

TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT
KIRJANDUSE JA TEATRITADUSE OSAKOND

Katrina Saar

H. P. LOVECRAFTI ÕUDUSKIRJANDUSLIK FILOSOFIA JA PARALLEELE
EESTI KIRJANDUSEST A. GAILITI NOVELLIDE NÄITEL

Magistritöö

Juhendaja Andrus Org (PhD)

Tartu 2017

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. KOSMITSISTLIK ÕUDUSFILOSOOFIA JA SELLE AJALOOLINE KUJUNEMINE .	7
1.1. Õuduskirjandus ja selle põhitunnuste avaldumine kosmitsismis	7
1.2. Kosmiline õudus	12
1.2.1. Kosmitsism kui filosoofiline suund.....	12
1.2.2. Kosmiline õuduskirjandus: kosmitsismi avaldumine H. P. Lovecrafti loomingus 17	
1.3. Kirjanduslik areng: gooti kirjandusest žanriõuduseni	24
1.3.1. Gooti õudusest kosmilise õuduseni	24
1.3.2. <i>Pulp</i> -ajakirjade ajastu Ameerika ajakirjanduses	34
1.3.3. <i>Weird fiction</i> 'i väljakujunemine	40
2. ÕUDUSKIRJANDUSLIK ELEMENT H. P. LOVECRAFTI JA A. GAILITI LOOMINGUS	45
2.1. H. P. Lovecrafti õuduskirjanduslik looming	45
2.2. August Gailiti varajane novellilooming õuduskirjanduse kontekstis	50
3. TEKSTIVÕRDLUS	55
3.1. H. P. Lovecrafti „Vari Innsmouthi kohal“ ja A. Gailiti „Fosfortöbi“	55
3.2. H. P. Lovecrafti „Rotid müüri taga“ ja A. Gailiti „Vana Reinek“	71
Kokkuvõte	80
Summary	83
Kirjandus	86
Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks.....	89

Sissejuhatus

H. P. Lovecraft (1890–1937) on üks tuntumaid 20. sajandi õuduskirjanikke. Tema suurimaks panuseks õudusžanrisse ja žanrikirjandusse laiemalt on fiktsionnaalse maailma loomine, kus inimesed elavad õndsas teadmatuses avakosmosest pärinevate kujuteldamatult võimsate tulnukolendite kõikehõlmavast mõjust nii neile endile kui ka kõigele nende ümber. Lovecrafti jutustustes kohtab inimene (tihtipeale vaid kaudselt) kirjeldatud olendeid ja asetub alati nõrgemasse positsiooni. Nii on Lovecrafti juttudes kujutatud maailm alati ängistav, täidetud teadmatuse ning ebamäärase kui see-eest rõhuva hirmuga.

Lovecrafti kirjanduslikku filosoofiat on nimetatud **kosmitsismiks** ehk **kosmiliseks õuduseks**. Nimetus tuleneb Lovecrafti jutustustes esinevate antagonistide päritolust, mis tihtipeale on maaväline; viimane ei ole kosmitsismi eeltingimuseks. Lovecrafti järgi on õuduskirjanduse fundamentaalseks aluseks eelkõige tundmatu ja seletamatu – ta kujutas olendeid, nähtuseid ja sündmusi, mida tema inimestest karakterid polnud kunagi kogenud ega osanud isegi nende eksisteerimist aimata.

Õuduskirjanduse kui spetsiifilise žanri areng sai alguse 18. sajandil ja sellest ajast alates asunud ka marginaliseeritud positsioonil. Üldsus nägi õuduskirjandust koos teiste žanripetsiifiliate kirjandussuunadega (nt teaduslik fantastika või kriminaalkirjandus) ennekõike n-õ teisejärgulise massikirjandusena. Valdav enamus Lovecrafti jutustustest on aga kirjutatud 20. sajandi esimese kolmandiku jooksul (1910ndad kuni 1930ndad), mida agloameerika kultuuriruumis seostatakse žanrikirjanduse kontekstis eelkõige *pulp*-kirjanduse plahvatusliku nähtusega. Žanrikirjandus sai lugejate hulgas järjest populaarsemaks, kuid ei pääsenud sellegipoolest n-õ madalama kirjanduse märgist.

Lovecrafti roll õuduskirjanduses oli kohati väga vastuoluline. Olles kirjanduslikult kvaliteedilt tunduvalt kõrgetasemelisem enamikust oma kaasaegsetest *pulp*-ajakirjades avaldavatest autoritest, vältis Lovecrafti kirjanduslik filosoofia taotluslikult kõiki õuduskirjanduses levinud klišeetid ja stampe. Teisalt aga polnud 20. sajandi alguses žanrikirjanduse avaldamiseks paremat võimalust kui massikirjandusele suunatud *pulp*-ajakirjad. Nii ilmusidki Lovecrafti õudusžanrilised tekstid eelkõige just ajakirjades, leides endale mitte küll väga suure, kuid see-eest pühendunud lugejaskonna.

Eestis nimetatud ajaperioodil õuduskirjandus sellisel kujul ei eksisteerinud. See ei tähenda aga, et eesti kirjanduses ei ole sel perioodil üldse üleloomulikke või fantastilisi elemente esinenud. August Gailiti (1891–1906) esimese loominguperioodi jooksul avaldatud novellikogud – „Saatana karussell“ (1917), „Rändavad rüütlid“ (1919) ja „Idioot“ (1914)

torkavad lisaks nimetatud elementide kasutamisele silma ka seetõttu, et üleloomulikkust on kujutatud õuduskirjandusele niivõrd omases hirmuäratavas ja ängistavas võtmes. Sarnaselt Lovecraftile näivad ka Gailiti selle perioodi novellid eksisteerivat maailmas, mis mõjub inimesele rõhuvalt ja võtab temalt igasuguse võime ise oma saatust määrata. Novellides esineb tihti peale ka negatiivse karakteri kujul väljendatud üleloomulik element. Gailit tahaks otsekui näidata, kuivõrd tühine on inimene maailmaruumis eksisteerivate tugevamate jõudude taustal.

Ehkki Gailit ei saanud tol perioodil Lovecrafti loominguga tuttav olla (olulisemat osa Lovecrafti loomingust polnud siis veel kirjutatudki), esineb nende tekstides sellegipoolest sarnasest maailmavaatest tulenevaid kokkulangevusi. Analüüsides Gailiti novelle kosmilise õuduse vaatenurgast, muutub selgeks kosmitsismi universaalsus. Ühtlasi on nii võimalik tõestada, et ehkki kosmitsismi seostatakse ennekõike žanrikirjandusega, on sel kirjandusfilosoofilise suunana tunduvalt rohkem rakendamisvõimalusi. 1920.–1930. aastatel, kui Lovecraft oma õudusjutud kirja pani ja need olude sunnil *pulp*-ajakirjades avaldas, oli eesti kirjanduses Gailiti novellide näol juba mõned aastad eksisteerinud samaväärsest pessimistlikust filosoofiast kantud kirjandus.

Gailiti novellide kaudu on võimalik ka näitlikustada, et žanripetsiifiliste elementidega õuduskirjandus eksisteeris Eestis juba 20. sajandi alguses. Gailiti loomingus puudusid stereotüüpsed õudusžanrile omased stampvõtted ja - karakterid, kuid see-eest on tema novellide sarnasus lovecraftilikule õudusele vägagi märgatav. Kirjanikud kujutavad oma tekstides sarnase tunnetuslikkusega maailmu – rõhuvaid, ängistavaid ja lootusetuid.

Käesoleva magistr töö eesmärgiks on analüüsida H. P. Lovecrafti ja August Gailiti novelle kosmilise õuduse kontekstis – anda ülevaade nende filosoofilisest ühtlanguksest ning sarnastest motiividest ja tegelaskujudest. Kosmilist skaalat on Gailiti loomingus ennegi täheldatud (vt Toomas Liivi artikkel „Infernaalne Gailit“), kuid seni pole Gailiti loomingut otseselt kõrvutatud läbi aegade kuulsaima kosmilise õuduse autori Lovecraftiga. Tõsiasi, et Lovecrafti seostatakse eelkõige žanrikirjandusega ning Gailiti loomingut nähakse reeglina väärtkirjandusena, muudab nende võrdlemise sedavõrd huvitavamaks. Analüüsides nii Lovecrafti kui ka Gailitit kosmilise õuduse kontekstis puudub vajadus vastandada žanrikirjandust väärtkirjandusele.

Kuna kosmitsismi pole Eestis varasemalt käsitletud, siis on antud magistr töö eesmärgiks anda ka teemakohane ülevaade. Kosmitsism rakendatakse ennekõike kirjandustekstide loomisel, kuid sel on ka paralleele selliste filosoofiliste ideedega nagu Martin Heideggeri *Angst* või Emmanuel Levinase *il y a*. Käesoleva töö esimes peatükis

annangi ülevaate n-ö kosmitsismiilmingutest erinevates filosoofilistes süsteemides ning seejärel näitan, kuidas väljendus kosmitsismi mõju Lovecrafti kirjanduslikes tekstides.

Kuna kosmitsismi on lahutamatult seotud õudusžanriga, annan ka ülevaate õuduskirjanduse arengust alates 18. sajandi gooti romaanist ning lõpetates *pulp*-ajakirjade levikuga 20. sajandi alguses. Õudusžanri kontekstis on oluline märkida, millal ja milliste autorite loomingus hakkas n-ö tänapäevane õuduskirjandus kuju võtma. Seejuures käsitlen ka *pulp*-kirjanduse raames tekkinud *weird fiction*'i nähtust, mille üheks peamiseks esindajaks Lovecraft samuti oli. *Weird fiction* on koondnimetus, mida hakati kasutama Lovecrafti ja temaatiliselt sarnasel viisil õuduskirjandusele lähenevate autorite loomingu kohta. Nimetatud teemad on töösse kaasatud eelkõige eesmärgiga seletada Lovecrafti kirjanduslikku tausta ning ka laiemalt õuduskirjanduse olukorda 20. sajandi alguses.

Lovecraftist ja üleloomulikust õudusest ülevaate andmisel tuginen suures osas kuulsaima Lovecrafti-uurija S. T. Joshi erinevatele teostele, näiteks „Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction“ (2014), „A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft“ (2016) jt. Kuna tegemist on Lovecrafti-keskse tööga, kasutan õuduskirjandusliku ülevaate andmisel ka Lovecrafti esseed „Üleloomulik õudus kirjanduses“ („Supernatural Horror in Literature“, 1927)¹, kus Lovecraft kirjutab lisaks üleloomuliku õuduskirjanduse senisest ajaloost ka oma isiklikest õudusteoreetilistest veendumustest.

Magistritöö teises peatüki annan ülevaate käsitlevate kirjanike – Lovecrafti ja Gailiti – õuduskirjanduslikust loomingust. Gailiti oli oma novellide loomise ajal mõjutatud Eestis tol perioodil levinud uusromantilisest kirjandussuunast, mis võis olla ka üks põhjus, miks tema hilisemas loomingus ei kohta niivõrd tugevaid üheaegselt nii pessimistlikke kui ka üleloomulikke jooni. Õuduselementidega kirjanduse loomisel võis Gailitil potentsiaalselt teisigi mõjuallikaid olla; teises peatükis anna neist ülevaate.

Magistritöö kolmas peatükk sisaldab Gailiti ja Lovecrafti tekstide võrdlevat analüüsi. Eesmärgiks on autorite tekstide kõrvutamise abil näidata, et ehkki kosmitsism oli valdav filosoofia Lovecrafti loomingus, leidis võrreldavaid või isegi samaväärseid elemente ka Gailiti loomingus. Esimeses alapeatükis võrdlen Lovecrafti jutustust „Vari Innsmouthi kohal“ („The Shadow over Innsmouth“, 1931) ja Gailiti novelli „Fosfortöbi“ (1918). Mõlemas tekstis on kujutatud rannikuäärseid asulaid ning mõlemad, ehkki väga erineval moel, on paratamatult sõltuvuses merest, mis neid üheaegselt nii elus hoiab kui ka hävitada tahab. Mõlemas loos on ka üleloomulikku võimu omav antagonist, kellele passiivne ja allahetlik protagonist ei suuda

¹ Eesti keeles ilmus Lovecrafti esseed „Üleloomulik õudus kirjanduses“ 2013. aastal Raul Sulbi ja Eva Lutsu toimetatud kogumikus „Vari aja sügavusest“.

võrdväärselt vastu astuda. Narratiive ühendab ka äärmiselt tugev atmosfääriline kokkulangevus.

Teises tekstianalüüsi alapeatükis võrdlen Lovecrafti jutustust „Rotid müüri taga“ („The Rats in the Walls“, 1924) ja Gailiti novelli „Vana Reinek“ (kogumikust „Saatana karussell“, 1917). Taaskord on võimalik täheldada kattuvaid motiive: mõlemad peategelased kaotavad süütunde ja ahastuse kõikehõlmava raskuse all meelemõistuse. „Rotid müüri taga“ on ka näide sellest, et kosmiline õudus ei vaja tingimata kosmilisest ruumist pärinevat elemente – ka n-ö maised teod võivad põhjustada erakordse hirmu ja viia protagonistide seeläbi isegi mõistuse kaotamiseni.

1. KOSMITSISTLIK ÕUDUSFILOSOOFIA JA SELLE AJALOOLINE KUJUNEMINE

1.1. Õuduskirjandus ja selle põhitunnuste avaldumine kosmitsismis

Õuduskirjanduseks (*horror fiction*) nimetatakse ilukirjanduslike tekste, mille peamiseks eesmärgiks on lugejas hirmu- ja õõvatunde esilekutsumine. Tunnetuslikkus on seda tüüpi kirjanduse puhul niivõrd oluline, et oma nimegi on õuduskirjandus saanud emotsiooni järgi, mida ta peaks lugejas esile kutsuma. Ehkki õuduskirjanduse kui nähtuse defineerimine on mitmekülgne ülesanne, on selle paigutumine žanrikirjanduse kontekstis märksa sirgjoonelisem. Õuduskirjandus on õudusžanriks nimetatava kultuurinähtuse – liigitus koondab lisaks kirjandusele veel filmikunsti, kujutavat kunsti, näitekunsti, videomänge jm – väljund kirjanduses. Kirjandusteaduses on „žanri“ puhul tegemist väga laia, mitmeti tõlgendatava mõistega. „Žanri“ mõistega võib tähistada ilukirjandusliku teksti põhiliike: eepikat, lüürikat ja draamatikat. „Žanriks“ nimetatakse ka ajalooliselt väljakujunenud, kindlate ning sarnaste poeetiliste võtete ja elementidega tekste, mida on võimalik nende olemusliku ühtelangevuse tõttu näha samalaadsetena (nt hirmu- ja õõvatunde esilekutsumiseks teatud võtteid kasutav õuduskirjandus või tehnikakeskseid tulevikuilmasid kujutav teaduslik fantastika). Kuivõrd kirjanduslik žanr on ajas muutlik ning võib ka traditsiooniti erineda, siis pole žanri puhul kindlasti tegemist jäiga või kindlapiirilise nähtusega. Žanrid on teisevad ning paindlikud, kohandades pidevalt nii iseenda tähendust kui ka suhet teiste žanritega. Tekstide kategoriseerimine erinevate elementide ja võtete ehk nn žanridominantide² põhjal on üks žanriuurimise peamisi ülesandeid.

Tulenevalt žanri muutlikust iseloomust on sellele ühtse definitsiooni leidmine keeruline. Andrus Org on žanrit olemuslikult käsitletud kui tekstuaalset väljendusviisi, mis võimaldab kirjeldada teksti spetsiifikat (tekstisiseseid suhteid, sisu- ja vormielemente, narratiivseid võtteid) ja žanrilisi dominante, paigutamaks teksti konkreetseesse žanriruumi (Org 2010: 225). Selleks, et kõikvõimalikke tekstiuniversumi sisu- ja vormielemente tasandiliselt organiseerida, tuleb neid eelneval teksti analüüsimisel igakülgset arvestada (*ibid.*). Seega on žanrianalüüsi eesmärgiks anda käsitletava teksti struktuurist ülevaade

² Žanridominant on teksti iseloomustav n-õ välja valitud poeetiline element, mis on ajaloolisest kujunenud ja mille järgi tekst paigutub kindlasse žanriruumi (Org 2010: 227).

omamoodi mitmetasandilise mudelina, hõlmates potentsiaalselt kõiki konkreetse teksti olemuslikke aspekte.

Ken Gelder näitab oma raamatus „Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field“ (2004), et proosatki on ühe jaotuse põhjal võimalik jagada väärtkirjanduseks ja massi- ehk populaarkirjanduseks (Gelder 2004: 42). Ehkki väärtkirjanduseski on võimalik kohata teatavaid teosest teosesse korduvaid elemente – nt unenäoline ja fragmentaarne jutustamisstiil 20. sajandi alguse modernistlikus romaanis või *bildungsroman* (arenguromaan), kus kujutatakse protagonistide vaimset ja moraalselt arengut noorukipõlvest täiskasvanuea saabumiseni –, seostatakse „žanri“ mõistet tavakasutuses ennekõike massikirjandusega (*ibid.*, 42). Käesolev magistritöö läheneb žanrianalüüsile eelkõige normatiivsest vaatenurgast, mis tähendab analüüsitava materjali uurimist, võttes taustaks konkreetset žanrit (õuduskirjandust) iseloomustavad üldtunnustatud printsiibid. Põhjuseks on õuduskirjanduse asetumine väärtkirjanduse–massikirjanduse skaalal eelkõige just viimase suunas. Normatiivse žanrimääratlusega sobitub ka Gelderi arusaam, et massikirjanduse uurimisel või lugemisel oleks kõige praktilisem lähenemisviis just žanriline – žanr pakub loogilise tugiraamistiku massikirjanduse loomiseks ja kirjandusmaastikul identifitseerimiseks ning žanripetsiifikast juhindub (suuremal või vähemal) määral ka retseptioon (2004: 40). Seega seob ka Gelder massikirjanduse lahutamatu žanri mõistega. See vaid markeerib veelgi enam üleüldist nähtust, kus massikirjanduse kohta tarvitatakse sagedasti terminit „žanrikirjandus“.

Andrus Org on välja toonud, et normatiivne žanrikäsitus lähtub suures osas žanriga ajalooliselt seostatavatest konventsionaalsetest struktuuridest, reeglitest ja varasemast kaanonist (2010: 225). Normatiivse määratluse järgi jaguneb žanriteos primitiivselt heaks või halvaks vastavalt sellele, kas teosel on piisavalt žanrile iseloomulikke dominante – see omakorda tagab žanritekstile kergesti äratuntava kuju (*ibid.*). Varasema kaanoni olemasolu on konkreetse žanri identiteedile määrava tähtsusega, sest selle põhjal on võimalik otsustada, kuhu täpselt potentsiaalne uus žanritekst žanri struktuuris paigutuma hakkab: kas teoses on järgitud tüüpilisi, n-ö traditsioonist lähtuvaid žanrireegleid või on sisse toodud mõni žanri kontekstis üllatuslik element. Samuti aitab kaanon selgeks teha, kuivõrd žanripuhta teosega on uue teksti puhul tegemist ehk kas autor on teose kirjutamisel kaasanud vastavale žanrile iseloomulikke dominante piisaval määral, et teos paigutuks žanri laiemas struktuuris tsentraalsele kohale või on tegemist pigem piiripealse nähtusega. Žanri kontekstis piirialasse liigituv tekst ei pruugi küll toetuda ajaloolistele žanridominantidele, kuid viimastest osaline loobumine võimaldab žanripiiridel laieneda ja areneda ning aitab vältida žanri stagneerumist.

Kuna kirjanduslikud žanrid pole rangelt piiritletud, eksisteerib ka selline mõiste nagu „hübriidžanr“. Hübriidžanrisse võib kuuluda tekst, mis sisaldab kahe või enama žanri spetsiifilisi dominante. Praktikas žanrid segunevad omavahel, mis on tõestuseks, et ühtki žanrit ei saa võrdsustada vaid konkreetsete tekstuaalsete tunnustega (Org 2010: 227). Sisaldades hulgaliselt õudusžanrile omaseid dominante, kuid piisavalt määral ka elemente, mis võiksid sama hästi esineda teaduslikus fantastikas, oli H. P. Lovecraftile iseloomulik kosmilisest õudusest juhinduv kirjutamispraktika samuti osaliselt hübriidžanr. Näiteks Lovecrafti fiktsionaalses maailmas eksisteerib inimene ainult tänu välikosmosest pärinevate üliolendite teaduseksperimendile (vt: „Hullumeelsuse mägedes“, 2011).

Kosmitsismi ei pea aga tingimata määratlema hübriidžanrina: selle žanrilist mitmekülgust võib näha hoopis järjekordse tõestusena žanrite dünaamilisusest. Org on žanri dünaamilisust iseloomustanud kui vanade elementide asendumist uutega, kus uued võtavad üle žanri tsentri, vanad aga vajuvad perifeeriasse ning juhuslikest kõrvalekalletest võivad saada žanri n-õ pärisosad (Org 2010: 225). Üks põhjustest, miks kosmitsism on õudusžanri arengule niivõrd oluline, on just selle dünaamiline ja oma ajastu kontekstis uuenduslik loomus. Tegemist oli esimese märkimisväärse kokkupuutega teadusulme (*science fiction*) ja õuduskirjanduse (*horror fiction*) vahel. Ehkki on selge, et Lovecrafti õuduskirjanduslik looming sisaldas teataval määral teadusulmele iseloomulikke elemente,³ paigutatakse see traditsiooniliselt ennekõike õudusžanrisse, sest viimasele iseloomulikumad dominandid on tema jutustustes primaarsel kohal. Järgnevalt toon ülevaate sellistest olulistest õuduskirjanduse aspektidest nagu hirm, tundmatus ning protagonistide ja antagonistide (koletise) vastandus. Ühtlasi vaatan, kuidas nimetatud faktorid avalduvad õuduskirjanduse alamžanris kosmitsismis.

Õuduskirjandus on žanrikirjanduse alamliik, mille peamiseks eesmärgiks on lugejas hirmu- ja õõvatunde esilekutsumine. Kirjeldatava žanri puhul on tunnetuslikkus niivõrd oluline, et see on oma nimegi saanud emotsiooni järgi, mida see lugejas äratama peaks. Org on artiklis „Õudusfiktsiooni narratiivsed tehnikad“ (2008) öelnud, et õuduskirjanduses ei tekitata hirmu mitte füüsiliselt pinnalt, st hirmu- ja õõvatunde saavutamiseks ei kasutata n-õ realistlike olukordi, nagu sõda või sotsiaalne vaesus, vaid vastavate emotsioonide

³Näiteid teadusulmelistest motiividest Lovecrafti loomingus leidub jutustustes „Pimeduses sosistaja“ („The Whisperer in the Darkness“, 1930), kus maaväline liik olendeid on suutnud füüsiliselt areneda nii kaugele, et suudavad rännata läbi kosmosevaakumi ilma tehnilise varustusega ning on võimelised eemaldama inimese aju viisil, kus aju säilitab teadvuse ka pärast kehast väljalõikamist. Jutustuses „Vari aja sügavusest“ („The Shadow Out of Time“ 1934–1935) demonstreeritakse ajas rändamist. Jutustuses „Värv maailmaruumist“ („The Colour out of Space“ (1927) langeb talupere õuele salapärase meteoriidi meenutav taevakeha, mis peagi kogu ümbruskonna looduse välja suretab ja inimestes hullumeelsust põhjustab. Lühiromaanis „Hullumeelsuse mägedes“ selgub, et kogu inimkond sai alguse tulnukolendite eksperimendi juhuslikust kõrvalekaldest ning lisaks kujutatakse romaani teadusekspeditsiooni, mis veelgi rõhutab teaduslikkust.

esilekutsumine jäetakse ennekõike teadmatus ja fantastiliste üleloomulike elementide kanda (Org 2008: 424). Karakterite (ja potentsiaalselt ka lugejate) poolt tunnetatav hirmutunne saab õudusnarratiivis alguse just sel hetkel, mil seni konventsionaalselt kujutatud tekstimaailmas annavad endast märku tundmatus, moraalitus, ebatavalisus ja seletamatus (*ibid.*).

H. P. Lovecrafti peamiseks hirmuloomise võtteks õudusžanrisse kuuluvaid tekste luues on just tundmatu faktori rakendamine – harva oskab Lovecrafti protagonist identifitseerida koletisi või teisi üleloomulikke olendeid, kellega ta suuremal või vähemal määral kokku peab puutama. Üldjuhul on tegemist selliste olenditega, keda inimhirm ei suuda täielikult käsitada, sest vastavalt inimestele tuttavatele (loodus)seadustele ei tohiks neid eksisteerida. Tegelaskujud mõistavad vaid, et on vastamisi erakordselt ähvardavate ja võimsate jõududega ning tõsiasi, et nad ei suuda neid identifitseerida ega nende kavatsusi ja taotlusi kuidagi prognoosida, vaid suurendab hirmu- ja ärevustunnet. Lovecrafti kuulsaim tsitaatki ütleb: „Inimkonna vanim ja tugevaim emotsioon on hirm. Kõige suurem on hirm tundmatuse ees.“⁴ (Lovecraft 2013: 115). Kosmitsismis, mille üheks aluseks on inimese tähtsusetus maailmaruumis eksisteerivate võimsamate olendite ja jõudude ees, on tundmatuse printsiip mõistetavalt tähtsal kohal. Ei ole võimalik kõikehõlmavalt kirjeldada olendit, kes pärineb väljapoolt meie planeedi piire. Kuivõrd inimkonna reaalsed teadmised teistest taevakehadest ja kosmosest on uuritava objekti lõpmatust arvestades mikroskoopilised, ei ole võimalik väljastpoolt meie planeedi piire pärinevat olendit ka kõikehõlmavalt kirjeldada. Seega on lugeja kujutlusvõime stimuleerimiseks ja temas hirmuemotsiooni esile kutsumiseks mõistetav autori valik antagonistide kirjeldamiseks „tundmatu ohuna“.

Tundmatusest tulenevat ohtu esindab õudusnarratiivis ennekõike vastane ehk koletis (monstrum, antagonist). Vastane on omamoodi sümbol kõigele, mida konventsionaalsest maailmast pärinev protagonist ei suuda mõista ja mis samaaegselt äratavalt temas kõige sügavamaid psühholoogilisi hirme. Õudusnarratiivis on just koletis süžeed käivitav element, millele järgneb sündmusteahela vallandumine; koletise essentsiaalselt negatiivsele olemusele vastandub aga peategelase kui positiivse kangelase kuju, kellele lugeja saab kaasa elada (Org 2008: 434). Õudusnarratiiv kulgeb protagonistide ja antagonistide konflikti suunas, lugejavõib loota protagonistide võitu tekstis kujutatud vastase üle (*ibid.*) – see tähendaks ühtlasi mõistuspärasuse ja tuntava võitu tundmatu ja loogikavastase üle. Lovecrafti kosmitsistlikud antagonistid ületavad tema jutustuste protagonistide igas aspektis: seetõttu pole mõeldav, et

⁴ Inglise keeles: „The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown“. Tsitaat koosneb Lovecrafti õudusajaloolise essee „Üleloomulik õudus kirjanduses“ („Supernatural Horror in Literature“, 1927) avalauetest.

viimased suudaksid vastastele kahju tekitada, neid võita või neile isegi (märkimisväärset) mõju avaldada. Protagonistide eelkirjeldatud n-ö väiksus on Lovecrafti loomingus üks esileküündivamaid tunnusjooni. Nii võib lugeja elada peategelasele kaasa, lootes, et viimane pääseb ähvardavate jõudude käest; tekst ja karakterid on aga konstrueeritud kujul, mis annab selgelt märku, et protagonistide võimed on tema vastastega võrreldes pea olematud.⁵

Koletise rollist õudusnarratiivis kirjutab ka kultuurifilosoof Noël Carroll, kes oma mõjukaimas teoses „The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart“ (1990) selgitab koletislikku olendit (*horror monster*) kunstõuduse ehk *art-horror*'i mõiste kaudu. Kunstõudus ei piirdu sugugi kirjalike narratiividega, vaid eksisteerib ka filmide ja telesarjade, näidendite, videomängude, koomiksides, kujutava kunsti jpt kujul (1990: 12). Carrolli järgi vastandub kunstõudus realistlikule õudusele ehk *natural horror*'ile⁶ (*ibid.*, 12–13). Kunstõuduse eelduseks on kolm erinevat tunnusjoont: 1) see tekitab lugejas õudust ja hirmu, mis võib ulatuda isegi füüsilise ärevustunde tekkimiseni (nn hirmujudinad), 2) narratiivi fiktsionaalsete reeglite järgi peab olema usutav, et õudusallikaks olev objekt või tegelaskuju ehk koletis võib kirjeldatavas maailmas reaalselt eksisteerida ja 3) koletis on ühtlasi nii ohtlik kui ebapuhas või rüvetatud (*ibid.*, 27). Carroll täheldab veel seda, et koletise ebapuhtast olemusest lähtuvalt soovib lugeja vältida füüsilist kokkupuudet kirjeldatud olendiga (*ibid.*, 27).

Carrolli kirjeldus kunstõuduse koletisest sobitub ka Lovecrafti fiktsionaalses maailmas eksisteerivate õudusolenditega. Viimatimainitute kogu olemus on niivõrd eemaletõukav (vt peatükk 1.2.2.), et nad võivad inimestest tegelased, kes nendega silmitsi satuvad, isegi hullumise ääreni viia. Ehkki Carrolli seisukoht – õudusallikaks olev olend peab narratiivi fiktsionaalsete reeglite järgi usutav olema – võib Lovecrafti kontekstis esialgu vastuoluline näida, põhjendab Lovecraft koletiste eksisteerimisõigust tõsiasjaga, et need olendid saabusid Maale miljardeid aastaid tagasi kaugest avakosmosest ammu enne inimese teket ja inimkond ei ole nende eksisteerimisest teadlik.

H. P. Lovecrafti kosmilist õudust kujutavaid jutustusi on traditsiooniliselt peetud õuduskirjanduse osaks. Kosmitsismi eripära seisneb eelkõige selles, et autor kaasab narratiivi küll potentsiaalselt teadusulmelise elemendi, kuid selle asemel, et kujutada nimetatud elementi positiivsete emotsioonide taustal, kohtleb Lovecraft ebamaiseid olendeid (ning nende kultuuri ja tehnikat) ennekõike ohuallikana. Lovecrafti loomingus on teadusulmeline

⁵Ainsaks tähelepanuväärseks juhuseks, kus Lovecrafti positiivsed kangelased saavutavad võidu antagonistide üle, leiab aset jutustuse „Dunwichi õudus“ („The Dunwich Horror“, 1929) lõpulehekülgedel. „Võit“ on muidugi lühiajaline, sest inimtegelased suutsid vastase panna küll tagasi tõmbuma, kuid see ei tähenda, et ta peaaegu ei võiks uuesti välja ilmuda.

⁶*Natural horror*'i alla käivad näiteks looduskatastroofid, ohvriterohked ajaloolised sündmused, kriminaalsed kuriteod, nagu mõrvad ja röövivid, ehk kõik see, mis leiab aset reaalses maailmas (Carroll 1990: 12).

element ähvardav, hävitusjõuline, kõrgelt üle inimõistuse piiridest ning – nagu ta demonstreerib paljude protagonistide kaudu, kellele kokkupuude kosmilise õudusega saab saatuslikuks – inimkond peaks sellest ohuallikast hoiduma nii kaugele kui vähegi võimalik. Sisaldades teadusulmelisi võtteid, kuid jättes suures osas välja sellise õudusžanris sageliesineva dominandi nagu kehaline õudus (nt vägivaldsed verevalamised ja mõrvad), paigutub kosmitsism õuduskirjanduse alamžanrina tsentrist mõnevõrra väljapoole. See aga ei tähenda, et kosmitsismi kujul poleks tegemist ennekõike õuduskirjandusliku nähtusega.

1.2. Kosmiline õudus

1.2.1. Kosmitsism kui filosoofiline suund

Kosmitsism (*cosmicism*) on filosoofiline suund, mida H. P. Lovecraft kasutas oma õuduskirjanduslike tekstide loomisel. Termin on nime saanud kosmose, eriti aga selle lõpmatu suuruse rõhutamise järgi – nii vaatleb kosmitsism Maad ja inimest universumi kontekstis väikeste ja tähtsusetutena.

Lovecrafti loome on sellest kontseptsioonist niivõrd mõjutatud, et sageli liigitataksegi tema tekstid kosmiliseks õuduseks (*cosmic horror*). Lovecraft on kosmitsismi kuulsamaid esindajaid, kelle loometöö andis mõistele just sellise olemuse, nagu seda tänapäevani tuntakse. Siinjuures on aga oluline rõhutada, et Lovecraftile iseloomulik kosmitsism ei tekkinud n-ö puhtalt lehelt, vaid arenes ja kujunes koos autori loominguga ja filosoofiliste tõekspidamistega kogu tema elu vältel. Lovecraft on kirjutanud, et juba lapsena hakkas ta mõistma kosmose lõpmatust ja inimelu tühisust; aja jooksul need vaated vaid süvenesid.

Kosmitsismi juuri või sarnasusi võib näha ka mitmete teiste filosoofiliste mõttevoolude esindajate (nt M. Heideggeri, E. Levinase, A. Schopenhaueri ja P. W. Zapffe,) kirjutistes. Mainitud mõttevoole eristab Lovecrafti filosoofiast aga tõsiasi, et neist ükski ei ole loodud sõltuma üksnes ilukirjandusest, veelgi vähem õudusžanrisse kuuluvast kirjandusest. Kosmitsism avaldub traditsiooniliselt aga just kirjanduses. Järgnevalt toon välja peamised autorid, kelle filosoofilised suunitlused sisaldavad Lovecrafti kosmitsismiga ühilduvaid seisukohti või võimaldavad luua sellega olulisi paralleele.

Kosmitsistlikule filosoofiale on võimalik läheneda ontoloogiliselt – selle asemel, et keskenduda õudustäratavale hetkesündmusele ja seda esile kutsuvale reaktsioonile, võib

vaadata kogu inimeksistentsi põhiolemuselt õudusäratavana. Martin Heidegger väidab oma teoses „Olemine ja aeg“ („Sein und Zeit“, 1927), et äng (*Angst*) on paratamatu osa inimeseks olemise kogemusest ehk *Dasein*'ist (inimese olemasolust) (Heidegger 2001: 233). Ängi eripäraks on kindla objekti puudumine: hirmul on seda esile kutsuv konkreetne objekt, kuid äng on Heideggeri käsituses olemasolule ehk *Dasein*'ile omane seisund, mille tulemusel võib kogu inimlikku eksistentsi vaadata õudustäratavana (*ibid.*). Paul C. Santilli on Heideggerile viidates välja toonud, et inimestes suurendab ängi pelgalt teadmine, et maailmas eksisteerib lõpmatul arvul võimalusi potentsiaalseteks ohtudeks ja olukordadeks, kus inimesel tuleb vastutus enese kanda võtta (Santilli 2007: 180). Kuivõrd äng on olemuslikult universaalne nähtus, on see juurdunud ka igapäevaelus, kus avaldub stabiilsuse ja kindlustunde puudumise kaudu (Heidegger 2001: 233). Seda seisukohta on Santilli sõnul võimalik väljendada ka õudusžanris – kuna äng on iga inimese elu eri aspektidega niivõrd tihedalt seotud, ei pea hirmutamiseks välja mõtlema n-ö koletisi (Santilli 2007: 180). Ka kõige igapäevasemad objektid (nt esemed kõige tavalisemas elutoas) võivad inimestes äratada teadlikkuse ängist ja eksisteerimise kui seisundi ähvardavusest (*ibid.*).

Eksistentsi tõlgendamist põhiolemuselt ängi ja õudust täis kogemusena, nagu seda võib näha Heideggeri puhul, võib täheldada ka kosmitsismis. Lovecrafti jutustustes on peamine ohuallikas (nt mõni ebamaine olend) tihtipeale varjatud, sellest räägitakse vaid vihjamisi ja salaja, harva nimesid nimetades või ammendavaid kirjeldusi andes. Tihtipeale protagonist isegi ei satu õudusolendiga vastastikku: puudub konfliktihetk, kus inimtegelasel oleks võimalus ohuallikale aktiivselt vastu hakata. Viimane on ka põhjuseks, miks Lovecrafti tekstides esinevat atmosfääri võib kirjeldada heideggeriliku ängi mõistega – inimesest protagonist tunneb rõhuvat hirmu, kuid kuna tal puudub seda tunnet tekitav objekt, saab hirmust hoopis pidev äng. Seetõttu võib Lovecrafti fiktsionaalset maailma tõlgendada kui põhiolemuselt ängistavat.

Jaanus Adamson väidab oma 2013. aastal ilmunud artiklis „Maurice Merleau-Ponty ilus Olemine“, et ulmadel ja fantasmidel on filosoofilistes süsteemides märksa otsesem roll, kui ollakse harjunud mõtlema (Adamson 2013). Siinkohal toob Adamson näitena välja prantsuse filosoofi Emmanuel Levinase ontoloogilise „*il y a*“⁷ kontseptsiooni (*ibid.*). Teoses „Le Temps et l'Autre“ (1948) kirjeldab Levinas *il y a*'d kui miskit, mis on alles ka pärast seda, kui kõik olemasolev (nii elus kui elutu) on taaskord saanud eimillekski (Levinas 1987: 46). Santilli on väitnud, et *il y a* ei tähenda Levinase jaoks mitte tühimikku ega vaakumit, vaid

⁷ „*il y a*'d“ on eesti keelde tõlgitud nii „olemasolemise“ kui ka „on'ina“ (Adamson 2013).

vaevuaimatavat olemasolu ehk nn vaikuse sosinat (Santilli 2007: 180). Ta järeldeb, et *il y a* on eksistentsi aluseks ning on otseselt seotud iga eksisteeriva olendi, eseme ja nähtusega (*ibid.*, 181). Sellegipoolest on *il y a* Levinase järgi anonüümne ja impersonaalne (*ibid.*). *Il y a* on eksisteerimise erapooletu alustala ja igavesti kestev seisund.

Õudus kui emotsioon on Levinase jaoks *il y a*'ga otseselt seotud. Teoses „De l'existence a l'exislan“ (esmakordselt välja antud 1947. aastal) kirjutab Levinas, et inimese teadvus on loomuliku eksisteerimise nimel tavaolekus lahutatud *il y a*'st (Levinas 1989: 32). Viimast seetõttu, et eksistents on erinevalt *il y a*'st oma põhiolemuselt subjektiivne nähtus. Kokkupuuted õudusemotsioonidega põhjustavad aga situatsiooni, kus inimene ei ole enam subjektiivsuse poolt kaitstud ja on seega ebaisikliku *il y a* meelevaldas (*ibid.*) Võib öelda, et õudusega täidetud hetkel meenub inimesele tema enda tühisus. Ta saab aru, et maailma põhiolemuse kontekstis on ta eikeegi. Eelmainitud teoses „De l'existence a l'exislan“ osutab Levinas õuduslikkuse ka „iivelduse“ (*Nausea*) mõiste kaudu. Iivelduse kaudu kirjeldatakse olukorda, kus subjekt viibib õuduse meelevaldas ja on oma subjektiivsuse kaotamise äärel (Levinas 1989: 33).

Mõiste „*il y a*“ pärineb teosest „Le Temps et l'Autre“, mis ilmus alles 1948. aastal; selleks ajaks oli H.P. Lovecrafti surmast möödunud juba enam kui 10 aastat. Seega ei saanud Lovecraft Levinase kontseptsioonist mõjutatud olla, kuid sellegipoolest väärrib rõhutamist kahe filosoofilise süsteemi maailmavaateline kokkulangevus. Nii kosmitsism kui *il y a* on olemuselt impersonaalsed ja lähtuvad printsiibist, et inimkonna olemasolu ei ole eksisteerimise kui kõikehõlmava nähtuse esmane faktor, st vaadete kese ei sõltu inimeksistentsist. Kummaski kirjeldatud käsituses ei seisne õudustäratav pelgalt konkreetses hetkes, kus subjektile tuleb hirmuäratava olendi või nähtusega silmitsi seista, vaid mõlemad filosoofilised suunad peavad inimlikku eksistentsi kõige primaarsemal tasandil õudustäratavaks. Tagantjärele seob kosmitsismi filosoofiline eripära *il y a* ka õudusžanriga.

Lisaks eelmainitud kontseptsioonidele on õudusžanri kontekstis võimalik vaadata ka Levinase lähenemist „surma“ ja „surmahirmu“ mõistetele. Levinas on surma nimetanud eksisteerimise ikke alt vabanemiseks: surm on justkui pääsetee, mis vabastab inimese eksisteerimise põhjustatud kannatustest. Surma võib tõlgendada *õudusena* alles siis, kui subjektile ei ole isegi pärast surma võimalik elust loobuda. Kui lõplik suremine ei ole võimalik, on tulemuseks igikestev sunniviisiline eksistents. (Levinas 1989: 33) Viimaseid väiteid illustreerib Levinas järgneva näitega: laip on õudustäratav, sest meenutab nii väga elavat inimest ja surnud kehas võib aimata elu, mis seda kunagi täitis; see on õudusele üdini omane (*ibid.*).

Ehkki olendeid, kes on üheaegselt nii surnud kui elus, võib leida lugematutest eri tüüpi õudusnarratiividest,⁸ on Levinase lähenemine surmale kooskõlas ka Lovecrafti Cthulhu müüdütsükklisse kuuluvate jutustuste ja lühiromaanidega. Mainitud müüdütsükkel on nime saanud panteoni enimtuntud tulnukolendi Cthulhu järgi ning koondab lugusid enne inimkonna loomist Maale saabunud tulnukjumalatest, kelle poolt planeedile rajatud tsivilisatsioon miljonite aastate jooksul hävines. Nüüdseks magavad need olendid n-ö surmaund, kuid võivad „õige aja“ saabudes taas ellu ärgata. Üks kuulsamaid Lovecrafti loomingust pärinevaid tsitaate kirjeldab just sellist olukorda: „*In his house at R'lyeh dead Cthulhu waits dreaming*“.⁹ Cthulhu on olend, kes on üheaegselt nii surnud kui ka mitesurnud – ta ei ela, kuid suudab sellegipoolest und näha.

Kosmitsism on ka üks mõttevooludest, mille põhiliseks alustalaks on pessimistlik meelestatus inimkonna suhtes. Kuigi Lovecrafti maailmavaade oli pessimistlik, rõhutas ta kosmitsismi puhul pigem ükskõiksust ja erapooletust. Teisalt leidub ka filosoofe, kelle suhtumine inimkonda on üdini pessimistlik. Pessimistlike ja nihilistlike filosoofiliste suundade uurija Eugene Thacker kirjutab oma õudusžanrit filosoofilisesse konteksti paigutavas teoses „*In the Dust of This Planet*“ (2011)¹⁰ „kosmilise pessimismi“ („*Cosmic Pessimism*“) mõistest. Kosmiline pessimism väljendab maailmavaadet, kus maailmaruumist on eemaldatud absoluutselt kõik inimese ja inimlikkusega seondatavad aspektid (Thacker 2011: 14). See on maailm, kus lisaks inimesele kui liigile puuduvad ka kõik inimeseks olemise juurde kuuluvad emotsionaalsed seisundid nagu kirm, lootus või vaev (*ibid.*). Thacker toob esimese „kosmilise pessimistina“ välja misantroopse saksa filosoofi Arthur Schopenhaueri (1788–1860) ja tema kaheosalise teose „*Die Welt als Wille und Vorstellung*“ (1818, eesti keeles „Maailm kui tahe ja kujutlus“). Thackeri väitel lähenes Schopenhauer inimkonna analüüsimisele kosmilise pessimismi vaatepunktist ammu enne lovecraftiliku kosmitsismi väljakujunemist. Schopenhaueri järgi ei tohi jätta tähelepanuta võimalust, et inimkonna eksisteerimine on juhuslik ning sel puudub igasugune sügavam põhjus või eesmärk. (*ibid.*, 14–15)

Thackeri järgi kuulus Schopenhaueri filosoofilisse maailmapilti termin „*Vorstellung*“ (idee või kujutlus), mida kasutatakse inimesele näiva maailma tähistamiseks – see on maailm,

⁸ Näitena võib välja tuua žanrispetsiifilisi narratiive, mis kujutavad kummitusi (surnud inimese metafüüsiline hing, mis jätkab eksisteerimist poolfüüsilisel kujul) ja *zombie*'sid ehk elavaid surnuid (mõni üleloomuliku jõud poolt n-ö poolikusse ellu aratatud laip, millel on säilinud algelised instinktid ja vajadused).

⁹ Eesti keelde tõlgitud kui „Oma majas R'lyehis ootab surnud Cthulhu unenägu.“ (Lovecraft 1995: 67). Tsitaat pärineb Lovecrafti 1926. aastal kirjutatud jutustusest „Cthulhu kutse“ („*The Call of Cthulhu*“).

¹⁰ „*In the Dust of This Planet*“ on esimene osa Thackeri õudusfilosoofilisest triloogiast. Triloogia teine ja kolmas osa kannavad vastavalt pealkirju „*Starry Speculative Corpse*“ (2015) ning „*Tentacles Longer Than Night*“ (2015).

mida inimesed suudavad tajuda, kogeda ja jälgida (Thacker 2011: 15). *Vorstellung*'i vastandina toob Thacker välja samuti Schopenhauerile kuuluva mõiste „*Wille*“ (jõud, tahe) ehk maailmavaate, mis ei lähtu mitte inimese vaatepunktist, vaid n-ö väljaspoolest. *Wille* pole seotud indiviidiga; tegemist on abstraktse printsiibiga, mis läbib kõike eksisteerivat alates maapõuest kuni kõige kaugemate tähtedeni välja, kuid mis pole Schopenhaueri sõnul võimeline iseseisvalt eksisteerima. (*ibid.*)

Thacker toonitab ka, et erinevalt teistest romantismiaegsetest mõtlejatest pidas Schopenhauer *Wille*'t alati ebaisiklikuks ning ükskõikseks inimeste soovide ja ihade vastu (Thacker 2011: 15). Schopenhaueri inimesest eemaldatud pessimistlik arusaam maailmast ja eksistentsist on oma äärmuslikkuses filosoofide hulgas küllaltki omaladne – isegi Friedrich Nietzsche pessimistlikus filosoofias on inimesele antud tähenduslikum roll (*ibid.*). Võrreldes erinevaid pessimistlikke filosoofilisi süsteeme, on Thacker ka tähendanud, et enim jooni leidub Lovecrafti loomingus just Schopenhaueri maailmavaatega – Lovecrafti üleloomulikes õuduslugudes valitseb sarnane „kosmilise väljaspoolestuse“ tunnetuslikkus (*ibid.*).

Lisaks Schopenhauerile võib esile tuua teisegi „kosmilise pessimismi“ idee arendaja, kelleks oli Norra filosoof Peter Wessel Zapffe (1899–1990). Ameerika kirjanik Thomas Ligotti (sünd. 1953) on oma õudusfilosoofilises teoses „*The Conspiracy Against the Human Race: A Short Life of Horror*“ (2007) välja toonud, et sarnaselt Lovecraftile pidas ka Zapffe inimeste tekkimist juhuslikuks veaks (2007: 24). Essees „*Den sidste Messias*“ (1933), milles Zapffe leidis, et inimkond, mõistes oma eksisteerimise mõttetust, peaks iseendale lõpu peale tegema, oli ta inspireeritud Schopenhauerist (*ibid.*, 24–25). Zapffe sõnul pole inimkond midagi enam, kui kõigest järjekordne väljasuremisele määratud liik ning ta väitis sellest lähtuvalt, et inimkonna järkjärgulise enesehävingu saavutamiseks peaksid inimesed lõpetama järglaste saamise (*ibid.*). Zapffe sõnul järgneks inimkonna surmale kõigi teiste loomaliikide hukkumine, kuni lõpuks on elu tervenisti universumist lahkunud – isegi maailmaruum ei kesta igavesti, kõigel on aegumistähtaeg (*ibid.*). Filosoofi äärmusesse kalduva pessimismi põhjuseks oli arusaam, mille kohaselt on kõigi inimlike kannatuste alustalaks inimese teadvus: kui oleks võimalik kustutada teadlik eksisteerimine, siis oleks võimalik teha lõpp ka kõigile inimlikele kannatustele. Zapffe aga tunnistab, et viimasega kaasneks paratamatult ka inimese kui liigi lõplik haihtumine universumist. (*ibid.*)

Lovecrafti isiklikus ja kirjanduslikus filosoofias leidub sarnasusi nii Schopenhaueri kui Zapffega – temagi uskus, et inimese eksisteerimine on ennekõike tühine, eesmärgitu ja võimalik ainult tänu pimedale juhusele. Lovecrafti eripäraks oli aga selle seisukoha väljendamine üleloomuliku kirjanduse kaudu, mille järgi Maa ei ole ainus tsiviliseeritud

planeet, vaid leidub paiku, kus elu on eksisteerinud hoomamatult pikka aega ja mida valitsevad olendid on niivõrd võimsad, et inimeste vaatepunktist on tegemist peaaegu jumalatega. Inimesed eksisteerivad nende „jumalate“ mõjuväljas, ise lihtsameelselt uskudes, et kontroll elu ja saatuse üle on nende endi kätes. Seega ei ole Lovecrafti järgi elu kui selline läbinisti tühine, vaid on olendeid, kes suudavad maailmaruumile märkimisväärset mõju avaldada. Kuid *inimese* eksisteerimisse suhtub ta ükskõikselt ja pea sama pessimistlikult nagu Schopenhauer või Zapffe.

1.2.2. Kosmiline õuduskirjandus: kosmitsismi avaldumine H. P. Lovecrafti loomingus

H. P. Lovecraft lähenes õuduskirjanduse olemusele kognitiivselt, lähtudes kindlatest emotsioonidest, mida nimetatud žanr peaks lugejas esile kutsuma. Tunnetuslikkuse tähtsustamise tõttu meenutab see osaliselt Carrolli teooriat (ehkki on viimasest tunduvalt vanem), kuid Lovecraft ei uskunud, et *art-horror*'liku koletise olemasolu on piisav narratiivi liigitamiseks õudusžanri alla. 1927. aastal ilmunud essee „Üleloomulik õudus kirjanduses“ („Supernatural Horror in Literature“) esitab Lovecraft oma õuduskirjanduse definitsiooni ja seob selle lahutamatu tema novellidest ja jutustustest tuttava „kosmilise õuduse“ (*cosmic horror*) mõistega. Lovecraft tunnistab, et jätkusi ja füüsilist hirmutunnet esilekutsuvatel lugudel on õudusžanriga palju ühist, kui siiski ei liigita neid „tõelise“ õuduskirjanduse alla:

„Tõelises õudusjutus on midagi enamat salamõrvadest, veristest kontidest või linasse mähkunud kogust, mis kõigi reeglite kohaselt ahelatega kolistab. Tõelise õudusjutu atmosfäär peab muutma hingetuks seletamatust õõvast mingite väliste tundmatute jõudude ees.“ (Lovecraft 2013: 118)

Lovecraft oli veendunud, et mõjusaim viis inimeste hirmutamiseks on näidata nii meie planeedi kui inimühiskonna tühisust kosmiliste vägede taustal. Essee „Üleloomulik õudus kirjanduses“ väidab Lovecraft, et õudusnarratiivi puhul on kõige olulisem atmosfäär – kokkupuutest väljaspool asuvate jõududega jääb õõvatekitav mulje (Lovecraft 2013: 118). Õuduse ega sellega seotud teiste emotsioonide esilekutsumiseks pole vaja ootamatuid süžeekäike; piisab „kosmilisele õudusele“ vastava õhustiku loomisest (*ibid.*). Lovecraft kritiseerib ka õudusjutte, mis algselt jätavad mulje, et narratiivis tegutseb üleloomulik jõud, kuid loo lõpus antakse juhtunule realistlik seletus. Lovecrafti kriteeriumite järgi ei ole sellisel juhul tegemist tõelisele kosmilisele õudusele vastava narratiiviga, vaid kõigest hirmujutuga. (*ibid.*, 118–119)

Õuduskirjandust ei tohiks pidada lihtsaks lugeja hirmutamiseks kindlate tunnuste järgi konstrueeritud koletislike tegelaskujudega. Ehkki koletiste roll õuduskirjanduses on alati olnud valdav ja oluline, ei saa tähelepanuta jätta atmosfääri tähtsust narratiivis ega emotsioone, mida on võimalik luua ka ilma koletiste moondunud ja ebaloomuliku kohalolekuta. Lovecraftilik kosmiline õudus ei eelda, et õudusjutu loomiseks piisab vaid koletislikust olendist – eksistentsialistlik kaduvus- ja hirmutunne on tema jutustustes valdav emotsioon esimestest ridadest kuni lõpuni välja.

H. P. Lovecrafti kirjutiste läbivaks jooneks on teatud ükskõiksus indiviidi ja inimühiskonna vastu, mis on ka üks kosmitsismi läbivaid printsiipe. Ta oli misantroopsel seisukohal, et inimestel on kombeks oma rolli maailmas üle tähtsustada ning kosmose mõõtmatu suuruse taustal on meie roll vähem kui ebaoluline. Lovecrafti järgi peab tõeline õudus olema kosmilist päritolu (*cosmic horror*). Kosmiline õudus võib avalduda mõnelt kaugelt planeedilt pärineva tulnukolendi kaudu, kelle (otsene või kaudsem) kohalolu väljendub narratiivil lasuva seletamatu ängistus- ja rõhutustunde kaudu. Viimase põhjust ei pruugi tegelased täiel määral mõista, kuid nad saavad loo käigus aimu omaenda väiksusest ja tähtsusetuses rollist universumi suunavate jõudude kõrval.

Vivian Ralickas on artiklis „Cosmic Horror“ and the Question of the Sublime in Lovecraft“ (2007) välja toonud, et Lovecrafti kosmilisele õudusele on omane materialistlik maailmavaade ja „kosmiline erapooletus“ (2007: 366). Lovecrafti vaadete aluseks on kolm kosmitsismi põhitõde: 1) teadlikkus universumi tohutust ulatusest nii ajas kui ruumis, 2) maailmaruumi suurusest tingitud teadlikkus inimese tähtsusetusest ja 3) tekstiloomes tuleb inimese tähtsusetust välja näidata minimaliseerides inimestest karakterite rolli ning suurendades konkreetset narratiivis kujutatava aegruumi ulatust (*ibid.*). Ralickas jätkab, et Lovecrafti järgi kuulub lisaks nimetatule kosmitsismi juurde ka ükskõiksus või erapooletus nii indiviidi kui inimühiskonna vastu. Ükskõiksus oli tingitud Lovecrafti veendumusest, et inimese isiklik vaba tahe on kõigest idealistlik ja võrdlemisi naiivne illusioon. Ta läheb kirjeldatud seisukohast veelgi kaugemale, väites et kõigil Maa elusolenditel puuduvad teadlikud ihad ja eesmärgid ning mitte kellelgi pole kõikehaaravaid teadmisi. (*ibid.*) Ükskõiksuse põhjuseks on seega inimkonna pidamine ebaoluliseks liigiks, kel puuduvad oma tahe ja võimed enda saatuse määramiseks – enamgi veel, inimesed pole oma piiratusest isegi mitte teadlikud. Lovecrafti sõnul on kõrvalekaldumine ettemääratud rajalt inimkonna jaoks võimalik ainult *juhuse* kaudu (*ibid.*), kuid ka see ei anna inimestele piisavalt vabadust, et end iseseisvaks pidada. Lovecrafti mütoloogias sai isegi inimese kui liigi sünd võimalikuks ainult tänu juhusele – me oleme kõigest Maale rännanud iidsete üliolendite Ürgmuistsete (ingl *Elder*

Things) bioloogiliste teaduskatsete kõrvalprodukt. Nii hävitab Lovecraft sissejuurdunud veendumuse, et inimkond, olles esimene intelligentne liik, on universumis kesksel kohal (*ibid.*, 366–367).

Inimestest lõpmatult võimsamad on Lovecrafti mütoloogia kosmilised olendid (kellest mitmed on Maaga suuremal või vähemal määral seotud), kuid ka nemad asetuvad kindlasse hierarhiasse, kus üks on üle teisest. Ehkki neid olendeid kutsutakse nii narratiivisiseselt kui ka väljaspool narratiivi tihtipeale jumalateks või jumalusteks, pole ükski neist tegelikult „jumal“ selle sõna traditsioonilises mõttes, st tegemist pole kõikvõimsate ülevate olenditega, kelle kasutuses on üleloomulikud jõud. Lovecrafti „jumalad“ on teistelt planeetidelt või galaktikatest pärinevad tulnukad, kelle valduses olev võim näib üksnes inimlikust vaatepunktist lähtudes ebamaiselt üleloomulik. Vivian Ralickas on eelpool mainitud artiklis märkinud, et kui Lovecrafti jutustustes kirjeldatud tulnukolendid inimestele ühel või teisel põhjusel tähelepanu pööravad, siis sellelgi on kalkuleeritud, omakasupüüdlilik ja tihti teadusliku eesmärgiga põhjus (Ralickas 2007: 369). Sarnast huvi võib näha siis, kui inimene uurib Maa vähemaid eluvorme, näiteks mitteimetajaid nagu roomajaid, putukaid või mereloomi. Iroonilisel kombel on paljudel Lovecrafti mütoloogia olenditel just sellistele loomaliikidele iseloomulikud välised tunnusjooned – uimed, soomused, kombitsad või enam kui kaks silma on müüdotsükli tulnukate seas levinud tunnusmärkideks. (*ibid.*)

Kosmitsismi avaldumine Lovecraft loomingus ei tähenda ainult seda, et jutustuses kujutatakse väljaspool planeet Maad asuvaid tegevuspaiku või narratiivis esineb kosmoseavarustest pärinevaid karaktereid. Kosmitsism viitab sellele, et tegemist on õudusega, mis on inimõistuse jaoks liiga hoomamatu ja võõrapärane, et seda saaks meile tuntud terminitega kirjeldada. Siinkohal tekib aga küsimus, kuidas kirjeldada kirjeldamatut. Teoses „Weird Realism“ nimetab spekulatiivse realismi uurija Graham Harman Lovecrafti kirjutamisstiili „lünkade täitmiseks“ (Harman 2012: 7–8). Paradoksaalsel kombel on suur osa fantastilise suunitlusega kirjandusest (sh õuduskirjandusest) kirjeldamisstiililt äärmiselt realistlik – autor kirjeldab üleloomulikke olendeid võimalikult täpselt vastavalt sellele, kuidas nad tema ettekujutuses välja näevad, muutes loetud materjali haaramise lugeja jaoks võimalikult kergeks. Lovecraft lähtus kirjutamisel aga kosmilise õuduse printsiibist, mis juba definitsiooni järgi hõlmab tundmatut ja kirjeldamatut. Ainus võimalus oli seega anda lugejale teatud detailid, mis konkreetset olendit iseloomustasid, *vihjates* samal ajal, et olendi tõelist õudust ja hullumeelsust kogu selle terviklikkuses pole võimalik inimkeeles ja inimese mõistuse jaoks arusaadavalt täies mahus kirjeldada (*ibid.*, 10). Kohutavuse terviklikkus ületab inimõistuse piire.

Viimase illustreerimiseks sobib kõige paremini Lovecrafti panteoni kuulsaim liige: ookeani põhjas surmaund magav pooljumal Cthulhu. Ehkki Cthulhu pole Lovecrafti olendite seas kaugeltki mitte kõige tugevam, on ta kahtlemata kõige tuntum. Isegi panteoni olenditest rääkivate juttude sari on tema järgi nimeks saanud Cthulhu müüdisükkel (*Cthulhu Mythos*). Graham Harman peab Cthulhu populaarsuse põhjuseks on tema välimust, mis erinevalt paljudest teistest Lovecrafti märksa ambivalentsema väljanägemisega jumalustest, on võrdlemisi konkreetne – Lovecrafti *vihjab* oma kirjelduses, et Cthulhul on humanoitse draakoni keha ja kaheksajala pea ning nendele juhuslikele väljavalitud detailidele on truuks jäänud sajad kunstnikud, kes on hiljem üritanud nimetatud olendit erinevate meediumite kaudu kujutada (Harman 2012: 17). Harman jätkab, et Lovecraft pole aga ei kunagi väitnudki, et Cthulhu välimus piirdubki ainult nende üksikasjadega. Vastupidi, Lovecraft pidas õigeks, et lugeja jätab Cthulhut kirjeldatavad detailid tahaplaanile ning koondab oma tähelepanu selle asemel hoopis olendi hirmuäratavale üldisele kontuurile, isegi kui viimast ei ole võimalik kirjanduslikult sõnadesse panna. Tegemist on Lovecraftile väga omase stiilivõttega. Harmani järgi loob Lovecraft mõistusülest kirjeldamatute omaduste ning ähmaste ja enam-vähem kirjeldatavate tunnuste vahele teadlikult lünga. Lovecrafti tekstides on lüngast põhjustatud tunnetusliku ebakindluse ja hirmu edasiandmine jutustaja ülesandeks. (*ibid.*) Lugejal jääb tihtipeale üle vaid tunnistada, et sarnaselt jutustajale ei mõista ka tema kirjeldatud kosmilise õuduse terviklikku ulatust. Viimasest tulenebki kosmitsismi n-ö kosmiline mõõde.

Vivian Ralickas on märkinud, et kuna üheks kosmitsismi fundamentaalseks alustalaks on inimühiskonna tühisus, on Lovecrafti lugudes inimestest karakteritel tihti marginaalne roll. Seda ka juhul, kui narratiivis toimuvat näidatakse inimese enese silme läbi. Karakterite individuaalse psühholoogilise isiksuse väljakujundamise ja selle edasiarendamise asemel on Lovecrafti jutustustes märksa olulisemal kohal kosmilise õuduse kõikehõlmava efekti demonstreerimine. Inimesest protagonistist ülesandeks on näidata, kuivõrd hävitavalt võivad maavälised ülijõud inimesele mõjuda. (Ralickas 2007: 367) Vihjates, et inimkarakterid on autori jaoks vaid lihtne vahend, mille kaudu on võimalik kosmist õudust lugejale lähemale tuua, on prantsuse kirjanik Michel Houellebecq öelnud, et Lovecrafti peategelastele piisab vaid töökorras meeleeelundite olemasolust (2016: 44). Ralickas aga ei nõustu täies ulatuses Houellebecq'iga, väites, et Lovecrafti tegelaskujud polnud sugugi läbinisti lihtsad ega pealiskaudsed – tihtipeale näitab Lovecraft, kuidas inimestest karakteritele saab saatuslikuks hoopis nende enese inimlikkus (2007: 367). Maailmas, kus tegelikeks määravateks jõududeks on inimesest nii teadmistelt kui vägevuselt tugevamad tulnukolendid, ei saa inimlikkus olla midagi muud kui vaid nõrkuse märk ja oht inimkonna jätkuvale eksistentsile.

Houellebecq toob oma teoses „H. P. Lovecraft. Maailma vastu, elu vastu“ (*H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie*, 1991) välja, et Lovecrafti loomingu arenedes leidis tema teostes järjest vähem sügavalt läbimõeldud psühholoogilisi tegelaskujusid, kellel oleks sotsiaalne miljöö või isiklik lugu (Houellebecq 2016: 44). Lovecraft mõistis, et inimestest tegelastele keskendumine rõõviks tähelepanu tema lugude tõeliselt fookuselt – materiaalne õudus muutuks psühholoogiliseks õuduseks; see ei olnud aga kunagi Lovecrafti eesmärk (*ibid.*). „Lovecraft ei soovi meile kirjeldada psühhoose, vaid jälestusväärset reaalsust“ (*ibid.*). Houellebecq tõdeb, et kõrvalmõjaks on Lovecrafti jutustuste protagonistide sarnasus üksteisele ning lisaks meenutavad nad paratamatult ka autorit ennast. Nad on sageli õppejõud või üliõpilased mõnes Uus-Inglismaa ülikoolis – ka Lovecraft ise pärines Uus-Inglismaalt –, tihti folkloristid või antropoloogid, iseloomult tagasihoidlikud ja peenetundelised ning eelistavad üle kõige vaimseid väärtusi. (*ibid.*, 43–44)

Sellised tunnusjooned on iseloomulikud mitmetele Lovecrafti tuntumate lugude peategelastele. Sobivateks näideteks on fiktsionaalse Miskatonicu Ülikooli folkloristikaprofessor Albert Wilmarth jutustusest „Pimeduses sosistaja“ (*The Whisperer in Darkness*, 1931), samas ülikoolis matemaatikat ja folkloristikat õppiv Walter Gilman novellist „Ulmad nõiamajas“ (*The Dreams in the Witch House*, 1933) või geoloogiaprofessor William Dyer lühiromaanist „Hullumeelsuse mägedes“ (*At the Mountains of Madness*, 1936), kes ülikooli teadusekspeditsiooni käigus avastab Antarktikas tulnuksivilisatsiooni poolt rajatud iidse kivilinna. Kõigi nimetatud tegelaste puhul on nende tajud – kuulmis, - haistmis, - nägemis - ja kompamismeel – olulisemad mõtetest ja tunnetest. Seistes vastamisi Lovecrafti „nimetu“ õudusega, kirjeldab autor neid jõuetute ja halvatute vaatelejatena, kes meeletehetele alla vandudes on kaotanud igasuguse lootuse (Houellebecq 2016: 44). Kuna tegelased ei suuda ümbritsevat mõistuspäraselt lahti seletada, jääb üle lähtuda vaid primaarsetest tajudest. Arvestades kosmilise õuduse eripära pidada kõike inimlikku tühiseks ja väetiks, pidas Lovecraft mitmekülgsete inimkujude loomist ebavajalikuks ja isegi üleliigseks – Lovecrafti protagonistide saatuseks on olla omaenda narratiivides teisejärgulisel kohal.

Lovecrafti lugude sündmuspaikadeks on tihti kohad, mis näivad lugejale esmapilgul tuttavad ja isegi argised, kuid kus peagi avaldub mõni kummastav või rahutukstegev eripära. Lovecraft on kirjutanud, kuidas ta soovunelmaks on rännata aja ja ruumi dimensioonidest väljapoole, nii minevikku kui tulevikku. Seejuures on ta aga väljendanud eelistust, et ka kõige kaugemates universumi äärtes võiks aimata tema sünnipaiga Providence'iga sarnast õhustikku ja olemuslikku essentsi. Kummalisel kombel segunesid Lovecraftis antikvaarne huvi eksootilisega. See väljendub ka tema üleloomuliku sisuga juttudes, kus isegi kõige

veidramates ja hirmuäratavamates sündmuspaikades on tunda Lovecraftile tuttavast Providence'ist inspireeritud reaalselt eksisteerivate paikade hõngu. Lovecrafti paradoksaalset lähenemist oma lugude tegevuskohtadele on James Kneale artiklis kokkuvõtvalt iseloomustatud terminiga „veider geograafia“ (*weird geograpy*) – fiktiivseid sündmuspaiku „kummitavad“ reaalselt eksisteerivad asulad ja maastikud (Kneale 2016: 51–52). Timothy Evans on kirjutanud, et tutvumaks kohaliku looduse ja kultuuripärandiga, oli Lovecraftil kombeks Providence'i piirkonnas ringi jalutada. Oma matkadelt ei kogunud ta mitte mälestusesemeid, vaid pigem tähelepanekuid Providence'i eluolu kohta: need avaldasid tugevat mõju nii tema ilukirjanduslikule loomingule kui kajastuvad ka tema rohketes kirjavahetustes. (Evans 2005: 106).

Artiklis „Folklor, Horror, and the Uses of Tradition in the Works of H. P. Lovecraft“ (2005) on Evans välja toonud, et Lovecrafti teostes on tajutav paradoksaalne suhtumine traditsiooni, mis omakorda muudab Lovecraft õuduskirjandusliku loomingu veelgi eripärasemaks – ta suutis samaaegselt ammutada inspiratsiooni nii folkloorist ja mütoloogiast kui traditsiooni eitavast kosmitsismist (2005: 101). Evans järeldab, et väärtustab Lovecraft ühelt poolt traditsioonilisust ja on pessimistlikult seisukohal, et uuendustega kaasneb harva midagi positiivset. Teisalt propageerib Lovecrafti looming aga inimkonna väiksust ja tühisust. Viimasel juhul ei saa traditsioon olla midagi enam kui kõigest inimlik nostalgia, millel suures plaanis puudub igasugune väärtus. (*ibid.*) Evans toob veel välja, et seega on traditsiooniga seotud hirm Lovecraftil kahekordne – hirm traditsioonilise moraalisüsteemi ja ajalooliste juurte kadumise üle, mida saatis hoopis sügavam kartus, et traditsioonilised väärtused ja kombed, millele ta alati tugines, on sama kergestihävinevad kui kõik muu inimühiskonnaga seotu (*ibid.*). Lovecrafti jaoks oli traditsioonilisus konfliktis tema kaasajaga ning ta pidas seda esteetilise ilu ja kogukonna aluseks, mida tuleks dokumenteerida ja kaitsta aja kiirete muutuste eest. (*ibid.*, 102) Ümbritseva dokumenteerimine ja ühtlasi Providence'i sügavam tunnetamine oli Lovecrafti reise üheks peamiseks eesmärgiks.

Eelnevalt mainitud artiklis toob Evans ka välja, et kuna „folkloor“ ja „traditsioon“ saavad eksisteerida ainult inimeste antud kontekstis, leiutas Lovecraft ise uued fiktiivsed pärimused ja legendid. Ta kasutas selleks rahvamütoloogiat, mille põhjal ehitas uue pseudomütoloogia. Saavutamaks lõpptulemuse usutavust, kasutas Lovecraft rahvapärimusele omaseid struktuure ja stiile. Seega ei ole ka kokkusattumus, et paljud Lovecrafti protagonistidest olid folkloristid või tegelesid mõnel teisel moel folkloori uurimisega. (Evans 2005: 119) Tuntuimaks näiteks Lovecrafti katsetest luua fiktiivseid rahvapärimust jäljendavaid materjale on „Necronomicon“: Cthulhu müüdütsükliga seotud loitsuraamat,

millele Lovecraft viitab mitmes oma tuntumas jutustuses, ehkki ta ei ole sellenimelist teost kunagi kirjutanud. Lovecraft jättis aga teadlikult mulje, justkui eksisteeriks „Necronomicon“ ka päriselt, kuid kuna teos sisaldab väidetavalt kardetavaid ja ohtlikke teadmisi, hoitakse selle säilinud eksemplare range järelvalve all vähestes valitud raamatukogudes üle maailma. 1927. aastal avaldas Lovecraft lühikese pseudoajaloolise ülevaate „Necronomiconi“ saatusest pealkirjaga „The History of Necronomicon“, milles kirjeldas raamatu väidetavat sünnilugu ja tõlkimist eri keeltesse. Lühijutt on kirjutatud sedavõrd mõjusalt, et veenis paljusid Lovecrafti lugejaid teose reaalses eksistentsis. Mitmed autorid¹¹ on Lovecrafti lühijutule ja Cthulhu müüdidtsüklile tuginedes loonud hiljem „Necronomiconi“ imitatsioone, mis on selle väidetavat olemasolu veelgi kinnitanud. Ajalooliselt ei ole „Necronomicon“ aga kunagi eksisteerinud.

Lisaks folkloorile oli Lovecraftil huvi ka arhitektuuri vastu. Michel Houellebecq väidab, et lugedes mõnda Lovecrafti kirjeldustest, kus arhitektuurile on tavapärasest rohkem tähelepanu osutatud (näiteks romaanist „Hullumeelsuse mägedes“ tuttavale Ürgmuistsete kivilinnale), võib lugeja, sarnaselt peategelasega, sattuda tema ees avanevast pildist niivõrd suurde lummusse, et ununeb isegi hirm koletislike olendite ees, kes end Lovecrafti lugude muinasjutulise välimusega hoonete nurgatagustes ja katakombides peidavad (2016: 39). Nagu Lovecrafti kosmilisi olendeid, on ka lovecraftilikku arhitektuuri väga keeruline pildi või filmi kaudu edasi anda: ka siin on autori sooviks ületada inimliku kujutlusvõime piire ning ehitada kirjasõna abil ehitisi ja struktuure, mida pole võimalik täies mahus kirjeldada (*ibid.*). Houellebecq väidab, et Lovecrafti linnade ja ehitiste taasloomine kujutava kunsti eri vormides on keeruline ka seetõttu, et autor ei ava oma jutustustes arhitektuurilist ruumi mitte korraga, vaid järk-järgult – lugejale võib näida, et temagi kõnnib narratiivis kirjeldatud salapärase ehitiste keskel. Kujutava kunsti kahedimensioonilisus muudab vaatajal/lugejal stseeni sisse sulandumise keeruliseks. (*ibid.*, 39–40)

Arhitektuuril oli suur roll ka Lovecrafti rännakutel Providence'is. Evans on märkinud, et hoonetele, kus oli aset leidnud mõni kuulus ajalooline sündmus või elanud ajalooline isik, eelistas Lovecraft alati ehitisi, mis pakkusid talle ennekõike esteetilist huvi (2005: 106). Ehkki ta keskendus oma vaatlustes ennekõike elumajadele, pälvisid tema tähelepanu ka kirikud, surnuaiad, tänavapaigutus, pargid ning isegi kiviaiad ja tallid. Ajaperioodiliselt eelistas ta hooned, mis olid ehitatud enne 19. sajandi keskpaika, heites hilisemale arhitektuurile ette maitselagedust ja liigset rõhumist funktsionaalsusele. (*ibid.*, 107) Lovecrafti rännakud avaldasid mõju ka tema üleloomuliku sisuga õudusjuttudele, kus n-ö ebamaine ehk maaväliste

¹¹ Üks „Necronomiconi“ versioon eksisteerib ka eesti keeles. „Necronomicon – võimalikkuse lubatus“ ilmus 2007. aastal, tõlkijaks Mikk Pärnits. Raamatu andis välja Musta Veenuse Ordu ehk eesti satanistide liit.

olendite poolt rajatud arhitektuur on üheks peamiseks hirmutekitamise võtteks. Tegemist on arhitektuuriga, kus ei kasutata inimestele tuttavaid vorme ja mille esteetilisi kategooriaid me mõista ei suuda. (*ibid.*, 118) See aitab lugejas suurendada tekkinud võõritus- ja teadmatustunnet, mida kosmiline õudus kindlasti taotleb. Ühtlasi on „mõistuseülene“ arhitektuur sobivaks taustaks Lovecrafti kosmilistele olenditele. Näiteks „Hullumeelsuse mägedes“ on terve Ürgmuistsete kivilinn justkui iidne hüljatud monument miljoneid aastaid tagasi hävinud olenditele, kes selle linna kunagi rajasid.

Kosmilise õuduskirjanduse loomisel oli Lovecrafti läbivaks filosoofiaks kosmitsism, mis lisaks tema õudusjuttudele avaldus teatud kujul ka tema isiklikes tõekspidamistes ja esteetilistes eelistustes. Sellegipoolest tekitas see autoris teatavat vastuolu – kosmitsismi printsipi oli inimkonna kaduvus, kuid Lovecraft väärtustas sellegipoolest rahvapärimust ja ajaloolist arhitektuuri sedavõrd suurel määral, et need olid talle jutustuste kirjutamisel peamisteks inspiratsiooniallikateks. Säilitamaks kosmitsismi n-ö üleelusuurust, pidi Lovecraft selle lahutama igasugusest inimlikkusest ja mõistetavusest. See taotlus tähendas suurt kirjanduslikku väljakutset tuua lugeja silme ette olendeid ja maailmu, mida inimõistus juba kosmitsismi definitsiooni järgi ei tohiks täiel määral hõlmata. Kirjeldatava ja kirjeldatu vahele lünga tekitamine sai seetõttu Lovecrafti enimkasutatuks poeetiliseks võtteks ja tema loomingu üheks eriliseks tunnusjooneks.

1.3. Kirjanduslik areng: gooti kirjandusest žanriõuduseni

1.3.1. Gooti õudusest kosmilise õuduseni

Sarnaselt teiste õuduskirjanduse alamžanritega, on ka kosmilise õuduse juured gooti kirjanduses. Gooti kirjanduse eripäraks õudusžanri kontekstis on lisaks taotluslikult rõhuva ja negatiivseid emotsioone esilekutsuva atmosfääri rakendamisele ka üleloomuliku elemendi kaasamine. Viimane on oluline õuduskirjandusele kui tervikule, sh ka lovecraftilikule kosmilisele õudusele. Gooti kirjanduses esines ka näiteid, kus autor andis hiljemalt loo lõpuks üleloomulikuna näinud sündmustele „realistliku“ lahenduse; tihti tuli ette ka juhuseid, kus kummastav faktor jäi seletuseta või pälvis vaid ambivalentse seletuse.

Ehkki märgid üleloomuliku õuduskirjandusele omastest elementidest ja stilistilistest võtetest ulatuvad eri rahvaste folklooris ja kirjasõnas juba sadade ning tuhandete aastate kaugusele, hakkas õuduskirjandus žanrina kujunema alles 18. sajandil. Üksmeelselt peetakse

žanri alguspunktiks Horace Walpole'i teost „Otranto loss“, mis ühtlasi on ka esimene gooti romaan. Ehkki algsele gooti kirjandusele olid iseloomulikud kindlad ning võrdlemisi läbinähtavad klišeed ja tüüptegelased (mis teataval määral iseloomustab žanriõudust ka tänapäeval), pani see siiski alguse üleloomuliku õuduskirjanduse ja selle alamliikide (sh *weird fiction*'i) arengule.

Arvestades, kui palju leidub õuduskirjandusele omaseid elemente rahvapärimestes ja isegi hilisemates kunstmuinasjuttudes, paigutatakse žanriõuduse algus alles 18. sajandisse. S. T. Joshi on oma teoses „Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction“ välja toonud, et liigitamaks teatud tüüpi kirjandust üleloomulikuks, peab esiteks valitsema valdav arusaam, mis on loomulik ja mis on üleloomulik. 18. sajandiks olid teadus (ja seeläbi ka inimeste teadmispagas) jõudnud areneda nii kaugele, et teatud nähtuste ja olendite – nagu nõiad, libahundid ja kummitavad majad – kohta võis kindlalt väita, et nende reaalne eksistents pole võimalik (2014: 23). 18. sajandist alates oli (peaaegu) kõigile mõistetav, et sellised elemente kasutavad narratiivid kuuluvad üleloomuliku fiktsiooni kategooriasse (*ibid.*). Paradoksaalsel kujul sündis üleloomulik kirjandus ajal, mil üldsus (sh nimetatud žanrit praktiseerivad autorid) hakkasid järjest vähem tõsimeeli uskuma, et paranormaalsed sündmused ja olendid võiksid tõepoolest aset leida (*ibid.*, 24).

Seetõttu tekitabki õuduskirjandus hirmu- ja ärevustunnet – karakterid (ja nende kaudu ka lugeja) tõstetakse vägivaldselt välja nende normatiivsest igapäevasest keskkonnast ja sunnitakse silmitsi seisma millegagi, mis nende mõistuse ja seniste kogemuste põhjal ei tohiks üleüldse olemas olla.

Gooti romaani alguspunktina on välja toodud inglise kirjaniku Horace Walpole'i (1717–1797) teost „Otranto loss“ („The Castle of Otranto“, 1764). Üldiselt peetakse seda romaani kirjandusliku taseme poolest keskpäraseks või isegi ebaõnnestunuks ning „Otranto lossi“ väärtus seisneb nüüdseks ainult asjaolus, et see oli eelkäijaks ja inspiratsiooniallikaks sellistele hilisematele gooti kirjandusžanri autoritele nagu Ann Radcliffe, Charles Maturin („Melmoth the Wanderer“, 1820), Bram Stoker („Dracula“, 1897) ja Edgar Allan Poe. Ehkki teoses leidub mitmeid üleloomulikkusele viitavaid elemente, mis said hilisemate aastate jooksul gooti romaani lahutamatuks pärisosaks – näiteks müstilised hääled, omal jõul sulguvad ukSED ja liigutavad portreed – üritas Walpole siiski jätta muljet, et tegemist on realselt aset leidnud sündmuste üleskirjutusega. Ta kinnitab teose eessõnas, et „Otranto lossi“ käsikiri on kirja pandud Napolis juba 1529. aastal ning seetõttu jätab teose kirjastiil võrdlemisi arhailise mulje (Walpole 2007: 25–26).

Artiklis „Establishing the Canon of Weird Fiction“ (2003) toob S. T. Joshi välja, et ka Lovecraft oli Walpole'i romaaniga tutvunud, kuid suhtus sellesse üldiselt kriitiliselt: Lovecrafti sõnul oli Walpole liigselt mõjutatud 18. sajandi esimese poole klassikalisest kirjatraditsioonist. See vähendas Lovecrafti sõnul õudusefekti, mida „Otranto lossis“ kirjeldatud üleloomulikud sündmused oleksid pidanud lugejas esile kutsuma. Lovecraft heidab Walpole'ile ette ka liiga elavat ja rõõmsameelset sõnakasutust ning võimetust luua teatud stseenides vajalikku õudustäratavat atmosfääri. (Joshi 2003: 336–337)

Lovecraft siiski tunnustas „Otranto lossi“ kui pretsedenti, kirjutades oma esees „Üleloomulik õudus kirjanduses“, et ehkki Walpole'i teosest puudus igasugune kosmiline õudus (mida Lovecraft pidas õudusjutu puhul alati esmatähtsaks), leidis tal hulgaliselt imiteerijaid, kellest kujunes välja gooti kirjanduse koolkond. Viimane inspireeris omakorda n-ö tõeliseid kosmilise õuduse loojaid, kellest esimeseks peab ta Edgar Allan Poe'd. (Lovecraft 2013: 126)

Gooti kirjanduse ja žanriarengu kontekstis toob Lovecraft oma esees „Üleloomulik õudus kirjanduses“ välja ühe teise inglase autori, keda peab Walpole'ist märksa olulisemaks – Ann Radcliffe'i (1764–1823). Radcliffe'ist on alles jäänud vaid kuus romaani, millest kahes puudub igasugune üleloomulik element¹² ja ehkki ülejäänutes leidub suuremal või vähesemal määral mõistusüleseid sündmusi, on nendegi puhul tegemist Radcliffe'ile omase n-ö lahtiselgitatud üleloomulikkusega. See tähendab, et romaani lõpuks leiavad kõik kummastavad juhtumised mõistuspärase seletuse. Tihti tuleb välja, et tegemist oli vaid antagonisti pahatahtliku katsega kangelat hirmutada. Radcliffe'i õuduskirjanduslikke motiive kasutavad teosed on „The Romance of the Forest“ (1791), „The Italian“ (1797), „Gaston de Blondville“ (1802, avaldatud postuumselt 1826. aastal) ning tema kõige kuulsam romaan „The Mysteries of Udolpho“ (1794). (Lovecraft 2013: 126–127) Viimase kohta on S. T. Joshi öelnud, et pole palju romaane, mis vääriskid oma kuulsust sama vähe kui Ann Radcliffe'i tuntuim teos. Joshi väidab, et autoril on romaanis ebaõnnestunud igasuguse pinge või põnevuse loomine ning äärmiselt sõnarohke stiili kasutamine jätab peaaegu eneseparoodialiku mulje. Isegi Radcliffe'i varasem oskus luua muljetavaldavaid maastikukirjeldusi näib olevat haihtunud, sest pea ainus epiteet, mida ta kasutab looduspiltide kujutamisel, on sõna „ülev“. (Joshi 2014: 64–65)

¹²Radcliffe'i esimeseks teoseks oli 1789. aastal ilmunud ajalooline romaan „The Castles of Athlin and Dunbayne“, mis rääkis kahest vaenutsevast šoti klannist, ja teiseks „A Sicilian Romance“ (1790), kus kujutatakse melodramaatilist armukolmnurka (Joshi 2014: 66).

Sellegipoolest oli Ann Radcliffe üks mõjukamaid gooti autoreid. Lovecrafti järgi on just Radcliffe see, kelle teosed tõid gootiliku õuduse ja pinevuse moodi ning kelle tõttu sai ka teistele gooti autoritele teatud ajaperioodil osaks märgatav populaarsus ja lugejamenu. Samuti märkis ta Radcliffe oskusi õudustäratava õhkkonna loomisel, mida ei rikkunud isegi romaanide lõpus aset leidvad kunstlikud seletused, mis üleloomuliku elemendi narratiivis n-ö ära lahendasid. Lovecraft tunnustas ka Radcliffe'i tähelepanelikkust detailide suhtes, väites, et isegi niivõrd lihtsad võtted, nagu üksainus veretilk lossitrepil või öises metsas kõlav laul, jätavad lugejasse mõõtmatu hirmutunde. Erinevalt Joshist suhtus Lovecraft positiivselt isegi romaani „The Mysteries of Udolpho“, pidades seda varase gooti kirjanduse kõige eeskujulikumaks näiteks. Ta küll möönab, et romaanis polnud midagi uuenduslikku, kuid peab seda sellegipoolest klassikaliseks gooti kirjandusteoseks. (Lovecraft 2013: 128–129)

Ehkki Joshi tunnistab Walpole'i „Otranto lossi“ rolli üleloomuliku õuduskirjanduse arengus, nimetab ta eelpool mainitud artiklis „Establishing the Canon of Weird Fiction“ žanri (ja ühtlasi hilisema *weird fiction*'i) tõeliseks alusepanijaks hoopis Edgar Allan Poe'd (1809–1849) (2003: 227). Poe uuendas põhjalikult juba selleks ajaks stagneerunud gooti kirjandust, loobudes laialivalgivatele heietustele kalduvatest kirjeldustest märksa konkreetsema stiili kasuks ja tuues esile psühholoogilised aspektid oma karakterite siseelust (*ibid.*). Nii sai tänu Poe'le alguse ka ameerika novell ja lühijutt. Just novellil ja teistel lühivormidel on hilisemas žanrikirjanduses väga oluline roll, sest eelnevalt mainitud *pulp*-ajakirjades ilmusid tekstid eelkõige novellide, jutustuste ja järjejuttude formaadis.

Clive Bloom on teoses „Gothic Horror: A Guide for Students and Readers“ (2007) Poe'd nimetanud teatud määral ka žanriloojaks, sest just tema tekstides sai vanamoodsast gooti kirjandusest (*gothic fiction*) õuduskirjandus (*horror fiction*), mille traditsioon kestab tänapäevani. Bloom toob välja Poe ühe kuulsama jutustuse „Usheri maja hukk“ („The Fall of the House of Usher“, 1839), kus lisaks walpoleilikule gooti õudusele on näha juba selgeid märke ka psühholoogilisest õudusest. (2007: 3) Lisaks atmosfäärilist lähtuvatele või n-ö füüsilistele hirmuelementidele (lagunev maja, sünged katakombid) väljendab „Usheri maja hukus“ valitsevat õudust ja lootusetust ka tegelaste siseelu. Seda näidatakse Usheri hüpohondria ja hüsteeria ning tema õe Madeline'i katatoonilise seisundi kaudu. Jutustuse õudusttekitav efekt põhineb seega siis nii emotsionaalsele elemendile kui ka kalkuleeritud meditsiinilistele faktoritele. (*ibid.*)

Ka Lovecraft tunnistas Poe tähtsust, pühendades talle oma essees „Üleloomulik õudus kirjanduses“ terve peatüki. Ta väidab, et just Poe oli see, kes suutis kaasaegse õudusjutu täiuslikkuseni arendada, hüljates tolleaegsed tüüpilised kirjanduslikud klišeed, nagu õnnelik

lõpp, didaktiline moraalilugemine ning autoripoolse hääle esileküündimine. Selle asemel valis Poe autorina erapooliku positsiooni ning suutis seetõttu ka kõige süngemaid ja veidramaid olukordi ausalt ning täpselt edasi anda. (2013: 149–150) Lovecraft peab Poe juures oluliseks, et tema looming mõjutas tervet hilisemate õuduskirjanike koolkonda ning ulatus ka Ameerika piiridest kaugemale. Eriti hinnatud oli Poe Prantsusmaal, kus ta jättis väga sügava mulje Charles Baudelaire'ile. Viimane oli inspireeritud Poe kirjutamisstiilist ning arendas seda oma loomingus edasi. Seetõttu võib Poe'd teataval määral dekadentide ja sümbolistide isaks pidada. (*ibid.*, 150–151) Lovecraft kirjeldab Poe kirjanduslikku nägemust, kui:

„see ... säras kristalselt mustast ja pidevalt muutlikust maagiast nii eredalt, et isegi 30-ndate ja 40-ndate steriilses Ameerikas puhkes õitsele säärane kuuvalgusest toituv kaunite mürgiste seente aed, millist pole nähtud isegi Saturni varjuküljel.“ (*ibid.*, 151)

Võimalik, et kõige tähelepanuväärsemaks näiteks Poe mõjust Lovecraftile oli viimase lühiromaan „Hullumeelsuse mägedes“ (1936), mida võib pidada mõtteliseks järjeks Poe 1838. aastal kirjutatud romaanile „Arthur Gordon Pym'i lugu“ („The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket“). Lovecraft nimetab teost suurepäraseks näiteks Poe kosmilisest õudusest (2013: 153), sest romaanis kujutatakse kummalist kooslust – lugeja leiab sealt retke lõunapooluse metsikute rahvaste juurde, Antarktilise mere, mis täidetud piimvalge tulise veega ning salapärased hiiglaslikud linnud, kelle päritolu keegi arvata ei oska. Ka Lovecraft paigutas „Hullumeelsuse mägede“ sündmuspaiga Antarktikasse ning paiskas oma tegelased keskkonda, mida nad ei oma teadmiste ega kogemuste põhjal sugugi mõista ei suutnud. Oleks „Arthur Gordon Pym'i lugu“ kirja pandud sada aastat hiljem, võiks selle *weird fiction*'i koolkonda paigutada.

Üleloomulik õuduskirjandus kogus kirjanike hulgas järjest enam populaarsust. S. T. Joshi järgi jätkasid Ameerikas õudusjutu traditsiooni suure osa oma elust Inglismaal viibinud Henry James (lühiromaan „Kruvi keere“ („The Turn of the Screw“, 1898)), ajakirjanikuna elatist teeninud Ambrose Bierce (kogumik „Can Such Things Be?“, 1893), James Lite'i pseudonüümi all kummituslugusid avaldanud Edith Wharton (jutustus „Afterward“, 1910), Uus-Inglismaad tegevuspaigana kasutanud Mary E. Wilkins Freeman (jutukogumik „The Wind in the Rose-bush and Other Stories of the Supernatural“, 1903) ja Sarah Orne Jewett (jutustus „In Dark New England Days“, 1890) ning samuti Charlotte Perkins Gilman, kelle teksti „Kollane tapeet“ („The Yellow Wallpaper“, 1892) on võimalik tõlgendada ka õudusfiktsioonina (depressiooni käes vaevlev naine kaotab järk-järgult mõistuse), ehkki üldiselt eelistatakse jutustusele läheneda feministliku või sotsiaalse nurga alt (Joshi 2014:

220–228). Loetletutest on tähelepanuväärsemaid Henry James'i (1842–1916) romaan „Kruvi keere“, lahtise lõpuga kummituslugu, kus ei saagi päris kindlalt väita, kas tegemist oli üleloomulike ilmingutega või mitte (*ibid.*, 220). Märkimisväärne on see, et ennekõike realistliku autorina tuntud James suhtus üleloomulikku elementi tõsiselt, selle asemel, et see loo lõpus otsesõnu hallutsinatsiooniks kuulutada.

Teise olulise selle perioodi autorina toob Joshi välja Ambrose Bierce'i (1842–1914?), kelle mitmekülgne looming ulatus sõja- ja õuduslugudest humoristlike jutustusteni. Ühendavaks jooneks kõigi tema teoste vahel on tugev satiirikasutus ning üldiselt on Bierce'i peetud küüniliseks ja misantroopseks, ehkki ta ise eitas mõlemat. Oma õuduslugudes keskendus ta ennekõike psühholoogilisele hirmule, mida mõne üleloomuliku olendi äkiline ilmumine tegelastes esile kutsus. (Joshi 2014: 228–229)

Essees „Üleloomulik õudus kirjanduses“ toob Lovecraft välja neli kirjanikku, keda peab kaasaja parimateks üleloomuliku õuduse loojateks. Järgnevad autorid leiavad äramärkimist ka käesolevas töös, sest Lovecraft rõhutab nende loomingu puhul just *kosmilise* õuduse rolli. Lovecraft leiab nende loomingus jälgi sellest, mida ta pidas oma kirjanduslikest printsiipidest lähtudes tõeliseks õuduseks: kõik järgnevalt käsitletavat autorid, pidamata vajalikuks narratiivi lõpus üleloomulikele tegelastele ja sündmustele realistliku seletuse andmist, kasutasid oma loomingus üleloomulikku õudust. Isegi kui autorite tekstides leidub antagonistide, kes ei pärine sõna otseses mõttes kosmilisest ruumist – viimast võib tihti näha Lovecrafti enda loomingus –, siis isegi seletamatute üleloomulike olendite või sündmuste puhul oli Lovecraft valmis tõdema teatava kosmilise õõva olemasolu. Kuigi kosmist õudust rakendavatest autoritest tuuakse esile just Lovecrafti, ei olnud ta kaasaegsete hulgas kindlasti ainus kosmist õudust viljelev kirjanik. Suuremal või vähemal määral on kosmitsistlikust tundmatuseprintsiibist inspiratsiooni saanud ka mitmed tema kaasaegsed, keda Lovecraft on oma essees „Üleloomulik õudus kirjanduses“ ka positiivses võtmes esile toonud.

Esimene neist on Arthur Machen (1863–1947) (Lovecraft 2013: 179), Inglismaal Wales'is sündinud autor, kelle kuulsaimaks teoseks on viktoriaanlikust moraalist läbiimbunud ühiskonnas sensatsiooni tekitanud „The Great God Pan“ (1890), kus teadusliku eksperimendi abil kohtub noor naine Looduse jumalusega (kelle järgi teos on ka nime saanud) ning jääb temast lapseootle (Joshi 2014: 266). Joshi toob välja, et Machen suhtus loodusesse võrdlemisi vastuoluliselt. Erinevalt näiteks Blackwoodist, pidas ta loodust (ja ühtlasi elu) läbinisti metsikuks ja hirmuäratavaks nähtuseks ning ainult tsivilisatsioonipoolne jäik allasurumine suutis selle talutavaks muuta. (*ibid.*) „The Great God Pan“ avaldas muljet ka Lovecraftile, kes laenas oma jutustuses „Dunwichi õudus“ („The Dunwich Horror“, 1928)

Macheni romaanist pärineva motiivi – naine jääb jumalalaadsest olendist rasedaks (*ibid.*, 277). Ka Lovecrafti loos saab tavaline inimnaine lapse Yog-Sothothi nimelise Cthulhu müümitsükklisse kuuluva kosmilise olendiga.

Joshi peab Macheni kõige püsivama väärtusega teoseks aga kogumikku „The Three Impostors“ (1895). Habras raamnarratiiv seob kolme erinevat teksti, mis võiksid eksisteerida ka iseseisvalt: „Novel of the Iron Maid“ on suures osas unustusse vajunud, kuid „Novel of the Black Sea“ ja „Novel of the White Powder“ köidavad uurijate ja lugejate tähelepanu ka tänapäeval. Viimases kirjeldab Machen ühe tegelaskuju sõnade läbi kogu universumit kui tohutut ja kõikeläbivat sakramenti, kus kõige väiksegi ese ja olend töötab maailmaruumi loogikast lähtuvalt ning selle heaks. Sellist vaadet omistatakse tagantjärele kogu Macheni loomingule. (Joshi 2014: 268–269) Sellele põhinedes kutsus ka Lovecraft Macheni lähenemist õuduskirjandusele materialistlikuks ja isegi realistlikuks, ehkki ta oli seisukohal, et see vaid suurendas Macheni juttude varjatud õudust ja salakavalust (2013: 179). Macheni hilisemast loomingust väärivad nimetamist jutustus „The Red Hand“ (1897) ja „The Great God Pani“ temaatika juurde naasev „The White People“ (1904). Viimast on Lovecraft Joshi sõnul nimetanud Blackwoodi „The Willowsi“ järel läbi aegade paremuselt teiseks õudusjutuks. (2014: 269–270)

Teise olulise üleloomuliku õuduse autorina tõi Lovecraft välja inglase Algernon Blackwoodi (1869–1951) (2013: 185). Joshi on kirjutanud, et ehkki Blackwood kasvas üles äärmiselt ranges religioosses perekonnas, saatis kogu tema ülejäänud elu ja loomingut märkimisväärne pühendumine Loodusele (mida ta tähistas oma kirjutistes alati suure algustähega). Blackwood oli huvitatud ka budismist ja spiritualismist, kuid nägi neidki osadena looduse kõikehõlmavast pildist. Blackwood rändas palju ringi ning valdav osa tema jutustustest on inspireeritud kirjaniku retkedest maailma erinevatesse loodusrikastesse piirkondadesse. Ka enamik tema rännuhuvilistest peategelastest on suures osas Blackwoodi autoportreed. (Joshi 2014: 273)

Lovecraft pidas Blackwoodi loomingu kvaliteeti üldiselt ebaühtlaseks, kuid väitis sellegipoolest, et oma oskuse tõttu näha veidrusevarjundeid ja ebaharilikkust kõige igapäevasematest asjades ja kogemustes, suutis Blackwood kirjutada ühed oma aja parimad õudusjutud. Lovecraft kiidab ka Blackwoodi võimekust üleloomuliku atmosfääri loomisel. Lovecraft peab Blackwoodi olulisimaks tööks lühiromani „The Willows“ (1907, ilmunud kogumikus „The Listener and Other Stories“), kus vajalik õudusefekt saavutatakse Lovecrafti sõnul ainsagi pikaleveninud lõiguta. (2013: 185–186) Blackwoodi teiseks kuulsamaks üleloomulikuks õudusjutustuseks on Joshi järgi aga „The Wendigo“ (1910). Mõlemas on

autor n-ö tõelise kangelase rolli omastanud loodusele, ehkki inimese madalast perspektiivist vaadatuna tundub loodus olevat inimkonna vastu erakordselt pahatahtlik. (2014: 275)

Jutukogumik „John Silence, Physician Extraordinary“ (1908) tõi seni majanduslikes raskustes vaevelnud Blackwoodile suure lugejamenu ning paari järgmise aasta jooksul oli tal vaba voli kirjutada vaid seda, mida ise soovis, ilma et oleks pidanud sissetuleku pärast muretsema (Joshi 2014: 275). Sel perioodil kirjutas Blackwood mõned *weird fiction*'i kõige märkimisväärsed jutustused. Ta avaldas kogumikud „The Lost Valley and Other Stories“ (1910), „Pan's Garden“ (1912) ja „Incredible Adventures“ (1914) ning romaanid „The Human Chord“ (1910) ja „The Centaur“ (1911). Blackwoodi selle perioodi tekstid sisaldavad nii õudus- kui ka fantaasiakirjanduse elemente, kuid Joshi järgi on nende peamiseks ühendavaks tunnusjooneks on aukartus. Blackwood suudab isegi lihtsamatele sündmustele läheneda ähvardava suurejoonelisusega, mis jätab lugejale mulje, nagu oleks kogu universum ja kõik eksisteeriv samuti asjasse segatud. (*ibid.*)

Essee „Üleloomulik õudus kirjanduses“ kirjutab Lovecraft ka M. R. Jamesist (1862–1936, täisnimega Montague Rhodes James) (2013: 190), inglise autorist, keda peetakse Lovecrafti enda ja Edgar Allan Poe kõrval üheks kuulsamaks õuduskirjanikuks (Joshi 2014: 291). Tänapäeval on James eelkõige tuntud oma kummituslugude poolest, kuid S. T. Joshi toob välja, et oma eluajal uuris James keskaegseid ja varakristlikke manuskripte, töötas medievistika professorina Cambridge'i ülikoolis ning oli pikki aastaid Etoni kolledžis rektoriks. Tema teaduslik uurimistöö on nüüdseks suures osas aegunud ning Jamesi mäletataksegi ennekõike tema üleloomulike õudusjuttude tõttu. (*ibid.*, 286) Jamesi olulisem looming on koondatud nelja kogumikku: „Antikvaari tondijutud“ („Ghost-Stories of the Antiquary“, 1904), „Veel antikvaari tondijutte“ („More Ghost Stories of an Antiquary“, 1911), „A Thin Ghost and Others“ (1919) ja „A Warning to the Curious“ (1925) (Lovecraft 2013: 191–192).

Lovecraft pidas oluliseks Jamesi võimet muuta kerge vaevaga õudseks ka kõige proosalisem argipäev (2013: 190). Igapäevaste esemete ja olukordade näitamine n-ö õudusttekitava nurga alt on võtte, mida kasutavad pea kõik hilisemad õuduskirjanikud tänapäevani välja, teiste hulgas näiteks Robert Bloch ja Stephen King.

Jamesi suurimaks teeneks õudus- ja eelkõige kummitusjutu arendamisel oli oma loomingus uue n-ö reeglistiku kehtestamine, mis tõi õudusžanri lõplikult välja varasemast gootlikust keskkonnast ja paigutas lugude toimumispaiga kaasaega või lähiminevikku. Lovecraft toob välja, sellise võtte abil tuuakse loos kujutatavad õudused lugejale lähemale. (Lovecraft 2013: 190) Õudusefekti suurendamine oli ka Jamesi teise veendumuse aluseks –

õudusjuttudes kujutatavad vaimud peaksid olema pahatahtlikud ja hirmuäratavad, mitte leebed või malbed, nagu neid seni oli tihti kujutatud (*ibid.*, 191). Lovecraft kirjutab essees „Üleloomulik õudus kirjanduses“:

„James leiutas uut sorti vaimu mis erineb suuresti tavalistest gooti traditsioonidest. Vanad klassikalised tondid on kahvatud, väarikad ja peamiselt silmaga nähtavad, Jamesi vaim on aga kõhn, kääbuskasvu ja karvane, loid ja põrgulik ööpeletis, pooleldi loom, pooleldi inimene.“ (*ibid.*)

S. T. Joshi järgi ei mõistnud Lovecraft aga Jamesi uut tüüpi kummituse sügavamat sümbolismi (2014: 288). James nägi iseennast eelkõige haritlase ja teadlasena ning tema lugude kangelapsed meenutasid väga teda ennast (nagu võib märgata ka Blackwoodi ja Lovecrafti puhul) – nad olid antikvaarsete huvidega ratsionaalse maailmavaatega meessoost akadeemikud, kelle huvid piirdusid üldjuhul antikvaarsete leidude uurimisega. Sellisele kuvandile (mida James pidas inimkonna tipuks ja sobilikuks etaloniks) vastandus tema lugudes esitatud üleloomulik olend – viimane oli primitiivne ja meenutas pigem looma kui inimest. (*ibid.*) Jamesil oli kirjutades kombeks piirduda teemadega, millega ta oli tuttav (seetõttu ongi enamikul tema kangelistest antikvaarsed taotlused), ning kontrastiks lõi ta ebaloomuliku olendi, kes vastandub tema peategelastele nii olemuselt kui välimuselt. Selle läbi väljendub ka Jamesi enda hirm tema kaasaja muutuva moderniseeruva ja sekulariseeruva maailma ees, mida tema ei näinud millegi muu kui allakäiguna.

18. parun Dunsany't (1878–1957, täisnimega Edward John Moreton Drax Plunkett) on Joshi Poe kõrval nimetanud Lovecrafti suurimaks kirjanduslikuks mõjutajaks (Joshi 2014: 279) ning ta on ühtlasi viimane autor, kelle Lovecraft toob oma essees välja kaasaegse õudusjutu meistrina.

Joshi toob välja, et kirjutades kasutas Plunkett peamiselt Lord Dunsany nime ja on selle all ka laiemalt tuntud. Iiri kirjanik oli üks esimesi autoreid, kelle looming mõjutas selgepiirilisema vahe väljakujunemist ehtsa fantaasiakirjanduse (*fantasy*) ja üleloomuliku õuduskirjanduse vahel. Dunsany on sellegipoolest oluline autor ka õuduskirjanduse kontekstis ning mitte ainult tohutu mõju tõttu, mida ta avaldas H. P. Lovecraftile. (Joshi 2014: 279)

Lovecraft hindas Dunsany't tõepoolest kõrgelt, väites „Üleloomulikus õuduses kirjanduses“, et lüürilise stiili ja detailiderohkuses ületab Dunsany isegi Poe'd. Erinevalt Jamesist, kelle jutustused leidsid aset võimalikult argistes tegevuspaikades, lõi Dunsany erakordseid unenäolisi fantaasiamaailmu, millel puudus reaalsusega pea igasugune seos. Lovecrafti sõnul võitles Dunsany kogu looming aktiivselt tahumatu ja inetu igapäevaelu vastu. Nagu Lovecraft mõni aeg hiljem, kasutas Dunsany oma romaanides ja jutustustes eri

Euroopa rahvaste folklooripärimust, segades selle omaloodud mütoloogilise algupärandiga. Tema lugudes leidub jälgi nii Kreeka, Ida-Aasia, teutooni kui ka keldi legendidest ja rahvapärimusest. Lovecraft toonitab ka, et ehkki Dunsanyl õnnestus suurepäraselt edasi anda kosmilist õudust, polnud tema lugude peamine fookus mitte hirm, vaid hoopis esteetiline ilu – Dunsany suutis luua äärmiselt värvikaid ja muinasjutulisi fantastilisi kirjeldusi. (Lovecraft 2013: 188)

Joshi kirjutab, et Dunsany polnud palju avaldanud, enne kui ta 1904. aastal andis välja Nietzsche filosoofiast inspireeritud lühiromaani „*Gods of Pegana*“, millest kujunes tema olulisim ja mõjukaim teos. Romaani kogupikkus on vaid 20 000 sõna, kuid sellegipoolest suutis Dunsany esitada tervikliku kosmogoonia ja jumaluste panteoni. Joshi järgi ei olnud autori sooviks aga mitte pseudoreligiooni rajamine ega selle kaudu mõne metafüüsilise tõe otsimine. „*Gods of Pegana*“ kirjutades lähtus Dunsany pigem Oscar Wilde'i kuulsast tsitaadist *The artist is the creator of beautiful things*¹³ („Kunstnik on ilusate asjade looja“), soovides näidata maailmaruumi efemeersust – teose universum pole n-ö reaalne, vaid kõik eksisteeriv on vaid loojajumala Mana-Yood-Sushai unenägu. Kui nimetatud jumal peaks oma igikestavast unest ärkama ja unenägu lõppema, siis haihtuks ka kogu maailm ning kõik selle ümber ja sees silmapilkselt eimiskiks. (Joshi 2014: 279)

Hiljem laenas Lovecraft Dunsany'lt und nägeva loojajumala motiivi. Ka tema panteonist leiame und nägeva loojajumala, kelle unenägu on kogu eksisteeriv universum. Lovecraft andis talle nimeks Azatoth ning ehkki tegemist on hiiglasliku üliolendiga, kes on potentsiaalselt tugevam kui kõik teised panteoni olevused kokku, magab Azatoth igavest und, ega sekku universumis toimuvasse. Niivõrd passiivse „looja“ tegelaskuju kasutamine teenib Cthulhu müüdisüklis kahekordset eesmärki – üheltpoolt tõestatakse taaskord kui hädine ja nõrk on inimesele tuntav maailm (peaks Azatoth ärkama, kaoksime hetkega) ja teiseks on autor oma kirjanduslikule universumile andnud loojajumala, kes ise sellest maailmast sugugi ei hooli.

Joshi märgib, et „*Gods of Pegana*le“ järgnenud aastate jooksul jätkas Dunsany äärmiselt muljetavaldavate fantaasiajutustuste avaldamist. Sinna hulka kuuluvad jutukogud „*Time and the Gods*“ (1906), „*The Sword of Welleran*“ (1908), „*A Dreamer's Tales*“ (1910), „*The Book of Wonder*“ (1912), „*Fifty-one Tales*“ (1915), „*The Last Book of Wonder*“ (1916) ja „*Tales of Three Hemispheres*“ (1919). Lisaks kirjutas ta kaks näidenditekogu: „*Five Plays*“

¹³ Oscar Wilde'i tsitaat pärineb tema romaani „*Dorain Gray portree*“ (1890, eesti keeles 1929) eessõnast.

(1914) ning „Plays of Gods and Men“ (1917). Kõiki neid teosed ühendab Dunsany’le omane julge metafoori- ja sümbolikasutus. (Joshi 2014: 280–281)

Joshi nendib ka, et ehkki kõik nimetatud teosed töid Dunsany’le kuulsust kogu ingliskeelses maailmas, hakkas ilmseks muutuma autori suhtumine oma enda teostesse. Vahe muutub Joshi sõnul eriti selgeks alates 1912. aastal avaldatud jutukogumikust „The Book of Wonders“, mis on peaaegu et paroodia Dunsany’le omasest „jumalad ja inimesed“ temaatikast, mida ta oli oma varasemas loominguus äärmiselt tõsiselt arendanud. Joshi toob välja, et Lovecraft tunnistas kahetsusega muutust Dunsany loominguus, väites et viimane oli kaotanud (või oli kaotamas) oma lapselikku lihtsameelsust ning võimet tunda aukartust imeliste sündmuste ja paikade ees. Lovecraft väidab, et Dunsany tunneks justkui häbi oma varasema „naiivsuse“ ees ning toob muutuse algpunktina samuti välja kogumiku „The Book of Wonders“. (Joshi 2014: 281)

Hoolimata eluajal saavutatud võrdlemisi suurest populaarsusest, on Dunsany nüüdseks mitmel põhjusel kirjanikuna pea unustatud. Joshi peab üheks põhjuseks tõsiasi, et 20. sajandi jooksul langes fantaasiakirjandus n-ö peavoolu kirjandusest üha kaugemale ning seda peeti väheoluliseks ja hägusaks kirjandusžanriks õuduse ja teadusulme vahepeal (Joshi 2014: 284). Joshi lisab, et Dunsany vastu rääkis ka tema poliitiline seisukoht – ajal, mil enamik tema kirjanikest kaasmaalastest pooldas Iiri iseseisvust, oli Dunsany veendunud, et Iirimaa peaks jääma Suurbritannia koosseisu. See tõi kaasa Dunsany tööde tahtliku ignoreerimise tema kodumaal. (*ibid.*) Kokkuvõtteks ei tulnud Dunsany’le kasuks ka tema loomingu tohutu maht. Enamik parimaid teoseid on kirjutatud tema loomingu algperioodis, mis aitas dunsanyliku kuvandi väljakujunemisele. Kuna tema hilisemad tööd erinesid märgatavalt varasematest, siis jäi ekslikult mulje, nagu oleks Dunsany kaotanud oma eripärase stiili. Dunsany pärand pole aga terviklikult maha kantud, tema üheks suuremaks teeneks võib pidada „mõõga ja maagia“ (*sword and magic*) stiilis fantaasiajutule alusepanemist, mida hiljem arendasid edasi näiteks Robert E. Howard ja Fritz Leiber. (*ibid.*)

1.3.2. Pulp-ajakirjade ajastu Ameerika ajakirjanduses

Õuduskirjandus on tervikuna olnud pigem marginaalne kirjandusžanr, mida on tihti nähtud osana ajaviitekirjandusest. Õuduskirjandust saatev „väheväärtusliku

kirjanduse“ stigma seadis paratamatult piiranguid ka vastavat žanrit viljelevate autorite avaldamisvõimalustele. Uueks laineks õuduskirjanduse avaldamisel sai 20. sajandi alguses aset leidnud *pulp*-ajakirjade teke. Erinevate žanrispetsiifiliste tekstide avaldamiseks oli nüüd märksa laiem võimalus. Suurenenud avaldamisvõimaluste tõttu hakkas õudusjutte rohkem ilmuma; žanrikirjanduses tekkis tõusuaeg. Suurenenud avaldamisnumbrid ei päästnud õudusžanrit aga ajaviitekirjanduse „märgist“, sest *pulp*-ajakirjade esimene eesmärk oli just nimelt kerge meelelahutuse pakkumine.

Lovecraft kirjutas žanrispetsiifilisi tekste, kuid sellest hoolimata olid tema filosoofilised ideed, millele tema looming põhines, kaugelt üle *pulp*-ajakirjanduse tavaliselt tasemest. Tal ei olnud aga alternatiivset võimalust kuidagi oma jutustuste avaldamiseks, siis ilmusidki need odavahinnalistes, masside lõbustamiseks loodud *pulp*-ajakirjades (eelkõige „Weird Tales’is“, aga vähemal määral ka valitud teistes ajakirjades). Lovecrafti filosoofiliseks lähtepunktiks õuduskirjanduse loomisel oli inimkonda pessimistlikult suhtuv kosmitsism, kui paradoksaalsel kombel andsid talle vastavate tekstide avaldamiseks võimaluse eelkõige masside n-ö lihtsa maitse järgi orienteeritud *pulp*-ajakirjad.

Ehkki *pulp*’ides avaldamine ei taganud Lovecraftile tema eluajal kirjandusalast kuulsust, on võimalik, et ilma igasuguse kirjandusliku jäljeta oleks tema looming praeguseks üldsegi unustusse vajunud.

Järgnevalt anna ülevaate *pulp*-ajakirjade iseloomulikest omadustest ja ajaloolisest arengust. Ehkki pea iga žanrikirjanduse alamliigi jaoks leidis *pulp*-ajakiri, mis oli just sellele spetsiifilisele žanrile keskendunud (vastavates ajakirjades olid esindatud nii teadusulme, fantastika, armastusromaan, vestern, detektiivijutt, seiklusjutt jpt), keskendun ülevaates üleloomulikku fantastikat ja teadusulmet kajastanud ajakirjadele. Lovecrafti loominguga ja õudusžanri kontekstis laiemalt on just seda tüüpi väljaanded kõige olulisemad.

Pulp-kirjandus (*pulp fiction*) viitab üldkäsitluses 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi esimesel poolel välja antud madala hinnaga *pulp*-ajakirjadele (*pulp magazines*) ehk *pulp*’idele. Oma nime said ajakirjad odava materjali järgi, millele neid trükiti – *pulp*-paberit toodeti puuditööstuse ülejääkidest. Odavapoolse hinna tõttu olid need ajakirjad kättesaadavad pea kõigile lugejatele, hoolimata nende majanduslikust sissetulekust. See omakorda tagas *pulp*-ajakirjade meeletu populaarsuse ja massikirjanduse leviku. Laia lugejaskonna tõttu pidi *pulp*-kirjandus olema võrdlemisi pretensioonitu, piirdudes üldjoontes lihtsakoeliseimate juttudega. Teemasid leidis aga igale maitsele – esindatud olid seiklus- ja armastusjutud, ulme- ja õudusjutud, detektiivilood, jutustused kauboidest, leiutajatest jpt.

Ajapikku muutus termini „*pulp*“ tähendus kahekordseks. Lisaks paberile, millele kirjeldatud ajakirju trükiti, hakkas „*pulp*“ tähistama ka *pulp*-ajakirja ennast – eelkõige eskapismi pakkuvat sensatsioonilise maiguga populaarkirjandust, mis toetus suures osas konkreetsetele žanrinõuetele. *Pulp*-kirjandust hakati nägema kui opositsiooni „elitaarsele“ väärtkirjandusele, kuid see ei tähenda, et *pulp*-kirjandusel kui nähtusel puuduks igasugune kirjanduslik või ajalooline väärtus. Lisaks mitmetele nüüdsetele žanrikirjanduse klassikutele nagu Ray Bradbury, Raymond Chandler või H. P. Lovecraft, andsid *pulp*-ajakirjad esimese avaldamisvõimaluse ka sellistele maailmakirjanduse kaanonisse kuuluvatele autoritele nagu Mark Twain, Tennessee Williams, Upton Sinclair ja Jack London.

Lee Server on teoses „Encyclopedia of Pulp Fiction Writers“ välja toonud kaks *pulp*-kirjandusele omast joont. Üheks omaduseks on *pulp*'ide kategoriseerimine kujutlusvõimet stimuleeriva kiiretempolise massikirjandusena, mida müüdi madala hinnaga ja mis ei eeldanud oma lugejalt tähelepanuväärset varasemat lugemust ega haridustaset. Seetõttu olid lihtsakoelised žanrikirjanduslike dominantidega jutustused *pulp*-ajakirjades väga levinud. *Pulp*-kirjanduse teiseks omaduseks on selle valdaval eskapistlik ja sensatsiooniline iseloom, mille peaesmärgiks on üheaegselt nii lugeja hämmastamine kui ka erutamine. (Server 2002: xi) *Pulp*-kirjandus on seega loodud lugeja ootustele vastama, mistõttu sobitub see Roland Barthes'i teooriasse mõnutekstist ja naudingutekstist.

1973. aastal ilmunud teoses „Tekstimõnu“ („Le Plaisir du Texte“) jagab Barthes kirjandusteosed mõnutekstideks ja naudingutekstideks. Barthes'i järgi mõnutekst rahuldab ja tekitab eufooriat, kuid samas on lugemiskogemusena mugav ja lihtne. Naudingutekst seevastu tekitab lugejas häiriva tunde, kõigutab tema maitse-eelistusi ning ajaloolisi, kultuurilisi ja psühholoogilisi tugesid. (Barthes 2007: 20) Selle jaotuse järgi on *pulp*-kirjandus mõnutekst, loodud täitmaks lugeja vastavast žanrist tingitud ootushorizonti. Barthes väidab ka, et erinevalt naudingust on mõnu sõnadesse pandav. (*ibid.*, 29) Seda võib näha tüüpilise *pulp*-jutustuse puhul, kus loo lõpuks on vastuse saanud kõik narratiivi alguses esitatud küsimused ja lahenenud kõik müsteeriumid. Lugejal ei ole enam pärast jutustuse lõpetamist põhjust loetu üle pikemalt järele mõelda.

Ajaviitekirjanduse ootuspärasusele viitab ka Wolfgang Iser artiklis „Lugemine. Fenomenoloogiline lähenemisviis“ (1972), öeldes, et kirjanduslikud tekstid ei vasta ootustele peaaegu mitte kunagi – mida enam tekst kinnitab ootusi, seda enam paljastub selle didaktiline eesmärk ning lugeja ülesandeks jääb vaid esitatud väidetega nõustuda või need ümber lükata (Iser 1990: 2095).

Kultuurifilosoof Clive Bloom seob *pulp*-kirjanduse oma teosest „Cult Fiction: Popular Reading and Pulp Theory“ (1996) pärineva mõistega „*trash art*“ („prahtkunst“). Bloomi sõnul peetakse *trash art*'i üldjuhul kunsti vastandiks – kunst on tõsine ja kestva väärtusega, *trash art* on efemeerne ja kerglane, kunst taotleb uue tegelikkuse loomist, *trash art* taastoodab sama vana reaalsust, kunst on autentne ja kordumatu, *trash art* põhineb vormelitel, kunstil on ajalooline väärtus, *trash art* on aga parimal juhul kõigest nostalgiline. Sellises võrdluses jääb *pulp*-ajakirjades esindatud „madal“ kirjandus alati „kõrgele“ kirjandusele alla, kuid, nagu Bloom tõdeb, kujunes *pulp*-kirjandusel (ja *trash art*'il laiemalt) välja eraldiseisev esteetika ja keel, mis tõi seda tüüpi kirjandusele hulgaliselt lugejaid ja järgijaid. *Pulp*-kirjandust on algusest peale iseloomustanud meelelahutuslikkus ja kommertslikkus, kuid ajapikku töid needki faktorid *pulp*-kirjanduse lugejale hoopis lähedamale, sest ajakirjadest sai väärtuslik kogumise. (Bloom 1996: 150) Seega muutus kommertslik kogemus isiklikuks.

Ajaviitekirjandusena paigutub *pulp*-kirjandus n-ö ametlikust kirjanduskaanonist alati väljaspool. S. T. Joshi on artiklis „Establishing the Canon of Weird Fiction“ osutanud, kirjanduskriitik Harold Bloom väitele teoses „Lääne kaanon“ (*The Western Canon*, 1994), mille järgi peavad kaanonid eksisteerima kasvõi ainult sellepärast, et ükski inimene ei suuda tarbida kõiki kunstiteoseid, mis kunagi loodud – peab olema mingisugune kriteerium, mille järgi kunstiteoseid jaotada ning midagi peab alati välja jääma (Joshi 2003: 335).

Kirjanduskaanoni kehtestamisega kaasneb teatav elitarism, mis esmapilgul näib nii *pulp*-kirjanduse kui ka massikirjanduse tervikuna teisejärgulisele kohale jätvat. Joshi järgi ei tohiks aga kirjandusteose väärtuse määramine sõltuda faktist, kas tegemist on „populaarse“ suunitlusega kirjandusega või mitte. Elitaarsetele nõuetele vastavaid teoseid võib tähelepanelikumalt süvenedes avastada ka esmapilgul kõige banaalsematest *pulp*-ajakirjadest, täpselt nagu n-ö tõsistesse kirjandusajakirjadesse võib mõnikord sattuda keskpäraseid tekste. (Joshi 2003: 335)

Pulp-kirjanduse koguväärtus ei piirdu mitte üksnes erandlike näidetega *pulp*-autoritest, kelle tekstide väärtus on osutunud aja jooksul püsivaks, vaid *pulp*-kirjandus väärrib hindamist ka laiemas kontekstis. Clive Bloom peab oluliseks *pulp*'i võimet liita veider ja pentsik banaalse ja „madalaga“ ning saada tulemuseks midagi täiesti erakordset, kuid samas igapäevast ja lihtsat (Bloom 1996: 14). Ei tohiks alahinnata ka *pulp*-kirjanduse mõju teistele massikultuuri valdkondadele nagu koomiksid, filmid ning raadio- ja televisioonisaated. *Pulp* pole vaid üksnes kitsapiirilise meedium, vaid selle sisu ja struktuuri on võimalik edukalt edasi kanda teistesse kunstivormidesse. (*ibid.*, 152)

Fantaasiakirjanduse avaldamisel ajakirjades on pikk ajalugu. Briti kirjanik ja žanrikirjanduse uurija Mike Ashley annab oma teoses „The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950s“ (2000) ülevaate *pulp*-kirjanduse ajaloost ning toob välja, et ehkki varasemates ajakirjades ilmunud fantastiliste jutustuste puhul on tegemist pigem muinasjuttudega,¹⁴ asutati esimene gooti ja üleloomulikule kirjandusele pühendatud ajakiri „The Marvellous Magazine“ Londonis juba 1802. aastal. See sisaldas peamiselt lühendatud ja ümbertöötatud versioone populaarsetest gooti romaanidest, näiteks ilmus seal kärbitud versioon Ann Radcliffe'i teosest „The Mysteries of Udolpho“ (1794). Ameerika varasema perioodi olulisemaid ajakirju oli 1786. aastal Philadelphias asutatud „The Columbian“. Seal avaldas oma teoseid ka üks esimesi professionaalseid Ameerika kirjanikke Charles Brockden Brown, kelle teostest võis tihti leida ulmekirjandusest tuttava teaduslikkuse ja teaduse arengu tähtsustamist. (Ashley 2000: 2–16)

Ashely jätkab ajakirjade tähtsuse väljatoomist Edgar Allan Poe loomingu näitel. Poe esimene ajakirjanduses avaldatud lugu oli gooti mõjutustega „Metzengerstein“, mis ilmus 1832. aastal ajakirjas „Baltimore Saturday Courier“. Aasta hiljem avaldas ta ajakirjas „Baltimore Saturday Visiter“ lühijutu „MS. Found in a Bottle“, mida Poe-uurija Scott Peeples on nimetanud Poe karjääri lähtepunktiks. Ka Poe fantastilise sisuga reisijutt „Arthur Gordon Pym'i lugu“ („The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket“, 1837) ilmus algselt järjejutuna ajakirjas „Southern Literary Messenger“. (Ashley 2000: 17)

Lee Server toob välja, et 19. sajandi jooksul tõusis lugejate hulk tähelepanuväärselt-koolihariduse suurenemine tõi kaasa lugemisoskuse tõusu, mis omakorda tähendas, et lugemisvara järele oli suurem nõudlus ka n-ö lihtrahva hulgas ning alguse sai raamatute, ajalehtede ja ajakirjade massitootmine. Kuna uut tüüpi väljaannete hinda oli võimalik hoida võrdlemisi madalal, siis oli nad kättesaadavad kõigile, kes vaid lugeda soovisid. Avaldajate peaesmärgiks oli aga kasumi teenimine ning imponeerimaks võimalikult laiahaardelisele publikule, pakkusid uued romaanid ja ajakirjad lugejale eelkõige sensatsioonirohket sisu ja eskapismi. (Server 2002: xi)

Ashley paigutab *pulp*-ajakirjade eelkäija tekke 1860. aastate algusesse, mil vennad Erastus ja Irwin Beadle alustasid odavate romaaniseeriade väljaandmisega. Viimaseid hakati nende hinna järgi kutsuma *dime novel*'iks (*dime* ehk kümnesendine).¹⁵ Termin muutus üldkasutatavaks ja *dime novel*'i väljaandjaid tuli järjest juurde. Romaanide teemad olid

¹⁴ Esimesed näited ajakirjades avaldatud fantastilise sisuga jutustustest pärinevad 1672. aastal asutatud prantsuse seltskonnaajakirjast *Le Mercure galant*. Seal avaldas näiteks Charles Perrault oma muinasjutu „La Belle au bois dormant“ („Okasroosike“). (Ashley 2000: 2)

¹⁵Inglise versioon *dime novel*'ist sai nimeks *penny dreadful*, viidates samuti hinnale, millega teost müüdi.

mitmekesised, kuid 1870ndatel saavutasid suure populaarsuse koolinoortele mõeldud leiutamisest kõnelevad seiklusjutud, mida avaldati Frank Tousey poolt väljaantavas seerias „The Boys of New York“. Raamatutes kirjeldatud leiutised muutusid järjest suurejoonelisemaks ja lood kaasakiskuvamaks. Ashley jätkab, et sarja edust julgustatuna hakkas Tousey välja andma kord nädalas ilmuvat ajakirja „Frank Reade Library“,¹⁶ mis keskendus täielikult leiutamislühetele ja oli seega esimene perioodiliselt ilmuv ulmeseeria. „Frank Reade Library“ lõpetas ilmumise aastal 1898, mil lapsevanemad seeria vastu välja astusid, pidades seda oma lastele liigsakoeliseks ja segavaks meelelahutuseks. (Ashley 2000: 19–21)

19. sajandi lõpp tähistas *dime novel*'i kui romaanivormi järkjärgulist haihtumist, põhjuseks suutmatust võistelda *pulp*-ajakirjade üha tõusva populaarsusega.

Lee Serever märgib, et *dime novel* (ja sellele järgnenud *pulp*-kirjandus) tõi kaasa uut tüüpi autori tekke – romaanide tiheda avaldamissageduse tõttu vajab raamatutööstus kirjanikke, kes suudaksid võimalikult kiiresti uusi teoseid pakkuda, teksti kvaliteet (sh narratiivi originaalsus) jäi tagaplaanile. Üldjuhul värvati kirjutama tundmatuid autoreid, kelle lood avaldati väljaandele kuuluva pseudonüümi all ja kes jäid tihti tundmatuks isegi siis, kui nende loomingule sai osaks suur populaarsus. (Server 2002: xii) Ashley toob välja, et isegi lugejate hulgas menukas Frank Reade'i seeria on avaldatud pseudonüümi Noname all. Algselt kirjutas seeriat selle nime all arstiharidusega Harry Enton, kui aga kirjastus keeldus Entonil oma pärisnime kasutamast, võttis pseudonüümi üle noor kuuba kirjanik Luis Senarens. (Ashley 2000: 19–20)

Ashley on välja toonud, et esimeseks *pulp*-ajakirjaks peetakse lastejuttudele suunatud väljaannet „The Golden Argosy“, mis hakkas Frank Munsey käe all ilmuma 1882. aastal. Ajakiri oli edukas, aga Munsey huvi lastejuttude vastu hääbus peagi ning ta soovis tegelema hakata täiskasvanutele mõeldud kirjandusega. „The Golden Argosy“¹⁷ sai 1888. aastal „The Argosy“ – esimene ajakiri, mida trükiti puidutööstuse ülejääkidest valmistatud viletsa kvaliteediga *pulp*-paberile. „The Argosy“ ilmus alates 1896. aastast kord kuus ja oli esimene täiskasvanutele suunatud seiklusjuttude *pulp*-ajakiri. „The Argosy“ edust julgust saanud Munsey hakkas 1905. aastal välja andma ajakirja nimega „All-Story“, mis keskendus ennekõike *pulp*-fantastika avaldamisele. Vahemikus 1905 kuni 1911 avaldati „The Argosy“ ja

¹⁶„Frank Reade Library“ sai nime „The Boys of New York“ seeriast pärineva lugejate hulgas ülipopulaarse samanimelise kangelase järgi. Frank oli koolipoisist leiutaja, kes ehitas inimkujulise aurujõul funktsioneeriva roboti. Hilisemates romaanides võis Franki-lugedes kohata ka õhu- ja allveelaevu ning erinevaid auru- või elektrimootorit töötavaid tehisinimesi. (Ashley 2000: 20)

¹⁷Sõna „golden“ ehk „kuldne“ seostati tolle aja kirjanduses eelkõige lastekirjandusega, lootuses siduda väljaande nimetus „kuldajastu“ kontseptsiooniga ja teenida seeläbi vanemate heakskiit. (Ashley 2000:21)

„All-Story“ ajakirjades üle saja fantastilise sisuga seiklusjutu. Lisandusid veel mitmeid teised sarnast kirjandust avaldavad ajakirjad nagu „The Cavalier“ ja „The Scrap Book“. Fantastilise sisuga kirjandusest oli saanud Ameerika *pulp*-ajakirjade lahutamatu osa. (Ashley 2000: 21–27)

20. sajandi alguses aset leidnud *pulp*-ajakirjade arvu plahvatuslik kasv tõi kaasa spetsiifilistele žanritele keskenduvate ajakirjade tekke – lisaks fantaasiajutte sisaldavatele *pulp*-ajakirjadele tekkisid veel ulme-, seiklus-, krimi- või kauboijutte avaldavad *pulp*-väljaanded (Sever 2002: xiii).

Tänapäevase teadusulmelise jutu alguspunktiks nimetab Ashley aga Hugo Gernsbacki loodud *pulp*-ajakirja „Amazing Stories“, mis alustas ilmumist 1926. aastal. Ehkki tegemist oli ulmeajakirjaga, oli „Amazing Story’is“ avaldamise kriteeriumiks alati tekstide teaduslik põhjendatus. Ükskõik, kui fantaasiarikas kirjaniku kujutlusvõime ka polnud, pidi ta sellegipoolest andma loos toimuvale teaduslikult usutava seletuse. Selline nõue tulenes Hugo Gernsback’i raudsest veendumusest, et ulmekirjandus peaks lugejale midagi teaduse kohta õpetama. (Ashley 2000: 48–50)

Ashley mainib ka, et suurimaks konkurendiks Gernsback ajakirjale oli 1930. aastal ilmuma hakanud „Astounding Stories of Super-Science“, väljaandjaks William Clayton. Ajakiri on läbi aastate kandnud mitmeid eri nimesid, enimkasutatavamad on „Astounding“ ja „Astounding Stories“. Kui „Amazing Stories“ oli modernse ulmejutu sünnipaik, siis „Astounding“ jätkas selle väljakujundamist. Ajakirja loomise eesmärgiks oli kasumiteenimine ulmežanri arvelt, mis tähendas, et „Astounding“ võis endale lubada sensatsioonilisust, mida „Amazing Stories“ suures osas vältida üritas. „Astounding“ äratas lugejates suurt uudishimu ning andis ka autoritele võimaluse oma kujutlusvõime piire kombata, ilma et neid hoiaks tagasi gernsbackilik range teaduslikkuse ja tõepärasuse nõue. (Ashley 2000: 69–70)

1.3.3. *Weird fiction*’i väljakujunemine

Weird fiction on õuduskirjanduse alamžanr, mida on ajalooliselt seostatud eelkõige kosmitsismile omaste filosoofilise tõekspidamisega. Termin *weird fiction* juurutas Lovecraft essees „Üleloomulik õudus kirjanduses“. Mainitud žanri eesmärgiks on lugeja hirmutamise eelkõige üleloomulikkuse faktoriga: puuduvad inimestest antagonistid,¹⁸ ka

¹⁸*Weird fiction*’i alla liigitatavates tekstides ei ole peamine antagonist üldjuhul inimesest tegelaskuju. Tihti leidub karaktereid, kes on koletisega silmitsisattumise või mõne hirmuäratava tõe paljastumise tõttu

mitmetele teistele õudusžanri alamliikidele omast „kehalist“ ehk graafilisele vägivallale põhinevat õudust esineb harva. Lisaks õudusžanrist tuttavatele dominantidele kohtab *weird fiction*'is tihti elemente, mis on kas (pseudo)mütoloogilist või teadusulmelist päritolu. Ehkki *weird fiction*'i eeltingimuseks ei ole kosmitsistlike ideede peegeldamine, sobitub kirjandusžanr kosmilise õuduse temaatikaga sellegipoolest suurepäraselt kokku. *Weird fiction* on omamoodi „sild“ kosmitsismi sügavfilosoofiliste ideede ja massikirjandusele orienteeritud *pulp*-ajakirjade vahel. Seda tüüpi ajakirjad olid käsitletaval ajaperioodil peamiseks õudusžanri (sh kosmilise õuduse) normidest lähtuvate jutustuste avaldamiseks.

Weird fiction põhineb seega vastandlikel alustaladel, mis tingis ka olulisima seda tüüpi kirjandusele keskendunud *pulp*-ajakirja „Weird Tales“ paigutumise *pulp*-ajakirjanduse kontekstis erandlikule kohale. 1923. aastal ilmumist alustanud okultistlikule fantaasiakirjandusele keskendunud „Weird Tales'ist“ kujunes peamine koht, kus H. P. Lovecraft jpt hilisematest õudusklassikutest autoritel õnnestus oma tekste avaldada. Kujundamaks „Weird Tales'i“ nõudlikku mainet, vastandasid selle väljaandjad ajakirja kõrged kvaliteedinõuded teadlikult teiste *pulp*-ajakirjade valdavale pretensioonitusele.

Ehkki kumbki polnud ei fantaasia- ega õudusajakiri, peetakse ameerika *pulp*-kirjanduses „Weird Tales'i“ kaheks eelkäijaks 1895. aastal ilmumist alustanud „The Black Cat'i“¹⁹, mis avaldas alguspäraseid ebatavalise ja kummastava sisuga jutustusi ning 1919. aastal alustanud „The Thrill Book'i“, mille toimetaja Harold Hersey soovis edasi arendada „The Black Cat'ist“ tuttavat „ebatavalist“ lugu, pannes rohkem rõhku salapärasele, veidrale ja okultismist inspireeritud motiividele (Ashley 2000: 38–39). Sellegipoolest domineerisid ajakirjas pigem ootamatu lõpplahendusega seiklusjutud, millel oli vähe ühist hilisema *weird fiction*'iga. „The Thrill Book“ lõpetas ilmumise veel sama aasta jooksul, aga väärrib sellegipoolest tähelepanu, kui üks varasemaid väljaandeid, mis suutis „The Black Cat'ist“ tuttava kummastavuse ühte sulatada „All-Story“ ajakirjast tuttava *pulp*-teadusulme elementidega. (*ibid.*)

Ashley on märkinud, et 1923. aasta märtsis ilmumist alustanud „Weird Tales“, oli ainuke *pulp*-ajakiri, mis pühendus täielikult ebatavaliste fantaasiajuttude ja üleloomulike õuduslugude avaldamisele – kõigele sellele, mida hakati kutsuma *weird fiction*'iks. Ajakirjale pani aluse Jacob C. Henneberger, kes oli varasemalt välja andnud mitmeid detektiiv- ja huumorijuttude ajakirju. Olles inspireeritud Edgar Allan Poe novellidest, otsustas ta luua

meelemõistuse kaotanud, kuid reeglina nad ei ole peamised antagonistid. Eriti Lovecrafti jutustustes tuleb tihti ette, et protagonist on ebaloomulike üleelamise tagajärjel muutunud nõdrameelseks.

¹⁹*The Black Cat* ilmus algselt samas formaadis nagu selle perioodi *dime-novel*'id. *Pulp*-kujule vahetus ajakiri alles 1913. aastal. (Ashley 2000: 34)

ajakirja, mis kannaks edasi sarnast müstilist, kuid samas üleloomulikku jutustamisstiili. (Ashley 2000: 41) Joshi on teoses „Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction“ väitnud, et *weird fiction*’it ilmus ka väljaspool „Weird Tales’i“ lehekülgi, kuid viimast peetakse põhjusega selle kirjandusžanri peamiseks lipulaevaks (2014: 382). „Weird Tales’is“ võib leida jutustusi mitmetelt kirjanikelt, keda nüüd peetakse ulme- ja õudusžanri asendamatuteks klassikuteks.

Ken Gelder on teoses „Popular Fiction: The logics and practices of a literary field“ (2005) välja toonud, et „Weird Tales“ oli teiste *pulp*-ajakirjadega võrreldes mõnevõrra erandlik nähtus. Võrreldes teiste massikirjanduse ajakirjadega, panid koostajad „Weird Tales’is“ avaldatavaid tekste valides kirjanduslikule kvaliteedile märksa rohkem rõhku. Paradoksaalselt kombel vastandasid koostajad ajakirja massikirjandusele, publitseerides ennekõike tekste, mida võib kirjeldada kui *pulp*-kontekstis eristuvaid, marginaalseid ja kontrakultuurseid. (Gelder 2005: 83–84) Gelder toob välja, et selle seisukoha põhjuseks võib pidada teisejärgulist mainet, mis õudusžanrit paratamatult juba tol perioodil saatis (*ibid.*).

Aja jooksul tekkis „Weird Tales’ile“ mitmeid regulaarseid panustajaid, kellest mitmeid nimetab Joshi teoses „Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction“. Üks enimavaldatuid autoreid oli Seabury Quinn (1889–1969) – omamoodi *pulp*-kirjaniku prototüüp, kes saatis ajakirjale suurel hulgal üleloomuliku sisuga kriminaallugusid, milles tema kangeline, psüühiliste võimetega detektiiv Jules de Gardin, seisab vastamisi vampiiride, libahuntide, muumiate ja *zombie*’dega. Teine sagedane kaastööline oli Henry S. Whitehead (1882–1932), kelle tekste peetakse Quinniga võrreldes muljetavaldavamaks. Whitehead veetis pea kümme aastat oma elust Kariibi mere piirkonnas Neitsisaartel, mistõttu on *voodoo*-kunst ja kohalikud ebausud tema jutustustes läbivaks motiiviks. Tema olulisemaid „Weird Tales’is“ ilmunud jutustustest on näiteks „Jumala lahkumine“ („Passing of the God“, 1932), mis on üks neist lugudest, kus peategelaseks on Whiteheadi autobiograafiliste sugemetega protagonist Gerald Canevin. Teiste säravamate näidetena „Weird Tales’i“ regulaarsetest kaastöölistest võib välja tuua veel psühhiaatriharidusega David H. Kellerit (1880–1966), kelle teostes segunes psühholoogiline õudus üleloomulikuga („The Thing in the Cellar“, 1932), Silver John’i lugude poolest tuntud Manly Wade Wellmannit (1903–1986) ning Mary Elizabeth Counselmani (1911–1994), kelle tuntuim jutustus „The Unwanted“ (ilmunud „Weird Tales’is“ 1951. aastal) räägib abordi tõttu sündimata jäänud lastest. (Joshi 2014: 382–386)

Seda kõike arvesse võttes, oli „Weird Tales“ siiski *pulp*-ajakiri ning valdav enamus selle sisust oli lihtne ja etteaimatav ajaviitekirjandus: kirjutatud autorite poolt, kelle jutud võisid nende ilmumise ajal suuremal või vähemal määral populaarsust koguda ja *pulp*-

kontekstis huvitavad olla, kuid millel lõppkokkuvõttes puudub igasugune kirjanduslik väärtus. Ajakiri ilmus püsivalt kuni 1954. aastani, kuid *pulp*-tööstuse üldine allakäik viis ka „Weird Tales’i“ sulgemiseni.

Sarnaselt õuduskirjandusega, on ka *weird fiction*’i avamine ühtse definitsiooni kaudu pea võimatu ülesanne. Isegi H. P. Lovecraft, selle žanri tuntuim esindaja, kirjeldas *weird fiction*’it kui häguste piiridega nähtust. *Weird fiction*’i kategooriasse kuuluvat jutustust nimetatakse *weird tale*’iks ning sellistes lugudes leidub tihti nii õudus- kui ka ulmežanrile omaseid elemente. *Weird fiction*’i läbivaks filosoofiaks on eelpool kirjeldatud kosmitsism – arusaam, et inimkonnal lasub salajane hirm maailmaruumi tundmatute ja ettenägematute õuduse ees. *Weird fiction* on lahutamatu seotud õuduskirjandusega, sest nagu väidab Lovecraft oma essees „Notes on Writing Weird Fiction“ (1933) – õuduskirjanduses on peamiseks tundmuseks hirm, inimkonna vanim ja tugevaim emotsiooni, mis üheskoos tundmatuga loob *weird fiction*’i kontseptuaalse aluse (Lovecraft 2004: 176).

Weird fiction’is leidub alati üleloomulik element, kuid Lovecrafti sõnul tuleks lugu kirja panna nii realistlikult ja loomulikult kui võimalik: see on ainus viis, kuidas panna lugejat uskuma kirjeldatavaid imetabaseid sündmusi ja üleloomulikke olendeid (Lovecraft 2004: 178). Kuna fantastiline element on loos kõige olulisem, siis peaksid teised tegelased ja juhtumised selle varju jääma. (*ibid.*) Isegi protagonistidel, kes Lovecrafti lugudes on üldjuhul inimesed, on tavaliselt teisejärguline ja võrdlemisi passiivne roll.

Carl Sederholm on artiklis „What Screams are Made Of: representing Cosmic Fear in H. P. Lovecraft’s „Pickman’s Model““ (2006) märkinud, et Lovecrafti loodud inimestest karakterite peamiseks ülesandeks on hiljemalt jutustuse lõpuks taibata oma tühist rolli kosmose lõpmatu väe ees. Ta mõistab järjest enam, et inimelu on vaid kaduv eimiski universumis peituvate ülijõudude kõrval ning meie häving poleks nende jaoks mitte eraldiseisev sündmus, vaid kõigest nende omavahelise võitluse tähelepandamatu ääremärkus. (Sederholm 2006: 339)

Arvestades *pulp*-ajakirjade rolli tema tekstide avaldamisel ja hilisema kirjandusliku pärandi kujundamisel, oli Lovecrafti suhtumine sellistesse ajakirjadesse (sh „Weird Tales’i“) ja *pulp*-kirjandusse laiemalt võrdlemisi irooniline. Sederholm toob eelnevalt mainitud artiklis välja, et ehkki leidis mitmeid autoreid, keda Lovecraft pidas *weird fiction*’i alal oma eelkäijateks, suhtus ta *pulp*-ajakirjades ilmunud *weird fiction*’isse valdavalt kriitiliselt (2006: 346). Lovecraft heitis ette, et tihti ei mõisteta *weird fiction*’i peamisi ideelisi aluseid. Kirjutatakse klišeelikest nõidadest ja libahuntidest, aga unustatakse, et *weird fiction*’i tuumaks on inimõistust ületava hirmu külvamine nii loos tegutsevate karakterite kui ka lugejate

mõtetesse. Keskmine *pulp*-ajakirjas ilmuv jutustus oli Lovecrafti arvates liiga etteaimatav ning sel puudus tõelise *weird fiction*'i jaoks vajalik siirus ja usutavus. (*ibid.*,347). Joshi on nentunud, et kuna *pulp*-ajakirju anti eelkõige välja rahateenimiseks, siis ka see tõsiasi ei ühtinud Lovecrafti maailmavaatega – tema kirjutas üksnes kirjutamise pärast ning pidas (õigustatult) enamikku *pulp*-ajakirjade sisust alaväärtuslikuks (2014: 351).

Lovecrafti võrdlemisi kitsast lähenemist *weird fiction*'ile ja õuduskirjanduse on kritiseerinud Noël Carroll, kes väidab, et lovecraftilik kosmitsismist juhinduv *weird tale* ei võta arvesse õuduse paradoksi (Sederholm 2006: 337). Õuduse paradoks (*paradox of horror*) on Carrolli õudusfilosoofia üks nurgakivisid. See kirjeldab õudusžanri olemuse juurde kuuluvad äraspidist situatsiooni – selle žanri peamiseks funktsiooniks on lugejas hirmu- ja ebamugavustunde tekitamine, kuid õuduse vältimise asemel publik hoopis aktiivselt otsib ja tarbib seda (1990: 158). Carroll väidab, et Lovecrafti arusaam õuduskirjandusest (sh *weird fiction*'ist) ei ole piisav seletamaks õudusžanri atraktiivsust (Sederholm 2006: 337). Vastukaaluks väidab aga Sederholm, et Lovecraft ei kirjutanud oma jutte mitte selle järgi, kas tema lugejad neid naudivad või mitte: inimese ja tema elu kirjeldamine ei olnud Lovecrafti jaoks kõige olulisem. Selle asemel, et kirjeldada inimlikke piinu ja naudinguid, eelistas ta näidata inimese suhet kosmosega (milles üks on võimatult üle teisest). (*ibid.*)

2. ÕUDUSKIRJANDUSLIK ELEMENT H. P. LOVECRAFTI JA A. GAILITI LOOMINGUS

2.1. H. P. Lovecrafti õuduskirjanduslik looming

Kui Edgar Allan Poe'd võib pidada 19. sajandi tähtsaimaks üleloomuliku õuduskirjanduse autoriks, siis 20. sajandil oli selleks H. P. Lovecraft (1890–1937, täisnimega Howard Phillips Lovecraft). Lisaks *weird fiction*'i kui kirjandusžanri piiritlemisele, lisab Lovecrafti tähtsusele kaalu ka mõju, mida ta avaldas kõigile järeltulevatele žanriõuduse autoritele. Kirjanik Stephen King on Lovecrafti nimetanud teerajajaks ning öelnud, et ta ei tea ühtegi olulisemat 20. sajandi jooksul kirjutatud õudusteost, mis ei oleks Lovecraftist suuremal või vähemal määral mõjutatud (Tibbetts 2011: 4). Tema surmajärgne kuulsus poleks kedagi rohkem üllatanud kui Lovecrafti ennast, sest väljaspool võrdlemisi väikest kaasmõtlejate ja autorite tutvusringkonda ning „Weird Tales’i“ lugejaskonda, oli Lovecraft oma eluajal kirjanikuna täiesti tundmatu. Sündinud Ameerika Ühendriikides Rhode Islandi osariigis Providence’is, veetis ta seal enamiku oma elust (erandiks on vaid lühiajaline periood, mil ta elas New Yorgis) ning ilmselgelt Providence’ist inspireeritud sündmuspaikadel on oluline roll ka Lovecrafti üleloomulikes õuduslugudes.

S. T. Joshi on välja toonud, et varakult arenes Lovecraftis huvi nii teaduse (eriti keemia ja astronoomia) ning kirjanduse vastu, kus ta lemmikuteks olid kreeka ja rooma mütoloogia ning E. A. Poe jutustused. Kõik see pani aluse Lovecrafti „kosmilistele“ vaadetele – ta on kirjutanud, et juba 13-aastaselt mõistis ta inimese tähtsusetust ja ebapüsivat kohta siin maailmas ning 17-aastaselt olid temas välja kujunenud hilisemat „kosmist ükskõiksust“ väljendava maailmavaate alustalad. (Joshi 2014: 353) Terviseprobleemide tõttu oli Lovecraft 1908. aastal sunnitud keskkoolist lahkuma ilma seda ametlikult lõpetamata ning ta veetis enamik oma noorusaastatest üksinduses, lahkudes harva oma kodumajast ja käies läbi vaid pereliikmetega. Muutus tuli mõned aastad hiljem, kui Lovecraft avastas enda jaoks amatöörajakirjanduse ning liitus kahe amatöörajakirjanikke koondava organisatsiooniga – United Amateur Press Associationiga (UAPA) 1914. aastal ja National Amateur Press Associationiga (NAPA) 1917. aastal. Just nendes ringkondades avastas Lovecraft, et tema lugudele võib ka reaalne lugejaskond eksisteerida. (*ibid.*, 353–354)

Oma esimesed jutustusedki avaldas ta amatöörväljaannetes, näiteks 1917. aastal kirjutatud tekstid „Dagon“ ja „The Tomb“ ilmusid mõlemad W. Paul Cooki juhitud amatöörajakirjas „The Vagrant“ (vastavalt 1919. ja 1922. aastal) (Joshi 2001: 106).

Joshi aga kirjutab, et peale „Weird Tales’i“ ilmumahakkamist 1923. aastal sai hoopis sellest ajakirjast Lovecrafti novellide ja jutustuste avaldamise põhipaik ja Lovecraftist väljaande kuulsaim kaastööline. Farnsworth Wright, kes oli Weird Tales’i peatoimetaja ajakirja õitsenguaegadel (1924–1940), keeldus aga mitmetest Lovecrafti tekstide trükkilaskmisest, pidades neid liiga pikaks või *pulp*-ajakirja tüüpilise taseme jaoks liiga kvaliteetseks ja raskestimõistetavaks, näiteks loobus Wright avaldamast Lovecrafti lühiromaani „Hullumeelsuse mägedes“. Sellised vahejuhtumid suurendasid veelgi Lovecrafti niigi kriitilist suhtumist *pulp*-ajakirjadesse, kuid sellegipoolest oli „Weird Tales’il“ tema loomingul avaldamisel keskne roll. (Joshi 2014: 354)

Joshi toob välja, et Lovecrafti esimesed kümme aastat pühendunud kirjanikuna (1917–1926) märgivad tema edasiliikumist konventsionaalsest gootlikust õudusest hiljem temaga seostatava ikoonilise õuduse ja ulmekirjanduse sulami suunas. Kui jutustusel „The Tomb“ on mitmeid sarnasusi selliste Poe tekstidega nagu „Ligeia“ või „Usheri maja hukk“, siis samal aastal kirjutatud „Dagonis“ võib aimata tema hilisemat eripärast kosmilisele õudusele vastavat stiili. Lovecrafti stiili arenemisele aitasid tohutult kaasa ka Lord Dunsany teosed, mille ta avastas enda jaoks 1919. aastal. Lovecrafti tolle perioodi olulisimaks tekstideks on jutustus „The Picture in the House“ (1920), kus autor mainib esmakordselt Arkhami linna, millest hiljem sai Cthulhu müüdisükli lugudes oluline tegevuspaik, „The Outsider“ (1921),²⁰ kus Poe’d meenutavad gooti motiivid on põimunud Lovecraftile omase ulme ja õuduse seguga ning 1923. aastal kirjutatud „The Rats in the Walls”,²¹ mis on suurepärase näide, et kosmilisele õudusele vastava atmosfääri saavutamiseks pole tingimata vaja kasutada kosmosest pärinevaid olendeid, vaid nimetatud efekti tekitavad ka valguskartvate perekonnasaladuste paljastumine. (Joshi 2014: 356–357)

1926. aastal kirjutas Lovecraft jutustuse „The Call of Cthulhu“²² ning, nagu märgib ka Joshi, seda peetakse uue perioodi alguseks Lovecrafti loomingus. Jutustus ületas eelnevaid tekste nii kirjandusliku kvaliteedi kui ka nn kosmilise ükskõiksuse filosoofia rõhutamise osas.

²⁰ „The Outsider“ ilmus eesti keeles 1995. aastal Leo Metsari tõlkes pealkirjaga „Kõrvalseisja“. Novell avaldati kogumikus „Pimeduses sosistaja“, mis sisaldas seitsme Lovecrafti jutustuse tõlkeid. Kuna tema tekste oli varem eesti keeles ilmunud vaid väga tagasihoidlikul määral, siis oli Jüri Kallase koostatud kogumik esimene tähelepanuväärne Lovecrafti-alane koondteos Eestis.

²¹ „The Rats in the Walls“ ilmus eesti keeles Sander Kingsepa tõlkes nime all „Rotid müüri taga“. Ka see avaldati kogumikus „Pimeduses sosistaja“ (1995).

²² „The Call of Cthulhu“ ilmus eesti keeles pealkirjaga „Cthulhu kutse“ kogumikus „Pimeduses sosistaja“. Tõlkijaks oli Marek Laane.

Ehkki tegemist pole mahuka tekstiga, sisaldab see sellegipoolest Cthulhu müüdisükli põhiessentsi – seltskond okultiste üritab välja kutsuda ürgseid kosmilisi olendeid, kes väidetavalt miljoneid aastaid tagasi Maale saabusid, ehkki tegelikkuses puudub neil igasugune võimekus selliste jõududega ühendust võtta; lisaks nimetatakse „Necronomiconi“ meenutavaid „iidseid“ ja „keelatuid“ loitsuraamatuid ning sündmuspaigad ulatuvad *providence*’likust Uus-Inglismaast kuni märksa eksootilisemate sihtpunktideni. (Joshi 2014: 359) Selliseid motiive leiab vähemal või rohkemal määral pea igast hilisemast Cthulhu tsüklisse kuuluvast teosest. Olulisim on aga kogu jutustuse (ja terve müüdisükli) kohal lasuv teadmatus ja vaevuaimatavast ohust tingitud rõhutuse- ja ängistusetunne, mille parimaks kirjeldamiseks sobib tõepoolest sõna „kosmiline“. (*ibid.*)

Lovecrafti järgmiseks oluliseks tekstiks nimetab Joshi jutustust „Colour Out of Space“²³ (kirjutatud 1927. aastal), mis rohkemgi kui õudusžanrises sobitub ulmekirjanduse alla. Jutustuses langeb salapärase eriskummalist värvi kiirgav meteoriid Massachusettsi talupere õuele, põhjustades ümbritsevas looduses aeglast mürgistust ja sellele järgnevat väljasuremist. (Joshi 2014: 360) Loosse suhtus soosivalt isegi Lovecrafti teravaim kritiseerija kirjanduskriitik Edmund Wilson (1895–1972), kes oma Lovecraftist kõnelevas essees "Tales of the Marvellous and the Ridiculous" (1945) väidab, et nimetatud jutustuses ennustas Lovecraft ette aatompommi tulekut (Wilson 1999: 290).

Gootilikud motiivid taasilmuvad ennast lühiromaanis „The Case of Charles Dexter Ward (1927)“,²⁴ mille Lovecraft kirjutas mõned kuud enne jutustust „The Colour Out of Space“. Siin segunevad kosmitsismiga mitmed tüüpilised gooti romaanile iseloomulikud elemendid – alkeemia, igavese elu otsingud ja inimese keha ülevõtmine deemonlike jõudude poolt. Kõik see oli aga kohandatud vastavalt 20. sajandi kõrgeenenud kirjanduslikule standardile. (Joshi 2014: 360)

Joshi järgi valmisid enamik Lovecrafti parimatest teostest tema kümne viimase eluaasta jooksul; need tekstid moodustavad läbipõimunud motiivide, vihjete ja tegevuspaikade tõttu Cthulhu müüdisükli selgroo. 1928. aastal kirjutab ta jutustuse „The Dunwich Horror“,²⁵ mis on üks neist vähestest Lovecrafti tekstidest, kus inimestest kangelastel õnnestub tõepoolest kosmilise „jumaluse“ ja nende jüngrite üle vähemalt esialgne ja näiline võit saavutada. Jutustus sisaldab Macheni romaanist „The Great God Pan“

²³„Colour Out of Space“ („Värv maailmaruumist“) ilmus eesti keeles 2013. aastal kogumikus „Vari aja sügavusest“ sarjas „Orpheuse Raamatukogu“ (koostaja Raul Sulbi).

²⁴Eesti keeles ilmus romaan pealkirja all „Charles Dexter Wardi juhtum“ 2004. aastal. Avaldajaks oli kirjastus Fantaasiaaja, tõlkijaks Elise Schneider.

²⁵„The Dunwich Horror“ („Dunwich õudus“) ilmus eesti keeles 1993. aastal järjejutuna ajakirjas „Põhjanaan“ (numbrites 4–10). Tõlkijaks oli Martin Kivimets.

inspireeritud motiivi, kus inimnaine jääb rasedaks jumalast. See on Lovecrafti lugudest üks konventsionaalsemaid (sisaldab Lovecrafti kontekstis ebatavaliselt naiivset „hea ja halva“ vastasseisu, millest „hea“ võiduga välja tuleb) ja S. T. Joshi on pidanud seda näiteks, et Lovecraft üritas vähemalt osaliselt „Weird Tales’i“ lugejate „tüüpilisele“ maitsele vastu tulla. (Joshi 2014: 360–361)

1930. aastal avastati (kääbus)planeet Pluuto ning on põhjust arvata, et just see inspireeris Lovecrafti kirjutama jutustust „The Whisperer in Darkness”,²⁶ kus peategelane avastab, et Maad on külastanud kaugelt valgusetult planeedilt Yuggoth pärinevad „seenjad“ olendid üldnimetusega Mi-go (Joshi 2014: 361). Nimetatud olendid suudavad lisaks planeetidevahelises vaakumis liikumisele ka inimese teadvust elus hoida isegi pärast seda, kui aju on kehast lahutatud (*ibid.*). Tekstis on võrdses mahus nii õudus kui ka teadusulme motiive.

Joshi nimetab Lovecrafti üheks tähelepanuväärseimaks teoseks aga 1931. aastal valminud lühiromani „At the Mountains of Madness“²⁷. Teos lükati Lovecrafti n-ö koduväljaande „Weird Tales’i“ poolt tagasi, kuni 1936. aastal avaldas selle hoopis „Astounding Stories“. Tegemist on parima näitega Lovecrafti oskusest siduda õudus- ja ulmeelemendid narratiivis ühtseks tervikuks. „At the Mountains of Madness“ oli romaan, kus autor rõhutas kõige selgemalt kosmitsistliku mõtteviisi juurde kuuluvat tõdemust, et elu Maal sai alguse juhuse, vea või kõrgemate olendite teaduseksperimentide kõrvalsaadusena. (Joshi 2014: 361)

Legendaarne on ka 1931. aastal kirjutatud jutustus „The Shadow over Innsmouth“,²⁸ kus tegevus toimub tagurlikuks Innsmouth-nimelises Uus-Inglismaa sadamalinnas (Joshi 2014: 361). Jutustuses leidub hulgaliselt viiteid Dagonile, Cthulhu-panteoni kuuluvale veealusele „jumalusele“, kelles Lovecraft oli (ehkki mitte otseselt) kirjutanud juba 1917. aastal lühijutus „Dagon“, tõestades, et väga suurt osa Lovecrafti loomingust võib vaadata ühtse tervikuna.

Joshi hinnangul jäi Lovecrafti viimaseks meistriteoseks aastatel 1934–1935 kirjutatud jutustus „The Shadow out of Time”,²⁹ kus peategelasel õnnestub (ehkki mitte vabatahtlikult) lähedalt tutvuda 150 miljonit aastat tagasi Maad valitsenud tulnukliigiga, kes rajasid siia

²⁶ „The Whisperer in Darkness” („Pimeduses sosistaja“) ilmus eesti keeles Marek Laane tõlkes 1995. aastal samanimelises kogumikus.

²⁷ „At the Mountains of Madness“ („Hullumeelsuse mägedes“) ilmus eesti keeles Silver Sära tõlkes 2011. aastal, olles sarja „Orpheuse Raamatukogu“ esimene väljaanne.

²⁸ „The Shadow over Innsmouth“ („Vari Innsmouthi kohal“) ilmus eesti keeles 2001. aastal kirjastus Fantaasia kogumikus „Sünged varjud“ (koostaja Raul Sulbi). Tõlkijaks oli Eva Luts.

²⁹ „The Shadow out of Time” („Vari aja sügavusest“) ilmus eesti keeles Iris-Barbara Jeletski tõlkes 2013. aastal samanimelises kogumikus, koostajaks oli Raul Sulbi.

rahumeelse kõrgtsivilisatsiooni (*ibid.*, 361–362). Tegemist on üllatavalt põhjaliku tagasivaatega Cthulhu müüdisükli fiktiivse ajaloo kõige kaugemasse perioodi. Elu lõpus kirjutas Lovecraft järjest vähem, kuni ta suri 1937. aasta märtsis vähkkasvaja tagajärjel, olles veendunud, et tema looming vajub unustusse koos tema endaga (*ibid.* 362).

Joshi on teoses „A Dreamer & A Visionary: H. P. Lovecraft in His Time“ (2001) märkinud, et oma surmajärgse kuulsuse ja kultusstaatuse eest peab Lovecraft tänama oma kirjanikest sõpru August Derlethit ja Donald Wandreit. Viimased olid niivõrd veendunud Lovecrafti loomingu kirjanduslikus suurus, et algatasid 1939. aastal algselt ainuüksi tema loominguga avaldamiseks mõeldud kirjastuse nimega Arkham House, millest peagi kujunes aga erinevate *weird fiction*'it kirjutavate (sh Cthulhu müüdisükli jätkuvasse arengusse panustavate) autorite peamine väljaandja. (Joshi 2001: 390–391)

Arkham House'i ja eriti Wandreit võib tänada ka Lovecrafti isikliku kirjavahetuse publitseerimise eest – Lovecraft kirjutas oma eluajal ligi 100 000 kirja, kus muu hulgas selgitas oma vaateid nii kirjanduslikes kui ka filosoofilistes küsimustes. Aastatel 1965–1976 avaldas Arkham House tema kirjad viies köites, andes lugejatele ja hilisematele uurijatele võimaluse tutvuda pea iga aspektiga Lovecrafti elus. Lovecrafti surmajärgne kuulsus tavalugejate hulgas sai alguse juba 1940ndatel, mil tema jutte hakati taasavaldama paberkaantega väljaannetes. (Joshi 2001: 390–391)

1960. aastatel jätkas Lovecrafti varasemate tekstide avaldamist kirjastus Ballantine Books. Lisandusid mitmed adaptatsioonid, mis olid algselt mõeldud raadios esitamiseks, hiljem aga juba filmide kujul (nt „The Dunwich Horrorist“ tehti filmiversioon juba 1970. aastal). Leidub ka mitmeid filme, mis kasutavad Lovecrafti tekste n-ö vabamal kujul, näiteks 1985. aastal valminud film „H. P. Lovecraft's Re-animator“ (režissöör Stuart Gordon), mis põhineb teatud määral Lovecrafti jutustusele „Herbert West – Reanimator“ (1922). (Joshi 2001:391).

Lisaks on tema tööd adapteeritud koomiksite,³⁰ rollimängude (kuulsaim neist jagab nime Lovecrafti 1926. aastal kirjutatud jutustusega „The Call of Cthulhu“) ning mitmete arvutimängude kujul.³¹

³⁰Lisaks paljudele koomiksitele, mille side Lovecrafti maailmaga ilmneb juba nende pealkirjast (näiteks Alan Moore'i teosed „Neomicon“ (2010) ja „Providence“ (2015–2017)), on Lovecrafti mõjutusi, kuni kohanimedeni välja, näha ka DC Comics'i Batmani lugudes. Viimases on tegevuspaigaks Gothami linn, kus äärmuslikke kurjategijaid hoitakse Lovecrafti Arkhami linna sanatooriumist inspireeritud Arkami-nimelises psühhiaatriaiglas.

³¹Populaarsemad Lovecrafti-teemalised arvutimängud on näiteks õudusmängude seeriad „Alone in the Dark“, „Amnesia“, „The Call of Cthulhu“, „Darkness Within“, „Dead Space“ ja „Mass Effect“.

2.2. August Gailiti varajane novellilooming õuduskirjanduse kontekstis

August Gailit (1891–1960) on eesti kirjanduses tuntud eelkõige romaanikirjanikuna. Tema kuulsaimaks ja enim tähelepanu saavutanud teoseks on 1928. aastal kirjutatud ränduriromaan „Toomas Nipernaadi“, mis on tõlgitud paljudesse erinevatesse võõrkeeltesse ning lisaks on eesti keeles juurutanud termini „nipernaadilik“. Viidates Gailiti romaani nimikangelasele, tähistab viimane mõiste üheaegselt nii muretut rännulusti kui ka luiskamist. Gailiti teiste kuulsamate teoste hulka kuuluvad tema teinegi rännuromaan „Ekke Moor“ (1941), hülgeküttide elust jutustav „Karge meri“ (1938), Vabadussõjast kõnelev „Isade maa“ (1935), põgenemistraagikat käsitlev „Üle rahutu vee“ (1951) ning n-ö kunstnikuromaan „Leegitsev süda“ (1945). Kõik eelpool mainitud teosed on eelkõige realistlikud ja hoolimata teatavast iroonilisest või pessimistlikust maailmavaatest, mida võib leida ka Gailiti varasemast loominguist, vastanduvad need sellegipoolest autori eelnevatele kirjanduslikele töödele, kus leidub hulgaliselt fantastilisi, sümbolistlikke ja isegi groteskseid elemente.

Tema esimese loomingu perioodi tähelepanuväärsemateks tekstideks on maailmahävingut kuulutav romaan „Purpurne surm“ (1924), üksiknovell „August Gailiti surm“³² (1919) ning kaks novellikogu – „Saatana karussell“ (1917) ja „Rändavad rüütlid“ (1919). Aivar Kull kirjutab artiklis „August Gailiti ajaloo filosoofia“ (2016), et eelkõige on romaanis „Purpurne surm“ näha Oswald Spengleri pessimistlikust filosoofiast kantud teose „Õhtumaa allakäik“ (1918–1920) kirjanduslikku paralleeli (Kull 2016). Lisaks tugevale pessimistlikule meelestatusele on Gailiti varase loomingu perioodi teoseid ühendavaks jooneks üleloomulik element ning kosmilisest õudusest tuttav veendumus, et inimene ise on pea võimetu oma elu ja saatust määrama.

Gailiti varasemat loomingu on ennekõike nimetatud uusromantiliseks. Viimast soodustas kindlasti ka „Siuru“ rühmitus, mille liikmeks sai Gailit 1917. aastal (Puhvel 1991: 8). Uusromantilised mõjutused ei piirdunud sel perioodil (alates 20. sajandi algusest kuni 1920ndate keskpaigani) vaid Gailiti ja teiste siurulastega, vaid olid eesti kirjanduses üldiseks nähtuseks. Tiit Hennoste on teoses „Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüppeid modernismi poole I“ välja toonud, et kirjandus, mida Eestis tähistatakse mõistega „uusromantism“, erineb mõningal määral selle sõna maailmakirjanduse kontekstis kasutatavast tähendusest. Rühmitus „Noor-Eesti“, kelle liikmete töödes võis esimesena täheldada uusromantilist suunitlust, tähtsustas individualismi ja universalismi ning

³² „August Gailiti surm“ avaldati kogumikus alles 1924. aastal, kui ilmus kogu „Idioot“, mis lisaks eelmainitule sisaldas ka Gailiti 1918. aastal kirjutatud novelli „Joe Niiluse teekond“.

rahvusromantilisus ja omakultuur jäid tagaplaanile või unustati üldse. (Hennoste 2016: 116) Ka fantastiliste ja sümbolistlike elementide kasutamine polnud uusromantikutele võõras, seda eriti hilise uusromantismi puhul – lisaks Gailitile leidub üleloomulikkusele viitavaid motiive ka näiteks Tuglase, Tassa ja Tammsaare tolle perioodi tekstides. Inetus, kurjus, grotesk, fantastilised nägemused, hullumeelsus ja surm on kõik levinud komponentideks nende teostes (*ibid.*, 135). Ka Gailiti sel ajal kirjutatud tekstides pole puudust äärmuslikust groteskist, hukutavast hullumeelsusest ning mässavatest üleloomulikest jõududest (*ibid.*, 133).

Uusromantismile omaselt oli Gailit äärmiselt individualistlik autor, ehkki teatud määral säilis see ka tema hilisema perioodi teostes. 1984. aastal ilmunud artiklis „Gailitlik stiilifenomen“ viitab autor Harald Peep talle kui dünaamilisele, aga sellegipoolest vastuolulisele inimesele, kelle paratamatuteks tunnusteks on egotsentrism ja isegi tehisaristokraatia (Peep 1984: 1556–1557). Peep ei heida aga kõike nimetatud Gailitile ette, vaid tõdeb, et nende iseloomuomaduste tõttu omandas viimane tugeva autoripositsiooni, mis on eesti kirjanduse taustal mänglev, üllatav ja kohati isegi šokeeriv (*ibid.*, 1557). Gailiti tekstide eripärasusele on tähelepanu juhitud ka 1981. aastal ilmunud ülevaates „Eesti kirjanduse ajalugu“, kus tema esimese loominguperioodi loometööd nimetatakse uudeks nii ainetiku, tegelaskujude kui ka sõnastusstiili poolest (Krusten jt 1981: 373).

Ühe esimesena tunnetas Gailiti loomingu eraldiseisvust ja isemeelsust tolleaegne „Siuru“ juhtfiguur Tuglas, kes 1920. aastal avaldatud teoses „Eesti uuem ilukirjandus. Ylevaade“ kiidab Gailitit värvikate sündmuste ja tegelaskujude loomisoskuse ning rütmika ja voolava stiilikasutuse eest (Liiv 2010: 330). Samuti kutsub Tuglas Gailitit Eesti „eri-tõuliseks ja eri-temperamendiliseks nähtuseks“ (*ibid.*). Hennoste toob välja individualismi tähtsustamise kui uusromantikute seas levinud tava, väites, et see oli kooskõlas moderniseeruva maailma väärtustega ning vastandus ühtlasi ühiskonnas valitsevale rahvuslikkuse doktriinile (Hennoste 2016: 144).

Ehkki Gailit polnud kindlasti mitte žanrikirjanik, on tema varasema perioodi novellides võimalik täheldada mitmeid tunnuseid, mis pole mitte ainult omased õudusžanrisse kuuluvatele teostele, vaid millel on ka palju ühist lovecraftiliku kosmitsismiga. Gailiti kosmilisest suunitlusest kirjutab juba Toomas Liiv 1977. aastal ilmunud artiklis „Eesti novell aastatel 1917–1925“, kus ta nimetab Gailiti novelle fantaasiarikasteks tekstideks, mis kujutavad (kohati isegi destruktiivselt) languse kosmilist haaret ning suhtuvad inimühiskonna kollektiivsetesse väärtustesse eitavalt (Liiv 1977: 208). Gailiti „Siuru“-perioodi novellide pessimism on suunatud nii ühiskonna kui ka kultuuri tuleviku pihta ning väljendub üheaegselt

nii realistlikus kui ka fantastilises kujutuslaadides, mis sulanduvad tema novellides sujuvalt tervikuks (Puhvel 1991: 9–11).

Kahe võimaliku põhjusena, miks Gailiti nimetatud ajajärgu looming oli täidetud katastroofiliste kujutluspiltide ja õudusstseenidega, on kirjandusteadlane Heino Puhvel välja toonud Esimese maailmsõja (ja samale ajale langenud Venemaal toimuvad riiklikud muudatused) ning sümbolistliku kirjandusvoolu. Fantastilise-sümbolistliku kirjanduse eesmärgiks pole tingimata reaalsete ajalooliste sündmuste kaasamine või tõetruu kujutamine, kuid sõja- ja revolutsioonimeeleolu on sellegipoolest taustaks mitmes Gailiti sel ajajärgul kirjutatud novellis (näiteks „Kollases hullumeelsuses“ (1918) ja „August Gailiti surmas“ (1918)). (Puhvel 1991: 9)

Lisaks nendele ajaloolistele ja kultuurilistele mõjutajatele peab Toomas Liiv artiklis „Infernaalne Gailit“ noore kirjaniku inspiratsiooniallikaks ka ekspressionismi. Viimase mõjutusi võib lisaks Gailitile märgata ka teiste siurulaste loomingus (näiteks Tuglase novellis „Popi ja Huhuu“ (1914) ja Henrik Visnapuu luuletustes), kuid parimaks näiteks eesti ekspressionismist on sellegipoolest Gailit oma õudusunenäolistes linnakirjeldustes (näiteks novellis „Faun ja proua Hansen“) ning trotsis tol ajal eksisteerinud „väikekodanliku“ maailmavaate ja väärtuste vastu. Gailiti novellides leidub ka ekspressionismile omased võtteid, näiteks surma ja hukkumise rõhutamine ning rusuv katastroofiärevus. (Liiv 2010: 336–338)

„Siuru“-ajajärgu novellides kujutab Gailit oma peategelasi võrdlemisi pealiskaudselt ning seetõttu jääb neist mulje kui psühholoogiliselt ühekülgseltest karakteritest. Sama võtet kasutas Lovecraft ka oma protagonistide puhul selge eesmärgiga vähendada inimestest tegelaskujude tähtsust ja näidata, et nende saatuse ja elukäigu tõelisteks suunajateks ja otsustajateks on kosmilised jõud, mida inimene ei ole iial võimeline täielikul määral mõistma. Arvo Mägi märgib 1965. aastal kirjutatud artiklis Gailiti tegelaskujudest rääkides irooniliselt, et viimase kangelased olid niivõrd pinnapealsed, et võivad nüüdse aja lugeja isegi muigama panna (Mägi 2002: 171). Siinkohal tuleb aga arvestada aga et artikkel on välja antud 1965. aastal – loomingu hilisematel perioodidel suhtus oma nooruspõlves kirjutatud loomingusse võrdlemisi külmalt ja tõrjuvalt ka Gailit ise³³ (Vaino 2010: 327) ning lisaks ei sobinud nendes tekstides valitsenud uusromantiline fantastika sugugi kokku toleagekse ideoloogilise sotsialistliku realismi ideoloogiaga.

³³ Hilisematel aegadel Gailit ei publitseerinud oma „Siuru“-perioodi novelle uuesti. Maarja Vaino (2010: 327) on võimaliku põhjusena välja toonud autori aja jooksul süvenenud religioosse maailmavaate, mis sattus vastuollu tema varajase loomingu blasfeemilisusega.

Vähest tähelepanu karakterite psühholoogiale Gailiti varases loomingus on ette heitnud ka Heino Puhvel, kes nimetab autori inimesekontseptsiooni tema varajaste tööde suurimaks puudujäägiks. Puhvel toob ka välja, et kui Gailiti novellide kangelased satuvad narratiivi käigus hukatusse, siis on nad selles ennekõike ise süüdi – neile saab saatuslikuks kirg või mõni muu sõltuvus, mille kammitsast nad ei suuda põgeneda. (Puhvel 1991: 9) Sarnaselt Lovecrafti karakteritele on nad justkui möödapääsmatule hävingule määratud. Võimalik, et ka Gailit soovis oma „pealispinnaliste“ karakteritega näidata, et üksikisiku võim oma saatuse määramisel pole niivõrd universaalne, kui inimestele tihtipeale mõelda meeldib.

Lisaks võib Lovecrafti ja Gailiti puhul täheldada ka teatud osas sarnast suhtumist naistegelastesse. Lovecrafti tekstides esineb neid tõepoolest väga vähe. Tema tähelepanuväärsemaks naiskarakteriks on Lavinia Whateley jutustusest „Dunwichi õudus“ ning tegemist on kurjusest läbiimunud naisega, keda saab vaevu üldse inimeseks nimetada. Sarnaselt Lovecraftile on ka Gailiti novellid edasi antud läbi meheliku vaatepunkti ning ehkki naistegelasid on viimase loomingus rohkem, kujutatakse neid ennekõike saatuslike, salajaste ja enneaimamatutena (nt Heldi „Fosfortõves“) või tihti ka kõlbeliselt rikututena ja kergesti korrumpeeritavatena tegelaskujudena (nt Kaaren „Saatana karussellis“ või advokaadiproua novellis „Faun ja proua Nansen“).

Gailit oli oma varajases novelliloomingus suurel määral mõjutatud ajaloolistest sündmustest, ühiskondlikust hetkeolukorrast ja tollaegsetest maailmakirjanduses levinud vooludest ja suundumustest. Lovecrafti olulisemaks inspiratsiooniallikaks olid aga varasemad žanrikirjandusse liigitatud teosed (eelkõige gooti kirjandus ja teised fantastilist õudust kujutavad tekstid). Osalt on see seletatav ka kirjanike geograafilise paigutusega – Gailit, elades tol ajal Eestis, puutus vahetult sõjakoledestega kokku, Lovecraft sai Esimesest maailmasõjast osa vaid (aja)kirjanduse kaudu. Lovecraftil oli aga kindlapiirilisem kirjanduslik vaatepunkt – tema eesmärgiks oli kirjutada õudusžanrisse kuuluvaid tekste, mille hirmutunnet tekitav faktor tugineks teadmatuse printsiibile. Paratamatult kaasnes sellega ka enda loominguga paigutamine ajaviitekirjanduse alla, mida käsitletaval ajaperioodil ei peetud n-ö tõsiseltvõetavaks kirjanduseks. Suur osa Lovecrafti tekstidest seisis kõrgemal *pulp*-ajakirjade tavapärase sisu kvaliteedist, kuid see tõsiasi leidis kajastamist ja tunnustamist alles aastaid peale autori surma. Gailit seevastu ei näinud ennast žanrikirjanikuna ning ehkki tema novellides leidis rohkelt kirjeldusi ja karaktereid, kes sobituksid suurepäraselt ka õudusnarratiivi, puudusid neist žanriõuduses pahatihti esinevad tüüptegelased, stambid ja klišeed.

Gailiti varajaste novellide ning Lovecrafti loomingu suurimaks sarnasuseks on aga kosmiline maailmatunnetus ning pessimism inimühiskonna vastu (ehkki Lovecraft eelistas oma pessimistlikkust nimetada „ükskõiksuseks“). Tutvudes nende teostega jääb lugejat saatma tunne, et isegi juhul, kui tekstisiselt pole sellele otseselt viidatud, on nii Gailiti kui ka Lovecrafti jutustustes alati olemas n-ö sügavam või suurem plaan, mis ulatub sõnaseletamatult kaugemale inimhõimuse vastuvõtlikkusest. Nende fiktsionaalses maailmas on alati jõude, mis ületavad suureliku inimese ja meile tuttava füüsilise maailma piirid. Sellest on tingitud ka Gailiti ja Lovecrafti protagonistide teatav sarnasus, mis väljendub eelkõige viimaste psühholoogilises pealiskaudsuses – inimene on vähetähtis ja abitu saatuse kätes. Mõlema autori tekstides leidub pea alati üleloomulik-fantastiline olend või jõud, kellele peategelane on paratamatult sunnitud alla vanduma. Lovecrafti kosmilise õuduse printsiip väljendub omal moel ka Gailiti novellide analüüsimisel.

3. TEKSTIVÕRDLUS

3.1. H. P. Lovecrafti „Vari Innsmouthi kohal“ ja A. Gailiti „Fosfortõbi“

H. P. Lovecraft kirjutas 22150-sõnalise jutustuse „Vari Innsmouthi kohal“ („The Shadow over Innsmouth“) 1931. aasta novembri- ja detsembrikuu jooksul (Joshi jt 2001: 237). Tegemist on autori ühe tugevama teosega, mis, lisades sinna Innsmouthi sadamalinna, täiendas samaaegselt Lovecrafti fiktsionaalse maailma piire ning laiendas ka tema „jumaluste“ panteoni. „Vari Innsmouthi kohal“ on olulisim teos, kus autor kirjeldab ookeanipõhjas elavate Sügaviku Omade³⁴ (inglise keeles *Deep Ones*) liiki, kes on ühtlasi Cthulhu müüdotsükli ja Lovecrafti fiktiivse universumi oluliseks osaks. Sarnaselt paljude teiste Lovecrafti jutustustega, on ka „Varjus Innsmouthi kohal“ teemaks inimkonna allavandumine tugevamate olendite ees. Seda kõike kujutatakse minajutustaja silme läbi, kes kogetud sündmuste tagajärjel meelemõistuse kaotab. Inimkonna languse ja peategelase moraalse laostumise motiivid on esindatud ka August Gailiti 1918. aastal kirjutatud novellis „Fosfortõbi“ (ilmus 1919. aastal kogumikus „Rändavad rüütlid“), kus autor kirjeldab, kuidas inimesed on sunnitud alla vanduma üleloomuliku võimega jõule, kes on otsustanud nad Maa pealt hävitada. Novellis kujutatud ebamäärase asukohaga kaluriküla kannatab ohtliku ja salapärase tõvehoo rünnaku all, mis saab lisaks paljude külaelanike elule saatuslikuks ka minajutustaja (kristlikule) maailmapildile.

Lovecraftile ja tema loomingule keskenduvast teoses „An H. P. Lovecraft Encyclopedia“ (2001) toob S. T. Joshi välja, et „Varjul Innsmouthi kohal“ on Lovecrafti loomingus eriline roll – nimelt on tegemist autori ainsa tekstiga, mis ilmus raamatuna juba tema eluajal. Lovecraft kirjutas jutustuse 1931. aastal, kuid, olles veendunud, et loo stiil ja narratiiv on liiga nõrgad, ei kaalunud selle avaldamist 1933. aastal saatis Lovecrafti lähedane sõber kirjanik August Derleth „Varju Innsmouthi kohal“ ajakirja „Weird Tales“, kuid toonane peatoimetaja Farnsworth Wright loobus teksti avaldamisest, väites, et viimane on ajakirjaformaadi jaoks liiga pikk. „Vari Innsmouthi kohal“ avaldati 1936. aastal hoopis raamatuna; seda trükiti 400 eksemplari. (Joshi jt 2001: 238–239)

„Varjul Innsmouthi kohal“ peamise tegevuspaiga – Innsmouthi sadamalinna – loomiseks sai Lovecraft inspiratsiooni Massachusettsis asuvast Newburyporti linnast, mida ta

³⁴Deep Ones on eesti keelde tõlgitud kui Sügaviku Omad. Jutustuse eestikeelne verisoon ilmus kogumikus „Süüged varjud“ (2001), tõlke autoriks on Eva Luts.

oli esmakordselt külastanud juba 1923. aastal. Lovecraft kirjutas nimetatud jutustuse omamoodi kirjandusliku „laborieksperimendina“ – ta üritas luua teksti, mis sobiks võimalikult täpselt kokku Newburyporti mereäärse atmosfääriga. (Joshi 2016: 117) Lisaks Newburyportile kasutas Lovecraft Innsmouthi loomisel inspiratsiooniks ka teisi Uus-Inglesmaa linnu ja asulaid ning muidugi lisas ta sinna ka oma alguspäraseid ideid (*ibid.*, 119).

Seetõttu on Innsmouthi mereäärne asukoht jutustuses äärmiselt oluline – linn ja selle elanikud on merest ja selle pakutavatest hüvedest täielikult sõltuvad. Meri kontrollib nende elu rohkem kui esmapilgul arvata võiks. Lisaks ilmselgetele merenduse ja kalandusega seotud hüvedele, on Innsmouthi elanikud olnud aastaid allutatud meres elutsevate kummastavate, välimuselt kala ja konna hübriidi meenutavate Sügaviku Omadeks kutsutavate olendite ülemvõimu alla. Vastutasuks rohke kalaõnne ja merepõhjast pärinevate väärismetallide vastu, sõlmib Innsmouthist pärinev kunagine mõjuvõimas laevakapten Obed Marsh merepõhjas elavate olenditega lepingu: linnaelanikud, kes kummardavad Sügaviku Omasid ja nende ülevalitsejat Dagonit kui salajast religioosset kultust, asutavad neid teeniva kiriku ning toovad nende auks inimohvreid. Vastutasuks lubavad Sügaviku Omad, et seda tehes ei pea innsmouthlased enam kunagi halva kalaõnne või muude puuduste käes kannatama. Eriline seotus merest pärinevate olenditega viib aga Innsmouthi eraldumiseni ja äralõikamiseni ülejäänud maailmast – isegi naaberlinnade elanikud soovivad ümbruskonnas reisival peategelasel kurikuulsasse Innsmouthi mitte väga kauaks peatuma jääda –, ning toob kaasa linna üleüldise allakäigu.

Veelgi kohutavamakas kujunes aga Innsmouthi elanike saatus mereolendite kontrolli all. Mõni aeg pärast kapten Marsiga lepingu sõlmimist hakkasid Sügaviku Omad nõudma, et nende sugu ja inimesed omavahel järglasi saaksid ja seguneks. Marsh abiellus uuesti ja ehkki keegi linnas ei olnud tema uut naist päevavalguses näinud, suurendas see vaid kuuldusi, et Marshi abikaasa on üks Sügaviku Omadest. Tema eeskuju järgisid ka mitmed linna lugupeetavamad ja mõjukamad perekonnad ning peagi tekkis Innsmouthi põlvkond, keda väliselt iseloomustasid hirmuäratavalt sarnased tunnused. Nad olid omavahel niivõrd sarnased, et nendele viidates hakati kasutama mõistet „Innsmouthi ilme“ või „Innsmouthi välimus“ (*Innsmouth look*). Peategelasele jätavad innsmouthlaste eripärased tunnused mulje pigem bioloogilisest taandarengust kui võõrapärase vere segunemisest. Ta kirjeldab muljed oma esimesest kohtumisest innsmouthlasega:

„Mehel oli piklik nägu, pungis vesisinised silmad, mis ei paistnud kunagi pilkuvat, lame nina, taanduv laup ning lõug ja erakordselt silmapaistmatud kõrvad. Tal olid suured paksud huuled ning suurepoorilised hallid põsed. ... Kohati paistis nahk veidi ebatasane,

nagu kestendaks mõne nahahaiguse tulemusel. ... nahal oli väga ebatavaline hallikassinine toon. ... märkasin ta erilist lohisevat kõnnakut ja nägin, et ta jalad olid ülemäära suured.“
(Lovecraft 2001: 12)

Hiljem näeb ta sarnaseid tunnused nende erinevas arengujärgus ka paljude teiste innsmouthlaste nägudel ja välimuses. Innsmouth, millest on peategelase külaskäigu ajaks saanud halva kuulsusega degradeerunud ja allakäinud linn, kuhu võõraid ja n-ö väljastpoolt tulnud inimesi satub väga harva, on oma elanikega läbinisti põimunud. Liikidevahelise segunemise tagajärjel sündinud innsmouthlased ei suudaks tavamaailmas enam hakkama saada. Samuti ei võeta tavamaailmast pärinevaid inimesi Innsmouthis kunagi päriselt omaks. Innsmouthlaste kohatunnetus on niivõrd tugev, et isegi need, kes varem pole linna külastanud, kuid kelles mõne kauge sugulasliini kaudu leidub Innsmouthi „kalaverd“, tajuvad linna jõudes teatavat äratundmist või isegi tuttavlikkust. Viimast tunnetab Innsmouthi saabudes ka peategelane, kes ei oska aga *hetkel veel* seda tunnet selgesõnaliselt väljendada ja usub, et tegemist on kõigest pseudomälestustega.

Mereäärne asukoht ja suletus ülejäänud maailmast on jätnud jälje ka „Fosfortöves“ kujutatava küla asunike välimusse, iseloomu ja eluolusse. Erinevalt innsmouthlastest polnud nende omapäraste tunnuste põhjused sugugi mitte üleloomulikud, vaid kujunenud välja elu jooksul, mis oli täidetud vaid merelkäimise ja kõrtsis joomisega. Peategelase pilgu läbi kirjeldab Gailit külaelanikke järgmiselt:

„Kalamehed olid pikad ja lahjad, savipruunid näod, käharad, kollased habemed, kitsad vesised silmad. ... Kui tigidad merihundid kesk mässavaid voogusid käisid nad ringi, toored ning metsikud, armutud ning kaastundmatud, elades igaüks oma pisikest elu. Nende naised oli väikesed ja lahjad, kollanäolised kui erivaik, lühikeste, tömpide ninadega, rippuvate kõhtudega, vesisilmsed, täis ere rahulist und ja vaikuse flegmat. Nad kõndisid taarudes, jalad harkis ... Nende hallid näod oli kivilinenud ja tõsised ...“ (Gailit 2010: 103–104)

Gailiti novellis on külaelanike sarnasus tingitud samalaadsetest elutingimustest ja kommetest; kindlasti leidub nende välimuses tunduvalt rohkem varieerumist kui Lovecrafti jutustuses, kus sarnasuse põhialuseks on geneetiline pärinevus. Ometi on märkimisväärne, kuidas Gailit suudab (enamiku) külaelanike välistest tunnustest kokku võtta vaid mõne lausega. Külaelanikud näivad ühtse massina: sarnase saatusega inimesed, kel on vähe lootust paremale või isegi teistsugusele elule. Nad on terve oma elu olnud ühel või teisel moel merega seotud ning ehkki neil puutub ametlik merega seotud kultus (nagu Innsmouthis paganlik „Esoteeriline Dagoni ordu“), kuuluvad nemadki omal moel merekummardajate hulka. Meri ja

merega seonduv on mõjutanud kogu nende elu, mistõttu ei ole üllatav, et aastate jooksul on külaelanikud muutunud niivõrd sarnaseks – nad on metsikud ja räpased, samaaegselt ka kidurad ja vesisilmsed, harjunud vaesuse ning päevast päeva kestva tüdimusega.

Nii Innsmouthi kui „Fosfortöves“ kujutatud küla olemuse määrab nende rannikuäärne asukoht ning majanduslik ja ajalooline side merega. Meri mõjutab asunike maailmapilti ja kuulub lahutamatuks nende argipäeva juurde. Selle asemel, et luua kontakte teistes linnades või piirkondades elavate inimestega, on nad kapseldunud omaenda maailma, kus peale nende endi on veel ruumi ainult merele ja kõigele sellele, mida viimane neile pakkuda võib. Mõlemal asulal on kontakte n-ö välismaailmaga vaid väga vähesel määral. Tegemist on enesesulgunud kogukondadega, mistõttu nad on ideaalseks ohvriks potentsiaalsetele terroriseerijatele, nagu seda on näidatud nii „Fosfortöves“ kui ka „Varjus Innsmouthi kohal“. Võib öelda, et mõlemal asulal on tegevuspaigana äärmiselt sarnane tunnetus, ehkki üks on kunagine tööstuslinn ja teine vaid vaene kaluriküla. Meri, suletus, allakäik ja (Innsmouthi puhul) väljatõrjutus ülejäänud maailmast on selgelt näha isegi mõlema asula välimuses. Gailit kirjeldab novelli tegevuspaika:

„Mändide all aga olid laiali pillatud kalameeste onnid, tormist lõhutatud, viltu vajunud, mille valgekivised katused särasid päikeses kui pärlmutter. Kõik ümbrus haies võrkudest, kalarasvast ja mädanevaist vesikasvudest. Isegi inimesed kandsid ühes vaesusega seda haisu kaasas, käies kirikust kõrtsi ja kõrtsist kiriku kui tõbised. Siin elati vaeselt ja kõlvalt“ (Gailit 2010: 103)

Innsmouth on kaotanud kogu oma väidetava varasema hiilguse ja rolli olulise tööstuslinnana ning on nüüdseks aastakümneid kannatanud allakäigu ja Sügaviku Omade soove täitvate esiperekondade isevalitsuse all. „Fosfortöve“ küla meenutavaid tähiseid märkab ka minajatustaja, kui ta Innsmouthi saabudes linna uurib:

„See oli suur ning tiheda ehitusega linn, kuid pahaendeliselt elutu. ... Suur hunnik koolduvaid mansardkatuseid ja teravatipulisi viilkatuseid andsid täiesti selgelt mõista, et olid ussitanud ja kokku kukkumas. ... nende [liivaluidete – K.S.] peal nägin mõningaid igerikke onne, ankrus seisvaid kaluripaate ja räbaldunud vähimõrdu. /---/ Kõikjal levis kõige vastikum kalahais, mida võis kujutleda.“ (Lovecraft 2001: 13–14)

Meeleheide ja selle elanike allasurutus on jätanud ilmselge jälje ka mõlema asula välisesse fassaadi. S. T. Joshi on nimetanud viisi, kuidas Lovecraft kirjeldab Innsmouthi ja selle elanikke, äärmiselt realistlikuks (2014: 361), ning selle kasuks kõneleb ka Innsmouthi tunnetuslik sarnasus „Fosfortöves“ kujutatava kalurikülaga, kus kuni Jaanus Lemmi tulekuni polnud aset leidnud mitte ühtegi üleloomulikku sündmust või nähtust. Asulate sõltuvus neid

piiravast merest ja olemuslik üksildus määravad nende saatuse kummastavate äärealadena, kus (õudus)unenäolisus põimub reaalsusega ja loomulik ebaloomulikuga.

Nii „Vari Innsmouthi kohal“ kui ka „Fosfortõbi“ on edasi antud meessoost peategelase pilgu läbi, kes on tekstides kujutatud asulate kontekstis väljastpoolt saabunud või isegi võõrad (viimast eriti Innsmouthi puhul). „Varjus Innsmouthi kohal“ on peategelaseks Robert Olmstead.³⁵ Ta viibib piirkonnas ringreisil, külastades antikvaarseid ja geneoloogilisi huviväärsusi (tema hõimkond on nendelt aladelt pärit) ning satub Innsmouthi juhusliku raudteejaamas peetud vestluses käigus saadud vihje tõttu. „Fosfortõves“ on tegemist autorilähedase jutustajaga, kelle nime novelli jooksul ei avaldata, kuid keda kohaliku kirikuõpetaja ameti tõttu kutsutakse õpetajaks. Ehkki ta on külas elanud juba mõned aastad, tunneb ta ennast sellegipoolest kõrvaltvaatajana – peamiselt seetõttu, et ta ei suuda mandunud ja robustsetele kaluritele jumalasõna mõistetavaks teha, ehkki viimased käivad kohusetundlikult igal pühapäeval kirikus jutlust kuulamas.

Nii „Varju Innsmouthi kohal“ kui ka „Forfortõve“ peategelasele on iseloomulik teatav passiivsus ja allaheitlikkus. Osalt on see mõistetav, sest mõlemad on paisatud kõige ebataavalisemate sündmuste keskele: Olmstead avastab, et on sattunud linna, mis on täidetud vaenulike hübriidolenditega ning õpetaja peab „Fosfortõves“ vastu astuma surmavat nakkushaigust põdevale Lemmile, kelle selge mõistus on hajumas, asendudes peaaegu et üleloomulike võimetega. Mõlemal peategelasel on oma vastavas kogukonnas ka sarnane positsioon – nad on sisserändurid ja mõnes mõttes isegi sissetungijad. Olmstead on Innsmouthis, linnas, kuhu hea meelega ei satu ükski külaline, tõepoolest kõigest turist ja äratab seetõttu omajagu kahtlust. Külaelanikega usaldusväärse sideme loomises ebaõnnestub ka „Fosfortõve“ peategelane, ehkki kogukonna kirikuõpetajana on tal selleks märksa suurem võimalus. Viimane põhjustab meelehärmi ka õpetajale endile, sest see vaid suurendab tema läbikukkumistunnet ja ühtlasi jõuetut viha kalameeste vastu, kes tema õpetuse tõelist sisu mõista ei suuda. Ta proovib nendeni läbi murda, kujutades Jeesust kõigepealt lihtsa kalamehena ja seejärel, vihastudes kuulajate jätkuvalt ükskõiksetest pilkudest, valju ja vihasena. Küla tõeliseks südameks ja elukeskmeks jääb kiriku asemel sellegipoolest kõrts.

„Fosfortõve“ lugedes on tunda järkjärgult paisuv kaosetunne, paratamatu ja peatamatu liikumine novelli lõpus aset leidva katastroofi suunas. Olukorra eskaleerumist tunnetab ka peategelane, kui tema maailmapilt ja eksistentsiaalne loomus tükkhaaval lagunevad. Hädaohtlikus olukorras ei suuda õpetaja olla piisavaks abiks ega toeks oma kogukonnale ning

³⁵Minajutustaja nime – Robert Olmstead – ei mainita jutustuse käigus kordagi. Protagonisti nimi on kindlaks määratud mõningate säilinud märkuste põhjal, mida Lovecraft oli teksti kirjutades kasutanud. (Joshi 2016: 118)

eelkõige ei suuda ta võrdväärset vastu astuda Jaanus Lemmile. Viimase näiliselt otsatusse jõudu panustab lisaks Indiast saadud salapärasele fosfortõvele ka õpetaja noore naise Heldi tõeline armastus ja poolehoid. Õpetaja jääb paratamatult ängistavasse passiivsesse rolli. Ükskõik, kuidas ta ei tahaks ka olukorraga võidelda, jääb ta ikka tugevamatele jõududele alla. Haigusest ja alkoholist hullunud Lemm peab novelli lõpus pea „übermenschiliku“ kõne, kuulutades ennast saatanaks ja Vale-Kristuseks (Liiv 2010: 339), õpetaja aga tõdeb, et isegi kui jumal peaks mingil kujul eksisteerima, siis tema palveid kuulda ei võeta. Õpetaja usk kristlusesse, mida novelli alguses võib eelkõige kirjeldada kohusetundlikuna, hävineb teksti lõpuks täielikult. Isegi tõvehoos piineldes ja surma eel kirikus palvetades suudab ta vaid karjuda: „Issand, miks oled meid unustanud siia!“ (Gailit 2010: 156). Õpetaja allaheitlikus vaid suurendab muljet „Fosfortõvest“ kui potentsiaalselt kosmitsistlikust teosest, kus peategelaste peamiseks rolliks on tunnistada omaenda väiksust ja võimetust maailmaruumis leiduvate tugevamate jõude ees. Jumala poole pöördumisest ei ole õpetajal kasu, sest isegi kui selline olend peaks eksisteerima, siis ei hooli ta palvetest.

Lovecrafti peategelased on tuntud oma passiivsuse poolest, kuid „Varju Innsmouthi kohal“ minajutustaja Robert Olmstead on autori protagonistide kontekstis üllatavalt „aktiivne“. Lovecraft muutis oma peategelaste rolli teadlikult võimalikult vähetähtsaks, kartes, et vastasel juhul läheks kaduma „kosmilise ükskõiksuse“ efekt, mida ta oma lugudega taotles. Olmstead, ehkki suures osas tüüpiline lovecraftilik karakter, torkab silma stseenis, kus ta Sügaviku Omade käsilaste eest põgenedes hotellitoa aknast välja ronib ning seejärel üle katuste ja läbi Innsmouthi pimedate tänavate nende eest ära joosta üritab. Joshi järgi on võimalik, et Lovecraft kirjutas selle stseeni lootuses avaldada jutustus *pulp*-ajakirjas „Strange Tales“, mis tasus autoritele lugude eest sõna pealt kaks senti (võrdluseks, „Weird Tales“ maksis vaid sendi), kuid mis oli orienteeritud pigem tegevusrohketele seiklusjuttudele (Joshi 2016: 120–121). Lovecrafti lootuses avaldada „Vari Innsmouthi kohal“ „Strange Tales’is“ ei saa aga olla kindel, sest nagu eelpool mainitud, Lovecraft oli algselt oma teksti lõpptulemusega niivõrd rahulolematu, et ei saanud seda avaldamiseks mitte ühelegi ajakirjale (*ibid.*).

Olmsteadi äkiline isemeelsus hävitatakse aga jutustuse lõpus, kus ka tema tuleb alla vanduda saatuse määratule jõule. Innsmouthi ringi käis ja „Innsmouthi ilmega“ linnaelanikke kohates oli ta mitmel korral tajunud endagi üllatuseks kummalist äratundmist. Kuna ta seda loogiliselt seletada ei suutnud, siis heitis ta need mõtted pseudomälestuste pähe peast välja. Olmsteadi mälupeletidele antakse aga seletus loo lõpus, kui selgub, et ta on vana kapteni Obed Marshi kauge sugulane ning Olmsteadigi veri on segunenud ookeanipõhjas elutsevate

olenditega. Jutustuse lõpus toimub peategelase, kes hoolimata Innsmouthis kogetud sündmustest oli suutnud jätkata oma genealoogiaalast uurimistööd, kiire vaimne, moraalne ja füüsiline lagunemine. Vaadates surnud perekonnaliikmetele kuulnud esemeid, märkab Olmstead neis sarnasusi Innsmouthis nähtud Sügaviku Omade kummardamiseks loodud esemetega (identsed mustrid ja materjalid ning tõsiasi, et keegi ei osanud nende algset päritolu seletada). Peategelane tunnistab, et on peale linna külastamist juba mõnda aega vaevelnud õudusunenägude käes, kus eksleb ööst-öösse pimedates veealustes sammassaalides, ümbritsetud grotesksetest kaladest, mererohust ning sugulastest, keda perekond oli aastaid surnuks pidanud, kuid kes tegelikult olid naasnud oma tõelisesse koju – Sügaviku Omade elupaika, ootama hetke, mil Cthulhu igavesest unest ärkab. Ühel hommikul järjekordsest unenäost ärgates leiab Olmstead peeglisse vaadates, et temagi ei saa enam eitada seda, mis talle sealt vastu vaatab – ümmarguste pungis silmadega Innsmouthi ilme. Meeleheitest hoolimata pea Olmstead tunnistama, et meresügavike kartmise asemel, kuuleb ta nüüd nende vastupandamatut kutset. Jutustuse lõpuks on peategelasel kindel plaan minna tagasi Innsmouthi, et ühineda oma perekonnaga Sügaviku Omade igaveses elupaigas. S. T. Joshi on Robert Olmsteadi maailmavaate täielikku peapeale pööramist – minajutustaja suhtub hübriidolenditesse algselt absoluutse jälestusega, kuid loo lõpuks on veendunud, et temagi on üks nende hulgast – üheks parimaks psühholoogilise languse näiteks kogu *weird fiction*'is (Joshi 2014: 363).

Nii „Vari Innsmouthi kohal“ kui ka „Fosfortõbi“ kujutavad vastavate peategelaste paratamatut füüsilist ja moraalset langust. Nii Gailit kui Lovecraft otsustasid oma narratiivi edasi anda võrdlemisi passiivsete tegelasekujude kaudu, mis tähendab, et peategelased ei vasta tüüpilisele n-ö kangelase stereotübile ning ülejäänud inimkonna seast n-ö kangelase kombel väljapaistmise asemel, nad on pigem „halli massi“ võrdkujuks. Peategelased näivad esindavat autorite seisukohti, mille järgi inimkond tervikuna ei oleks võimeline narratiivis kujutatud ohtudele vastu astuma ning vaid alistuks üleloomuliku jõuga ähvardava ohu ees.

Protagonistidele vastanduvad antagonistid. „Varjus Innsmouthi kohal“ on selleks eelpool kirjeldatud kala ja konna hübriidi meenutavad kõrgelt arenenud tulnukolendid üldnimetusega Sügaviku Omad, kes on end miljoneid aastaid peitnud Maa ookeanisügavustes. Nad ei tunne ennast inimkonnast ohustatuna, sest kui kindlad kogukonnad (nt Innsmouthi linn) välja arvata, ei ole inimesed nende olemasolust isegi mitte teadlikud. Jutustuse karakterid vihjavad Sügaviku Omadele ümbernurga ja salaja, kuid Innsmouthist põgenedes õnnestub peategelasel neid olendeid päris oma silmaga näha. Ta kirjeldab neid kui eemaletõukuvaid palavikunägemusi:

„Ja siiski nägin neid piiramatu voona ... ebainimlikult tuikumas läbi tontliku kuuvalguse groteskses õelas fantastilise luupainaja sarabandis. ... domineeriv värv oli hallikasroheline, kuigi neil olid valged kõhud. ... Nende kogud meenutasid ähmaselt inimeste omi, kuid nende pead olid kala omad, tohutute punnis silmadega, mis kunagi ei sulgunud. Nende krooksuvad, haukuvad hääled, mida kindlasti kasutati artikuleeritud kõneks, väljendasid kõiki süngeid meeleolusid, mida polnud võimalik välja lugeda vahtivatelt nägudelt.“ (Lovecraft 2011: 40)

S. T. Joshi on teoses „A Dreamer & A Visionary: H. P. Lovecraft in His Time“ (2001) kirjutanud, et hübriidsete kalalaadsete koletiste loomiseks sai Lovecraft inspiratsiooni Irvin S. Cobbi jutustusest „Fishhead“ ja Robert W. Chambersi lühijutust „The Harbor-Master“ (Joshi 2001: 306). „Varju Innsmouthi kohal“ muudab eriliseks aga moondunud olendite suur hulk – mõlemas eelmainitud jutustuses leidub vaid üks segavereline olend, kuid Lovecrafti tekstis on nendega täidetud suur osa Innsmouthi linnast (*ibid.*). „Varjus Innsmouthi kohal“ pole seega sugugi mitte ohus vaid peategelase elu või ühe laguneva linna saatus – potentsiaalse rünnaku skaala hõlmab kogu planeeti.

Jutustuses „Vari Innsmouthi kohal“ on olendite primaarseks eesmärgiks linnaelanike ärakasutamine Maa maismaa-alade vallutamiseks. Viimast loodetakse saavutada Sügaviku Omade ja inimeste geenide segamisel, mis tähendaks uue hübriidliigi teket. Ajaks, mil jutustuse peategelane Innsmouthi jõuab, on kahe liigi segunemine aset leidnud juba aastakümneid. Seetõttu kujutavad Robert Olmsteadile kõige otsesemat ohtu eelkõige just innsmouthlased, kelle soontes voolab juba Sügaviku Omade verd, kuid kes välimuselt meenutavad siiski veel inimest; nad mõjuvad peategelasele eemaletõukavalt, kuid (veel) mitte õudustäratavalt. Segunenud verrega poolinimeste välimust võib kirjeldada eespool mainitud „Innsmouthi ilmega“ – tegemist oleks justkui geneetilise taandarenguga.

„Fosfortõves“ kehastab antagonistist Jaanus Lemmi nimeline meremees. Kurikuulus mees on külast aastaid eemal viibinud, kuid tema äkiline naasmine põhjustab külaelanikes ärevaid tundeid ning äratab peategelaseski hirmu, mida ta endale tunnistada ei söanda. Viimast põhjustab tõsiasi, et tema äsjane abikaasa oli eelnevalt Jaanus Lemmi armastatu. Oma olemuselt on Lemm õpetaja tegelaskuju vastand: õpetaja on pigem alalhoidlik, samal ajal kui Lemm ei näi kartvat kedagi ega midagi. Hoobeldes käitub Lemm, nagu kuuluks küla koos kõigi elanikega ainuüksi talle. Selleks hetkeks juba õpetaja naiseks saanud Heldi kirjeldab Lemmi naasmist järgnevalt:

„Ta tuli kaldalle kui tige merihunt,“ räägib naine värisedes. „Pikk, kõhn, metsikud silmad. Ei tundnud ära endist Lemmi. Ta on palju kohutavamaks muutunud, palju

metsikumaks. Ta irvitas ning mustad hambad paistsid kui kuristik. Ning silmad, need piilusid rahutumalt kui läikivad mõõgad vihisedes õhus.” (Gailit 2010: 126)

Lemmi hirmuäratavas välimuses ning ärplevas ja agressiivses käitumises on osaliselt süüdi ka salapärane fosfortõveks kutsutav haigus, millesse mees oli Indias nakatunud. Mainitud haigus levis sugulisel tee ning sellesse nakatunud tundsid, justkui põleksid nad sisemiselt. Peagi vaevles Lemmilt saadud tõve käes kogu küla – teksti lõpuks oli tal õnnestunud haigusesse nakatada iga viimanegi kui külas elav naine, mehed omakorda said tõve oma abikaasadelt. Sündmuste sedavõrd kiire areng rõhutab veelgi külaelanike moraalsete põhimõtete allakäiku ja jõuetust.

Mõlema loo antagonistide kirjeldatakse kui metsikuid ja tsiviliseerimata olendeid. Sarnane on ka nende mõju asulas elavate inimeste üle. Nii Jaanus Lemm kui Sügaviku Omad „Varjus Innsmouthi kohal“ hukutasid narratiivis kujutatud asulate elanikud moraalselt ja ka füüsiliselt. Ääretus kõrkuses, julmuses ja haigusest tingitud hullumeelsuses oli Jaanus Lemmi eesmärgiks hävitada nii küla, selle elanikud kui kogu ülejäänud maailm. Sügaviku Omade eesmärk oli aga pikaajalisem – korrumpeerida ja moondada innsmouthlased ning allutada nende abil ka ülejäänud maailm enda alla.

Andrus Org on artiklis „Õudusfiktisooni narratiivsed tehnikad“ välja toonud, et antagonist ehk koletis esindab õudusnarratiivis kõike tundmatut, võõrapärast, ekstreemset ja ebataavaliselt, vastandudes ilule ja inimlikule, kuid ei jäta mainimata, et vastase rolliks pole mitte ainult peategelast hirmutada, vaid ka lummata (Org 2008: 435). Koletisliku lummuse efekti on tunda nii „Fosfortõves“ kui ka „Varjus Innsmouthi kohal“. „Fosfortõves“ on kõik külaelanikud (peale õpetaja) Lemmi kohutavatest ja peaaegu et jumalikest võimetest justkui nõiutud. Randlased, vaeveldes surmavas fosfortõves, üheaegselt nii vihkavad kui ka kardavad Lemmi, kuid see ei takista see neil meest allaheitlikult jumaldamast:

„Naised ja mehed, lapsed ja loomad säravad fosforlikus valguses. Randlased on unustanud oma töö, viibides alevi suures kõrtsis ning juues lõpmatuseni viina. ... Vahel ilmub ka Jaanus Lemm kõrtsi ning teda tervitatakse kui kuningat. Tõbine madrus joob end purju ning räägib joobumusega maailma hukkumisest, et randlased kuulavad ja neavad teda.“ (Gailit 2010: 151)

Ka „Varjus Innsmouthi kohal“ kujutatakse antagonistide teataval määral lummuslikuna. Jättes hetkel kõrvale innsmouthlaste organiseeritud seksti, mille põhieesmärk oligi Sügaviku Omade kummardamine ja teenimine, tuleb märkida peategelase langust mereolendite mõju alla. Olmstead, kes oli kogu teksti vältel tundnud Sügaviku Omade vastu vaid ülimalt tülgaastust ja hirmu, on jutustuse lõpus valmis nimetatud olendite juurde elama minema.

Meelemuutuse põhjuseks on minajutustaja avastus, mille järgi tema esivanemad olid Innsmouthist pärit ja seega on temaski toimumas geneetilised murrangud, mille lõpptulemusel muutub ta Sügaviku Omasid meenutavaks poolinimeseks:

„Kavatsen vabastada oma nõo ja koos läheme imest varjutatud Innsmouthi. Me ujume välja sellele ootavale rihvile seal meres ning sukeldume alla läbi mustade sügavike tohutusse ja paljude sammastega Y’ha-nthleisse, ja selles Sügaviku Omade elupaigas elame me imede ja hiilguste keskel igavesti.“ (Lovecrafti 2001: 44)

Antagonistide erakordsetest võimetest põhjustatud koletislik veetlus mõjub nende ohvritele hukatuslikult, muutes protagonistide ja teiste positiivsete tegelaste saatuse sedavõrd traagilisemaks. Nende paratamatult hukatusele määratud saatus saab õpetajale (ja randlastele) ning Olmsteadile järk-järgult järjest selgemaks. Sellegipoolest on nad võimetus oma saatuse käiku kuidagiviisi mõjutama.

S. T. Joshi on „Varju Innsmouthi kohal“ nimetanud Lovecrafti parimaks allakäiku kujutavaks teoseks (Joshi 2001: 305), kuid regressioonimotiivid on prevaleerivad ka „Fosfortöves“. Mõlemas tekstis leiab aset järk-järguline mandumine religiooses ja vaimses plaanis ning ka peategelaste isiklikus maailmavaates. „Fosfortöves“ on randlaste huvi kirikuskäimise ja õpetaja jutluse sisu vastu parimal juhul vaid pealiskaudne. Külaelanikud on valmis jumala poole pöörduma alles novelli lõpus, kui „Vale-Kristus“ Jaanus Lemm on nad kõik hukatusse määranud. Õpetaja ise on aga selleks ajaks kaotanud igasuguse usu jumalasse ja lakanud lootmast tema abile. Innsmouthis tegutseb Sügavike Omade teenimiseks asutatud „Dagoni Esoteeriline Ordu“, mida juhivad kõige tähtsamad ja suursugusemat päritolu linnakodanikud ning millel on linnarahva seas hulgaliselt truid jüngreid. Iroonilisel kombel on Gailit kujutanud realselt eksisteerivat religiooni läbikukkununa, samal ajal, kui Lovecrafti kirjeldatud pseudoreligioon on elujõuline ja järjest tugevnev. Mõlemad autorid kujutavad erinevaid vaatenurkasid kasutades sarnaselt manduvat maailma – Innsmouthis toimunu tõestab, et ebanormaalsus ja hullumeelsus on saamas uueks normiks ning kalurikogukonna häving „Fosfortöves“ näitab, et konventsionaalsed reeglid ja traditsioonid ning moraalsed tõesed ei suuda inimkonda paratamatu lõpu eest kaitsta.

Mõlema jutustuse varjatud irooniat rõhutab ka peategelaste senise minapildi vägivaldne ja traagiline lagunemine. Õpetaja ütleb Lemmi kordasaadetud õudusi jälgides lahti oma usust jumalasse ning põleb fosfortöbiste iseenesliku süttimise tõttu põlema puhkenud kirikus tuhaks. See on Lemmi viimane tõestus, et nii õpetaja ise kui ka tema jumala on „Vale-Kristuse“ ehk Lemmi enda kõrval tühised. Olmstead aga kaotab pärast oma Innsmouthi päritolu avastamise igasuguse huvi oma endise elu vastu. Tema kinnisideeks saab Sügaviku

Omadega ühinemine ning Innsmouthi linnast, mis eelnevalt äratas temas uudishimuga segatud vastikust, saab korraga justkui pühapaik.

S. T. Joshi on „Varjus Innsmouthi kohal“ kujutatud segavereliste linnaelanike taotlusi kirjeldanud kui groteskset otsingut igavese elu järele (Joshi 2014: 361). Segaverelised näevad sündides äravahetamiseni inimeste moodi välja, kuid moonduvad aastate möödudes järjest enam Sügavike Omade sarnaseks. Transformatsioon ei piirdu vaid välimusega, vaid nad omandavad ka oskuse veel all hingata ning nende eluiga venib enneolematult pikaks. Igavene elu ei tähenda innsmouthlaste jaoks kõigest metafoori või metafüüsilist seisundit, vaid (endise) inimolendi elu näib jätkuvat justkui lõputult.³⁶ Selleks, et igavest elada, tuleb loobuda aga oma inimlikkusest ja ühineda Sügavike Omadega. Sügaviku Omade ümber tekkinud Innsmouthist juhitud kultus peab neid otsekui inimkonna päästjateks – kui inimesed neid teenivad, siis vastutasuks lubatakse neile igikestvat elu ning teadmisi ja oskusi, mida inimesed muidu kunagi ei omandaks.

Inimkonna päästjana kujutab ennast ka fosfortövest hullunud Jaanus Lemm, kuid erinevalt Sügavike Omadest, kelle võimuses oli innsmouthlastele antud lubadused täide viia, on tema jultunud töötused läbinisti valelikud. Haigushoos fosforist hiilates näib Lemm välja kui üleloomulik olend ja see vaid suurendab tema valelike sõnade kaalu, kui ta meeleheitest haaratud randlastele kuulutab:

„Kõik inimkonna mõisted pillutakse segi, kõik linnad langevad rusudeks, ... Kõik inimkonna tarkus ja miljardite aastate teadus, kõik kunast ja jõupingutus, kõik geniaalsus ja töö, see kõik hävineb mõne nädalaga. Ning seda on teinud Jaanus Lemm. ... Mina ise asutan omale koguduse ning kiriku. ... Ning kõik te tõbised, kõik, kes te särate ja hiilgate oma tõves kohutavalt, kuulake oma õpetaja käsku: kõik ilmuge mu juurde, sest ainult minu läbi võib tulla pääsemine. Ainult mina võin vähendada teie valu ja pikendada teie elu.“ (Gailit 2010: 149–150)

Lemm lubab ahastuses randlastele seda, mida nad hetkel kõik rohkem ihkavad – leevendust piinavale fosfortövele ja pääsemist kannatuserikkast surmast. Kõige selle saavutamiseks peaksid aga külaelanikud lahti ütleva kristlusest ning õpetaja asemel Lemmile järgnema. Seda kõik lubab ta ülimalt silmakirjalikult, sest nagu ta oli eelnevalt kalurite kuuldes kuulutanud, tõi ta kõigile randlastele kaela vaid piinarikka hävingu. Randlased hukkusidki põlengus, kui nende haigusest vallutatud kehad iseeneslikult süttisid. Ainsaks pääsejaks on Lemmi väljavalitu Heldi, kes sarnaselt mehele on kaotanud igasuguse võime tunda inimlikku

³⁶ Sügaviku Omade elu kestis vähemalt 80 000 aastat. Jutustuse lõpus ilmutab ennast unenäos peategelasele tema kauge sugulane, keda ülejäänud perekond oli ammu surnuks pidanud, kuid kes tegelikult oli juba (tuhandeid) aastaid merepõhjas elanud.

kaastunnet ja kurbust. Teades, et keegi Maa peal ei suudaks enam nende hävitavale jõule vastu hakata, tormavad nad üle mere, et fosfortõbi jõuakse järgmiste rahvasteni.

Tegemist on taaskord äraspidise pilguga religioonile. Kõrvutas ennast kristliku jumalaga, lubas Lemm fosfortõve nähtusi leevendada, kuid ta ei rääkinud mitte hetkeksi tõtt – ühes Heldiga lukustasid nad kirikuukse ja vaatasid hoolimatult, kuidas kõik külaelanikud elusalt surnuks põlesid. Pseudoreligiooni kultusobjektiks olevad Sügaviku Omad osutusid erinevalt „Vale-Kristusest“ Lemmist sõnapidajateks – mereolendid täitsid kõik lubadused, mida nad kunagi Innsmouthi rahvaga lepingut sõlmides olid tõotanud, andes neile enneolematud teadmised ja varandused ning väärdunud moel isegi „kinkisid“ neile igavese elu. Mõlemast tekstist paistab seetõttu välja autori tugevalt irooniline suhtumine organiseeritud religiooni.

Harald Peep on artiklis „Gailitlik stiilifenomen“ (1984) kirjeldanud Gailiti kogumikku „Rändavad rüütliid“ (kuhu kuulub ka „Fosfortõbi“) stiililiselt ebaküpsena: täidetud äärmiselt siurulike võtetega ja tugevasti mõjutatud uusromantilistest allusioonidest (Peep 1984: 1558). Ta toonitab ka, et mainitud kogumikus torkab silma abstraktne keelekasutus, mis tähendab, et isegi visuaalsed pildid (nt meri) omandavad epiteetide rohke kasutuse tõttu mängulise tinglikkuse ilme. Peep heidab ka ette, et autoril oli kombeks kalduda liigsesse pateetikasse. (*ibid.*, 1558–1559) „Fosfortõves“ valitsev atmosfäär meenutab justkui järjest intensiivsemaks muutuvat õudusunenägu. Juba enne Jaanus Lemmi naasmist loob Gailit kaluriküllast pildi kui kohast, mis asub ülejäänud maailmast väljaspool. Lõputus eraldatuses raiskavad inimesed kogu vaba aja kõrtsis, üritades unustada üksluiset ja hoolimatut elu. Külaelanikele vastandub kaunishingest õpetaja, kes armub hetkega pea tundmatusse metsiku hingega tüdrukusse. Kuna nende armastuslugu on niivõrd tormiline ja kiire, siis võimendab seegi unenäolist tunnet. Lemmi tagasitulek muudab olukorra kõigi külaelanike jaoks veelgi ebareaalsemaks, meenutades järjest enam ärkvel olles kogetavat košmaari. Uusromantiline stiil, mida Gailit Peebu arvates tekstis liiga tõhusalt rakendas, sobitud aga ideaalselt kokku novelli unenäolise ja poolrealistliku õhustikuga.

Ka „Varjus Innsmouthi kohal“ valitseb teatav unenäoline atmosfäär, kuid erinevalt „Fosfortõvest“, kus kõik tegelaskujud näivad kollektiivselt sama unenägu kogevat, on Lovecrafti jutustuses järsk kontrast peategelase ja teiste linnaelanike vahel. Võõrituse tekitatav efekt rõhutab tunnet, nagu üritaks peategelane välja murda õudusunenäolisest olukorrast, kus miski ei vasta konventsionaalsetele loogikareeglitele ega loodusseadustele. Olmstead tunneb ennast Innsmouthis ebamugavalt: ta tajub esimestest hetkedest alates, et suur osa linnarahvast on tema vastu häälestatud, justkui kaitseksid nad saladust, millest ükski

võõras ei tohi teada saada. Kui peategelane linnatänavatel ringi jalutab ja kohalikega tutvub, annab Olmsteadi tugevat võõritustunnet edasi ka lugejale. Sarnaselt Gailitile kasutab ka Lovecraft Innsmouthi ehitistest, elanikest ja üldisest miljööst pildi maalimiseks ohtralt epiteete ja omadussõnadega täidetud kirjeldusi. „Fosfortõvega“ võrreldes on erinevuseks aga see, et äsja n-ö tavamaailmast saabununa tajub peategelane teravalt Innsmouthis valitsevat ebaloomulikkust ja sünget kummastavust.

Eelnevalt mainitud artiklis „Gailitlik stiilifenomen“ toob Peep välja ka groteski ja hüperbooli kasutamise poeetiliste võtetena „Rändavate rüütlite“ novellides (Peep 1984: 1559). Arvestades „Fosfortõve“ fantastilist kalduvust ja sarnasust õudusmuinasjutule (*ibid.*), on see aga mõistetav. Parimaks stiilinäiteks groteski ja hüperbooli kasutamisest „Fosfortõves“ on novelli viimased laused:

„Naine urgitseb tuhas. „Mida otsid, Heldi?“ küsib Jaanus Lemm. „Tema [õpetaja – K.S.] kondikesi,“ vastab naine särasilmil. Ta leiab ühe verise kondi, haarab veel teise ning siis jooksevad nad madrusega kahekesi üle mere kui tulilinnud. Itsitav naine tormab ees ning mees jookseb talle järele kõhtvabinal, must ning kohutav kui kõuepilv.“ (Gailit 2010: 157)

Selles lõigus on Heldit ja Lemmi kujutatud kurjusest läbiimbunud misantroopidena, kelle jaoks teiste vägivaldne hukkumine on vaid nali. Grotesksust lisab viis, kuidas Heldi otsib kirikutuhas oma äsjasurnud abikaasa veriseid luid, sest Lemmist ja fosfortõvest hullununa tundub kogu traagiline olukord talle ennekõike naljakas.

Groteskseid stseene leidub ka „Varjus Innsmouthi kohal“; tähelepanuväärsemaid on lühike hetk, mil Olmstead linnast põgenedes tunnistab Sügavike Omade salapärast riitust. Juba enne riituse algust hirmutavad aimatavad sündmused Olmsteadi sedavõrd, et ta ettenägelikult silmad sulgeb. Kuid isegi tema pealtkuuldud hääliitsustest ja helides lähtuv kirjeldus on piisav, mõjumaks nii groteskselt kui ka hirmuäratavalt:

„Hais suurenes võimatuseni ja hääled valjenesid loomalikuks krooksumiseks ja haukumise seguks ilma vähimagi inimkõne varjundita. ... See hüppamine või padin oli kole – ma ei suutnud vaadata neid allakäinud olevusi, kes seda tekitasid. ... õhk oli rüvetatud nende kähedast lõrinast ja maa peaaegu rappus nende võõrapärase rütmiga sammudest. ... isegi praegu ei oska ma öelda, kas järgnev oli võigas tegelikkus või ainult luupainajalik hallutsinatsioon. /---/ Kus lõppeb hullumeelsus ja algab tegelikkus? ... See hävitas minu vaimse rahu ja enesekindluse jäänused, ... minu usu inimhoidlusesse ja rikkumatusse loodusesse.“ (Lovecraft 2001: 39–40)

Stseeni grotesksus suureneb veelgi, kui Olmstead lõpuks vastumeelselt silmad avab ning tunnistab merepõhjaolendite meeletut ja seletamatut tegevust, mida ta kirjeldas kui

„ebainimlikult tuikumas läbi tontliku kuuvalguse groteskses õelas fantastilises luupainaja sarabandis“ (*ibid.*, 40). Lovecraftile omaselt ei ole otsesõnu kirjeldatud, kuidas Sügavike Omade ja nende jüngrite riitus merekaldal välja nägi. Minajutustaja annab edasi vaid läbielatud sündmuse käigus tekkinud emotsioonid (õuduse, šokeerivuse, ebaloomulikkuse), kuid mitte juhtunu detailse kirjelduse. Nii peab lugeja „lünkade“ täitmiseks kasutama vaid omaenda kujutlusvõimet. N-ö vihjena lugejale on kirja pandud, et peategelase tunnistatud sündmus oli niivõrd kohutav, et see suutis kustutada kogu Olmsteadi senise usu ka kõige elementaarsematesse loodusseadusesse.

Ehkki mõlemat teksti iseloomustab epiteedirohkus ning teatud olukordades isegi grotesksusele kalduvad hüpeboolid, ei tundu viimaste näol olevat stiililiste liialdustena. Tekstides leidub kohati äärmuslikke kirjeldusi, kuid need on kirjeldavate sündmuste õudusärevust arvestades kirja pandud piisavalt usutavalt vältimaks paroodialikku muljet.

Veel ühe „Varju Innsmouthi kohal“ ja „Fosfortõve“ stiililise sarnasusena võib välja tuua narratiivi kestel pillatavad vihjed, mis ennustavad ette jutustuste kohutavaid lõppsündmusi. Tegemist on traditsioonilise õudusžanris kasutatava võttega, mis lisaks salapärase ja hädaohtliku atmosfääri loomisele aitavad kinnitada ka tunnet, et protagonistid (ja teistel positiivsed tegelaskujud) liiguvad paratamatu ja pääsematu lõpplahenduse suunas.

„Varjus Innsmouthi kohal“ näib peategelasele juba esmakordsel Innsmouthi saabumisel viirastuvat teatav tuttavlikkus, mida ta selgesõnalisele seletada ei oska:

„Kuidagi paistisid need inimesed rohkem rahutukstegevad, kui sünged hooned, sest peaaegu igaühe näos oli teatud eripäraseid jooni ning ilmeid, mis mulle vaistlikult ei meeldinud ... Hetkeks kujutlesid, et olin näinud niisugusi jooni mingil pildid ... kuid see pseudo-äratundmine kadus väga kiiresti.“ (Lovecraft 2001: 14)

Jutustuse lõpuks, kui on paljastunud Olmsteadi perekondlik side innsmouthlastega ning ta hakkab järjest enam segaverelistele linnaelanikele iseloomulikke näojooni omandama, on muidugi selge, mida teksti alguses kirjeldatud seletamatu „äratundmine“ tegelikult tähendas. Seda tüüpi vihjamine ei ole peaaegu mitte kunagi „juhuslik“, vaid selle eesmärgiks on tähelepaneliku lugeja mõtete suunamine jutustuse keskmes asuva õudustäratava müsteeriumi lahendamise suunas – miks on autor osutanud tuttavatele elementidele (antud juhul elanike iseäralikele välistele tunnustele), kui minajutustaja viibib ometigi esimest korda selles linnas? Kas on võimalik, et protagonist on varemgi Innsmouthis viibinud, kuid selle mõnel teadmata põhjusel unustanud? Õudusjutule tüüpiliselt ei anta küsimusele üksühest vastust, vaid lugeja saab teada, et ka peategelane on üks hübriidverega poolnimeste hulgast. Sellest lähtuvalt on ainus loogiline järeldus, et Olmsteadile nii tuttavlikud, kuid ometigi võõrad näod Innsmouthi

tänavatel ennustasid mehele ette tema peatset saatust – nagu ka mitmed tema sugulastest, kuulub Olmesteadki peagi Sügaviku Omade hulka.

Eelootavatele sündmustele tehakse ümbernuga vihjeid ka Gailiti „Fosfortöves“. Õpetaja naine Heldi, kelle side merega näib olevat tugevam kui teistel randlastel, tajub ette kohutavat õnnestust, mis neid peagi tabab. Vaid mõned hetked hiljem on Jaanus Lemm jõudnud tagasi kalurikülla:

„Tuleb õnnetus,“ lausub ta [Heldi – K.S.] tumedalt ... „Missugune õnnetus?“ küsib õpetaja kartlikult. „Suur õnnetus,“ vastab naine ... Merelt kostavad suurtükkipaugud. Vajuv laev kutsub abi. „Kuulsid?“ küsib naine rõõmsalt. „Läheduses hakkub laev...“ /---/ Naine tuleb koju, vaikne ning kurb. ... „Läheduses on kaubalaev liivale jooksnud ning Jaanus Lemm oli sel laeval.“ (Gailit 2010: 124–125)

Teise näitena võib välja tuua õudusunenäo, mis õpetaja nägi ööl pärast seda, kui tema naine, kelle fosfortöbine Lemm oli taaskord ära võrgutanud, naaseb häbistatuna koju. Osalt on unenägu otsekui oomen, mida kuulutab ette maailma, mille tõvest kantud Lemm on pöördumatult haiglaseks muutnud. Teisalt võib olla aga inimliku reageeringuga kõigile viimastel päevadel läbielatud sündmustele (hirmuäratavasse ja salapärasesse haigusesse nakatunud Lemmi tagasitulek, tema isemeelne suureline käitumine külarahva ja õpetaja endaga ning kõige lõpuks reetmine Heldi poolt):

„Õpetaja ärkab. Ta nägi kohutavat und maa hukkumisest: taevas langes alla ning tähed tulid ligidale ja põlesid praksudes. Ning pilved oli mustad kui süsi ja meri kohutavalt punane. Ei olnud lõppu inimeste ahastusel, kes tormasid miljonilistes salkades ning kisasid elajatena metsikult. Õpetaja tunneb, et on juhtunud midagi koledat, kui oleks surm teda haaranud kõrist.“ (Gailit 2010: 141–142)

Erinevalt „Varjust Innsouthi kohal“ ei ole n-ö ennustavate vihjete eesmärk mitte niivõrd lugeja tähelepanu suunamine, vaid üleüldise katastroofimeeleolu rõhutamine. Heldi ennustused ja õpetaja unenäod näivad eelkõige süngete oomenitena ja mis veelgi rõhutavad novellis valitsevad meeleheitel täidetud atmosfääri. „Fosfortöves“ puudub õudusjuttudes tihtiesinev müsteeriumi lahendamise aspekt, mida kohtab nt „Varjus Innsmouthi kohal“. Erinevalt viimasest pole „Fosfortöves“ esitatud ennustus või vihje tulevaste sündmuste kohta esitatud otsest küsimust meenutavas vormis.

Nii „Vari Innsmouthi kohal“ kui ka „Fosfortöbi“ kujutavad ülejäänud maailmast eraldatud enesestõmbunud kogukonnaga asulaid, mille seos merega on märksa rohkem kui ainult majanduslik. Meri suunab suurt osa nende elust: lisaks toidule ja tööle lähtub merest ka elanike identiteet. Merelt saabub ka oht, mis saab mõlemale kirjeldatud asulale hukatuslikult.

Nii „Varjus Innsouthi kohal“ kui ka „Fosfortöves“ kujutatud antagonistid manipuleerivad asunikega, allutavad nad enda tahte. Protagonistid on suures osas passivsed ja ehkki nad üritavad alguses vastase vastu välja astuda, mõistavad nad peagi neil pole piisavalt võimed heitlemaks antagonistide pea üleloomulike võimetega. Tekkinud kaoseolukorras jäävad nii Olmstead kui õpetaja situatsioonile alla ning mõlema jaoks on loo lõpplahendus traagiline – õpetaja saab piinarikkalt surma, Olmstead moondub sunniviisiliselt millekski, mida pole enam võimalik nimetada inimeseks. Mõlemad tekstid näitlikustavad ka seisukohta, et kui maailmas eksisteeriks mõni jõud, mis tugevuselt ületaks inimest, siis see ei kaitseks ega aitaks inimkonda, vaid allutaks oma tahte ja kasutaks ära („Vari Innsmouthi kohal“) või siis tapaks kõik elava ainult täieliku hävingu hetkelise suurejoonelise joovastushetke nimel („Fosfortöbi“).

Ehkki „Fosfortöbi“ pole žanrinormatiivsest vaatepunktist õudusjutt, leidub seal hulgaliselt ideid, kujundeid ja elemente, mis lähendavad seda lovecraftilikule kosmilisele õudusele. See sisaldab üleloomulikku elementi, mis oli Lovecrafti jaoks kosmilise õuduse primaarne tingimus, ning samuti näitab maailma paigana, kus inimene ja tema potentsiaalne häving on tühised ja kergesti saavutatavad. Erinevuseks on Jaanus Lemmi algselt inimlik päritolu, mistõttu tema suhe ülejäänud inimkonna ja inimkonna hävinemisega on Lovecrafti kosmiliste tulnukolenditega võrreldes väga isiklik. Sellegipoolest tundub fosfortövest meelemõistuse kaotanud Lemm haigushoo kõrghetkel omavat peaaegu et kosmilist jõudu, mida peale tema ei näi saavutatavat ükski teine tõvest nakatunu. Võimalik, et juba eelnevalt metsiku ja äärmusliku mehena oli Lemm haigusele vastuvõtlikum, mis omakorda suurendas fosfortöve võimu tema üle.

Lemm ei olnud ühtäkki enam inimene – ta oli justkui õudusunenäost pärinev karistus inimkonnale moraalitu ja alaväärtusliku elu eest. Liialdatud paroodia inimestest, keda ta nüüd kerge vaevaga tappa suutis. Inimkond on Lemmi vaatepunktist madal, tühine ja võimetu; inimeste häving on mehe jaoks kõigest möödunud nali. Viimane aspekt koos müstiliste ja seletamatute ebainimlike võimetega, on peamine faktor, mis lähendab Lemmi Lovecrafti juttudes levinud kosmilistele antagonistidele. Kosmitsistlikult mõjub ka „Fosfortöves“ valitsev rõhuv ja peatumatult katastroofi suunas liikuv atmosfäär. „Fosfortöves“ on kujutatud maailma, kus inimene on justkui üleliigne kahjur, kelle häving on ennekõike tema enda süü. „Varjus Innsmouthi kohal“ näitab autor maailma, kus inimene on kõigest hetkeks vajalik tööriist ja inimkonna ärakasutamine ei midagi muud, kui vahend mingi suurema eesmärgi saavutamisel. Gailiti novelli ja Lovecrafti jutustuse ideelised kokkulangevused vaid suurendavad tunnetuslikku sarnasust.

3.2. H. P. Lovecrafti „Rotid müüri taga“ ja A. Gailiti „Vana Reinek“

H. P. Lovecraft kirjutas 8000-sõnalise jutustuse „Rotid müüri taga“ (*The Rats in the Walls*) 1923. aasta augusti- ja septembrikuu jooksul (Joshi jt 2001: 222). Tugevalt gooti kirjandusest mõjutatud jutustus (Joshi 2014: 357) räägib de la Poer'i suguvõsa sajanditepikkuse allakäigu traagilistest tagajärgedest. Tegevus on edasi antud minajutustaja silme läbi, kes alguses ei oska aimatagi, millised tülgestust tekitavaid tegusid tema esivanemad de la Poer'ide suguvõsa lossis järjestikuste põlvkondade jooksul korda olid saatnud. „Rotid müüri taga“ ilmus 1924. aastal ajakirjas „Weird Tales“, ehkki eelnevalt oli autor soovinud jutustuse avaldada hoopis ajakirjas „Argosy All-Story Weekly“ (Joshi jt 2001: 223). Viimase toimetaja lükkas jutustuse tagasi põhjendusega, et lugu võib osutada nõrgemate närvidega lugejatele liiga õudustäratavaks (*ibid.*) „Rotid müüri taga“ puudutab tõepoolest mõningaid hirmuäratavaid ja isegi tülgestavaid teemasid nagu füüsiline degeneratsioon ja kannibalism, seetõttu on mõistetav, et jutustus ilmus eelkõige õudusžanrile keskenduvast „Weird Tales'is“.

Minevikus kordasaadetud tegude ängistavast taagast kirjutab ka August Gailit novellis „Vana Reinek“. „Vana Reinek“ ilmus autori esimeses novellikogus „Saatana karussell“ (1917), kus iga tekst näitab erineva nurga alt mõjuvõimu, millega saatan (või saatanasarnase olem) võib inimest kontrollida. Mõlema jutustuse peategelased kannatavad minevikus kordasaadetud tegude tuleneva süükoorma all, mille rõhuv äng põhjustab mõlemas selge mõistuse kadumise. Erinevalt eelpool analüüsitud jutustustest „Vari Innsouthi kohal“ ja „Fosfortõbi“ ei esine seekord kummaski vaadatavas tekstis otseselt üleloomulike võimetega kosmilist päritolu olendeid. Mõlemas on sellegipoolest tunda erakordset hullumeelsuse ja mälestustekoorma lämmitavat segu, mis võtavad peategelastelt igasuguse kontrolli oma saatuse ja elu üle. Nii Gailiti „Vanas Reinek“ kui ka Lovecrafti jutustus „Rotid müüri taga“ kujutab peategelaste maailmapildi hävinemist ja just selles avaldub mõlema teksti sobivus kosmilise õuduse raamistikku.

„Rotid müüri taga“ tegevuspaigaks on endine abiklooster Exham Priory, mis asub fiktiivse Inglise linna Anchesteri vahetus läheduses. Hoolimata Lovecrafti anglofiilsest huvist, on „Rotid müüri taga“ tema viimane jutustus, mille tegevus leiab aset Inglismaal (Joshi 2016: 68). „Vana Reinku“ tegevuspaik on võrreldes eelnevalt analüüsitud Gailiti novelliga „Fosfortõbi“, mõnevõrra kindlapiirilisemalt välja toodud – tegevus leiab aset Kolka rannas merepiiril asuvas villas. Nimetatud tekstides on geograafilistest asupunktidest olulisemad aga

peategelastele kuuluvad majad, sest tähtsam osa narratiivis kujutatud tegevusest on koondatud just konkreetsete hoonete seinte vahele. Gooti arhitektuuristiilist mõjutatud Exham Priory omab iidsete perekonnasaladuste varjupaigana kindlasti suuremat tähtsust, kui „Vanas Reinekus“ kirjeldatud maja, kuid ka viimase puhul, et tohiks elupaiga rolli narratiivi atmosfääri kujundamisel alahinnata. Gailiti novellis kujutatud mereäärne villa on täidetud eklektilises stiilis mööbliga ning kujuneb peategelase sealviibimise ajal kohaliku kõrgseltskonna kooskäimispaiaks.

Mõlemad majad omavad ka teatavat halba kuulsust. Exham Prioryst (ja selle elanikest) on kohalikud juba sajandeid rääkinud õudustäratavaid legende. Aastasade jooksul on kohalikud harjunud hoonet lausa vihkama ja see tunne ei ole raugenud ka 1923. aastaks, mil peategelane otsustab oma esivanemate iidsesse koju tagasi kolida:

„Arhitektidele ja antiigihuvilistele meeldis niisugust möödunud aegade veidrat jäänukit uurida, kuid kohalikud elanikud vihkasid seda. Nad olid abikloostrit vihanud juba sadu aastaid tagasi, kui seal elasid minu esivanemad, ning vihkasid nüüdki, mahajäetuna ja sammaldununa. Ma polnud veel päevagi Anchesteris viibinud, kui kuulsin, et olen pärit neetud majast.“ (Lovecraft 1995: 22)

Gailiti novellis omandab peategelasele kuuluv villa halva kuulsuse alles pärast saatusliku öö sündmusi, mil peategelase käsul saadetakse korda kohutavaid elementaarsele inimlikule moraalile vastukäivaid tegusid. Levivad kuulujutud, et peategelast kiusab tema enda tegude tõttu saatan, kes on saabudes võtnud musta kassi kuju:

„Ta [kapten Nansen – K.S.] tahtis minna oma teed. Võtsin ta käe ning palusin enda juurde, et olla kolmekesi: tema, mina ja see kolmas. Kapten naeratas lausudes: „Su majja kardetav minna. Olen kuulnud kalameestelt, et sa seltsida saatanaga“. (Gailit 2010: 42)

Ehkki Harreni sõber kapten Nansen ei võta külaelanike kuulujuttu tõsiselt, näeb temagi majja saabudes salapäraselt musta kassi ja kogeb üleloomuliku jõu kohalolu. Külaskäik lõppeb Nanseni hullumisega.

Mõlemal puhul vastanduvad majad ja nendes varjuvad elanikud tugevalt ümbruskonnas elavatele inimestele. „Rottides müüri taga“ üritab peategelane de la Pour küll n-ö ajaloo üle kirjutada, restaureerides esivanemate kodu algse abikloostri varemete järgi, kuid see ei päästa teda aga eelnevatelegi põlvede osaks saanud saatuselt. „Vanas Reinekus“ mandub kunagine uhke villa koos peategelase Harreni jätkuva langusega hullumeelsusesse. Majast, mis kunagi oli täidetud luksuste ja inimhulkadega, on nüüd vaid alles jäänud tontlikud tühjaks varastatud ruumid, kus Harren üksinda ringi hulgub.

Nii „Rottides müüri taga“ kui ka „Vanas Reinekus“ on peategelaseks meessoost minajatustaja, kelle hullumise põhjuseks on möödanikus korda saadetud teod. Ehkki de la Poer jutustusest „Rotid müüri taga“ peab kannatama oma esivanemate ebainimlike valgustkartvate kuritegude pärast ning „Vana Reineku“ peategelane Harren iseenda meeleusehoos korda saadetud otsuste tõttu, on mõlema olukord sellegipoolest trööstitu.

Kolides peale poja surma tagasi oma esivanemate lossi, kuuleb de la Poer'ide suguvõsa viimane esindaja seinte sees rottide sibamist. Kuulmise järgi rottide liikumisteed järgides avastab de la Poer koos sõbra ja naabri kapten Edward Norrise abiga hoone keldrist salajase luugi, mille kaudu pääseb maja all asuvasse hiiglaslike mõõtmetega koopasse. Mõned päevad hiljem koos Norrise ja teadlastest kaaskonnaga koopasse sisene avaneb de la Poeri'le tema elu hirmuäratavam vaatepilt, mis kõigest mõne minuti jooksul põhjustab tema mõistuse pöördumise normaalsusest täielikku hullumeelsusse. De la Poer'ide perekond oli aastasadade kaupa hoidnud majaalusesse koopasse rajatud linnas kinni inimesi, kes algselt olid röövitud ümbritsevatelt aladelt, kui pärast niivõrd pikka maa-alustes tingimustes loomana kohtlemise perioodi, olid paljud vangid regresseerunud ja evolutsioonilisel redelil allapoole langenud. Matmata skelettide rottidest näritud luude põhjal võis järeldada, et mõned neist olid kaotanud isegi kahel jalal kõndimise oskuse ja pidid edasiliikumiseks kasutama kõiki nelja jäset. Seega, iga järgmine kinnipeetavate põlvkond langes inimlikkusest üha kaugemale. Skelettidest ilmneb ka, et maja all peetavat inimkarja kasvatati toiduks: nende peamine eesmärk oli de la Poer'ide suguvõsa kannibalistlike ihade rahuldamine. Poolinimesi kasutati ka ohvritena erinevate iidsete kultuste auks läbiviidud riitustel, mille tseremoniaalseid kirju võis näha koopalinna majade seintel.

Läbielatud teadmise tulvast hullununa läbib peategelane atavistliku languse – mõistes esivanemate kohutavate tegude kogu ulatust, kaotab viimanegi de la Poer igasuguse tsiviliseerituse ning nagu ka tema esivanemates, ärkab temaski äkiline kustutamatu iha inimliha vastu. Hullumeelsushoos haarab teda ka raev kapten Norrise vastu, kes oli tema pojaga koos sõjas võidelnud, kuid erinevat viimasest oli Norrisel õnnestunud ellu jääda. Karjades sõnu keeles, mida ta eelnevalt ei osanud, ründab de la Poer Norrist. Kui uurimisrühm koopast avastatakse, oli de la Poer jõudnud ära süüa juba enam kui poole Norrise kehast. Mees paigutatakse hullumajja, kuid ta keeldub oma süüd tunnistamast – tema kuuleb ikka veel seina sees rottide vingerdamist ja kinnitab igäuhele, et just need elukad ongi Norrise surma eest vastutavad.

„Vanas Reinekus“ on peategelaseks lugupeetud kapitalist Harren, kes armub ülepeakaela noorde kaunisse näitlejannasse nimega Naata ning lahkub temaga mitmeaastasele

ringreisile maailma erinevatesse nurkadesse. Reisi ajal sünnib neile ka tütar. Harren naaseb koos perekonnaga kodumaale ja jääb elama välismaalasest kaptenile kuulunud majja. Ühel tormisel ööl, kui Harreni juurde olid kogunenud ümbruskonna kõrgseltskond ja pidu oli täies hoos, heitleb külameestega täidetud kalalaeve ellujäämise eest. Harren, üritades teha rõõmu oma naisele, kelle üle on võimust võtnud salapärane ohtu ette kuulutatav aimdus, ei taha aga peol lõppeda lasta. Enamgi veel, sama ajal kui külaelanikud rannal palvetavad kalurite tagasipääsemise nimel, muutub pidu Harreni villas üha hoogsamaks:

„Käskisin tuua keldrist Vene viina, mis joovastaks külalisi rutemini. Varsti kostiski laul rõõmsamalt, naer ülemeelsemalt. ... Aga torm suurenes. Maru kiskus tõrvikuid, pildudes sädemeid kaugele merde. Fantastiliste elajatena veeresid lained kaldale, verise vahuga silmis ja suus. ... Kõik ilm oli täis hullumeelset kisa ja mõirgamist, milles kuulus heledamat vilet ja basside madalat kõhtvabinat.“ (Gailit 2010: 27)

Harren keeldub külaköstri palvest hädasolijate austamiseks vaiksemini olla. Vastupidi, ta laseb ta isegi köstri purju joota. Meri heidab kaldale esimese uppunud ohvri, kelleks on Reineku-nimeline vanamees, kes Harrenile polnud õieti kunagi meeldinud – mees oli isegi tänaval almust paludes Harrenile jätnud ebameeldiva ja salakavala mulje. Tormisel ööl alkoholist ja liigest uljusest tiivustatud Harren lubab Reineku pojale anda suure summa raha, kui ta isa laiba tagasi merre viskab. Poeg ei suuda rahast keelduda ja vana Reineku laip lükatakse tagasi lainetesse. Vaid hetk peale selle sündmuse aset leidmist mõistab Harren kui võrd tülgastav oli olnud tema nõudmine. Tolle öö süütundest ei vabane ta enam iialgi. Tormijärgsel hommikul külas ringiliikuv must kass on Harreni jaoks justkui elav meeldetuletus sellest, mida ta Reineku laibaga teha lasi. Ehkki alguses ei tee Harren kassist õieti välja, muutub loom tema silmis järjest kahtlasemaks. Lõpuks on ta veendunud, et vana Reinek on saatan ise, kes on märjast hauast kassi kujul välja roninud, et teda hukutama tulla. Harreni ülejäänud elupäevad on täidetud õudusunenägudega, kus korduvateks motiivideks on saatan, must kass ja Reinek ning ka ärkvel olles kannatab paranoiliste hallutsinatsioonide käes. Naine ei suuda enam Harreniga koos elada – ta võtab nende tütre ja lahkub. Harren jääb majja üksinda; hulgub toast tuppa ja näeb jätkuvalt musta kassi kuju võtnud saatanat kõikjal enda ümber.

Nii Harreni kui de la Poer elus oli üks kindel hetk, mille tulemusel mõlemad langevad hullumeelsusse. Olgu selleks esivanemate inimväärtust alandavad teod või ühe öö jooksul korda saadetud mõtlematused – ülejäänud elu on varjutatud nendest sündmustest. Traagilise avastuse või sündmuse tõttu kaotasid mõlemad peategelased ka kogu oma eelneva elu.

Huvitava erinevusena võib välja tuua ka, et oma kirjutistes eelkõige just üleloomuliku õuduse poolest tuntud Lovecraft ei lase „Rottides müüri taga“ protagonistil hullusesse laskuda sugugi mitte üleloomulikel põhjustel. Selle asemel, et omistada de la Pour'is hetkega toimunud mõistusekaotamine ja kannibalismi laskumine perekonnal lasuvale „needusele“, lähtub Lovecraft juhtunu selgitamisel hoopis darwinlikust evolutsiooniteooriast (Joshi 2014: 356–357), ehkki Lovecraft pöörab selle teooria peapeale ja laseb oma peategelasel liikuda evolutsiooniredelil hoopis tagurpidi. Teoses „A Dreamer & A Visionary: H. P. Lovecraft in His Time“ (2001) on Joshi välja toonud, et autor selgitab de la Pouri langust atavismiga,³⁷ mis antud jutustuse kontekstis tähendab, et peategelane tunneb järsku täpselt samamoodi vajadust inimliha järele nagu põlvkondade kaupa de la Pour'isid enne teda (Joshi 2001: 170).

Gailit eelistab oma protagonistiga saatus jätta märksa ambivalentsemaks. Isegi tema hullumise täpsem põhjus on kahetitõlgendatav – kas tegemist oli tõesti saatanaga, kes teadlikult Harreni hullumeelsusesse tõukas või on kõik juhtunu seletatav vaid süükoorma all murduva peategelase nägemustega. Siin võib näha paralleeli „Rottidega seinas“, kus meelemõistuse kaotanud peategelane süüdistas kapten Norrise surmas rotte, vältimaks tunnistamisega kaasnevat süütunnet, et hoopis tema ise oli oma sõbra mõrvanud. Nõnda eelistas ka süütundest hullunud Harren näha mustas kassis vana Reineku saatanlikku taaskehastust, kes on tulnud tagasi elavate hulka kindla eesmärgiga Harrenit piinata.

Võrreldes „Varjuga Innsmouthi kohal“ ja „Fosfortõvega“ jäetakse „Rottides müüri taga“ ja „Vanas Reinekus“ antagonist roll palju lahtisemaks. Kui esimestes võib välja tuua konkreetse(d) olendi(d), kelle vastu protagonist tegevus on suunatud, siis nii „Rottides müüri taga“ kui ka „Vanas Reinekus“ võitleb peategelane suures osas n-ö iseenda varjuga. Ometigi leidub tekstides objekt, mis saab mõlemale protagonistile omamoodi hulluksajavaks kinnisideeks – „Vanas Reinekus“ on selleks salapärase kassi, keda kogu külarahvas ja lõpuks ka Harren ise saatanaks peab ning „Rottides müüri taga“ on tegemist võigaste rottide armeega, keda peategelane kuuleb kõikjal perekonnalossis ringi liikuvat, kuid kes ometi kunagi kellelegi teisele kõrvu ei jää. Eelkõige on mainitud loomad peategelastele meeldetuletuseks nende kordasaadetud tegudest. De la Poer'i puhul on see muidugi kaudne, sest kuni narratiivi lõpuosas aset leidnud hullumiseni pole tema ise otseselt millegi pahelisega tegemist teinud. Omal moel muudab see jutustuse traagika veelgi trööstitumaks – viimane de la Pour peab sunniviisiliselt osa saama oma eelkäijate meeletusest ja ta ei suuda end päästa

³⁷Atavism – bioloogiast päriev termin, mis tähendab kaugete eellaste tunnuste ootamatut ilmnemist organismidel, kel neid tunnuseid üldiselt enam ei esine (EE *sub* atavism).

eelnevate de la Pour'idele osaks saanud sadistlikust mandumisest. Viimane oleks talle justkui pärilik „karistus“ selle eest, et ta sündis de la Pour'ide perekonda.

Mõlemas tekstis kirjeldatakse loomi moel, mis ei anna selget ülevaadet, kas tegemist on reaalselt eksisteerivate olenditega või pelgalt viirastustega. „Rottides müüri taga“ de la Pour algselt vaid kuuleb neid. Kuna hääled tekitavad ärevust ka tema kassis, siis pole tal alust kahtlustada, et tegemist võiks olla millegi enama kui lihtsalt luust ja lihast loomadega:

„... Seekord ei tulnud mul mõistatada, miks kass oli sisisema hakanud ja mida peljates küüned mulle jalga surunud. Toa seintelt kostis igalt poolt iiveldamapanevaid helisid – tohutu suurte ablaste rottide jälkusttekitavat sibamist. Puudus koidukuma, mis oleks näidanud seinavaiba seisukorda ... kuid ma polnud siiski nii ehmunud, et oleksin peljanud tuld põlema panna. Kui lambid süttisid, nägin seinakatteid vappumas, mis sundis neil olevaid veidraid figuure lausa surmatantsu lööma.“ (Lovecraft 1995: 34)

Rottide seos de la Pour'ide suguvõsa ja nende kohutavate tegudega on ilmselge. Rotid terroriseerisid piirkonda de la Poer'ide hüilgeajal, mil lossialune koobas oli täidetud karja kombel toiduks kasvatatud (pool)inimestega ning inimliha ülejääkidest nuumatud rotid terroriseerisid ümbruskonna majapidamisi. Rotid hävitasid talunike vilja- ja toiduvarusid ning, olles inimlihaga harjunud, langes äärmuslikel juhtudel nende saagiks isegi kaks abitud väikelast. Exham Priory hülgamisest alates ei olnud keegi seal enam rotte kohanud, kuni viimane de la Poer'ide suguvõsa liige kuulis nende kahistamist seinavaiba taga. Rotid ja nende tekitatavad hääled juhtisid de la Pour'i keldriluugi juurde, mille kaudu ta avastas lõpuks maa-aluse linna varemed. Avastus viib, nagu eelpool kirjeldatud, mehe hulluksminemisega. Rotid on meenutus sellest, mis lossis kunagi toimus ning ühtlasi juhivad nad de la Pour'i tagasi n-ö õigele rajale, kuhu ta oma perekonna pärandi järgi kuuluma peaks.

„Vanas Reinekus“ tegutsevat kassi näevad lisaks protagonistile ka teised tegelaskujud, kuid võrreldes Harreniga pole neile looma kohalviibimine häiriv. Vaid Harreni naine Naata ei suuda kassi taluda ja palub mees, et see looma maha laseks. Seletamatul põhjusel ei suuda aga Harren kassi tulistada. Kassi näevad ka külaelanikud, kes hakkavad looma peagi saatana kehastuseks pidama. Vastavalt sellele tõlgendusele on autor kirjeldanud ka kassi saabumist külla:

„Musta elajana tuli ta merelt. Silmad põlesid ning suu oli verivahul. Tasa sammus ta meie suvemaja poole, hullumeelsena vaadates meie otsa kui viirastus. Ah, kui kole oli ta vaade, kui vihasel saatanal, kes tulnud hävitama ilma. ... Kass kadus meie villa alumisele korrusele.“ (Gailit 2010: 32)

Võrreldes Lovecrafti jutustuses kujutatud rottidega, jätab „Vana Reineku“ kass tunduvalt realistlikuma mulje. Kassi kuulevad ja näevad ka teised inimesed, kuid rotte kuuleb vaid de la Pour. Lõppude lõpuks polegi väga oluline, kas loomad eksisteerisid päriselt või ainult protagonistide hullumeelses kujutluses. Loomade peamiseks eesmärgiks oli anda elav vorm peategelaste kahetsustele ja minevikukoledustele. Pärast traagilisi sündmusi saab neist ka de la Pour'i ja Harreni hullumeelsuse fookuspunkt. Mõlema lugude peamine antagonist jääb siiski mõnevõrra ambivalentseks. „Rottides müüri taga“ võib vastaseks pidada ka de la Poer'i esivanemaid, kelle tegude koorem jääb nüüd süüst puhta viimase järeltulija kanda. Varasemad põlvkonnad, ehkki surnud juba sadu aastaid tagasi, justkui suruvad viimase esindajagi oma võimu alla ning põhjustavad tema mõistusekaotuse. „Vanas Reinekus“ usutakse, et hoolimatult merre heidetud mehe laip on saatanliku jõuga uuesti ellu ärrganud, et oma mõnitajaid karistama tulla. Seega võib peamiseks antagonistiks pidada hoopis vana Reinekut ennast, kes omakorda võib olla kas saatan ise või omada mingil kujul saatanlikke võimeid. Antud lugudes ei ole antagonistit konkreetne määratlemine kõige olulisem – nii segunevad psühholoogilised traumad ja patoloogiad potentsiaalselt üleloomuliku elemendiga.

Andrus Org on artiklis „Õudusfiktisooni narratiivsed tehnikad“ väitnud, et kestva hirmutunde kujutamine, mis viib lõpuks tegelaskuju paratamatu mõistusekaotamiseni, on üks olulisemaid võimalusi õudusnarratiivi arendamiseks (2008: 427). Seda motiivi võib eelkõige näha „Vanas Reinekus“, kus peategelase hullumine on järkjärguline, alustades kahtlustamisest ja paranoiasest ning lõppedes hallutsinatsioonidega. Meelemõistuse kaotamise motiiv on esindatud ka „Rottides müüri taga“, kuid seal toimub protagonistit pöördumine hullumeelsusesse enneolematult kiiresti. Hirmulaine, mis de la Poer'i mõistuse vallutab on niivõrd jõuline ja äkiline, et protagonist kaotab vaid mõne minuti jooksul arusaama nii kõigest ümbritsevast kui ka iseendast.

Nii „Vana Reinek“ kui ka „Rotid müüri taga“ on kirja pandud minajutustajate tagasivaatena möödunud sündmustele. Ehkki mõlemad protagonistid on tekstide lõpuks nõdrameelsed, suudavad nad narratiivi kestel reeglina jätta endast mulje kui selgemõistuslikest ja isegi erudeeritud inimestest. Võrreldes jutustuse alg- ja lõpposaga on kontrast peategelase meeles seisundite vahel eriti terav „Rottides müüri taga“. Tegemist on Lovecraftile tüüpilise võttega, mis esineb ka tema mitmes teises jutustuses (mh ka eespool kirjeldatud „Varjus Innsmouthi kohal“) ja tõstatab küsimuse, kuidas on minajutustaja suutnud tagasivaatavalt oma mälestusi narratiivi jooksul niivõrd detailselt ja adekvaatselt edasi anda, ehkki ta ometigi narratiivi lõpusosas mõistuse kaotas (Joshi 2016: 74). Joshi on välja toonud, et kriitikud on Lovecraftile sellist lähenemist ette heitnud; Joshi ise peab sellealast kriitikat

aga liiga pedantseks, põhjendades Lovecrafti minajutustajate vastuolulisust võimaliku psühholoogilise kaitsemehhanismiga (*ibid.*). Joshi arvab, et süüdistades kapten Norrise surmas rotte, üritas de la Pour luua oma mõttes uue kujutluspildi, kus tema ei ole oma sõbra surmas süüdi. See tõstatab ka küsimuse ülejäänud narratiivi adekvaatsuse kohta: kas de la Pour haigestunud mõistus suutis varasemaid sündmusi kirjeldada piisava objektiivsusega või on ka juba eelnevalt kujutatud kallutatud tema hullumeelsusest. Sellele küsimusele jutustust otsest vastust ei anna. Narratiiv osutub seega märksa ambivalentsemaks, kui teksti lugema asudes oodata oleks võinud. Nii „Rottides müüri taga“ kui ka „Vanas Reinekus“ narratiivi lõpus ilmnev avastus, et kogu eelnev tekst oli kirja pandud hullumeelse poolt, suurendab ka nimetatud tekstide õudustäratava atmosfääri mõjuvust.

„Rotid müüri taga“ on suurepärane näide, kosmilise õuduse saavutamiseks pole tingimata vaja kosmilisest ruumist pärinevaid antagoniste. Esivanemate teod mõjusid viimasele de la Pour'ile niivõrd mõistuseülelalt, et põhjustasid tema tagasipöördumatu hullumeelsuse. Jutustuse lõpuosas, vahetult enne psühhoosile allavandumist, mainib de la Pour meeleheitlikult ka ühe Cthulhu müüdisüklisse kuuluva jumaluse nime (Nyarlathotep). See näitab, et ta oli teadlik potentsiaalset kosmilisest ohust, mis Lovecrafti fiktsionaalset maailma alatasa ähvardas, kuid jutustus sobituks kosmilise õuduse raamistikku ka ilma selle möödaminnes tehtud vihjeta; ka „Rottides müüri taga“ on kujutatud maailma, mille õuduse kogu ulatust ei suuda alguses aimatagi. Suur osa sellest jääb ka saladuseks, sest protagonist pole enam võimeline olukorda analüütiliselt kirjeldama. Lovecraft tõestab taaskord oma veendumust, et inimolenditel pole võimu saatusele ja ettemääratusele vastu hakata – nagu teisedki de la Pour'id jube aastasadu enne tema sündi, lõpetab ka viimane de la Pour kannibalistist nõdrameelsena.

Saatusele vannub alla ka „Vana Reineku“ peategelase Harren – ühe öö jooksul tehtud vead suunavad kogu tema ülejäänud elu. Harren ei suuda juhtunud unustada ega edasi liikuda, sest näeb peale tormi maale saabunud kassis pidevalt meenutust oma kohutavatest tegudest. Kui de la Pour peab kannatama esivanemate pärast, siis Harren on oma saatuses ise süüdi. Kuna mehel oli noor tütar, siis on isegi võimalik, et Harrenist endast võib tulevikus saada perekonnalegend, kus teda kujutatakse n-ö kurikuulsa esivanemana, kes kohutava teo korda saatis ja seeläbi traagiliselt mõistuse kaotas. Kuulujuttude tekkeks andis ta kindlasti piisavalt põhjust.

Lovecrafti järgi on hirmu kõige suuremaks põhjustajaks tundmatus (2013: 115) ning see tõdemus väljendub kindlasti ka Gailiti „Vana Reinekus“. Pole võimalik kindlalt väita, kas pärast Reineku surma külla saabunud must kass oli Reineku taaskehastus või hoopis, nagu

külarahvas kiiresti järeldas, saatan ise, kes Harrenit kordasaadetud teo eest karistama tuli. Ehkki ka „Vanas Reinekus“ ei ole ühtegi tegelaskuju, kes pärineks otseselt kosmosest, on selles üleloomulik element ehk isegi tugevam kui Lovecrafti „Rottides müüri taga“; viimane annab kirjeldatud õudustele evolutsiooniteooriast lähtuva seletuse. Mõlemad tekstid on aga täidetud kurjakuulutavate oomenite ja hullumeelsusega, mis üheskoos ambivalentse jutustamisstiiliga jätavad lugejasse tunde, et kirjeldatud õuduste all asub maailm, mis on täidetud veel kohutavama õudusega.

Kokkuvõte

Käesolev magistritöö otsis H. P. Lovecrafti õuduskirjanduslikule filosoofiale ehk kosmitsismile omaseid tunnusoone August Gailiti varases novelliloomingus. Ehkki Lovecraft on tuntud ennekõike žanrikirjanikuna ja Gailiti looming liigitatakse väärtkirjanduseks, võib vähemasti analüüsitud tekstide põhjal väita, et nende fiktsionaalsetes maailmade on tunnetuslikke kokkulangevusi oodatust enam. Sarnasusi leidub isegi viisis, kuidas mõlemad autorid on oma karaktereid kujutanud ning ka tegevuspaikade valikus. Töös ilmnes, et kosmitsism on võrdlemisi universaalne kirjanduslik filosoofia, mis ei pruugi sugugi mitte piirduda ainult žanrikirjanduslike tekstidega.

Magistritöö esimene peatükk oli suures osas referatiivne, andes ülevaate kosmitsismi ehk kosmilise õuduse paigutumisest õudusžanris ning ajaloolisest kujunemisest. Ilmnes, et kosmitsismi paigutumine žanriruumi kontekstis on võrdlemisi vastuoluline. Lovecrafti loomingus kujutatud kosmiline õudus põhineb sügavfilosoofilistele ideedele inimkonna tühisusest ja eksisteerimise juhuslikkusest, kuid käsitletaval ajaperioodil (20. sajandi alguses) oli peamine võimalus õuduskirjanduse avaldamiseks vaid odavas massisuunitlusega *pulp*-ajakirjanduses. Nii ei jäänudki Lovecraftil muud üle, kui avaldada oma tekste kirjeldatud ajakirjades. Tema jutustused ilmusid peamiselt üleloomuliku õudusele keskendunud ajakirjas „Weird Tales“. Kosmitsism seostub ka pulp-ajakirjanduse raames tekkinud *weird fiction*i nähtusega. *Weird fiction* on õuduskirjanduse alamžanr, mis seob üleloomuliku õuduse tihtipeale teadusulmelise ja/või (pseudo)müütilise elemendiga. Lovecrafti loomingu kontekstis on kosmitsism kirjanduslik filosoofia, millele tema jutustused põhinevad ning *weird fiction* on vorm või nimetus, mille raames tema tekstid *pulp*-ajakirjades ilmusid. *Weird fiction* ei pea tingimata kaasama kosmitsistlikke ideid, kuid Lovecrafti puhul oli see kindlasti nii.

Lähenedes kosmitsismile ontoloogiliselt, tõmbasin ka paralleele mõningate filosoofiliste ideedega, nagu Martin Heideggeri *Angst* või Emmanuel Levinase *il y a*. Samuti leidub kosmitsimil kui maailmasse ja inimesesse ükskõikselt suhtuval mõttevoolul sarnaseid jooni ka Arthur Schopenhaueri ja Peter Wessel Zapffe pessimistlike filosoofiliste süsteemidega.

Esimeses peatükis andsin ka ülevaate üleloomuliku kirjanduse arengust alates gooti kirjandusest 18. sajandil kuni Lovecrafti kosmilise õuduse tekkeni 20. sajandi esimesel kolmandikul. Näitasin ka *pulp*-ajakirjade ajaloolist arengut ja tõusu kõige olulisemaks

žanrispetsiifilise kirjanduse avaldamiskohaks. Nimetatud kirjanduslikud nähtused kattusid osaliselt ning nendega tutvumine aitab paremini mõista Lovecrafti kirjanduslikku tausta – tema kirjandus-alaseid põhimõtteid ja veendumusi.

Töö teine peatükk oli pühendatud H. P. Lovecrafti ja August Gailiti õuduskirjanduslikust loomingust kirjandusloolise ülevaate andmisele. Tõin välja Lovecrafti tähtsamad jutustused (nt „The Call of Cthulhu“, „The Colour out of Space“ ja „The Shadow over Innsmouth“), näitamaks, kuidas kujunes välja autori loomingu n-õ selgroog.

Gailiti loomingust ülevaate andmisega piirdusin magistritöös käsitletavatest teemadest lähtuvalt tema varasema novelliloominguga, milles ilmnevad mitmed õuduskirjandusele spetsiifilised fantastilised elemendid. Tõin välja ka võimalikke mõjuallikaid, mis Gailiti tolle perioodi loomingut kujundada võisid. Üheks neist oli uusromantism, mis on mõistetav, arvestades Gailiti sidet kirjandusrühmitusega „Siuru“. Lisaks olid Gailitile suuremal või vähemal määral mõju avaldanud ka ekspresionism ja sümbolism. Gailiti varasemast loomingust leidsin ka sarnaseid jooni Lovecrafti kirjutamisstiiliga – mõlemad kujutavad maailm, kus inimene on võimetu ning tema eksistents maailmaruumi suurus arvestades ebaoluline. Viimane väljendub ka mõlema autori passiivsusele kalduvates protagonistides. Kõiki nimetatud iseärasusi võib kohata ka autorite tekstides, mida analüüsisin järgnevas peatükis.

Kolmas peatükk keskendus võrdlevale tekstianalüüsile. Kõigepealt kõrvutasin Lovecrafti jutustust „Vari Innsmouthi kohal“ („The Shadow over Innsmouth“, 1931) ja Gailiti novelli „Fosfortöbi“ (1918). Tekstide kõige olulisemaks sarnasuseks on nende mere-keskne temaatika, millest tulenevad nii üleüldine atmosfäär kui ka suur osa karakterite iseloomust. Rannikuäärne asukoht otsekui lõikas mõlemates tekstides kujutatud kogukonnad ära ülejäänud maailmast ja muutis nende majandusliku ja ajaloolise sõltuvuse merest paratamatuks. Paradoksaalsel kombel on ka mõlema loo antagonistid kas otseselt merest pärit (kala ja konna hübriidi meenutavad tulnukolendid „Varjus Innsmouthi kohal“) või mere kaudu asulasse saabunud (ähvardav ja metsik meremees Jaanus Lemm „Fosfortöves“). Nimetatud tekstides meri üheaegselt nii hoiab karaktereid elus, kui ka üritab neid hävitada. Nimetatud situatsioonist puudub mõlema teksti tegelaskujudel aga igasugune väljapääs.

Nii „Varju Innsmouthi kohal“ protagonist Robert Olmstead kui ka „Fosfortöve“ kohalikust kirikuõpetajast peategelane proovivad antagonistidele vastu hakata, kuid väga kiiresti selgub, et neil ei ole selleks võimu. Nad on justkui halvatud hirmust, mida nad ebamaiste ja inimese vaatepunktist üleloomulike võimetega olenditega kokkupuutudes on sunnitud kogema. Jutustustes esitatud sündmused ja nähtused mõjuvad mõlemale

peategelasele hukastuslikult – Olmstead moondub sunniviisiliselt täpselt samasuguseks mereolendiks, kellesse ta eelnevale nii jälestusväärse suhtus ning „Fosfortõve“ õpetaja, reedetuna nii jumalast kui ka oma armastatust, sureb piinarikkalt tulesurma; antagonist Jaanus Lemm aga jätkab saatusliku fosfortõve levitamist üle kogu ilma.

Teises tekstianalüüsi peatükis analüüsisin Lovecrafti jutustust „Rotid müüri taga“ („The Rats in the Walls“, 1923) ja Gailiti novelli „Vana Reinek“ (1917). Kumbki tekst ei sisalda otseselt kosmilisest ruumist pärinevat antagonist, kuid siingi ilmneb kosmilise õuduse tunnetuslikkus. Tekstide protagonistid vaevlevad erinevatel põhjustel ääretu süütunde all. Viimase on põhjutanud teod, mis on niivõrd tülgestavad ja kohutavad, et oma ebainimlikkuses mõjuvad peaaegu kosmiliselt. „Rottides müüri taga“ avastab peategelane, et tema esivanemad hoidsid kannibalistlike igade rahuldamiseks aastasadade jooksul perekonnalossi all asuvas salajases koopas kinni põlvkondade kaupa inimesi. Kinnipeetavad olid ebainimliku kohtlemise tõttu evolutsiooniredelil tagasi langenud; mõned neist pidid edasiliikumiseks kasutama kahe jäsme asemel nelja. Avastus tekitab perekonna viimases esindajas niivõrd suurt šokki, jälestus ja süütunnet, et ta kõigest minutite jooksul hullumeelsusesse langeb.

Ka „Vanas Reinekus“ näidatakse süütunde all murduvat protagonist, kes järkjärgult mõistuse kaotab. Peategelane Harren käskis meeletusehoos tormis hukkunud vana mehe surnukeha tagasi merre visata. Ehkki Harren koheselt oma tegu kahetseb, ei saa ta lahti kinnisideest, et saatanlik mees on musta kassi kuju võtnud ja nüüd teda laibamõnitamise eest karistades kõikjal jälitab. Süütunne hävitab ka Harreni elu – jutustuse lõpuks elab ta perekonnast ja sõpradest hüljatuna oma tühjaksvarastatud kodus, nähes ja kuuldes kõikjal enda ümber saatanlikku musta kassi.

Üleloomulikud element ei ole viimastes tekstides nii tugevad kui kahes esimeses, kuid siiski leidub neist kosmitsismile omaseid elemente – lootusetust, ängistust, väiksust maailmaruumis leiduvate võimsamate jõudude kõrval ning läbivat tunnetust, et inimesel pole kõige vähimatki võimu omaenda saatuse määramiseks.

Kindlasti oleks siinesitatud uurimistööd võimalik laiendada, kui kaasata teisi Lovecrafti ja Gailiti tekste. Ei pruugi küll leida kahte teist Lovecrafti ja Gailiti teksti, millel oleks niivõrd palju kokkulangevusi nagu eelpool kirjeldatud, kuid maailmavaatest tulenevaid samasusi võiks mõlema autori loomingus leida rohkemgi. Arvestades kosmitsismi kui kirjandusliku filosoofia universaalsust, oleks uurimust võimalik laiendada ka teistele autoritele.

Summary

„H. P. Lovecraft’s literary philosophy and it’s parallels in Estonian literature as seen in the short stories of A. Gailit“

The main purpose of this thesis is to find overlapping motifs and elements in the oeuvre of two different writers: an American horror author H. P. Lovecraft (1890–1937) and an Estonian author August Gailit (1891–1960). While it’s definitely sure these two writers never came across each other’s work, surprisingly many similarities can be found in the way they depict the world in their fictional works.

Lovecraft’s literary philosophy is called cosmicism or cosmic horror. In his short stories Lovecraft shows a world, where humans and human society in general is insignificant, but believes naively that they have a say about their own life or destiny. In Lovecraft’s fiction there is a pantheon of ancient and powerful alien creatures – beings who are so vastly above humans in any possible way, that the few human beings who come across them see them as gods or deities. Since the aliens surpass the human capacity for understanding in every possible way, as a result, the humans in Lovecraft’s cosmic horror fiction often lose their mind and go mad.

Since the antagonist is often overpoweringly strong, the protagonist in Lovecraft’s short stories are often shown as passive and psychologically underdeveloped. This is a conscious choice by the author in order to more convincingly demonstrate the effect the cosmic horror has to convey: in the face of cosmos and all of it’s potential unknown dangers, humans are weak, tiny and feckless.

While Lovecraft is first and foremost known as a genre author, Gailit is definitely considered a belletristic writer. Yet, in his early works (e.g. his short story collections “Saatanakarussell” (1917), “Rändavad rüütlid” (1919), and “Idioot” (1924)) surprisingly many overlapping similarities can be found with genre specific horror fiction. While he definitely didn’t use any of the stereotypical horror clichés, his fiction still has a cognitive similarity to Lovecraft’s cosmic horror. For example, both show the humans as insignificant being in the face of the vastness of the universe, and both have a macabre supernatural element to their fiction.

This master’s thesis also gives an outline of historical progress of both supernatural horror fiction from the 18th century to the 1930s, and of the birth and growth of pulp-fiction magazines. Both are important as they show Lovecraft’s literary background.

Lovecraft is also often associated with horror fiction subgenre called weird fiction. In addition to horror elements, weird fiction often incorporated themes and elements from science fiction and even (pseudo)mythology. Weird fiction became something of a bridge between Lovecraft's philosophically profound cosmic horror, and the cheap mass-marketed pulp-magazines which were almost the only places at the time, where genre authors could publish their fiction. It's commonplace to see Lovecraft's fiction referred as weird fiction.

Genre fiction in general was growing in popularity in the Anglo-American culture in the first third of the 20th century. At the time there weren't this kind of genre specific literature in Estonia. There were some elements typical to horror, often inspired by symbolism, expressionism and neo-romanticism. All three are also represented in the short stories of August Gailit. Since cosmicism is typically associated only with genre fiction, it's interesting to analyse it in the context of Gailit's belletristic works.

For side by side analysis I chose two short stories from both authors. In chapter 3.1. I compared Lovecraft's "The Shadow over Innsmouth" (1931), to Gailit's "Fosfortõbi" (1918). There can be found several overlapping themes and motifs, such as coastal setting, repressive atmosphere, the feeling of being cut off from the rest of the world, and passive main character, who in the end either dies a painful death ("Fosfortõbi") or involuntarily transforms into a repulsive hybrid creature resembling a humanoid mixture of a fish and a frog ("The Shadow over Innsmouth"). It must also be pointed out, that before the end, both of the protagonist have their understanding of the world and the laws of nature crushed.

In chapter 3.2. I found parallels in Lovecraft's short story "The Rats in the Walls" (1923), and Gailit's „Vana Reinek“ (1917). Both short stories deal with the element of guilt, and how it can destroy a human being mentally, and in an extreme case, even physically. Both protagonists have to suffer an awful feeling of overwhelming guilt – de la Poer from "The Rats in the Walls" must suffer because of his forfathers' terrible deeds, and Harren from "Fosfortõbi" must live with a loathsome decision he made one stormy night –, but find it impossible to overcome, and fall into the depths of madness. Both stories lack a cosmic antagonist (this means the antagonists do not origin from outer space), but the cognitive feeling of cosmic horror still remains. Since the acts that caused the guilt are inhuman in nature, they "brake" the fragile human mind. The protagonists have no choice but to succumb to the madness that's inflicted upon them.

Even though Gailit never read any of Lovecraft's works, there's still many overlapping thematical and cognitive similarities in their works.

Since cosmicism seems to be a fairly universal theme for all kinds of literature (and other types of art as well), this reaserched could definitely be expanded with different text, and/or different authors.

Kirjandus

- Adamson, Jaanus 2013.** Maurice Merleau-Ponty ilus Olemine. – Sirp; <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/c7-kirjandus/maurice-merleau-ponty-ilus-olemine/>. Vaadatud 15.05.17
- Ashley, Mike 2000.** The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950s. The History of Science-Fiction Magazine Volume I. Liverpool: Liverpool University Press.
- Barthes, Ronald 2007.** Tekstimõnu. Tallinn: Varrak.
- Bloom, Clive 1996.** Cult Fiction: Popular Reading and Pulp Theory. London: Palgrave Macmillan.
- Bloom, Clive 2007.** Introduction: Death's Own Backyard. The Nature of Gothic and Horror Fiction. – Gothic Horror: A Guide for Students and Readers, II trükk. Koost. Clive Bloom. New York: Palgrave Macmillan, lk 1–24.
- Gailit, August 2010.** Fosfortõbi. – Saatana karussell: „Siuru“-aegsed novellid. Koost. M. Vaino. Tallinn: Kirjastus „Kunst“, lk 103–157.
- Gailit, August 2010.** Vana Reinek. – Saatana karussell: „Siuru“-aegsed novellid. Koost. M. Vaino. Tallinn: Kirjastus „Kunst“, lk 22–45.
- Carroll, Noel 1990.** The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. New York: Routledge.
- Eesti Entsüklopeedia.** <http://entsyklopeedia.ee/artikkel/atavism1> Vaadatud 20.05.2017.
- Evans, Timothy H. 2005.** A Last Defence against the Dark: Folklore, Horror, and the Uses of Tradition in the Works of H. P. Lovecraft. – Journal of Folklore Research, Vol. 42, No. 1, lk 99–135.
- Harman, Graham 2012.** Weird Realism: Lovecraft and Philosophy. Alresford: Zero Books.
- Hennoste, Tiit 2016.** Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüppeid modernismi poole I. Tartu-Tallinn: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Houellebecq, Michel 2016.** H. P. Lovecraft. Maailma vastu, elu vastu. Loomingu Raamatukogu 2016/38-39. Tallinn: SA Kultuurileht.
- Gelder, Ken 2004.** Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field. New York: Routledge.
- Iser, Wolfgang 1990.** Lugemine: Fenomenoloogiline lähenemisviis. – Akadeemia 1990/10. Tartu: SA Kultuurileht, lk 2090–2117.
- Joshi S. T. 2001.** A Dreamer & A Visionary: H. P. Lovecraft in His Time. Liverpool: Liverpool University Press.

- Joshi jt = Joshi, S. T., David E. Schultz 2001.** The Shadow over Innsmouth. – An H.P. Lovecraft Encyclopedia. London: Greenwood Publishing Group, lk 237–240.
- Joshi, S. T. 2003.** Establishing the Canon of Weird Fiction. – Journal of the Fantastic in the Arts, Vol. 14. No. 3, lk 333–341.
- Joshi, S. T. 2014.** Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction (Volume I–II). New York: Hippocampus Press.
- Joshi, S. T. 2016.** A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft. New York: Hippocampus Press.
- Kneale, James 2016.** „Ghoulis Dialogues“: H. P. Lovecraft’s Weird Geographies. – The Age of Lovecraft. Koost. Carl Sederholm ja J. A. Weinstock. Minneapolis: University of Minnesota Press, lk 43–61.
- Krusten jt = Krusten, R., Endel Sõgel 1981.** August Gailit. – Eesti kirjanduse ajalugu IV köide 1. raamat: aastad 1917–1929. Peatoim. E. Sõgel. Tallinn: Eesti Raamat, lk 369–383.
- Kull, Aivar 2016.** August Gailiti ajaloofilosoofia. – Sirp; <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/c7-kirjandus/august-gailiti-ajaloofilosoofia/>. Vaadatud 8.05.2017
- Ligotti, Thomas 2007.** The Conspiracy Against the Human Race: A Short Life of Horror. New York: Hippocampus Press.
- Heidegger, Martin 2001.** Being and Time. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Levinas, Emmanuel 1987.** Time and the Other and Additional Essays. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Levinas, Emmanuel 1989.** The Levinas Reader. Toim. Seàn Hand. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Liiv, Toomas 1977.** Eesti novell aastatel 1917–1925. – Keel ja Kirjandus 4, lk 205–218.
- Liiv, Toomas 2010.** Infernaalne Gailit. – Saatana karussell: „Siuru“-aegsed novellid. Koost. M. Vaino. Tallinn: Kirjastus „Kunst“, lk 329–341.
- Lovecraft, H. P. 1995.** Cthulhu kutse. – Pimeduses sosistaja. Koost. Jüri Kallas. Tartu: Elmatar, 51–94.
- Lovecraft, H. P. 1995.** Rotid müüri taga. – Pimeduses sosistaja. Koost. J. Kallas. Tartu: Elmatar, lk 21–49.
- Lovecraft, H. P. 2001.** Vari Innsmouthi kohal. – Sünged varjud: Moodsa angloameerika õuduskirjanduse antoloogia. Koost. R. Sulbi. Tartu: Kirjastus Fantaasia, lk 5–44.
- Lovecraft, H. P. 2004.** Notes on Writing Weird Fiction. - Collected Essays, Volume 2: Literary Criticism. By H.P. Lovecraft. Koost. S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press, lk 175–178.

- Lovecraft, H. P. 2013.** Üleloomulik õudus kirjanduses. – Vari aja sügavusest. Koost. Raul Sulbi. Tartu: Fantaasia, 115–195.
- Mägi, Arvo 2002.** Järeisõna: Noor Gailit ja tema aeg. – Muinasmaa. Toim. Krista Mõisnik. Tänapäev, 167–189.
- Org, Andrus 2008.** Õudusfiktsiooni narratiivsed tehnikad. – Keel ja Kirjandus 6, lk 421–441.
- Org, Andrus 2010.** Žanri kütkeis. Ulmekirjanduse žanriruum: teaduslikust fantastikast aurupungini. – Jutustamise teooriad ja praktikad. Koost. M. Grišakova. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 224–249.
- Peep, Harald 1984.** Gailitlik stiilifenomen. – Looming 11, lk 1555–1563.
- Puhvel, Heino 1991.** Romantilise teekonna algus: (Tähelepanekuid August Gailiti varasemast loomingust). – Keel ja Kirjandus 1, 1–13.
- Ralickas, Vivian 2007.** „Cosmic Horror“ and the Question of the Sublime in Lovecraft. – Journal of the Fantastic in the Arts, Vol. 18, No. 3, lk 364–398.
- Santilli, Paul 2007.** Culture, Evil, and Horror. – The American Journal of Economics and Sociology, Vol. 66, No. 1, The Challenges of Globalization: Rethinking Nature, Culture, and Freedom, lk 174–184.
- Sederholm, Carl 2006.** What Screams are Made Of: representing Cosmic Fear in H. P. Lovecraft's „Pickman's Model“. – Journal of the Fantastic in the Arts, Vol. 16, No. 4, lk 335–349.
- Server, Lee 2002.** Introduction. – Encyclopedia of Pulp Fiction Writers. New York: Facts of File, Inc., lk xi–xvi.
- Thacker, Eugene 2011.** In The Dust of This Planet: Horror of Philosophy, Vol. 1. Alresford: Zero Books.
- Tibbetts, John C. 2011.** Introduction: Voces Heard 'Round the Cosmic Campfire. – The Gothic Imagination: Conversations on Fantasy, Horror, and Science Fiction in the Media. Koost. John C. Tibbetts. New York: Palgrave Macmillan, lk 1–7.
- Vaino, Maarja 2010.** Toimetaja järelmärkus. – Saatana karussell: „Siuru“-aegsed novellid. Koost. M. Vaino. Tallinn: Kirjastus „Kunst“, lk 327–328.
- Walpole, Horace 2007.** The Castle of Otranto, Preface to 1764 edition. – Gothic Horror: A Guide for Students and Readers, II trükk. Koost. Clive Bloom. New York: Palgrave Macmillan, lk 25–33.
- Wilson, Edmund 1999.** Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties. Farrar, Straus and Giroux.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Katrina Saar, (isikukood: 49110080270)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „H. P. Lovecrafti õuduskirjanduslik filosoofia ja paralleele eesti kirjandusest A. Gailiti novellide näitel“,

mille juhendaja on Andrus Org,

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 Tartu 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, **26.05.2017**