

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Agnes Neier

Foto funktsioon fiktsioonis

Magistritöö

Juhendaja: professor Arne Merilai

Tartu 2014

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Teoreetiline sissejuhatus. Pildiline pööre	6
1.1. Kujutised	11
1.2. Fotograafilised kujutised	16
2. Foto ja kirjandus	24
2.1. Lühike ülevaade foto ja kirjanduse suhte ajaloost	24
2.2. Ekfraas	33
2.3. Foto ja narratiiv	39
3. Foto funktsioon fiktsioonis	46
3.1. Koht. Tõnu Õnnepalu „Paradiis”	47
3.2. Perekond. Kai Aareleiu „Vene veri”	54
3.3. Trauma. Ene Mihkelsoni „Ahasveeruse uni”	61
3.4. Surm. Andrus Kasemaa „Leskede kadunud maailm”	65
3.5. Fiktsioon/mittefiktsioon	72
Kokkuvõte	77
Kasutatud kirjandus	80
Kasutatud illustratsioonid	84
The Function of Photography in Fiction. Summary	84

Sissejuhatus

Käesoleva magistritöö peamiseks ülesandeks on vaadelda fotograafiliste kujutiste funktsiooni ilukirjanduslikes teostes. Kuigi fotosid on raamatutes kasutatud juba pikka aega, võib just kaasaja eesti kirjanduse puhul täheldada teatavat tõusu fotode kaasamisel tekstidesse. Pealegi, kuna tänapäeva maailmas oleme me pidevalt ümbritsetud igasugustest visuaalsetest kujutistest, eriti fotodest, siis on üksnes loomulik, et akadeemiline uurimine soovib ka sellele fenomenile viimasel ajal üha rohkem tähelepanu pöörata. Antud töö eesmärk ongi anda ülevaade sellest, kuidas fotograafilised kujutised funktsioneerivad, millisel kujul nad võivad esineda ilukirjanduslikes tekstides ning mis on nende funktsioon antud tekstides. Töö vaatlleb, kuidas visuaalne materjal mõjutab kirjutatud narratiivi ja vastupidi, teisisõnu, millised on nende vastastikused mõjutused ning mis eesmärki täidavad fotod kirjanduslikes teostes.

Käesolev magistritöö lähtub (semiootilisest) eeldusest, et visuaalset materjali on võimalik lugeda samaväärselt sõnadega kirjapandud tekstile, ehkki neil on mõlemal oma spetsiifika, oma võimalused ja piiratud. Fotograafilisel kujutisel on ilukirjanduslikus teoses alati mingi funktsioon – need võivad varieeruda pelgalt illustratiivsest kuni narratiivseni. Nii nagu fotograafilistel kujutistel võib olla erinevaid funktsioone, on neil kirjanduslikus tekstis ka erinevaid ilmumisviise – nad võivad esineda nii otseselt füüsilisel kujul kui ka fotode verbaalse kirjeldusena fiktsioonis.

Töö on illustreeritud mitmete fotodega. Fotod pärinevad enamasti kasutatud kirjandusteostest, kuid materjali paremaks avamiseks ja ilmestamiseks on kasutatud ka muid fotograafilisi kujutisi. Kuna antud magistritöö teema käsitleb otseselt teksti ja foto vahelisi seoseid, on fotod asetatud uurimistöös teksti sisse, mitte lisadena teksti järgi. See peaks lihtsustama töö lugemist ning paremini illustreerima toodud näidete relevantsust.

Kuna töö hõlmab nii kunsti kui ka kirjanduse valdkonda, siis pärineb teoreetiline korpus erinevatelt autoritelt. Teoreetiline osa pildi ja keele kohta toetub suurel määral W. J. T. Mitchelli raamatule *Pictorial Turn* ning tema teistele kirjutistele. Fotograafia ja kirjanduse suhete ajalugu käsitlev alapunkt on suuresti võlgu François Brunet' teosele *Photography and Literature*. Kirjandusteaduse poole pealt osutusid asendamatuks Marie-Laure Ryani kirjutised ning fotograafia ontoloogia võlgneb palju Roland Barthes'i ja Susan Sontagi tekstidele.

Töö on jaotatud kolme suuremasse peatükki. Esimene peatükk vaatab pildilise pöörde ajalugu ja arenguid, joonistades välja põhilised probleemkohad ja teemad, mis esinevad sõna ja pildi, fotograafia ja kirjanduse uurimisel. Samuti on esimeses peatükis välja toodud verbaalsete ja graafiliste kujutiste erinevused ning fotograafiliste kujutiste spetsiifika.

Teine suurem peatükk keskendub fotograafiliste kujutiste ja kirjanduse suhetele. Antakse lühike ülevaade fotograafia ja kirjanduse suhetest ajaloo jooksul, vaadeldakse, kuidas fotod hakkasid raamatutesse tekkima ning milline oli nende suhe kirjutatud narratiiviga. Samuti avatakse ekfraasi mõistet, mis viitab visuaalse representatsiooni verbaalsele kujutamisele. Vaadeldakse lähemalt fotograafiliste kujutiste narratiivset võimet lugu edasi anda.

Töö kolmas peatükk kasutab eelnevalt välja toodud teoreetilist korpusi ning vaatab fotode funktsioone ilukirjanduslikes teostes. Vaatluse alla on võetud neli eesti kaasaegset teost: Tõnu Õnnepalu „Paradiis” (2009), Kai Aareleid „Vene veri” (2011), Ene Mihkelson „Ahasveeruse uni” (2001) ning Andrus Kasemaa „Leskede kadunud maailm” (2012). Teoste valikul on lähtutud eelkõige nõudest, et tegu oleks kaasaegsete eesti ilukirjandusteostega, milles on esitatud fotosid või mis kasutavad fotograafiliste kujutiste motiive kirjutatud narratiivis.

Kasutades antud teoseid, saab välja joonistada mõned võimalikud fotograafiliste kujutiste funktsioonid ilukirjanduslikes teoses. Vaadeldes, kuidas verbaalne narratiiv ja fotograafilised kujutised omavahel suhestuvad, tulevad esile ka suuremad teemad, mis aktualiseeruvad just fotode kasutamise tulemusena tekstis. Iga alapeatüki analüüsi juures ongi asetatud rõhuasetus ühele suuremale teemale – koht, perekond, trauma ja surm. Kuigi neid väljatoodud fookuspunkte esineb kõikides analüüsitavates teostes, on selguse huvides iga alapeatükk piiritletud ühe teosega. Sellel alusel on Tõnu Õnnepalu teoses vaatluse all fotograafiliste kujutiste, narratiivi ja *koha* seos, paik ja mälu; Kai Aareleiu teose juures kerkivad esile fotode ja *perekonna* seosed, järjepidevus; „Ahasveeruse une” alapunkt keskendub fotode ja *trauma* suhetele, puuduolekule; ning Kasemaa teose puhul on vaatluse all fotograafiliste kujutiste ja *surma* seos.

Just nende konkreetsete teemade avanemise kaudu ilmnevad seosed verbaalse narratiivi ja fotode vahel ning selgineb, millise funktsiooni fotod ilukirjanduslikus kontekstis omistavad. Viimases, kõiki eelnevalt põhjalikumalt käsitletud teoseid hõlmavas alapeatükis

tõstatatakse küsimus fotograafiliste kujutiste ja fiktsionaalsuse/mittefiktsionaalsuse suhtest ehk sellest, kuidas mõjutavad fotograafilised kujutised, mis oma olemuselt on seotud reaalsusega, fiktsionaalseid kirjandusteoseid.

Töö panuseks on Eesti kontekstis ühe uurimata teema vaatlemine, mis ühendab endas nii kunstiteoreetilised kui ka kirjandusteoreetilised lähemised ning tutvustab võimalusi, kuidas vaadelda ilukirjanduslikke tekste, mis sisaldavad ka fotosid.

„Tuleviku kirjaoskamatus,” on keegi öelnud,
„pole mitte vähiklikkus lugemises või kirjutamises,
vaid fotograafias.”
– Walter Benjamin¹

1. Teoreetiline sissejuhatus. Pildiline pööre

Üle kolmekümne aasta tagasi kirjutas Ameerika professor Alan Trachtenberg sissejuhatuses kogumikule *Classic Essays in Photography*, et arvestades arvukaid kirjanikke, kes on eksperimenteerinud fotograafiaga, ning mitmeid fotograafe, kes on pöördunud kirjanduse juurde, „on selge, et fotograafilise kriitika uued arengud nõuavad, et kriitikud võtaksid arvesse fotograafilise kujutise kommunikatiivset jõudu, selle „keelt”, selle „tähendust” ning selle tähenduse olulisust meie maailmale”². Trachtenbergi nõue kriitikutele märgata fotograafilise kujutise keelt ja tähendust on tänapäeval osutunud põhjendatuks. Koos kasvava huviga visuaalse meedia ja tehnoloogia vastu ning ligipääsetavuse suurenemisega neile, on pildid, eriti aga fotod, saanud meie tänapäeva elu lahutamatuks osaks. Kuna me oleme pidevalt ümbritsetud visuaalsetest kujutistest, piltidest, joonistest, fotodest, on üksnes loomulik, et visuaalse kultuuri ilmingud kerkivad esile ka akadeemilise uurimisteemana. Eelkõige peegeldub see humanitaarteadustes, kus valitsevad inter- ja multidistsiplinaarsed uurimissuunad soodustavad visuaalse meediumi uurimist eraldiseisvalt, aga ka seoses teiste valdkondadega.

¹ Benjamin, Walter. *One-way Street, and Other Writings*. Trans. Edmund Jephcott, Kingsley Shorter. London: Verso, 1985, lk 256: „„The illiteracy of the future”, someone has said, „will be ignorance not of reading or writing, but of photography.””

² Trachtenberg, Alan. Introduction. – *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg. New Haven: Leete’s Island Books, 1980, lk Xiii: „And it is evident that any new developments in photographic criticism will require that critics take into account the communicative power of the photographic image, its „language“, its „meaning“, and the relevance of that meaning to our world“.

Üheks pööranguliseks hetkeks visuaalsete kujutiste uurimisel võib nimetada seda, kui kakskümmend aastat tagasi viitas Ameerika kirjandus- ja kunstiteoreetik W. J. T. Mitchell oma raamatus *Picture Theory* (1994) „pildilisele pöördele” (*pictorial turn*), kirjutades: „Mis iganes pildiline pööre ka poleks, siis peaks olema selge, et see ei ole naiivse *mimesis*’e, koopia või representatsiooni vastavusteooriate tagasitulek, ega ka uuenenud pildilise „kohalolu” metafüüsika: see on pigem keelejärgne, postsemiootiline pildi kui kompleksse vastastikmõju taasavastamine visuaalsuse, aparadi, institutsioonide, diskursuse, kehade ja kujundlikkuse vahel”³. Niisiis võib pärast 1960. ja 1970. aastatel esile kerkinud „keelelist pööret” humanitaarteadustes täheldada tähelepanu nihkumist uuele diskursusele, mis tõstab (taas) fookusesse visuaalsuse, rõhutades, et „pildilise representatsiooni probleem on alati olnud meiega, see avaldab meile vältimatult ja pretsedenditu jõuga mõju kultuuri igal tasemel, alates kõige peenemastest filosoofilisest arutlustest kuni kõige vulgaarsemate massimeedia tootmiseni”⁴. Tunnistades visuaalsete elementide lahutamatu osa meie elust, muutub oluliseks arutluspunktiks pildi ja keele vaheline olukord – akadeemilistes ringkondades hakatakse mõtlema pildile kui keele analoogiale ning küsimuse alla seatakse seisukoht, et pilt on üksnes keelele alluv väljendusvahend – teisisõnu, keele ja pildi suhe saab uue teoreetilise mõtestuse.

Kuid see ei leia muidugi aset üksnes Mitchellite teostes. Tõestust sellest, et teema oli päevakohane, vajab uut lähenemist ning pakkus mitmetele teoreetikutele huvi, annab ka tõsiasia, et paralleelselt Mitchelliga sõnastas Saksa filosoof ja kunstiteadlane Gottfried Boehm mõiste *ikonische wende* ehk ikooniline pööre ning Klaus Sachs-Hombach tuli välja mõistega *visuelle wende* ehk visuaalne pööre.⁵ Hoolimata erinevatest vaatepunktidest ja teoreetilistest raamistikest, osutavad kõik need autorid arusaamisele, et tänapäeva maailm on piltidest üleküllastunud ning neid tuleb õppida õigesti „lugema”, tuleb selgitada visuaalse kultuuri

³ Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, lk 16: „Whatever pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naive mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial „presence“: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality.”

⁴ *Ibid.*: „Most important, it is the realization that while the problem of pictorial representation has always been with us, it presses inescapably now, and with unprecedented force, on every level of culture from the most refined philosophical speculations to the most vulgar productions of mass media.”

⁵ Vt Boehm, Gottfried. *Die Wiederkehr der Bilder. – Was ist ein Bild.* Toim G. Boehm. Munich: Fink, 1994, lk 11–38; Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer Bildwissenschaft.* Cologne: von Halem, 2003.

olemuse, piltide keelt ja tähendust. Sama mõtte kajab vastu ka Mieke Bal'i 1991. aasta tekstis *Reading „Rembrandt“*, kus Bal väidab, et uus kultuuri paradigma eksisteerib eeldusel, et „kultuur, kus kunstiteosed ja kirjandus ilmnevad ja funktsioneerivad, ei kehtesta ranget eristust verbaalse ja visuaalse domeeni vahel. Kultuurielus on need kaks domeeni pidevalt kokku põimunud.“⁶ Nagu väidab W. J. T. Mitchell, siis ei ole olemas puhtast meediat – „kõik kunstid on „liit“kunstid (nii tekst kui pilt); kõik meedia on segunenud meedia, kombineerides erinevaid koode, diskursiivseid konventsioone, kanaleid, aistilisi ja kognitiivseid viise“⁷. Kuigi selline väide võib esmapilgul tunduda vastuoluline, sest selgete segunenud meediumite (film, televisioon, illustreeritud raamatud) kõrval on ju ometi ka puhtalt visuaalseid või verbaalseid meediume (pildid ilma tekstita, tekst ilma pildita), siis ometigi väidab Mitchell, et ka „,puhtad“ tekstid hõlmavad visuaalsuse üsna sõna otseses mõttes sellel hetkel, kui nad on kirjutatud või trükitud visuaalsel kujul“⁸. Erinevate meediumite läbipõimumine, vastastik- ja koosmõjud saavadki pildi ja sõna uuringute keskseks tõukejõuks.

Uuringuid, mis keskenduvad pildi ja sõna vahelistele suhetele, iseloomustab nii metodoloogiline (näiteks semiootiline, fenomenoloogiline, kirjandusteaduslik, kunstiajalooline) kui ka temaatiline (luule ja maal, kirjandus ja maal, fotograafia ja kirjandus, visuaalne luule jne) paljusus; ei eksisteeri ühtset ja valdavat määratlust, mis piiritleks piltide ja tekstide vahelisi uuringuid, selle uurimisobjekte, teooriaid ja meetodeid. 2008. aastal ilmunud ajakirja *Poetics Today* erinumbris, mis keskendub just pildi ja sõna vahelistele suhetele, toovad Silke Horstkotte ja Nancy Pedri välja, et seniajani ei eksisteeri süstemaatilist või kõikehõlmavat ülevaadet, mis koondaks pildi ja teksti vahelisi suhteid, hoolimata Mitchell'i ja teiste teoreetikute püüdlustest.⁹ Seetõttu jääb tekstide ja piltide vaheliste suhete uurimine mitmekülgseks ning erinevaid fookuspunkte võib leida mitmeid, alates kirjandusliku

⁶ Bal, Mieke. *Reading „Rembrandt“: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, lk 5. Viidatud Horstkotte, Silke; Pedri, Nancy. Introduction: *Photographic Interventions*. – *Poetics Today*, vol 29, nr 1 (Spring 2008), lk 2 kaudu: „The culture in which works of art and literature emerge and function does not impose a strict distinction between the verbal and the visual domain. In cultural life, the two domains are constantly intertwined“.

⁷ Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago, 1994, lk 94–95: „In short, all arts are „composite“ arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensor and cognitive modes.“

⁸ *Ibid*, lk 95.

⁹ Horstkotte, Silke; Pedri, Nancy. Introduction: *Photographic Interventions*. – *Poetics Today*, vol 29, nr 1 (Spring 2008), lk 6.

teksti visuaalsest lugemisest kuni ekfraasi ja ikonotekstide (*iconotext*)¹⁰ uurimiseni. Hoolimata valdkonna laialivalgusest, on see uurimisala osutunud väga viljakaks – välja on antud mitmeid erinevaid põhjalikke teoseid, mis tegelevad piltide ja sõnade vahelise olukorraga, mitmeid ajakirjade erinumbreid, peetud konverentse ning loodud erinevaid assotsiatsioone.¹¹

Samasugune laialivalgusus ning ühtse teooria puudumine, mis on omane pildi ja sõna vahelisele teoreetilisele lähenemisele, iseloomustab ka fotograafia ja teksti vahelised seoseid ning selle teema akadeemilist käsitlust. Fotograafia esinemine kirjanduslikes tekstides ja sellega seotud probleemistik kasvas otseselt välja sõna ja pildi uuringutest ning jääb sellega seotuks, kuid lisanduvad mitmed olulised aspektid, mis muudavad foto ja teksti uuringud iseseisvaks diskursuseks koos uute teoreetiliste lähenemistega. Visuaalsed aspektid võivad teksti siseneda või sellega koos esineda erinevatel viisidel ning seetõttu on ka lähenemiste ning huvipakkuvate teemade ring niivõrd laiaulatuslik.

Fotograafia leiutamisest alates 1830. aastatel on lai ja mitmekesine grupp kirjanikke teinud fotograafiast, fotodest ja fotograafidest oma teoste keskpunkti. Peagi aga kerkisid fotograafiliste kujutiste integreerimisel teksti esile otsesemad viisid, „eriti tähelepanuväärsed neist on üksikute fotode (või daguerretüüpide) ekfraasid või fotode kasutamine sündmustiku elemendina.”¹² Horstkotte ja Pedri toovad välja kunstidevahelise integratsiooni spektri, kus nad täheldavad spektri madalamat ja kõrgemat otsa. Madalamas otsas on nende kohaselt allusioon ühe meediumi seest teisele, näiteks visuaalse artefakti ekfraatilise kirjelduse kaasamine kirjanduslikku teksti või pildis peituv viide varasemale verbaalsele tekstile. Spektri kõrgemas otsas paigutavad Horstkotte ja Pedri illustreeritud teksti või vastupidiselt, pildi, mis on pealkirjastatud. Sellisel juhul on mõlemad meediumid esindatud, kuid üks jääb domineerivaks. Kõige kõrgemal asetseb nende arvates kollaaž või montaaž, kus mõlemad

¹⁰ Ekfraas on graafilise kujutise esitamine verbaalse kujutise kaudu; kitsamas tähenduses viitab kunstiteose kujutamisele kirjanduses. Ikonotekst viitab žanrile, kus pilt ja tekst on üksteisest lahutamatud. Pikemalt on ekfraasi mõiste lahti seletatud alapunktides 2.2 ja 2.3.

¹¹ Vt nt *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, *Journal of Visual Culture*, *Word & Image Interactions* (vol. 1–3); 1987. aastal asutati International Association of Word and Image Studies / Association Internationale pour l'Etude des Rapports entre Texte et Image (IAWIS/AIERTI); W. J. T. Mitchell *What Do Pictures Want?* (2005); M. Stephens *The Rise of the Image, the Fall of the Word* (1998).

¹² Horstkotte, Silke; Pedri, Nancy. Introduction: Photographic Interventions. – *Poetics Today*, vol 29, nr 1 (Spring 2008), lk 9: „Soon, however, there emerged more direct modes of integration. Especially notable among them are ekphrases of individual photographs (or daguerreotypes) or the taking of photographs as a plot element”.

meediumid on asendamatud.¹³ Sellisest määratlusest on näha, et kirjanduse ja foto vahelised seosed võivad asetada nii spektri kõige madalamas otsas, kui tegu on näiteks tekstis kirjeldatud fotoga, või siis spektri kõrgemas otsas, kui tegu on teosega, kus teksti saadavad füüsilisel kujul esitatud fotod.

Nii võibki foto ja ilukirjanduse seosed jagada laias laastus kolmeks: (1) foto kirjeldus tekstis, (2) fotograafia kui narratiivi keskpunkt ning (3) fotograafiliste kujutiste esinemine füüsilisel kujul. Küll aga on erinevatel ilukirjanduslikel teostel, mis kaasavad fotosid, erinevad tõlgendamisvõimalused, kuna foto funktsioon võib igas tekstis olla erinev, varieerudes lihtsast illustratsioonist kuni bimediaalse/multimodaalse teksti loomiseni, kus lugemiskogemus kaasab samal ajal nii verbaalseid kui ka visuaalseid aspekte ning kus sõna ja pilt mõjuvad koos lahutamatu tervikuna. Just idee, et sõna ja pilt muutuvad üksteisest lahutamatuks, on pildilise pöörde juures oluline. Kuna „pildid tahavad keelega võrdseid õigusi”¹⁴ ei püüdle pööre visuaalsuse poole keele allutamisele piltide poolt või keele täielikule ärakaotamisele, vaid pigem just sõna ja pildi koos eksisteerimisele, nende koos toimimisele.

Fotograafiliste kujutiste erinevatest ilmnevõimalustest hoolimata tõusevad nende esinemise puhul kirjanduslikes tekstides esile teemad, mis lähevad sõna/pildi teooria juurest spetsiifilisemaks ning on omased just fotograafia uuringutele. Keskendutakse fotograafilistele kujutistele, nende ontoloogiale, tähelepanu pööratakse fotode esteetikale ja nende kasutusviisidele ning fotograafia eristamisele teistest kunstiviisidest. Fotograafia ja kirjanduse vaheliste seoste vaatlemise puhul tõuseb esile ka žanrimääratluse probleem, eelkõige fiktsiooni ja mittefiktsiooni eristamine. Horstkotte ja Pedri arvates on fotograafia kasutamine kirjanduses keerelnud representatsiooni küsimuste ümber, keskendudes eriti fakti ja fiktsiooni (või dokumentaalse ja esteetilise) suhtele, dramatiseeritud tegevustiku ja subjektiivse kirjelduse ning lugemise agendi ja materiaalse objekti vahelistele probleemidele.¹⁵

¹³ *Ibid*, lk 5: „At the low end of this spectrum of interart integration is the allusion within one medium to another, whether in the form of an ekphrastic description of a visual artifact within a literary text or in the guise of an image’s reference to a prior verbal text. [---] A higher, more interactive form is reached in the case of an illustrated text or, conversely, an image which is accompanied by a title: here both media are present, although one of them remains dominant. The highest degree of integration appears in forms of collage or montage, where both media are indispensable.”

¹⁴ Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005, lk 47: „Pictures want equal rights with language, not to be turned into language.”

¹⁵ Horstkotte, Silke; Pedri, Nancy. Introduction: Photographic Interventions. – *Poetics Today*, vol 29, nr 1 (Spring 2008), lk 8: „On the whole, the use of photography in literature has revolved around a shared concern

Fotograafia ja teksti vahelise suhte heterogeensust iseloomustab lai temadevalik – vaadeldakse fotograafia sotsiaalseid kasutusviise, fotode olulisust identiteedi määramisel, foto ning mälu, pere, leinamise, trauma, rassi, klassi, reaalsuse jne vahelisi seoseid.

Eelnevast võib järeldada, et tegu on mitmekülgse uurimisalaga, mille olulisust tänapäeva ühiskonnas on raske eitada, nagu kirjutab ka kunstiajaloolane Krista Kodres: „Ligi kakskümmend aastat hiljem võis Mitchell õigustatult tõdeda, et „keeleliste ja pildiliste meediate interdistsiplinaarne uurimine on saanud tänapäeva humanitaarteaduste üheks keskseks trendiks”¹⁶.

1.1. Kujutised¹⁷

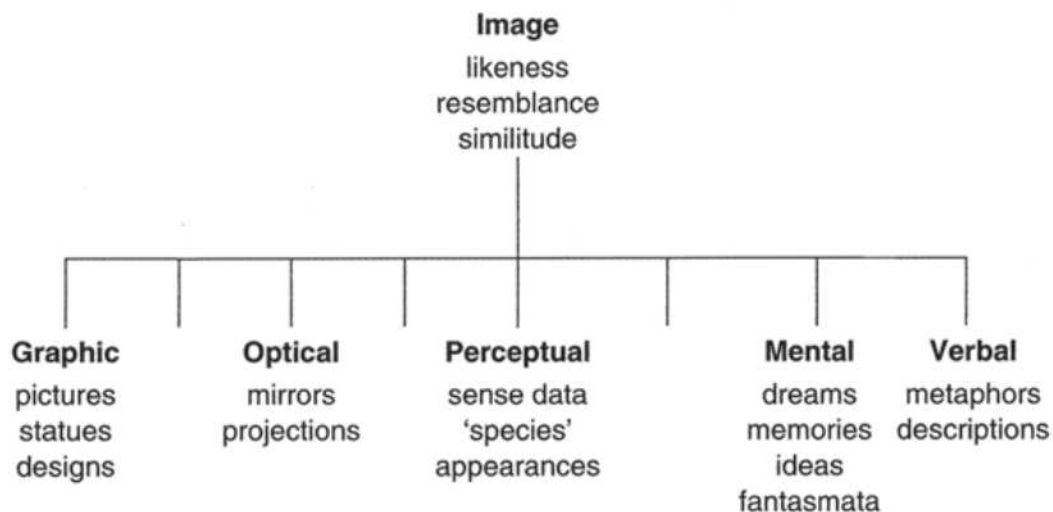
Sõna ja pildi vahelised uuringud tõstatavad küsimuse selle kohta, mis on piltide „keel” ning kuidas – kui üldse – saab pilte *lugeda*. Käesolevas töös täpsustub see problemaatika küsimuseks sellest, kuidas suhestuvad omavahel fotograafilised kujutised ning kirjanduslik tekst. Kõigepealt peab aga alustama sellest, mis üleüldse on fotograafiline pilt ning kuidas ta suhtub teiste kujutistega. W. J. T. Mitchell on oma teoses *Iconology: Image, Text and Ideology* (1986) toonud välja joonise, mis seletab erinevate kujutiste jaotust (joonis 1).¹⁸

with issues that inform the very process of representation, especially the relationship between fact and fiction (or the documentary and the aesthetic), dramatized action and subjective description, reading agent and material object.”

¹⁶ Kodres, Krista. Pildiline pööre. – Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid. Koost. Marek Tamm. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2011, lk 81.

¹⁷ Kuigi sõnale *image* on eesti keeles mitmeid vasteid, on selguse huvides siin töös läbivalt kasutatud jaotust: *image* – kujutis; pilt – graafiline kujutis.

¹⁸ Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text and Ideology*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1986, lk 10.



Joonis 1.

Jaotades kujutised viieks suuremaks grupiks näitab Mitchelli joonis selgelt, kuidas ei ole ühtset vastust küsimusele „Mis on kujutis?”. Antud diagrammist võib näha, et graafilised kujutised asetsevad spektri ühes otsas, verbaalsed kujutised spektri teises otsas ning nende vahele paigutavad optilised, taju- ja mentaalsed kujutised. Mitchell väidab, et on keeruline vastu hakata järeldusele, et diagrammis vasakul pool esitatud kujutused on „päris” kujutised ning „tundub õiglane öelda, et meil on umbkaudne arusaam, mis on kujutised/pildid selle sõna otseses mõttes”¹⁹. Graafiliste kujutiste alla võib paigutada maali, foto, joonistused jm, ehk siis kõik selle, mida ollakse traditsiooniliselt harjunud kõige üldisemalt nimetama katusterminiga „pilt”. Paremal pool asetseva kujutiste grupi ehk verbaalsed kujutised liigitab Mitchell aga sellisteks, mis „tunduvad olevat kujutised ainult mingis kaheldavas, metafoorses mõttes”²⁰.

Verbaalsete kujutiste loomiseks kasutatakse keelt, tekste ja kõneakte ning nende avaldumise viisiks on metafoorid ja kirjeldused, mis seob verbaalsed kujutised otseselt sellega, mida peetakse kirjanduslikuks keelekasutuseks. Kirjanduslikus diskursuses luuakse

¹⁹ *Ibid*, lk 12–13: „It is hard to resist the conclusion that the image „proper“ is the sort of thing we found on the left side of our tree-diagram [---] it seems fair to say that we have a rough idea about what images are in the literal sense of the word.”

²⁰ *Ibid*, lk 13: „The mental and verbal images on the right side of our diagram, for instance, would seem to be images only in some doubtful, metaphoric sense.”

kujutis verbaalselt, kirjeldav keel kutsub metafooride ja kirjelduste kaudu lugejates esile kujutiste loomist ning tekkivad kujutised võivad olla iga lugeja jaoks mõnevõrra erinevad, seetõttu ka vähem stabiilsed kui graafilised kujutised. Erinevus ilmneb juba selles, kuidas verbaalsed või graafilised kujutised ennast vaatajale/lugejale pakuvad. Verbaalse kujutise saab lugeja luua ainult järk-järgult, sõnahaaval, metafoor ja kirjeldus ei paku ennast lugejatele kohe tervikuna; graafiline kujutis, eriti näiteks aga foto, „esitab end kui „pakkumist, millest ei saa keelduda””²¹, teisisõnu ta pakub ennast lugejale/vaatajale näiliselt korraga.

Kirjandusteoste puhul mängib teksti ja pildi suhetes kaasa ka vastuvõtja intentsioon. Näiteks kui kirjanduslikku teosesse on lisatud pildid, saab iga lugeja ise otsustada, kas vaadata pilte enne kirjapandud teksti lugemist, vaadelda pilte siis, kui n-ö loomulik lugemisjärg nendeni jõuab, või jätta nad hoopiski suurema tähelepanuta. Viimane juhtum pole käesoleva töö seisukohast sedavõrd huvitav, kuid mõlema varasema variandi puhul ilmuvad graafilised kujutised lugeja jaoks momentaalselt tervikuna, samas kui verbaalsete kujutiste loomine nõuab lugejalt pikemaajalist investeringut.

Heaks illustreerivaks näiteks pildi ja sõna kaudu loodavatest kujutistest ja nende erinevustest võib tuua omanäolise projekti *The Composites*²². *The Composites* on internetilehekülg, kus Kanada kirjanik ja meediakunstnik Brian Joseph Davies loob pilte ilukirjanduslikest tegelastest. Kasutades õiguskaitse tarkvara, millega tavaliselt tehakse jooniseid tagaotsitavatest inimestest, ning romaanides esinevaid kirjeldusi tegelaste kohta, loob Davies iga kuu uue pildi mõnest populaarsest fiktsionaalsest tegelasest. Selline varasema verbaalse pildi asendamine hilisema graafilise kujutisega loob aga kummalise kontrasti, sest nagu mainitud, loob iga inimene endale verbaalse kujutise kaudu mõnevõrra erineva mentaalse pildi.

Näiteks kasutab Davies Gustave Flaubert'i teose „Madame Bovary” peategelase graafilise kujutise loomiseks järgmisi tekstilõike: „Ta pale oli kahvatu, valge nagu voodilina. Pingul ninanahk kiskus sõõrmete poole, pilk oli hajali. Leides oimukohalt kolm halli karva, hakkas ta rääkima vanadusest.”²³ „Tema silmalaud näisid olevat eriliselt vormitud pikkade

²¹ Burgin, Victor. Looking at Photographs. – Representation and Photography. A Screen Education Reader. Eds. Manuel Alvarado, Edward Buscombe and Richard Collins. New York: Palgrave, 2001, lk 69: „More than any other textual system, the photograph presents itself as „an offer you can't refuse“.”

²² <http://thecomposites.tumblr.com/> (15.05.2014).

²³ Flaubert, Gustave. Madame Bovary. Tlk Henno Rajandi. Tallinn: Eesti Raamat, 1985, lk 100.

armupilkude jaoks, kusjuures silmatera kaob, sügaval hingetõmbel laienesid ta õhukesed sõõrmed ja kerkisid pisut ta täidlased suunurgad, mida heledas valguses kergelt varjutas tume udukarv.”²⁴ Nende lühikeste lausete jooksul antakse lugejatele piisavalt infot, et nad saaksid enda jaoks ette kujutada, milline Emma Bovary välja nägi, teisisõnu, lugejatele esitatakse verbaalne kujutis. Daviese ülekannet verbaalsest kujutisest graafilisse kujutisse tõi aga alljärgneva tulemuse (joonis 2):



Joonis 2.

Selle pildi esitamisega eemaldab Davies igasuguse varieeruvuse, mis võis esineda erinevate lugejate verbaalsete kujutiste vahel. Emma Bovary nägemine graafilisel kujutisel võib tekitada dissonantsi, sest nüüd on ilukirjandusliku tegelase nägu omandanud selgepiirilisuse, kõik valged laigud ja hägustused on kaotatud, kõik kahtlused tegelase väljanägemise suhtes eemaldatud. Ometi võib eeldada, et valdav enamus lugejaid pole sellise

²⁴ *Ibid*, lk 153.

graafilise kujutise paikapidavusega nõus, pigem tekitab see pilt ebamugavustunnet ning vähendab vabadust, mida pakub verbaalsete vahenditega loodud kujutis lugejas.

Niisiis, ehkki võib täheldada, et graafiline kujutis konkretiseerib oma objekti rohkem kui verbaalne kujutis, pole asi sugugi nii üks-ühene. Narratiiviteoreetik Marie-Laure Ryan väidab mõnevõrra paradoksaalselt: „Samal ajal kui keel võib lihtsalt keskenduda objektidele ja omadustele, saavad pildid raamida ainult üldise ala, mis sisaldab mitmeid kujusid ja jooni.”²⁵ Seega võib Ryani väitest välja lugeda nagu oleksid pildid just vähem konkreetsemad kui verbaalsed kirjeldused ning see läheb otseselt vastuollu eelnevalt väidetuga. Kuid Ryan seletab oma väidet: „Ainult keel saab teha eksplitsiitseks selle, et kuninganna suri kurvastusse kuninga surma üle”²⁶. Pilt või piltide seeria saab seda sündmust ainult illustreerida, kuid mitte spetsiifiliselt, mitte nii, et ilmneksid pildil toimuva kontekst ning mitmetitõlgendamise võimalus kaoks.

Niisiis on piltidel võime konkretiseerida teatud kujutisi, mis võivad verbaalsete kujutiste puhul jääda eripalgelisteks, ning samas on pildid piiratud selle osas, mida ja kuidas nad saavad vaatajaile edasi anda. Näiteks väidab Ryan, et on võimatu eksplitsiitselt väljendada informatsiooni „Napoleon oli lühike” visuaalsel teel. „Pilt peaks imperaatori pikkust esindama koos paljude teiste visuaalsete omadustega ning sellega kaasneks märkimisväärne risk, et vaatajale avaldaks rohkem muljet mõni nendest teistest omadustest kui pikkus ise.”²⁷ Teisisõnu, graafilised kujutised võivad kirjelduste visuaalsel kujutamisel pretendeerida teatavale kõikehõlmavusele, kuid problemaatiliseks jääb vaataja pilgu juhtimine ühte kindlasse punkti, millele soovitakse tähelepanu pöörata. Verbaalsed kujutised aga sellises elliptilises detailide esiletõstmises ja teiste varjulejätmisses just seisnevadki.

Ometi kuuluvad nii graafilised kui ka verbaalsed kujutised oma erinevustest hoolimata ühte suuremasse süsteemi ning nende puhul ei ole tegemist üksteist vastastikku välistava mehhanismiga, mis takistaks neil kõrvuti paikneda ja luua koos midagi enam kui eraldi. Mitchell kirjutab, et „me ei pea ütlema, et kirjeldav paragrahv on täpselt nagu pilt, selleks et

²⁵ Ryan, Marie-Laure. Introduction. – Narrative Across Media: The Languages of Storytelling. Ed. Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, lk 10: „Whereas language can easily zero in on objects and properties, pictures can only frame a general area that contains many shapes and features.”

²⁶ *Ibid*, lk 11: „Only language can make it explicit that the queen died of grief over the death of the king or that the fox stole the cheese from the crow by fooling him to believe it was something that was not the case.”

²⁷ *Ibid*, lk 10: „A picture would have to represent the height of the emperor together with many of his other visual properties, and there would be a significant risk that the spectator would be more impressed by one of the other features than by the height itself.”

näha nende sarnaseid funktsioone avalike sümbolitena, mis esitavad asjaolusid, mille üle me võime jõuda umbmääraste ja esialgsete kokkulepeteni”²⁸. Kuigi graafilistel ja verbaalsetel kujutistel on erinevad kommunikatiivsed ja vastuvõtmise viisid, on sõna ja pildi puhul tegemist üksteist täiendavate mudelitega, mitte binaarsete opositsioonidega.

1.2. Fotograafilised kujutised

Eelpool toodud Mitchelli diagrammi (joonis 1) kohaselt asetsevad fotod graafiliste kujutiste katusmõiste all koos maali, skulptuuri ja teiste kujutistega, mida võib üldisemalt nimetada „piltideks”. Hoolimata sellest, et fotodel on ühiseid jooni teiste graafiliste kujutistega, on nad ontoloogiliselt teistest piltidest erinevad. See erinevus tuleb kindlasti tähelepanu alla võtta, kui me tahame läheneda foto ja teksti suhetele kirjanduses.

Susan Sontag kirjutab oma krestomaatilises teoses *On Photography* (1977), et miski, mis on inimese või sündmuse kohta kirjutatud, on pigem tõlgendus, nagu ka maalid ja joonistused. Samas kui fotograafilised kujutised on pigem osakesed reaalsusest, mitte selle representatsioonid.²⁹ Teisisõnu, Sontag näeb fotosid millenagi, mis on juba oma olemuselt reaalsusega otseselt, vahendamatult seotud, erinevalt teistest kujutiste vormidest. Aga mis on selle põhjuseks?

Kunstnik ja kirjanik Victor Burgin kirjutab fotode vaatamisest ja nende vaatlemisest ning väidab, et „fotosid, mis jagavad staatilist kujutist *maaliga* ning kaamerat *filmiga*, kiputakse asetama nende kahe meediumi „vahepeale”, kuid seda võetakse vastu neist mõlemast fundamentaalselt erineval moel”³⁰. Peamiseks põhjuseks, miks fotosid tajutakse teistest staatilistest piltidest erinevalt, on nende valmimise protsess ja lahutamatus fotoaparaadist. Peale Susan Sontagi on fotograafiat sidunud just nimelt tema mehaanilise päritoluga ja seeläbi ka realismiga veel näiteks Prantsuse filmikriitik ja -teoreetik André Bazin

²⁸ Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text and Ideology*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1986, lk 20: „We don’t have to say that a descriptive paragraph is exactly like a picture to see that they do have similar functions as public symbols that project states of affairs about which we can reach rough, provisional agreements.”

²⁹ Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001, lk 5.

³⁰ Burgin, Victor. *Looking at Photographs. – Representation and Photography. A Screen Education Reader*. Eds. Manuel Alvarado, Edward Buscombe and Richard Collins. New York: Palgrave, 2001, lk 66: „Photographs, sharing the static image with *painting*, the camera with *film*, tend to be placed „between” these two mediums, but it is encountered in a fundamentally different way from either of them.”

(*Ontologie de l'image photographique*, 1945), samuti Prantsuse kirjandusteoreetik Roland Barthes (*La Chambre Claire: Note sur la photographie*, 1980), kes kirjutab, et kui tihti öeldakse, et maalikunstnikud leiutasid fotograafia (pärandades sellele raamistamise, perspektiivi ja *camera obscura* optika), siis tegelikult leiutasid selle keemikud. Avastus, et hõbehalogeenid on valgustundlikud, muutis võimalikuks taastada ja printida otse neid valguskiiri, mida erinevalt valgustatud objektid kunagi on kiiranud, kusjuures edasikandumise kestus ei ole selle juures oluline. „Foto on sõnasõnaliselt referendi emanatsioon,“³¹ võtab Barthes kokku.

Seega, fotograafia on nende autorite meelet tugevalt seotud realismiga eelkõige seetõttu, et see meedium opereerib mehaaniliselt – pildid luuakse valguse, keemia ja masinate vahendusel ning seepärast on tulemusel ehk fotol eripärane reaalsusele vastavus ning objektiivsus. Nii nagu Sontag peab fotosid osakesteks reaalsusest, väidab ka André Bazin oma artiklis, et fotode kaudu jõutakse realismi representatsioonile kõige lähemale ning vabanetakse maalikunsti pakutud illusioonidest. See, mida fotograafia suudab kujutada, on midagi enam kui subjektiivne jäljendus, see on objektiivne reaalsus. Bazin toob oma artiklis välja, et sel põhjusel on kino ja fotograafia on leiutised, mis suudavad lõplikult ja olemuslikult rahuldada inimeste kinnisidee realismiga.³²

Usk, et see, mida meile näidatakse fotol, on tõde, säilib hoolimata sellest, et inimesed on erinevatest fotomanipulatsiooni võimalustest teadlikud. Ameerika nüüdisaegne teoreetik Timothy Dow Adams kirjutab: „Tuleb välja, et ükskõik kui palju ka fotograafia ilmsete moonutuste loogikale ei apelleeritaks, ei suuda see vaatajaid kallutada eemale populaarsest ideest, et fotograafilises sarnasuses on midagi eriliselt autentset või täpset.“³³ Kuna foto valmib mehaanilise protsessi teel, kiputakse arvama, et fotodel on võime esitada tõendeid, olla nii-öelda tunnistuslik tõestusmaterjal, samas kui maalikunst esitab kunstniku subjektiivset pilku, näitab meile üht võimalikku tõlgendust asjadest, mis on olnud. Sellist arvamust kinnitavad ka meie igapäevased kokkupuuted fotode kui tõestusmaterjalidega. Susan Sontag

³¹ Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Tlk Richard Howard. London: Vintage, 2000, lk 80.

³² Bazin, André. *The Ontology of the Photographic Image*. Tlk Hugh Gray. – *Film Quarterly*, vol 13, nr 4 (Summer, 1960), lk 7.

³³ Adams, Timothy Dow. *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000, lk 4: „Apparently no amount of appealing to logic about the obvious distortions of photographs can quite sway viewers from the popular idea that there is something especially authentic or accurate about a photographic likeness.”

kirjutab oma raamatus *On Photography*: „Miski, millest me kuuleme, aga kahtleme, paistab olevat tõestatud siis, kui meile näidatakse sellest fotot. Foto on vankumatu tõend sellest, et antud asi leidis aset.”³⁴ Fotosid kasutatakse kohtusaalides tõestusmaterjalidena, pildid maailmas toimuvatest sündmustest kinnitavad meile, et need on juhtunud. Idee fotograafiast kui uudsest tõestusmaterjalist ilmneb juba William Henry Fox Talboti raamatus *The Pencil Of Nature* (1844–1846), kus ta viitab fotole kui tummale tunnistusele, mida võiks kohtus esitada süüdistusmaterjalina (Talboti raamatust tuleb pikemalt juttu järgmises alapunktis).³⁵

Rääkides fotode objektiivsusest, viidatakse eelkõige tõsiasjale, et fotograafi ehk autori rolli olulisus teose valmimise juures on marginaalsem kui näiteks maali puhul kunstniku oma. Bazin kirjutab: „Ükskõik kui vilunud maalikunstnik ka polnud, tema töö võlgnes alati möödapääsmatule subjektiivsusele. Tõsiasi, et inimkäsi on sekkunud, heidab pildile kahtlusevarju.”³⁶ Bazin jätab sellise lausega fotograafiast mulje kui millestki, mis eksisteerib üleüldse väljaspool igasugust inimlikku mõõdet. Seda ei saa kindlasti pidada tõeseks, küll aga on maalikunsti ja fotograafia võrdlusel oluline see, kui palju autor ikkagi lõpptulemuse üle otsustab. Kuna pildi valmimise lahutamatu osa on tehniline aparaat ning seega pildi valmimise protsessis fotograafi subjektiivne roll märgatavalt väiksem kui näiteks maalikunsti puhul, säilitab fotograafiline kujutis justkui oma objektiivsuse. „Fotograafi isiksus siseneb menetlusse ainult tema objekti valiku ja eesmärgi kaudu, mis on tal mõtteis. Kuigi lõpptulemus võib peegeldada midagi tema isiku kohta, ei mängi see sama suurt rolli kui maalikunstniku puhul.”³⁷

Seega, isegi kui fotograaf otsustab säriaaja üle, selle üle, kuidas ja mida kaadrisse jätta ning milline peaks olema lõpptulemus, säilitab kujutis, mis tekib inimese ja kaamera koostöös, oma objektiivsuse, kuna kaamerasilm on kõikehõlmav. Erinevalt maalist, mille puhul kunstnik saab otsustada, mida pildile panna või sealt välja jätta, kuidas erinevaid detaile esitada, neid esile tõsta või varjule jätta, salvestab foto kõik kiretult. Fotoaparaat jäädvustab

³⁴ Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001, lk 5. „Something we hear about, but doubt, seems proven when we're shown a photograph of it.”

³⁵ Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. Viidatud <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>, lk 20 kaudu

³⁶ Bazin, André. *The Ontology of the Photographic Image*. Tlk Hugh Gray. – *Film Quarterly* vol 13, nr 4 (Summer, 1960), lk 7: „No matter how skillful the painter, his work was always in fee to an inescapable subjectivity. The fact that a human hand intervened cast a shadow of doubt over the image.”

³⁷ *Ibid*, lk 7: „The personality of the photographer enters into the proceedings only in his selection of the object to be photographed and by way of the purpose he has in mind. Although the final result may reflect something of his personality, this does not play the same role as is played by that of the painter.”

ka kõige väiksemad detailid, mis jäävad objektiivile ette, kaamera jaoks on kõik aspektid võrdsed. Tihti võib fotode hilisemal vaatamisel märgata detaile, mis pildi tegemise ajal jäid märkamatuks, sest aparaat ei saa välja jätta midagi, mis pildi tegemise hetkel kaadris on. Sellel hetkel kaotavad fotograafi intentsioonid tähtsuse, sest pildile võivad sattuda ka asjad, mida fotograaf ise ei ole tähele pannud või mida ta ise ei ole üldse soovinudki salvestada.

Usk sellesse, et foto on justkui jäljend konkreetselt objektist ning lahutamatu seotud reaalsusega, kajab vastu ka Roland Barthes'i teoses, kus ta kirjeldab fotot kui *seada-mis-on-olnud*.³⁸ Foto on alati foto millestki, mis päriselt eksisteerib või on eksisteerinud. Isegi kui foto on lavastatud või kui sellel on kujutatud libahunti, siis kujutab foto *päriselt toimunud* asju – näiteks kedagi, kes teeskleb, et ta on libahunt. Barthes kirjutab: „Spetsiifiline foto [---] ei ole kunagi oma referendist (sellest, mida ta esitab) eristatav või vähemalt ei ole ta *koheselt* või *üldiselt* oma referendist eristatav”³⁹. Teisisõnu, me ei saa vaadata fotot sellisel viisil, et me suudaks foto kui sellise lahutada asjast, millele on osutatud, mida on kujutatud. Veelgi enam, fotodel ei kajastu ainult inimeste ja asjade sarnasus oma referendile, vaid siin toimub tõeline meie-ette-ilmumine – puuduv asi puudutab mind justkui „kauge tähe hilinevad valgus”⁴⁰. Barthes eristab foto referendi kõikide teiste representatsiooni süsteemide referentidest. Foto referent on tema jaoks „mitte *valikuliselt* reaalne asi, millele pilt või märk viitab, vaid *paratamatult* reaalne asi, mis on asetatud kaamerasilma ette ning ilma milleta mingit fotot ei olekski”⁴¹. Foto ei saa väita, et pildil kujutatut pole tegelikult olemas. Isegi kui foto pilti moonutab, jääb Sontagi arvates alati eeldus, et miski, mis on fotol kujutatud moodi, eksisteerib või eksisteeris.⁴²

Kuid fotol kujutatud ja reaalsuse suhe ei ole nii otsene. Kuigi ka Ameerika filosoof Kendall Walton väidab, et fotod annavad meile teistest meediumitest otsema ligipääsu reaalsuse juurde, siis sarnanevad fotod instrumentidele või töövahenditele nagu näiteks

³⁸ Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Tlk Richard Howard. London: Vintage, 2000, lk 77.

³⁹ *Ibid*, lk 5: „A specific photograph, in effect, is never distinguished from its referent (from what it represents), or at least it is not *immediately* or *generally* distinguished from its referent (as is the case for every other image, encumbered – from the start, and because of its status – by the way in which the object is simulated).”

⁴⁰ *Ibid*, lk 81.

⁴¹ *Ibid*, lk 76–77: „I call „photographic referent” not the *optionally* real thing to which an image or a sign refers but the *necessarily* real thing which has been placed before the lens, without which there would be no photograph.”

⁴² Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001, lk 5.

teleskoop või mikroskoop, mis suurendavad meie visuaalseid võimeid.⁴³ Nende abil saame me vaadata ka sellist maailma, mis ei kuulu meie omailma, millega meil puudub otsene kogemus, samuti saame võimaluse vaadelda minevikku, taasluua kontakti kadunud reaalsusega. Susan Sontag kirjutab artiklis *Photography: A Little Summa* (2003), et kaamera ongi see, mis defineerib meie jaoks selle, mida me peame reaalseks ning tänapäeval oodatakse meilt, et me võtame vastu ja teadvustame piiramatut arvu fotosid reaalsustest, mida me ise otseselt ei koge. Nüüdisaegses teadmises peavad kõigepealt olema fotod, et miski saaks tõeliseks, fotod identifitseerivad sündmusi.⁴⁴ Niisiis, mingis mõttes võib öelda, et hoopis fotod tingivad selle, mida peetakse üleüldse eksisteerinuks, mitte vastupidi.

Fotokujutisel ilmuvate detailide paratamatu reaalsus ei tähenda seda, et nende detailide omavaheline suhe ei oleks kunstlik, siiski vaid fotograafide tõlgendus reaalsusest. Ka iga kaadri valimine on millegi muu väljajätmine. Juba ammu enne tänapäeval tavaliseks saanud manipuleeritud ja arvutis töödeldud fotosid kasutasid fotograafid oma tehnilisi oskusi või lavastusi, et esitada vaatajaile fiktsionaalseid, ebatõeseid fotosid. Kuulus näide sellest on Hippolyte Bayard, kes kujutas iseenda enesetappu fotol „Eneseportree surnud mehena” (vt joonis 3).

⁴³ Walton, Kendall L. *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*. – *Critical Inquiry*, vol 11, nr 2, 1984, lk 251.

⁴⁴ Sontag, Susan. *Photography: Little Summa*. – *At the Same Time: Essays and Speeches*. Ed. Paolo Dilonardo, Anne Jump. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2007, lk 125.



Joonis 3.

Fotol on küll kujutatud Bayard'i, kuid mitte surnud Bayard'i. Väidetavalt leiutas Bayard fotograafia varem kui Louis-Jacques Mandé Daguerre Prantsusmaal ja William Henry Fox Talbot Inglismaal, kuid Daguerre'i sõber veenis Bayard'i oma avastuse teadaandmist edasi lükkama.⁴⁵ Jäänud ilma fotograafia leiutamise kuulsusest, lavastas Bayard foto endast kui uppunud mehest (tegelikkuses elas Bayard veel pikka aega pärast foto tegemist). Bayardi autoportree illustreerib, kuidas foto võib küll olla reaalsusega seotud (Bayard oli päriselt olemas), kuid esitab meile fiktsionaalset stseeni (Bayard ei olnud päriselt surnud).

⁴⁵ <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=1876/> (15.05.2014).

Niisiis tuleb tunnistada, et arutelud fotograafia ja realismi ümber kätkevad endas olulist mitmetähenduslikkust. Ühelt poolt tähendab fotos kajastuvast realismist rääkimine pildi epistemoloogilise väärtuse kinnitamist, viitamist sellele, et tal on teatav (mehhaaniline) vastavus reaalsega või et ta on tõene representatsioon. Teiselt poolt tähendab foto realistlikuks pidamine foto psühholoogilise või emotsionaalse sisendusjõudu kinnitamist – fotod paistavad esitavat midagi meie silmadele elaval ja elutruul, seega ka mõjuval kujul. Foto ja tema referendi suhe ei tühista fotograafia subjektiivset väljendusrikkust. Fotot vaadates saame me kahe omavahel seotud kogemuse osaks: ühelt poolt näeme me fotol neid kausaalseid tingimusi, milles see pilt oli algselt pildistatud, ning samas saab meile osaks emotsionaalne fiktsionaalne kogemus – näiteks kui ma vaatan fotot mõnest inimesest, hakkab mulle tunduma, et ta vaatab mulle vastu, kuigi tegelikult see nii ei ole. Niisiis annab foto reaalsusest, mille nii fotograaf kui ka kaamera jäädvustasid, kõigest tunnistust, reaalsuse konteksti võib lugeja sinna oma psühholoogilise profiili kohaselt juurde mõelda.

Kendall Walton rõhutab fotode vaatamise juures kahetist nägemist: Tuleb eristada „erilist nägemist, mis tegelikult toimub, ning tavalist nägemist, mis leiab aset ainult fiktsionaalselt”⁴⁶. Ta seletab pikemalt: „Sõna otseses mõttes on tõsi see, et ma näen tädi Mabelit tema ammuse perepikniku foto kaudu. Kuid fiktsionaalne on see, et ma näen teda otse, „ilma fotograafiliste abivahenditeta”.”⁴⁷ Võib küll näha isikut, keda fotol kujutatakse, kuid kontakt referendiga jääb fiktsionaalseks, foto kaudu ei saa tegelikku kontakti esitatud reaalsusega. Kuigi foto on n-ö indeksikaalne, on fotograafilised kujutised ebastabiilsemad, kui esmapilgul paistab. Seega, kuna fotograafiliste kujutiste puhul ei ole tegu objektiivsete osakestega reaalsusest, tuleb kokkupuutel nendega hoolikalt tähele panna nende sõltuvust välistest markeritest. Fotode tähendus sõltub suuresti raamidest, mis neid ümbritsevad. Näiteks sõltub see, mida foto meile *näitab*, peale visuaalsete elementide ka verbaalsetest narratiividest ning kontekstist, milles neid esitatakse (nt perekonnaalbum, ajalooõpik, muuseum). Visuaalsuse ja narratiivsuse suhetest kõneleb pikemalt siinse töö alapunkt 2.3, selleni jõudmiseks on kõigepealt aga kohane hakata fotode spetsiifika juurest liikuma lähemale kirjandusele.

⁴⁶ Walton, Kendall L. *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*. – *Critical Inquiry*, vol 11, nr 2, 1984, lk 254.

⁴⁷ *Ibid*, lk 254: „What is literally true is that I see Aunt Mabel through the photograph of her at a long-ago family picnic. But it is fictional that I see her directly, „without photographic assistance.””

2. Foto ja kirjandus

Nagu eelnevalt (p 1.1) mainitud, võivad fotograafilised kujutised kirjandusteksti ilmuda erinevatel viisidel, millest levinumad on kolm: (1) foto kirjeldus tekstis, (2) fotograafia kui narratiivi keskpunkt ning (3) fotograafiliste kujutiste esinemine füüsilisel kujul. Käesolevas peatükis annan esiteks lühikese ülevaate sellest, kuidas on fotograafilised kujutised ja ilukirjandus läbi ajaloo omavahel suhestunud. Ülevaade keskendub eelkõige fotograafia leiutamise algusaastatele ning tänuväärset infot selle kohta on pakkunud François Brunet oma teoses *Photography and Literature* (2009) ning Timothy Dow Adams artiklis *Photographs on the Walls of the House of Fiction* (2008). Et teema oleks selgemini määratletud, jäävad vaatluse alt välja fotograafide töid tutvustavad raamatud ning ka fotoesseed ja fotoromaan. Kuna Eesti kontekstis pole seda teemat praktiliselt uuritud, siis põhjalikud ülevaated eesti kirjanduse ja foto kohta puuduvad. Pigem on see materjal pudemetena laiali muu fookusega uurimustes, arvustustes jne. Teiseks avan siin peatükis ekfraasi mõistet, mis on teoste hilisema analüüsi juures üheks alusterminiks ning mis käsitleb mehhanisme, mil moel graafiliste kujutiste (sh ka foto) kirjeldused ilmuvad kirjandusteksti ning mis tekstiga sel puhul juhtub. Kolmandaks vaatlen foto ja narratiivsuse vahelisi seoses, täpsemalt seda, mil määral on foto iseseisvalt võimeline esitama narratiivi. Oluliseks saab seejuures eristus monofaasiliste, polüfaasiliste fotode ja fotoseeriade vahel.

2.1. Lühike ülevaade foto ja kirjanduse suhte ajaloost

Fotode ilmumine raamatutesse toimub paralleelselt tehnoloogia arenguga 19. sajandil ning see muutis üldist suhet ilukirjanduse ja illustratsiooni vahel.⁴⁸ Fotograafia leiutamine ja selle edasine laiem levik hakkas traditsioonilisemate vormide kõrval (gravüür, litograafia, joonistused) pakkuma uut ja huvitavat võimalust teoste illustreerimiseks. Originaalfotod hakkasid raamatutes ilmuma 19. sajandi keskel ning koos teaduslike ja tehniliste arengutega

⁴⁸ Vt nt Adams, Timothy Dow. *Photographs on the Walls of the House of Fiction*. – *Poetics Today*, vol 29, nr 1 (Spring 2008); Horstkotte, Silke; Pedri, Nancy. *Introduction: Photographic Interventions*. – *Poetics Today*, vol 29, nr 1 (Spring 2008).

ning fotograafiliste kujutiste loomise lihtsustumisega hakkas fotode esinemissagedus raamatutes suurenema.

Esmalt kasutati fotograafilisi kujutusi siiski teaduslike ja dokumentaalsete projektide illustreerimiseks, mitte ilukirjanduse osana. François Brunet kirjutab oma raamatus *Photography and Literature*, et alates 1850. aastatest muutus fotograafia ja fotograafiline illustratsioon uurimustes anatoomia, psühholoogia, psühhiaatria ja antropoloogia alal tavaliseks nähtuseks.⁴⁹ See aga tähendas, et fotograafiliste kujutiste ilmumine nendes tekstides oli puhtalt illustratiivsel eesmärgil ning fotode kirjastamise peamine funktsioon oli dokumentatsioon, mille peamiseks operatiivseks mooduseks oli vaatlus või arhiveerimine.⁵⁰ Brunet mainib ka asjaolu, et sellised teosed olid piiratud ligipääsetavusega, sest tihti olid valminud raamatud või albumid suured ja kallid.⁵¹

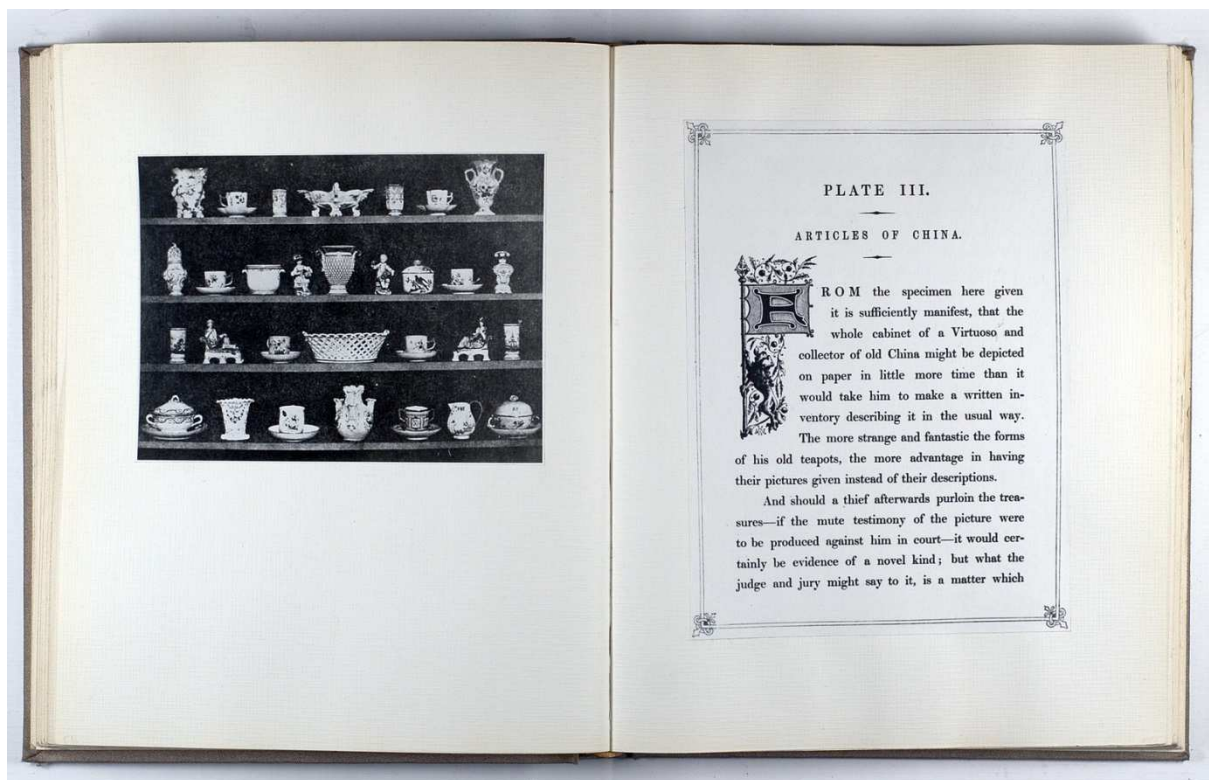
Esimene fotograafiliselt illustreeritud raamat, mis avaldati kommertseesmärgil, oli William Henry Fox Talboti teos *The Pencil of Nature*. Raamat koosnes kuuest osast, sisaldas 24 fotot ja avaldati aastatel 1844–1846. Teos annab ülevaate kalotüübi (talbottüübi) arenemisest ning raamatusse lisatud fotod koos tekstiga (vt joonis 4) annavad aimdust sellest, kuidas uut tehnoloogiat võis ja sai kasutada. Valitud 24 kalotüüpi kujutavad arhitektuuri, nõusid, vaikelusid, taimi, kuid ka faksiimileid ja teksti ning ühe foto peal ka inimesi. Talboti teoses saadab iga fotot lühike seletav tekst – kus see on tehtud, mida seal on kujutatud. Kuid ka ülejäänud tekstis leidub üldisemaid mõtisklusi foto olemuse kohta, Talboti tulevikunägemust fotograafia kasutamisest ning lühikesi õpetussõnu, kuidas midagi fotografeerida (nt skulptuure peaks fotografeerima varjus, mitte päikese käes; inimgrupi pildistamine võtab sama kaua aega kui üksikisiku pildistamine⁵² jne).

⁴⁹ Brunet, François. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009, lk 46.

⁵⁰ Vt nt Anna Atkinsi teost *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843). Tegu on eraviisiliselt avaldatud, käsikirjalise tekstiga fotograafiliste kujutistega raamatuga, mida peetakse esimeseks teoseks, mis on illustreeritud fotodega.

⁵¹ Brunet, François. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009, lk 49.

⁵² Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. Viidatud <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>, lk 24, 42 kaudu.



Joonis 4.

Talbot kirjutab ka fotograafiast ja selle eelisest kirjutamise ees. Vaadeldes justnimelt joonisel 3 toodud fotot Hiinast toodud nõudest, rõhutab ta fotografeerimise kiirust kirjutamise ees ning seda, et „mida kummalisemad ja fantastilisemad on tema vanade teepottide vormid, seda kasulikum on neid pigem pildistada kui kirjeldada”⁵³. Fotograafia kui uus meedium on tänuväärne oma võime poolest salvestada kõiki asju, ka kõige väiksemaid detaile, salvestada seda, mida kunstnik ei suuda ega jõua. Talboti jaoks on antud fotol kujutatud esemed rikkalikud, kuid „ükskõik kui arvukalt on objekte – ükskõik kui keeruline on seade – kaamera kujutab neid kõiki korraga. Võib öelda, et see teeb pildi millest iganes, mida ta näeb”⁵⁴. Kaamera võime salvestada piinliku detailirikkusega kõiki asju, mida ta näeb, teeb fotograafia kirjalikust sõnast ülevamaks, ehkki otseselt Talbot üht meediumit teisele ei vastanda. Pigem on raamatus püütud rõhutada uue meediumi erinevaid kasutamisevõimalusi ning selle eeliseid teiste kunstidega võrreldes.

⁵³ *Ibid*, lk 19: „The more strange and fantastic the forms of his old teapots, the more advantage in having their pictures given instead of their descriptions.”

⁵⁴ *Ibid*, lk 20: „however numerous the objects—however complicated the arrangement—the Camera depicts them all at once.”

Brunet viitab oma teoses Hubertus von Amelunxenile, kes on samuti märkinud, et kirjutamise ja fotograafia esimene kokkupuude toimus kirjeldatud Talboti raamatus – ja mitte ainult selle tõttu, et tolles teoses eksisteerisid fotod ja kirjutatud tekst koos. Talboti teos kõneles pigem kunstist, mis ei olnud jäänud vaid maalikunsti kaaslaseks, vaid see oli „laiem, relatsiooniline loominguline praktika, mis hõlmas pilte ja sõnu, nägemist ja lugemist, kujutamist ja kirjutamist/trükkimist, valgust (ja varju) ja tinti”⁵⁵. Kuigi raamatu *The Pencil of Nature* puhul pole tegemist ilukirjandusliku teosega ning see reflekteerib pigem fotograafia kui sellise üle, võib seda pidada tulevase fotograafiliste kujutiste fiktsioonis kasutamise oluliseks mõjutajaks.

Tehnoloogia ja fotograafia areng, mis toimus 1880. ja 1920. aastate vahel, muutis fotograafiliselt illustreeritud raamatute kirjastamise ligipääsetavamaks. Kuid fotode ilmumine teosesse ei olnud seotud ainult tehnika arengu ja fotoaparatuuri odavnemisega. Tehnoloogilise arengu kõrval toob Brunet välja ka muutuse sotsiaalses sfääris – fotod muutusid kõikjalolevaks, kultuuriliselt olulisemaks ning semantiliselt autonoomsemaks.⁵⁶ Mida laiemalt levis fotograafia, mida rohkem olid inimesed sellega tuttavad, seda enam ilmusid uue meediumi mõjud kirjanduses, olgu see siis fotode kirjelduste kaudu, temaatiliselt või füüsilisel kujul esinevatena.

Fotod ilukirjanduslikes teostest täidavad tihti kirjeldavat või illustreerivat funktsiooni ning lisavad oma kohaloluga reaalsustunnetust, mis käib foto kui meediumiga siiamaani käsikäes. Timothy Dow Adams kirjutab eessõnas oma raamatule *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography*: „Üldine arvamused on, et fotod toimivad teksti visuaalse täiendusena ehk illustratsioonina või siis kinnitusena, n-ö ehtsuse kontrollina.”⁵⁷ Seda arvamust kinnitab ka pikka aega kehtinud käitumismudel, mis kaasnes illustratsioonide ja fotode kasutamisega kirjanduslikes tekstides – fotosid nähti sobivat vaid kinnitusena kirjutatud narratiivile. Fotograafia laiema levikuga tekkisid kirjastamises nn „sobivuse kategooriad”, mis määratlesid teksti ja pildi vahelisi suhteid. Timothy Sweet toob raamatus

⁵⁵ Brunet, François. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009, lk 49; Amelunxen, Hubertus von. *Die Aufgehobene Zeit: die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*. Berlin: Nishen, 1989, lk 25: „but also as a broader, relational creative practice engaging images and words, seeing and reading, picturing and writing/printing, light (or shadow) and ink.”

⁵⁶ Brunet, François. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009, lk 54.

⁵⁷ Adams, Timothy Dow. *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000, lk xi.

Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature välja erinevuse, et fiktsionaalset kirjandust illustreerisid joonistused ning faktilist ehk mittefiktsionaalset kirjandust nagu näiteks uudiseid ja reisimuljeid, illustreerisid fotod.⁵⁸ Vastupidist käitumist peeti suures osas vastuvõetamatuks.

Näiteks oli Eduard Vilde Krimmis kaasas Kodak kaamera ning tema tehtud paarkümmend fotot ilmusid omaaegses reisikirjas illustratsioonidena.⁵⁹ Joonisel 5 on kujutatud lehekülge ajalehe Uudised 1905. aasta numbrist, kus reisikirja „Krimmi ja Kaukaasia eestlastel külaliseks” illustreerib Vilde tehtud foto Tarhani koolimajast.

⁵⁸ Sweet, Timothy. *Photography and the Museum of Rome in Hawthorne's The Marble Faun*. – *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*. Ed. Marsha Bryant. Newark: University of Delaware Press, 1996, lk 34.

⁵⁹ Tilga, Kairi. *Tossutäkuga Euroopasse: Eduard Vilde reisikirjad*. Tallinn: Go Group, 2013, lk 131.

teise seas ka A. Adamson, A. Haava, K. A. Hermann, J. Hurt, M. Härma, C. R. Jakobson, J. V. Janssen, L. Koidula, Fr. R. Kreutzwald, J. Köler, K. E. Sööt, E. Vilde jt. Kuidas aga autorid ise fotograafiasse suhtusid, on jäänud teemana kahjuks tänapäevani uurimata.

Maailmakirjandusest võib leida, et mitmed autorid tegelesid ise fotograafiaga (nt Arthur Conan Doyle, Victor Hugo, Emile Zola, Lewis Carroll jne), kuid suhe fotograafiasse ja veelgi enam suhe fotode kasutamisse kirjandusliku teose illustratsioonina tekitas valdavalt ambivalentseid tundeid. Brunet toob välja Edgar Allan Poe, kes ühes allkirjastamata artiklis ülistas fotograafiat kui moodsa teaduse võimsat triumfi, kuid oma loomingulises töös mainib ta fotograafiat vaid korra joonealuses märkuses; Nathaniel Hawthorne oli eraelus dagerrotüübi võimaluste suhtes entusiastlikult meelestatud, kuid oma kirjanduslikus loomingus kujutas ta fotograafilisi võimalusi satiirilises võtmes.⁶²

Üksikute autorite suhetest fotograafiasse peegeldub üldist meelsust, mis valitses fotograafia ja kirjanduse vahel veel 19. sajandi lõpus. Uus meedium tekitas kirjanikes küll huvi, kuid fotode kaasamine teostesse jäi marginaalseks. Jane Rabb põhjendab kirjanike vastumeelsust fotode kaasamise nende teosetesse arvamusega, et fotode kohalolu viitaks justkui sellele, et nende sõnad ei ole piisavad või lugejad ei saaks keerulisema sõnakunstiga hakkama.⁶³ Timothy Dow Adams toob näiteks välja, et Henry James oli igasuguse visuaalse illustratsiooni, eriti aga fotograafilise illustratsiooni vastu, kuna ta pidas fotograafiat pigem mehaaniliseks kui kunstiliseks.⁶⁴ Jamesi arvates ei tohiks visuaalne kujutis ära teha kirjaniku kirjeldavat tööd ning illustratsioon pigem õhnestas kirjanduslikke vorme kui lisas sinna midagi juurde. Aja jooksul hakkavad nii fotograafide kui ka kirjanduslike autorite arvamused sõna ja pildi, fotograafia ja ilukirjanduse suhete kohta aga muutuma.

Brunet toob välja, et esimene olulisem muudatus ilukirjanduse ja fotograafia vahel toimus aasta 1900 paiku kui fotograafia manifesteerib end ilukirjandusliku teemana.⁶⁵ Esialgne vähene fotograafia kaasamine muutub pärast 1880. aastaid, kui Kodak toob välja oma esimese eduka filmikaamera, millega kaasneb fotograafia levik, kättesaadavus ning fotograafiliste kujutiste tegemise lihtsus. Fotode tegemine ja nendega kokkupuude muutub

⁶² Brunet, François. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009, lk 66–68.

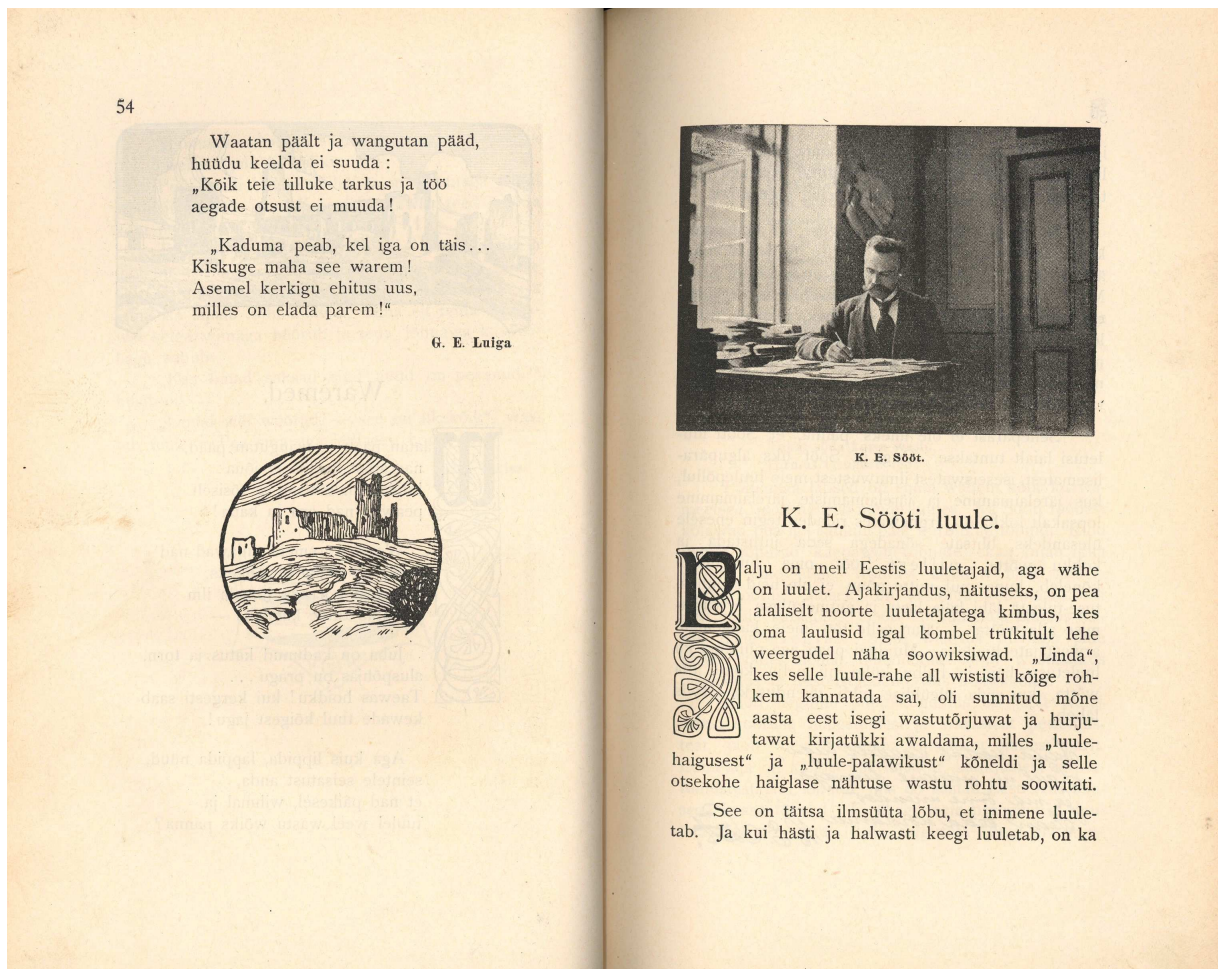
⁶³ Rabb, Jane M. Introduction. – *Literature and Photography: Interactions 1840-1990*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, lk xl.

⁶⁴ Adams, Timothy Dow. *Photographs on the Walls of the House of Fiction*. – *Poetics Today*, vol 29, nr 1 (Spring 2008), lk 177.

⁶⁵ Brunet, François. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009, lk 77.

tavapäraseks nähtuseks. Ja mida tavapärasemaks muutus fotograafia sotsiaalsel tasandil, seda enam kajastati seda kirjanduses. Brunet toob välja näiteks Dostojevski romaani „Idioot”, Tolstoi „Anna Karenina” ja Prousti „Kadunud aegade otsingul”. Kõigis neis teostes on stseenid, mis hõlmavad fotode otsimist, leidmist või arutelu nende üle.

Bruneti toodud näited võivad tunduda küll marginaalsed, sest „Idiootis” on fotot kui sellist mainitud vaid kuuel korral, kuid need on tegelikult olulised märgid sellest, kuidas vähehaaval hakkas kirjandus uut meediumi endasse sulandama. Eesti kirjanduses võib näha fotode kaasamist kirjanduses näiteks Noor-Eesti albumites, kuhu on kaasatud nii fotosid autoritest kui ka fotosid illustratiivsetel eesmärkidel. Noor-Eesti esimesest albumist (1905) võib leida K. A. Hindrey, M. Pukitsa ja K. Raua joonistuste kõrval ka foto Karl-Eduard Söödist (joonis 6) ja Juhani Ahost, märkimisväärne on ka, et illustratsioonide nimekirjas neid eraldi mainitud ei ole.



Joonis 6.

Noor-Eesti teisest albumist võib aga leida fotosid Amandus Adamsoni kujudest. Ning kui esimeses albumis ilmusid fotod teksti alguses, siis teises albumis on fotod asetatud juba tekstide keskele. Näiteks leiab lugeja Ernst Petersoni „Rahwawalgustaja” keskelt foto Adamsoni kujust „Merehelinaid kuulaja” (joonis 7).



Joonis 7.

Niisiis, esmased fotod ilukirjanduslikes teostes kujutasid enamasti kas autoreid endid või rõhutasid teose atmosfääri, kuid harva olid nad otseselt seotud konkreetse fiktsionaalse

ümbrusega, kus nad asetsevad. Brunet rõhutab, et hoolimata fotograafia muutumisest igapäevaseks nähtuseks, jäi varasem ambivalentne suhe ning arvamus fotograafiliste kujutiste sobimatusest kirjanduses siiski püsima.⁶⁶

Olulisemad muutused kirjanduse fotograafia vahel toimusid Bruneti arvates ka 1930. aastatel, mil sürrealistide eksperimendid fotograafias, illustreeritud uudiste tõus ning fotokaamera olulisus sotsiaalsetes ja poliitilistes võitlustes tõid esile vajaduse fotograafia olulisuse uuesti mõtestada, ning pärast 1960. aastaid, kui kirjanduslikud, fotograafilised ja kontseptuaalsed eksperimendid muutsid kirjanduse ja raamatud fotograafia loogilisteks partneriteks.⁶⁷ Üha enam hakati fotograafiat kasutama süžee-elementina, samuti lisati neid tekstidesse ekfraasina või füüsilisel kujul.

Sellel muutus fotograafia esinemine kirjanduses juba millekski enamaks kui pelgalt illustratsiooniks. Brunet toob välja, et 1970. aastatest alates ongi mõte fotost kui teksti illustratsioonist kahanenud ning fotograafiline kujutis on hõivanud endale üha sagedamini kirjanduslikes projektides *osaleva* või *kehastava* rolli.⁶⁸ Kui varasemad autorid arvasid, et fotode lisamine teksti võib jätta mulje nende kirjanduslike võimete piiratudusest või kinnitada nende teksti tõepärasust, siis nüüdisaegsed autorid kaasavad oma teostesse fotosid just traditsioonilise romaani piiride lõhkumiseks, fotograafiale omistatud realismiga mängimiseks ning žanripiiride avardamiseks. Timothy Dow Adams toob välja, et erinevalt varajastest autoritest, kes kaasasid fotosid oma teostesse pelgalt illustratiivsel eesmärgil, või hilise 19. sajandi kirjanikest, kes kartsid, et fotod muudavad nende proosa ebaautentseks, kasutavad postmodernistlikud kirjanikud fotosid samaaegselt nii kinnituseks, et narratiiv on mittefiktsionaalne, kui ka vahendina, mille abil narratiivile omistatud autentsuse väärtust õõnestada.⁶⁹

2.2. Ekfraas

Etümoloogiliselt pärineb mõiste „ekfraas” (*ekphrasis*) Vana-Kreekast ning koosneb eesliitest *ek-*, mis tähendab „välja”, ning põhisõnast *phrasis*, mis tähendab „kõnelemist, ütlemist”. Niisiis väljakõnelemine, selgitamine. Ekfraas kuulub klassikalise retoorika varamusse ja kõige

⁶⁶ *Ibid*, lk 79.

⁶⁷ *Ibid*, lk 81–83.

⁶⁸ *Ibid*, lk 139.

⁶⁹ Adams, Timothy Dow. Photographs on the Walls of the House of Fiction. – *Poetics Today*, vol 29, nr 1 (Spring 2008), lk 179-180.

üldisemalt võib seda defineerida kui ühe kunstimeediumi esitamist teises meediumis. Sellise kirjelduse järgi võib ükskõik milline kunstiline meedium olla ekfraasi edasikandja või selle subjekt. Näiteks võib maal kujutada skulptuuri või vastupidi, luuletus põhineda maalil, skulptuur kirjandusteosel jne. Kuna selline definitsioon jätab erinevateks tõlgendusteks väga palju ruumi, valitseb mõiste täpse määratlemise ümber teatav ambivalentsus. Peter Wagner väljendab ekfraasi mõiste osas valitsevat ebakindlust ning väidab, et „kui kriitikud üldse on selle mõistega nõus, siis rõhutatakse, et ekfraasi on erinevalt defineeritud ja erinevalt kasutatud ning et lõppkokkuvõttes sõltub definitsioon konkreetsest väitest, kus seda kasutatakse”⁷⁰. Küll aga on mõiste fookus aja jooksul muutunud ning tänapäeval peetakse ekfraasi kitsama tähenduse all silmas eelkõige visuaalse kunsti kirjeldamist kirjanduslikus tekstis.⁷¹

Kõige lihtsamini võib selle mõiste lahti seletada James A. W. Heffernani sõnadega – see on graafilise representatsiooni verbaalne representatsioon.⁷² Selline tõlgendus ahendab ekfraasi mõistet märkimisväärselt. Ning Heffernan kitsendab mõistet veelgi: „See, mida ekfraas sõnades esitab, peab ise olema *representatsiooniline*”⁷³. Seega kuigi ekfraas on poeetiline ja retooriline vahend, tähistab see Heffernani järgi üksnes representatsiooni ülekannet visuaalsest meediumist lingvistilisse, eeldusel, et ülekantav graafiline kujutis on ise juba representatsiooniline, teisisõnu kujutab ise juba midagi. Nii ei saa Heffernani definitsiooni kohaselt lugeda ekfraasiks nt tavalist maja või silla kirjeldust tekstis, sest vastasel juhul kujutaks suurem osa realistlikust kirjeldusest kirjanduses ekfraasi. Selline ekfraasi-kontseptsioon võetakse käesoleva töö kontekstis aluseks, et viidata eelkõige fotograafilise kujutise ilmumisele ilukirjanduslikku teksti.

⁷⁰ Wagner, Peter. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). – Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. Berlin, New York: de Gruyter, 1996, lk 11: „If critics agree at all about ekphrasis, they stress the fact that it has been variously defined and variously used and that the definition ultimately depends on the particular argument to be deployed.”

⁷¹ Sarapik, Virve. Keel ja kunst. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 1999, lk 272. Siinkohal esitavad Wagner ja Sarapik erinevaid seisukohti. Wagner hülgab seisukoha, mille kohaselt pildi verbaalne esitamine peab olema kirjanduslik, selleks et me saaksime rääkida ekfraasist. Wagner väidab (lk 14), et kui ekfraas on visuaalse representatsiooni verbaalne representatsioon, siis see hõlmab kõiki kirjutisi piltide kohta, seal hulgas luuletusi, kriitikat ja kunstiajaloolisi kirjutisi. Sarapik aga väidab (lk 272–273), et kriitika ja kunstilugu võivad küll kasutada ekfraasile omast retoorikat, kuid need tekstid ei saa esitada ekfraasi ennast.

⁷² Heffernan, James A. W. Ekphrasis and Representation. – New Literary History, vol 22, nr 2 (Spring, 1991), lk 299: „ekphrasis is the verbal representation of graphic representation”.

⁷³ *Ibid*, lk 300: „What ekphrasis represents in words, therefore, must itself be *representational*.”

Mitchell jaotab ekfraasi kogemuse kolmeks faasiks: (1) ekfraatiline ükskõiksus; (2) ekfraatiline lootus ning (3) ekfraatiline hirm.⁷⁴ Esimene faas kasvab välja arusaamisest, et ekfraas on sisuliselt võimatu. Verbaalne representatsioon ei saa esitada objekti samasugusel viisil, nagu seda esitab visuaalne representatsioon. Kirjeldus ei saa kunagi edasi anda seda, mida esitatakse visuaalsel kujul. Sõnad võivad küll viidata objektile, seda esile kutsuda, kuid lõhe sõna ja pildi vahel jääb ületamatuks. Esimene faas rõhutab visuaalse ja verbaalse kujutamise igavest erinevust – need on kaks erinevat representatsiooniviisi, mis ei saa kunagi omavahel põimuda.

Teine kogemisfaas, ekfraatiline lootus, kerkib esile siis, kui ekfraasi võimatus kaotatakse näiteks metafoori või kujutlusvõime kaudu ning lõhe visuaalse ja verbaalse vahel ületatakse millegagi, mida saab nimetada ekfraasiks. Kui esimese faasi puhul sai määravaks tõsiasi, et ükski kirjeldus ei suuda adekvaatselt pilti edasi anda, siis teises faasis jõutakse arusaamiseni, et keel suudab panna inimesi pilte „nägema” – kirjelduste ja metafooride kaudu suudab keel esile manada pildi. Kui ekfraatiline ükskõiksus on kaotatud, kaotab ekfraas oma eksklusiivsuse. Mitchelli jaoks on ekfraatiline lootus hetk, kus ekfraas lakkab olemast eriline või erakordne hetk verbaalses representatsioonis, vaid muutub keelelise väljenduse fundamentaalseks osaks.⁷⁵ Pöördume hetkeks tagasi varem mainitud Emma Bovary pildi näite juurde. Kui luua eelpool toodud graafilise kujutise (joonis 2) põhjal taas keeleline kirjeldus, siis Mitchelli järgi ei teki lugejatel probleemi endale Emma Bovary’*d* mingil moel ette kujutada, teda *näha*. Pilti on võimalik sõnades *osaliselt* edasi kanda, kuid keel ei ole võimeline pilti täiesti *ammendavalt* esitama või seda asendama. Hirmust, et verbaalne suudab visuaalse *asendada*, ongi ajendatud Mitchelli kolmas faas.

Viimane, kolmas faas on Mitchelli järgi ekfraatiline hirm. Ta kirjutab: „See on vastupanu või vastukire hetk, mis juhtub, kui me tajume, et eristus verbaalse ja visuaalse representatsiooni vahel võib kokku kukkuda ning kujundlik, väljamõeldud ekfraasi iha võib realiseeruda sõna otseses mõttes ja tegelikult.”⁷⁶ Ekfraatiline hirm tuleneb võimalusest, et verbaalne representatsioon kaotab ära visuaalse, muudab ta mittevajalikuks, kuna keel suudab

⁷⁴ Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, lk 152.

⁷⁵ *Ibid*, lk 153.

⁷⁶ *Ibid*, lk 154: „This is the moment of resistance or counterdesire that occurs when we sense that the difference between the verbal and the visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually.”

representeerida samaväärselt kui pilt. Ekfraatilise hirmu faasis muutuvad lootusefaasi püüdlused vastupidiseks, tekib vastupanu ühe representatsiooni asendamisele teisega. Mõlemale representatsiooniviisile tahetakse jätta nende autonoomsus ja erisus. Kuna aga ekfraas on kõigest retooriline termin, mis viitab oma olemuses teatavale vahepealsusele, siis on ekfraatiline hirm põhjendamatu, see ei lähe kunagi lõpuni, ei teostu täielikult. Verbaalne ja visuaalne meedium ei saa kunagi võrdseteks, vastasel juhul kaotaks kogu sõna/pildi eristamise paradigma oma olulisuse.

Ekfraas on niisiis keelelis-retooriline vahend ning kuigi tekstuaalsel tasandil ei saa talle omistada mingeid erilisi jooni, siis võiks lähemalt vaadelda ekfraasi esitamisi. James Heffernan eristab ekfraatilisest kirjandusest kirjandusžanritest – ekfraatiline kirjandus teeb tema järgi eksplitsiitseks selle loo, mille graafiline kunst jutustab vaid implikatsioonina.⁷⁷ Üheks kõige varasemaks ekfraasi näiteks tuuakse lõik Homerosse eeposest „Ilias”, kus kirjeldatakse Achilleuse kilpi (seda näidet kasutavad nii Mitchell, Heffernan kui ka Wagner). Kirjeldus Achilleuse kilbi valmistamisloost läheb üle kirjelduseks aga selle kohta, mida kilbi peal näha võib:

Viis oli kihti sel kilbil. Ja nendest pealmise peale
Nikerdas kunstikalt sepp kujud, mis oli leiutanud vaim tal.
Kilbi keskkohal näitas ta maad ning taevast ja merdki,
rändavat päikest, mis ei väsi iial, ja hiilgavat täiskuud,
näitas ka tähtede sarju, mis pärjana taevale ehteks. [---]
Kaks inimrohket linna ta nikerdas siis, kenad kumbki.
Neist ühes pulmasid võis näha ning pidupilgarit; viidi
mõrsjaid seal läbi linna ja tõrvikuid kanti, ja kaunit
pulmalaulud kaikusid teel; maha jäid isa hooned. [---]
Kuid turul õigusemõistmine käis, kus rohkesti rahvast.
Vaidluse all oli trahv mehe tapetu eest. Et see makstud,
uhkeldas üks ja laialt ta sest kogu rahvale rääkis.
Teine ent kinnitas, et pole maksu ta saanud veel mingit.
Õigusemõistjate käest nad kumbki nüüd soovisid otsust.

⁷⁷ Heffernan, James A. W. Ekphrasis and Representation. – New Literary History, vol 22, nr 2 (Spring 1991), lk 301.

Hõikudes pooldas rahvas – ent üks osa üht, teist taas.⁷⁸

Tekstis küll kirjeldatakse kilpi, kuid see kirjeldus muutub jutustuseks. Kilbil kujutatud stseen õigusemõistmise üle turul „elustab” kilbil kujutatu – kilbil olevad kujutised inimestest „uhkeldavad”, „räägivad”, „hõiguvad”. Visuaalne kunst on ekfraatilise kirjanduse jaoks vaid alustuspunkt, punkt, millelt algab narratiivse loo jutustamine. Kilpi vaadates ei saa olla kindel, et õigust nõudvad mehed „kinnitavad”, „uhkeldavad” ja „soovivad otsust”. Seda võib küll eeldada, kuid keelelise väljenduse kaudu muutub see eksplitsiitseks. Ometi ei väida Heffernan, et pilt iseseisvalt ei suuda lugu jutustada, ta pigem lihtsalt kirjeldab, mida ekfraas graafilise kujutusega teeb: „Ekfraasi ajalugu viitab, et keel vabastab narratiivse impulsi, mida graafiline kunst tagasi hoiab.”⁷⁹

Ekfraasi pikemaks näiteks eesti kirjanduses võib tuua Madis Kõivu jutu „Pilt” (2008), mis kannab alapealkirja „Katkend avaldamata ja lõpetamata romaanist”. Kõivu katkendit võib hästi määratleda ekfraatilise kirjandusteosena, kuna kogu kaheksa lehekülje pikkuse teksti jooksul ongi loo fookuses fotograafilised kujutised ning nendel kujutatu.

Kõivu tekst algab üldisema kirjeldusega fotost:

Pildil seisavad ja istuvad nad lageda õhtuvalguse teravates varjudes. Pikad üksildased oksteta männid aia taga – taevatühjusse tõmmatud püstjooned – nemad viieteistkümnekesi siinpool lattaeda, heidetuna sügisesse. Noor aed, kirvejäljed aialattidel selgesti veel nähtavad, kusagil vasakul see suur ja nähtamatu, mis heidab varju. Nad ise heidavad – üksteisele, iseendile.

Ma peaksin valgust – vana värvitu positiivfoto järgi – märtsivalguseks, kuid ma eksin. On sügis – septembri lõpp –, nad istuvad kapsapeenra ääres.⁸⁰

Kõiv kirjeldab foto esmamuljet – keda ja millal seal kujutatakse, milline on neid ümbritsev maastik. Meeleolu tundub olevat pildistamise hetkel rõõmus, sest „peaaegu kõik nad

⁷⁸ Homeros. Ilias. Tlk August Annist. Tallinn: Varrak, 2004, lk 305.

⁷⁹ Heffernan, James A. W. Ekphrasis and Representation. – New Literary History, vol 22, nr 2 (Spring 1991), lk 302: „On the contrary, the history of ekphrasis suggests that language releases a narrative impulse which graphic art restricts, and that to resist such an impulse takes a special effort of poetic will.”

⁸⁰ Kõiv, Madis. Pilt. – Uudisjutte tegelikust ning võimalikest maailmadest: nägemused ja uned. Tallinn: SA Kultuurileht, 2013, lk 46.

naeravad”⁸¹. Tekstis saavutatakse koheselt üleminek ekfraasi esimeselt faasilt, kus sõna ja pilt tunduvad olevat ühildamatud, teise faasi. Keel on siin äärmiselt võimekas. Kõiv suudab oma kirjeldusega tuua lugejate ette *pildi*, panna lugejaid seda visuaalselt ette kujutama, millest ta kirjutab, fotot, millel olevaid inimesi ta lähemalt vaatleb.

Kuid tekst ei piirdu ainult foto kirjeldamisega. Nagu ka Achilleuse kilbi ekfraatilise kujutamise puhul, läheb Kõivu lugu sügavamale, konkreetne foto saab Kõivu loo narratiivseks tõukejõuks. Kirjeldades erinevaid inimesi, seda, kuidas nad fotole on jäädvustatud (kes kissis silmadega, kelle nägu poolvarjus, kes oma küünarnukki aiatooli seljatoele toetades), ja mis on nendega enne foto tegemist ja hiljem juhtunud (kes on kunstnik, kuid läheb mehele, kes saab linnapeaks, kuid tapab ennast ära), fokuseerib Kõiv oma teksti mitte niivõrd sellele hetkele ja tegevusele, mida fotol on kujutatud, kuivõrd ehitab oma tekstilooma nende inimeste ümber, keda võib pildil näha ning annab edasi nende lugusid.

Lühikeses tekstis ei ole kirjeldatud loomulikult kõiki viiteteist inimest, vaid pigem on valitud üksikud fookuspunktid, kellele ja millele keskenduda. Üheks selliseks fookuspunktiks saab ka keegi, kelle nimetamiseks valib Kõiv X-i, liikudes tema kaudu esimesest kirjeldatud fotost välja – ainult selleks, et jõuda järgmise fotoni. See kujutab kolme inimest: „Nad istuvad raiesmikul (arvatavasti Tanstumäel), kahekesi ühe kännu peal, ema ja üks teine noor naine, ning tema, X, laia äärega kaabu peas, üks käsi püksitaskus, teine paberossiga ema pea kohal.”⁸² Foto kirjeldus muutub aga aruteluks aja ja ootamise üle – foto, kus kõik on paigalseisev, kus „on suvi ja keskpäev, mis kunagi ei kao”⁸³, kirjeldab juba seda, mida see foto vaatajas esile kutsub, mis talle sealt n-ö vastu vaatab. „Tema, X, seisab ema ja Emma (nii selgus see nüüd) seljataga ja ootab. Ta ootab, sest on arg. Suvi on südames ja rohi on kõrge ja kuused seal taga. Veel on aega oodata.”⁸⁴ Foto kolmest inimesest muutub Kõivu ekfraatilises tekstis millekski enamaks kui ainult visuaalse pildi ümberjutustuseks, see muutub narratiivseks vahendiks, mis saab kogu edasise jutustuse tõukejõuks.

Kuid ükskõik kui palju ka kirjeldada, foto ei ava ennast jutustajale (seega ka lugejale) siiski täielikult ning ka tema jaoks jäävad alles aspektid, mida ta ei tea ning mida ta ei saa ka

⁸¹ *Ibid*, lk 47.

⁸² *Ibid*, lk 52.

⁸³ *Ibid*, lk 53.

⁸⁴ *Ibid*, lk 53.

jutustusse lisada: „Palju üteldakse sellel õhtul ja midagi ma ei tea sellest.”⁸⁵ Ja küsida ei ole ka kellegi käest: „Pole küsida kelleltki, sest kõik on surnud. Kõik nad – sellelt pildilt –, õhtuvalguses seisjad. Pilt täis surnud inimesi vahib mulle läbi päikesevalguse otsa.”⁸⁶ Kõivu tekst näitab, kuidas verbaalne representatsioon ei ole võimeline fotot täielikult, ammendavalt edasi andma, seda asendama. Seda võib näha ekfraasi kogemise kolmanda faasina – ekfraatilise hirmuna, et keel ületab pildi täielikult. Pildile peab jääma tema saladus, tema eripärane olemisviis, mis õigustab tema eripärast olemasolu – kõik pildilt ei ole võimeline keelestuma. Isegi kui see mängitakse Kõivu tekstis välja mälu selektiivsuse ja ebausaldusvääruse võtmes, toob ta samas siiski esile ka ekfraasi erinevate faaside toimed.

2.3. Foto ja narratiiv

Roland Barthes kirjutab 1966. aastal, et maailmas leidub arvutul hulgal narratiive. Barthes'i jaoks võivad narratiive kanda mitte ainult kirjutatud või suuline keel, vaid ka liikuv või paigalolev pilt, žestid ja tegelikult ükskõik millise substantsi korrastatud segu.⁸⁷ Traditsiooniliselt on narratiivi kandvaks meediumiks peetud siiski verbaalset väljendust. Kuidas seostuvad siis narratiivsusega graafilised kujutised, eriti aga foto?

Nagu varem välja toodud (vt p 1.2), väidab Marie-Laure Ryan, et pildid suudavad mingit sündmust ainult illustreerida, ning James Heffernan (vt p 2.2), et graafilistel kujutistel võib küll olla narratiivsus, kuid selle vabastamiseks on vajalik verbaalne väljendusviis. Ühesõnaga, nii Ryan kui ka Heffernan seovad graafiliste kujutiste narratiivsuse keelelise representatsiooniga. Ka Ungari kirjandusteadlane Áron Kibédi Varga on välja toonud kriitika iseseisvate visuaalsete narratiivide osas. Varga jaoks on küsitav piltide suutlikkus luua lugu ilma eelnevalt olemasoleva keelelise narratiivita. Tema vaate kohaselt on visuaalne ja verbaalne üksteisest lahutamatud, kuid pildid võivad narratiivile vaid viidata: „Pilt ei ole teine viis loo jutustamiseks, vaid viis seda esile kutsuda”⁸⁸. Graafiliste kujutiste narratiivne

⁸⁵ *Ibid*, lk 50.

⁸⁶ *Ibid*, lk 50.

⁸⁷ Barthes, Roland. Introduction to the Structuralist Analysis of Narratives. – Image – Music – Text. Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977, lk 79.

⁸⁸ Varga, A. Kibédi. Stories Told by Pictures. – Style 1988, nr 22, lk 204: „The image is not a second way of telling the tale, but a way of evoking it.”

funktsioon paistab niisiis eelkõige seisnevat viitamises eelnevalt olemasolevatele lugudele, kuid mitte lugude enda edasiandmises vaatajaile.

Hollandi nüüdisaegsed teoreetikud Jan Baetens ja Mieke Bleyen püstivad küsimuse selle kohta, miks fotograafia narratiivset dimensiooni nii kergekäeliselt eiratakse, ning väidavad, et enne kui jutustav funktsioon kandus üle filmile, kandis fotograafiline meedium olulist narratiivset funktsiooni.⁸⁹ Samuti väidavad nad, et ühekaadrilise pildi narratiivne lugemine on alati võimalik – „ükskõik millist kujutist võib vaadelda läbi narratiivse läätse, olenemata representeeritud liikumise või tardumise hulgast”⁹⁰. Küsimus ei ole niisiis niivõrd selles, kas graafilistel kujutistel narratiivsus üleüldse on või ei ole, vaid pigem selles, mida suudab selliste konkreetsete väljendusvahenditega meedium oma piiratud sees edasi anda.

Muidugi ei saa visuaalset narratiivi verbaalsest narratiivist täielikult eristada, kui vaadelda fotograafilisi kujutisi ilukirjanduslikes teostes. Isegi kui nende narratiivsed maailmad on erinevad, tekivad nende vahel paratamatult seosed. On üldine semiootiline tõde, et mis tahes semantiline ühikute järgnevus hakkab looma võrdusi. Isegi kõige lihtsam külgnvussuhe (millisena võiks ette kujutada tavapärasest pildi ja teksti järgnevust ilukirjanduses) põhjustab seoste loomist ka semantilisel tasandil, kuigi eraldivõetuna neil semantilistel ühikutel selline seos võib puududa.⁹¹

Seetõttu oleks kõigepealt kasulik vaadata, *millisel määral* võivad fotod iseseisvalt narratiivi esitada ning seejärel *millised seosed* neil kirjutatud looga võivad olla. Fotod ilukirjanduslikes teostes on narratiivi seisukohalt ambivalentsete võimetega, kuna lugeja võib üritada neid vaadelda eraldiseisvatena ehk üksikute piltidena enne teksti lugemist, pildisarjana, või vaadelda neid tekstiga koos selles järjestuses, kuidas nad teoses on esitatud. Sellest strateegiast oleneb ka see, mis suhe on fotodel narratiiviga. Nagu võib arvata, vaadeldes kõiki fotosid koos, moodustuvad nad suurema narratiivi kui vaadata neid üksikhaaval; vaadeldes neid paralleelselt kirjutatud tekstiga, suureneb nende narratiivsus aga veelgi.

⁸⁹ Baetens, Jan; Bleyen, Mieke. Photo Narrative, Sequential Photography, Photonovels. – Intermediality and Storytelling. Ed. Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan. Berlin, New York: de Gruyter, 2010, lk 166.

⁹⁰ *Ibid*, lk 167: „Any image can indeed be seen through a narrative lens, whatever the degree of represented mobility or stillness.”

⁹¹ Selle kohta vt lähemalt Jakobson, Roman. Lingvistika ja poeetika. Tlk Neeme Lopp, Arne Merilai. – Akadeemia 2012, nr 10, lk 1731–1773, eriti 1757–1758.

Kõigepealt uurime seda, millisel määral võivad fotod iseseisvalt narratiivi esitada. Kuigi Baetens ja Bleyen esitasid ka ühekaadrilise pildi narratiivseid võimalusi, osutub just see kõige problemaatilisemaks, kuna terve narratiiv peab olema sel juhul ära mahutatud ühte stseeni. Ryan toob välja, et tõeliselt narratiivne pilt peab kujutama ainukordset sündmust ning selleks, et lugeda fotot narratiivselt peab vastama küsimustele: Kes on tegelased pildil? Mis on nendevahelised suhted? Mida nad on teinud varem? Mida nad teevad? Mis on nende tegutsemise põhjused? Mis muudatusi tegutsemine toob? Kuidas tegelased sündmusele reageerivad?⁹² Ryani põhiline mure narratiivi leidmises ühelt pildilt seisnebki selles, et mitmed esitatud küsimused jäävad vastamata. Kuna üksik foto ei saa väljendada ajalisust, pakkuda kommentaare, seletusi, väljendada mõtteid (nii nagu seda on võimalik teha, kasutades verbaalseid väljendusvahendeid), on fotol väiksem narratiivne jõud keelelise väljendusega võrreldes.

Kui vaadelda joonisel 6 toodud fotot, mis kujutab Karl-Eduard Sööti istumas laua taga, siis ei ole seal näha midagi erakordset, ta ei esita ühtegi kommentaari, ei tekita pinge- ega üllatusmomenti, ta on staatiline ning Ryani püstitatud küsimused jäävad vastuseta, vastuseid neile võib ainult oletada. Küll aga on foto Söödist täidetud hulganisti vihjetega, mis võimaldavad seda narratiivselt lugeda – lahtine aken, raamatud, paberid laual jne. Teades pildi konteksti, suureneb selle narratiivsus lugeja jaoks veelgi. Nagu Barthes välja tõi, võivad narratiivi kanda ka žestid ja kehakeel. Fotol Karl-Eduard Söödist ei ole vaja verbaalset representatsiooni graafilise kõrvale, et väljendada tema keskendunud ilmet, et kirjeldada tema vuntse, lipsu – piisab vaid pildi vaatamisest, kui mingi narratiiv on juba loodud. Niisiis võib ka fotot Söödist narratiivselt lugeda, küll aga tuleb tunnistada narratiivi mõningast puudulikkust ning märgata vaataja rolli ning tema taustateadmiste olulisust, mis täidab narratiivis puuduvad kohad. Baetens ja Bleyen väidavad, et tihti olenebki pildi narratiivne tõlgendamine vaatajast, tema narratiivest *modus operandi*'st, mitte nii palju aga pildi enda omadustest.⁹³ Vaatajatel on võime luua nõrga narratiivse jõuga kujutise ümber narratiiv – kasutades seda, mida pilt neile näitab ning ise luua sinna juurde lugu. Nii on ühekaadriline pilt

⁹² Ryan, Marie-Laure. Narration in Various Media. – Handbook of Narratology. Eds. Peter Hühn *et al.* Berlin, New York: de Gruyter, 2009, lk 272–273.

⁹³ Baetens, Jan; Bleyen, Mieke. Photo Narrative, Sequential Photography, Photonovels. – Intermediality and Storytelling. Ed. Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan. Berlin, New York: de Gruyter, 2010, lk 168.

võimeline vaataja elava kujutlusvõime puhul olla lõputute narratiivide alguspunktiks, mis ise sellel pildil ei kajastu.

Werner Wolf eristab kolme erinevat pildilist narratiivi: (1) monofaasilised teosed, mis kutsuvad ühe pildi kaudu esile ühe hetke loost; (2) polüfaasilised teosed, mis haaravad ühte pilti mitu erinevat hetke, ning (3) piltide seeria, mis kajastab sündmuste järjestust.⁹⁴ Ta toobki välja, et monofaasilised pildid (mille hulka kuulub näiteks ka mainitud Karl-Eduard Söödi pilt) kutsuvad esile suuremat lünkade täitmist narratiivis kui see oleks narratiivse teksti puhul.⁹⁵ Kui kirjutatud teksti puhul on narratiiv kindlalt paika pandud, siis pildi juures on narratiivse mitmetõlgendamise ruum palju suurem ning tihti pärinebki narratiiv hoopis vaatajast endast, tema eelhäälestusest, samuti eelnevatest teadmistest pildi ja sellel kujutatud kohta. See aga kinnitab omakorda Heffernani mõtet, et graafiline kujutis võib olla narratiivse implusi kandja, mille vallandumiseks on vaja keelt, eelnevate lugude olemasolu. Kuigi monofaasilised pildid suudavad endas sisaldada narratiivi, jäävad nad selle loo edasikandmisel piiratuks. Enamasti suudab üksik foto ilma verbaalse representatsioonita siiski vaid olemasolevat narratiivi illustreerida või olla mingi uue tekkiva narratiivi tõukejõuks, mis tekivad juba verbaalses väljenduses, mitte aga selle narratiivi täielikuks kandjaks.

Polüfaasilised pildid on kirjanduses üsna harva esinevad. Polüfaasiliste piltide all peab Wolf silmas mitmete graafiliste kujutiste esinemist ühes suuremas raamis (nt kollaaž). Nii võivad ühele fotole olla koondatud mitu erinevat fotot, mis on omavahel mingil määral eristatud ning esitavad sama sündmuse erinevaid stseene. Polüfaasilised kujutised muudavad narratiivi konkreetsemaks, sest ühe pildi asemel esitatakse vaatajale mitu, mis omakorda tähendab, et vaatajal on vähem lünki, mida täita. Sellistele piltidele on iseloomulikuks stseenide eristatavus, mis annab kindlama narratiivse struktuuri. Polüfaasilisi pilte võib näha kui edasiarendust monofaasilisest pildist, kuid siiski ei suuda ka polüfaasiline kujutis edasi anda täiesti iseseisvat, lugejale tundmatut narratiivi. Tal peab olema mingi narratiivne tugi juba lugejas või mõne kõrvalasuva verbaalse narratiivi näol.

⁹⁴ Wolf, Werner. Pictorial Narrativity. – The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Eds. D. Herman *et al.* London: Routledge, 2005, lk 431–35.

⁹⁵ *Ibid.*, lk 431–35.

Marie-Laure Ryan väidab, et ainult pildiseeria on võimeline jutustama lugu, mis on mõistlikult determineeritud ning lugejale uus.⁹⁶ Kui mono- ja polüfaasilised kujutised jäid oma narratiivi edasikandmise jõu poolest piiratuks, siis pildiseeria läheneb kõige rohkem keelelisele narratiivile. Kui fotograafilised kujutised esinevad ilukirjanduslikes teostes, siis mõnikord on ka neid võimalik vaadelda omalaadse pildiseeriana. Näiteks vaadates kõik teoses olevad pildid ära enne teksti lugemist, võivad need pildid koos luua oma narratiivi. See, kuidas kirjutatud tekst seda narratiivi mõjutab, selgub alles hiljem.

Ryan toob välja kaks erinevat viisi, kuidas pildiseeria saab lugu jutustada. Esimeseks võimaluseks peab Ryan monofaasiliste piltide kasutamist järjestikus nii, et nad koos moodustavad suurema narratiivi, näiteks illustreerides olulisi hetki ühe tegelase eluloos.⁹⁷ Üksikud graafilised kujutised esitavad mininarratiive, kuid esitades neid koos ja kindlas järjestuses, ületavad nad monofaasilise pildi nõrga narratiivsuse, lisavad ajas liikumise mõõtme ning suudavad paremini vastata küsimustele kujutatud tegelaste, nende käitumismotiivide ja sündmuste kohta. Kui kasutada varem (p 1.2) välja toodud Ryani näidet kuningannast, kes suri kurvastusse kuninga surma üle, siis pildiseeria, mis kujutaks kuninganna elu ja suurt armastust, suudaks vaatajaile tema kurvastuse ja surma põhjuseid rohkem edasi anda kui üksik pilt. Kuid ikkagi säilib võimalus, et ka fotoseeria ei suuda vaatajaile eksplitsiitselt selgeks teha, et just kurvastus oli kuninganna surma põhjuseks.

Teine viis pildiseeria narratiiviks ilmneb siis, kui iga pilt on seotud ühe hetkega järjepidevast tegevusest, justkui oleksid pildid paigalolevad kaadrid filmist. Ryan toob välja, et esimese võimaluse puhul on narratiiv olemas nii suuremal (pildiseeria) kui ka väiksemal (üksikud pildid) tasandil, teisel juhul moodustub narratiiv vaid suuremas üksuses. Üksikud pildid on siin üksteisest lahutatud väiksema ajavahemikuga, kuid neid seovad omavahel tugevamad kausaalsed suhted.⁹⁸ Tihti võib sellist narratiivi kohata koomiksites, kuid seda leidub ka fotograafiliste kujutiste juurest. Näiteks võib tuua Duane Michalsi fotoseeria „Juhuslik kohtumine” (joonis 8).

⁹⁶ Ryan, Marie-Laure. *Narration in Various Media*. – *Handbook of Narratology*. Eds. Peter Hühn *et al.* Berlin, New York: de Gruyter, 2009, lk 274.

⁹⁷ *Ibid*, lk 274.

⁹⁸ *Ibid*, lk 274.



Joon

is 8.

Michalsi pildiseeria näitab kahte meest üksteisest möödumas ning neid reageerimas sellele sündmusele. Ajavahemik, mille jooksul tegevus aset leiab, on lühike ning vaataja saaks luua narratiivi juhuslikust kohtumisest ka siis, kui fotoseerial puuduks pealkiri. Kuid ka siin jäävad püsima põhilised probleemid, mida Ryan omistab pildilisele narratiivsusele – põhjuseid, miks mehed ümber pööravad, mis on nende omavahelised suhted, kuidas nad juhuslikule kohtumisele sisemiselt reageerivad, ei suuda fotod vaatajaile eksplitsiitselt edasi anda.

Kokkuvõtteks võib tõdeda, et fotograafilised narratiivid jätavad vaatajale suurema tõlgendamisvõimaluse kui kirjutatud või suulised narratiivid. Kuigi fotodel on võime konkretiseerida näiteks inimese välimust, siis lugude edasikandmisel ilmneb graafiliste kujutiste piiratus. Isegi pildiseeria ei suuda vaatajaile piisavat infot edasi anda ning seetõttu peavad lugejad need tühikud täitma oma kujutlusvõimega, teisisõnu sellega, mis pildil enam ei kajastu. Seetõttu on fotod tihti vaid pildist väljapoole jääva narratiivi loomise tõukejõuks. Mis juhtub aga siis, kui see narratiiv on väljaspool pilti juba olemas? Seda, millised seosed tekivad fotograafiliste kujutiste ja ilukirjandusliku teksti vahel, vaatlen järgmises peatükis, kus illustreerin näiteid juba ka konkreetsete teoste abil.

3. Foto funktsioon fiktsioonis

Eelnevates peatükkides välja toodud suhted pildi ja keele, fotograafia ja kirjanduse vahel annavad teoreetilise aluse, et vaadelda, mis rolli fotograafilised kujutised ilukirjanduslikes teostes mängivad ning mis võiks olla nende funktsioon. Konkreetsemaks tekstianalüüsiks olen valinud neli teost eesti kaasaegsest kirjandusest: Tõnu Õnnepalu „Paradiis” (2009), Kai Aareleid „Vene veri” (2011), Ene Mihkelson „Ahasveeruse uni” (2001) ning Andrus Kasemaa „Leskede kadunud maailm” (2012). Vaadeldes, kuidas verbaalne narratiiv ja fotograafilised kujutised omavahel suhestuvad, saavad nähtavaks ka suuremad teemad, mis aktualiseeruvad just fotode kasutamise tulemusena tekstis. Ühel või teisel moel on igasugune fotokasutus seotud mäloküsimustega, mäletamise temaatikaga, kuid igal üksikul juhul kutsub see esile veidi erinevaid efekte ja fokuseerub erineva rõhuasetusega. Iga alapeatüki analüüs ongi keskendatud ühe sellise rõhuasetuse ümber. Kuigi neid väljatoodud fookuspunkte esineb kõikides analüüsitavates teostes, piiran selguse huvides iga alapeatüki ja iga teema ühe teosega, kus antud teema on dominantsem kui teistes valitud teostes. Sellel alusel on Tõnu Õnnepalu teoses vaatluse all fotograafiliste kujutiste, narratiivi ja *koha* seos, paik ja mälu; Kai Aareleiu teose juures kerkivad esile fotode ja *perekonna* seosed, järjepidevus; „Ahasveeruse une” alapunkt keskendub fotode ja *trauma* suhtele, puuduolekule; ning Kasemaa teose puhul on vaatluse all fotograafiliste kujutiste ja *surma* seos, mis mitmete teoreetikute (eriti Barthes'i) järgi ongi fotode kõige põhimisem essents. Just nende konkreetsete teemade avanemise kaudu ilmnevad seosed verbaalse narratiivi ja fotode vahel ning selgineb, millise funktsiooni fotod ilukirjanduslikus kontekstis omistavad.

Viimasena tõstatan kõiki teoseid hõlmavas alapeatükis antud teoste analüüsi põhjal küsimuse fotograafiliste kujutiste ja fiktsionaalsuse/mittefiktsionaalsuse suhtest. Fotograafiliste kujutiste funktsioon teostes võib varieeruda – neid on kasutatud nii *aide-mémoire*'ina kui ka dokumentaalse tõestusmaterjalina, nii illustratsioonina kui ka lugu konstrueeriva vahendina. Timothy Dow Adams toob välja, et tänapäeval kasutavad paljud autorid fotosid oma teostes nii kinnituseks, et narratiiv on mittefiktsionaalne, kui ka,

vastupidi, vahendina, mille abil narratiivile omistatud autentsuse väärtust õõnestada.⁹⁹ Adams mainib mitmeid autoreid, kes kõik on oma teostesse kaasanud fotosid, joonistusi ja haiguskirju – fiktiivset materjali, mis jätab mulje mittefiktiivsest dokumentaalsest tõestusmaterjalist.¹⁰⁰ Nende eesmärgiks on aga eelkõige fiktiivse „fakti” abil traditsioonilise romaani piire lõhkuda või vähemalt lugejate arusaamist traditsioonilistest žanripiiridest avardada. Adamsi artikkel viitab sellele, kuidas ajaloo jooksul on fotograafilised kujutised muutunud pelgast illustratsioonist vahendiks, mille abil autorid sulandavad kokku fiktsionaalse ja mittefiktsionaalse maailma piire. See, kuidas fiktsionaalse ja mittefiktsionaalse kirjanduse traditsioonilised žanripiirid fotode lisamisega teostesse hägustuvad (kui üldse), ongi viimase alapeatüki peamiseks temaks.

3.1. Koht. Tõnu Õnnepalu „Paradiis”

Kuna fotograafilised kujutised on lahutamatult seotud oma referendiga (vt p 1.3), on neil seega võime kinnistada mingit geograafilist punkti, salvestada kohta sellisena nagu see pildi tegemise hetkel on. Kui foto esineb ilukirjanduslikus teoses võib ta määratleda ja esitada lugejatele ruumi, kus tegevus toimub, lisada kirjutatud narratiivile konkreetseid visuaalseid pidepunkte, mis seovad romaanimailma pärismaailmaga.

„Nüüd ma olen siin, et kirjutada Sulle Paradiisist” – nii algab Tõnu Õnnepalu teos „Paradiis”¹⁰¹. „Paradiis” on pihtimuslik romaan, realistlikus ja samas ka piibellikus laadis jutustatud lugu, mis esitab nii enda, ühe küla kui ka seal elanud inimeste lugu. Lugu, mis on kirja pandud Paradiisis – ühes paigas Hiiumaal läänetipus – ning hõlmab endas mõtisklusi elu, armastuse ja inimeste üle, kuid ka mõtisklusi Paradiisi aastaegadest, aedadest, postkastidest, puudest, lilledest, põldudest ja hoonetest, ajast ja ajatusest, valgusest ja pimedusest. Kirjapandud narratiiv liigub oleviku ja mineviku Paradiisi vahel, kuid fotodel, mis on teoses, võib näha vaid mineviku Paradiisi. Need viivad lugejad ajas tagasi enamasti 20 aastat, mõnikord ka rohkem.

⁹⁹ Adams, Timothy Dow. Photographs on the Walls of the House of Fiction. – Poetics Today, vol 29, nr 1 (Spring 2008), lk 180.

¹⁰⁰ Adams viitab järgmistele autoritele: Dave Eggers, Lauren Slater, Jonathan Safran Foer, Gordon Sheppard, W.G. Sebald.

¹⁰¹ Õnnepalu, Tõnu. Paradiis. Tallinn: Varrak, 2009, lk 7.

Õnnepalu teosest võib leida arvukalt fotosid, mis kujutavad seda ümbrust, mida kirjutatud narratiiv esitab – Paradiisi juurde kuuluvaid hooneid, loodust ja ka inimesi, kes olid Paradiisi lahutamatud osad. Kuid Õnnepalu ei kasuta ekfraasi, fotodele endile viitab ta oma teoses vähe. Fotod funktsioneerivad siin peamiselt verbaalset kirjeldust illustreeriva „vaikiva” materjalina. Lugejaile näidatakse, millised nägid välja need minevikukohad, mida jutustaja meenutab ja kirja paneb, ilma sellele eriliselt viitamata, justkui tähelepandamatult, nagu oleksid need ilukirjandusliku teksti orgaanilised osad. Näidatakse, kuidas nägid välja need inimesed (Helmi ja Eduard ja Paradiisi kuulsad vanapoised), kes Paradiisi asustasid. Jutustaja meenutab mineviku-Paradiisi ning fotod on siin ämmaemandaks, mis aitavad lugejatele seda kadunud Paradiisi silme ette tuua. Ehkki sõnadele ei viidata kui ebapiisavatele, aitab visuaalne materjal jutustamise vaeva vähendada. Kuid fotograafilised kujutised ei omanda siin mingit autonoomsust – nende tähenduse mõistmiseks, nende sidumiseks konkreetsete kohtadega on vaja lugeda kirjutatud narratiivi.

Fotod esinevad ilma saatvate all- või pealkirjadeta. Infot fotode kohta saab raamatu taga olevast piltide nimekirjast, kus on määratletud, mida on fotol kujutatud ning mis aastal foto täpsemalt on tehtud. Kuid kui vaadelda fotosid ja kirjutatud narratiivi ilma lisainformatsioonita, loovad fotod mulje üksnes kohast, mitte ajast. Sellist suhtumist toetab ka tekst: „Ometi ma otseselt ei oota ega igatse siin midagi, sest kuidagi ma olen siin väljaspool aega, üksteisele järgnevates hetkedes, mis lihtsalt on.”¹⁰² Nii esitavad ennast ka fotod teoses – üksteisele lihtsalt järgnedes, ilma narratiivita väljaspool aega. Paradiisis aeg ei liigu. Kuigi pildinimekiri teose lõpus aitab ajalist määratlust paika panna, ei ole see Õnnepalu teose seisukohast eriliselt oluline. Fotod näitavad Paradiisi tema ajatuses ja alles kirjutatud narratiiv annab hetkiti teada aja möödumisest ja asjade kaduvusest.

„Paradiisi” tegevustik on ruumiliselt selgelt piiritletud. Kuigi kirjutatud narratiivis on hetkelisi väljarändeid teistesse kohtadesse, paigutab Õnnepalu teos ennast konkreetsesse paika. Kindlate paikade esitamine graafiliste kujutiste kaudu erineb aga olemuslikult sellest, kui kohta kirjeldatakse verbaalse representatsiooni kaudu. Fotode ontoloogiline seotus reaalsusega muudab kohad, kus olemuslikult fiktsionaalse teose sündmused toimuvad, otseselt pärismaailmaga seotuks, erinevalt verbaalsetest kirjeldustest, mille toimumispaik võib kujutada endast üsna abstraktset, väheste pidepunktidega ruumi. Nähes pilti mingist

¹⁰² *Ibid*, lk 64.

konkreetsest hoonest ning saades kirjutatud teksti kaudu teada, et see hoone kuulub teose tegevuspaiga juurde, lisandub keele kaudu edasi antud maailmale teatav tõeväärtus – kaamera tunnistab, et kirjeldatud koht või objekt on tõepoolest kusagil ja kunagi olemas olnud.

Ükskõik milline ka poleks teose sisu, fotode kaasamine teosesse täidab kohta põlistavat funktsiooni – teos asetatakse pärismaailma, kindlasse taustsüsteemi. Kuigi ajaliselt võimaldavad pildid heita pilgu vaid minevikku, tekib pildi ja kirjelduse suhtlusel spetsiifiline ajaefekt. Isegi kui seda teadlikult mitte välja tuua, ei suuda nad kunagi kirjeldada jutustamismomenti, nad on jutustamishetkest alati kas või silmapilgu võrra (aga „Paradiisi” puhul enamasti paar aastakümnet või rohkem) maas. Selline diskrepants on kirjeldatavatele fotodele olemuslik.

Enamasti on raamatus esinevad fotod tehtud aastatel 1988–1990 ning selle eest tänab jutustaja Peetrit, oma sõpra: „Aga Peetriga me tegime Paradiisist pilte ja tänu temale mul ainult ongi sellest ajast fotosid. Ise ma poleks selle peale tulnud. Ise ei tule ju paljude asjade peale ja ikka on teised need, kes meile alles näitavad, mis meil on või mis me oleme. Tänu temale mul on olemas need mustvalged fotod, kus peal me oleme päris noored ja rumalad, aga Paradiis on väga vana ja ilus”¹⁰³ Selle teksti kõrval asuval lehel on näha ka fotot Peetrist (vt joonis 9).

¹⁰³ *Ibid*, lk 144.



ma olin vanematekodust kaasa võtnud ja igale poole kaasa tassitud. Ma arvasin, et minevikku saab asjade kujul maha jätta. Ja majade ja kohtade kujul. Ja inimeste kujul. Aga muides ei saa, nagu ei saa teda ka nende kujul teda kaasa võtta. Sa lihtsalt oled need talved ja need suved ja need inimesed – võta või jäta.

Ja ma olin arvanud, et mul on sealt kerge ära minna. Aga mul oli väga raske ja mu liikmed olid nagu tina täis, kui ma tassisin raamatukaste ja korjasin veel midagi maja pealt kokku ja mulle tundus, et ma ei jõuagi sealt ära minna. Ja sinna jääda ka ei saa. Ja õues oli harilik Paradiisi jaanuar, lumeta ja märg. Aga siis tuli korraga see helevalge päike pilve alt välja ja paistis otse Paradiisi tubadesse sisse ja paistis õuele, kus seisis mu väike valge auto raamatukastidega, ja heitis oma prožektorivalgust vanade kuuskede peale õue

145

Joonis 9.

Info selle kohta, et tegu on just Peetriga, pärineb aga pildinimekirjast, kus seisab: „lk. 145. Peeter, jaanuaripäike, õunapuuaia servas Feliksi aida asemele tehtud kasvuhoone uksele.“ Tollele kasvuhoonele, mida võib samuti eeltoodud fotol Peetrist näha, viitab jutustaja aga tekstis juba palju varem:

Ja hooneid oli Paradiisis tõesti palju rohkem kui inimesi. [---] Vaatame, loeme üle. Sest need olid, päris alguses, kui ma veel ühtegi lobudikku polnud maha kiskunud: elumaja, kelder, ait, saun, vanasaun (ühtlasi praagu ehk suveköök ja sepikoda, kõik reas ühe katuse all), Feliksi ait, Feliksi kuur, kalaait, kanademaja, puukuur, mootorikuur, rollerikuur, heinakuur ja laut. Sai vist kõik. 14. Kaksteist jäi siis, kui ma olin Feliksi kuuri ja Feliksi aida maha lõhkunud. Või kolmteist, sest aida kohale tegin kilekasvuhoone, aga see ikka õige hoone ei ole.¹⁰⁴

Niisiis, kui Peeteri pildil näeme me lihtsalt kasvuhoonet mingil mineviku hetkel, siis kirjutatud narratiiv tõmbab selle fikseeritud ajahetke laiali ja annab sellele reaalse maailma referendile nii mineviku (enne oli selle koha peal Feliksi ait) kui ka lõpmatu tuleviku (mida võiks väljendada muinasjutuvormeliga: kui seda kasvuhoonet pole maha võetud, siis seisab ta seniajani seal, igaveses jaanuaripäikeses). Foto ja kirjelduse suhtlusel tekib seega omamoodi *kairos*, igavene aeg.

Nii nagu fotod võimaldavad siduda narratiivi kindla koha külge, võimaldavad nad esile kutsuda ka juba kadunud maailma, mis verbaalses tekstis esineb ainult mälestusena. Fotod võivad anda konkreetse ligipääsu maailmale, mida enam ei ole olemas, keskkonnale, mida palverännakut tegeval lugejal ei oleks võimalik enam külastada. Susan Sontag kirjutab, et fotokogusid võib kasutada selleks, et luua endale asendusmaailm¹⁰⁵ – fotograafilised kujutised lubavad meile ligipääsu sellele, millele meil tegelikult elus enam ligipääsu ei ole. Selle tulemuseks on piiri hägustumine foto ja mälu vahel, fotost saab kohamälu materiaalne tugi. Linda Haverty Rugg räägib oma fotograafiat ja autobiograafiat siduvas teoses fotograafia mnemoonilisest jõust ning kirjutab: „piir mälu ja foto vahel hägustub, fotograafia-ajastu lapsed on ebakindlad, kas nende lapsepõlve mälestused on mälestused sündmustest, mille

¹⁰⁴ *Ibid*, lk 88–89.

¹⁰⁵ Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001, lk 162.

tunnistajaks nad olid või fotod, mida nad on näinud”¹⁰⁶. Kuigi Ruggi teose fookuses on autobiograafilised teosed, siis ilmestab tema väide ka üldisemalt, kuidas fotograafilised kujutised võivad funktsioneerida inimeste mälu asemel, tihti ka nii, et inimene täpset eristust enam foto ja mälestuse vahel ei tee. Ka Sontag on välja toonud tugeva seose fotograafia ja mälu vahel ning nimetab fotosid „mälu stopp-kaadriks”¹⁰⁷. Sontagi jaoks on fotograafia vahend, mis võimaldab kompaktselt midagi meelde jätta, kuid ta näeb ka foto ja mälu tugevate seoste vahel probleemi, sest tänapäeval inimesed ei mäleta enam fotosid, vaid nad mäletavad *ainult* fotosid.¹⁰⁸ Nagu Rugg, nii näeb ka Sontag foto ja mälu vaheliste piiride hägustumist. Fotograafia on meedium, mis ühendab omavahel mineviku ja oleviku, võimaldab foto vaatajal korraga kogeda nii möödunut kui ka praegust hetke.

Samasugust fotode mälu funktsiooni täitmist on tajuda ka Önnepalu teoses. Kuigi kirjutatud narratiiv annab mõista, et mälestusi kohtadest ja inimestest on jutustajal rohkem kui pildid esitavad, muutuvad fotod teoses omalaadseks füüsiliseks arhiiviks selle kohta, millest ta kirjutab. Ka lugeja saab neid kasutada n-ö mäluabina – kui mõni kirjeldatud paik on lugedes juba meelest läinud, on võimalik alati raamatut tagasi lehitseda, vaadata pilti, ja pilt toob kirjelduse uuesti tagasi meelde.

Kui siiani rääkisin ma paigast laias tähenduses, selle kohana, mis kogu tegevusele asu annab, siis illustreerivad fotod lahutavad ruumi ka lokaalsemas mõttes. Teisisõnu, illustreerivate fotode kitsamaks koha-efektiks on see, et verbaalne narratiiv tõstab esile teatud elemente fotodel, jättes teised tahaplaanile. Nagu eelpool (p 1.2) kirjeldatud, on fotod mingis mõttes neutraalsed, verbaalne tekst toimib aga lugeja pilgu suunajana kindlasse kohta. Selle kohta on Önnepalu teoses heaks näiteks foto, mis raamatu taga pildinimekirjas on pealkirjastatud: „Kell, Kusti, hüljes” (joonis 10).

¹⁰⁶ Rugg, Linda Haverty. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. London: University of Chicago Press, 1997, lk 23.

¹⁰⁷ Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003, lk 22: „Memory freeze-frames”.

¹⁰⁸ *Ibid*, lk 89.

piima sain talt ikka kätte, ja Maire keetis sügisel pliidi peal moosi, siis oli mõnigi kord nii, et Helmi kiikus õhtuti oma toas ja laulis tassakesi. Hiljem ta enam ei laulnud. Ta arvas siis, et vanad head ajad on tulnud Paradiisi tagasi, ja isegi nii head ajad, mida kunagi pole Paradiisis olnudki. Aga tulid jälle tavalised aastad ja tema jäi aasta-aastalt vanemaks.

Aga iga aasta tuli Reigi Jeesuse kirikust tuua kirikukalender, väikene raamat, kuhu aasta oli sisse kantud. Selle kalendri järgi me siis elasime.

Ja see aasta algas novembri lõpus-detsembris, kui Paradiisis oli kõik väga vaikne, kedagi ei käinud ja udupäevad vaheldusid tormipäevadega. Või pigemini öödega. Ja kõik oli ammugi väljast varju alla tassitud, mis tassida oli, heinad ja puud ja kartulid ja kõrvitsad ja porgandid ja küüslaugud, millest Helmi väga lugu pidas, ja gladioolisibulad. Ja mis polnud tassitud, see vettis seal, kus ta oli, ja sinnapoole lihtsalt enam ei vaadatud. See hämar aeg



Joonis 10.

Kuid tekst avaldab lugejaile kogu fotol leiduva paljususe hulgast vaid üksikute esemete detaile, mis seob need esemed kirjutatud narratiiviga ja narratiivis esinevate inimestega, samas kui teised jäävad tahaplaanile ja pakuvad esiletõstetud detailidele „vaikivat” keskkonda.

Aga Paradiisi tunde mõõtis siis pommidega kell köögis Helmi valge puhvetikapi kõrval. Puhvetikapi peal seisis välismaalt saadetud ilusad plekist küpsisekarpe, kus hoiti postkaarte või niiti-nõela, ma täpselt ei tea, need olid Helmi karbid. Veel seisis seal Eduardi voolitud puust hüljes. See oli voolujooneline, nina püsti, väga lihtne ja väga loomutruu. Selle ta oli ehk voolinud, kui hülgeid püüdma enam ei lastud.¹⁰⁹

Foto ise hõlmab pool lehekülge, on täidetud päikesevalgusega ning peale kella ja puhvetikapi on seal veel näiteks kass ja igasugust muud pudi-padi. Hüljes, millest jutustaja räägib, asub kapi otsas ning on tegelikult üsna väike, ehkki mitte nii väike, et jääda muidu täiesti märkamatuks. Hülge päritolu jääks lugejaile üksnes pilti vaadates loomulikult selgusetuks, ja võib-olla hüljes isegi märkamatuks. Kirjutatud tekst n-ö helendab ühtlaselt valgustatud foto teatud paiku aga rohkem, juhtides lugeja pilgu teatud elementidele fotol.

3.2. Perekond. Kai Aareleiu „Vene veri”

Kai Aareleiu raamat toob lugejateni loo diplomaadiabikaasa mõtetest ja tunnetest tema elu kohta Venemaal, kuid see on ainult väline raam. Sügavam teemaliin asetseb jutustaja ja tema vanavanaema vahelises suhtes. „Vene vere” jutustaja vanavanaema, Aleksandra on Venemaalt, Uglitšist pärit naine, kes koos oma eestlasest mehe ja väikeste lastega 1920. aastate alguses Eestisse tuli. Niisiis voolab ka jutustaja soontes „vene veri”. Teos koosneb lühikestest paari-kolme lehekülje pikkustest mõtisklustest, igapäeva Peterburi ja selle elukorra kirjeldusest, mis on läbisegi paisatud kujutlustega Aleksandra elust.

Nii tekst kui ka fotod pärinevad antud teoses mõlemad autorilt. Teose žanrilist kuuluvust on keeruline määrata justnimelt ilmselgete elulooliste joonte tõttu. Fotosid füüsilisel kujul on teosesse kaasatud neli, lisaks veel kaanefoto. Küll aga ei ole siinse teose füüsilised fotod loo jutustamise seisukohalt eriliselt olulise tähtsusega, vaid liigendavad

¹⁰⁹ *Ibid*, lk 99.

lihtsalt teose suuremaid peatükke. Fotod täidavad eelkõige illustreerivat rolli, loovad õhustiku, näitavad erinevaid Peterburi kohti, kus teose peategelane liigub ja tegutseb (vt joonis 11).



Joonis 11.

„Vene veres” muutuvad aga märgilise tähendusega aspektiks peategelase minaotsingud ning otsingud oma vanavanaema juurte järele. Vanatädilt saadud kaust infoga vanavanaema kohta, mida „tuli tingimata hoida horisontaalis, muidu hakkas selle lehtede vahelt pudenema joonistusi, lõigatud fotosid, toiduretsepte, ajaleheväljalõikeid, nimekirju, kommipabereid, juuksesalke, riidetükikesi, ja mis kõige tüütum, rohekat tolmu, mida tekkis kogu aeg juurde”¹¹⁰. See kaust toimib kogu loo tõekehjõuna, mille juurde ikka ja jälle tagasi

¹¹⁰ Aareleid, Kai. Vene veri. Tallinn: Varrak, 2011, lk 25.

pöördutakse. Selles tuleb esile ka perekonnafotode olulisus ja nende roll perekonna kooshoidmisel, millele viitab ka Susan Sontag. Sontag kirjutab, et fotoaparaadid on lihtsalt perekonnaelu juurde kuuluv lahutamatu osa ning et fotode kaudu loob iga perekond endast visuaalse kroonika – kaasaskantava komplekti piltidest, mis annavad tunnistust perekonna seostatusest ning ühtsusest.¹¹¹

Kirjutatud narratiivis pöördub jutustaja otseselt oma vanavanaema poole, kõnetab teda.

Sul oli üheksa last, minul neli. Seda on minu kohta päris palju. Rohkem, kui ma kunagi lootsin saada. Sinu neljas laps, tütar Anii ehk Anja ehk Änn, minu vanatädi, pärandas mulle peale selle kausta veel kaks asja: oma kasuka ja kuldraamis pildi sinust. Nüüd vaatan sind lähemalt. Oleme sarnased küll, mina ja sina, siis, kui sa veel noor olid. [---] Mu pilk eksib koltunud ülesvõttelt vastu vaatava noore naise silmateradesse ja ma tean, et järgneva kolme aasta mõte peitub minu jaoks seal. Ma tahan teada, missugune oli see võõramaa naine, kelle moodi ma väidetavalt olen. Ma tahan sinuga tuttavaks saada. Sinust saab minu lohutus.¹¹²

Foto näitab talle inimest, kes on kunagi olnud ning kes on nüüdseks juba surnud, kuid kelle poole on tal foto abil ikka veel võimalik pöörduda. Foto on siin järjepidevuse kandja erinevate põlvkondade vahel, perekondliku sideme vahendaja. Sontag kirjutab, et hetkel kui suurest perekonnast hakkas eralduma väike tuumik, hakkas fotograafia mälestusi säilitama, sümboolselt uuesti kinnitama kaduvat ja hajuvat perekonnaelu.¹¹³ Sontagi jaoks esitavad fotod kadunud sugulaste sümbolse kohaloleku ning tihti on need ka ainukesed jäljed, mis laiendatud perekonnast alles jäävad.¹¹⁴ Erinevalt Kendall Waltonist, kes rõhutab fotode vaatamise juures kahetist nägemist (vt p 1.3), tundub „Vene vere” jutustaja jaoks kontakt referendiga ületavat fiktsionaalsuse piirid. Foto kaudu saab ta tõelise kontakti pildil esitatud inimesega, tema reaalsusega ning tunnetab selle reaalse perekondliku sideme tõttu ka iseenda reaalsust, enda ja oma pere identiteeti.

Niisiis, kui füüsilisel kujul esinevad fotod Aareleiu teoses täidavad pigem tegevuspaika illustreerivat funktsiooni (millest kõneles pikemalt eelmine alapunkt), siis ekfraatilised kirjeldused fotodest toovad esile perekonnatemaatika fotode esinemise juures kirjandusteoses.

¹¹¹ Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001, lk 8.

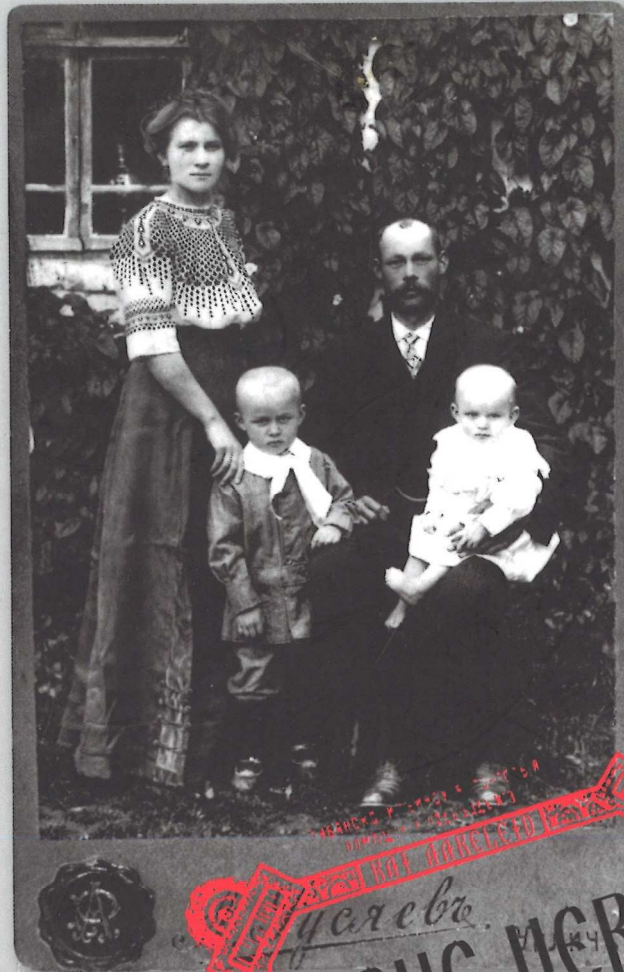
¹¹² Aareleid, Kai. *Vene veri*. Tallinn: Varrak, 2011, lk 16.

¹¹³ Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001, lk 9.

¹¹⁴ *Ibid*, lk 9.

Ka raamatu kaanel asuv foto kujutab traditsioonilist perekonnapilti ema, isa ja kahe lapsega (vt joonis 12). Seda, kuidas foto funktsioneerib mälestusi esile kutsuva vahendina, võibki täheldada kaanefoto ja selle ekfraatilise kujutamise puhul.

Kai Aareleid



Черев
УЕНЕ ВЕРИ
2011
Чистый альб. инт. арт.
Мари Гантсоль 476

Joonis 12.

Raamatu kaanel olevat fotot on autor pikemalt kirjeldanud peatükis nimega „Toimik”.

Kõige alguses on see meie kuulus Kõige Esimene Foto sinust ja papast ja kahest lapsest. Iseenesest väga tavaline pilt, aga üks ole imelik, et kui allikaid on vähe, püütakse igast leiust kõik välja pigistada. Kui fotod vaatamisest kuluksid, oleks sellel kindlasti juba augud sees.

Foto on üles võetud Uglitšis ja selle all on kena pruunikas pitsar „A.R. – Aleksei Nikolajevitš Rusjaevi fotoateljee”. Kuid pilt ise ei ole tavaline salongiülesvõte. Teie selja taga on luuderohu kasvanud valge majasein ja aknake, millest paistab lauale seatud samovar. Papa, kes pole siis veel mingi papa, kõigest *papa*, isa, kuigi juukseid pealael on juba vähevõitu, on tõsiselt sätitud: must kolmeosaline ülikond, lips, uurikett, läikima löödud kingad. Siiski ei jää muljet, et tegu võiks olla ateljee rekvisiitidega. Ka lapsed – teie kaks esimest poissi – on muktud nagu perepildidel ikka. Ent sina oma maani sametist seeliku ja natuke liiga kerge ja koduse lühikeste käistega pluusiga – midagi rahvuslikku, võib-olla – oled nagu korra läbi astunud, kiiruga pildile hüpanud. Su seelikus on murdevoldid ikka veel näha, see on kaua kohvrivõi kapis seisnud. Ülejäänud kolmel on aega küll, aga sina oled äraolev. Kui sind ei tunneks, võiks lausa arvata, et kõrk. On suvi 1914. Kõik on veel rahulik. Sa oled kodus, omade lähedal. Sa käid Volgas pesu pesemas. Friedrich on saanud linna lähedale mõisa aednikuks. Üldmobilisatsioonini on jäänud vähem kui kuu.

Sa ei tea veel, et järgmised poolteist aastat pead sa algul kahe, siis kolme lapsega üksinda hakkama saama. Friedrich loksab kuude kaupa rongis, aga rindele ei jõuagi – ikka on see kuskile mujale liikunud.

Mitukümmend aastat hiljem küsivad lapselapsed, miks ta leivalt alati kooriku ära nüsib, ja Friedrich vastab, et kõiges on süüdi kroonu, kus ei saanud kuude kaupa midagi värkset, isegi mitte kaali.

„Skrobuut,” ütleb ta, ja üks tüdrukutest kordab seda salapärasest sõna niikaua, kuni lõpuks otsustab õppida arstiks.¹¹⁵

Selle foto puhul toimub omalaadne topeldamine, sest monofaasiline foto on esitatud kaanel ning selle ekfraas alles hiljem. Nii võib lugejal esialgu tähelepanemata jääda, et toodud

¹¹⁵ *Ibid*, lk 26–27.

kirjeldus ja füüsiline foto on ühe objekti kaks erinevat representatsiooni, millest kirjutatud narratiiv tungib oma representatsiooniobjekti sügavamale. Peale fotodel kujutatud isikute kirjeldamise avab ekfraas lugejatele palju kontekstuaalset infot, mida fotolt välja pole võimalik lugeda: selle, mis aastaga on tegu, kus Aleksandra käib pesu pesemas, millega tegeleb tema abikaasa ning mis juhtub pildil kujutatutega ja isegi nende lapselastega pärast foto tegemist.

Nii liigub ekfraas pelgast kirjeldavast representatsioonist kaugemale. Annette Kuhn kirjutab oma essees *Remembrance*, et perekonnafotode eripära on see, et need ei peagi niivõrd näitama, *kes* me kunagi olime (referentsiaalne funktsioon), vaid seda, *kuidas* me kunagi olime (eksistentsiaalne funktsioon): nad peavad esile kutsuma mälestusi, millel võib olla vähe või üldse mitte tegemist sellega, mida on pildil tegelikult kujutatud. Foto on vahend, mis annab sobiva stseeni meenutamiseks.¹¹⁶ Perekonnafoto, mida esitatakse ekfraasi kujul, kutsub esile mälestusi, mis asuvad väljaspool antud fotot. Fotot vaadates ei ole võimalik lugejatel kuidagi teada saada, et Friedrich ei jõua kunagi rindele, et Aleksandra peab üksinda hakkama saama jne. Veelgi enam, fotot vaadeldes ei ole kindlasti võimalik teada, et üks lapselastest otsustab arstiks hakata. Kaanefoto saab aluseks nende sündmuste meenutamisele, mida esitatakse lugejatele verbaalses narratiivis.

„„Hea foto,“ rääkis üks vana fotograaf, keda kohtasin Kapella taga hoovisopis asuvas antikvariaadis, „peab tõstma su pilgu kõrgemale sellest, mida ta kujutab, näitama nii-öelda teist plaani, mingit vaevumärgatavat piasja, mis on paigast ära ja mille taga võib peidus olla terve lugu, terve maailm.“”¹¹⁷ Sellist „vaevumärgatavat piasja, mis on paigast ära“ nimetab Roland Barthes *punctum*’iks, mis kujutab endast just sellist märkamatu detaili, mis vaataja tähelepanu köidab ning mis on võimeline laienema, pannes vaataja pildile lisama seda, mida seal üldse ei olegi, kasvõi tervet maailma.¹¹⁸ Nii võib ka „Vene vere“ kaanefotot nimetada *heaks fotoks*, *punctum*’it sisaldavaks fotoks, sest see tõstab jutustaja pilgu kõrgemale ning avaldab terve maailma, mis selle taga peidus on.

¹¹⁶ Kuhn, Annette. *Remembrance: The Child I Never Was*. – *The Photography Reader*. Ed. Liz Welles. London: Routledge, 2003, lk 397.

¹¹⁷ Aareleid, Kai. *Vene veri*. Tallinn: Varrak, 2011, lk 122.

¹¹⁸ Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Tlk Richard Howard. London: Vintage, 2000, lk 43–45.

Marianne Hirsch kirjutab, et perekonnast tehtud fotod näitavad perekonna ühtsust ning on samal ajal perekonna kooshoidmise vahendiks.¹¹⁹ Nii tajub ka jutustaja Aareleiu teoses fotosid kui miskit, mis aitab tal saada ühenduse oma kadunud vanavanaemaga, sest tal on temast fotosid. Kuid Aleksandra ema, kellest fotosid ei ole, jääb juba kättesaamatuks, tajumatuks: „Olen püüdnud kujutleda, milline ta võis olla, too nimetu maanaine kusagilt Jaroslavli-lähedasest kolkakülast. Ja ma ei tea, kujutlusvõime ei küüni sinna. Sina oled tuttav, peaaegu käegakatsutav, oma, minu veri, pealegi on mul sinust pilte, ent su ema asemel on tuhanded tundmatud näod siinsamas, täna, iga päev.”¹²⁰

Sidonie Smith ja Julia Watson kirjutavad, et fotod, esinedes ükskõik kas individuaalselt või perekonnaalbumis, saadavad tihti kirjapandud teksti just nimelt selle pärast, et nad mälestavad identiteeti. Mitte kunagi ei illustreeri sellised fotod lihsalt kirjutatud narratiivi. Iga foto jutustab eraldi loo ning koos moodustavad nad eraldi tähendusesüsteemi.¹²¹ Aleksandra identiteet on jutustaja jaoks kinnistunud fotodesse, mis tal temast on. Aleksandra ema jääb aga justkui teispoole tähendust, sest jutustajal puudub temast foto, mis lubaks mingil stabiilsemal tähendusel kinnistuda, ema asemel on „tuhanded tundmatud näod”.

3.3. Trauma. Ene Mihkelsoni „Ahasveeruse uni”

Ene Mihkelsoni romaan ei esita lugejatele füüsilisel kujul ühtegi fotograafilist kujutist. Küll aga on fotod sõnalises narratiivis märgilise tähtsusega. Romaani peategelaseks on naine, kes püüab 1990. aastate teisel poolel leida nõukogude aja arhiividest infot oma vanemate saatuse kohta. Romaani keskseks teljeks on mälestamise ja mälestuste temaatika – metsavendade mäletamist puudutavad probleemid, eestlane olemise vaev Teise maailmasõja järgsel kümnendil ning baltisaksa kultuuripärandi roll Eesti kultuuriloos. Mihkelsoni romaan liigub isikliku ja kollektiivse mälu vahel, püüdes seletada minevikku ja olevikku. Mihkelsoni teose jutustaja vaheldub *mina* ja *tema* vahel, see on jutustaja, kes uurib enda isiklikke ja Eesti mineviku haavu. Jutustaja isa Meinhard oli metsas viis aastat, ema, Vilma, seitse aastat, Kaarel, mees, kelle pähe lasti maha Meinhard, oli metsas neist kõigist kauem. Uurides, mis

¹¹⁹ Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1997, lk 7.

¹²⁰ Aareleid, Kai. *Vene veri*. Tallinn: Varrak, 2011, lk 77.

¹²¹ Smith, Sidonie; Watson, Julia. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, lk 76.

sai tema vanematest avab jutustaja lugejatele aga trauma, mis on mõjutanud Eestis ka järgnevaid põlvkondi ning asub meie kollektiivses mälus kindlal kohal.

„Ahasveeruse une” peategelane saab ühel päeval kõne arhiivist ning selle kõnega öeldud talle, et arhiivist on leitud tema vanemaid puudutavaid materjale ning nende viimastest metsavendade kambast koguni seitsekümmend üks väga hea kvaliteediga fotot ning kas ta ei tahaks neid näha. [---] Kolme päeva pärast saabusid mälestused ja fotod. [---] Ta oli ära tundnud vaid Vilma ja Kaarli. Kaarel on see metsavend, kellega Vilma pärast Meinhardi tapmist suurest salgast ära läks, ütles ta selgituseks mulle. Mulle öeldi, et fotod on tehtud 1953. aasta suvel ja pildistaja oli Kaarel. [---] Seitsekümmend üks fotot end varjajaist, sõdivaist, surmasuus olevaist meestest ja naistest. See juba ON midagi.¹²²

Need arhiivist saadud fotod ja uus teadmine, et jutustaja isa maeti kellegi teise nime all, saavad Mihkelsoni romaanis üheks keskseks teemaks. Saanud kätte fotod ning võtnud Kaarliga ühendust, läheb jutustaja vana metsavenna juurde, et teada saada, mis ta isaga tegelikult juhtus. Kaarli suhted jutustaja ema ja isaga ning NKVDga annavad aga alust kahtlustada reetmist – et just Kaarel oli osaline Meinhardi väljaandmises ja sellele järgnevas surmas.

See, et Kaarel on ordenitega metsavend, teeb aga taolise kahtlustamise keeruliseks: „Aga ta mäletas hästi, kui väga oli metsavendi Vabariigi taasiseseisvumise alguses austatud. Kes siis nende kangelasmeeles ülepea julges kahelda, nende väiteid kontrollida.”¹²³ Kuid Kaarli jutu ebakõlad fotode tegemisest ja mittetegemisest ning ajast, mil neid pilte tehti, süvendavad jutustaja kahtlusi. Isiklik trauma, mis fotode kaudu jutustajale avaneb, ehitub üles tema vanemate loo kaudu: Meinhardi reetmine Kaarli poolt, tema ema osalus selles ning Kaarli ja Vilma vaheline armastus. Jutustaja viitab konkreetsele fotole, mis oli „tema tarvis välja mõeldud, et ta maha jahtuks ning kujutleks ise, mis ilus pilt see oli, kui Vilma ja Meinhard istusid paksu metsa sisse ehitatud punkris ning laual oli jõulude puhuks ehitud kuusk. Isa oli seal nii selgelt ja hästi välja tulnud, et otse imesta, kuidas võib metsas üldse nii häid fotosid teha.”¹²⁴ Foto kirjelduse kaudu on jutustajale jäetud mulje, et nende kolme inimese vahelised suhted olid hoopis teised, kui nad tegelikult olid. Fotode kaudu saab

¹²² Mihkelson, Ene. Ahasveeruse uni. Tallinn: Tuum, 2001, lk 121, 123.

¹²³ *Ibid*, lk 155–156.

¹²⁴ *Ibid*, lk 281.

jutustaja teada, et Kaarel ja Vilma olid armunud. „Ah siis sa arvad, et mina kohe üldse ei märka Kaarli ja Vilma olekut, seda rõõmsat elukevadet, nagu polekski Meinhard just äsja tapetud. Märkan küll, karjus ta vahele, kohe algul märkasin. Ma tahan seda meest, sest võib-olla homme oleme surnud, lõkendab Vilma ja mees tunneb täpselt samuti. Seda fotod ei saagi varjata.”¹²⁵

Jutustaja isiklikuks traumaks võib pidada tema isa reetmist ning tema ema armastust reetja vastu. Arhiivist saadud fotod on need, mille kaudu jutustajale avaneb tõde tema vanemate kohta. Nii traumaatiline mälestus kui fotograafia võivad funktsioneerida sarnastel alustel – nad võivad salvestada midagi, mida salvetamise hetkel ei ole täielikult vastu võetud, läbi elatud või läbi töötatud. Nii nagu traumaatiline sündmus võib üha uuesti ja uuesti tagasi tulla, võib vaadelda ka pilti üha uuesti. Seega võib fotograafiline kujutis olla nii trauma säilitaja latentstes olekus kui ka selle esilekutsuja. Ja nagu peagi selgub, võivad fotod olla ka trauma läbitöötamise aluseks. „Ahasveeruse unes” täidavad fotograafilised kujutised esmalt just trauma esilekutsuja rolli, kuna jutustaja ise ei ole neid sündmuseid kogunud, vaid kogeb neid läbi fotode. Fotodega tegelemise käigus muutub nende roll trauma esilekutsujast aga trauma läbitöötajaks.

Mihkelsoni jutustaja puhul on tegu sellega, keda nimetatakse teiseseks või retrospektiivseks tunnistajaks. Marianne Hirsch kasutab väljendit *postmemory*, et kirjeldada Holokausti ohvrite laste traumakogemust. Kuid Hirschi järelmälu mõiste osutub kasulikuks ka Mihkelsoni teose puhul. Hirsch kirjutab, et *postmemory* iseloomustab nende inimeste kogemust, kes kasvasid üles narratiivide keskel, mis eelnesid nende sünnile, nende oma lood kasvavad välja eelneva generatsiooni traumaatilistest sündmustest.¹²⁶ Nii on ka „Ahasveeruse une” jutustaja puhul tegu tegelasega, kes on üles kasvanud ümbritsetuna lugudest oma vanemate kohta, samuti üldisemalt metsavendade saatuse kohta, mis Eesti kultuuriruumis valitsevad. Kuigi jutustaja oli fotode tegemise hetkel 9-aastane, võib ikkagi tajuda, et need mälestused ja teemad, millega ta tegeleb, ei ole tema enda, vaid eelneva põlvkonna omad, kuid on otseselt mõjutanud tervet tema elu.

Kaarel kasutas fotosid reetmise vahendina ning aastaid hiljem saavad nad jutustajale olulisteks nii tema perekonnaloos selgitajatena kui ka trauma ilmingutena.

¹²⁵ *Ibid*, lk 286.

¹²⁶ Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narratives and Postmemory*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1997, lk 22.

Kaarel ju tegi metsas pilte. Sellest ei rääkivat ta sõnagi [---] Ehk tegi Kaarel need fotod nii NKVD-le kui meile, arutles ta edasi, julgeolekule, et mehed oleksid teada, ja kaude meilegi, et mõistaksime seda, mis kunagi oli.

See oli ju reetmine, ütlesin kokkunult mina.

Minu meelest ka, kuid selle meelest, kes fotod saatis, mitte. Me kumbki ei teaks neist metsavendadest midagi, kui poleks fotosid, kui poleks – reetmist! [---] Ta ei pööranud mulle mingit tähelepanu ning jätkas, et eriti jahmatavat teda mõte, et pärast neid fotosid oli kogu allesjäänud kamp julgeolekus nägupidi teada.¹²⁷

Kaarli fotod annavad infot ka selle kohta, kuidas metsavennad elasid: „Mehed ise on kord otsevaates, kord püsti, kord relvi puhastamas ja laskmist imiteerimas. Uuest pealikust koguni peaaegu stuudioväärse kvaliteediga, voodilinast tehtud taustal portree.”¹²⁸ Kuid jutustajale on oluline üksnes asjaolu, et fotosid kasutati reetmise eesmärgil. Ta näeb neis ja nendel üksnes seda. See, et fotode saatja ei pidanud neid reetmise tunnistajaks, ilmestab seda, kuidas trauma on igaihe jaoks erinev. Trauma all kannatava inimese jaoks muutub iga visuaalne detail trauma põhjustaja sümptomiks ja seostub vaid sellega.

Tuntud traumaurija Cathy Caruth toob välja, et sündmus ei pruugi kõiki traumatiseerida võrdselt¹²⁹, nii ei pea ka foto mõjutama kõiki samamoodi, et nimetada seda trauma representatsiooniks. Vastupidi, ta ei tohikski seda teha. „Ahasveeruse unes” viidatud fotod võivad küll leida laiema traumakonteksti metsavendade kui sellise eluolu aspektis, kuid jutustaja isa reetmise tõttu muutuvad need suure üldistusjõuga pildid siin sügavalt isikliku trauma ilminguteks.

Traumauuringutes on olulisel kohal tunnistaja mõiste ning eelkõige on seda seotud suulise või kirjaliku tunnistusega ning visuaalne meedium kui selline on jäetud tahaplaanile. Kuid kas fotodest saab siis rääkida kui millestki, mis kannavad tunnistust, ning vastupidi, kas fotograafilistel kujutistel on vaja vaatajaid, tunnistajaid neile endile? Ulrich Baer kirjutab, et fotosid, mis kujutavad traumasid, ei saa lihtsalt vaadata ja mõista, nad nõuavad teistsugust reageerimist, nad nõuavad, et neil oleks tunnistaja.¹³⁰ Iseeneses nad trauma kandjana ei

¹²⁷ Mihkelson, Ene. Ahasveeruse uni. Tallinn: Tuum. 2001, lk 168–169.

¹²⁸ *Ibid*, lk 174.

¹²⁹ Caruth, Cathy. Introduction. – Trauma: Explorations in Memory. Ed. Cathy Caruth. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995, lk 4.

¹³⁰ Baer, Ulrich. Spectral Evidence: The Photography to Trauma. Cambridge: MIT Press, 2002, lk 13.

eksisteeri, ilma tunnistaja olemasoluta jäävad nad neutraalseteks, iseseisvalt nad trauma ilmingutena ei toimi. Kuigi Mihkelsoni kirjeldatud fotodel ei kajastu otsene trauma, nagu sellele viitab Baer (näiteks sõda), nõuavad ka arhiivist saadud fotod Mihkelsoni jutustajalt, et neil oleks tunnistaja, kelleks saabki jutustaja ise. Nagu juba selgus, fotode saatja näiteks tunnistajana ei toiminud.

Cathy Caruth kirjutab, et trauma ei ole iseloomustatav sündmuse enda kaudu. Traumaatilist sündmust ei kogeta kohe ja korraga, vaid ainult hilinemise kaudu, selle korduva esilekerkimise kaudu. Ta väidab, et olla traumeeritud tähendab just nimelt olla vallatud pildist või sündmusest.¹³¹ Mihkelsoni teose jutustaja puhul saavad juhuslikud tema kätte jõudnud fotod selleks, mis hõlmavad ta täielikult. Otsides vastuseid, mis kerkivad esile koos fotodega, hakkab ta oma vanemate lugu tükka kokku panema, kuni suudab enda jaoks mingid vastused saada ning trauma läbi töötada. Läbitöötatud trauma puhul on huvitav jälgida foto staatuse muutumist. Pealtnäha sama foto võib vaatajale tunduda täiesti erinevana, oleneb millises trauma läbitöötamise faasis ta parasjagu viibib, milline on tema subjektiivne pilk.

Ometi jäävad graafilised kujutised „Ahasveeruse une” jutustajat painama. Kuid nüüd pole need enam olemasolevad fotod, mille kaudu on trauma läbi töötatud. Need on nüüd puuduvad fotod – puuduvad isa fotod, noore ema fotod –, mis ei lase tervikpilti täielikult kokku panna. Niisiis võivad fotod mitte ainult traumat esile kutsuda, vaid seda võib teha ka fotode puudumine – juhul, kui tunnistajapositsioonis olev inimene suhtub piltidesse kui autentsesse tunnistusmaterjali.

3.4. Surm. Andrus Kasemaa „Leskede kadunud maailm”

Andrus Kasemaa „Leskede kadunud maailm” vaatab 19. sajandi lõpu 20. sajandi alguse Poedirahus sündinud naiste elu ja selle erinevaid faase. Leselugude kõrval rekonstrueeritakse jõudumööda ka autori/jutustaja enese lapsepõlve ja noorukiea kadunud aega, kuid see jääb pigem suuremaks raamiks, mille kaudu antakse edasi leskede lugusid. Autor kinnitab lugejaile, et ta on „uurinud leseprovasid ja nende elu antropoloogiliste ja etnograafiliste

¹³¹ Caruth, Cathy. Introduction. – Trauma: Explorations in Memory. Ed. Cathy Caruth. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995, lk 4.

meetodite abil”¹³² ning sellest on sündinud sissejuhatus valdkonda nimega „vidualoogia”¹³³ (ingl. k. *widow* – lesk). Maa ja taluteemaga seotud leskede uurimine koosneb tihti pikkadest loeteludest, mida võib leskede kodudes leida, millised olid leskede pulmad, nende kool. Autori raamatukogutuba on täis „leskede käest saadud vanade piltide fotokoopiaid maastikest, töödest, tubadest, inimestest. Mõned fotod on isegi originaalid. Kummaline on neid vanu ülesvõtteid vaadata ja mõelda, et kõik need väikesed lapsed ja vanad mutid neil piltidel, rebasekraega naised, kõik nad lebavad juba ammu Kodavere surnuaias.”¹³⁴ Nii nagu autori raamatukogutuba on täis fotokoopiaid, on ka Kasemaa teos täidetud arvukate fotodega. Fotod on suured, hõlmates ühe, tihti ka kaks lehekülge, verbaalsest narratiivist lahutatud, nad ei paikne teksti sees. Suured monofaasilised pildid kujutavad inimesi, Poediküla leski (vt joonis 13).



Joonis 13.

¹³² Kasemaa, Andrus. Leskede kadunud maailm. Tallinn: Varrak, 2012, lk 160.

¹³³ *Ibid*, lk 124.

¹³⁴ *Ibid*, lk 10.

Fotod pärinevad Liia Mägi klaasnegatiivide kogust ning autori isiklikust arhiivist. Kuigi Kasemaa ei viita otseselt teosesse kaasatud fotodele, esineb fotograafia ja fotode temaatika teose jooksul korduvalt. Fotod on olulised vahendid, mille abil saab jutustaja taastada kadunud Poediküla (alapunktis 3.1 pikemalt kirjeldatud funktsioon): „Leskede piltidel oli alles veel see koduküla, mida ma olen nende pool otsimas käinud, seda muinasjutulist aega ja paika, küla, nagu see oli leskede noorusaal ja mida ma alati olen näha soovinud.”¹³⁵ Pildid võimaldavad autorile ligipääsu juba kadunud maailma, et taastada leskede kadunud maailm ka lugejate jaoks.

Ka Kasemaa teoses muutub ekfraas selleks, mis annab küll foto kirjeldusega alguspunkti, kuid tõuseb fotost kõrgemale ja läheb üle millekski, mida ei saa foto kaudu teada (alapunktis 3.2 pikemalt kirjeldatud funktsioon):

Oma mehe tehtud fotodel istub Salme jõulupuul ees ja vaatab küünalde sära; kuuse küljes on pikad narmastega kommid, lambarasvast küünlad praksuvad ja pauguvad aeg-ajalt. Pärast kuulavad nad kindlasti raadiot, sealt tuleb taas see 1930ndate lõpu Artur Rinne ülimenukas laul, mida kõik neid ja poisid kord kuulasid: ... *mets mühiseb ja kägu kukub raal...* Kenad pildid on lehest, kui ta soeb oma juukseid, toob vett, lõikab laaste või on abiks rehepeksumasina juures (mees ise oli ühe jalaga ja ei saanud arvatavasti paljusid töid teha; neil oli üks laps, aga see suri noorelt peapõletikku).¹³⁶

Seda, et lambarasvast küünlad praksuvad või mis laulu pärast raadiost kuulatakse, ei suudaks foto visuaalne kujutis lugejaile edasi anda, küll aga tehakse seda kirjutatud narratiivi kaudu.

Nüüd aga selle alapunkti põhiteema juurde. Paljud fotod, millele Kasemaa viitab, on seotud surmaga. Surm ja fotograafia on omavahel alati olnud seotud. Roland Barthes kirjutab oma raamatus *La Chambre claire*: „Surm on fotograafia *eidōs* (olemus, tuum, iva, essents).”¹³⁷ Fotograafiline kujutis toodab surma, püüdes samas säilitada elu. Ning sellesse surma, mis fotograafiliselt kujutiselt vastu vaatab, on sisse kirjutatud ka vaataja surm.¹³⁸ Ka Sontag väidab, et kaamerate leiutamisest alates on fotograafia hoidnud end surma seltsi.¹³⁹ Siinse töö alguses toodud foto Bayardist (p 1.2) kui surnud mehest ilmestab samuti surma ja

¹³⁵ *Ibid*, lk 9.

¹³⁶ *Ibid*, lk 46.

¹³⁷ Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Tlk Richard Howard. London: Vintage, 2000, lk 15.

¹³⁸ *Ibid*, 92–93.

¹³⁹ Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003, lk 24.

fotograafia seost. Kuigi Bayardi tegu oli esmalt poliitilist laadi, peegeldab selline ainevalik tahes-tahtmata fetišistlikku suhtumist surma, millesse fotograafid on olnud hõlmatud fotograafia leiutamises alates.

Kuigi igasugune foto on seotud surmaga, on see suhe kõige ilmsem siiski *post-mortem* fotodel – surmajärgsetel fotodel, mis mitte ainult ei viita surmale, vaid surm ise on nendes materialiseerinud. Eesti kultuuris on surmajärgsed pildid olnud tihedalt seotud leinamise ja mäletamisega – pildid lähedasest, kes on lahkunud, matusefotod jmt. Need fotod jäävad privaatseks, jäävad perekonnaalbumitesse ning on laiemale avalikkusele kättesaamatud. Kuid Andrus Kasemaa on oma teoses „Leskede kadunud maailm” toonud lugejateni leskede elu, sünnist surmani ning ilmestanud sellega fotograafia ja surma vahelist suhet. Fotod surnud inimestest leskede kodudes, nende perekonnaalbumites ei olnud harv nähtus.

Leskedel oli alati palju matusepilte, mida nad hoidsid vanades šokolaadikarpides, terved müriaadid pilte vanadest meestest ja leskedest, keda nad kord tundsid ja kes puhkasid nüüd klaasverandal lillede ja pärgade keskel. Nende lõputute galeriide vaatamine tekitas mus juba lapsena suurt huvi. [---] Leskede pildialbumid olid nagu müütilised raamatud, uppunute vikerkesta tardunud pildid, supernoovade jahtunud maailmad. Kõik oli neis ammune, unustatud, lõputult täis surnud inimesi: mehi, naisi, lapsi, koolikaaslast linnakooli päevilt, onusid, tädisid. Piltide peal olid nad veel elus, tardunud ühte suvisesse hetke; hobused, kes veavad heina küüni, koerad, kes istuvad maja ees ja vaatavad pildistaja poole.¹⁴⁰

Surnuid mäletatakse leskede juttude kaudu, need lood toovad piltidel kujutatud inimesed hetkeks uuesti ellu. „Kõigist oli maha jäänud mõni lugu, mida lesed jutustada oskasid. Kõik nende lugudes oli kadunud: maastikud, aeg, koht. Inimesed. Kõik olid surnud.”¹⁴¹ Kasemaa loodud vidualoogia näitab leski kui ainukesi, kes on veel elus, ainukesi, kes suudavad fotodele lisada jutte, neid selgitada, olla peale fotode mäluks, mis suudab meenutada möödunud aja Poediküla. Kuid lood ei reanimeeri piltidel kujutatuid täielikult. Pigem tähendab see, et surm tuuakse elu keskele, pannakse kirja.

Kasemaa kirjeldab ka fotosid surnud leskedest ja leskede surnud meestest. Pikad ekfraatilised kirjeldused matusepiltidest, matustest, kus jutustaja tahaks ise kohal olla.

¹⁴⁰ Kasemaa, Andrus. Leskede kadunud maailm. Tallinn: Varrak, 2012, lk 116.

¹⁴¹ *Ibid*, lk 116.

Mõnikord on Kasemaa lisanud teosesse ka fotosid matustest, kuid teksti ja pilti ei saa omavahel kunagi kindlalt vastavusse viia.



Joonis 14.

Kõige huvipakkuvamaks surmafotoks võib aga pidada pilti, mida teoses esitatud ei ole. Jutustaja tituleerib selle üheks kõige kummalisemaks pildiks leskede pildialbumis ning see on pilt ühest 12-aastasest surnud poisist.

See ei olnud tavaline matusepilt, kus keegi lebab sargas ja ümber on palju lilli, seal ei olnud ka keegi vanamutt või ätt, vaid noor poiss. Mitte et lastematused oleks tollal midagi ennekuulmatut olnud, oli ju leskedel küll ja küll vabariigiaegseid matusepilte neist kahvatutest inglitest väikestes kirstudes, aga see pilt oli kõigist imelikum, kummastavam pilt surnud poisist. Ma mäletan, et kui ma seda väikest pilti esimest korda nägin, siis ma lausa võpatasin. Vaatasin seda mitu ööd. Fotol on lese noorelt surnud vend. Poisi silmad on veel lahti, ta on justkui elus, aga ta silmadesse kauem vaadates võib tõesti tajuda, et kuigi neis on veel valu, on elu sealt juba kadunud. Just äsja oli neis agoonia, aga nüüd

enam ei olnud nendes silmades midagi, need olid lihtsalt lahti, veel sulgemata. Ta lamab oma surivoodis, pea all on näha padi. Ta surm ei ole jõudnud veel vanemate teadvusesse, veel pole alanud ärasaatmise üleminekuriitused, pesemine, kirstupanek, surnuvalve. See on hirmus kohutav, imelik vabariigiaegne foto, mis eksiteerib vaid selle tõttu, et ta vanematel polnud poisist pilti. Seepärast tehti siis foto surnud poisist. See on ehk kõige kummalisem pilt, mida ma olen leskede albumeis näinud.¹⁴²

Viktoriaanlikul ajastul ei olnud surnute pildistamine haruldane komme just seetõttu, et tehnika levik oli piiratud ning tihti tehti pilti surnud inimesest, sest teisi pilte temast ei olnud. Eriti kehtis see laste puhul, kes varakult surid ning kellest ei jõutud lühikese elu jooksul ühtegi fotograafilist salvestust teha. Kummaliseks muudab aga selle foto kirjelduse tõsiasi, et kuigi Kasemaal on see foto, või vähemalt foto, mis sarnaneb tekstis toodud kirjeldusele, olemas, on ta valinud selle teosesse mitte kaasata. Kas surm on sellel juba liiga kohal? Nii kohal, et hakkaks kõigutama lugeja reaalsuse pidepunkte?

Kasemaa blogist leiab küll sissekande, kus on foto poisist ära toodud (vt joonis 15). Foto on halvasti säilinud ning lugejatel võib olla keeruline siduda antud fotot eeltoodud kirjeldusega pildist, mis kujutab surnud poissi.

¹⁴² *Ibid*, lk 118–119.



Joonis 15.

Tekst, mis asetseb blogis pildi all on järgmine: „foto K.V. fotoalbumist, poiss sargas. see lugu olevat nii old, et poiss surnud parimas karjapoisil eas. et vanematel lapsest pilti pold, siis tehti surnust lapsest veel üks mälestusülesvõte.”¹⁴³ Nii võibki aimata, et see foto on Kasemaal saanud narratiivi tõukejõuks, kuid selliseks, mida oma traumaatiliseuse tõttu tundub juba kohatu teksti juurde lisada. Slavoj Žižek kirjeldab oma filmis *Pervert's Guide to Cinema* (2006, rež Sophie Fiennes) traumaatilist kogemust nii: „kui miski muutub nii traumaatiliseks, liiga vägivaldseks, nii et see hakkab varjutama meie reaalsuse pidepunkte, peame me selle fiktsionaliseerima.” Nii ei ole ka Kasemaa valinud selle pildi täpset kirjeldamist, vaid pigem fiktsionaliseerib sinna juurde asju, mida fotol tegelikult näha ei ole, muudab selle ebamaise

¹⁴³ <http://andruskasemaa.blogspot.com/search?updated-max=2011-11-19T15:31:00%2B02:00> (15.05.2014).

pildi fiktsiooni kaudu maisemaks. Näiteks ei suuda foto vaatlemisel tuvastada patja, vaataja ei tea, kas matuseriitused on juba alanud, et see on vabariigiaegne foto jne.

Nii nagu fotod on Kasemaa jaoks lahutamatu seotud surmaga, elu kaduvuse näitamisega, leiavad leskede fotod ka nende elu lõppedes oma otsa.

Peale lese surma toimus üks töö veel. Mäletan neid kordi väga hästi, kuidas umbes paari kuu pärast või isegi varem, natuke pärast lese surma, põletati ära kõik lese kaltsud, koitanud riided, mantlid, vanaaegsete aluspükste huvitavad mudelid ja isegi fotod [---] Et kõik olid neil piltidel enamasti võõrad, siis põletasidki lesed juba oma eluajal albumeid, ajasid neid ahju. Seda tunnistasid lesed ise. Neid samu vanaaegsete muareekaantega pildialbumeid, kus sees olid leskede emade katkiste aknaruutude ja õlgkatusega sünnitalud. Nüüd kadusid koos mäletajatega ära ka viimased allesjäänud mälestused.¹⁴⁴

Nii võib Kasemaa teost näha püüdena seda leskede kaduvat maailma veel päästa, seda talletada, hoolimata sellest, et keegi fotodel olevaid inimesi ei tunne. Panna kirja see surm, mis on fotodel ja mis fotode kadumisega kaoks jäädavalt. Et surmast jääks järele mingi jälg, enne kui surm ise läheb sealpoole surma.

3.5. Fiktsioon/mittefiktsioon

Käesolev töö on vaadelnud, kuidas suhetuvad omavahel keel ja pilt, ilukirjanduslikud tekstid ja fotograafilised kujutised ning millist funktsiooni need fotod, mis on sisestatud ilukirjanduslikesse tekstidesse, endas kannavad. Fotograafia tugev seotus reaalsusega oma referendi eripära tõttu tõstatab peale fotode funktsiooni ilukirjanduslikes teostes ka küsimusi žanripiiride määramise võimalikkusest.

Fiktsiooni ja mittefiktsiooni vaheline eristus taandatakse tihti eristusele tõde/mittetõde. Kui autor on fabritseerinud loo, mida ei ole tegelikkuses juhtunud, siis on tegu fiktsiooni ehk mittetõega. Kui autor aga kirjutab sündmustest, mis on tegelikult toimunud, ja inimestest, kes on päriselt olemas olnud, on tegu mittefiktsiooni ehk tõega. Wolfgang Iser kirjutab oma raamatus *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, et juba ammu on valitsenud teadmine, et ilukirjanduslikud tekstid on definitsiooni poolest fiktsionaalsed ning et

¹⁴⁴ Kasemaa, Andrus. Leskede kadunud maailm. Tallinn: Varrak, 2012, lk 170.

opositsioon reaalse ja fiktsionaalse vahel on muutunud iseenesestmõistetavaks.¹⁴⁵ Samas aga heidab ta selle eristuse kõrvale, kuna ei ole mõeldav, et eksisteeriks selline fiktsionaalne tekst, millel puuduks reaalsusega igasugune kokkupuude. Niisiis kätkeb ilukirjanduslik tekst endas teatavat duaalsust – ta on sulam fiktsioonidest ja reaalsusest ning sellisena tõstatab iga ilukirjanduslik tekst lugejatele küsimusi žanrimääratlustest ja piiride hägustumisest.

Kuigi paistab, et tänapäeval ei tõmmata enam väga selget piiri fiktsiooni ja mittefiktsiooni vahele, hoiavad inimesed ikkagi kinni arvamusest, et mittefiktsioon esindab seda, mis on tõde. See räägib meile inimestest ja sündmustest, mis on kunagi päriselt toimunud. Ning fiktsioon on väljamõeldis, autor esitab meile oma kujutlusvõime vilju, moonutab või liialdab. Sama arvamus kehtib ka fotograafia ja maalikunsti vahelise seose kohta. Fotodel on võime esitada tõendeid, olla nii-öelda tõestusmaterjal, samas kui maalikunst esitab kunstniku subjektiivset pilku. Nii nagu mittefiktsioonile omistatakse teatav tõe väärtus, juhtub see ka fotodega. Teisest küljest sobiks maalikunst justkui fiktsionaalse kirjanduse vasteks.

Marie-Laure Ryan toob välja, et on olemas fiktsionaalsuse märgid, mis vihjavad lugejaile, et tegemist on väljamõeldud looga.¹⁴⁶ Näiteks alustades lugu sõnadega „Elas kord...” antakse lugejaile selge signaal, et edaspidi on tegu fiktsiooniga. Kuid Ryan peab neid märke tinglikeks ja valikulisteks. Ta seletab, et mittefiktsionaalne tekst ei saa kasutada fiktsionaalseid vahendeid, ilma et ta kaotaks oma tõsiseltvõetavust, samas kui fiktsionaalne tekst saab alati imiteerida mittefiktsiooni.¹⁴⁷ Seega tundub, et fiktsionaalsus ei ole semantiline või stiililine tekstiomadus, vaid signaal selle kohta, kas tekst on fiktsioon või mitte, tuleb teksti enda poolt.

Ryan väidab, et otsus teksti fiktsionaalsuse või mittefiktsionaalsuse üle määrab selle, kuidas teksti peaks hindama. Kui otsustatakse, et tegu on fiktsiooniga, siis tekstis edastatud informatsioon kehtib mitte-päris võimalikule maailmale ning muudab kirjutatu automaatselt tõeks, kuna tekst ise loob maailma.¹⁴⁸ Kui teksti määratletakse kui mittefiktsiooni, siis informatsioon käib küll päris maailma kohta, kuid see võib päris maailma suhtes olla tõene

¹⁴⁵ Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1993, lk 1.

¹⁴⁶ Ryan, Marie-Laure. *Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media. – Intermediality and Storytelling*. Ed. Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan. Berlin, New York: de Gruyter, 2010, lk 9.

¹⁴⁷ *Ibid*, lk 10.

¹⁴⁸ *Ibid*, lk 15.

või väär.¹⁴⁹ Nii muutub fiktsionaalses maailmas väide, et Mihkelsoni jutustaja sai seitsekümmend üks fotot, tõseks, kuigi ta ei pruugi tõene olla päris-maailmas.

Fotode puhul muutub aga nende fiktsionaalsuse küsimus keerulisemaks. Nagu eelnevalt välja tõin (vt p 1.2), on fotograafilised kujutised oma (tehniliste vahenditega loodud) referendi eripära tõttu seotud reaalsusega. See, mida pildil kujutatakse, on päriselt olnud. Kuid siia juurde lisanduvad fotode manipuleerimisvõimalused ning lavastatud fotod. Ryan väidab, et manipuleeritud foto on võrdne valetamisega keeles, väljaarvatud juhul kui ongi mõeldud, et vaataja seda manipulatsiooni märkab.¹⁵⁰ Sellised kõikumised fotograafiliste kujutiste ontoloogilises staatuses jätavad mitmeid tõlgendamisvõimalusi. Timothy Dow Adams kirjutab oma artiklis, et fotode ontoloogiline staatus on alati olnud mitmetähenduslik, nende referentsiaalne võime segadust tekitav ja nende identiteet lahkarvamusi tekitav või palju vaieldav. Kuidas aga mõjutavad fotograafilised kujutised fiktsionaalset teksti ja tema žanripiire?

Kui Adams tõi välja mitmed autorid, kes tänapäeval kasutavad fotosid oma teostes nii kinnitusena, et narratiiv on mittefiktsionaalne, kui ka, vastupidi, vahendina, mille abil narratiivile omistatud autentsuse väärtust õõnestada¹⁵¹, siis tekib küsimus, kas ka eelnevalt välja toodud nelja teose puhul saab seda täheldada?

Õnnepalu, Aareleiu, Mihkelsoni ja Kasemaa teosed on määratletud kui ilukirjanduslikud tekstid. Hoolimata sellest, et kõigis neis võib näha autobiograafilisi seoseid autorite endiga, on nad määratletud fiktsionaalsete teostena. Kuna Mihkelsoni teoses ei ole füüsilisel kujul fotosid toodud, siis tema teose puhul ei saa rääkida fotodest kui žanripiire lõhkuvast meediumist. Ülejäänud kolme teose puhul on tegemist minajutustajatega, kes esitavad mingit lugu. Oma teosesse on nad kõik valinud kaasata ka pilte, mis kujutavad inimesi. Seega võib nii Õnnepalu, Aareleiu kui ka Kasemaa teostes näha fotosid inimestest, kes on päriselt eksiteerinud mingil ajahetkel sellistena nagu neid fotodel esitatakse.

Kuid hoolimata oma referentsiaalsest seotusest, võivad fotod tegutseda erinevatel tasanditel. Nagu eelnevast analüüsist selgus, kasutab Aareleid fotot narratiivi tõukepunktina. Kasemaa seob oma teksti fotodega pigem temaatiliselt kui neile otseselt viidates ning

¹⁴⁹ *Ibid*, lk 15.

¹⁵⁰ *Ibid*, lk 16.

¹⁵¹ Adams, Timothy Dow. Photographs on the Walls of the House of Fiction. – *Poetics Today*, vol 29, nr 1 (Spring 2008), lk 180.

Õnnepalu kasutab teksti, et avada fotode tausta. Kõikides teoses on viidatud ka fotode allikatele, kõige põhjalikumalt „Paradiisis”. Põhjalik kirjeldus fotodest, nendel kujutatust ja pildistamise kuupäevast suurendab Õnnepalu teoses esinevate fotode autentsust veelgi enam. „Paradiis” seob ennast nii fotode kui ka kirjutatud narratiivi kaudu päris-kohaga, kohaga, mis eksisteerib meile mõistetavas kognitiivses maailmas, lähimineviku Hiiumaal. Seetõttu hakkab Õnnepalu tekst üha enam tunduma kui mittefiktsioon. Ka minajutustaja mõtted ja tunded saavad koha realistliku kujutamise kaudu suurema positiivse tõeväärtuse, kuigi ei kaota täielikult oma fiktsionaalset olemust.

Kai Aareleid kasutab enamasti ekfraase, kuid kaanefoto kaudu toob ta lugejateni pildi oma vanavanaemast. Kuigi Aareleiu eluloo puhul võib välja tuua sarnasusi tema teose minajutustajaga, on teosesse vanavanaema tegelaskuju kaudu lisatud fiktsionaalseid jooni. Kirjeldused sellest, mida Aleksandra tegi ja kuidas ta ennast tundis, ongi need fiktsionaalsuse märgid, millele Ryan viitab. Need annavad lugejaile teada, et tegu on ikkagi väljamõeldud looga, sest jutustaja ei saa tegelikult kuidagi teada neid tundeid, mida ta kindlalt oma vanavanaemale omistab.

Andrus Kasemaa teos asetseb justkui kroonika ja väljamõeldise vahepeal. Arvukad fotod leskedest teevad tema ülevaate leskede maailmast, nende eluolust ainult usutavamaks. Kuid nagu Aareleidki, kasutab Kasemaa fotosid eelkõige narratiivse kirjaliku teksti algmaterjalina. Fotograafilised kujutised ja tekst on küll temaatiliselt tugevalt omavahel seotud, kuid Kasemaa ei viita kunagi konkreetsele fotole, mis oleks teoses esitatud. Nii jääb fotode fiktsionaalsus Kasemaa teostes ambivalentseks.

Ryan toob välja, et mitmed postmodernistlikud autorid kasutavad eneseleviitavaid vahendeid, et meenutada lugejale fiktsionaalse maailma tehislikkust¹⁵². Õnnepalu, Kasemaa, Aareleiu ja Mihkelsoni teostes sellist eneseleviitamist ei leia. Nii võibki antud teoste puhul väita, et fotograafilised kujutised nendes võivad küll mõnevõrra kõigutada fiktsiooni ja mittefiktsiooni vahelisi suhteid, kuid kõik teosed positsioneerivad ennast ikkagi kindlalt fiktsioonis. Fotod nendes teostes ei ole niivõrd autentsuse kinnitajaks, vaid pigem mälestuste tekitamise vahendiks, vahendiks, mille abil luua oma narratiiv ning seda narratiivi kinnitada. Koos narratiiviga moodustavad tekst ja fotod kindla fiktsionaalse terviku.

¹⁵² Ryan, Marie-Laure. Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media. – Intermediality and Storytelling. Ed. Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan. Berlin, New York: de Gruyter, 2010, lk 14.

Kokkuvõte

Käesoleva magistritöö eesmärgiks oli vaadelda fotograafiliste kujutiste funktsiooni ilukirjanduslikes tekstides. Töö vaatles, milliseid funktsioone võivad endas kanda fotograafilised kujutised, kui nad ilmnevad fiktsionaalsetes tekstides, ning kuidas suhestuvad omavahel sõnaline narratiiv ja foto.

Töö esimene peatükk oli fokuseeritud eelkõige pildilise pöörde ning pildi ja sõna vahelistele suhetele. Määratleti, mis on graafilised ja verbaalsed kujutised ning selgus, et kuigi graafilised ja verbaalsed kujutised erinevad üksteisest kommunikatiivsete ja vastuvõtmisviiside poolest, ei ole nende puhul tegu binaarsete opositsioonidega, vaid pigem sõna ja pilt täiendavad üksteist. Fotograafilised kujutised erinevad aga ontoloogiliselt teistest graafilistest kujutistest. Töös toodi välja fotode ambivalentne suhe realismi ning referentsiaalsusesse. Kuigi fotodele kiputakse omistama positiivset tõeväärtust, siis esitab ka fotograafiline kujutis ikkagi ainult üht versiooni reaalsusest. Toodi välja kolm levinumat viisi, kuidas fotograafilised kujutised ilmnevad ilukirjanduslikes tekstides: (1) foto kirjeldus tekstis, (2) fotograafia kui narratiivi keskpunkt ning (3) fotograafiliste kujutiste esinemine füüsilisel kujul.

Töö teine peatükk tõi välja kirjanduse ja fotograafia vahelised seosed eelkõige fotograafia leiutamise algusaastatel ning vaatles lähemalt William Henry Fox Talboti teost *The Pencil of Nature*, mida on peetud üheks esimeseks teoseks, kus toimus kirjutamise ja fotograafia vaheline kokkupuude. Samuti on teises peatükis ühe alapeatükina avatud ekfraasi mõiste, mis viitab visuaalse representatsiooni verbaalsele representatsioonile. Ekfraas on keelelis-retooriline vahend, mis teeb eksplitsiitseks loo, millele visuaalne representatsioon vaid viitab. Ekfraasi abil saab teosesse kaasata fotograafilisi kujutisi, ilma neid füüsilisel kujul esitamata. Ekfraas on aga tihti narratiivse loo tõukejõuks, mitte ei piirdu ainult objekti kirjeldamisega. Teises peatükis uuriti, millisel määral võivad fotod iseseisvalt narratiivi esitada ning Werner Wolfi järgi eristati kolme erinevat pildilist narratiivi. Monofaasilised teosed, mis kujutavad endast üht üksikut fotot, esitavad narratiivi kõige nõrgemalt, kuna ei suuda edasta terviklikku lugu. Küll aga kannavad polüfaasilised teosed ja pildiseeria

tugevamat narratiivset jõudu. Teine peatükk vaatles erinevaid mõisted ja probleempunkte, mis aitasid luua head taustateadmised, et asuda teoste analüüsi juurde.

Töö kolmas peatükk keskendus neljale erinevale kirjandusteosele ning nendes esinevatele fotodele. Vaadeldud teosed olid: Tõnu Õnnepalu „Paradiis” (2009), Kai Aareleid „Vene veri” (2011), Ene Mihkelson „Ahasveeruse uni” (2001) ning Andrus Kasemaa „Leskede kadunud maailm” (2012). Iga alapeatüki analüüs oli seotud ühe suurema teemaga, mis ilmnis selle kaudu, kuidas verbaalne narratiiv ja fotograafilised kujutised omavahel suhestuvad. Tõnu Õnnepalu teoses oli vaatluse all fotograafiliste kujutiste, narratiivi ja *koha* seos, paik ja mälu; Kai Aareleiu teose juures fotode ja *perekonna* seosed, järjepidevus; „Ahasveeruse une” alapunkt keskendus fotode ja *trauma* suhtele, puuduolekule; ning Kasemaa teose puhul oli vaatluse all fotograafiliste kujutiste ja *surma* seos. Viimasena sai tõstatatud küsimus fiktsionaalse ja mittefiktsionaalse kirjandusžanri hägustumisest antud teoste näidetal.

Fotograafilistel kujutistel on ilukirjanduslikes tekstides erinevad ilmnemisviisid ning seetõttu ka erinevad funktsioonid. Tihti võib ühes teoses täheldada fotode erinevaid funktsioone. Uuritud teoste puhul sai ühiseks nimetajaks tõsiasi, et fotod, nende kirjeldused ja nende kasutus viitasid läbivalt mineviku ja oleviku vahelistele suhetele, viitasid fotograafiliste kujutiste mnemoonilisele funktsioonile. Fotod nendes teostes võisid olla nii mälu säilitajad kui ka mälestuste esilekutsujad.

Õnnepalu „Paradiisi” puhul esinesid fotograafilised kujutised 4 peamises funktsioonis: (1) fotod kui koha kinnistaja reaalsuse külge, (2) fotod kui ajalise *kairos*’e tekitaja, (3) fotod kui mnemotehniline tugi, (4) kirjeldus kui fotodetailide esiletõstja. Aareleiu „Vene vere” puhul oli fotode funktsiooniks (1) kinnistada identiteeti ning (2) luua side erinevate põlvkondade vahel. Mihkelsoni „Ahasveeruse unes” toimisid fotod (1) narratiivi tõukejõuna ja (2) traumaatilise kogemuse säilitajana, aga ka läbitöötamisena. Ning Kasemaa „Leskede kadunud maailma” puhul funktsioneerisid fotograafilised kujutised (1) mineviku artefaktidena ja (2) surmanarratiividena.

Kui foto esineb ilukirjanduslikus teoses, siis esmalt mõjub ta alati katkestusena. Mida enam hakkab kirjutatud tekst fotoga seoseid looma või foto kirjutatud teksti peegeldama, seda enam see katkestus ületatakse. Foto, mis algselt võis mõjuda võõristavalt, hakkab verbaalse narratiiviga seostuma ning koos moodustatakse lahutamatu semantiline ja

representatsiooniline tervik. Olenemata sellest, kas tegu oli füüsiliselt teosesse kaasatud fotodega või ekfraasidega, sidusid kõik fotod ennast mingil moel sõnalise narratiiviga. Esialgne katkestus ületati kõigis teostes ning sõna ja pilt ei toiminud vastanditena, vaid üksteist täiendavate meediumitena. Fotograafiliste kujutiste funktsioon tulenes iga teose spetsiifikast ning tihti võis märgata erinevaid funktsioone. Käesoleva töö puhul markeeriti ainult dominantseid funktsioone, kuid teoste lähilugemise käigus ilmneks kindlasti veel iga teose spetsiifilisi funktsioone.

Fotode esinemine ja funktsioon ilukirjanduslikes teostes on teema, millega tasuks kindlasti edasi tegeleda, kuna see, mis eesmärki foto teoses kannab, sõltubki eelkõige ainulise teose spetsiifikast ja ka lugeja lugemiskogemusest. Kuid teema edasisel arengul ei tasuks vaadata vaid tuleviku poole, uute autorite poole, kes otsustavad oma teostesse fotosid kaasata, vaid ka ajalosse ning uurida, kuidas ja millal üldse ilmusid fotograafilised kujutised eesti ilukirjandusse ning mis oli nende funktsioon siis, kui fotograafia ei olnud veel nii laialt levinud. Ajalooline töö selles osas on veel suures osas tegemata.

Kasutatud kirjandus

- Aareleid, Kai 2011. Vene veri. Tallinn: Varrak.
- Adams, Timothy Dow 2000. Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Adams, Timothy Dow 2008. Photographs on the Walls of the House of Fiction. – Poetics Today, vol 29, nr 1, lk 175–195.
- Amelunxen, Humbertus von 1989. Die Aufgehobene Zeit: die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot. Berlin: Nishen.
- Asmer, Vilve. Esimestest piltnikest Eestimaal ja nende fotodest Eesti kultuuriloolises arhiivis (1844–1900); <http://www.kirmus.ee/Asutus/Valjaanded/ekmar/esimest.html/> (15.05.2014).
- Baer, Ulrich 2002. Spectral Evidence: The Photography to Trauma. Cambridge: MIT Press.
- Baetens, Jan; Bleyen, Mieke 2010. Photo Narrative, Sequential Photography, Photonovels. – Intermediality and Storytelling. Ed. Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan. Berlin, New York: de Gruyter, lk 165–182.
- Barthes, Roland 1977. Image – Music – Text. Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland 2000. Camera Lucida: Reflections on Photography. Tlk Richard Howard. London: Vintage.
- Bazin, André 1960. The Ontology of the Photographic Image. Tlk Hugh Gray. – Film Quarterly, vol 13, nr 4, lk 4–9.
- Benjamin, Walter 1985. One-way Street, and Other Writings. Trans. Edmund Jephcott, Kingsley Shorter. London: Verso.
- Boehm, Gottfried 1994. Die Wiederkehr der Bilder. – Was ist ein Bild. Toim G. Boehm. Munich: Fink, lk 11–38.
- Brunet, François 2009. Photography and Literature. London: Reaktion Books.
- Burgin, Victor 2001. Looking at Photographs. – Representation and Photography. A Screen Education Reader. Eds. Manuel Alvarado, Edward Buscombe and Richard Collins. New York: Palgrave, lk 65–75.

- Caruth, Cathy 1995. Introduction. – *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, lk 3–12.
- Flaubert, Gustave 1985. *Madame Bovary*. Tlk Henno Rajandi. Tallinn: Eesti Raamat.
- Heffernan, James A. W. 1991. Ekphrasis and Representation. – *New Literary History*, vol 22, nr 2, lk 297–316.
- Hirsch, Marianne 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Homer 2004. *Ilias*. Tlk August Annist. Tallinn: Varrak.
- Horstkotte, Silke; Pedri, Nancy 2008. Introduction: Photographic Interventions. – *Poetics Today*, vol 29, nr 1, lk 1–29.
- Iser, Wolfgang 1993. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- Jakobson, Roman 2012. Lingvistika ja poeetika. Tlk Neeme Lopp, Arne Merilai. – *Akadeemia*, nr 10, lk 1731–1773.
- Kasemaa, Andrus 2012. *Leskede kadunud maailm*. Tallinn: Varrak.
- Kodres, Krista 2011. Pildiline pööre. – *Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid*. Koost. Marek Tamm. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 80–109.
- Kuhn, Annette 2003. *Remembrance: The Child I Never Was*. – *The Photography Reader*. Ed. Liz Welles. London: Routledge, lk 395–401.
- Kõiv, Madis 2013. Pilt. – *Uudisjutte tegelikust ning võimalikest maailmadest: nägemused ja uned*. Tallinn: SA Kultuurileht, lk 46–53.
- Mihkelson, Ene 2001. *Ahasveeruse uni*. Tallinn: Tuum.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text and Ideology*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Rabb, Jane M 1996. Introduction. – *Literature and Photography: Interactions 1840-1990*. Albuquerque: University of New Mexico Press, lk xxxv–lx.
- Ryan, Marie-Laure 2004. Introduction. – *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Ed. Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, lk 1–40.

- Ryan, Marie-Laure 2009. Narration in Various Media. – Handbook of Narratology. Eds. Peter Hühn *et al.* Berlin, New York: de Gruyter, lk 263–281.
- Ryan, Marie-Laure 2010. Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media. – Intermediality and Storytelling. Ed. Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan. Berlin, New York: de Gruyter, lk 1–26.
- Rugg, Linda Haverty 2007. Picturing Ourselves: Photography and Autobiography. London: University of Chicago Press.
- Sachs-Hombach, Klaus 2003. Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer Bildwissenschaft. Cologne: von Halem.
- Sarapik, Virve 1999. Keel ja kunst. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Smith, Sidonie; Watson, Julia 2001. Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sontag, Susan 2001. On Photography. New York: Picador.
- Sontag, Susan 2007. Photography: Little Summa. – At the Same Time: Essays and Speeches. Ed. Paolo Dilonardo, Anne Jump. New York: Farrar, Strauss and Giroux, lk 124–127.
- Sweet, Timothy 1996. Photography and the Museum of Rome in Hawthorne's *The Marble Faun*. – Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature. Ed. Marsha Bryant. Newark: University of Delaware Press, lk 25–42.
- Talbot, William Henry Fox 1844. The Pencil of Nature. London: Longman, Brown, Green and Longmans; <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf> (15.05.2014).
- Tilga, Kairi 2013. Tossutäkuga Euroopasse: Eduard Vilde reisikirjad. Tallinn: Go Group.
- Trachtenberg, Alan 1980. Introduction. – Classic Essays on Photography. Ed. Alan Trachtenberg. New Haven: Leete's Island Books, lk vii–xiii.
- Varga, Á. Kibédi 1988. Stories Told by Pictures. – Style, nr 22, lk 194–208.
- Wagner, Peter 1996. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). – Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. Berlin, New York: de Gruyter, lk 1–40.
- Walton, Kendall L. 1984. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. – Critical Inquiry, vol 11, nr 2, lk 246–277.
- Wolf, Werner 2005. Pictorial Narrativity. – The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Eds. D. Herman *et al.* London: Routledge, lk 431–35.

Õnnepalu, Tõnu 2009. Paradiis. Tallinn: Varrak.

Kasutatud illustratsioonid

- Joonis 1. Mitchell, W. J. T. Iconology: Image, Text and Ideology. Chicago & London: University of Chicago Press, 1986, lk 10.
- Joonis 2. <http://thecomposites.tumblr.com/post/17270250459/emma-bovary-madame-bovary-gustave-flaubert-she/>.
- Joonis 3. http://en.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard/.
- Joonis 4. <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/3830/full.jpg>
- Joonis 5.
http://krzwlive.kirmus.ee/et/lisamaterjalid/ajatelje_materjalid?item_id=47&table=Persons/.
- Joonis 6.
http://krzwlive.kirmus.ee/et/noor/noor_eesti?item_id=277&table=Books&book_id=277&action=flash_gallery&html=1&hide_template=1/.
- Joonis 7.
http://krzwlive.kirmus.ee/et/noor/noor_eesti?item_id=351&table=Books&book_id=351&action=flash_gallery&html=1&hide_template=1/.
- Joonis 8. <http://michalsphotography.tumblr.com/>.
- Joonis 9. Önnepalu, Tõnu. Paradiis. Tallinn: Varrak, 2009, lk 145.
- Joonis 10. Önnepalu, Tõnu. Paradiis. Tallinn: Varrak, 2009, lk 101.
- Joonis 11. Aareleid, Kai. Vene veri. Tallinn: Varrak, 2011, lk 112–113.
- Joonis 12. Aareleid, Kai. Vene veri. Tallinn: Varrak, 2011, kaanefoto.
- Joonis 13. Kasemaa blogi/kaanefoto
- Joonis 14. Kasemaa, Andrus. Leskede kadunud maailm. Tallinn: Varrak, 2012, lk 164–165.
- Joonis 15. <http://andruskasemaa.blogspot.com/search?updated-max=2011-11-19T15:31:00%2B02:00/>.

The Function of Photography in Fiction

Summary

The main focus of this thesis was to analyze how photographic images function in literary fiction. With the proliferation of images, especially photographic images in today's world it is no wonder that authors are incorporating them into their works. The thesis sought to analyze the relationship between word and image in a more general manner before moving on to the specifics of photography in fiction.

The first chapter focuses on the nature of word-image relationships and gives a brief overview of the *pictorial turn*. The first chapter also explains the difference between images in general, including the difference between verbal and graphic images. The last subitem in chapter one characterizes the photographic image, its relationship to the real and to its referent.

The second chapter begins with an overview of how photographic images have interacted with literature, with an emphasis on the earlier years of photographic invention. The notion of *ekphrasis* is explained in depth. Ekphrasis means the verbal representation of a visual representation. Ekphrastic literature is one of the ways photography and literatures interact. Lastly, the second chapter ends with a discussion on the narrative power of photographic images – can they even have narrative power and if so, how much? The main emphasis is on explaining how a monofase photograph can give a narrative but only some of the narrative.

The third chapter focuses on the function of photographs in fiction. The analyze is based on four novels by contemporary Estonian authors: Tõnu Õnnepalu „Paradiis” („Paradise“) (2009), Kai Aareleid „Vene veri” (Russian Blood) (2011), Ene Mihkelson „Ahasveeruse uni” (The Sleep of Ahasverus) (2001) and Andrus Kasemaa „Leskede kadunud maailm” (The Lost World of the Widows) (2012). Looking at how the photographs presented in physical or narrative form main points could be brought out as to what is the function of photographic images in these novels. In all these novels the photograph functions as a memory device, something that can hold or bring up memories. In Õnnepalu's novel the photographs had functions of relating a certain place to the real and a mnemonic device. In Aareleid's novel the photographs were a way for the protagonist connect to her greatgrandmother and so connect her family and retrace

her roots. In Mihkelson's novel the main function of photographs were to bring up a traumatic experience and in Kasemaa's novel the photographs served as a deathnarrative. What is common in all of these novels is the fact that besides being a memory aid, the photographs served as a starting point of a narrative. The narrative always went further than just to describe a picture.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____ Agnes Neier _____

(*autori nimi*)

(isikukood: _48607224239_____)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
_____, „Foto funktsioon fiktsioonis”

(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____ Arne Merilai _____,

(*juhendaja nimi*)

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace´i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
 3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus __30. 05. 2014. _____ (*kuupäev*)

Agnes Neier _____

