediumis töötanud ajakirjanikku, 6 fotograafi, 1 ajalehekunstnik.⁶ Esindatud on ajakirjandusliku hierarhia kõik tasandid: 7 (pea)toimetajat⁷, 10 asetoiimetajat⁸ või vastutavat sekretäri⁹, 20 osakonnajuhatajat ja 20 korrespondenti (vm reaajakirjanikku, kel alluvaid ei olnud). Intervjueeritute hulgas oli 36 meest ja 21 naist, kes sündinud ajavahemikus 1930–1957, s.t intervjueerimise ajal olid nad vanuses 59–85 aastat, kõige rohkem vanuses 70–80 aastat. Ajakirjanikutööd olid intervjueeritud alustanud ajavahemikus 1950–1987 (need, kes alustasid 1980. aastatel, olid juba aastaid järjepidevalt ajakirjandusele kaastööd teinud). Keskmine ajakirjanduslik tööstaaž (toimetuse koosseisus) oli 33 aastat, kõige pikem staaž 51 aastat (1961–2015, vaheajaga), kõige lühem 7 aastat (1964–2005, vaheajadega). Enamik intervjueeritustest töötas ajakirjanikuna kuni pensionile jäämiseni; vaid kuus ajakirjanikku loobus 1980.–1990. aastatel ajakirjanikutööst ja valis teise elukutse, kaks vallandati 1986–1987. Analüüsi aluseks olevate intervjuude pikkus varieerub, kõige sagedamini on see 80–90 minutit (kõige lühem 49 minutit, kõige pikem 4 tundi 8 minutit). Kokku on salvestatud materjali 99 tundi.

5 Intervjuude helifailid ja litereeringud on kättesaadavad Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuuriloolises Arhiivis (EKM EKLA, reg 2018/4).

6 Siinne liigitus võtab arvesse intervjueeritute nõukogudeaegseid, mitte hilisemaid ametikohti.

7 Ajalehtedes oli ametinimetus *toimetaja*, ajakirjades *peatoimetaja*.

8 Asetoiimetaja = (pea)toimetaja asetäitja.

9 Tänapäeva mõistes tegevtoimetaja.

Analüüsitud intervjuud on personaalsed eluloolised intervjuud, nende eesmärk oli talletada ajakirjanike kogu elusaatust ja töökogemust laiemalt, tsensuur oli vaid üks teema paljude seas. 57 intervjuueeritud ajakirjanikust rääkis tsensuurist 52.¹⁰ Kokku käsitles tsensuuri ajaliselt-mahuliselt umbes 5% materjalist.

Intervjuueerimisel oli tudengitele abiks minu koostatud küsimustik, milles küsimused tsensuuri kohta olid formuleeritud nii: „Kuidas tsensuur mõjutas ajakirjandust? Mõni lugu kokkupuudetest tsensuuriga. Millised olid olulised käsud ja keelud?“. Polnud kohustuslik just neid küsimusi või sõnastust kasutada, iga tudeng võis küsimuse ise formuleerida. Konkreetselt küsisid intervjuueerijad näiteks nii: „Kui palju teid üldse kästi ja keelati?“, „Millised olid piirangud?“, „Kuidas tsensuur töötas?“, „Ja kuidas see tsensuur mõjutas ajakirjandust? Oli see hästi tuntav?“, „[. . .] kuidas lood tsensuuriga olid?“, „Aga teie mõni isiklik kokkupuude või lugu seoses tsensuuriga?“. Mõni tudeng andis etteantud küsimustiku intervjuueeritavale juba varem kätte.

Tsensuurimeenutustest olulisima väljatoomiseks kasutan raamistamise analüüsi (ingl k *frame analysis*, *framing analysis*). Kommunikatsioonis tähistab *raam* sõnu, pilte ja kujutamisi viisi, mida kasutatakse teema või sündmuse kohta info andmiseks. Robert Entman on defineerinud: „Raamistamine tähendab nähtava reaalsuse mõne aspekti valimist ja nende kommunikeerimist tekstis teistest tähtsamana selleks, et tuua esile konkreetne probleem, põhjuslik seos, moraalne hinnang ja/või suhtumis/lähenemisjuhis“ (Entman 1993, 52). Raamistamise analüüs seostub kriitilise diskursuseanalüüsiga (*critical discourse analysis*, CDA) ja kvalitatiivse sisuanalüüsiga (*qualitative content analysis*), aga on neist mõnevõrra kitsam, keskendudes representatsiooniaspektide valikule ja nende esiletõstatusele (*salience*). Nende faktorite põhjal teeb uurija kindlaks tüüpilised mustrid ehk raamid, mida konkreetsetes kommunikatsiooniaktis reaalsuse konstrueerimisel kasutatakse. Analüüsi võtmesõna on *kuidas* – kuidas konkreetset teemat esitatakse, mis-sugune osa infost on tähtsamana esile tõstetud (vt lähemalt D'Angelo 2002; Matthes ja Kohring 2008; Matthes 2009).

Siinsete intervjuude uurimiseks valisin raamistamise analüüsi seetõttu, et intervjuueeritavate antud info ei ole sama kaaluga. Raamistamise analüüs aitab suu-rest infomassiivist välja sõeluda need tüüpilised mõttemallid, tõlgendused ja hinnangud, mis tsensuurist rääkides teiste seast esile tõusevad, domineerivad.

10 Üks intervjuueeritav ignoreeris tsensuuri-küsimust, üks vastas nii katkendlikult ja segaselt, et lausete mõte jäi tabamatuks. Kolmele intervjuueeritule ei esitatud tsensuuri kohta küsimust ja nad ei teinud ka ise sellest juttu.

Järgnevas osas annan ülevaate tsensuurimeenutustest. Esmalt kõnelen konkreetsetest keeldudest, mida meenutati. Seejärel toon välja, kuidas ajakirjanikud tsensuuri raamistasid.

4. Tsensuurikeelud ajakirjanike meenutustes

Kõige enam meenutasid ajakirjanikud üksikuid konkreetseid tsensuurikeelde ja lugusid tsenseerimisjuhtudest. 36 intervjuueritut alustaski tsensuuriteemat konkreetsete keeldude meenutamisega. Esmalt vaatan Glavliti keelde, seejärel ideoloogilisi keelde.

4.1. Glavliti tsensuurikeelud

Põhiliselt meenutasid intervjuueritud ajakirjanikud „Peretšeni“ keelde, mis kuulusid Glavliti haldusalasse, ehk riigisaladuste varjamise kohustust. Siin räägiti värvikaid lugusid oma kogemustest. Kõige rohkem mainiti Nõukogude sõjaväega seotud keelde. „Peretšen“ algabki alaosaga „NSV Liidu relvajõud ja riigikaitse“, vastavate keeldude detailne loetelu hõlmab 25 lk ja selle juurde 20 lk täpsustavaid lisasid „Peretšeni“ lõpus (vt Tammer 2014, 399–423, 488–507 või Peretšen 1976, 7–34, 104–125). Ajakirjanikud puutusid sõjaväesaladustega seotud keeldudega iga-päevatões ilmselt ka küllalt sageli kokku, nii on igati loogiline, et neid kõige rohkem meenutati.¹¹

No ei tohtinud juttu teha üldse, et Eestis on kuskil olemas sõjaväelasi peale Tallinna. Siis... Ja neid terve Eesti oli täis. Ja see oli üks tähtsamaid [keelde]. (rajoonilehe korrespondent)

Oktoobripühade ajal näiteks oli see... pildistati tribüüni, kus olid... Kõik need... sõduritele tulid mingid kaabud pähe joonistada ja nõõbid eest ära ja – ühesõnaga teha, et siin ei olekski mingisugust sõdurit. (rajoonilehe korrespondent)

Näiteks linnade elanike arvu ei tohtinud... eriti väikeste asulatega, sest kardeti seda, et kui sõjavägi tuli sisse, et siis äkki on tuhat elanikku rohkem. Et noh, neid sõjaväelasi ei registreeritud, aga nende peresid ikka. Ja selle tõttu, et mis nüüd on juhtunud. Jah-ja. Ei, see oli omaette päris põnev. (rajoonilehe toimetaja)

11 Intervjuude litereerimisel on järgitud tavapäraseid õigekirjareegleid, aga lausestust ei ole kirjakeelsemaks toimetatud. Lühipause ja mõtte poolelijätmist markerivad mõttepunktid (...). *Kaldkirjas* on esitatud intonatsioonilised rõhutamis-eristamis- ja SUURTÄHELISENA valjema häälega öeldud sõnad, **paksus kirjas** intervjuuerija tekst. Nurksulgudesse on pandud litereerimisel [mõtteselguse huvides] lisatud sõnad. „[. . .]“ tähistab tsiteerimisel väljajäetud lauseosi või lauseid.

Siin Tartus ei tohtinud olla ju sõjaväge. Jumal, kus sa sellega! Kinnine linn, kuigi kõik kurat teadsid seda, et siin on strateegiline lennuväli. Ameerika ja Lääne-Saksa luureteenistused oleks pidanud oma luurajad kõik karja saatma, kui nad ei oleks teadnud, et siin on lennuväli. Aga seda... noh, kus sa sellega, ei tohtinud. Ohvitseride maja meil ei tohtinud olla, kirjutati „Puiestee tänava klubi“. (rajoonilehe asetoimetaja)

Tartus „ei olnud“ ühtegi sõjaväelast, ehkki neid oli tegelikult kas 5000... 3000 vähemalt. (ametkondliku lehe toimetaja, raadio korrespondent)

Glaviliti reeglite kohaselt ei tohtinud sõjaväe kohalolust Eestis rääkida ei otse ega kaude, verbaalselt ega visuaalselt. Seetõttu oli keelatud avaldada nt fotosid, kus näha ka sõjaväelasi, aga ka väikelinnade elanike või I klassi õpilaste arve. Kaks raadioajakirjanikku meenutaski kooliõpilaste arvu avaldamise keeldu.

Näiteks ei tohtinud olla esimesse klassi astunud õpilaste arvu. Mina ei teadnud seda ja ma ei saanud aru, miks tsensor tõmbab maha. Ta ei seletanud mulle. Ta ütles, et see arv ei saa olla avaldatud. Ja ma proovisin teine kord, jälle oli aasta algus, ma olin päevauudistes ja see arv oli nii loomulik. Ja ma jälle panin selle sisse ja see jälle tõmmati maha. Siis ma uurisin. – Nii. – Ma uurisin tsensori enda käest kohvikus. [. . .] ja tema ütles mulle: „On ju teada, mis on poiste ja tüdrukute suhe. Kui on teada see arv, kui palju läks esimesse klassi, siis on teada selle sünniaasta laste arv ja sellest saab arvutada, kui palju läheb sealt sõjaväkke poisse.“ (raadiokorrespondent)

Teise sageli mainitud rühma moodustasid tsensuuripiirangud pildistamisel, ennekõike maapinnast kõrgemalt pildistamise keeld.

[. . .] tol ajal oli täitsa tavaline asi, mida sa pidid arvestama, näiteks linnavaated – kui sa olid pildistanud neid kõrgemalt kui vist kas... üheksakordse maja kõrguselt, siis oli vaja Riistast eriluba, et neid pilte võib üldse avaldada ajakirjanduses. (ETA fotograaf)

Ja kõrgemalt kui... ma ei tea, kas neljas või viies, kõrgemalt kui viies korrus ei tohtinud linna pildistada. (rajoonilehe korrespondent)

Näiteks ta ei tohtinud teha pilti kuskilt sealt kolmanda korruse aknast või teise korruse aknast. Me ise aasisime, et ei tohi kõnniteele ka minna, pead sõiduteelt tegema. (rajoonilehe osakonnajuhataja)

Aga üks tobe reegel oli muidugi see, et kui tahtsid kaameraga filmi tehes võtta kõrgemalt kui kolm meetrit, siis pidid *Riia* sõjaväeringkonnast saama eriloa. (telejuht)

No näiteks televisioonis ei võinud näidata metsa puudeladvast kõrgemalt. (ametkondliku lehe toimetaja, raadiokorrespondent; tegi ka telesaateid)

Aerofotosid ei tohtinud lehes avaldada. (rajoonilehe toimetaja)

Näidetest on näha, kuidas tsensuurikeelud meenutustes varieerusid. Erinevused võisid tekkida vähemalt kolmel põhjusel. Esiteks salastatus – nagu öeldud, võisid „Peretšeni“ ja selle keelde oma silmaga näha vaid pea- ja asetoimetajad. Ülejäänud ajakirjanike puhul ei saa üheselt väita, kas nad meenutavad teistelt kuulnud seiku või olid nad „Peretšeni“ näinud keelust hoolimata. Teiseks oligi konkreetne pildistamiskeeld ebamäärane, nt 1976. a tsensuuri loetus (§ 69) oli keelatud ilma täiendavate lubadeta avaldada „lennuaparaatidelt tehtud fotosid“ ja „kõrgetest maapealsetest punktidest tehtud panoraam- ja perspektiivfotosid“ (Tammer 2014, 430 või Peretšeni 1976, 39). Need formuleeringud võimaldasid Glavliti ametnikel ja tsenseerivatel toimetajatel keeldu erinevalt konkretiseerida ning kõhkluste korral nõuda lisalubade taotlemist KGBst või Riist, Balti sõjaväeringkonna keskusest. Kolmandaks võis moonutusi tekitada ka ajaline distant, kõik toimus ikkagi üle 25 aasta tagasi. Kokkuvõttes tuleb selgelt esile, et ajakirjanike meenutusi ei saa käsitleda objektiivse tõena tsensuuri kohta.

Vastuolulise mäletamise heaks näiteks on ka kaks vastandlikku meenutust „Peretšenist“.

[. . .] see saladuste vihik anti peatoimetajale, see pidi, luges selle korra läbi [. . .]. See oli väga kõhetu vihikukene niukene. (telejuht)

Temal [= toimetajal] seisis seifis venekeelne instruktsioon, kuidas mida tohib avaldada. – **See oli siis Glavliti mingi...?** – Glavliti jah. Selline brošüür, paras paarsada lehekülge või palju neid... Seal oli kõik loetletud, mida tohib [. . .] See oli väga täpselt juhendis kõik kirjas. (rajoonilehe asetoimetaja)

Meenutame, et Glavliti keeldudenimestiku maht oli 1976. aastal 176 lk (vt Peretšeni 1976), 1987. aastal – 183 lk; mõne aasta tagant väljaantavate lisabrošüüride maht oli 16 lk (vt Prikaz 1977, Prikaz 1979). Nii on neis meenutustes näha mäletamise subjektiivsus. „Kõhetut saladuste vihikut“ meenutas ajakirjanik, kes kirjeldas tsensuuri vähetähtsana; „paarisajaleheküljelist brošüüri“ lubatud (mitte keelatud!)

infoga meenutas ajakirjanik, kes kirjeldas tsensuuri mitmekülgsena. Seega mäletatakse seda, mis sobib oma mõttemustritega, toetab väljakujundatud ja omaksvõetud seisukohti.

4.2. Ideoloogilised keelud

Konkreetsed ideoloogilisi keelde, suuniseid ja tabusid nimetati tsensuurist rääkides palju harvem võrreldes „Peretšeni“ keeldudega.

Peamiselt teati nimetada keelatud teemasid (religiooni- ja juuditemaatika, rahvussuhted, jõulud) ja ebasoovitavaid inimrühmi (nt kunagised kaitseliitlased ja naiskodukaitsjad, Saksa armees sõdinud, küüditatud, konkreetsed välismaale põgenenud eestlased). Samuti meenutati üksikuid keelatud sõnu või sümboleid (nt *perenaine*, *linnahall*, ristimärk, kuue kroonlehega lilleõis, sinine värv musta ja valge kõrval).

Mitmeid nõukogude ajakirjandusele olemuslikke tabusid mainisid vaid üksikud intervjueeritud, nt et nõukogude ajakirjanduses ei lahatud inimeste eraelu (ühel juhul), ei räägitud puuetega inimestest (ühel juhul) ega narkomaaniast (ühel juhul), ei avaldatud sensatsioonilisi uudiseid (kahel juhul), kuritegevust kajastati väga piiratud määral ja reglementeeritud viisil (kahel juhul), ei kirjutatud õnnetustest (kolmel juhul). Seega oli väga vähe mälupilte sellest, et ajakirjandus pidi nõukogude tegelikkust näitama ainult positiivsena, negatiivsetest faktidest (õnnetused, kuriteod jne) tuli vaikida. Nagu resümeeis rajoonilehe asetoimetaja: „Kõik oli nii, et elati nagu maapealses paradiisis“.

Nõukogude Liidus ju teatavasti puudega inimesi „ei olnud“.. (vabariikliku nädalalehe korrespondent)

Ja sensatsioon oli ju ka täielikult keelatud. Mis läks ju selleni välja, et ka faktid ju hääletati maha. (rajoonilehe osakonnajuhataja)

Siis ei saanud olla sellist, nisukest... sensatsioonilise-maigulisi asju. Näiteks kasvõi see stiil, kuidas pärast Urmas Ott tegi oma intervjuusid – Nõukogude Eestis, ütleme, 70. aastatel oleks see välistatud. Ta oleks järgmisel päeval kaotanud oma töö. (tele osakonnajuhataja)

Millised olid veel näiteks sellised tabuteemad? Ütlesite, et sõjaväest ja sõduritest ei tohtinud kirjutada. Ilmselt mingitest õnnetuste ohvritest? – Jah. Ütleme nii, et praktiliselt olid välistatud kõik negatiivsed faktid, mida täpselt teadis Glavliti esindaja. [. . .] Ega meil... kuritegevust ju üldiselt ametlikult ajakirjanduse järgi nagu ei olnudki. (raadio, nädalalehe korrespondent; tele, ajakirja osakonnajuhataja)

Siis ei tohtinud ühesõnaga avaldada neid asju nii palju näiteks kuritegevusest. [. . .] Ja siis ei tohtinud avaldada niimoodi, et paistaks välja, et venelased on põhilised kurjategijad. Ikkagi mõni venelane ja mõni eestlane. (rajoonilehe osakonnajuhataja)

Epideemiaid ja selliseid suuri rongiõnnetusi või lennuk maha oleks kukkunud – kuigi terve linna-rahvas nägi, kirjutada ei tohi. Ei ole juhtunud seda asja. – **Ainult head uudised?** – Ainult head uudised jah. (rajoonilehe asetoiimetaja)

Ideoloogiliste keeldude vähese nimetamise põhjusi võib olla mitu. Esmalt see, et „Peretšen“ ja sealsed keelud olid must valgel trükitud (kuigi reaajakirjanikud ei tohtinud „Peretšeni“ olemasolust ja selle keeldudest midagi teada). Lisaks olid need keelud suhteliselt püsivad hoolimata pidevast detailide täpsustamisest (vrd Peretšen 1976 ja Väljavõtteid 1994). Seevastu ideoloogiliste keeldude nimekirju kirjalikult ei levitatud, neid anti edasi ennekõike suuliselt ja telefonikorraldustena või EKP korraldatud õppustel ja seminaridel. Eksisteerisid ka nn mustad nimekirjad (konkreetsed isikud, keda oli keelatud avalikult nimetada), aga ajakirjanikele neid ei näidatud. Lisaks muutusid ideoloogilised keelud ja mustad nimekirjad aja jooksul rohkem.

Peale selle olid ideoloogilised keelud ilmselt ebamäärasemad (rajoonilehe osakonnajuhataja: „No mis otseselt keelatud...? Ma ei teagi nüüd... No ikka kõik, mis... asjad, mis tundusid olevat justnagu riigivastased... või mida keegi riigivastaseks pidas.“). Suur hulk ideoloogilisi keelde omandati ka vaikimisi, jälgides iga päev nõukogude ajakirjandust ja teiste ajakirjanike tööd. Nagu sõnastas üks vastanuteist, rajoonilehe osakonnajuhataja: „Ma jagasin küllaltki kiiresti ära, mis võib minna ja mis ei lähe. [. . .] Me õppisime enesetsensuuri ära, et mida võib ja mida ei või.“ Õpiti ka negatiivse kogemuse kaudu, mitmel juhul kirjeldasid intervjueeritud „ideoloogilisi eksimusi“, millest parteikoosolekutel ja Glavliti õppustel tehti hoiatav eesküju edasiste vigade vältimiseks (nt rajoonilehes kirjutati, et „põhiliselt võeti kartul üles käsitsi šeffide abiga“ – suurmehtaniseerimise ajajärgul pidas kohalik partei rajoonikomitee seda infot ideoloogiliseks veaks).

Lisaks tõlgendasid intervjueeritud ajakirjanikud tsensuuri tihti kitsalt ja ideoloogilisi tabusid, mis olid ennetavalt omandatud, ei liigitatudki tsensuuri alla. Ka näiteks ilmumiseelsesse tsenseerimisse toimetuse juhtide poolt suhtuti sageli pigem kui igapäevase rutiinse toimetamistöö paratamatusse osasse, mis oli tingitud sellest, et „aeg oli lihtsalt selline“. Seega vaikimisi teadaolevat ideoloogilist raamistikku ei peetud õigeaks tsensuuriks, vaid nõukogude ajakirjanduse ja toimetamisprotsessi erijooneks, mis tuli ajakirjanikuna töötamiseks omandada.

5. Tsensuuri raamistamine ajakirjanike meenutustes

Järgnevalt vaatan, kuidas ajakirjanikud ennast tsensuuriga suhestasid. Analüüs näitab, et tsenseerimist raamistati meenutustes kõige rohkem neljal moel: ajakirjanik kui tsensuuriteadlik tegutseja, salastatud tsensuur, vähetähtis tsensuur, tetter tsenseerimine.

5.1. Ajakirjanik kui tsensuuriteadlik tegutseja

18 intervjuueeritud tõlgendas ennast ajakirjanduses aktiivse agendina, kes oli teadlik tsensuuri piirangutest ja tsensuuri toimemehhanismidest ning sai selle süsteemiga hakkama. Ajakirjanikud kirjeldasid ennast inimestena, kes tundsid süsteemi ning teadsid, millest kirjutada ja kuidas kirjutada (silmas peeti just ideoloogilisi piiranguid, mis ei olnud sõnaselgelt fikseeritud). Iseloomulikud olid sellised laused nagu „olime niivõrd harjunud vennad“, „jagasin kiiresti ära“, „olime kõik nii targad“ „teadsin peast, mida võib ja mida ei või“, „ainult idiot ei saa aru“.

Me olime niivõrd harjunud vennad, me teadsime ise, mis saadik mida teha tohib. (vabariikliku päevalehe osakonnajuhataja)

Teate, me olime siis kõik nii targad, me teadsime ise, kuskohas on need kohad, kuhu ei tohi näppu pista. (telekorrespondent)

[...] ega seda teadis iga loll ise, et sinna mingisuguseid poliitilisi asju sisse ei topitud, mis ei sobi ja... (vabariikliku päevalehe osakonnajuhataja)

Ainult idiot ei saa aru, et sul ei ole mõtet rääkida Jeesus Kristusest, kui see on keelatud, eks ole. Võib-olla ainult mingid vihjed võisid olla. (teleajakirjanik, osakonnajuhataja)

Need näited toovad esile, et ajakirjanikud ei käsitlenud ennast passiivse objektina või olukordade ohvrina. Kuigi nad järgisid tsensuuri piiranguid, pidasid nad ennast olukordade kontrollijaks ja otsustajaks. See väljendub positiivse konnotatsiooniga sõnades enda kohta („targad“, „teadsin peast“ jms) ning veel enam suhtumises, mida väljendavad laused, mis tõstsid esile ajakirjanike üleolekut olukorrast: „me kõik ju teadsime ja muigasime selle peale“ (rajoonilehe vastutav sekretär), „kõik ju mõtlesid toimetuses samamoodi“ (vabariikliku päevalehe osakonnajuhataja). Selles olukorras tegid ajakirjanikud teadliku valiku topeltmõttlemise kasuks, et mitte tekitada mõttetult probleeme oma toimetajale (s.t tsenseerimise eest vastutajale) ja ka iseendale. Nagu sõnastas rajoonilehe korrespondent: „[...] eks me

püüdsime ka ikka. Me ei tahtnud ju, et toimetaja saab... Ta saab ju, parteikaardile sai kohe ju mingisuguse... märkuse.“

Näidetest ilmneb, kuidas nõukogude tsensuurisüsteem oma kirjutatud ja kirjutamata käskude ja keeldudega ajakirjanike mõtlemisse justkui sisse kodeeriti. Kes tahtis ajakirjanik olla, sulandus süsteemi – omandas vajaliku topeltmõtlemise ja „õige“ tegutsemismalli.

Suhtudes endasse kui tsensuuriteadlikku tegutsejasse jäi enamasti kõrvale see, kui kitsas või avar oli tegutsemisruum tsensuripiirangute vahel. Esiplaanile seati just enese teadlikkus reeglitest.

Niisuguseid reegleid, mida ei võinud, oli sadade, tuhandete kaupa. Ja vaat siis, kui sa nüüd olid juba aastaid olnud ajakirjanik, ma teadsin peast, mida võib, mida ei või. (ametkondliku lehe toimetaja, raadiokorrespondent)

Vaid mõned meenutajad seadsid esiplaanile piirid ja sedastasid kainelt, et ise otsustada said ajakirjanikud ikka ainult tsensuri poolt ette antud piires.

Ei olnud mingit probleemi. Sest meil... No elu ise õpetas, et ei maksa torkida. Sest, noh... ega üle oma varju ei hüppa. Kui sa hakkad seal väga jukerdama, siis võetakse vaikselt maha ja karistatakse ja. Nii et me olime ettevaatlikud, püüdsime...¹² (rajoonilehe toimetaja asetäitja, ajakirja korrespondent, vabariikliku lehe korrespondent)

Eks me, jah, end niisuguste tarastatud lammastena tundsim. Piirid olid ikka igal pool ees, ega sa ikka ei võinud... nii väga vabalt... (rajoonilehe osakonnajuhataja)

Vaid paar intervjuueritut ütles, et ajakirjanikud püüdsid tsensuurile mitte vastu tulla, seda ennetavalt mitte arvestada.

Mina ütles, et toimetuse tasandil meil niisugust püüdlikku kuulekat eeltsensuuri... et juba ise teame, mida ei tohi... me ikka püüdsime maksimumi panna. Meil ei olnud niisugust, et seda asja ei või. Enne ei hakanud küll ise mõtlema, et seda vast ei või; pigem ikka, et katsume panna. (raadiokorrespondent)

Ainult üks intervjuueritu (rajoonilehe osakonnajuhataja) sõnastas intervjuus järsku oma üllatuse tollaste ideoloogiliste piirangute ulatuslikkuse kohta:

¹² Intervjuueritav jätabki mõtte lõpetamata.

Ma imestan, kuidas me saime nii kirjutada, et... sest need kõik [küüditamine, poliitilised arreteerimised] olid ju olnud, aga neid ei tohtinud ja me ei kirjutanud ka neist. Mitte ühtegi küüditamise lugu ei olnud. [vaikus 7 sekundit] Dissidentlus, seda ei tohtinud.

Huvitavad on näited, kus spontaanse jutu käigus vastaja suhe tsensuuri oluliselt muutus. Tulemus on vastuoluline. Mitmed ajakirjanikud ütlesid, et nad kirjutasid nii, nagu ise tahtsid, ja järgmis(t)es lause(te)s täpsustasid mõtet, et nad muidugi juba teadsid, mida üldse oli mõtet tahta. Nii tühistasid järgmised laused esimese hooga välja öeldud kirjutamisvabaduse idee. Paari lausega jõuti vabaduse deklareerimisest piirangute olemasolu ja piiride kitsuse konstateerimiseni.

Ma isegi Nõukogude ajal, mida ma ikka tahtsin, sellest ma kirjutasin. Noh, siis ma muidugi teadsin ette, mis tsensuuri alla käivad... Ja no päris riigivastast asja muidugi, seda ise ei hakanud kirjutama, aga riigikriitilist küll. [rajoonilehe osakonnajuhataja]

Järgmises näites loetleb ajakirjanik esimeses lauses üksikuid keelde, kolmandas lauses hakkab ütleva, et mingeid muid keelde justkui ei olnudki, aga katkestab selle ja asendab mõttega, et temani keelud üldse ei jõudnudki.

Me teadsime juba kõik, et ei kirjuta vabadussõdalatest, sest seda me ei oleks tohtinud tol ajal teha. Me teadsime kõik, et me ei kirju Nõukogude riiki ja me ei ütle, et me oleme okupeeritud. Seda me teadsime, seda me ei kirjutanud. Aga muus osas, ma ei tea, et oleks olnud mingeid... Vaat minuni need keelud-käsed ei jõudnud. Võib-olla mõnele öeldi ka, aga seda ei öeldud valju häälega ja teiste kuuldes. [rajoonilehe osakonnajuhataja]

Need tele-, raadio- ja ajakirja-ajakirjanikud, kes olid Glavliti tsensoriga kokku puutunud ja rääkisid konkreetsest tsensorist, tegid selget vahet tsensuurisüsteemi ja tsensori tegevuse vahel. Tsensor oli nende jaoks lihtsalt ametnik, kes tegi oma igapäevast tööd vastavalt talle antud juhistele („no amet oli selline“; „ta oli täiesti normaalne inimene, aga kui ta oli tsensorilaua taga, siis ta tegi oma tööd“). Kuuel juhul suhtuti tsensorisse selgelt positiivselt – kui kolleegi, isegi võitluskaaslaske, kes aitas tsensuuri vastu rohtu leida, kellega ühise asja eest väljas oldi.

Mina ütles, et ta [= ETV tsensor Erna] oli täitsa nigu oma toimetuse liige, see [Erna]. Aga võis olla muidugi, ma olen kuulnud siin, olid mõned üsna niuksed juhmakad, väikestest asjadest keerasid igas't jamasid kokku. Aga meil olid väga sümpaatsed glavlitid. [telejuht]

Aga muidu ajasime väga mõnusasti juttu, aga nendel olid omad eeskirjad ka raamatutes, nendest ju palju kalduda midagi ei saanud. Aga head nõu nad suvatsesid siiski teinekord öelda [. . .].

– **Kas siis võib öelda, et teil oli nende tsensuuriametnikega selline inimlikult hea koostöö tekkinud?** – Inimlikult hea koostöö [jah]. (ajakirja vastutav sekretär)

Ja raadiol ja televisioonil oli sellega eriti hästi vedanud, et meil oli [tsensoriks] kolm naist. Üks ema ja tütar ja üks inglise filoloog, kes oli kogemata sinna sattunud (ja see on vist isegi elus). No igatahes, kui ta sai 60, siis käisime teda kodus kallistamas. Aga nendega käis asi nii, et nad pidid pildi üle vaatama [. . .]. Ja meie nende armsa ema ja tütreaga, eks ole, nad ise õpetasid meid (ja hiljem me muidugi seda tegimegi), tema ütles: „Pane see kellaaeg läbivaatuseks.“ – „Miks see?“ – „Siis ma tegelikult kuulan raadiot, ma ei vaata.“ – **Nii et nad oli nagu teie poolel?** – Täiesti. Täiesti! Või ütlesid vähemalt, et „me laseme läbi, aga kui on mingeid korra-..., siis te lendate kõik“. – **Aga nad riskisid ju enda töökohaga ka?** – Jah. – **Aga miks? Mis see nende huvi oli?** – No olid eesti inimesed. – **Lihtsalt nad tegid sellist tööd.** – Jah. (teleajakirjanik, osakonnajuhataja)

Oluline on, et kolleegiks ja võitluskaaslaseks peeti Glavliti rea-ametnikku, kelle ülesanne oli „Peretšeni“ keeldude järgimist kontrollida, aga mitte kordagi parteikomitee tegelast, kelle ülesanne oli õiget ideoloogilist joont kontrollida. Kahel juhul märgiti positiivselt siiski ka parteilisi kontrollijaid (kohaliku parteikomitee juhte), mõlemal juhul kasutati fraasi „mõistlikud mehed“ – nad ei sekkunud liigselt toimetuse töösse, nendega sai konflikte siluda.

Kuigi ajakirjanikud tõlgendasid end olukorra kontrollijana ja otsustajana, rääkisid nad väga vähe ja vaid riivamisi vastupanust tsensuurile.

Üks intervjuueritav, televisiooni osakonnajuhataja esitas bravuurika üldistuse: „Ja siis me ütlesime alati, et *absoluutne* võrdõiguslikus on meil. *Absoluutne*. Meie teeme, mida *meie* tahame, ja nemad tõmbavad maha, mida *nemad* tahavad!“

Kogu valimis leidub üksnes kaheksa tsensuurile vastuhakkamise seika ajakirjanike isiklikest kogemustest. Neist kolm rääkisid kultuuriajakirjanikud ja need olid üsna sarnased: kahel juhul räägiti sellele apelleerimisest, et nt kirjandusajakirjas Looming või nõukogude keskajakirjanduses on konkreetne termin, nimi vms ilmunud, „miks meie ei või seda avaldada?“; kolmandal juhul kirjeldati n-ö ridade vahele kirjutamist (et vihjata peategelase küüditamisele, näidati televisiooni kultuurisaates teatud maali). Kaks ajakirjanikku kirjeldas oskusliku laveerimise taktikat, nt telesaadete puhul esitati Glavliti tsensuurile kinnitamiseks lühike stsenaarium, mitte saate täisstsenaarium. Kaht seika mainisid rajoonilehtede toimetajad (mahatõmbamisest keeldumine; apelleerimine ajakirjanduse vabadusele kritiseerida väärnähtusi). Ühel juhul rääkis tele osakonnajuhataja demagoogia appivõtmisest: ta

ründas korduvalt eraelulisel tasandil parteilasest ülemust, kes kärpeid nõudis (*argumentum ad hominem*).

Veel kuus intervjuueeritut kinnitas, et kõik ajakirjanikud õppisid ära ridade vahele kirjutamise oskuse ja kasutasid seda pidevalt. Konkreetseid lugusid nad aga ei meenutanud või ka küsimise peale meenutada ei suutnud (mis pole aastakümneid hiljem küll üllatav).

5.2. Tsensuur oli salastatud + ei tea, miks üht või teist asja ei tohtinud avaldada

Enese teadlikkuse rõhutamise kõrval esines intervjuudes ka mõneti vastandlik seisukoht: 11 intervjuueeritut tõi välja tsensuurisüsteemi salastatuse ja/või enese teadmatuse või mitteamusaamise sellest.

[. . .] ega kuskil ei rippunud keelatud asjade nimekiri. Tsensor teadis ja võttis välja, aga kui sa kogemuse järgi juba teadsid, mida ei tohiks olla... (raadiokorrespondent)

Ega väiksemad nublukad... nendest käskudest ja korraldustest eriti ei teadnud. Toimetajal tuli, jah, tsensor olla. (rajoonilehe osakonnajuhataja)

Millised teemad või asjad olid siis näiteks keelatud? – Eh... issand, ma ei teagi... [vaikus 6 sekundit] Ega meie ei teadnud, mis seal keelatud võis olla. Teinekord võis... jumal-teab-mis minna keelatuks. (rajoonilehe korrespondent)

Ja siis tema [= ajakirjanik] oli seal [tsensorilt] küsinud, kas lihtsameelselt, tõeliselt või spontaanselt: „Ütelge siis meile, kes seal mustas nimekirjas on! Meil on nii raske töötada, kui me ei tea!“ Ja siis öeldi: „Kust te võtate, et mingid mustad nimekirjad on?!“ või nii. (raadiokorrespondent)

No ma ei tea... Ma ei tea neid asju! [. . .] – **Kas ei selgitatud siis ära, kui öeldi, et see ei sobi?** – Ei ütle sulle *keegi mitte midagi*! Tema [= tsensor] lihtsalt ütleb, et see ei lähe ja kõik! (rajoonilehe korrespondent)

See oli küll, oli küll, et kusagilt kõrgelt pildistada tollal ajal ei tohtinud. – **Mis see põhjus oli siis?** – No see oli, ma ei tea, mis kaalutlustel. (vabariikliku päevalehe, ajakirja fotograaf)

Kui võrrelda kaht seisukohta, siis on näha erinevus. Enese teadlikkusest rääkides peeti silmas eelkõige süsteemi tundmist ja piiride tunnetamist. Kui aga räägiti enese teadmatusest, siis peeti silmas eelkõige väga konkreetseid keelde (nt keelatud isikute nimed) ja teatud keeldude põhjusi. Iseloomulik on ka see, et teadmatu-

sest rääkisid peamiselt korrespondendid (kes ei tohtinudki keeldude olemasolust ja sisust midagi teada).

5.3. Tsensuur oli vähetähtis + tsensuurist distantseerumine

17 intervjuueeritud leidis, et tsensuur ei olnud igapäevatoos eriti oluline. Nende jaoks oli tsensuuri tegevus rutiinne, sujuv, harjumuslik, see ei seganud ajakirjanikku kuigivõrd. Seda väljendasid näiteks laused „eriti mingit tsensuuri isegi ei olnud“, „tsensuur oli üsna formaalne“, „suhteliselt lahe oli“, „käis küll tsensor, aga see oli rohkem nagu moeasjaks“, „meid ei kontrollitud peaaegu“.

Ega [ETV tsensor] Erna ei sekkunud praktiliselt niukeste suuremate saadete tegemisse, ta pani oma selle allkirja sinna niisama. [. . .] Ei. Tsensuuri all kannatamist mina ei saa küll öelda, et oleks ahistatud raadio- või teletoimetajaid või filmitegijaid. [. . .] Ei, elasime selle tsensuuri üle küll, ei olnud midagi. (telejuht)

Suhteliselt lahe oli, ei olnud niisugust suur tsensuu-uuri ja värki. – **Ei olnud?** – Ei olnud. [. . .] No ja suuri niisukseid karistusi või värke, mina ei mäleta, et oleks olnud. [. . .] Ei olnud see mingi niisuke [teeb koledat häält] õuu! [Ei] midagi sellist. (telekorrespondent)

Ei, ei olnud mingit tsensuuri ausalt öeldes. Me ise olime tsensuur ja lehte ei loetudki, tähendab toimetuses vaid... käis küll tsensor, aga see oli rohkem nagu moeasjaks. Ühesõnaga, see polnud mingi probleem. [rajoonilehe toimetaja asetäitja, ajakirja korrespondent, vabariikliku päevalehe korrespondent]

[. . .] üleval istus Glavlit ehk mis ta siis on... see kuradi, noh... ühesõnaga, kommunistlik valve selle asjanduse üle. Seal oli jälle kodanik, kes õhtul lehe ilmumise ajaks oli reeglina juua täis ja ta nigu väga tõsist tõket endast ei kujutanud lehtedele. (vabariikliku lehe osakonnajuhataja)

Oli selles mõttes tsensuur, oli ka Glavlit olemas [. . .] ja see oli ausalt öeldes üsna formaalne. Seal olid mõned asjad, mida ei tohtinud teha... (teleajakirjanik, osakonnajuhataja)

Ma ei mäleta, et oleks olnud nüüd nii hirmsaid tabusid. Need, mis ma ütlesin, need olid, sest see oli paratamatus, me elasime Nõukogude Liidus. [rajoonilehe osakonnajuhataja, raadio korrespondent]

Siin on näha, kuidas tsensuuri vähetähtsaks pidamisega käis sageli kaasas tsensuuri tõlgendamine kitsalt Glavliti tegevusena, jättes kõrvale ennetavad enesepiirangud tsensuuri arvestamiseks. Kui Glavliti ametnik pidi vähe sekkuma, kui ta

sai ajakirjanikke usaldada, et nad on keelud omandanud ja toimivad „õigesti“ (tsensuurireeglitele vastavalt), kui eksimusi ja karistusi tuli harva ette, siis seda käsitleti „lahedate oludena“. Toimetusele kohustuslikku sisetsensuuri ei käsitletud tõelise tsensuurina isegi siis, kui seda sõna kasutati („Ei, ei olnud mingit tsensuuri ausalt öeldes. Me ise olime tsensuur ja lehte ei loetudki [. . .]“). Tsensuuriks ei peetud peaaegu vaikimisi kehtivate keeldude nii täielikku omandamist, et keeldudest ei olnud vaja rääkida, eksimused tsensuurireeglite vastu olid juba eos ennetatud.

Siit edasi resümeeriti sageli, et igapäevane tsensuur oli hajus ja vähetuntav. Kontrollijad ja juhid serveerisid tsensuuripiiranguid nii, et otseseid keelde ei olnudki sageli vaja sõnastada, neid tuli vaid mõista anda ja neid osati „õhust“ tabada.

Aga ega me seda tsensuuri tol ajal väga ei tunnetanud. (rajoonilehe osakonnajuhataja)

Me harjusime selle Glavlitiga või tsensoriga nii ära, et me... see oli meile paratamatu. (ametkondliku lehe toimetaja, raadiokorrespondent)

Millised need peamised käsud ja keelud siis olid? – [. . .] No selles mõttes ei olnud otsest keeldu. [. . .] Üldiselt muidugi teda [= tsensuuri] ei pandud selles mõttes tähele. (rajoonilehe korrespondent)

Sellesse raami liitub ka enese distantseerimine tsensuuri-temaatikast. Seda tegi seitse intervjuueeritut, kasutades selliseid fraase nagu „mina pole tsensuuriga vestelnud“, „minuni need keelud-käsud ei jõudnud“, „Selleks olid kõrgemad ülemused. Minul ei ole olnud isiklikult elu sees ühtegi otsest kokkupuudet tsensuuriga“. Siin on taas näha tsensuuri tõlgendamist kitsalt, vaid tsensoriga suhtlemisena, jättes kõrvale ideoloogilise tsensuuri, millega pidi tegelema toimetuse juhtkond, ja ka ennetava enesekohandamise tsensuurireeglitele vastavaks. Iseloomulik on järgmine arutluskäik.

Milliseid käske või keelde oli, mida pidi ka enda töös kuidagi jälgima? – Ei no minul polnud midagi. Ma ütlen, see on koera positsioonilt küsimused: „Kes sind peksis?“ – **Aga sellist tsensuuri või sellist ei olnud tunda, et ei tohiks puudutada mingeid teemasid või kuidagi üles võtta?** – Mina pole küll puutunud. Või noh, mina pole tsensuuriga vestelnud. Oli ainult üks kord, aga see oli nagu selline julgeoleku küsimus. [. . .] [kirjeldab kirikutornist pildistatud fotot] see oleks tulnud saata Riiga nagu kontrollida ja siis ma vaatasin, et see läheb liiga pikaks, ja ei hakanudki seda jamama. Aga ma ei tea. Mina pole kohtunud tsensoriga. (fotokorrespondent)

Mitmel puhul rõhutati ka enese erilisust: minusse tsensuur ei puutunud, ma tegutsesin sellises ajakirjandusvaldkonnas, kus keelde eriti ei olnud (sport, kultuur, fotograafia).

5.4. Tsenseerimine oli totter

13 intervjueeritut leidis, et tsenseerimine olid totter, kusjuures juttu oli nii „Peretšeni“ keeldudest kui ideoloogilistest keeldudest. Iseloomulikud olid sellised sõnad nagu „absurdne“, „kohati karikatuurne“, „totrad piirangud“, „tobe“, „narrus“. Neid hinnanguid kasutati omaenda konkreetsetest tsensuurikogemustest rääkides.

Aga see, mida võis ja mida ei võinud, oli absurd, mida praegused inimesed ei kujuta ette. See oli umbes nii paks raamat [näitab käega], mida EI VÕI, mida ei või kirjutada, millest ei või rääkida, mida ei või näidata. [. . .] Aga samal ajal seda raamatut ühelgi ajakirjanikul ei olnud, mida võib, mida ei või. [ametkondliku lehe toimetaja, raadiokorrespondent]

Nisuksed *tühised*... tühistest asjadest võis tekkida niisugune konflikt. [rajoonilehe toimetaja]

No ühesõnaga, otseselt mingi üks *nimi* võis olla – „vot see lõigake välja“. See tundub tobe. [raadiokorrespondent]

Lisaks kirjeldati detailselt ja mõnuga juhtumeid, kus avalikkuse ette oli pääsenud lause või tekst, mis järeeltsensuuris kvalifitseeriti eksimuseks, mille pärast vastutajaid kutsuti parteikomiteesse aru andma ja mida tsensuuriõppustel hoiatavate näidetena kasutati.

Siin kumab läbi selge üleolekutunne tsensuurireeglitest ja nende rakendajatest.

6. Järeldused

Analüüsitud tsensuurimeenutuste põhjal saab teha viis põhijäreldust.

Esiteks, tsensuurimeenutusi ei saa käsitleda objektiivse tõena. Meenutused on vastuolulised nii üksikutes detailides kui põhimõttelistes küsimustes. Mälu on valikuline ja ennekõike mäletatakse neid fakte, mis sobivad olemasolevatesse mõttemustritesse ja toetavad omaksvõetud seisukohti. Meenutuste põhjal ei saa teha kindlaid järeldusi kogu tsensuurisüsteemi kohta. Meenutusi saab kasutada selleks, et mõista, missugusel üldistusastmel konkreetsed keelud ja tsenseerijad toimisid. Kui meenutusi on piisavalt palju ja nad käsitlevad samu fakte, saab neid omavahel kõrvutades teha ulatuslikumaid usaldusväärseid järeldusi tsensuuri toimetajate tegevuse kohta.

Teiseks, intervjueeritud ajakirjanikud eelistasid tõlgendada tsensuuri kitsalt Glavliti tegevusena, riigisaladuste keelamisena. Seda kinnitavad konkreetsed näited, kus domineerisid lood Glavliti tsensuurikeeldudest. Ideoloogilist parteilist tsensuuri, millega tegelesid toimetajad ja peatoimetajad, samuti parteikomitee funktsionäärid, tõlgendati pigem igapäevase nõukoguliku toimetamistöö ühe rutiinse osana. Tsenseerimise kontekstis töid ideoloogiliste piirangute kohta näiteid vähesed ajakirjanikud. See järeldus toetab Maarja Lõhmuse (1999; 2002; 2004) käsitlust tsenseerivast toimetamisest, kus tsensuur on integreeritud rutiinssesse toimetamisprotsessi, või intervjueeritud ajakirjanike poolt vaadates: „peidetud“ toimetamisprotsessi sisse. Samuti toetab see kitsendav tõlgendus Epp Laugu ja Tiiu Kreegipuu käsitlust tsensuurist kui ühest elemendist nõukogude ajakirjanduse parteilise juhtimise süsteemis (Lauk 2005; Kreegipuu 2009; 2011; Lauk ja Kreegipuu 2010).

Tähelepanuväärne on see, et tõlgendades igapäevaseid ideoloogilisi piiranguid toimetamise osana, mitte tsensuurina, asetasi intervjueeritud ajakirjanikud iseenast ja toimetajaid tsensuurisüsteemist väljapoole. Tsensuur oli miski, millest distantseeruti, sellega tegelesid „teised“, eelkõige Glavliti ametnikud ja need, kes pidid vastavate ametnikega kokku puutuma.

Tsensuuri kitsa käsitlemise põhjusena on oluline ka asjaolu, et nõukogude tsensuurisüsteem oli salastatud. Ametlikult Nõukogude ajakirjanduses tsensuuri ei eksisteerinud, seda terminit ei kasutatud ka mitte salajastes dokumentides – tsensuur oli terminoloogiliselt tõrjutud ja asendatud eufemismidega (nt Glavlit ehk kirjastusasjade peavalitsus, saladuste kaitse, parteiline juhtimine). Samamoodi oli tsensuur tõrjutud ka ajakirjanike meenutustes. See oli üks osa üldisest argisest foonist, milles elati ja töötati. Ajakirjanikud tegid oma igapäevast tööd ega juurelnud küsimuse üle, kas ja mis on tsensuur, kuidas see nende tööd mõjutab või milline on nende suhe sellega, kuidas end identifitseerida seoses tsensuuriga. See ei olnud neile oluline ega ole oluliseks saanud ka aastakümneid hiljem.

Samuti võib kitsendamine olla seotud tsensuurisüsteemi totaalsusega. Kui salajasi ja ennetavalt arvesse võetavaid piiranguid ning nende kontrollijaid on nii palju (kusjuures esimene ennetaja-kontrollija-tsenseerija oli autor ise), siis kust üldse algab tsensuur?

Kolmandaks, analüüsides ajakirjanike suhestumist tsenseerimisega, saame välja tuua neli raami:

- ajakirjanik kui tsensuuriteadlik tegutseja,
- salastatud tsensuur,
- vähetähtis tsensuur,
- totter tsenseerimine.

Neid nelja tsensuurisuhte raami kokku võttes saab öelda, et keskseks tõsteti enese agentsus – ennast ei tõlgendatud olude ohvrina, vaid osava toimetulijana, kes tundis süsteemi ja valis topeltmõtlemise. Sellega liitus veel kaks sagedast mõttemalli: tsenseerimisreegleid peeti totraks ja tsensuuri vähetähtsaks. Seega domineeris tsensuurisuhtes üleolek tsensuurist, enese seadmine tsensuurist kõrgemale.

Siinjuures on oluline rõhutada, et hulk ajakirjanikke kirjeldas nõukogude tsensuuri, selle reegleid ja toimimist neutraalselt, ilma selget suhtumist väljendamata ja hinnanguid andmata. Nad ei õigustanud, nad ei mõistnud hukka, nad kirjeldasid, selgitasid ja näitlikustasid kauget kadunud fenomeni ja aega, milles olid kunagi elanud.

Agentsuse ja neutraalsuse domineerimist tsensuurimeenutustes mõjutab kindlasti ka intervjuueeritute valik – need olid staažikad ajakirjanikud, kellest põhiosa töötas ajakirjanikuna pensionile jäämiseni. Tsensuuri all kannataja seda ilmselt poleks teinud, vaid lahkunud ajakirjandusest.

Neljandaks, siinsetes intervjuudes küsitletud ajakirjanikud raamistasid oma nõukogudeaegseid tsensuurikogemusi aastakümneid hiljem selgelt teisiti kui kultuuriajakirjade (Loomingu, Loomingu Raamatukogu, Keele ja Kirjanduse) toimetajad trükkis avaldatud mälestustes. Kui kultuuriajakirjade toimetajate seas domineeris *vastupanu paa'to's*, siis siinses valimis esindatud n-ö argiajakirjanike seas domineeris *kohanemise paa'to's*. Intervjuueeritud rõhutasid enda teadlikkust süsteemist, selle toimimisest ja piiridest ning leidsid, et kogenud ja tark ajakirjanik leppis tsensuuriga kui paratamatusega ja oskas keelde ennetavalt arvesse võtta.

Siin on kindlasti oma mõju valimite erinevusel: kultuuriajakirjade ja Loomingu Raamatukogu toimetajad *versus* argitegelikkuse igapäevased vahendajad (või kui kasutada nõukogudeaegseid termineid, siis „ideoloogiarinde võitlejad“). Kultuuriajakirja või ilukirjandusliku raamatusarja toimetaja asus ametisse kindlasti teistsuguste ootuste ja missioonitundega kui nõukogude igapäevaajakirjanik. Oma roll oli ilmselt ka ajafaktoril: kuukirjas, mille ilmumistsükkel oli Nõukogude ajal kolm kuud, oli aega kavaldada ja vaielda; ajalehe, raadio või televisiooni argiajakirjanikul seda aega ei olnud. Ja oma mõju avaldas ka temaatika – kultuur on olemuslikult ambivalentsem ja mittekonformsem kui rutiinne argitegelikkuse vahendamine.

Viiendaks, tsensuuri meenutamise viis seostus ajakirjaniku töökohaga. Kohalikes lehtedes töötanud ajakirjanikud olid tsensuuri suhtes neutraalsemad. Madalamal ametikohal (korrespondentidena) töötanud ajakirjanikud ütlesid sagedamini, et nad teadsid tsensuurist vähe. Rohkem töökohti vahetanud ajakirjanikud teadsid tsensuurist rohkem ja võtsid selle suhtes selgema seisukoha. Tallinna teleajakirjanikud suhtusid tsensuuri kõige üksmeelsemalt, leides, et Glavliti töötajad olid „väga

mõistlikud” ja tsensuur oli „üsna formaalne”. Tõsi, teleajakirjanikke oli intervjueritute hulgas ainult viis.

Kokkuvõttes võib teha kolm üldistust. Ajakirjanike meenutusi saab infoallikana kasutada siis, kui neid meenutusi on piisavalt palju, et neid saab omavahel kõrvutada ja kriitiliselt hinnata. Ajakirjanike suhtumine nõukogude tsensuuri on vastuoluline. Kuigi tsensuurireeglid piirasid ajakirjanikke iga päev nii teemade valikul, kirjutamisel kui ka toimetamisel, pidas suur hulk ajakirjanikke tsensuuri vähetähtsaks ning seadis end tsensuurisüsteemist väljapoole ja tundis selle suhtes üleolekut. Ajakirjanikud ütlesid, et nad teadsid tsensuuri üldisi toimimisreegleid ja oskasid neid ennetavalt arvestada. Nad ei tõlgendanud seda aga mitte tsensuurile allumisena, vaid tsensuuri vältimisena. Seega ajakirjanikud distantseerisid end kohanemise–vastupanu skaalast ja kirjeldasid end pigem eemalseisjatena.

Allikad

Aesma, Madis. 2005. „Nõukogude tsensuurisüsteemi loomine ja organisatsiooniline väljakujunemine Eesti NSV-s 1940–41 ja 1944–53.” Bakalaureusetöö, Tartu Ülikool, sotsiaalteaduskond, ajakirjanduse ja kommunikatsiooni osakond. Juhendaja Epp Lauk. <https://dspace.ut.ee/handle/10062/15465>.

D'Angelo, Paul. 2002. „News framing as a multiparadigmatic research program: a response to Entman.” – *Journal of Communication* 52 (4): 870–888. <https://doi.org/10.1093/joc/52.4.870>.

Entman, Robert M. 1993. „Framing: toward clarification of a fractured paradigm.” – *Journal of Communication* 43 (4): 51–58. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>.

Haug, Toomas. 2012. „Ääremärkusi Orwelli-aastale „Loomingus.” – *Looming* 12: 1774–1778.

Hiedel, Lembe. 1995. „Loomingu Raamatukogu alaeast. Märkmeid ja meenutusi.” – *Vikerkaar* 10 (5–6): 138–149; (7): 80–85; (8): 67–75.

Jansen, Ea. 2000. „Tsaristlik tsensuur ja eesti ajakirjandus venestamisajal (1880.–1890. aastatel).” – *Tuna* 3 (2): 42–60.

Kas keelata või lubada? Tsensuur Rootsi ajast Eesti taasiseseisvumiseni. 2016. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.

Kas keelata või lubada? Tsensuur Eestis XX sajandil. 62. Kreutzwaldi päevade konverents Eesti Kirjandusmuuseumis 18. ja 19. detsembril 2018. Teesid. 2018. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.

Kirss, Tiina, Kõresaar, Ene, ja Marju Lauristin, toim. 2004. *She Who Remembers Survives. Interpreting Estonian Women's Post-Soviet Life-Stories.* Tartu: Tartu University Press.

Kreegipuu, Tiit. 2009. „Eesti NSV trükiajakirjanduse parteilise juhtimise üldised põhimõtted.” – *Ajalooline Ajakiri* 1–2: 155–178.

Kreegipuu, Tiit. 2011. „Parteilisest tsensuurist Nõukogude Eestis.” – *Methis. Studia humaniora Estonica*, nr 7. Nõukogude aja erinumber, toimetanud Sirje Olesk ja Tiina Saluvere, 26–40. <https://doi.org/10.7592/methis.v5i7.534>.

- Kurg, Kalle. 2003. „Viimane panoptikonlane.” – *Keel ja Kirjandus* 46 (4): 281–284.
- Kuusberg, Paul. 1993. „Teist korda abielus „Loominguga.”” – *Looming* 4: 543–553.
- Kõresaar, Ene. 2005. *Elu ideoloogiad. Kollektiivne mälu ja autobiograafiline minevikutõlgendus eestlaste elulugudes*. Eesti Rahva Muuseumi sari 6. Tartu: Eesti Rahva Muuseum.
- Kõresaar, Ene, toim. 2011. *Soldiers of Memory. World War II and Its Aftermath in Estonian Post-Soviet Life Stories*. New York, Amsterdam: Rodopi.
- Kõresaar, Ene, toim. 2016. *Journal of Baltic Studies* 47 (4). Special issue: *Baltic Socialism Remembered: Memory and Life Story since 1989*.
- Kõresaar, Ene, Epp Lauk ja Kristin Kuutma. 2009. *The Burden of Remembering. Recollections & Representations of the 20th Century*. Helsinki: Finnish Literary Society.
- Lauk, Epp. 1999. „Practice of Soviet Censorship in the Press. The Case of Estonia.” – *Nordicom Information* 21 (3): 19–31.
- Lauk, Epp. 2005. „The Antithesis of the Anglo-American News Paradigm. News Practices in Soviet Journalism.” – *Diffusion of the News Paradigm 1850–2000*, toimetanud Svennik Høyer ja Horst Pöttker, 169–183. Göteborg: Nordicom.
- Lauk, Epp, ja Tiit Kreegipuu. 2010. „Was it all pure propaganda? Journalistic practices of „silent resistance” in Estonian Soviet journalism.” – *Acta Historica Tallinnensia*, nr 15, 167–190.
- Lotman, Piret, koost. 1991. *Tsensor Eesti raamatukogus. Uurimusi Eesti raamatukogunduse ajaloost* 3. Eesti Rahvusraamatukogu Toimetised II. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu.
- Lotman, Piret, koost. ja toim. 1995. *Uurimusi tsensuurist*. Eesti Rahvusraamatukogu Toimetised IV. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu.
- Lõhmus, Maarja. 1999. *Toimetamine: looming või tsensuur*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Lõhmus, Maarja. 2002. *Transformation of public text in totalitarian system. A socio-semiotic study of Soviet Censorship practices in Estonian Radio in the 1980s*. Annales Universitatis Turkuensis. Humaniora Ser. B: 248. Turku: Turun Yliopisto.
- Lõhmus, Maarja. 2004. „...Esineb ideoloogiliselt ebatäpseid formuleeringuid...” Avalike tekstide kontrolli mudelist totalitaarses süsteemis.” – *Akadeemia* 16 (4): 699–717.
- Maimik, Peeter. 1994. „Eesti ajakirjandus nõukogude tsensuuri all.” – *Eesti ajakirjanduse ajaloost*, nr 9, 85–107. Tartu: Tartu Ülikool.
- Maimik, Peeter. 1996. „Tõkked ajalehtede-ajakirjade trükkimise teel enne tsensuuri kaotamist Eestis.” – *Eesti ajakirjanduse ajaloost*, nr 10, 99–107. Tartu: Tartu Ülikool.
- Matthes, Jörg. 2009. „What’s in a frame? A content analysis of media framing studies in the world’s leading communication journals, 1990–2005.” – *Journalism & Mass Communication Quarterly* 86 (2): 349–367. <https://doi.org/10.1177/107769900908600206>.
- Matthes, Jörg ja Matthias Kohring. 2008. „The content analysis of media frames: toward improving reliability and validity.” – *Journal of Communication* 58 (2): 258–279. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2008.00384.x>.
- Nõukogude Sotsialistlike Vabariikide Liidu konstitutsioon (põhiseadus)*. 1978. Tallinn: Eesti Raamat.
- Ojamaa, Jüri. 2006. „Kümme aastat „Loomingu” Raamatukogus” (1973–1983).” – „*Loomingu Raamatukogu*” viiskümmend aastat. *Loomingu Raamatukogu* (50) 37–40: 205–220.

Pallas, Anu, koost. 2004. *Meie jäljed jäävad. Eesti ajakirjanike elulood* I. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Peretšen 1976 = *Перечень сведений, запрещенных к опубликованию в открытой печати, передачах по радио и телевидению*. 1976. Москва: Главное Управление по Охране Государственных Тайн в Печати при Совете Министров СССР.

Priidel, Endel. 2010. *Vägikaikavedu ehk Vaim ja Võim 1940–1990*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Príkaz 1977 = *Приказ № 21с от 11 октября 1977 года. Дополнение № 1 к „Перечню сведений, запрещенных к опубликованию в открытой печати, передачах по радио и телевидению“ издания 1976 года*. 1977. Москва: Главное Управление по Охране Государственных Тайн в Печати при Совете Министров СССР.

Príkaz 1979 = *Приказ № 13с от 9 июля 1979 года. Дополнение № 2 к „Перечню сведений, запрещенных к опубликованию в открытой печати, передачах по радио и телевидению“ издания 1976 года*. 1979. Москва: Главное Управление по Охране Государственных Тайн в Печати при Совете Министров СССР.

Scammell, Michael. 1991. „Pilk tsensuurile ja selle ajaloole.“ – *Looming* 2: 230–244.

Tamm, Aksel. 2008. „Riikliku tsensuuri viimased ohked.“ – *Keel ja Kirjandus* 51 (1–2): 67–74.

Tammer, Enno, koost. 2014. *Punatsensuur mälestustes, tegelikkuses, reeglites*. Tallinn: Tammerraamat.

Toomla, Jaan. 2003. „Meenutusi kirjastuse ja tsensuuri vahekorra.“ – *Raamat on...* III, 129–137. Tallinn: Tallinna Bibliofiilide Klubi.

Veskimägi, Kaljo-Olev. 1996. *Nõukogude unelaadne elu. Tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed*. Tallinn: K.-O. Veskimägi.

„Väljavõtteid NSVL Glavliti salajasest loendist avaldamiseks keelatud andmete kohta (1987).“ 1994. – *Eesti ajakirjanduse ajaloo*, nr 9, 109–119. Tartu: Tartu Ülikool.

Roosmarii Kurvits on kaitsnud doktorikraadi ajakirjanduse alal (2010) Tartu Ülikoolis. Tema uurimisvaldkond on eesti ajakirjanduse ajalugu, eelkõige ajakirjanike elulood, ajalehtede kujundus, pildikasutus ja žanride areng. Ta on avaldanud doktrimonograafia „Eesti ajalehtede välimus 1806–2005“ (2010) ning raamatud „Brendenist Peegliini. Eesti ajakirjanduse biograafiline lühileksikon 1689–1940“ (2014; koos Anu Pallasega), „101 Eesti ajakirjanduspala“ (2019; koos Tiit Hennostega) ja „Eesti ajakirjanduse 100 aastat“ (2019; koos Tiit Hennostega).

E-post: roosmarii.kurvits[at]ut.ee

Twenty-five Years Later: Estonian journalists recall Soviet censorship*Roosmari Kurvits***Keywords:** history of journalism, memory studies, censorship, Soviet era, journalists, interviews

This article studies Soviet era journalists' recollections of censorship. The analysis is based on 57 face-to-face biographical interviews with press, radio and television journalists which were conducted in 2015–2016 (the total length of interviews is 99 hours, 5% deal with the topic of censorship).

The main question of the article is how do journalists interpret Soviet censorship twenty-five years after its end. Firstly, what do they remember or recall. Secondly, to which extent can these recollections be considered a source of truth, and how do they deviate from the truth. Thirdly, how do journalists interpret censorship and their relations with censorship, in particular, their relations with resistance to censorship. The method of frame analysis is used.

Soviet censorship was designed to regulate all spheres of life but, at the same time, to be invisible (according to the Constitution, freedom of speech and of the press was guaranteed to Soviet citizens). The complex and intertwined censorship system can be divided into two parts: ideological control and concealment of state secrets.

The ideological control, or party censorship was based on ideological correctness, defined and controlled by the Communist Party and the KGB (Committee for State Security). Guidance on what is ideologically dangerous and forbidden was given by the Central Committee of the Estonian Communist Party through its propaganda and agitation department. The rules were not always precise and specific, many guidelines were oral and not documented. Party censorship was executed on the individual publication level by editors-in-chief, whose task was to ensure that the correct ideological line was followed.

State secrets were the responsibility of Glavlit, whose task was to check that the press did not disclose military, state or economic secrets. Their work was based on regularly updated lists of data which were forbidden to be published. For example, in 1976, the list of banned data consisted of 176 pages. The existence and contents of the list of banned data was a secret, only a limited circle of accountable persons (including editorial leaders, but not lower ranking journalists) were allowed to know its content.

Four main conclusions can be drawn based on the analysed interviews.

1. The journalists' recollections of censorship cannot be regarded as objective truth. Recollections are contradictory both in minor details and in fundamental issues. Based on the recollections, no definite conclusions can be drawn about the entire censorship system, but they can be used to understand how specific bans functioned and specific censors acted.

2. Journalists preferred to interpret censorship narrowly, as a ban on publishing state secrets. Ideological party control, exercised by editors-in-chief and party functionaries, was interpreted not as a censorship, but as a routine part of the Soviet editing process. In doing so, the journalists distanced themselves from censorship and the censorship process. Journalists placed themselves and the editors outside of the censorship system. Censorship was performed by "others", in particular, by Glavlit officials and the persons who had to communicate with these officials.

3. Journalists framed censorship in four ways: a journalist as a wise, censorship-conscious agent; secretive censorship; unimportant censorship; ridiculous bans. Journalists focused on self-agency, they did not interpret themselves as the victims of circumstance, but as skilfully coping professionals who knew the system and chose 'doublethink' to deal with it. Thus the self-superiority dominated – journalists set themselves above censorship. In addition, a number of journalists described the Soviet censorship in a neutral way, without expressing a clear negative or positive attitude towards it and without taking a side. They described, explained and exemplified the bygone phenomenon and the remote past.

4. The interviewed journalists framed the experience of the Soviet-era censorship differently from how the editors of cultural magazines have done in their memoirs. Among the editors of cultural magazines, the pathos of resistance dominated, while the so-called regular journalists among the studied sample represented the pathos of adaptation. The interviewed journalists emphasized their awareness of the system, its way of functioning and its boundaries. They found that an experienced and wise journalist accepted censorship as an inevitability of Soviet life and was able proactively to take bans into account. They did not, however, interpret it as being subjected to censorship, but as avoiding censorship. Thus, journalists distanced themselves from the scale of adaptation/resistance to censorship and described themselves as bystanders.

Roosmarii Kurvits defended her PhD in journalism (2010) at the University of Tartu. Her field of research is the history of Estonian journalism, particularly, the biographies of journalists, the visual form of newspapers, visuals, and the evolution of journalistic genres. She has published her doctoral monograph *The visual form of Estonian newspapers from 1806 to 2005* (2010), and books *From Brendeken to Peegel. The Short Biographical Lexicon of Estonian Journalism, 1689–1940* (2014; co-author Anu Pallas); *101 Estonian Journalistic Stories* (2019; co-author Tiit Hennoste); *A Hundred Years of Estonian Journalism* (2019; co-author Tiit Hennoste) (all in Estonian).

E-mail: roosmarii.kurvits[at]ut.ee.

N. Katherine Haylesi posthumanistlik vaade digitaalsele kirjandusele.

Saatesõna tõlkele

Jaak Tomberg

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14805

Kirjandusteadlane N. Katherine Hayles (s 1943) on üks kõige olulisemaid posthumanistlikke mõtlejaid, kelle tööd keskenduvad kirjanduse, teaduse ja tehnoloogia suhetele ning käsitlevad laia teemaderingi, alates inimkonna tehnilise olukorra filosoofilisest mõtestamisest ja lõpetades digitaalse kirjanduse toimemehhanismide üksikasjaliku analüüsiga.

Posthumanistlik mõttesuund, mida Haylesi kõrval esindavad veel näiteks Cary Wolfe, Donna Haraway, Bruno Latour jt, erineb klassikalisest humanismist selle poolest, et „taandab“ inimese „tagasi“ üheks paljudest looduslikest liikidest ning näeb inimese, tehnoloogia ja keskkonna vahel uut laadi võrdsusliku sümbioosi võimalikkust. Selles sümbioosis pole inimesel olemuslikku õigust loodust (tehniliselt) ekspluateerida, inimõigused asetsevad samal tasandil loomaõigustega, ratsionaalse mõtlemise piiratus ja inimmõistuse ekslikkus on teadvustatult omaks võetud ning tehnika pigem soodustab kui pärsib inimese lõimimist tema keskkonda, viies uut laadi subjektiivsuse ja kehalisuse tunnetuseni ning tsentreeritud subjektiivsuse võrgustikulise nihestamise ja hajutamiseni. Posthumanistlikust mõttesuunast eristub teravalt (sellega küll eksitavalt sageli seostatud) transhumanistlik mõtlemine, mille pooldajate – Nick Bostromi, Hans Moravec, Raymond Kurzweili jt jaoks peitub tehnika intensiivistuvas arengus ja tingimusteta vastuvõtus lahendus inimkonna kõikidele hädadele. Inimkeha jõuline tehniline proteesimine, inimteadvuse digivõrgustikku laadimise idee, nanotehnoloogia ja tehisintellekti survestatud väljatöötamine jne – kõik see töötab transhumanistlike mõtlejate jaoks inimese vabanemist tema maise keha piiratusest ning viimaks surelikkusestki. Hayles seisab niisuguse eristuse perspektiivist selgelt posthumanistide poole peal. Tema panust sellesuunalisse mõtlemisse võiksid lühidalt edasi anda kolm mõistekoharat, milleni ta jõuab kahes oma peateoses, „Kuidas me saime järelinimesteks“ („How We Became Posthuman“, 1999) ja „Mitemõeldu“ („Unthought“, 2017).

Inimene ja järelinimene. Haylesi käsitluses on „inimene“ (*human*) ja „järelinimene“ (*posthuman*) konstruktsioonid, millele pani aluse tehnoloogia, kultuuri ja kehaastumise spetsiifiline ajalooline mõistmine. „Inimlikud“ ja „järelinimlikud“ vaa-
ted viivad erisuguste subjektiivsusmodeliteni (Hayles 1999, 33). „Inimlik“ seondub

valgustusaegse arusaamaga liberaalsest humanismist, mis rõhutab „loomuliku mina“ ja indiviidi vabaduse tähtsust [3]. Seevastu „järelinimlik“ mõtlemine heidab niisuguse „loomuliku“ mina kõrvale ning määratleb inimintelligentsust millenagi, mis sünnib samatasandilises koostöös teiste elusolendite, intelligentsete masinate ning viimasel piirjoonel kõikide eksisteerivate objektide ja nähtustega. Transhumanistlikust vaatenurgast on materiaalsus informatsiooni suhtes teisejärguline, teadvus on üksnes informatsiooni kaasnähe ning keha on vaimu protees: „kehalise eksistentsi ja arvutisimulatsiooni vahel pole olemuslikku erinevust või absoluutset piirjoont“ [2–3]. Kuid Haylesi jaoks ei tööta inimteadmiste hoidmine arvutites mingit uut laadi surematuse ideed. Erinevalt tehnoloogiaga sageli kaasnevast ja traditsioonilist inimsuse-kujutelma võimendavast transhumanistlikust arusaamast on järelinimine Haylesi määratluse kohaselt keegi, kes võtab infotehnoloogia võimalused omaks ilma täieliku võimu või surematuse kujuteldavate perspektiivideta.

Kehastumine ja materiaalsus. Nii humanistlikku kui ka transhumanistlikku lähenemist kirjeldades täheldab Hayles hoolikalt, et mõlemad vaatenurgad kipuvad eirama kehalisuse määravat rolli subjektiivsuse juures [4]. Liberaal-humanistlikust perspektiivist on tunnetus kehast tähtsam – keha käsitletakse kui objekti, mida valatakse ja hallatakse. Seevastu transhumanistlikud arusaamad küberneetilisest järelinimesest käsitlevad keha kui informatsiooni ja koodi mahutit. Hayles tuvastab nende kahe vaatenurga sarnasuse ning uurib ühiskondlikke ja kultuurilisi protsesse ja tavasid, mis panid aluse arusaamale informatsioonist kui millestki, mis seisab lahus seda põhistavast materiaalsusest. Käsitledes teaduslikke ja kirjanduslikke tekste, mis kujutlesid näiteks inimteadvuse üleslaadimise võimalikkust, üritab Hayles õõnestada informatsiooni ja materiaalsuse lahknevust ning „pöörata taas tähelepanu kehale, mida küberneetiliste subjektide kohta käivad nüüdisaegsed arutlused jätkuvalt eiravad“ [5]. Tõeliselt järelinimlik, posthumanistlik subjekt on süveneva virtuaalsuse tingimustes „amalgam, heterogeensete osiste kogum, materiaalinformatsiooniline olem, kelle piirjooned kujunevad pidevalt (ümber)“ [3]. Hayles eristab „kehastumist“ kehast, sest „erinevalt kehast sõltub kehastumine alati kontekstist ning on lõimitud koha, aja, füsioloogia ja kultuuri spetsiifikasse“ [196].

Mõtlemine, tunnetus ja teadvustamata tunnetus. Oma viimases suuremas uurimuses „Mittemõeldu“ ütleb Hayles, et suurem osa inimtunnetust leiab aset väljaspool teadvust ja mitteteadvust. Tunnetus ulatub läbi kogu bioloogilise spektri, sealhulgas läbi taimede ja loomade. Ka tehnikaseadmed „tunnetavad“ ning mõjutavad sedakaudu määravalt kompleksseid inimsüsteeme. Hayles eristab mõtlemist ja tunnetust ning kirjeldab mõtlemist kui „kõrgetasemelisi mentaalseid toiminguid nagu näiteks abstraktne arutlemine, verbaalsete keelte loomine ja kasutamine,

matemaatiliste teoreemide konstrueerimine, muusika komponeerimine ja muud kõrgema teadvusega seonduvad toimingud“ (Hayles 2017) Tunnetus on seevastu „märksa laiem võime, mis ulatub kaugele teispoole teadvuse piire, teistesse neuroloogilistesse ja aju protsessidesse; see läbib ka teisi eluvorme ja kompleksseid tehnilisi süsteeme. Ehkki väljaspool teadvuse piire eksisteerivale kognitiivsele võimekusele on antud mitmeid eri nimesid, kutsun ma seda teadvustamata tunnetuseks“ (samas). Hayles ilmestab seda teadvustamata tunnetust (*nonconscious cognition*) nutitelefoni kasutava inimese näitel: kui inimene lülitab oma telefoni sisse, „saab ta osakeseks teadvustamata kognitiivsest assamblaažist, millesse kuuluvad levimastid ja võrgustiku infrastruktuur – lülitid, fiiberoptilised kaablid ja/või traadita ruuterid ning paljud teised osised. Kui ta lülitab telefoni välja, jääb infrastruktuur paika, kuid inimsubjekt pole enam osake sellest konkreetsest tunnetuslikust assamblaažist“ (samas). Teadvustamata tunnetus toimib neuronilise töötluse tasandil, mis jääb teadlikkuse laadidele kättesaamatuks, kuid teostab sellegipoolest teadvuse jaoks hädavajalikke funktsioone. Hayles ei rõhuta teadvustamata tunnetuse tähtsust mitte seepärast, et eirata „teadvustatud mõtte saavutusi, mida sageli on peetud inimest defineerivaks omaduseks“, vaid et „jõuda tasakaalukama ja täpsema arusaamani inimese kognitiivsest ökoloogiast“ ning võimaldada „selle võrdlemist teiste bioloogiliste tunnetajate ja tehniliste süsteemide kognitiivse võimekusega“ (samas).

Niisugusest üldisest mõtteraamistusest lähtuvalt on Hayles pööranud sügavat analüütilist tähelepanu ka digitaalse kirjanduse toimemehhanismidele, mis ühtaegu õonestavad, avardavad ja arendavad traditsioonilisi arusaamu kirjandusest, kirjandusteksti lugemisviisidest ja raamatu materiaalsusest. Eesti juhtiva digitaalse kirjanduse uurija Piret Viirese jaoks on Hayles selle valdkonna kõige põhjalikum ja süstemaatilisem analüütik (vt Viires 2017, 150). Haylesi kanooniline uurimus „Elektrooniline kirjandus“ („Electronic Literature“, 2008) võtab kokku digitaalse kirjanduse käsitlemisega seonduva põhimõistestiku, perioodiseerib digitaalse kirjanduse ajalugu ning seostab seda nähtust teiste külgnevate kunstiliste nähtusega nagu arvutimängud, meediainstallatsioonid jne.

Methise käesolevasse, kirjanduse ja tehnika erinumbrisse teoriavahenduseks valitud artikkel „Intermediatsioon: ühe visiooni kannul“ kujutab omamoodi kristallisatsiooni Haylesi posthumanistliku mõtte rakendamisest digitaalse kirjanduse analüüsiks. 21. sajandi arvutipõhise kirjanduse teoreetiliseks raamistamiseks pakub Hayles välja termini *intermediatsioon*. Selle kaudu kirjeldab Hayles digitaalses kirjanduses toimivaid rekursiivseid tagasisideahelaid, mis ühendavad inimlikke ja digitaalseid „tunnetajaid“ (*cognizer*) ning ilmestavad digitaalse kirjanduse kogemisel esile kerkivat uut laadi kompleksust.

Tuleb tähele panna, et Haylesi artikkel on kirjutatud 2007. aastal – ajal, mil sotsiaalmeedia alles hakkas esile tõusma ning võrgustikulised digitaal- ja virtuaaltehnoloogiad ei vorminud veel teadvust sedavõrd jõulisel määral nagu tänapäeval. Kuid kindlasti võimaldas see veel võrdlemisi müravaba ajastu Haylesil digitaalse kirjanduse olemuslikke tendentse selgemalt eritleda.

Allikad

Hayles, N. Katherine. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hayles, N. Katherine. 2017. *Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious*. Chicago: The University of Chicago Press (e-raamat).

Viires, Piret. 2017. „Digitaalse kirjanduse defineerimisest ja periodiseerimisest.” – *Philologia Estonica Tallinnensis*, nr 2, 129–145.

Intermediatsioon: Ühe visiooni kannul*

N. Katherine Hayles

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14806

Kahelkümnend sajandi teisel poolel kirjandus arvutuslik [computational].¹⁸ Peaaegu kõik trükitud raamatud on algselt digitaalsed failid, enne kui neist saavad raamatud, just sellisel kujul nad koostatakse, toimetatakse, pannakse kokku ja saadetakse arvutiseeritud masinaga, mis teeb neist raamatud. Seega tuleks neid käsitleda digitaalselt elektrooniliste tekstidena, millest trükitud vorm on väljundiks. Etteki trükiradikaalne mõistagi mõjutab, kuidas need tekstid on kavandatud ja kirjutatud, jättes ka digitaalsus oma jälje, eriti selliste memokate romaanide nagu Mark Danielewski väljapaistva hiperteksti romaani „Lehtede maja“ („House of Leaves“), Jonathan Safran Foer'i „Äärmiselt vali ja uskumatult lähedal“ („Extremely Loud and Incredibly Close“) ja Salvador Plascencia „Paberinimesed“ („The People of Paper“) kirjendatud viisadele kaudu.¹⁹ Kahelkümnend sajandi kirjanduse arvutuslik loomus on siiski kõige tõenäolisem elektroonilise kirjanduse puhul, mis on „sündinud digitaalselt“, loodud arvuti ja veebilehtede loomiseks. Nii pole mitte ainult digitaalsuse märk küljes, vaid ka digitaalsuse mõju, mis on juba jäänud järele. Nende jaoks, kes huvituvad kirjanduse programmeerimisest ja sellest, kuhu see on liikumas, näitab elektrooniline kirjandus keerukat, mitmetahulist ja mõjusat maailma. Mõlles milles on elektrooniline kirjandus dünaamilises vastastikuses arvutusliku meediaga ja milline on nende vastastikuste toimel? Kas need toimel erinevad süstemaatiliselt trükitud kui meediumist ja kui nii, siis mill moel? Kuidas tulevad mängu kasutaja kahestunud interaktsioonid, kui tekstidest eelnevalt uuritakse intelligentsed masin? Nendele ja sarnastele küsimustele vastamiseks on tarvis teoreetilist raamatlikku, mis on tundlik nii trükiradikaalse suhte, millest elektrooniline kirjandus päratamatult ammutab, kui ka vürtsi ühendatud ja programmeeritavate masinate meediavate arusaaduste suhte. Arvutuslikkus [computation] ei ole elektroonilise kirjanduse suhte kõrvaline ega juhuslik, vaid keskne selle ehitami-

* Tõlgitud artiklist N. Katherine Hayles, The Pursuit of a Vision, – New Literary History, Vol. 38, No. 1, What Is Literature Now? (Winter, 2007), 9–19–125. Artikli versiooni saadab ingliskeelse.

¹⁸ Enam kui kaheksakümnend sajandi teisel poolel kirjandus arvutuslik [computational] loomus on siiski kõige tõenäolisem elektroonilise kirjanduse puhul, mis on „sündinud digitaalselt“, loodud arvuti ja veebilehtede loomiseks. Nii pole mitte ainult digitaalsuse märk küljes, vaid ka digitaalsuse mõju, mis on juba jäänud järele. Nende jaoks, kes huvituvad kirjanduse programmeerimisest ja sellest, kuhu see on liikumas, näitab elektrooniline kirjandus keerukat, mitmetahulist ja mõjusat maailma. Mõlles milles on elektrooniline kirjandus dünaamilises vastastikuses arvutusliku meediaga ja milline on nende vastastikuste toimel? Kas need toimel erinevad süstemaatiliselt trükitud kui meediumist ja kui nii, siis mill moel? Kuidas tulevad mängu kasutaja kahestunud interaktsioonid, kui tekstidest eelnevalt uuritakse intelligentsed masin? Nendele ja sarnastele küsimustele vastamiseks on tarvis teoreetilist raamatlikku, mis on tundlik nii trükiradikaalse suhte, millest elektrooniline kirjandus päratamatult ammutab, kui ka vürtsi ühendatud ja programmeeritavate masinate meediavate arusaaduste suhte. Arvutuslikkus [computation] ei ole elektroonilise kirjanduse suhte kõrvaline ega juhuslik, vaid keskne selle ehitami-

Kirja masina ekstaatiline ümberkonstrueerimine

Andrus Laansalu

Doi: 10.7592/methis.v18i23.14807

See tekst toetub konverentsil „Kirjandus ja tehnika: representatsioonid ja mõtestused“ peetud vabas vormis ettekandele. Ülesanne iseenesest oli lihtne – leida vinn raamatuid, mis sobiksid tsitaadimasinaks, et rääkida teemal „Tehnika ja kirjandus“ seestpoolt väljapoole liikudes. Ehk siis mitte jälgida, kuidas paistab tehnika puhaste raamatulehtede vahelt vaadates, vaid pigem, milliseks muutuvad tehnoloogiaid kirjeldavad raamatud, kui neid lugeda õlisel garaažilaul? („Õliseks“ ei ole õige vastus.)

Muidugi oli kohe selge, et ulmekirjandus peab mängust välja jääma. Kui otsida tehnoloogiate ja tehnika esitust ulmekirjandusest, oleks kohe tegemist mänguväljaga, mis ulatub kuni silmapiirini ja sealt veel natuke edasi. Tundus mõistlikum püsida peamiselt sellise kirjanduse juures, mis ulmega eriti ei külgne. Teiseks, ma eelistaksin rääkida 1000 aasta pärast leiutatava interstellaarse termotuumakahuri asemel haamrist ja mutrivõtmest. Ma tunnen neid lihtsalt pisut paremini.

Kirja katsed tulla nähtavale

Aga enne raamatute juurde jõudmist räägin ma ikkagi ajaloost. Võiks öelda, et tehnika alustas keerulisemate vormide katsetamist suhteliselt abstraktselt ja üldse mitte sellisel kujul, nagu me masinat ette kujutame – üldiselt me tunneme ära, mis asi on tehniline objekt, isegi kui me seda kirjeldada ei oska. Aga vahel on see objekt varjatud, peidus või abstraheeritud. Nii et ma alustaks hoopiski Hammurapi seadusesteelist, aastast umbes 1750 eKr. Neal Stephenson (2003, 242) kirjutas „Lumevaringus“ sellest samast Hammurapi seadusesteelist ja leidis sealt midagi olulist. Ja ma kahtlustan, et ühe ammuse vestluse käigus tegime Jaak Tombergiga meelevaldse edasiarenduse sellest, mis Stephensonil kirjas oli. Seadusesteelil annab jumal Shamash Hammurapile mingisugused sümbolid ja üldiselt on arvatatud, et tõenäoliselt on need võimu sümbolid. Aga kui neid objekte täpsemalt vaadata, siis üks neist on ringikujuline ja teine kriipsukujuline. Loogiline tuletus on, et võib-olla andis jumal Shamash Hammurapile hoopiski binaarkoodi, ühe ja nulli. Aga kuna Hammurapi oli seadusemees ja poliitik, siis ta ei saanud mitte tuhkagi aru, ta arvas, et talle anti võimu sümbolid ja inimkond pidi järgmised 4000 aastat ilma binaarkoodita läbi ajama. Kuigi see oli juba antud. Selle koha peal läks masinaehitus pisut viltu, kuigi plaanitud oli see jumal Shamashil hästi.

Binaarkood ei olnud muidugi esimene tõsisem abstraktsete masinate ehitamise katse. Esimene katse oli sumerite ja egiptlaste teineteisest sõltumatu kirja leiutamine. See tuli ka palju paremini välja kui eksperiment binaarkoodiga – kiri jäi pidama ja läks kasutusse. Siinse jutu kontekstis saab kirja vaadata kui ühte teatud viisi ehitada masinat – loodi maailma üleskirjutamise masin ja see hakkas edukalt tööle.¹ Enamik kirja loomisi on toetunud teistele, juba olemasolevatele kirjadele, aga sumerite ja võimalik, et ka egiptlaste kirjasüsteemid olid üsna tõenäoliselt iseseisvad leiutised (Diamond 2002, 221).

Egiptlased olid oma uue ja ilusa niklist kiiskava masinaga väga rahul. Nende üleskirjutustes on palju tekste, milles väljendub hoiak, et kirjutamismasin on ülem igasugusest muust tehnoloogiast. Need tekstid esitasid umbes sellist mõtet: Ära hakka talumeheks! Tuleb jõehobu, tallab su saagi peal. Siis tuleb maksukoguja ja küsib su käest saaki, mida sul enam ei ole, ning nuhtleb sind. Ära hakka sõduriks! Vaenlane lööb su maha ja sinu korjus mädaneb põllul. Hakka kirjutajaks, siis võid sa kogu maailma üles kirjutada.

Tundub, et kirjakunst oli nagu tehnilise operaatori moodus istuda masina taga, mis kasutab oma masinlikku jõudu selleks, et nihutada ümbritsevat reaalsust, nii nagu masinad sageli teevad.

Vitruviuse nähtamatud leheküljed

Edasi, ajas meile lähemale liikudes võiks viidata Vitruviusele. Me teame Vitruviuse kümnet raamatut arhitektuurist (vt Vitruvius 1960). Vitruviust peetakse kogu ajaloo kõige mõjukamaks arhitektuurist kirjutajaks. Tema 3., 4. ja 5. raamat põhjustasid vähemalt neljasajaks aastaks Euroopa ja ka Euroopa asumaade arhitektuuri kujunemise otseselt selle järgi, kuidas Vitruvius natuke enne aastat 0 (täpsemalt 30–15 eKr) pani kirja kolme orderi proportsioneerimise süsteemi.²

Samal ajal on Vitruviuse pärandist, samadest raamatutest ära unustatud paljud teised asjad, mis oleks võinud olla sama tähtsad. Need jäid kõrvale, nendega renessansis ei tegeldud – võib oletada, et need ei pakkunud piisavalt huvi, võrreldes suurejoonelise orderisüsteemiga.

1 Sumeri kirja ilmutamise dateering oleks umbes 3400–3300 eKr ja egiptlaste kirjal 3100–3000 eKr. See jätab muidugi lahti võimaluse, et egiptlased ikkagi laenasid kirja idee sumeritelt.

2 Sammaste ja talastiku proportsioneerimise süsteem, mis sai alguse Vana-Kreeka ehituskunstis, aga renessansist alates domineeris kogu Euroopa arhitektuuris. Vitruviuse esitatud kolm proportsioneerimistüüpi on dooria, joonia ja korintose order. Arvutuste baasiks on samba jalami läbimõõt, dooria orderis on samba kõrgus 7 jalami läbimõõtu, joonia orderis 8 ja korintose orderis 9. Ka sambatüüpide kapiteelid on selgelt eristatavad.

Näiteks kirjutab Vitruvius, et Vana-Rooma kaarikutel olid küljes hodomeetrid, ehk siis, Vana-Rooma kaarikutega sai päris hästi teekonna pikkust mõõta (ühtlasi andis see võimaluse liialt pikka teed kirjanduslikult ja samas faktipõhiselt kiruda). Teine väga huvitav tehnika, mida Vitruvius kirjeldab, on analoogvõimendite süsteem. Vana-Kreeka teatrites olid Vitruviuse väitel savist või pronksist potid, mille resonantssagedused vastasid Vana-Kreeka mikrotonaalsete heliridade helikõrgustele. Kui laulja või retsiteerija esitas oma teksti täpsetel helikõrgustel pottide suunas, siis need potid väidetavalt võimendasid tema esitust (Vitruvius 1960, 143–145). Ehk siis, ei pruukinud olla päris nii, nagu alati räägitakse, et amfiteatrid olevat olnud ideaalse akustikaga, nii et kui all sosistati, siis kostis sosin ülemisse ritta ära. Näitekirjandus võis abi saada hoopiski Vitruviuse kirjeldatud analoogvõimenditest.

Havi kood

On aeg võtta raamatud ja need õlilele garaažilauale laiali laotada. Ma alustan vene muinasjutust „Havi käsul”. Olukord algab meile tuttavalt viisil (me tunneme seda printsiipi kuldkala-juttudest): Jemelja püüab jääaugust havi, tahab havi ära keeta. Havi ütleb talle: „Ära tee nii, mul on parem plaan. Ma annan sulle maagilise seadeldise.” Tänapäevases keeles võiks öelda, et havi annab Jemeljale koodi, mis on suuteline ennast reaalsusesse sisse häkkima ja siis reaalsuse käiku muutma. Jemelja peab lihtsalt ütleva: „Havi käsul, minu tahtel – minge, panged, ise koju...” ja panged lähevadki ise koju. Või kui külarahvas kipub Jemeljale kallale, siis Jemelja ütleb: „Havi käsul, minu tahtel – noh, kaigas, anna neile naha peale...” Selle peale kargab kaigas välja ja (kasutades havi kirjutatud koodi) nüpeldab külarahva valu-sasti läbi. Põhjus aga, miks külarahvas on Jemelja peale vihane, on tegelikult selles, et Jemelja ütles reele: „Havi käsul, minu tahtel – sõida, regi, metsa...”, aga kuna liiklusreegleid ei olnud veel kehtestatud, siis Jemelja regi sõitis üsna hoolimatult rahvale otsa ja põhjustas palju häda (Kaljo 2001, 5–9).

Konverentsil „Kirjandus ja tehnika: representatsioonid ja mõtestused” oli korduvalt juttu ahjust, mitmetes filosoofilistes positsioonides – kas sisaldus ahjus jumal metafüüsilisel või mõnel muul tihendatud viisil. Jemelja loos on ahi havi antud programmikoodi rakendumise apoteeos. Jemelja ütleb: „Havi käsul, minu tahtel – noh, ahi – sõidame tsaari juurde ...”. Seepeale rebib ahi end seinast lahti ja sõidabki tsaari juurde. Ega polegi eriti suurt vahet selles, kas ahi sõidab havi antud koodi järgi läbi metsa tsaari juurde või sõidab William Gibsoni „Neuromandis” häkker Kuang-viiruse seljas läbi musta jää (häkker tahab pääseda ligi salajastele andmepankadele, aga must jää kärsatab üldiselt sissetungija ajud läbi, vt Gibson 2016, 199–200). Seesama gibbonlik idee on siin vene muinasjutu havis ja ka kuldkalakese loos selgelt olemas – ilma havi spetsiaalkoodita ei pääseks Jemelja tsaari lähedussegi.

Antti Hyry ja ahi

Ahju teema läheb edasi. Soome kirjanik Antti Hyry on kirjutanud romaani „Ahi“ (2009), mida tsiteerib ka eesti keelde tõlgitud raamatus „Vasar ja vaikus: lühike sisesejuhatuse tööriistade filosoofiasse“ Jyrki Siukonen. Hyry kirjeldab väga detailselt, mismoodi tuleks ehitada ahju.

Ta võttis plekilõikuri, pelikankäärid, ja lõikas metallplaadi üheksakümne sentimeetri märke juurest pooleks. Ta kohendas telliseid, et plaat nende peal paremini tasakaalus püsiks, ja asetas meetrise läbimõõduga metallplaadi keskele, sobivasse kohta ahjuukse raami, nii et raami alumine sisemine äär jäi seitseteist sentimeetrit metallplaadi servast sissepoole. Ta leidis tööriistakastist veekindla musta markeri ning joonistas raami siseääre järgi joone. Järgmiseks akutrell, kaheksamillimeetrine puur ja metalli lõikava teraga jõhvsaag.

Ta puuris augumärke kohale augu. Puuritera ots libises alguses, hakkas siis võtma, kuid kiilus just enne läbi jõudmist kinni. Ta pani puuritera vastupäeva pöörlema ja see tuli lahti. Siis pani ta selle jälle päripäeva käima ja jõnksutas puuritera poolviltu läbi plaadi. Sinise jõhvsaeküljes oli juba rauda lõikav tera. (Siukonen 2016, 94)

Siin on meil probleem. Töövõtete kirjelduse järgi ei ole siin tegu üldse jõhvsaaga. Vana kooli jõhvsaek tera kinnitatakse kahest otsast raami külge ja sellega saetakse peamiselt puitu ja vineeri. Jõhvsaek raami tööpoolest saab kinnitada metalli lõikava tera (ma olen seda hädavajaduse pärast teinud), aga see on ikkagi üsna tülikas saagimine. Ja peategelane on siin vana insener, tal ei ole sellist brikolaazi vaja.

Artikli toimetamise käigus ilmus seletus. Soomlaste nimetus *kuviosaha*, mida on kasutatud romaani originaalversioonis (Hyry 2009, 80), tähendab muustrisaagi ja käib kõigi sellist tüüpi funktsiooniga saagide kohta. Eesti tööriistaterminoloogias eristatakse need saed tera ja konstruktsiooni järgi, meil on jõhvsaag, tikksaag ja lintsaag. Google'i pilditsing näitab hästi, kuidas kõik need saed termini *kuviosaha* alt välja ilmuvad. Tööriist, millest siin jutt käib, on üsna kindlalt hoopis tikksaag.

Hyry kirjeldab põhjalikult, kuidas täpselt ta saeb. On hästi näha, kui palju tähe-ruumi tuleb kulutada, et kirjeldada mõnd liigutust või töövõtet. Sellist probleemi sisaldab peaaegu iga katse kirjanduses tehnoloogiaid ja tehnilisi objekte adekvaatselt esitada. Sõnastused ei pääse kuigi kergesti füüsilises ruumis rakenduvate jõujoonte spetsiifiliste esiletulekuiisideni. Võib tunduda, et piisab sellest, kui me enam-vähem täpselt anname edasi tegevuse sisu. Aga füüsilise rakendusena koosneb see sisu tohutust hulgast täpsetest mikroliigutustest, mille kirjeldamine pole üldse võimalik, ja päris kindlasti pole see mingist detailsusastmest alates teksti voolavuse seisukohalt mõttekas. Hyry on leidnud mõistliku balansi ja vähemalt see inimene, kes niisuguste teemade vastu huvi tunneb (või ise tööriistadega töötab),

loeb tema „Ahju“ (mis pälvis Soome prestiižseima, Finlandia kirjandusauhinna) ja „Aita“ (1999, eesti k 2010) suure huviga.

Siin me oleme jõudnud kirjanduse ja tehnika sellise liideseni, kus tegemist on huvitavate üksikesemete kirjeldamisega. Need esemed võivad olla huvitavad meeldivad (nt magnet ja astrolaab Gabriel García Márqueze romaanis „Sada aastat üksildust“) või ebameeldivad moel (nt Edgar Allan Poe novellis „Kaev ja pendel“ needsamad nimetatud objektid). Tehnoloogiast saab kergesti mõlemad tulemused kätte. Üks ja sama asi võib olla meeldiv ja kohutav. Saega saab teha ilusa laua ja saab ka elusa inimese pikkupidi pooleks saagida. Kasulik ja hästi konstrueeritud masin võib alati üritada rebida sul kätt küljest, vähemalt mis puutub rasketööstuse masinatesse. Treipingi juures kinnastega töötades võib kaotada sõrmed. Jne. Huvitavad üksikesemed on alati detailseks kirjeldamiseks väga sobivad – sageli on raske nende eesmärkidest kohe aru saada, nad on lummavalt keerulised. Ja võimaliku ohtlikkuse oreool lisab ainult pinget.

„Sada aastat üksildust“ ja magnet

Huvitavate üksikesemete kirjeldamisega algab Márqueze romaani „Sada aastat üksildust“ maailmaloomise protsess. Mustlaspererkond toob Macondosse magneti.

Metsiku habeme ja kõhnade varblasekätega kerekas mustlane, kes nimetas end Melquiadeseks, demonstreeris külarahvale rohmakal viisil seda, mida ta ise nimetas Makedoonia tarkade alkeemikute kaheksandaks imeks. Ta käis majast majja, lohistades kaht rauakangi. Ja kõik nägid hõmmasutusega, kuidas pajad, katlad, tangid ja pannid kukkusid oma kohtadelt, puust aknaluugid ragisesid naelte ning kruvide meeletust pingutusest end lahti kiskuda, ning isegi ammukadunud asjad ilmusid nähtavale sealt, kust neid kõige rohkem oli otsitud [. . .]“ (García Márquez 1975, 5)

Juhtub nii, et Jose Arkadio Buendia satub neist seadeldistest vaimustusse ja raamat käivitub nende huvitavate tehniliste seadeldiste esilemanamise pingest. Igaüks neist esindab peamiselt iseennast oma kummalisuses ja uudsuses, ja mitte mingit suuremat tehnoloogilist formatsiooni. Tehnika on veel nii uus, nagu need asjad, mille juurde tuleb minna, näidata nende peale näpuga ja öelda „See!“ (neist on kohe esimesel leheküljel juttu). Iga üksik seade suudab tekitada hämmastust.

Jose Arcadio kasutab mitmesuguseid taevamõõtmisseadeldisi (näiteks astrolaabi) ja jõuab järeldusele, et maa peaks olema ümmargune nagu apelsin. Keegi ei usu teda. Melquiades kinnitab, et see on uusimate teadussaavutustega täiesti kooskõlas, aga lõpuks ema Ursula viskab ikkagi astrolaabi maha puruks ja Jose Arcadio peab endale uue tegema. Tehnika lõpetab sageli nii, et ta on maha puruks visatud.

Kingpoole tordilabidas

Huvitavatest üksikobjektidest rääkides võib meelde tuletada veel näiteks naksitralle. Kui te nüüd arvate, et ma osutan Muhvi autole, siis ei, seda ma ei tee. Muhvi auto on Muhvi dekoratsioon, sellele ei ole pööratud tehnilist tähelepanu. Küll aga tooks ma esile ühe episoodi Kingpoole elust. Kingpool oli peitunud puuõõnde ja kui selle õõne servale ilmus hiiglaslik rott, haaras Kingpool haraka varanduse hulgast tordilabida ja äigas sellega rotile valusasti vastu koonu, nii et rott puu otsast alla sadas. Kingpool, erinevalt Muhvist, kes kasutab lihtsalt valmis tehnoloogiat, esindab tõelist *bricoleur*'i, meisterdajat. Meisterdaja võtab selle, mis tal käeulatuses on, ja kasutab seda vastavalt olukorra vajadustele, sõltumata sellest, kuidas instruksioonid on ette näinud seadeldise kasutamise. *Bricoleur* peab olema leidlik, kiire ja manuaalselt osav. Kingpool tuli meisterdamisega suurepäraselt toime ja ühtlasi kinnitas, et eesti kirjanduses on olemas tugevaid tehnika sisulise kasutamise näiteid.

Gastevi tehnoloogiline poeesia

Nüüd tuleks minna sellise tehnoloogia juurde, mis on muutunud seriaalseks, rasketööstuslikult korratavaks, ja kus tähtis pole mitte manuaalne osavus, vaid võimsus, mis on selle tehnoloogia olemuslik omadus. Kus tehnoloogia toores jõud vallandub. Polegi vaja väga palju kaugemalt otsida kui Aleksei Gastevi „Töölislöögi poeesiast“. Võiks võtta enam-vähem esimese avaneva lõigu:

Relsid põlevad.

Hammasrattad murenevad.

Meeleheitlikult. Piinad.

Laagrid suitsevad.

Mootorid on agoonias.

Kaitsekestad lõhkevad.

[. . .]

Sada tuhat, pea vastu.

Valgust, valgust.

Lambid kõikjal, laternad.

Küte – maksimumi.

Roobitsege küttekoldeid.

Tekitage aur.

(Gastev 2009, 34)

Ja nii edasi. Gastevil on selles raamatus poeetilises mõttes palju paremaid tekste, aga selles tsitaadis on tunda võimsusele väljamängimist. On ülimalt oluline, et tehnoloogia ületab oma seriaalsuses seda, mida inimene on suuteline taluma. Võiks isegi täpsustada: tehnoloogia ületab seda, mida *i n i m k e h a* on suuteline taluma. *T e h n o l o o g i a* *k e h a* on võimsam, kontsentreeritum ning kannatab välja koormust ja survet, mis inimkeha kohe katki teeks. See aspekt tekitas algselt, võimsa rasketööstusliku tehnikaga kokku puutudes, kindlasti imetlusvärinaid ja need värinad on niisugustesse tekstidesse ka selgelt sisse kirjutatud.

Marinetti ja Samothrake Nike

Siit võiks teha kõrvalepõike futurismi isa ja eestkõneleja Marinetti juurde. Alati kui tuleb juttu varastest tehnoloogia-apologeetidest, kes imetlesid tehnoloogia jõudu, tsiteeritakse Marinetti. Aga Marinetti demonstreeris ühe lausega, et ta ei saa dünaamikast ja jõujoonest päris selgelt aru. „Kihutav võidusõiduauto, mis sarnaneb suurtükikuuliga, on kaunim kui Samothrake Nike,“ kirjutas ta 1909. aastal oma kuulsas manifestis (Marinetti 2009, 51). Marinetti oleks selle võrdlusega väga hästi vee peal püsinud, kui ta oleks valinud ükskõik millise teise skulptuuri. Kahjuks valis ta võrdluseks Samothrake Nike. Kui Samothrake Niket päriselt lähedalt silmitseda (teda hoitakse Louvre'is), pole raske aru saada, et ta oli kihutava võidusõiduauto analoog omas ajastus. Kui nüüd need kaks võrdlusesse panna, siis, ei – kihutav võidusõiduauto ei ole kaunim kui Samothrake Nike. Nike väljendab sedasama toorest dünaamikat, mida hiljem hakkas väljendama võidusõiduauto. Ja Marinetti astus ajaloolisele banaanikoorele.

Antoine de Saint-Exupéry lenduripoeetika

Järgmine etapp selles täiesti meelevaldselt konstrueeritud tehnoloogiat esitava kirjanduse arengukõveras võiks olla Saint-Exupéry lenduripoeetika. See on läbivalt kavatsuslik, võimalik, et juba läbielamise ajal kirjapandavaks sõnastuseks kujundatud. Saint-Exupéry kirjeldab kõikvõimalikke allakukkumisi ja tehnilisi probleeme. Tuletame meelde, milliste lennukitega ta lendas suure osa oma lendurikarjäärist. Need olid 1930. aastate lennukid. Me kujutame ette, et kui lendur istub lennukisse, siis see on kindel ja vastupidav tehnoloogia. Ei olnud nii. Näiteks järgneva kirjelduse lennukil oli lahtine kabiin ja kahekordsed trossidega ühendatud tiivad. See oli kergkonstruktsioon, mis võis iga hetk kuidagi laguneda ja alla kukkuda. Saint-Exupéry kirjeldab, mida lendur Mermoz näeb öösel lennates. Tehnoloogia sulab siin poetikasse, ta jääb tehnoloogiana kohale, sest ilma tema detailse kohalolekuta ei tekiks ka seda poetikat, aga ta ometi samal ajal pihustub selles enda loodud poetikas laiali, kaob sellesse nagu pilvedesse sukelduv lennuk. Me peame siin kogu aeg

meeles pidama, et tehnoloogia ja loodusjõudude kohtumine, tehnoloogia suutlikkus vastu seista loodusjõudude purustavale mõjule tiksub kogu aeg selle poeetika taga. Ilma selle pingeväljata niisugust poeetikat ei tekiksi.

Vesipüksid tõusid ja seisid liikumatult üksteise lähedal nagu mingi musta templi sambad. Nad kandsid oma otstel tormi laiaks paisunud, sünget ja madalat võlvi, läbi võlvi lõhede aga langesid valgusvihud ja täiskuu heitis sammaste vahelt kiirgust mere külmadele plaatidele. Mermoz jätkas oma teed nende tühjade varemete vahel, põigates ühe valguslaigu juurest teise juurde, sõitis ümber hiigelsammaste, milles kahtlemata mühises ülespaiskunud meri, ja liikus neli tundi piki kuuvalguse jugasid, otsides templist väljapääsu. See vaatepilt oli nii vapustav, et alles pärast Tormikatta ületamist märkas Mermoz, et ta polnud tundnudki hirmu. (Saint-Exupéry 2003, 134)

Kui see oleks lihtsalt poeesia, siis see oleks ka mõjuv. Aga teadmine, et see on väga suure tõenäosusega reaalse lenduri realistlik lennukogemus, muudab oluliselt poeesia pingsust. Tehnoloogia tõstab inimese olukorda, kus poeesia kirjutab ennast talle näkku kogu oma toore jõuga, ilma et inimene peaks selleks kohtumiseks ja läbielamiseks üldse mingeid pingutusi tegema või midagi välja mõtlema. See lihtsalt tabab teda ja piisab, kui ta paneb peaaegu dokumentaalselt kirja, mida ta nägi tingimustes, kuhu inimene harilikult ei satu. Loodusjõud on igal pool sellise ajaloolise lenduri ümber ja tehnoloogia on siin poeesia käepikendus.³

Aga selles on ka küberpunklikku tunnetust, aeglaselt tuuleklaasil libisevate linnapanoraamide eelaimust, teadvuse staatikat, kus linna või maandumisrada tähistav tulede kaskaad on justkui täielikult kohal, aga inimene on ikkagi üksi oma tehnoloogia känkras, mis teda elus hoiab.

Linna nähtav närvivõrgustik

Küberpunk saab olla ka ilma küberpungita. Peter Høegi „Vaikses tüdrukus“ lõikuvad viirastusliku tehnoloogia sähvatused sündmustesse isegi siis, kui kirjeldatakse lihtsalt taksot (Jaguar, eks ole) või taksojuhti (proteesidega mees). Ja kuigi Peter Høegi taotlus ei ole keskenduda tehnoloogia tihenduskohtadele, moodustavad need pidevad lõiked siiski kogu raamatut läbiva pinge all oleva kartograafia.

Kopenhaagen oli tema ees aval. Suurte liiklussoonte pikad, kollakad valgusketid. Kaltsiumvalge ja dioodsinine kuma *City* kohal, must auk seal, kus asus kinnine tsoon, valgusvaakum. Selle taga,

3 Sellist lenduripoeetikat kirjutatakse ka tänapäeval. Võib otsida näiteks Instagramist kasutajanime jpcvan-heijst – see on lendur, kes lendab transpordilennukiga Boeing 747 ning pildistab ja kirjeldab Saint-Exupéry läbielamisteruumiga üsna sarnaseid olukordi.

halogeenlampide valguses, prügipõletustehase valged müürid, monumentaalsed nagu templil. Nende taga Amager nagu oranž valguse trükiplaat. Raamitud Kastrupi maandumisradade pik-kade lintidega, mis nägid välja nagu merepinnast mõne meetri kõrgusel hõljuvad valgusesillad. (Høeg 2008, 71)

See võiks samahästi olla mõnest William Gibsoni raamatust võetud lähitulevikuline linnakirjeldus. Aga on üsna kindel, et Høeg ei kopeeri Gibsonit, ta esitab lihtsalt sama tüüpi tunnetust. Tehnika ei ole siin enam iseseisev objekt, ta ei ole kontsentreeritud seriaalsus, mis peab meid hämmastama oma toore jõuga. Ta on hoopis pihustunud ja sulanud keskkonda, ja ta peegeldub meile sealt tagasi, kõigilt neilt lõpututelt läikpindadelt ja valgusjadadelt. Ta on muutunud keskkonna eristumatuks osaks.

Siis edasi võiks tehnoloogia ja kirjanduse liides liikuda veel suuremasse abstraktsusesse. Ma teen nüüd küsitava väärtusega käigu ja tsiteerin ühe lõigu jagu iseennast. Ma lihtsalt ei leidnud sellise fookusega teksti kusagilt mujalt, kuigi otsisin. See on unenäomasina kirjeldus.

Katkine tegelikkuse masin

palaviku-unedes ehitam ma masinaid. need masinad ei läinud kunagi käima – alati jäi puudu mõni ühendav lüli, kataloogist väljaununenud detail, mida unest polnud võimalik leida. ma sorteerisin ja korrasasin, häälestasin ümber, tuhanded leheküljed kirjapanemata katalooge, mehhanismid nende kujude ja materjalide järgi, ülekuumutatud aju korrasustalgoritm, ülekannete ja lülituste süsteem [. . .] peegeldused nikeldatud kumerpindadel, masinas on viga, kataloogis on viga, süsteem mõraneb ühe sobimatu elemendi läbivajumiskeskusest. ma ei ärka, ma pole muud kui nimekirjade ülelugeja, vari, mis libiseb kataloogikastide vaikuse kohal. unustuse registreerimehaanik. tolm langeb, suu on liiva täis. ma seisan luute kõverjoonel, pind on puhas ja lage, moodustunud peaaegu ilma valemite [. . .]. ja selle all, sügaval liivas, vaikib korrapäraste ühenduste süsteem, lülid, liigendid, ülekanded, rattad. tegelikkuse masin. sisse lülitama. katki. hääletu (andreas w 2014, 2).

Masinad, masinlikkus ja tehnoloogia ei ole enam lihtsalt igal pool meie ümber, meie ärkveloleku tegelikkuses, see kõik on imbinud unenägudesse ja teadvusesse, teadvus kirjeldab ennast läbi masinlike terminite (me ei pea siin tingimata Deleuze'i ja Guattari suunas vaatama). Ja teeb seda nii, et just masinlikkus väljendabki teadvust kõige paremal võimalikul viisil, teadvus saab samastuda mitte lihtsalt masinlikkusega, vaid masinatest moodustatud tehnoloogilise välja pingega. Uni on masinlik ja on masinlikkuse osa.

Aga ka siit tuleks teha edasi veel üks samm. Sest see ei ole veel piir. Uni on alati olnud masinlik, juba siis, kui masinaid veel ei olnud. Kirjutus ei viita siin ikka veel millelegi tehnoloogiast väljaspool asuval. Kus see väljaspool üldse olla võiks? Võimalik et, kui väga tahta, siis teksti sees.

Lõpmatuse kirjutaja

Anti Saare raamatus „Tekste siledast ruumist“ on peatükk „Kuidas kirjutada kera“. Selles kirjutatakse midagi palju rohkemat kui kera. Midagi, mida ei saa mõõta.

Loogelistest joontest: kiri, mis tuleb alati paigutada kirjutajast eemale (mitte sirgete joonte peale, nagu üldiselt väidetakse, vaid nende taha). Sellisest paigutusest tulenevalt: üritab kirjutaja alati teksti endast eemale seada, liigub sellega aga tahes-tahtmata järk-järgult omaenese kehale lähemale. (Saar 2009, 57–58)

Tõmba joont ja pea silmas: kuigi paberil su laual on lõplikud mõõtmed, on kirjajoon definitsiooni järgi lõpmatu: kuni leidub veel vabasid servi, kuni rea- ja tähevahed on täitmata, kuni tähepaukades haigutab tühjus... ära ütle, et enam ei mahu. Kahe rea vahele kirjutamine ei tee seda täis, vaid tekitab kaks (neli, kaheksa, kuusteist...) uut vaba reavahet. Nii et tegelikult ei täida sa kirjutades pinda ega tühjenda seda ka tühjusest, vaid kirjutad seda geomeetriselises progressioonis pidevalt juurde. See topograafiline tõsiasi kehtib vääramatult ka semantikas: öeldes midagi mis tahes asjast, tekitad sa ütlemata jäetu näol öeldu ümber nii tohutu puuduse, et öeldu ise on selle kõrval kõõmes.

Kiri tiheneb ja vaba ruum paisub – kas tõesti ikka sellesama paberilehe piiratud piires? Fraktaalne kõrb kasvab, vaata, sõber, kus sa omadega oled. (56)

See on masina lõplik abstraherumine, üleskirjutuses konstrueeritud lõpmatuse masin. Oma genereerimisvõimes sarnaneb ta ratastega masinaga, mis hakkab lõputut kaldpinda mööda alla veerema – ta ei peatu kunagi. Nii nagu allaveerev ratastega masin genereerib liikumist, genereerib see teine masin katkematut kirja (mis võib vabalt kirjeldada ka teda ennast). Ta on rekursiivne ja seega ta tõesti ei peatu enam kunagi. Kuhu oleks siit veel edasi minna? Masin on tagasi jõudnud oma algmesse, egiptlaste ja sumerite alustatud abstraktsesse vormi, teisendatud kirja kujule ja ühtlasi väljub kirjast. Tõesti – vaata, masin, kus sa nüüd omadega oled.

Allikad

andreas w. 2014. κατά-ληψις. – *Olematute Raamatute Antoloogia*. Tallinn: Paranoia publishing group ltd.

Diamond, Jared. 2002. *Püssid, pisikud ja teras. Inimühiskondade erinevad saatused*. Tõlkinud Ann Kivikangur. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.

García Márquez, Gabriel. 1975. *Sada aastat üksildust*. Tõlkinud Aita Kurfeldt, järelsõna Jüri Talvet. Tallinn: Eesti Raamat.

Gastev, Aleksei. 2009. *Töölistöögi poeesia*. Loomingu Raamatukogu 25–27. Tõlkinud Aare Pilv. Tallinn: Kultuurileht.

Gibson, William. 2016. *Neuromancer*. London: Gollancz.

Kaljo, Kai, toim. 2001. *Havi käsul. Vene muinasjutud*. Tallinn: Odamees.

Høeg, Peter. 2008. *Vaikne tüdruk*. Tõlkinud Tiina Toomet. Tallinn: Eesti Raamat.

Hyry, Antti. 2009. *Uuni*. Helsinki: Otava.

Marinetti, Filippo Tommaso. 2009. „The Founding and Manifesto of Futurism.” – *Futurism: An Anthology*, toimetanud Lawrence Rainey, Christine Poggi ja Laura Wittman, 49–50. New Haven & London: Yale University Press.

Saar, Anti. 2009. *Tekste siledast ruumist*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

de Saint-Exupéry, Antoine. 2003. *Lõuna postilennuk. Inimeste maa*. Tõlkinud Merike Riives ja Maria Hange. Tallinn: Varrak.

Siukonen, Jyrki. 2016. *Vasar ja vaikus. Lühike sissejuhatus tööriistade filosoofiasse*. Tõlkinud Jaan Pärnamäe. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus.

Stephenson, Neal. 2003. *Lumevaring*. Tõlkinud Juhan Habicht. Tallinn: Varrak.

Vitruvius. 1960. *The Ten Books on Architecture*. Tõlkinud Morris Hicky Morgan. New York: Dover Publications.

Andrus Laansalu – kirjutab kunstiteaduse ja konserveerimise vahealasse jäävat doktoritööd kunstobjektide purunemisest ja materjalide omadustest. Õpetab Eesti Kunstiakadeemias evolutsiooniteoorial ja biosemiootikal põhinevat kunstianalüüsi. Töötab arvutimängutööstuses heliinsenerina. Vabal ajal mängib kontrabassi ja saksofoni ning ehitab mootorratast.
E-post: tseppeliin[at]gmail.com