

INDREK OJAM

Stseeni poetika
ja eesti modernistlik romaan



DISSERTATIONES LITTERARUM ET CONTEMPLATIONIS COMPARATIVAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS

24

INDREK OJAM

Stseeni poetika
ja eesti modernistlik romaan



Tartu Ülikooli kultuuriteaduste instituut

Doktoritöö on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks eesti kirjanduse erialal Tartu Ülikooli kultuuriteaduste instituudi nõukogu otsusega 15. novembril 2023.

Juhendaja: kaasprofessor Jaak Tomberg (Tartu Ülikool)

Oponendid: Dr. Epp Annus (Tallinna Ülikool)

Dr. Cornelius Hasselblatt (Gröningeni Ülikool)

Kaitsmine: 18. jaanuaril 2024 kell 15.30, Ülikooli 16-109

Doktoritöö valmimist on toetanud Eesti Teadusagentuuri grant PRG636 Eesti siirdekultuuri arengumustrid (1986–1998)

ISSN 1406-913X (trükis)

ISBN 978-9916-27-433-0 (trükis)

ISSN 2806-2388 (pdf)

ISBN 978-9916-27-434-7 (pdf)

Autoriõigus: Indrek Ojam, 2023

Tartu Ülikooli Kirjastus

www.tyk.ee

EESSÕNA

Algav väitekiri on pikaagese töö, paljude kohtumiste, katsetuste, eksimiste ja taasleidmistele tulemus. Mõningaid esimesi siin taasavaldatud artiklites ilmunud mõtteid arutasin juba esimeses doktoriseminaris 2015. aasta sügisel. Täna kõiki neil aastatel doktoriseminaridel osalenud õppejõude ja üliõpilasi kaasamõtleva tagasiside eest. Üks tähtsamaid isikuid sellest kollektiivist on olnud Arne Merilai, kelle toetus on läbi aastate mind palju aidanud. Kaasüliõpilastest olen aastate jooksul oma tööle kõige rohkem viljakat tagasisidet saanud Agnes Neierilt, Joosep Susilt ja Tanar Kirsilt. Suur aitäh Art Leetele ja Kultuuriteaduste instituudile, mille nooremteaduri töökoht võimaldas töö korrektselt lõpule viia, samuti õppekorraldusspetsialistile Aivi Reimandile. Väitekirja lõplikule versioonile andis hädavajaliku täpsuse Janek Kraavi ja Marina Grišakova kriitiline tagasiside.

Täna ka kõiki neid, kellega olen siinse väitekirja sisu arutanud, kuid kes ei ole seotud instituudi ega kirjanduse ja teatriteaduse osakonnaga. Neid inimesi on kindlasti rohkem, kuid mainiksin siinkohal eraldi Eret Talviste, Raili Marlingu, Jüri Lippingu, Silver Rattasepa, Ott Puumeistri, Andres Reimanni ja Leo Luksi nimesid. Samuti täna Nüüdiskultuuri uurimise töörühma liikmeid, eriti Neeme Loppi, Epp Annust ja Virve Sarapikku vajaliku julgustuse eest töö viimase versiooni esitamise eel.

Minu kõige sügavam isiklik tänuvõlg kuulub aga kahtlemata abikaasa Triinu Heinsoole ja juhendaja Jaak Tombergile.

SISUKORD

ARTIKLITE LOEND	8
SISSEJUHATUS.....	9
Töö teema, teaduslik kontekst ja eesmärk.....	9
Töö ülesehitus	12
1. MODERNISMI PROBLEEM KIRJANDUSTEADUSES	15
1.1. Modernismi mõiste erinevad taustad filosoofias ja sotsiaalteadustes ...	15
1.2. Modernismi rahvusvahelisuse probleem kirjandusteaduses	19
1.3. Modernistliku romaani tekkimine: stiil, võõritus ja kunsti esteetiline režiim	23
2. TEISEL POOL JUTUSTUST: REALISMI KIRJELDUSTELT MODERNISMI STSEENIDENI.....	29
2.0. Sissejuhatus.....	29
2.1. Jutustuse ja kirjelduse semantilisest ja metodoloogilisest eristamisest: aluspõhimõtted.....	29
2.2. Jutustus ja kirjeldus klassikalise narratoloogia vaatepunktist: Genette.....	31
2.3. Jutustus ja kirjeldus: eristus põhjusliku seletuse ja tõenäosuse alusel...	33
2.4. György Lukács jutustamisest ja kirjeldamisest. Adorno Lukácsi kriitika.	36
2.5. Fredric Jamesoni dialektiline käsitlus realismist ja modernismist: kirjelduselt stseenini	38
2.6. Väitekirja metodoloogia ja uurimisprogrammi piiritletus	43
3. STSEEN EESTI PROOSAKIRJANDUSES: TÄIENDAVAD NÄITED JA TÖLGENDUSED	46
3.0. Küsimus algusest	46
3.1. Tunded, sobimatud tunded ja nende ratsionaliseerimine: Jaan Oks, Leo Anvelt ja Reed Morn.....	48
3.2. Ärevus: Karl Ristikivi keskmisest loominguajast	57
3.3. Linn, maailm ja samaaegsuse ekstaas: „Sügisball” ja „Ajaloos ilu”	60
3.4. Keha ja mäletamine nüüdiskirjanduses: Mihkelsonist Koffi ja Pihelgani	65
3.5. Stseenilise poeetika potentsiaal ja piirid: kokkuvõtvaid järeldusi	70
KOKKUVÕTE.....	73
KIRJANDUS.....	77
ARTIKLID	85
SUMMARY IN ENGLISH	167
ELULOOKIRJELDUS.....	172
CURRICULUM VITAE	174

ARTIKLITE LOEND

- I** – Ojam, Indrek; Tomberg, Jaak. 2016. Stseenilise oleviku mõjujõust kirjandusliku realismi esteetikas. – Keel ja Kirjandus nr 4, lk 281–298
- II** – Ojam, Indrek 2018. Modernismi muutuv tähendus eesti kirjanduskultuuris. Rekonstrueerimiskatse – Keel ja Kirjandus nr 7, lk 541–559
- III** – Ojam, Indrek 2020. Argimütoloogia kui Mati Undi poeetika lähtekoht. – Keel ja Kirjandus nr 4, lk 295–312
- IV** – Ojam, Indrek. 2021. Jutustuse lagunemine ja stseeniline poeetika Ene Mihkelsoni proosas. – Keel ja Kirjandus nr 7, lk 401–416

SISSEJUHATUS

Töö teema, teaduslik kontekst ja eesmärk

Sõna modernism on kultuuriteadustes kogu oma määratlematusest hoolimata nüüd juba rohkem kui poole sajandi jooksul tõmmanud magnetina enda külge kõige tulisemaid arutelusid moodsusest ja mahajäämusest, traditsioonist ja selle hülgamisest, segades kokku kunsti, ideoloogia ja poliitika. Kirjandusteaduses on modernismiuuringud tänapäevaks kasvanud rohkete alamharudega valdkonnaks, millel on oma ajakirjad, konverentsisarjad ja spetsialiseerunud uurijad. Nende harude hulgas leidub omakorda üks tusedam, mille all tegeletakse proosa, eriti modernistliku romaani poeetika probleemidega, nagu see on arenenud alates 19. sajandi teisest poolest 20. sajandi keskpaigani ja sealt edasi. Algava väitekirja teema asetubki just sellesse harusse. Siin püütakse kirjandust fenomenoloogia ja narratoloogi meetoditega analüüsides lahata tuntud probleemi, mida vanemas, eriti nõukogudeaegses eestikeelses kirjandusteaduse seostati proosauuenduse sõnaga. See probleem on taandatav järgnevale küsimusele: *kuidas modernism poeetiliselt uuendustööd teeb?*

Kas modernistliku romaani olemuslik tunnus on madal või isegi transgressiivne temaatika (Potter 2013)? Või vastupidi, (kvaasi)religioosne ülevus, mis tuleneb aina kiiremini uueneva tehnikultuuri või kõikehõlmava sotsiaalse revolutsiooni lubadustest? Või jääb nende lubaduste luhtumise korral selleks tuumaks epifaanilistes igapäevahetkedes peituva olemise võlu taasavastamine, mis peaks olema tuttav Virginia Woolfi ja Marcel Prousti lugejatele? Kas modernistliku romaani peamine tunnus on see, et seal õigupoolest midagi ei juhtu ning lugejale avaneb puhta eksistentsi ängistav-talumatu alusetus (Sartre 2002) või müstiline vaikus (Sontag 2002), nagu on võimalik tõlgendada vastavalt J-P. Sartre'i ja S. Beckett'i teostes päädivat traditsiooni? Kõiki neid ja paljusid teisi tunnuseid on ühel või teisel ajahetkel modernistlikule kirjandusele olemuslikuks peetud ning nende tõlgenduste taustu arutatakse ühtekoondavalt siinse uurimuse esimeses peatükis. Lisaks neile sisulistele tunnustele on kirjandusteadus samavõrra kirglikult otsinud ka formaalseid, kirjandusliku keele ehk poeetika muutustest lähtuvaid määratlusi, mis aitaksid eristada modernistlikku romaani talle eelnevast realismist, mis pakkus tükk aega ühiskondliku tegelikkuse veenvaid panoraamkujutisi. Kas otsustavaks formaalseks tunnuseks võiks olla modernistlikule kirjandusele ainuomane sünkroonne ja ruumiline vorm (Frank 1945, Bradbury, McFarlane 1991: 50)? Või ehk aina pikemad pausid narratiivi liikumises, jutustuse tahaplaanile jäämine kirjelduste ületulvas, nagu täheldas G. Genette oma kuulsas uurimuses Prousti „Kadunud aja” romaani tsükli kohta (1983: 83)? Nende viimaste hüpoteeside mainimisega olen jõudnud väitekirja teadusliku konteksti lähedale.

Nimelt, ajaloolise rõhuasetusega (ehk kirjanduse muutumisele keskenduvate) ja samal ajal peamiselt fenomenoloogiast ja narratoloogiast lähtuvalt vormiküsimustele pühenduvate kirjandusliku modernismi uuringute ühisosaks on „kujutamise kriisi” (*crisis of representation*) (Kern 2011, Lewis 2011, O'Malley 2015) mõõnmine. Selle kriisi lähteid mõtestatakse erinevalt, kuid oluliseks ühisosaks on

revolutsioonide järgse kodanliku Euroopa optimistlik inimesekontseptsioon, mis töötas aina suuremale hulgale inimestele sisukat, romantilise armastuse, liberaalsete vabaduseideaalide ja aina suureneva rikkuse ning poliitilise stabiilsuse rüpes kulgevat elu (Kern 2011: 1–20). See ideaal, mis oli ehk algusest peale ligipääsetav üsna vähestele inimestele, hakkas juba 19. sajandil murenemise märke näitama. Sääraste progressiusust kantud unistustega (ning nende esimeste luhtumiste ja uuesti tärkamistega) täidetud inimelu ekvivalendiks kirjanduses sai 19. sajandi realistlik romaan, mis haaras oma kujutistesse rohkelt detaile kasutades pikki lõike inimese elukaarest ning teda ümbritsevast ühiskondlikust ruumist. Modernistlik romaan, ükskõik kui vastuoluline poleks ka tema defineerimine, esindab üheaegselt nii nende lootuste kui ka neid kandvate kirjanduslike vormide kriitikat. Käesolevas uurimuses kaitstakse modernistliku proosakirjanduse lugemismudelit, mille keskmes on tees, et tükk aega õnne töotanud, kuid modernsuse tingimustes autoriteeti kaotavate isand-narratiivide (vt Kern 2011: 9) tühja kohta hakkab täitma inimkeha afektiivse tundeilma reaalsuse avastamine. Kuid selle tundeilma realistlik kujutis ei saa enam oma ressursse ammutada üksnes terviklikkusele püüdvatest lugudest. Traditsioonidest ära lõigatud keha afektiivne elu on narratiivi kuju võtvate seletusmodelite suhtes vähemalt suhteliselt autonoomne, mis ajendab suurt osa modernistlikest vormiuuendustest.

Selle tõttu asetataksegi siinse uurimuse keskmesse vastandus ühelt poolt jutustuse kui alati teataval määral ideoloogilise ja ratsionaliseeriva konstruktsiooni ning teiselt poolt tema kujutamise jõust osaliselt väljapoole jääva afektiivse reaalsuse vahel, millest viimase kinni püüdmine kirjandusse on saanud modernistliku kirjanduse üheks pärisosaks. Niisuguse vastanduse keskmes on ühest kindlast monograafiast (Jameson 2013) pärinev mõiste – **stseen** –, mille abil üritatakse uuel viisil tõlgendada mitmete, enamasti tuntud ja positiivset vastukaja pälvinud eesti autorite loomingut alates 20. sajandi algusest kuni 21. sajandi kolmanda kümenda alguseni. Stseen, stseeniline kujutamine või stseeni poeetika: neid sõnu on uurimuses läbivalt kasutatud sünonüümidena, viitamaks ühele ja samale nähtusele, millel on mitmeid esinemisviise. Mõiste stseen pärineb Fredric Jamesoni raamatust „Realismi antinoomiad” (*The Antinomies of Realism*), milles see on dialektiliselt ehk asümmeetrilisel viisil vastandatud jutustusele mõistele. Jamesoni raamat tegeleb, nagu pealkiri osutab, kirjandusliku realismi küsimustega, ning stseen, stseeni poeetika või stseeniline kujutamine ei ole raamatus otseselt esiplaanil ega läbi terve raamatu pidevalt kasutatav mõiste. Siin väitekirjas on aga stseen ja stseeni poeetika uurimisküsimuse keskmes ning väitekirja I, III, IV artiklis ja katuspeatüki 3. alapeatükis on eesti kirjandusteoseid just selle mõiste abil tõlgendatud. Etteruttavalt kokku võetuna on stseen üldnimetus 19. sajandi realismi kirjeldustele, mis teevad läbi modernistliku muundumise. Mõtestan seda muundumist esiteks realismile omase, visuaalsele muljele keskenduva poeetika (vt Brooks 2005) vähenemisena ja kirjanduse orienteerumisena uutele väljakutsetele nagu inimsubjektiivsuse terviklikkuse tinglikkus ja sõltumine Teisest (siin uurimuses esindavad seda tendentsi Ene Mihkelsoni romaanid), iha eelpersonaalne ja osaobjektiline olemus (Jaan Oksa passaažid), elu globaliseeruvast maailmas (Mati Undi „Sügisball”, Viivi Luige „Ajaloo ilu”), traumeeritud keha häiritud kestuse

kujutamine (Ene Mihkelsoni „Ahasveeruse uni” ja Carolina Pihelga „Vaadates ööd”). Kõigile siin uurimuses käsitletud kirjandusnäidetele on ühine rõhk aistiva keha olevikulisele reaalsusele, mis ei integreeru ilma jäägita jutustusse.

Pikemat sissejuhatavat selgitust nõuab ka sõna *modernism* kasutamine, mille puhul esineb sotsiaal- ja humanitaarteadustes ilmuvates laiema lugejaskonnaga tekstides terve hulk tähendusvarjundeid, mis pärinevad erinevatest teadusdistsipliinidest ja traditsioonidest. Rääkida akadeemilises kirjandusuurimises *modernselt* maailmast ja kitsamalt *modernistlikust* kultuurist ja kirjandusest tähendab terve hulga eelduste mängu toomist. Arusaamad modernsusest ja modernismist puudutavad filosoofia, sotsioloogia, ajaloo ja kirjandusteaduse uurimisobjektide olemust ja eneserefleksiooni tasandil ka nende distsipliinide identiteeti ja tekkelugu. Orienteerumise muudab eriti raskeks asjaolu, et suur osa laiema lugejaskonnaga modernsuse ja modernismi sõnu tarvitavast kultuuriajakirjandusest ja esseistikast ei tegele mõiste põhjaliku selgitamise ja analüüsiga, vaid eeldab vaikivalt mõnd levinud tähendust, mis on vaja tekstist tuletada. Modernsuse ja modernismi mõistete taustadest tuleb lähemalt juttu katuspeatüki alajaotuses 1.1., milles pannakse paika kõige üldisem ajalooline raamistik, millesse stseeni poeetika mõiste analüüs ja rakendamine asetub. Uurimuse selles osas on sõna kasutusi jälgitud võrdlevalt ja kaardistavalt, osutades viisidele, kuidas modernism funktsioneerib kõige alustrajavamaid ajalisi suhteid väljendava tähistajana. Väitekirja II artikkel teeb ringkäigu eesti kirjandusteaduses ja -kriitikas, demonstreerides rohket näidete toel, kuidas modernismi kategooria on toestanud kirjanike enesepilti ja kirjandusloolisi konstruktsioone. Ringkäik algab 20. sajandi algusest Friedebert Tuglase, Aino Kallase ja Jaan Oksaga, kulgedes läbi nõukogude perioodi, mil modernismi sõna ise oli ideoloogilistel põhjustel põlu all, kuni 21. sajandini, milleks on ilmunud Tiit Hennoste põhjalik käsitlus „Hüpetest modernismi poole” (Hennoste 2003, 2016). Selle aja jooksul on modernismist saanud üks kõige vastuolulisemaid kirjandusteaduslikke kategooriaid, mille käsitlemisel tulevad alati esile identiteeti, kaasaegsust ja mahajäävust puudutavad ängid. Juhin tähelepanu asjaolule, et see on mingil määral paratamatu, sest modernism on globaalne, alati endas kujuteldavat keset ja perifeeriat sisaldav mõiste, milles majanduse ja võimu kategooriad on alati kultuuriküsimustega ühte põimunud.

Kuid peale selle, et modernism on eraldanud kultuuri nüüdisaega ja minevikku, on see funktsioneerinud kirjanduses loodud esteetiliste uuenduste tähistajana. Just sellesse tähendusse panustab algav väitekirj oma keskse, **stseeni** mõistega. Stseeni või stseeniline kujutamise tähendus paikneb võõrituse ja kummastamise mõistete läheduses ning osutab viisile, kuidas kiiresti muutuva modernse elu intensiivsus siseneb kirjandusse, jättes jutustuse funktsiooni kas täiesti tahaplaanile, lõhestades seda eri vaatepunktide vahel või fokuseerides seda nii mikroskoopilistele objektidele, et funktsioon end tühistab. Stseen võtab kirjanduses enda kanda inimest pidevalt ümbritseva aistingulise reaalsuse, milles meie kehad paratamatult viibivad. See kehaline reaalsus on oma määratlematuses suhteliselt autonoomne võrreldes narratiivsete konstruktsioonidega, millel on juba palju tugevam

ratsionaliseeriv ja tähendust kitsendav jõud. Defineerides kirjanduslikku proosa-modernismi just stseeni mõiste põhjal, järgin islandi kirjandusteadlase A. Eysteinsoni (1990) eeskujul, suhestades stseenilise modernistliku proosa uuendusjõu konventsionaalse realistliku taustaga, millelt see esile tõuseb. Modernismi *uus* muutub arusaadavaks realismi loodud taustal. Realismi ja modernismi dialektiline suhe ongi õigupoolest väitekirja keskne probleem, mille raamistikus siin stseeni poeetika mõistet arutatakse. Sellele suhtele keskendutakse ainitiselt väitekirja I artiklis ning katuspeatüki alajaotustes 2.5. ja 2.6. Kirjandusliku realismi ja modernismi suhte käsitlemine tausta ja objekti, või situatsiooni ja reaktsiooni mudeli abil on esiteks kasulik kontekstitundlikkuse elavdamiseks ja aitab luua värskemad pilku, et kirjanduslikku modernismi uuesti nägema õppida. Kuid realismi ja modernismi omavahelisele dünaamikale keskendumine võiks olla kasulik ka laiemas kultuurilises või isegi filosoofilises plaanis. Realistlik representatsioon on oma ajastu sotsiaalsete süsteemidega ühte seotud tugevalt inertne süsteem, mida saab kirjanduses kahtluse alla panna ja murendada (kui kriisiajad välja jätta) aeglaselt ja väga väikeste tükkide kaupa. Ometi näitab ajalugu, et realistliku kujutamise implitsiitsed reeglid nihkuvad pidevalt. Realismi ja modernismi vastandus võimaldab neid nihkeid märgata ja uuesti tundma õppida.

Töö ülesehitus

Väitekirja koosneb neljast eelretsenseeritud artiklist ja kolmeks alapeatükiks liigenduvast katuspeatükist, mis artikleid täiendab. Artiklid ja katuspeatükk moodustavad terviku. Katuspeatükk kirjutab artiklites leiduva metodoloogilise programmi põhjalikumalt läbi, et väitekirjas kui tervikus esitatav mudel veelgi selgemalt esile tuleks. Katuspeatüki alapeatükkide ja artiklite omavaheline täiendav suhe jaguneb järgnevalt: katuspeatüki 1. ptk täiendab II artiklit, katuspeatüki 2. ja 3. ptk täiendavad I, III ja IV artiklit.

See tähendab, et kuigi ühtne, liigub väitekirja kahel üldistustasemel. Artiklites I, III ja IV esitatakse modernistliku proosauuenduse mõistmiseks mudel, mille keskmes on stseenilise kujutamise ehk stseeni poeetika mõiste. Stseeni mõiste valguses uuritakse neis artiklites Madis Kõivu, Mati Undi ja Ene Mihkelsoni loomingut. Neid kolme artiklit toetab katuspeatüki 2. ptk-s kriitilisest teooriast, fenomenoloogiast ja narratoloogiast ammutav metodoloogiline programm. Alustan seda programmi, võrreldes alajaotustes 2.1. kuni 2.3. kirjandusteadusele nii fundamentaalseid jutustuse ja kirjelduse mõisteid, mida on viimisel piiril raske defineerida, kuid mis loovad valdaval juhtudel kirjandustekstides vastandlikke semantilisi efekte. Määratlen jutustuse tema **põhjuslikku seletust pakkuva** iseloomu kaudu, mis toob omakorda esile kirjelduse suhteliselt suurema neutraalsuse. Alajaotuses 2.4. puudutan György Lukácsi katset jutustuse ja kirjelduse kujutamisejõudu normatiivselt vaadelda. Lukácsile kriitiliselt vastanduva vaatepunktina toon välja tema kaasaegse T. Adorno kirjandusfilosoofia, milles jagub modernistliku romaani poeetika mõistmiseks palju rohkem kontseptuaalseid ressursse. Alajaotused 2.5. ja 2.6. moodustavad väitekirja keskpunkti ning neis defineeritakse

stseeni mõiste. Stseeni poeetika esiletõusu on vaadeldud ajaloolise protsessi tulemusena, mille jooksul realismi peamiselt visuaalsele muljele toetuvate kirjelduste süsteem ammendub ja kirjandus hakkab otsima uusi võimalusi kujutamaks informatsioonist ja afektist pakatavat reaalsust. Metodoloogia osale järgnevas, 3. peatükis toimub ringkäik eesti kirjandusloos, milles stseeni mõistele toetudes lahatakse lisaks artiklites arutatud autorite veel Eduard Vilde, Jaan Oksa, Reed Morni, Leo Anvelti, Karl Ristikivi, Viivi Luige, Eva Koffi ja Carolina Pihelga teostes leiduvaid tekstinäiteid. Näited pärinevad niisiis 11 autori loomingust läbi sajandipikkuse perioodi, mis esitab kahtlemata väljakutse teooria üldistusvõimele. Nii laia ajaperioodi käsitlemise õigustuseks rõhutan, et kirjanduslikku modernismi pole siin mõistetud selge alguse ja lõpuga perioodina kultuuris, vaid alati olemasoleva esteetilise uuenduse potentsiaalina, mis pole kuhugi kadunud ka 21. sajandi kolmandal kümnendil. See tähendab ühtlasi, et katuspeatüki 3. alapeatüki näidete valimise juures pole lähtunud mõnest standardsest arusaamast modernismi alguse kohta eesti kirjanduses – sellist tugevalt juurdunud arusaama ei ole siinkirjutaja arvates vähemalt proosakirjanduses paika settinud. Stseenilise kujutamise tulek kirjandusse on siin väitekirjas esitatud kui modernistliku proosakirjanduse põhiline tunnus ja suunab lugejat seda leidma kõikjalt 20. sajandist kuni nüüdiskirjanduseni välja. See tähendab, et varasemaid käsitlusi modernismist on küll arvesse võetud, kuid mitte rangelt piiraval moel. Katuspeatüki kolmandas peatükis käsitletavate tekstide valik on üldiselt arbitraarne ja väljendab autori huvisid, kuid arbitraarsust on püütud kompenseerida teoste ilmumiskontekstide kirjeldamisega. Eesti kirjanduse näidete analüüsid ja nendest lähtuvad stseeni poeetika väljavaated võtab kokku alajaotus 3.5 ning sellele järgnev töö kokkuvõtte.

I, III ja IV artikkel ühes katuspeatüki 2. ja 3. osaga moodustavad niisiis väitekirja tuuma, mis asetab modernistliku uuenduse keskmesse stseeni mõiste. Sellele tuumsele osale lisandub väitekirja II artikkel, milles kaardistatakse metatekste ehk viise, kuidas on modernismi eesti kirjandusteaduses ja -kriitikas seni käsitletud. Modernism oli 20. sajandi alguses sünonüüm enamikule kirjandusvooludele, mis realismist ja rahvusromantismist erinesid. 20. sajandi teisel poolel saab modernismist üha enam periodiseeriv ja kirjanduslooline mõiste. Modernismile omast periodiseerimisviisi leiab peidetud kujul ka nõukogude perioodist, kui modernismi *sõna* ise oli koos dekadentsi ja formalismiga põlu all. II artiklit toetab katuspeatüki 1. alapeatükk, milles haaratakse üldistavalt ühte kirjandusliku modernismi alusprobleemid, mis pärinevad filosoofiast, sotsioloogiast ja ajaloost, kuid mis on ühtlasi olulisel määral paika pannud raamid, milles nüüdisajal kirjandust mõtestatakse. Alajaotuses 1.2. käsitletakse kirjandusteaduse seoseid nende sotsioloogia ja ajaloo distsipliinist pärinevate üldistustega ning peatutakse ühel valdkonna kinnisprobleemil: küsimusel modernismi globaalsuse ja universaalsuse kohta. Kui kirjanduslik modernism on rohketes versioonides levinud üle kogu maailma, siis mis ülepea loob selles mõistes tähendusliku ühtsuse? Alajaotuse 1.2. lõpus peatungi pikemalt senini kõige põhjalikumalt eesti kirjanduslikku modernismi käsitlenud autorite Piret Peikeri ja Tiit Hennoste töödel.

Kokkuvõtteks üritab väitekiri pakkuda rohkete näidete toel veel ühe, stseeni mõistel põhineva nägemuse selle kohta, mida modernistlik uuendus proosakirjanduses tähendada võiks ning kuidas kirjandustekstide poeetika seda kannab. Antud küsimust juhatatakse aga põhjalikult sisse, ilmestamaks siinse uurimuse seoseid modernismi uurimise valdkonna teiste alaosadega ja kirjandusteadust ümbritsevate ajaloo, sotsioloogia jt distsipliinides leiduvate suurte narratiividega. See võiks aidata näha kirjanduse üle peetavate arutelude laiemaid taustu ja näidata kirjandusteaduse panust osana laiemast kultuuri enesetunnetuse protsessist.

1. MODERNISMI PROBLEEM KIRJANDUSTEADUSES

1.1. Modernismi mõiste erinevad taustad filosoofias ja sotsiaalteadustes

Ühe filosoofia ajaloo käsitlustes laialt levinud vaate kohaselt saab modernne filosoofia alguse valgustusliku mõtte levikuga, nt Rene Descartes'i subjektifilosoofiaga, mis asetab mõtleva inimese perspektiivi (*cogito*) maailma ja teadmiste keskpunkti (vt nt Scruton 2002: 3). Kui asetada moodsa mõtlemise alguspunkt sada aastat hilisemaks, valgustuse perioodi kõrgega ja Immanuel Kanti nn kopernikliku revolutsiooni juurde, oleks selle keskmes jumala olemasolu eemaldamine ratsionaalsuse tingimuste hulgast ja pöördumine probleemi poole, kuidas inimaru ise maailma konstrueerimisse panustab (Kant 1990). Gianni Vattimo kokkuvõtvas sõnastuses on modernse filosoofia olemuseks teadmise ülesehitamine kindlale aluspõhjale (Vattimo 2013: 8). Niisuguse filosoofia tähtsaimate murendajatena näeb Vattimo Nietzschet ja Heideggeri, kelle filosoofias dekonstrueeritakse lõplikult arusaam, et inimesel on ligipääs tõsikindlale ja kõigest subjektiivselt puhastatud teadmisele. Seetõttu võib Vattimo filosoofiast lähtudes nimetada juba XX sajandi algust oma iseäraliku, Spengleri vaimust mõjutatud kultuuripessimismiga postmodernseks perioodiks (Samas: 19). Richard Rorty nimetab oma mõjukas käsitluses (1979) modernse filosoofia ja teaduse enesepildi nurgakiviks peegli metafoori ja viitab sellega modernse mõtlemise pidevale kalduvusele mõelda tõest kui olemustele vastavatest representatsioonidest, mis Rorty enda filosoofilise eetose kohaselt peaks asendatama pragmatistliku tõeteooriaga, mis põhineb arusaamal tõest kui eduka hakkama saamise (*coping*) tingimuste pidevast otsingust. Postmodernne teadus ja filosoofia esindavad Rorty jaoks lihtsalt teadmiskultuuri enesemõistmise küpset faasi, milles ei otsita enam kangekaelsel ja dogmaatilisel viisil üht, kõigile sarnaselt kehtivat tõde.

Suuresti sellel, kontinentaalfilosoofias tugevalt juurdunud periodiseeringul põhineb sotsiaal- ja humanitaarteadustes laialt levinud määratlus, mille järgi on postmodernne filosoofia määratletav post-fundatsioonistliku ehk alusepanekujärgse või seda vähemalt ületada püüdva mõtlemisena, mis loobub valgustuse vaimus teadmisele ja eetilisele tegutsemisviisile ühtse objektiivse mõõdu otsimisest, tunnistades uurimist mõjutavat sattumuslikkust ja käsitledes uurija vaatepunkti *ühe võimaliku mudelina* teiste seas. Vattimo jpt filosoofia-ajaloolise orientatsiooniga mõtlejad näevad pööret post-fundatsioonistliku mõtlemise poole Friedrich Nietzsche filosoofias, kuid murrangut võib olenevalt kriteeriumitest paigutada ka mujale. Jean-François Lyotard räägib oma krestomaatilises „Postmodernses olukorras“ („*La condition postmoderne: rapport sur le savoir*“, 1979) põhimõtteliselt samast nähtusest, keskendudes teadmiste legitimeerimise küsimusele. Teise maailmasõja järgse varajase infoühiskonna oludes ilmnis otsustavalt, et religioossed ja progressiivsed metanarratiivid, mis Lyotardi järgi modernset teadust edukalt legitimeerisid, on oma kandepinna kaotanud. Nende metanarratiivide all peab

Lyotard silmas kapitalistlikku, rikkuse jätkuvat kasvumist ja hegellikku ratsionaalsuse jätkuvat emantsipatsiooni esindavaid optimistlikke lugusid (2019: xxiii), mis ei ole aga enam usutavad tehniliselt küllastunud massiühiskonnas, mille esindajate vaatepunktid ja kogemused on selleks liiga erinevad.

Lyotardi postmodernsuse-käsitluses mainitud infoühiskonna mõiste toob mängu sotsioloogia teadustraditsiooni, mille olulisus modernsuse fenomeni seletamisel pole filosoofia ajaloo omast väiksem. Norbert Elias on rõhutanud paralleeli sotsioloogiateaduse tekkimise ja selle kontekstiks oleva suure ühiskondliku murrangu vahel, mille tulemusena kuningriigid ja monarhiad asenduvad 19. ja 20. sajandi jooksul vabariikidega (Elias 2013: 79–80). Teadusliku mõtlemise jaoks kaasneb selle murranguga põhjanev muutus: inimestevahelisi suhteid hakatakse üha enam mõistma suurema terviku mõjuväljas asuvate impersonaalsete funktsioonidena. Sellega liigutakse eemale maailmamudelist, milles inimene on üksik toimija, kelle suhted ja elu tähendus sõltuvad ainult temast endast ja teda ümbritsevatest lähematest inimestest ja objektidest (Samas: 21–29). Sotsioloogia traditsioon pakub modernsuse loo jutustamiseks üsna erinevaid võimalusi. Anthony Giddensi järgi on ligikaudu 17. sajandil Euroopas alguse saanud muutused maailma ajaloos enneolematud ja eraldavad nendega algavat moodsat epohhi kõigest eelnevaist (1991: 4). Modernsust iseloomustab ühiskondlike muutuste kiirus, nende muutuste geograafilised mõõtmed ning ühes nende muutustega tekkinud institutsioonide pretsedenditu uudsus. Uudsuse leviku taga on aja ja ruumi abstrahheerumine (nt töö hakkab käima aina enam kella järgi) ja inimeste välja juurimine (*disembedding*) oma loomulikust elukeskkonnast, millega nad feodaalkorra eri vormide all tihedalt seotud olid (Samas: 21). Max Weberi (2010) kuulsal määratlusel järgi seisneb modernsus aina rohkematesse eluvaldkondadesse levivas ratsionaliseerumises, mille keskseteks elementideks on religioosset ja maagilist päritolu lummuse kadumine ja teadusliku teadmise omaksvõtt ainsa tõsiselt võetava orientiirina. Sellest tuleneb sotsioloogilise mõtte üks tendentse näha modernse ajastu kirjanduses eelkõige mässu bürokraatliku korra ja kõikjale laieneva ratsionaliseerumise vastu, millega kaasneb elukogemuse vitaalsuse närbumine (Bell 1978: xxi). Kirjanduse tähtsaim eesmärk oleks sellisel juhul lummuse ja naudingutaastamine: püüdlemine vähem vahendatud ja afektiivselt rikkama, uues ühiskonnas marginaliseeritud kogemuse poole (Samas: xxii, Dowden 2020: 28).

Paljude sotsiaalteadlaste ja ajaloolaste seas valitseb tugev konsensus, mille järgi moodsa aja domineeriv majanduslik tootmisvorm on olnud kapitalism ning modernistlik kultuur on mõistetav eelkõige reageeringuna selle tootmisvormi aina totaalsemale juurdumisele inimeste elumaailmas¹. Modernistliku kunsti ja kirjanduse peamise impulsina võib seega näha kapitalismi loodud uut sorti kokku pressitud aeg-ruumi, milles 19. sajandi inimene elama pidi. Kauge ja lähedane, kosmopoliitne ja kohalik olid selles uues kultuuris tehnoloogiliste arengute mõjul tihedalt põimunud, paisates segi inimeste senised orienteerumisviisid ja traditsioonid

¹ Kasutan sõna elumaailm siin fenomenoloogias tuntud tähenduses kui inimkogemusele terviklikku tähendust pakkuvat raami, mis toimib spontaanselt ja mille toime ja ülesehitus ei ole pidevalt teadvustatud.

ning tekitades üldise representatsiooni kriisi, mida nähaksegi ühe modernistliku kirjanduse tähtsaima kontekstina (Harvey 1990: 260–261, Lewis 2011:1). Sotsioloogid ja ajaloolased ei käsitle kapitalismi mõistagi ühetaoliselt, ega sarnaste normatiivset või deskriptiivset laadi rõhkudega, samuti ei ole ajaloolaste seas konsensust modernse kapitalismi kui ühiskondliku jõu esile kerkimise täpse alguse osas (mõned, nagu Fernand Braudel on viinud selle tagasi varasemasse ajajärku, kuni 13. sajandi Itaalia linnriikideni). Oluliseks saab tõik, et kapitalismi hakatakse käsitlema *ühtse*, aga *ebaiühtlase* süsteemina (Wallerstein 2004: 12), millesse erinevad maailma piirkonnad on paratamatult kaasatud, kuna riigipiire ületav tööjaotus ja kaubaringlus on lihtsalt moodsat maailmasüsteemi iseloomustav ajalooline fakt. Erinevates maailma piirkondades elavad inimesed suhestuvad selle süsteemiga aga paratamatult ebavõrdsetel viisil. Kultuuri ja kirjanduse uurimise jaoks tähendab selline nägemus muutust metodoloogias, mille käigus üks kultuur või rahvusriik asendatakse analüüsiühikuna maailmasüsteemiga, milles erinevad kultuurid ebavõrdsetelt positsioonidelt osalevad (Samas: 16). Kultuur ei ole selles vaates enam midagi autonoomset või rahvuse vaimuga orgaaniliselt seostuvat, vaid pigem kehtiva maailmasüsteemi hegemoonia õigustamise või kritiseerimise väli, millel erinevad maailmanägemused võistlevad (vt Wallerstein 1990). Nagu järgmises alapeatükis esitletava arutlusega soovin demonstreerida, on sellel ühtsel, kuid ebaiühtlasel süsteemil kõige otsesem roll nii modernismi kui ka maailmakirjanduse mõistete konstrueerimises.

Sotsioloogia traditsioonist pärinevate lähenemiste hulgas on oluline panus saksa sotsioloog Niklas Luhmanni arendatud nägemus modernsusest kui ühiskondlike alam-süsteemide aina keerukama väljaeristumise protsessist (Luhmann 1982: 229–255). Luhmanni süsteemiteoreetilisest vaatepunktist on kirjandus üks ühiskonnas toimiv alam-süsteem teiste (nt õigus, meditsiin, majandus jne) seas, millel on oma ainulaadse funktsiooni tõttu suhteline autonoomia ja isepärane võime ümbritsevaid süsteeme oma koodis kirjeldada (Luhmann 2000). Kirjanduse autonoomia ja heteronoomia küsimuse pidev esile kerkimine modernismiuuringute kontekstis on selle funktsionaalse väljaeristumise vaatekohalt igati oodatav. Võtmata siinkohal omaks kõiki tema kirjanduse alaseid seisukohti, võib öelda, et luhmannliku süsteemiteooria vaatepunktist on kirjanduslik modernism ruumiline või sünkroonne probleem, mille juures on teaduse peamine eesmärk määratleda kirjanduslikus kommunikatsioonis samaaegselt osalevad süsteemid (kas isikud, teosed, stiilid), nende suhe oma keskkonna ja teiste süsteemidega, samuti keskne eristus, mida kirjandus kui süsteem kasutab (Luhmanni jaoks on kunsti puhul selleks eristuseks ilus/inetu) ja teised hõlmava teooria jaoks vajalikud komponendid.

Modernsuse ja modernismi kõige levinuma tähendusena on aga ilmselt käibel arusaam isepärasest suhtumisest ajalukku, mis seisneb pidevas traditsioonist lahti murdmises ja uudsuse kehtestamises (selle esindajate alla lähevad nii Rimbaud' kuuluse nõue „Il faut être absolument moderne!” kui ka Baudelaire'i modernsusemääratlus igavese ja sattumusliku kombinatsioonist)². Reinhardt Kosellecki järgi

² Sõna *modernne* erinevatest tähendustest, mis olid käibel juba enne uusaega ja nende ajaloolisest muutumisest pakub väga põhjaliku ülevaate Gumbrecht (1992).

tekibki õigupoolest alles modernsel ajajärgul arusaam gruppide ja üksikisikute võimest ise „ajalugu teha” (2004:193–194). Modernsus on niisuguse sotsiaal-ajaloolise käsitluse järgi spetsiifiline tulevikku suunatud ajaloolisuse režiim (*Régimes d'historicité, regime of historicity*, vt Hartog 2015), postmodernne olukord tähendab eelkõige selle mõõtme kidumist ja asendumist presentismiga, milles ei suudeta enam tulevikku kujutleda (Samas, vrd Jameson 1992: ix, Vattimo 2013: 18). Kuid sarnaste sotsiaal-ajalooliste käsitluste rida võiks aina jätkata: kristliku kiriku reformatsioon kui modernsuse algpunkt, modernse ajastu sidumine trükikunsti leiutamise ja Marshall McLuhanil jne. Siinkohal soovin lihtsalt teadvustada, et eksisteerib terve perekond uurimusi ja traditsioone, mis rekonstrueerivad modernse perioodi lähteid, jälgides majandussuhetes, teaduslikus maailmapildis, tehnoloogias, teoloogias, religioonis ja kultuuris toimunud muutusi, mis on viinud nüüdisaegse ühiskonnavormi kujunemiseni.

Juba küsimuse püstituse algaasis on niisiis selgunud, et kirjandusteadlasel, kes hakkab tegelema modernismi probleemiga, on kanda raske koorem. Ta astub maastikule, millel võistlevad erinevad arusaamad filosoofiast, ajaloo kulgemisest (kas sel on üldse suund, kas see progresseerub või regresseerub?), kultuurist, kirjanduse olemusest ja selle olemuse ajaloolisest muutuvusest. Sellel tasandil tehtud valikud ei ole taandatavad isiklikele eelistustele ja maitse-otsustustele, vaid mõjutavad kogu järgneva uurimise kulgu. Siin ei päästa teadlast ka üldiselt kasulik *modernsuse* kui sotsiaal-ajaloolise, kultuurilise või poliitilise formatsiooni ja *modernismi* kui selles loodava spetsiifilist sorti kunsti ja kirjanduse eristamine. Vajalik oleks eksplitseerida nende kahe vaheline suhe. See hõlmaks vastamist küsimusele, millise määrani on teise tähendus esimese struktuurist tuletatav või sõltuv ehk kuidas kodeeritakse modernse ühiskonna struktuur ümber modernistliku kirjanduse poetikaks? Kas modernse ühiskonna ja modernistliku kirjanduse vahel valitseb lihtsatel analoogiatel põhinev peegelduslik või keerukam allegooriline suhe? Kui autonoomne oli kirjandus tööstusühiskonnas, mida harilikult modernistliku teoste taustaks peetakse ja missugune vabadus on kirjandusel nüüdisaegses, aasta-aastalt virtuaalsemaks muutavas infoühiskonnas? Kas põhjalik neeldumine viimasesse mõjutab ehk meie arusaamist esimesest, mis juba kidumas? Need ülesanded ja küsimused puudutavad nii objekti ontoloogiat kui ka uurimise metodoloogiat ning on omavahel tihedalt põimunud. Palju sõltub ka eeldustest ja eelarvamustest, mis on uurijal kirjanduse institutsiooni ja tema suhte kohta teiste ühiskondlike süsteemidega. Kui jätta kirjandusele väga kitsas funktsioon (võrdsustades selle eduka või vähem edukalt müüva meelelahutuse rolliga), on näiteks raske näha seda kaasa rääkimas modernsuse filosoofilis-epistemoloogiliste probleemidega, mis jäetakse sellisel juhul tavaliselt ainuüksi teaduse, heal juhul ka filosoofia pärusmaaks. Niisuguse eelhäälestuse korral on võimalik kirjanduse fiktsionaalsete ruumide, narratiivide, kirjelduste ja metafooride tähendust lugeda ainult tugevalt sulgudesse võetuna, ilma et nende tekitatud tähendusnähked lekiks mõnda teisse ühiskondlikku märgisüsteemi. See piiraks omakorda meie võimalust väita, et kirjandus kujutleb või falsifitseerib mõnd nüüdisaegset inimesekontseptsiooni, demonstreerib ühtede afektiivsete reageeringute paratamatust või modelleerib teisi, alles tärkavaid, mille suhtes tasuks eksistentsiaalselt

tähelepanelik olla. Teisiti öeldes sõltub neist valikutest otseselt, missugune kõne-
jõud ja tõsiseltvõetavus kirjandusele avalikkuses jääb.

Järgneva alapeatüki eesmärk on vahendada pilt viisidest, kuidas on kirjandus-
teadus neile epistemoloogilistele, ajaloolistele ja metodoloogilistele dilemmadele
isesesivva distsipliinina vastanud ja missugused neist vastustest on minu uurimise
jaoks kõige relevantsemad. Peatüki teine eesmärk on valmistada ette ja toetada
väitekirja II artikli väiteid, mis käsitleb modernismi kui kirjanduslugu periodi-
seeriva mõiste senist kasutust eesti kirjandusteaduses, -kriitikas ja esseistikas.

1.2. Modernismi rahvusvahelisuse probleem kirjandusteaduses

Sissejuhatuses mahukale kirjandusliku modernismi teemalisele artiklikogumikule
nendivad Astradur Eysteinson ja Vivian Liska, et modernism on 21. sajandi
alguseks jäänud kirjandusteaduse keskseks probleemiks hoolimata oma defi-
neerimatusest. Sealjuures näib, et aina jätkuvad uuringud selles valdkonnas on
motiveeritud peale modernismi klassikute püsiva relevantsuse ka millelgi muul.
Modernism hoiab koos või vähemalt töötab ühendada mitmeid esteetikat, ideo-
loogiaid ja ajaloolist periodiseerimist puudutavaid lahtisi küsimusi (Eysteinson,
Liska 2007: 1, Gluck 1986: 845–849). Samas kogumikus modernismi erinevaid
tähendusi lahkavas artiklis loetleb Edward Možeško (2007: 14–16) viis olulise-
mat mõistet, millele sõna modernism erinevates kultuuriruumides viitab. Esiteks
saksa traditsiooni „die Moderne”, mis ilmub saksa kriitikasse 1880ndates Eugen
Wolffi töödes ja hakkab Hermann Bahril tähistama kõiki uuemaid naturalismile
vastanduvaid kunstivoole nagu impressionism, sümbolism ja dekadents³. Teine
Možeško välja toodud traditsioon on saksa omaga samaaegselt arenenud ja I maa-
ilmasõjaga lõppenud ladina-Ameerika ja Hispaania „modernismo”, mille pea-
miseks kandvaks impulsiks oli Hispaania emamaa võimu alt vabanemine ja uute,
eriti prantsuse kirjanduse mõjude loov vastuvõtmine. Kolmas võimalus on anglo-
ameerika kirjanduskultuuri revolutsioonilisi arenguid periodiseeriv mõiste, mis
hõlmab 1910–1945 toimunud kirjandusuuendust⁴ (ning mis esindab inglisekeelse
kirjandusteaduse domineerivat arusaama). Neljas mõiste märgib modernismi kui
keskklassi kultuuri lagunemise sümptomit ja pärineb peamiselt György Lukácsi
filosoofiast. Viiendat modernismi mõistet esindab Adorno teooriast pärinev aru-
saam modernistliku loomingu osalisest samastumisest tarbekauba loogikaga ja
sellest tulenev pideva uudsuse nõue. Kuid Adorno järgi ei *peegelda* kirjandus
tegelikkust, vaid *eitab* seda oma vormi kaudu. Tulen Lukácsi ja Adorno vahelise
debati juurde põhjalikumalt tagasi 2. peatüki 4. alajaotuses, kui vaatlen nende
vahelist vastuolu kitsamalt narratoloogia vaatepunktist. Možeško üsna tinglikku

³ Eesti konteksti suhtes võib edasiste uuringute jaoks viljakas olla Možeško väide, et see just
see modernismi määratlus on tugevalt mõjutanud kesk- ja ida-Euroopa kirjanduse enesepilti
19. ja 20. sajandi vahetusel (2007: 14–15).

⁴ 20. sajandi alguse murrangut rõhutava periodiseeringu kriitikast vt nt Williams (1989)

taksonoomiat saaks kindlasti eri rahvuste ja kultuurisituatsioonide vaatepunktist täiendada või kahtluse alla panna. Samuti on iseäralik ja teiste suhtes ebasümmeetrilises asendis loetletud kolmanda modernismi-määratluse staatus nüüdisajal. Angloameerika kirjandusteadus on üleilmse ebavõrdsuse oludes selgelt hegemoonilisel positsioonil ja Briti saarte ja Ameerika Ühendriikide kultuuri keskne nägemus kõrgmodernismist kipub toimima universaalse eeskujuna teistele, mis on esile kutsunud ka vastavaid kriitilisi reaktsioone.

Možejko artikkel on hea näide, kuidas erinevad filosoofilised ja sotsiaalajaloolised eeldused, millest oli juttu eelnevas alapeatükis, peegelduvad vastuolulise paljususena ka kirjandusteaduse distsipliini spetsiifilistes küsimustes. Možejko modernismi terminoloogiate taksonoomias sisalduvad küsimused kultuurilisest geograafiast, koloniaalajaloo pärandist ja kirjandusliku representatsiooni olemusest: kas kirjandus peegeldab olemasolevat tegelikkust, modelleerib uut või võõritab harjumuspärasest? Üks kõige kesksemaid neist on lokaalse (ehk rahvusliku) ja globaalse (ehk rahvusvahelise) pingeväli kirjanduse tõlgendamisel. Siinse väitekirja II artikkel ongi modernismi kultuurilise geograafia ja globaalsuse-lokaalsuse küsimuse üks juhtumiuuring.

Kirjanduslik modernism on rahvusvaheline fenomen, mis kerkis esile 19. sajandi teisel ja 20. sajandi esimesel poolel reaktsioonina kiirelt toimunud ja laialdastele ühiskondlikele muutustele Euroopas: sellise üldise väite suhtes valitseb erinevate uurijate seas väga suur konsensus. Kahjuks näib sellega üksmeel definitsiooni osas ka piirduvat. Modernismi uurimise akadeemilistes käsiraamatutes on levinud tugev rahutus nii praeguse kirjanduskaanoni üldistusjõu kui ka senini uuritud probleemide asjakohasuse ja universaalsuse üle. Viimasel paarikümnel aastal ongi selles uurimisvallas domineerinud liikumine kitsamalt esteetiliste ja poeetiliste küsimuste juurest interdistsiplinaarsemate, majanduslike ja sotsioloogilisi tegureid arvestavate lähenemiste poole (Brooker jt 2010 1–8, Levenson 2011: 1–4, Latham, Rogers 2015: 2). Moderniseerumisprotsessil nagu ka sellele reageerival kirjandusel on üle maailma palju nägusid. Uurijate arvates on modernismiuuringute pööre rahvusvahelisuse poole selge fakt (Mao, Walkowitz 2008: 738–742), kuigi näiteks Andreas Huysseni sõnul on modernismiuuringuid tükk aega lähtunud kohalikest kultuuridest. Isegi kui tunnistatakse, et modernsel perioodil pole puhtalt kohalikke ega täiesti globaalseid kultuure, pole lokaalse ja globaalse dialektika kirjandusuurimise meetodi osana juurdunud (Huyssen 2007: 53–54). Üheks põhjuseks on akadeemiliste institutsioonide ülesehitus, mis tihti keskendub kitsalt mõnele keeleruumile (Samas). Teiselt poolt on aga kurdetud, et modernistliku kirjanduse uurimine on seni olnud domineerivalt Euroopa, eriti selle suurte metropolide keskne ettevõtmine (Friedman 2007: 35). Susan Friedman soovib modernismi uurimise meetodiks „kultuurilist parataksist”, mis asetaks harjumatul viisil kõrvuti esmapilgul teineteisest kultuuriliselt kaugel seisvaid kirjandustekste, et avastada neid ühendavaid varjatud mustreid (Samas: 37). Friedmani käsitluses jääb aga lahtiseks, millest nende tekstide valik peaks lähtuma.

Modernistliku kirjanduse rahvusvahelise uurimise esmaseid raskusi on tõrge, mis tekib väga suure hulga erinevate, tihti geograafiliselt kaugete kirjandussituatsioonide üldistamise juures. Minu teadusfilosoofiline intuitsioon ütleb, et sellisel

juhul tuleb aina uue materjali kaasamise asemel kriitiliselt üle vaadata küsimusepüstituse kontseptuaalne raamistik. Seda on viimastel kümnenditel suutnud teha mõned maailmakirjanduse mõistega rinda pistvad uurimused nagu Pascale Casanova „Kirjasõna maailmavabariik” (*The World Republic of letters*, 2004[1999]) või Warwicki uurimisgrupi „Kombineeritud ja ebahütlane areng” (*Combined and uneven development. Towards a new theory of world-literature*, 2015; vt WreC 2015) mis on kirjandusliku modernismi võrdlevasse uurimisse toonud rahvusvaheliste võimu- ja majandussuhete dünaamika, mis on nii „maailmakirjanduse” kui ka modernismi imidži ja tegelikkuse mõistmise oluline tingimus⁵. Pascale Casanova teesi kohaselt on modernistlikuks või modernseks autoriks olemise tingimused eri kultuurilis-geograafilistest piirkondadest pärit isikutele erinevad. Perifeerse piirkonna autorid on alati pidanud ootama enda loomingule vajaliku kirjandusliku kapitali võitmiseks tõlkimist Euroopa suurtesse keeltesse või elama ise mõnes Euroopa suurlinnas (ehk kirjandusmaailma tsentris), et oma loomingut legitimeerida (tuntud näideteks on J. Joyce, S. Beckett, J. Conrad, G. Stein jpt). Maailmakirjanduseks saamise teid võib olla teisigi, olenevalt piirkonnast ja selle oludest. Oluline on kirjanduse väärtus kapitalina, mis on vaja alles luua ja milles autori päritolu mängib piiravat rolli. Casanova lähenemisele on põhjendatult ette heidetud Euroopa-kesksust (France 2006, Ganguly 2008, Mufti 2010), kuid selle metodoloogilised eelised kaaluvad üles paratamatult piiratud autorite valiku. Tänu Casanova teosele on avatud maailmakirjanduse ja (mis osutub samatähenduslikuks) modernistliku kirjanduse tähendusloome rahvusülesed protsessid, mis võimaldab teha suuremaid üldistusi, kui lähtumine ühe kultuuri või keeleruumi sisemisest dünaamikast. Siinse väitekirja esimese artikli jaoks teise olulise nägemuse on esitanud Fredric Jameson raamatus „Ainuline modernsus” (*Singular Modernity*, 2002), mille järgi peaksime sõnapaari „alternatiivsed modernsused” suhtuma skeptiliselt ja nägema modernsust ühe universaalse, maailmasüsteemi kuhu võtva protsessi ainuliste ilmingute kogumina. Jamesoni järgi polegi modernsus õigupoolest mõiste, vaid narratiivne kategooria, mille abil kultuur ennast määratleb, eraldades end lähema mineviku traditsioonist, mille jätkajaks siiski jäädakse (2002: 24–25). Ajaloojutustused on Jamesoni teooria jaoks aga vältimatud ja sisaldavad olulist kognitiivset dimensiooni, ilma milleta poleks (ei individuaalsel ega kollektiivsel) subjektiivsusel toetavat raamistikku. Modernsus-kogemuse universaalsuse aluseks on osalemine kapitalistlikus maailmasüsteemis (siin ja mujalgi liigub Jameson Wallersteini jälgedes), millel on sarnaselt Casanova kirjandusmaailma mudeliga tšenter ja perifeeria, mis loovad ebavõrdsed tingimused maailmamajanduses, mis omakorda registreeruvad allegooriliselt kirjandustekstides (vt Jameson 1986). Casanova ja Jamesoni vaatepunkt võimaldab tuvastada iga üksiku kirjandusteose poolt esitatud maailma-skeemi, mis sisaldab implitsiitselt ka selle maailmas-olu ahistavate piirangute kriitikat.

Viimase aja põhjalikumaid uurimusi, mis sarnaselt siinse väitekirjaga uurib eesti kirjandust rõhuga paratamatult globaalsel modernismiprobleematikal, on

⁵ Kvantitatiivse paljuse eelistamisel on tulemuseks meetodid, mida esindab nt Franco Moretti “kauglugemine”

Piret Peikeri dissertatsioon „Modernsuse diskursused eesti kirjanduses” (*Discourses of modernity in Estonian literature*, 2018). Peikeri väitekirja keskmes on eelkõige siin peatükis määratletud moderniseerumise sotsiaal-ajalooline protsess. Ta määratleb seda rohkete allikate toel avaralt kui globaalset, majanduse ja võimu (sh legitiimsuse) küsimusi ühte põimivat protsessi, mida tuleks uurida tugevalt varieeruvate reaktsioonide järgi, millega kohalikud kultuurid üritavad sellele tähendust omistades ja lahendusi pakkudes toime tulla (2018: 24–25). Moderniseerumine on Peikeri töös pikaajaline ja teisenev protsess, millel pole selget algust ja lõppu, kuid mille erinevaid faase võib tuvastada nii rahvuslikul ärkamisajal kui ka nõukogude okupatsiooni perioodil, millest viimast on mõtestatud koloniaalsituatsioonina (lk 88–91). Töö meetodiks on diskursuse-analüüs, mis käsitleb eesti kirjanduse tekste ja metatekste võrdsel alusel, üritades ületada kirjandusteadusele üldiselt omast metodoloogilist tekstualismi, mis võtaks analüüsiobjektiks üksiku eneseküllase teksti. Kirjandus osaleb ühes kriitika, ajalookirjutuse ja poliitiliste vaidlustega nii moderniseerumise lugude konstrueerimises kui ka kriitikas (lk 37–38). Selle lähenemise viljakaks tulemuseks on ühise dialloopipinna tekkimine kirjanduskultuuri ja harilikult ajaloo distsipliini kuuluvate uurimisprobleemide vahel. Peiker lähtub oma töös standardsest arusaamast eesti kirjanduse ajaloo kohta, mis on töö metodoloogiline tugevus: toimub käibiva kirjandusloo vettpidavuse läbikatsumine ja täiendav põhjendamine laiemal sotsiaalteaduslikul taustal. Kirjandustekstide tõlgendamisel samal tasandil sotsiaalteaduslike narratiividega moderniseerumisest on aga omad miinused. Näiteks hakkab sõna „moderniseerimine” Peikeri uurimuse võrdlemisi lühikeses vahemikus tähistama nii Nõukogude Liidu läbi viidud industrialiseerimispoliitikat kui ka luuleuundust (vt nõukogude modernsuse alapeatükk, lk 83–85). See eeldab, et lugeja teadvuses on mingisugune üsna arusaadav paralleel ühiskondliku moderniseerumise ja esteetiliste uuenduste vahel, mille taustal vastavad väited mõistetavaks saavad. Samas on näha, et Peiker on kirjanduslike kujutiste ambivalentsest, korruga kirjeldavast ja ümbermodelleerivast rollist teadlik, kui mainib sissjuhatuses kirjanduse avalikku sfääri vormivat ja kujundavat funktsiooni (lk 32).

Kuidas see vormimine ja ümberkujundamine proosakirjanduse poeetiliste kõnetegude toimetel toimub, selle kohta üritavadki siinse uurimuse järgnevad osad ühe mudeli esitada. Väitekirja uurimisviis lahkneb Peikeri omast just rõhuasetuse osas kirjandusteksti ontoloogia mõistmises, mis omakorda loob lahknevuse meetodis. Ma ei eelda siin ja edaspidi, et kirjandustekstid **peaasjalikult peegeldavad** juba olemasolevaid ühiskonnas ringlevaid ajaloonarratiive. Mingisugust teineteiselt laenavat või valgustavat suhet ajaloojutustuste ja fiktsioonide vahel peab niikuinii mõnna iga kultuuriuuriija, kes ei taha esitada pelke spekulatsioone. Kuid lisaks peegeldamisele loovad kirjandustekstid ka erimeelsust küsimuses, **millised on adekvaatsed esitusvahendid ja meelised jaotused**, mis niisuguseid narratiive ülepea jutustada võimaldavad.

Hoolimata rõhuasetuste erinevusest on mitmed Peikeri töö järeldused siinse väitekirja II artikli tulemustega kattuvad. Neist peamine on nending, et väide noor-Eesti enesekoloniseerimise kohta (Hennoste 2006, täiendatud versioon

Hennoste 2022) on väär (Peiker 2018: 269). Täpsemalt väidan II artiklis, et küsimused eesti kirjandusliku modernismi mahajäämusest või kaasaegsusest, samuti Noor-Eesti projektist kui enesekoloniseerimisest (Hennoste 2022) on Hennoste probleemipüstituse kujul vastamatud. Hennoste arutuskäikude suurtes üldistustes leidub silmatorkav performatiivne vastuolu. Eesti kirjanduses, erinevalt Euroopa suurrahvaste omadest, pole modernism väidetavalt kunagi tunnustatud jõuks saanud, on sooritatud vaid „hüppeid modernismi poole”. Mõnd olulisemat sellise ambitsiooniga katset, näiteks Noor-Eesti liikmete sooritatut, nimetab aga Hennoste enesekoloniseerimiseks. Nii jääb eestikeelne autor Hennoste mudelis lõksu: ühelt poolt on ta looming liiga partikulaarne (ja seega provintslik), teisalt aga päädivad tema eneseületamiskatsed pelgalt „määrduvad koopia” või matkimisega, jäädes nõnda derivatiivseks või ebaautentseks. Asi pole selles, et matkimist, hübriidsust jt koloniaalseid ängistusi Noor-Eesti autorite ideoloogias ja loomingus ei esineks. Kuid sellisel juhul ei saa sellest tõmmata hüpete-metafoori kujulist järeldust, mis kehtiks spetsiifiliselt eesti kirjandusele: need ängid on universaalset ja globaalset päritolu, nagu neid esile manav moderniseerumisprotsesski. Alustrajavate ambitsioonidega kultuurinähtusi nagu Noor-Eesti ei õnnestu ilmselt kunagi isegi suhtelise üksmeelega liigitada õnnestunuks või ebaõnnestunuks tänu küsimuse tugevale normatiivsusele ja mainitud kultuuriliikumise ja selle püstitatud väljakutse (euroopaliku ja rahvusliku kultuuri erinevus ja ühtsus) elavale tähtsusele. See aga tähendab, et küsimuse uurijad on sellesse psühholoogiliselt äärmiselt tugevalt investeeritud, isegi kui nad seda ise ei tunnista.

Järgneva alajaotuse **1.3.** eesmärk on sisse juhatada väitekirja ülejäänud, keskne osa ehk artiklite I, III ja IV ajalooline taust. Kui II artikkel uuris ilukirjanduse suhtes metatasandile asetuvaid uurimusi, siis neis kolmes artiklis käsitletakse otseselt ilukirjanduse poeetika küsimusi ning esitatakse üks nägemus, mida modernistlik uuendus proosakirjanduses tähendab. Selle nägemuse keskmes on kirjanduse võimelisus haarata narratiivi loogikast väljapoole jäävaid afektiivseid tundmusi poeetika abil, mida nimetan stseeniliseks.

1.3. Modernistliku romaani tekkimine: stiil, võõritus ja kunsti esteetiline režiim

Hoolimata suurtest lahkavamustest leidub kirjanduse ajaloolist muutumist silmas pidavas kirjandusteaduses⁶ üks oluline konsensus modernse kirjanduse kohta, mis ühtib levinud kultuuriajaloolise periodiseeringuga. Selle järgi on lääne kirjanduse arengu jaoks otsustav murranguline periood ligikaudu 18. sajandi kolmanda ja neljanda veerandi vahetusest (mida tähistavad maailmaajaloolised sündmused nagu prantsuse revolutsioon ja Ameerika Ühendriikide iseseisvumine) 19. sajandi keskpaigani (tihti aastani 1848, mida üldiselt peetakse nn revolutsioonide ajastu

⁶ Siia alla lähevad nii uurimused, mis pühendavad palju energiat kirjandusvälise ajaloolise konteksti tihedale väljajoonistamisele, paljud vooluloolised käsitlused kui ka kirjanduse arengu võimalikult omakohaselt jälgivad teadustööd.

lõpuks). Just sellesse ajavahemikku viiakse enamasti tagasi ajalooliste tingimuste teke, millest saab alguse modernne kirjandus. Viisid, kuidas seda murrangu lugu jutustatakse, erinevad. Sarnaselt Richard Rorty üldistustele filosoofia kohta on kirjandusteaduse ja -kriitika jaoks üks keskne strateegia olnud jälgida, kuidas peegli ja peegeldamisega (mida tihti kasutatakse mimeesi sünonüümina) seonduvad metafoorid teisenevad sel ajaperioodil ümber väljenduse (ingl k *expression*, sks k *ausdruck*), valgustamise ja subjektist lähtuva loomingulise impulsiga seonduvateks (Abrams 1971). M. H. Abramsi inglise romantilisele traditsioonile keskenduv raamatus „Peegel ja lamp” (*The Mirror and The Lamp: Romantic theory and the Critical Tradition*, 1953) on selle paralleelseks nähtuseks loova isiku, geniaalse poeedi esiletõus, kelle iseäralik suhe ümbritseva maailmaga saab tähtsamaks kui luulekunsti universaalsete reeglite järgimine. Oma varases raamatus „Kirjutuse nullkraad” (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953) kirjeldab Roland Barthes seda nihet klassitsistliku kunsti läbipaistvate reeglite murenemisena ja kirjanduse muutumisena keele probleemiks. Selle tulemusel pole kirjandus enam osade ühiskonnaliikmete privileeg, vaid uut sorti personaalne stiil, mille lähteks on autori kordumatu biograafia (Barthes 1970: 2–4). Just stiil näib olevat tähtsaimaks moodsa kirjanduse paradigmat, mille eeldusena võib omakorda näha esteetika kui iseseisva valdkonna tekkimist 18. sajandi saksa filosoofias (Hutchinson 2011: 2) ja näivuste (sks k *Schein, Erscheinungen*) kategooria iseseisva väärtuse omandamist Schopenhaueri ja Nietzsche mõtlemises (Samas: 45–79).

Erich Auerbachi „Mimesist” (2012[1946]) peetakse harilikult ambitsiooni-kaks ülevaateks realismi avaldumisvormidest läbi Euroopa kirjanduse pika ajaloo. Realism on Auerbachil üle-ajalooline mõiste, mis on defineeritav kui stiilide lahususe põhimõtte hülgamine, üleva ja madala lõimitud kujutamine, mis reaktsioonina klassitsistlikule esteetikale ajaloos korduvalt esile tõuseb. Kuid „Mimesist” on võimalik lugeda ka teleoloogilise narratiivina, milles 19. sajandi prantsuse realismi läbi viidud murrang on loomult teistsugune ja radikaalsem kui kõik eelmised. Sellele näib kaudselt viitavat ka Auerbach oma järelsõnas, kui kõrvutab moodsate realistide stiili keskaja autorite omadega, kes lähtusid figuraalsest kujutamisest, mis oli aga loomult allegooriline (Auerbach 2012: 686–687). Moodsa realismi tajumaailma osaline „tummus” või mitte-allegoorilisus ongi siinse väitekirja keskne uurimisobjekt, mis tuleb põhjalikult arutlusele töö 2. peatükis. Olemuslikule murrangule näib viitavat ka Auerbachi tõlgendus Balzacist, kes nägi oma loomingut kaasaegse ajaloosituatsiooni tõlgendusena (Samas: 595–596). Ka kommentaaris Virginia Woolfi romaanile „Tuletorni juurde” juhib Auerbach tähelepanu moodsa tegelikkuse kõige kesksamale omadusele, mis minevikuga võrreldes näib olevat pretsedenditu: hoomamatuseni küündiv komplekssus, mis pole enam üksikule inimteadvusele ligipääsetav:

„16. sajandil alanud inimese silmapiiri avardamine ning indiviidi rikastumine kogemuste, teadmiste, mõtete ja võimalustega omandas 19. sajandil üha tõelikuma tempo ning 20. sajandi algul sellise kiirenduse, et see sünnitab ja kummutab igal silmapilgul sünteetilis-objektiivseid seletuskatseid. Muutuste võimas tempo tekitas seda paksemat segadust, et muutusi tervikuna oli võimatu

ühe pilguga haarata; need toimusid korraga paljudes teadus-, tehnika- ja majandusharudes, nii et keegi, isegi mitte need, kes kõnealustes valdkondades juhtivalt kaasa löid, ei suutnud tekkivat olukorda tervikuna ette näha või hinnata” (lk 680)

„Mimesise” viimastest peatükkidest on seetõttu võimalik välja lugeda vähemalt kaks erinevat kirjandusloolist narratiivi. Ühe loo järgi muutub kirjanduse keskseks ülesandeks uut sorti revolutsioonijärgse historistliku teadvuse kujutamine, mis sünteesib paljude saatuste põimumist uues, ajaloolises ajas (selle esindajateks on Stendhal, Balzac ja Zola). Teise, Virginia Woolfi tõlgenduse külge haakuva loo järgi jookseb aga see ambitsioonikas kujutusviis üsna pea karidele: totaalsuse tabamine sellisel moel saab uues komplekses maailmas olla vaid illusioon ja mimees peab otsima aina uusi võimalusi reaalsusega kontaktis püsimiseks. Need kaks versiooni moodsa kirjanduse arengust vastavad üldplaanis meie põhimistele arusaamadele realismist ja modernismist: realism kaardistab ajaloolist sotsiaalset totaalsust, modernism võõritab meid kehtiva sotsiaalse totaalsuse kujutisest kui ideoloogilisest konstruktsioonist, esitades meile uue ja autentsema kujutise. Realism esindab niisiis teose vastuvõttu mõjutava kategooriana omalaadset objektiga leppimise ja selle tähenduse sulgumise poeetikat, modernism aga katkestust, mis tuleneb selle poeetika sisemisest ebajärjekindlusest või illusoorsusest (Eysteinson 1990: 182–208). Laiemal, *modernse epohhi* tasandil kuuluvad need kirjanduse funktsioonid aga kokku ning tähistavad üheskoos peamist dialektilist liikumist, mille kaudu kirjanduse suhet tegelikkusega nüüdisajal mõistetakse.

Seda kirjandusse kätketud pinget reaalsuse konstrueerimise ja võõritamise vahel on viimastel aastakümnetel väga järjekindlalt mõtestanud prantsuse filosoof Jacques Rancière⁷. Refereerin järgnevalt tema teooriat kolme kunstirežiimi – eetiline, poeetiline ja esteetiline – erinevatest mõjumudelitest pikemalt, et lõpuks jõuda neist kolmanda ehk esteetilise režiimi fundamentaalse tähtsuse juurde modernismi poeetika erinevate debattide jaoks.

Kujutiste eetiline režiim on Rancière’i filosoofias õigupoolest kunsti-eelne seisukord, milles nüüdisaegses tähenduses kunstiteoseid mõistetakse pigem *kujutistena*, mille hindamisel on oluline sarnasus mõne originaaliga ning praktilised eesmärgid: kas kujutis või tegu kannab olemasoleva kogukonna eetost. Rancière liigitab selle kategooria alla keelud ja normid jumalate kujutamise kohta, samuti Platoni kuulsa poleemika jäljendustega „Riigi” 10. raamatus. Platoni jaoks on kunsti aluseks õiged teadmised ja moodsa ajastu tähenduses kunstiteosed on nende suhtes näivuse või pelga jäljenduse staatuses. Platoni jaoks vältimatu on ka igasuguste jäljenduspraktikate eetiline siht, milleks peab olema polise kodaniku korrektne kasvatamine ja harjutamine ametitega, mis on kodanikele traditsiooni ja päritolu poolt ette määratud (Rancière 2017a: 59). Eetiline režiim ei võimalda veel kujutistel kunstina iseseisvuda ja kunsti autonoomia ideel esile

⁷ Eesti teadlastest on viimastel aastatel otseselt Rancière’i mõttest inspireeritud uurimuse nõukogude ühismajandite kohta avaldanud filosoof Margus Vihalem (2017), teatriteaduse vallas Madli Pesti (2016, Rancière’i meetodi kohta vt eriti lk 16–19), poliitikateoorias võtab Rancière’i seisukohti lühidalt kokku Monticelli (2016).

kerkida. Tegevused, mida nüüdisajal üheselt kunstina mõistetakse, ilmnevad selles režiimis teiste, *olemuslikumate praktikate pelkade jäljendustena*.

Eetilise režiimi piirangutest lahkneb kunstide poeetiline režiim, milles pole enam sätestatud, et kunstipraktika peab looma oma eeskujudega sarnanevaid koopiaid. Muude tegutsemispraktikate hulgast eralduvad kunstid, mis tekitavad uut sorti spetsiifilisi asju: jäljendusi. Rancièr seob poeetilise režiimi Aristotelese filosoofia, eriti traktaadiga „Luulekunstist”, milles on tõsise kunsti jaoks selgelt privilegeeritud traagiline sündmustik. Iseseisva jäljenduste valdkonna tekkimisega kaasneb ühtlasi normatiivne printsiip, mille järgi arvatakse jäljendused kunsti valda sobivateks või mitesobivateks ning sobivuse korral omakorda rohkem või vähem õnnestunuteks. Poeetilise režiimi normatiivsus tähendab teoste tõsiduse astme (kas tegemist on tragöödia või komöödiaga), tegelaste (kas nad on õilsa või madala iseloomuga) ja sündmuste (kui kaua mõnd keha, episoodi või ruumi kujutada) õige kujutamise ökonoomia kindlaksmääramist (Rancièr 2017a: 60–61). Rancièr nimetab kunstide poeetilist režiimi ka representatsiooniliseks ja rõhutab, et mimees pole selle piires seadus, mis allutaks kunstid sarnasusele, vaid eelkõige korraldus, milles kunstid teiste ühiskondlike tegevuste ja jaotuste keskel nähtavaks saavad. Teoses kujutatav on seejuures analoogilises suhtes poliitiliste ja ühiskondlike rollide hierarhiaga ning see vastavus on poeetilise režiimi laiemaks sotsioloogiliseks sisuks (Samas: 61–62). Kunstide poeetilise režiimiga seoses saab võimalikuks rääkida tinglikult kunsti ja kirjanduse autonoomiast. See autonoomia on aga veel piiratud. Jäljenduste tegemine vabastatakse originaalidega võrdlemise imperatiivist, kuid piiratakse rangete normide järgimise kohustusega.

Esteetiline režiim esitab väljakutse poeetilise režiimi normatiivsusele ja vabastab kunsti mis tahes spetsiifilistest reeglitest, mis seoksid seda žanriliste konventsioonide ja kindlate kujutamiseobjektidega. Kunsti esteetiline režiim on kõige lähemal nüüdisaegsele üldlevinud arusaamale sellest, et kunst suudab *kunsti endana oma vormi kaudu* inimese maailmataju ümber teisendada, „muutes raame, mastaape või rütme, konstrueerides uusi seoseid näivuse ja tegelikkuse [---]nähtava ja selle tähenduse vahel” (Rancièr 2017c: 149–150). Mõneti paradoksaalselt on selle mõju garantiiks inimese võime tajuda kunstiteoseid korruga kunsti ja mitte-kunstina. Esteetilisest režiimis ühendatakse maailmas leiduvad harilikud objektid ja asjaolud lahti nende harjumuspärastest seostest ühiskonnas juurdunud hierarhiatega. Rancièr'i arusaam kunsti esteetilisest mõjumudelitest saab selgemaks, kui jälgida tema prantsuse 19. sajandi proosakirjanduse arengu käsitlust raamatus „Tumm kõne” (2011). Sarnaselt paljude uurijatega peab Rancièr tähtsaks Gustave Flaubert'i proosauuendust, kelle ideaal „Madame Bovaryd” (1856) kirjutades oli luua „raamat, mis räägiks eimillestki ja seisaks koos ainult iseenda jõul”. See muutus aga teostatavaks alles pärast seda, kui Victor Hugo oli kirjutanud oma „koletiliku kivist raamatu” „Jumalaema kirik Pariisis” (Rancièr 2011a: 52). Hugo romaan avab Flaubert'i uuendust võimaldava ruumi just esteetisel tasandil, allutades tegevuse kirjeldusele, kõneluse piltidele ja süntaksi üksikutele sõnadele (Samas). Nii ei seisne Hugo ja Flauberti loomingu suhe romantismi ja realismi ideoloogilise konflikti lahti rullumises, vaid maailma kujutamises demokraatlikust printsiibist lähtudes, mis võimaldab eemalduda süžee konfliktidest ja

pöörakutest ja keskenduda Hugol kirikule ja selle ümbrusele uudes linnaruumis. Sama printsiip ja Hugo valikute mõjul muutunud ruumikäsitlus võimaldas omakorda Flaubert'il pühendada oma tähelepanu uue kodanliku maailma meelelahutuse- ja tarbekaupaderohkele igapäevaelule, mille poolest „Madame Bovary” tuntud on. Ometi pole Rancière'i konstrueeritud kirjanduslugu teleoloogiline määrani, mis lubaks tulevikuaarenguid ette ennustada ning teisel on ta ka eitanud tavatähenduses poliitika- ja kunstiteooria loomise ambitsiooni (Rancière 2009: 114, Burgos 2019: 2). Seega kui Hugo romaan löigi teatud mõttes tingimused Flaubert'i loomingu uuendusteks, oleksid need uuendused võinud ka teistmoodi realiseeruda. Esteetilise mõjumudeli juurde kuulub otsustamatus, sest „kindlat vastavusprintsiipi nende [moodsa romaani] kogemuste ümberkirjeldamise mikropoliitikate ning poliitiliste lausumiskollektiivide moodustumise vahel ei ole” (Rancière 2017c: 150).

Teose kogemine esteetiliselt seisundis on niisiis „puhta peatuse” moment, kui vormi kogetakse vormi enesena (Rancière 2017a: 63). Selles on tunda Rancière'i teooria sugulust vene vormikoolkonna esindajate Viktor Šklovski ja Roman Jakobsoni tuntud traktaatidega, kes kirjeldasid sarnaselt vastavalt kummastamist ja realismi tähenduse järk-järgulist muutumist. Šklovski viitab oma kuulsas essees „Kunst kui võte” (1917) tajuautomatismi kummastamisele (*ostranenie*) kui kunsti peamisele eesmärgile. Sarnaselt Rancière'i „puhtale peatusele” toimub kirjanduses Šklovski järgi taju „raskendamine” ja „pikendamine”, mis võimaldab objekti pelgalt ära tundmise juurest liikuda selle *läbi elamiseni* (Šklovski 2014: 23, Murphet, Hellyer 2016: 7). Roman Jakobson seletas sama nähtust maalikunsti ajaloo taustal: teatud pildiline kujund muutub traditsioonis aina kordudes ideogrammiks (ehk graafiliseks sümboliks, mille semantiline väli on kunstiteose omast võrreldamatult vaesem), mis tekitab vaatajates kohese äratundmise ning tasalülitab kompleksusele avatud tajuvõime, mis on kunstiteosega suhtlemise minimaalseks eelduseks. Uuendusliku kunsti eesmärk on seega ideogramm deformeerida (Jakobson 2014: 38).

Kohtlen siin uurimuses Jacques Rancière'i käsitlust kunstide esteetilisest režiimist, mis 19. sajandi jooksul klassitsistlikel hea maitse reeglitel põhinevast poeetilisest režiimist lahti murrab, üldise taustana, millele asetuvad nüüdisaegsed arutelud realismist, modernismist, kummastamisest (võõritusest) ja kirjandusuuendusest. Vältimaks väärarusaamisi ja anakronisme, tuleb siinkohal klaarida mõistete realism, modernism ja kummastamine omavahelised suhted. Rancière ei kasuta oma töödes modernismi mõistet avangardi tähenduses, mis ennast iga uuendusega traditsioonist lahti ühendab, vaid hõlmab kogu Euroopa klassitsismi-järgse kirjanduse oma esteetilise mõjumudeli uue loogika alla (Rancière 2017a: 70–71). See tähendab, et 20. sajandi avangardi, sellele eelneva naturalismi, realismi ja romantismi jt moodsate kunstivoolude esindusteosed võimaldavad tajutava jaotuskorra (*Le Partage du sensible*) ümber jagamist, niivõrd kui neid loetakse kunstide esteetilise mõjumudeli kohaselt. Esteetiline mõjumudel ongi modernset epohhi defineeriv mõtlemisviis, mis seob kirjanduslike uuenduste potentsiaalid ühte uute poliitiliste subjektide piirjoontega.

Rancière'i mõtlemises asetub nähtus, mida tuntakse XIX sajandi kirjandusliku realismina, koos kõigi talle järgnevate kirjandusvooludega kunsti esteetilise mõjumudeli toimimisloogika alla. Sellegipoolest on meil võimalik ka Astradur Eysteinssoni eeskujul (1990: 195) rääkida *laiemas tähenduses* realismi ja modernismi vastastiksuhetest proosakirjanduses. Selline valik ongi siin ja edaspidi tehtud. Väitekirja I-s, Jaak Tombergiga kirjutatud artiklis oleme kasutanud realismi ja modernismi sõnu, kirjeldamaks üht viisi, kuidas realistlikku kujutamisse panustab peale usutava jutustuse staatilisem, afektiivne komponent, mida nimetame Fredric Jamesoni eeskujul stseeniks. Jacques Rancière'i kunstide esteetilise režiimi teooria suurim voores on kirjanduse ja poliitika käsitlemine esteetika ühiselt aluselt, tuues nõnda esile viise, kuidas nihked kirjanduslikes kujutistes võimaldavad ja võimendavad uute poliitiliste subjektide teket, kes end maailmas uut moodi piiritlema asuvad. Rancière'i filosoofia jääb aga kirjandusteaduse uurimisprogrammina liiga üldsõnaliseks ja vajab proosakirjanduse poeetika uudseks avamiseks metodoloogilisi lisaamme ja kohalike kirjandussituatsioonide täiendavaid analüüse. Juhtlõngaks selle täpsustustöö juurde on Rancière'i kirjandusanalüüsides korduv tähelepanek: moodsa romaani kogemust demokratiseeriv ja kirjanduse representatsioonilisi hierarhiaid õõnestav uuenduslikkus on toimunud eelkõige „vastu pannes tegevuse esimusele tegelaskujude ja jutustuse esimusele kirjelduse ees” (Rancière 2017a: 62, 2011a: 52). Järgmise peatüki eesmärgiks ongi piiritleda Rancière'i filosoofiaga laias plaanis ühilduv uurimisprogramm, mis narratoloogia ja fenomenoloogia valdkondades tehtud kesksete eristuste toel jälgib kehaliste tajude ilmumist kirjandusse esmalt kirjelduste ja seejärel stseeni poeetikas.

2. TEISEL POOL JUTUSTUST: REALISMI KIRJELDUSTELT MODERNISMI STSEENIDENI

2.0. Sissejuhatus

Algava peatüki eesmärgiks on jõuda alajaotuses 2.6. piisavalt piiritletud *stseeni* mõisteni, mis võimaldaks esiteks eesti modernistliku romaani senist traditsiooni uuel viisil mõista ja raamistada ning teiseks pakkuda välja ka uusi kirjandusteoseid, mida pole seni modernismi aruteludega seostatud. *Stseeni* mõiste võiks muu hulgas uut valgust heita mitmetele omavahel külgnevatele poeetikanähtustele, mida on tihti modernismiga seostatud, liigitades neid harilikult mõne järgneva modernistliku uuenduse alla: pööre sissepoole tegelaste subjektiivse maailmakogemuse poole (Kahler 2017, Herman 2011, Salisbury 2023: 287–292), vaba esseistliku arutluse ehk abstraktsioonide suurem kasutamine (Mazzoni 2017: 314–318), teksti eripäraselt ruumilise arhitektoonika esiplaanile tõusmine (Frank 1945). Selle väga üldist vormilis tendentsi määratletakse mõnikord ka suurenenud refleksiivsuse, vähenenud mimeetilise, rõhuna võõritusele jpt viisidel. Nähtuse laiemat sotsioloogilist taustana on välja pakutud 19. sajandi kodanlikus kultuuris välja kujunenud väärtuste-universumi ebausutavaks muutumist ühiskondlike muutuste ja teadusliku maailmapildi laienemise mõjul (Kern 2011: 9–20, Maude 2023: 2), kuid põhjuseid võib otsida teistestki alajaotus 1.1. loetletud suundadest nagu religioosse autoriteedi taandumine ja asendumine teadusliku maailmapildiga, ühiskonna diferentseerumine oma kindlate ülesannetega alamsüsteemideks, inimeste eluilmade tehnoloogiline küllastumine jne. Siinne uurimus püüab konstrueerida osa neist vormilistest uuendustest ümber, suunates fookuse modernses ühiskonnas elava inimese aistivale *kehale*. Selle uue keha aistinguid esindabki Fredric Jamesoni raamatus „Realismi antinoomiad” kasutatav mõiste stseen, mida on vastandatud jutustuse või loo (pr *récit*) mõistele. Kuivõrd Jamesoni vastandus on lähedases suguluses, kuid samas ka selgelt eristuv mitmest kirjandusteoorias ja narratoloogias kasutusel olnud mõistepaarikust, pühendan järgnevad neli alajaotust ühtlasi ka nende külgnevuste kaardistamisele. Nõnda esitlet stseeni mõistet ühtlasi tema ajaloolise esilekerkimise tingimustes, demonstreerides selle võrsumist XIX sajandi realistliku romaani traditsiooni mõistmisel põhjalikult juurdunud *kirjelduse* mõistest.

2.1. Jutustuse ja kirjelduse semantilisest ja metodoloogilisest eristamisest: aluspõhimõtted

Kirjeldus on sarnaselt mahukate kujunditega nagu laiendatud metafoor, allegooria ja iroonia kirjandusteaduses vaieldav ja raskesti defineeritav mõiste (Hamon 1981: 1–2). Esimene elementaarne metodoloogiline samm on kirjelduse näilise objektiivsuse tagasilükkamine: kirjeldus ilukirjanduses viitab alati oma objektiga samaaegselt ka kirjeldaja semiootilisele taustsüsteemile (Beaujour 1981: 37).

Sissejuhatuses ajakirja Yale French Studies kirjelduse poeetika erinumbrile nendib Jeffrey Kittay (1981a: i), et kirjandusteaduses on juurdunud aristotelliku tegevuse (kr $\pi\rho\tilde{\alpha}\xi\tau\varsigma$, ing *action*) mõiste, mis on loomuldasa jätnud kirjeldused loo kui tegevuse edastamise teenistusse. Selle sisseharjunud vastanduse tõttu tähendab kirjelduse poeetikaga tegelemine paratamatult ka tegevuse mõiste teravdatud teadvustamist (Kittay 1981b: 225–226). Erinevalt tegevust esitavast tekstist kipub kirjeldus seostuma eelkõige nähtavaga, kuna manifesteerib loomuldasa midagi pilgule kohalolevat. Kui jutustus seostub ajalise järgnevusega, siis kirjeldus pigem ruumilise kõrvutusega (Genette 2018: 75), samuti kõige pindmisega, paigalseisvate objektide eksponeerimisega vaataja(te)le, leksikaalsete loeteludega (Kittay 1981b: 227–231, Scherpe 1996: 370, Brooks 2005: 16). Tekst nihkub kirjelduselt tegevusele, kui lugeja tähelepanu lahkub talle ette antud kujutise pinna piiridelt; ja uuesti tegevuselt kirjeldusele, kui taju kinnitub tema ette laotunud kujutise külge (Kittay 1981b: 235).

Jutustuse ja kirjelduse põimumise esimesed tänini kehtivad mudelid pärinevad vene vormikoolkonna mõtlejatelt. Juri Tõnjanov täheldab essees „Kirjanduse evolutsioonist”, et faabulast võib kirjanduse muutumise käigus saada kõigest motiveering, „...mis aitab laiali laotada „staatilisi kirjeldusi”” (Tõnjanov 2014: 225). Oma klassikalises artiklis realismi mõiste tähenduse ajaloolist nihkumist eritledes toob Roman Jakobson üheks näiteks enesetapu Karamzini „Vaeses Liisas” ja Tolstoi „Anna Kareninas”. Kui esimeses on representatsioonis esiplaanil sündmus ise kui traagilise loo lõpp-punkt, siis Jakobsoni sõnul „Anna enesetappu kirjeldades kirjutab Tolstoi peajasjalikult tema käekotist” (Jakobson 2014: 42). Jakobson illustreerib selle näitega kehtiva realistliku koodi ja modernistliku võõrituse (seda sõna kasutamata) vahelist suhet ja selle suhte toimet kirjandusloolisele vaatele. Uue kunstisuuna eesmärk on deformeerida kehtiv automatiseerunud ideogramm (Samas: 38). Uudsuse kui modernistliku kirjanduse keskse kategooria toimimiseks on seega hädavajalik eeldus, et kunstiteose retseptsioonis ideogramm esiteks sellisena ära tuntaks. Uuendusliku teksti traditsioonilist tausta, mis Jakobsoni järgi uuendusele eelneva ideogrammi moodustab, esindabki laiemalt mõistetud termin realism. Islandi kirjandusteadlane Astradur Eysteinnsson on üldistanud, et modernismi võõritava uuenduse keskseid kategooriaid on vastupanu selgelt piiritletavatele lugudele (1990: 187). Ka siinse väitekirja I artiklis on käsitletud realismi ja modernismi mõisteid põimununa, nagu nad avalduvad ajaloolisele teadvusele, mis mõistab kirjandussituatsiooni alati teatava hulga usutavate lugude ja nendesse kätketud väärtuste potentsiaalse kriitika vahelist suhet. Tulen realismi ja modernismi võõritava ja kriitilise suhte juurde üldistavamalt tagasi alapeatükis 2.6.

Jutustuse ja kirjelduse järjekindel eristamine on raske ülesanne fundamentaalse semantilise protsessi tõttu, mille käigus põhjalikud kirjeldused kipuvad muutuma eraldiseisvateks mikroskoopilisteks jutustusteks (ning vastupidi: teatava detailsuse astmeni jõudnud jutustus hakkab mõjuma kirjeldusena) ning nende objekt omandama mõistatuslikku, isegi fantastilist aurat (Beaujour 1981: 36), mis on loomult allegooriline. Niisuguse nähtuse põhjuste otsimine jääb siinsest

uurimusest välja. Oletada võib, et selle füsioloogiliseks aluseks on inimese neuroloogilise tegevuse pidev aktiivsus, mis evolutsioonilistel põhjustel pidevalt ümbritsevast keskkonnast tähenduslikku informatsiooni otsib. Igatahes on peaaegu võimatu jutustuse ning kirjelduse erinevust rangelt formaliseerida: lugemine on tegevus, mis kaldub loomuldasa tähenduse paljundamise suunas. Siin peitubki uurimuse metodoloogia sügavaim dilemma, mis motiveerib ennetavat selgitust võimaliku kriitika suhtes, mis võiks lähtuda eriti dekonstruktsiooni skeptilistest üldistustest (vt eriti de Man 1979). See kriitika juhiks täiesti põhjendatult tähelepanu asjaolule, et mõisted nagu kirjeldus ja jutustus on mõnes mõttes derivatiivsed mõisted, mis on tuletatud *nende aluseks olevate* põhiliste kujundite nagu metafoori, metonüümia ja sünekdoohhi lugemisest mõnel kindlal viisil. Paul de Mani sõnul aga sisaldub juba *teksti* mõiste⁸ enese tähenduses loetamatus, mis tuleneb tähendusloome grammatilise ja retoorilise mõõtme ühitamatusest. Kirjeldus ja tema siinse uurimuse paralleelmõiste stseen eeldavad enda piiritlemiseks reduktsiooni teksti kujundlikus ülesehituses, teksti potentsiaalselt lõputute ennast dekonstrueerivate allegooriliste osutuste (de Man 1979) seiskamist. See skeptiline vastuväide oleks igati korrektne. Kirjeldus on tõepoolest ära tuntav kirjeldusena ainult tänu oma ajutiselt fikseeritud osutusele, mis tähendab: mitte-allegoorilisusele. Seetõttu eristan oma uurimuses kirjandustekstide ontoloogias kaht tasandit: **(1)** Jutustuse ja stseeni dünaamikast võrsuvat kitsamat tähendustasandit, mis sisaldab esmast reduktsiooni ning millel põhinevad kõik siinsed kirjandustekstide tõlgendused väitekirja artiklites ja 3. peatükis; ja **(2)** kirjanduse kogu potentsiaalset tähendust, mis on tänu tekstide allegoorilise dünaamika fikseerimatusele laiem. See eristus on uurimuse teadusliku probleemipüstituse paratamatu hind, mille ainsaks õigustuseks on tekstide lugemise radikaalselt ajaloolise dimensiooni meelde tuletamine: kirjandusteosed ei avane meile kunagi kogu oma allegoorilises potentsiaalsuses **(2)**, vaid on harilikult kultuurilisse teadvusesse asetudes juba mõnele kitsendunud ajaloolisele tähendusele **(1)** taandatud. Seega uurin siin väitekirjas edaspidi jutustuse, kirjelduse ja stseeni mõisteid nii, nagu oleks käsitletavad teooriad ja ilukirjanduslikud tekstid alati implitsiitselt rakendunud **(1)** tasandile.

2.2. Jutustus ja kirjeldus klassikalise narratoloogia vaatepunktist: Genette

Narratoloogia distsipliinis kasutatakse terminit *narratiivsus*, mis on mõistetav kahevalentse (ehk tekst on kas narratiivne ehk jutustav või mitte) ja pidevale skaalale asetuvana (ehk tekstid on vähem ja rohkem narratiivsed) (Abbott 2009: 309). See viitab asjaolule, et jutustuse osakaal tekstides on muutlik ja probleemataoline. Jutustuse ehk narratiivi mõiste määratlemiseks kirjanduses on kõige esmasem strateegia olnud selle kõrvutamine mõne vastandtäendusliku mõistega.

⁸ See loetamatus või mitmetimõistetavus sisaldab ka sõna tekst etimoloogias, mis tähendab lõimu või põimingut, seega vähemalt kahe elemendi segunemist.

Kõige harilikum ja oodatum vastand jutustusele ongi strukturalistlikus narratoloogias olnud kirjeldus. Gerard Genette võtab oma klassikalises essees „Jutustuse piirid” nende kahe mõiste vahekorra kokku järgnevalt:

„...igasugune jutustus sisaldab, olgugi tihedalt segunenuna ja väga erinevates proportsioonides, ühelt poolt tegevuste ja sündmuste representatsioone, mis moodustavad ranges tähenduses jutustuse, teisalt aga objektide ja tegelaste representatsioone, mis tulenevad sellest, mida tänapäeval nimetatakse *kirjeldamiseks*.” (2018: 72)

Antud lõigus hakkab paratamatult silma, et Genette eristab sõna jutustus juures kaht eri mahuga tähendust. Ühelt poolt „ranges tähenduses jutustus”, mis näib viitavat jutustuse prototüüpssele või algupärasemale kujule ning samas laiemalt määratletud fenomen, mis vastab tavamõistes kirjandusteosele kui tervikule, milles jutustuse proto- või arhetüüpne kuju satub erinevatesse konfiguratsioonidesse kirjeldamisega. Sõna „jutustus” kahes tähenduses kasutamise vältimiseks viitan Genette’i laiemale uurimisobjektile edaspidi lihtsalt kui „teosele”.

Kirjeldus ja jutustus on Genette’i jaoks toses tihedalt põimunud. Mimesi fundamentaalse osana on kirjeldus isegi esmasem, „sest lihtsam on kirjeldada ilma jutustamata kui jutustada ilma kirjeldamata..” (Samas: 73, Dummer 1988: 11). Genette’i metodoloogiline vastus jutustuse ja kirjelduse piiride ähmasusele on lihtsalt hõlmata jutustuse mõiste alla kõik kirjanduslikud vormid (Samas: 76) ja uurida kirjelduste staatust üksnes „jutustuse üldises ökonoomias” (Samas: 73). Oma hilisemas uurimuses Prousti romaanist „Kadunud aega otsimas” liigitabki Genette kirjeldused „pausi” kategooria alla (1983: 93–95). Selle otsuse mõjul (mis tehakse paratamatult iga kord, kui määratleda tekst jutustusena) taandub kirjelduste fragmenteeriv mõju ja uurimuse fookusesse jääb terviklik jutustus, mis hakkab tähistama teost. Selle jutustuse mudelil põhinev arusaam teosest hakkab edaspidist analüüsi paratamatult juhtima, integreerides endasse sattumuslikud elemendid. See metodoloogiline hoiak on mõistetav noore ennast kehtestava teadusdistsipliini vaatepunktist, mida narratoloogia läinud sajandi 60ndatel kindlasti oli, kuid tähistab punkti, millest siinse uurimuse meetod lahkneb. Kirjeldus ja stseen väärivad metodoloogilist tähelepanu suhteliselt autonoomsete objektidena. Jutustusega võrdsel määral või isegi esmajärjekorras kirjelduste poeetikast lähtuv tekstide tõlgendamine väärrib kaalumist esiteks juba kirjandusloolisest vaatepunktist. Pärast prantsuse *nouveau roman*’i uuendusi nagu äärmiselt kitsa visuaalse, isegi vaajeristliku fookuse kasutamine Robbe-Grillet’ romaanides, väärrib kaalumist hüpotees, et kirjeldus võib olla tekstiloomeprintsiibina esmasem kui jutustus (Dummer 1988: 13). Teine ja otsustav põhjus on kirjelduse autonoomse kujutusjõu semantika, mis töötab jutustuse omast olemuslikult erinevalt. Nagu üritan näidata järgmises alajaotuses, sisaldab jutustuse mõiste rohkem implitsiitseid hinnanguid ja põhjuslikkuse dimensiooni, mis kirjelduses tema puhtal kujul puuduvad või on vähemalt palju nõrgemalt esindatud. 19. ja 20. sajandi kirjanduse suhtelisel ümberorienteerumisel jutustuselt kirjeldusele võib olla palju tagamaid.

Klaus Scherpe on välja toonud kirjelduse võime muuta kujutatavaid ajaloosündmusi vähem isikute- ja sündmustekeskseks, lisades neile selle-eest afektiivset usutavust (Scherpe 1996: 375). Samuti on põhjendatud ameerika kirjandusteoreetiku Hayden White'i küsimus, kas jutustuse tähendusloome paratamatult lihtsustav ja asjastav tendents pole sobimatu inimaru jaoks hoomamatute ja traumeerivate sündmuste nagu *Shoah* kujutamiseks, mis modernsele ajale nii iseloomulikud on (White 1999: 81–82). Uuemate diskussioonide seas võib White'i märkusele paralleeli näha ka Timothy Mortoni käsitluses väga suure lõplikkuse mõõtmetega hüperobjektidest, mida on inimõistusel pelgalt nende erineva skaala tõttu raske hoomata (Morton 2013). Laiema ajaloolise konteksti suhtes tundliku tõlgenduse jaoks on igatahes piirav Genette'i rangelt strukturalistlik määratlus, mis taandaks ükskõik kui keerulise teksti jutustuse või isegi laiendatud verbi (1983: 30) mudelile. Sestap püüan järgmises alapeatükis näidata niisuguse jutustuse definitsiooni asjakohasust, millel on oma prototüüpsed tunnused ja iseäralik semantika, kuid mis ei kata kogu kirjandusteose representatsioonilist potentsiaali, jättes ruumi hägusamatele ja ambivalentsematele poeetikanähtustele, nagu seda on kirjeldus ja stseen.

2.3. Jutustus ja kirjeldus: eristus põhjusliku seletuse ja tõenäosuse alusel

Selleks, et eristada kirjelduse ja stseeni mõistet jutustuse mõistest, kasutan fenomenoloogiast pärinevat definitsiooni, mille järgi jutustuse kui tekstitüübi semantiliseks olemuseks on *teatud tüüpi inimestevahelisi suhteid loomulikustav põhjuslik seletus* (Ricoeur 1990: 178, Casey 1981: 178–179). Keeleteaduse, filosoofia ja psühholoogia uurimisobjektina on põhjuslikkus tuntud oma raske määratletavuse poolest, kuid samas on see aluseks jutustustes kujutatavate maailmade kui mudelite mõistmisel (Grišakova 2010: 52). Oma hiljutises ülevaates narratiivse põhjuslikkuse eri vormidest kunstis ja teaduses juhib Marina Grišakova tähelepanu sellele, et niihästi Newtoni mehaanikas kui ka rahvapsühholoogias keskne implikatiivne põhjuslikkus *kui a, siis b* ehk teatud põhjused viivad teatud kindlate tagajärgedeni, pole ainus põhjuslikkuse tüüp, mida kirjandustekst on võimeline modelleerima. Grišakova loetleb terve rea kirjanduses esinevaid „põhjuslikkuse stiile”, jättes nende hulga avatuks (Grišakova 2023: 427). Kujutlus sellest, et jutustus põhineb alati rahvapsühholoogilisel või retrospektiivsel põhjuslikkusel, tuleneb Grišakova järgi sellest, et inimesed loomulikustavad füüsilise põhjuslikkuse, „...projitseerides [selle] looduslikust ühiskondlikku maailma” (Grišakova 2023: 424). Kui aga kirjandustekste lähemalt vaadata, võib selguda niihästi see, et neis on töös hoopis teist tüüpi põhjuslikkused, kui ka see, et mida pealtnäha peetakse põhjuslikkuseks, on hoopis midagi muud. Nende võimalustega tuleb küll arvestada, kuid käesolevas töös keskne jutustuse ja stseeni opositsioon pärineb teooriast realismi kohta, mille lugude usutavus põhineb paradoksaalsel kombel suuresti just rahvapsühholoogilisel kujutelmal selle kohta, millised

sündmused või nende jadad on inimese elukaares *tõenäolised* – st, just teatud tüüpi inimestevaheliste suhete loomulikustamisel⁹.

Jutustuse mõistega viitan uurimuses läbivalt tähistatava ehk teksti süvastruktuuri tasandile, erinevalt lähenemistest, mis seavad esiplaanile diegeesi ja mimeesi eristamisest lähtuva jutustamise ja näitamise mõistepaari (vt Klauk & Köppe). Samuti distantseerun jutustamise ja näitamise analüütilisest vastandusest, millega viidatakse harilikult meediumite nagu kirjandus ja teater paratamatult erinevatele representeerimisviisidele (Johanssen 2012: 148–151), mida ma edaspidi silmas ei pea. Selle eest võib süvatasandil jutustuse esitada ükskõik mis-suguses meediumis esitatud tekst (Ryan 2007: 26). Kõne all on niisiis pigem teose kui niisuguse terviklikkus, mida jutustus alal hoiab ning selle terviklikkuse lagunemise või fragmenteerumise viisid, mille hulgas kirjelduse ja stseeni poeetika on üheks mudeliks, mille abil modernistlikku romaaniuendust mõtestada. Enne stseeni mõiste juurde jõudmist soovin aga pikemalt põhjendada, miks *teatud tüüpi inimestevahelisi suhteid loomulikustav põhjuslik seletus* on kohmakusest hoolimata jutustuse jaoks parim määratlus.

Lugematute kirjandusteaduslike käsitluste aluseks on jutustuse või loo mõiste, mille päritolu on tagasi viidav Aristotelese terminile $\mu\theta\omicron\varsigma$ nagu seda on selgitatud tema traktaadis „Luulekunstist (poeetika)”. Täpsemalt on jutustuse määratluse jaoks fundamentaalne Aristotelese traktaadi alajaotustes 9, 11 ja 15 esiplaanile kerkiv väljend „toimumine tõenäolisusele või paratamatusele vastavalt” (2003: 30–31), mis käib nii sündmuste usutavuse kui ka tegelaste iseloomude sobivuse ja järjekindluse kohta. Aristotelese sõnastatud arusaam sündmuste ja iseloomude tõenäolisusest ja paratamatusest jääb püsima sajanditeks, saades nurgakiviks arusaamale kirjandusest, mida Jacques Rancière on nimetanud kunstide poeetiliseks režiimiks (Rancière 2017a: 61) ning mida tutvustasin alajaotuses 1.2. Rancière’i käsitluses on kunstide poeetiline režiim normide kogum, mis määratleb ühiskonnas erinevate jäljenduspraktikate õiged objektid, teemad ja autorid ning ülepea selle, mis on kunstiteosena ära tuntav (Samas). Lähtungi siinses uurimuses jutustuse definitsioonist, mis rõhutab selles mõistes sisalduvat fundamentaalset **normatiivsust ja sotsiaalset substantsi**. Väidan, et narratoloogia distsipliinis välja toodud jutustuse prototüüpsete tunnuste hulgas (vt nt Ryan 2007: 23) on niisiis kesksed need, mis viitavad inimestevahelistele suhetele, konfliktidele ja selle võimalikele lahendustele (Samas 24, Ryan 1992: 370–371, vrd ka Jameson 1974: 66–67) ning just need tunnused viitavad eelmises alajaotuses viidatud Genette’i „jutustusele tema ränges tähenduses” kui teatavale ideaaltüübile. Ideaaltüüpi ümbrisev teos on aga komplekssem kui selles sisalduv jutustus just tänu kirjelduste poolautonoomsele semantikale, mis jutustust oma ülemäärasusega segab ja komplitseerib.

⁹ Just selsamal, loomulikuse illusioonil rajaneval põhjuslikkusel põhineb ka Jamesoni jutustuse ja stseeni vastanduse esimene osapool: Jamesoni jaoks kujutab jutustus sündmuste lõpetatuse positsioonilt esitatud inimese saatuse täidaminekut minevik-olevik-tuleviku ajateljel. Pikemalt käsitlen seda alajaotuses 2.5.

Narratiivi mõiste definitsioonides üldlevinud põhjuslikkuse kategooria (vt nt Landa, Omega 1996: 3, Bal 1997: 182) sisuks on niisiis vaikivalt iga jutustuse olemuse moodustav eksistentsiaalne analüütika, mis Guido Mazzoni sõnul moodustab visandlikul või kokkusurutud kujul esitatud teooria inimelu ja -käitumise tähenduse kohta (2017: 48). Paul Ricoeur rõhutab teoses „Aeg ja narratiiv”, et poeetiline akt viitab inimolu universaalidele juba eos, kui $\mu\theta\omicron\varsigma$ ’e komponeerija eraldab loo jaoks väärtusliku materjali kõigest sattumuslikust (Ricoeur 1990: 41–42). Lugu on alati-juba implitsiitne seletus inimeste poolt asustatud maailma toimimise seaduspärasuste kohta: kuidas mingisugused sündmused teatud tüüpi inimestega (korduvalt) juhtuvad. Seevastu kirjelduste kohta on Edward S. Casey veenvalt välja toonud, et nii kirjanduse kui ka fenomenoloogilise filosoofia kirjeldusi iseloomustab seletuste ja põhjuslikkuse, mis vastaksid küsimusele *miks?*, ajutine väljasulgemine tekstist (1981: 178–179, fenomenoloogilise filosoofia selle aspekti kohta vt ka Crowell 2006: 10, modernistliku kirjanduse ja fenomenoloogia olemuslikku seost avab Mildenberg 2019). Casey näideteks on M. Prousti ja M. Merleau-Ponty tekstid, mille puhul on analoogne kirjelduse staatus fiktsioonina. Fenomenoloogias teenib kirjeldus teatavasti loomuliku hoiaku peatamise ja taju ontoloogilise struktuuri eksplitseerimise ülesannet. Erinevalt Merleau-Ponty töödest ei pretendeeri aga näiteks Prousti kirjeldus üldistusele teoreetilise teadmise vallas, kuid ka selle kirjelduse subjekt¹⁰ iseloomustab järjekindel ontoloogiline pühendumus kirjelduse kvaasi-reaalsusele (samas 183–184). Casey märgib õigustatult, et Prousti suurromaanide esimese osa kirjelduste poeetika pole taandatud jutustusele, nagu seda on teinud Gerard Genette (1983), samuti ei saa kirjeldusi lugeda puhtalt ruumikeskselt ja mitte-ajaliselt, sest näiliselt staatilise kirjelduse all liigub jälgiva subjekti sisemine kestus (Casey 1981: 199–200). Siinse uurimuse jaoks kinnitavad Casey vaatlused tõdemust, et kirjeldus ja jutustus on kirjandusteostes alati erineval määral segatud, kuid kalduvad toimima kirjanduslikus kujutamises *kvalitatiivselt erinevate* representatsioonivormidena, mida on tõlgendustes viljakas eristada. Kirjelduse ja jutustuse omavahelise suhte muutuste jälgimine võimaldab konstrueerida modernistliku romaani poeetika uurimiseks vajalikku ajaloolist mudelit. Sellise mudeli peamine voo on võime eritleda loo sümboolse universumi (aristoteleslik $\mu\theta\omicron\varsigma$) kehtestamise ja sellele loole meelise usutavuse tagava kirjelduse vahelist ebastabiilset suhet.

Vahekokkuvõtteks: lugu ehk jutustus moodustab romaanikirjanduse süvastruktuuri, mille sisuks on inimese saatus ja tema tegude ja kavatsuste realiseerimine vastavalt paratamatusele ja tõenäolisusele. Kuid loo ehk jutustuse mõiste üksi ei ammenda ei kirjandusliku representatsiooni vahendeid ega kirjandusteaduse kontseptuaalseid ressursse representatsiooni mõtestamisel. Üks oluline moodsa romaani poeetika uurimise vahend on olnud jutustuse ja kirjelduse ebasümmeetrilise suhte jälgimine. Enne modernistliku romaani ja stseeni mõiste juurde jõudmist käsitleti eraldi ungari filosoofi György Lukácsi olulist teoreetilist artiklit

¹⁰ Lausungi subjekti pole siin samastatud reaalse autori Marcel Proustiga, vaid pigem lausungite struktuurist tuletatava subjektiga, mis on kirjandusteaduslik konstruktsioon, võimaldamaks võimalikult palju tähendusefekte uurida.

„Jutustada või kirjeldada?“, mis on kogu realistliku ja modernistliku proosa-kirjanduse üle käivat debatti oluliselt mõjutanud ja toonud jutustuse ja kirjelduse käsitluse hinnangulise dimensiooni.

2.4. György Lukács jutustamisest ja kirjeldamisest. Adorno Lukácsi kriitika.

György Lukácsi 1936. aastal ilmunud essee „Jutustada või kirjeldada?“ (*Erzählen oder beschreiben?*) käsitleb neid kategooriaid selgelt normatiivselt. Lukács vaatleb võrdlevalt 19. sajandi ja 20. sajandi alguse praeguseks kanoniseeritud proosaautoreid, põhjalikumalt Balzaci, Zola, Flaubert'i ja Lev Tolstoi loomingut. Lukács alustab kahe analoogilise episoodi võrdlusest Lev Tolstoil ja Émile Zolal, mille sisuks on ratsavõistlus. Lukácsi sümpaatia kuulub selgelt Tolstoile, kelle romaanis „Anna Karenina“ 2. jaos on hobuste võidujooksu kirjeldatud kahest eri perspektiivist, peatükkides XXIV–XXV ja XXVIII–XXIX¹¹. Lukács peab Tolstoi romaanis kujutatud episoodi õnnestunuks, sest selles toimub oluline dramaatiline kulminatsioon peategelaste Anna, Vronski ja Karenini suhetes, võiduajamise peatükid on loomulikult viisil integreeritud ülejäänud romaani tervikusse (Lukács 1971: 111–112). Zola romaani XI peatükis kujutatud võiduajamise puhul¹² tõstab Lukács esile selle ülimalt detailsust ja tõetruudust. Samas on kogu episood romaani terviku suhtes nõrgalt motiveeritud ja mõjub Lukácsi tõlgenduses pelga ruumitaitena, mis oleks asendatav ka millegi muuga (Samas: 110). Sarnaseid näiteid toob Lukács ka Balzaci ja Flaubert'i teostest, eelistades esimese puhul tegelastega toimuva ajaloolist sündmuslikkust ja motiveeritust ja kritiseerides teise puhul kirjelduste staatilisust. Lukácsi poolehoid kuulub õigupoolest läbivalt kirjelduste hoidmisele jutustuse teenistuses. Essee „Modernismi ideoloogiast“ tuletab ta modernistlike autorite näitava ja staatilise poeetika nende individualistlikust ilmavaatest, mille keskmes on võõrandunud, heideggerlikult olemisheitunud subjektiivsus (Lukács 2007: 1219). Lukácsi konstrueeritud modernistlik kirjandus kujutab maailma mitteajaloolisena, esitades lugejale inimseisundi muutumatuid tõesid. Selle tõttu modernistliku romaani peategelased ei arene, vaid nende algne seisund üksnes avaneb järk-järgult (Samas: 1220).

Kommentaatorid on osutanud, et Lukácsi ajaloolisele muutusele orienteeritud kirjandustõlgendused on mõistetavad ajaloolises kontekstis, milles ta kanoonilisi autoreid luges, olles panustanud kui mitte leninistliku kommunistliku partei võidule (Buch 1972: 190–193), siis vähemalt töölisklassi kui ajalugu edasi viiva subjekti kesksele emantsipatiivsele tähtsusele. Lukácsi kirjanduskäsitluse taustaks on Hegeli filosoofiast pärinevad olemuse ja nähtumuse ning konkreetse ja abstraktse kategooriad. Kirjanduslike representatsioonide vallas on selgelt negatiivse konnotatsiooniga autori jäämine nähtumuste ja abstraktsioonide pinnale,

¹¹ Vt Lev Tolstoi „Anna Karenina“ (Tallinn: Eesti Raamat 1984, tlk Selma Holberg), lk 192–201 ja 207–214.

¹² Vt Émile Zola „Nana“ (Eesti Päevaleht, 2007, tlk Henno Rajandi), lk 224–251.

mida esitab kirjelduse poeetika. Kirjanduse eesmärgiks Lukácsi süsteemis on aga jõuda olemuslikuni tema konkreetsuses, mis on aga haaratav ainult muutuse kujutamise kaudu, mis on omakorda võimalik jutustuse kaudu. Nähtumused ja abstraktsioonid seonduvad omakorda vale või eksitava vahendamatuslega (*falschen unmittelbarkeit*), mis ongi Lukácsi etteheide naturalistlikule (ja üldisemalt: modernistlikule), kirjeldustele anduvale poetikale (Buch 1972: 25, 204). Et romaanikirjanduse kujutamiseobjektiks on ühiskondlik totaalsus, omistatakse kõrgem tunnetusjõud tugevalt narratiivsele, ajalooromaani mudeli põhjal mõistetud kirjandusele. Laiemas teoreetilises plaanis on oluline märkida, et ajaloojutustuse enda žanr on mõistetav Lukácsi filosoofilise meetodina, milles võib näha alternatiivi kontemplerivale teaduslikule meetodile, mis loob tõelise teadmise asemel abstraktsioone (Jameson 1974). Lukács on suutnud esitada filosoofiliselt järjekindla kaitse romaanikirjanduse eripärasele tunnetuslikule funktsioonile, mille keskmes on niisiis jutustus ning mis ühildub tema ajaloonarratiivi kui tunnetusvahendi ümber koonduva marxistliku praksise-filosoofiaga. Ometi leidub Lukácsi arusaamas olulisi puudusi, mis muudavad mitmed tema väited kirjanduse kohta naiivseks või ekslikuks, samuti on Lukácsile põhjendatult ette heidetud modernistlike tekstide üsna nõrku ja redutseerivaid tõlgendusi. Toon Lukácsiga väitlejatest esile Theodor Adorno kriitika, kuna Adorno kirjutas oma kunstifilosoofiat lahti samal ajal, oluliselt samade autorite põhjal, kuid asetas rõhu justnimelt modernismi anti-narratiivse või fragmentaarse poeetika voorustele, mida Lukács puudustena esitas.

Adorno vaatepunktist läheb Lukácsi vaade modernismile eksi arusaama juures kunstist kui reaalsuse lihtsast jäljendusest, mis paikneb seda uuriva tunnetusteooriaga samal representatsioonilisel tasandil. Tegelikult iseloomustab aga kunsti ja kirjandust oma materjali põhimõtteline muundamine: mitte miski empiirilise ei säili kunstiteose vormis põhimõtteliselt samana nagu tegelikkuses, millest teos sündis (Adorno 2007: 162–163). Kirjanduse vormi ja asjastunud ning täielikult vahetusväärtuse alusel toimiva võõrandunud ühiskondliku maailma vaheline suhe on Adorno jaoks mõistatus või teatud metodoloogiline ülesanne, mis on iga teose tõlgendamisel vaja uuesti lahendada. Adorno kirjutisi kirjanduse kohta tuleks näha tema filosoofilise projekti täiendusena ning ka vastupidi: kirjandus vajab enda hõlmavaks seletamiseks kriitilist teooriat (Hellings 2014: 18–19). Seda mitte mingisuguse vajaduse pärast kirjanduse tõlkimiseks teoreetiliste mõistete keelde, vaid teoste poeetika immanentse kriitilise potentsiaali tegelikuks väljatoomiseks (Adorno 2013: 168; Cunningham, Mapp 2006: 3–4).

Jutustuse ja kirjelduse vastuolu perspektiivist tähendab Adorno vaatepunkt esiteks, et kuna Lukácsi filosoofias konstrueeritud ühiskondlik totaalsus on loomult asjastatud ja võimaldab elada üksnes „vale elu”, siis ei tasu otsida sidusatest jutustustest mimeetilises plaanis tõde selle totaalsuse kohta. Kirjanduslik kujutamine töötab pigem negatiivsel viisil, kujutades Adorno järgi ühiskonnas end universaalsena näitava pseudotõe võõrandunud tagakülge, mille suhtes Lukácsi pilgule asjastava ja staatilisena näinud nõrgenenud jutustuse ja rohkete kirjeldustega poetikale võib Adorno perspektiivist olla hoopis privilegeeritud juurdepääs. Jutustus on loomuldasa tervikustav meedium, mis reaalsust aristotellikult –

paratamatusest ja tõenäosusest johtuvalt – kujutades taandab enda kompositsiooni arvelt suure hulga vastuolusid. Seetõttu püsib modernistliku romaani juures relevantne küsimus, mil viisil tekst oma jutustuse reduktiivset tõe teiste poeetiliste vahenditega kahtluse alla paneb. James Hellings on välja toonud paralleeli Adorno kirjanduskäsitluse ja Jacques Rancière'i filosoofias kaitstava kunstide esteetilise režiimi vahel. Sarnaselt Rancière'ile keeldub ka Adorno kirjandusele nn suhestuva või angažeeritud esteetika ülesandeid andmast, rõhutades selle asemel kirjanduse esteetilise toime lahtiühendatust empiirilise maailmaga seostuvatest ideoloogiatest (Hellings 2014: 80), samas kui Lukácsi rangelt representatsiooniline arusaam kirjandusest ei võimalda Rancière'i tähenduses esteetilise erimeele tekkimist kirjandusvälise maailma objektide suhtes.

2.5. Fredric Jamesoni dialektiline käsitlus realismist ja modernismist: kirjelduselt stseenini

Seni käsitletud aspektid kirjelduse ja jutustuse vahekorra muutumisest moodsas proosakirjanduses koonduvad Fredric Jamesoni uurimuses „Realismi antinoomiad” (2013) ning saavad samas uue tõlgendusliku raamistuse. Jamesoni raamat on loetav sellekohaste juhtumiuuringute seeriana (vaatluse all on muuhulgas Balzaci, Zola, G. Elioti, Pérez-Galdóze, Tolstoi jt looming), mis illustreerib realistliku romaani poeetika järkjärgulist teisenemist modernistlikuks. Jameson seletab seda murrangut kehalise kogemuse fundamentaalse muutumise abil, mis toimub üle kogu 19. sajandi revolutsioonidejärgse Euroopa, mõjutades kogu selle kultuuri. Seda nihet kogemuses aitab Jamesonil seletada traditsioonilise, emotsioonide ja tunnete vahelise vastanduse ümbermääratlemine *nimetatud emotsioonide* ja *afekti* vaheliseks pingeks (2013: 29). Nimetatud emotsioonid on teadvustatud seisundid, mis pärinevad keele sekkumisest kogemusse ja märgivad ühtlasi kogemuse modifitseerimist ja sellele hinnangu andmist. Seepärast on emotsioonid ikka väljendunud üles loetletuna binaarsetesse opositsioonides ja võtnud tabeli kuju (samas). Kuid Jameson märgib tabavalt, et põhjalikumal süvenemisel mõne nimetatud emotsiooni geneesi näib see lõhustuvat browni liikumise taolisteks mikroskoopilisteks tundmusteks, mis traditsioonilistele nimedele enam ei vasta (samas: 31). Niisuguseid üldistunud impersonaalseid tundmusi, mis endistesse emotsioonide nomenklatuuridesse ei sobitu, liigitabki Jameson afektideks. Erinevalt emotsioonidest on afekt autonoomne¹³ ega liigendu konventsionaalseid nimede reana (nt rõõm-kurbus-viha). Selle asemel aktiveerib afekt keha ja võimendab selle aistinguid (Jameson 2013: 32).

¹³ Selle kohta vt ka Massumi (2002), kellele Jameson peamiselt toetub. Teresa Brennan (2004: 3) on teinud väärtuslikku seletustööd afekti „nakkavuse” ja impersonaalse olemuse kohta: afektil võivad olla mõõdetavad füsioloogilised tagajärjed, kuid alguse võib ta saada nii füsioloogilistel põhjustel kui ka sotsiaalsete interaktsioonide tulemusena. See paigutabki afekti fenomeni korraga nii loodusteaduste kui ka sotsiaalteaduste väljale.

Defineerisin jutustuse alajaotuses 2.3. Aristotelesest lähtuvast traditsioonist *teatud tüüpi inimestevahelisi suhteid loomulikustava põhjusliku seletusena*. Jameson nimetab jutustust prantsuskeelse sõnaga *récit*, juhtides tähelepanu traditsiooniliselt loo rääkimise situatsiooniga seostunud inimelu lõplikkusele (2013: 10, 19–20). Lugu kui *récit* on olemuslikult piiritletud: jutustus asetub lineaarsele ajateljele ja selles toimuvad sündmused on lõppenud. Sellest tulenevalt on jutustuse kui vormi üldistatud sisuks lõpuks *inimese saatus* (Samas: 25). Jamesoni rõhuasetus *récit*-ile kui suletud ja lõpetatud ajale võimaldab tal määratleda selle termini vastandi, milleks saab alaline¹⁴ olevik (*eternal present*), milles inimkogemus paratamatult viibib, kui narratiivsetest representatsioonidest loobuda (Jameson 2013: 28¹⁵). Jamesoni arutluskäik põhineb fenomenoloogilise filosoofia ühel alustõdemusel, et taju sisaldab enne subjektiivsuse tõlgendavat sekkumist alati depersonaliseerumise alget: „...kui ma tahaksin täpselt väljendada taju kogemust, peaksin ütleva, et minus tajutakse, mitte et mina tajun..” (Merleau-Ponty 2019: 337). Kirjanduse fenomenoloogiliseks lähtehorisondiks on lõpuks keha aistinguline võimekus, mille pidevus (kuna me ei saa oma kehalisest teadvusel-olust kunagi ränges mõttes väljuda) moodustab tausta, millelt erinevad lood lähtuda saavad (Jameson 2013: 44). Kirjanduslike representatsioonide keskendumine selle kehalise oleviku nüanssidele moodustabki *stseeni*¹⁶.

¹⁴ Olen sõna “eternal” väljendis “eternal present” tõlkinud *alaliseks* olevikuks, et vältida sõna “igavene” religioosseid või igikestvusele viitavaid konnotatsioone, mis Jamesoni fenomenoloogilises teoorias puuduvad. Tegemist on pigem piiriga, millega narratiivne maailmaloomine romaanides paratamatult põrkub. Täna selle tõlkevaste eest Jaak Tombergi. Jameson toob illustreeriva näite selle “alalise oleviku” selgitamiseks oma raamatu Tolstoi loomingut arutavas peatükis: Tolstoi jaoks on õnn ühelt poolt reaalne sündmus, kuid sellisena ka seisund, mis asetub väljaspoole minevik-olevik-tulevik teljel liikuvaid sündmusi. Õnn on ajutine lepitus maailmaga, mille saavutamiseks võib loetleda tingimusi, kuid mida ei saa teadlikult “põhjustada”. Tolstoi romaanide eripäraks on kujutada selle seisundi aktiivset ihalemist, saavutamist ja sellest uuesti väljalangemist, mis tegelaste elusid täidab (2013: 81–82).

¹⁵ Jamesoni eristuse oluline filosoofiline tagapõhi on J-P. Sartre'i filosoofiline ontoloogia, mille keskse probleemi lahtikirjutusena võib lugeda ka tema romaani “Iiveldus”. Selle romaani peategelane Roquentain peab teatavasti heitlema sama probleemiga, milleks on vastuolu tema identiteedi (ajaloolane, uurija; samuti tema uurimisobjekti markii de Rolleboni mõistatuslik isiksus ja elu) ja talle kastanipuud vaadeldes avaneva iiveldust tekitava ja tähendusetu eksistentsi vahel.

¹⁶ Millelegi sarnasele nagu Jamesoni stseeni mõiste osutab ka Hans Ulrich Gumbrecht raamatutes „Häälestusi lugedes” (2012) ja „Kohtumine kohaloluga. Mida tähendus ei ütle” (2004). Esimesena mainitud uurimuses kannab kirjandusteostesse ladestunud afektiivse reaalsuse nimetust saksakeelne mitmetähenduslik sõna *Stimmung*, mille tähendus pärineb suurel määral Heideggeri „Olemisest ja ajast”, milles *Stimmung* on üks reaalsuse ontoloogilisi struktuure, mis kogu olemist Daseini jaoks avavad. Gumbrecht püüdleb oma sõnul tekstides peituva ainulise häälestuse avastamise poole, keeldudes samas häälestust mõistena rangelt defineerimast (2012: 14–16). Gumbrecht lähtub sarnaselt Jamesoniga modernse elu alusprobleemist, mille väljenduseks on „kohalolu efektide” tummus ning taandumine meelelisele (Jamesoni: kehale) ning „tähendusefektide” lahknemine ja abstrahheerumine meelelisest (Gumbrecht 2004: xv). Kummatigi võtab Gumbrecht tugevalt tõlgandamisvastase hoiaku, usaldades mõisteid nagu „materiaalsus”, „kohalolu” ja „mittehermeneutiline” (2004). Selle otsuse taga näib

Realismi kui ühe ajaloolise kirjandusvoolu poetika peamine pärand oli visuaalsus ja üksikasjade kohati ärritavalt kannatlik kirjeldamine (Brooks 2005: 16, 210), mis pidi sündmustele teatava iseenesestmõistetavuse tagama (Wagner 2018: 35). Jamesoni strateegiline otsus rääkida jutustuse ja kirjelduse asemel jutustusest ja stseenist nihutab lugemise tähelepanu üldisemat laadi kehalistele tajudele, mis ei pruugi enam ilmned tekstis nii selgepiiriliselt visuaalsel kujul (vt ka Tygstrup 2007: 259–260). Hea näide on siinkohal Marcel Prousti suurromaan „Kadunud aega otsimas” esimene osa oma mitme „valestardiga” (Ellison 2010: 28), mille jooksul minajutustaja jääb pikaks ajaks pidama oma ebastabiilsest unerežiimist tulenevate muljete meenutamise juurde, mille jooksul segunevad mälestused erinevatest tubadest ja ajahetkedest, milles ta varem uinunud oli, kuid mis moodustavad mitmel leheküljel üksteisesse sulanduvate muljete jada (vt Proust 2020: 9–13). Ei saa öelda, et Prousti stseen jääks pidama mingi kindla ruumi visuaalselt detailse esile manamise juurde, pigem saavutab selles kohas autonoomia tähenduslike mälupiltide samaaegsus, mis ennast omamoodi eikellegimaal paiknevale unisele kehale avaldavad ning mille kujutamisele on pretsedenditu põhjalikkusega andunud (vt ka Ellison 2010: 31).

Sarnaselt jutustuse ja kirjeldusega esineb romaanikirjanduses ka puhtast jutustust või puhtast stseeni mõistagi harva ja nii realistliku kui ka modernistliku romaani teosed on kompromissid nende kahe ajadimensiooni – ühelt poolt lineaarne, minevikust läbi oleviku tulevikku kulgev jutustus ja teiselt poolt keha alaline olevik – vahel. Siinse väitekirja uurimisobjektiks ongi muutuv vahekord nende kujutamiskiivide vahel. Jamesoni raamatu laiem historistlik teos on, 19. sajandi kirjanduslik realism püsis jutustuse ja afektiivsete stseenide hapral tasakaalul, kehalise kogemuse ohjes hoidmisel ratsionaalse jutustuse piirides ning modernistlik murrang proosas seisnebki stseenide autonoomia suurenemises ja jutustuse tagaplaanile jäämises (samas: 11). Afektis tuntakse ära inimkehas elav fundamentaalne reaalsus, mis sõnaliste seletuste eest pageb ja nende suhtes liia-seks jääb. Keskendumine afektiivsetele fenomenidele võimaldab jälgida kirjanduslike tajuilmade muutumist 19. ja 20. sajandil, mil endise seisusliku ühiskonnakorraldusega seonduvad süžeed, žestid ja reageeringud (mille J. Rancière võtab kokku kunstide poeetilise režiimi nime alla) on uues klassiühiskonnas muutumas kirjandusliku materjalina kulunuks. Autorite tähelepanu pöördub uute ja vähem asjastatud nähtuste ja seisundite poole nagu ärevus, melanhoolia, depressioon¹⁷

olevat ühelt poolt autori isiklik väsimus (sõna otseses mõttes, vt 2004: 133–136) ja pettumus hermeneutilises ja kriitilises teoorias (2004: 1–21, 133). Siinset väitekirja jääb tema lähene-misest eristama kitsam fookus: ka siin eritletavaid stseene võib määratleda kui teataval viisil häälestatud, aga lähtunud on eelkõige narratoloogilisest kriteeriumist, mille järgi stseenides toimub „puhas näitamine” ja maksimaalne loobumine narratiivi seletuslikkusest.

¹⁷ Üritan siinkohal sõna depressioon kasutades vältida anakronismi olles teadlik, et depressioon ei olnud 19. sajandil ja 20. sajandi algul põhjalikult kliiniliselt uuritud haigus ja laialt teadvustatud ühiskondlik probleem, nagu ollakse harjunud 21. sajandi kolmanda kümnendi alguses. See ei tähenda aga, et me ei kohtaks modernistliku perioodi teostes püüdeid depressiooni ja muude vaimsete häirete kogemusi jutustada ja kirjeldada.

ja eufooria, mis aga pole oma ajaloolises situatsioonis veel asetunud mingisugusse normatiivsesse süsteemi¹⁸, kuid mida sotsiaalsed süsteemid nagu meditsiin, õigus, armastus ja perekond oma iseäralike sõnavaradega kodustada püüavad.

Jamesoni näitematerjal võib tekitada küsimuse tema uurimuse üldistsjõu kohta. Näib, et puhta näitamise või stseeni kõige viljakamad ja definitsioone toetavamad näited pärinevad naturalismist ja eelkõige Zola loomingust, sestap tekib kahtlus, kas „Realismi antinoomiad” polegi eelkõige raamat, mis kirjeldab realismi üleminekut naturalismile ning mille näited ei pruugi üldistada kaugemaid kirjanduslikke situatsioone nagu Ida-Euroopa 20. sajandi II poole romaanikirjandus, mis on kesksel kohal siinse väitekirja artiklites. Arhetüüpne stseen, mida naturalistlik romaan esitab, pärineb tavaliselt ühiskonna vaesema või muus mõttes problemaatilise (nt kriminaalse) esindaja elust, sisaldab hulgaliselt detaile ja omab realistliku usutavuse kehtestamise kõrval ka teatavat šokiväärtust¹⁹. Kuidas vaadelda sellise, üsna selgelt ära tuntava kirjandusliku nähtusega samal tasandil afektiivselt märksa tasasemaid stseene, nagu eesti kirjanduse autoritest nt Mati Undi „Sügisballi” pikad populaarteaduslikku informatsiooni sisaldavad lõigud? Nii-suguste potentsiaalsete vastuolude või ootamatute sobivuste avastamine ongi õigupoolest siinse uurimuse üks sihte, millele püüan vastata eesti kirjanduse näiteid lahkava kolmanda peatüki lõpul, alajaotuses 3.5. tehtavates üldistustes.

Eelneva resümeerimisega olen ühtlasi püüdnud näidata, kuidas Jamesoni teooria võtab realistliku (ja modernistliku) romaani poeetika geneesi uurimises üldise eeldusena omaks ajaloolise interpretatsiooni, mida kirjeldasin alajaotuses 1.3. Jacques Rancière’i vaimus esteetilise ja demokraatliku revolutsiooni ühise lahtirulluva sündmusena. Jamesoni vastandus ühelt poolt impersonaalsete afektidega täidetud stseenide ja teiselt poolt tegelaste saatuseid ning lõpetatud sündmusi kujutava jutustuse vahel suudab viljakalt avada Rancière’i kunsti esteetilise režiimi tööd kitsamalt romaanikirjanduse poeetika lõikes. Jamesoni *nimetatud emotsioonid* on homoloogilised Jacques Rancière’i kunstide poeetilise režiimi toimimisloogikaga, mis eeldab alati ainese ja seda kujutava kirjandusliku vormi normatiivset vastavust (nt jutustuses toimuvale sündmusele peab järgnema kohane emotsionaalne reageering, sotsiaalse klassi esindajale vastama õige iseloom jne). Kuid just afekt kui tähistamisele vastu panev kehaline pinge võimaldab kirjanduslikku kujutisse jõudes seda kujutist sisemiselt lõhestada ja tekitada erimeelt ehk dissensust representatsiooni ja selle suhtes oodatava reageeringu vahel. Jameson viitab (ilma oma raamatus kordagi Rancière’i mainimata) kirjanduse sellisele potentsiaalile, kui kõneleb näiteks peategelase funktsiooni nõrgenemisest, milles on oluline kaal just kirjanike uut moodi tähelepanul impersonaalsetele

¹⁸ modernistliku romaani inimkeha-kesksuse ja selle (pseudo)teaduslike ja kultuuriliste taustade kohta vt ka Duffy 2015, kelle jaoks sarnaselt Jamesoniga seisneb modernistliku romaani fookus kehaliste ja afektiivsete protsesside uurimisel.

¹⁹ Et naturalismi võtmes on võimalik lugeda ka tehnoloogiliselt küllastunud ja globaliseerunud 21. sajandi suurlinnomaailma kujutavat romaanikirjandust, näitab Jaak Tomberg (2023: 49–50), osutades William Gibsoni “Sinise sipelga” triloogia romaanidele.

afektidele (vt Jameson 2013: 11, aga ka Pérez-Galdósi ja Tolstoid käsitlevaid peatükke).

Käsitlen Jamesoni eristust nimetatud emotsioonide ja afektide vahel ning Rancière'i nägemust kunstide esteetilise režiimi erimeelt loovast võimelisusest samal tasandil ja paralleelsetena. Jamesoni lõppenud sündmustega jutustuse kohta kasutatav termin *récit* märgib ühtlasi Rancière'i kunstide poeetilise režiimi korda asetuvaid sündmusi. *Récit*'ist eralduv stseen vastab omakorda Rancière'i kirjanduse esteetilise režiimi mõjumudelile, milles aistingute plokid ja kirjeldused on lahutatud kindlatest vastavustest situatsioonide, isikute ja sündmustega. Mõõnan samas, et Jamesoni ja Rancière'i teooriad ei ole oma kõigis detailides ühismõõdulised. Jamesoni analüüsides mängib palju suuremat rolli tekstide lugemise naudingul aluseks oleva teadvustamatuse lakanlik analüüs ja üritus jõuda suurte üldistusteni, milles konkreetse kirjandusteose poeetiline kokkuseade ühendatakse laiade ühiskondlike protsessidega, millest kõige üldisem on sotsiaalsete formatsioonide arengulugu (Jameson 1993). Rancière'i kirjandusanalüüs on ajaloo suurte narratiividega suhestamise poolest tagasihoidlikumad, kuid kahtlemata detailitruud ja kontekstitundlikud. Nendest rõhuasetustest hoolimata on tegemist olemuslikult lähedaste uurimisprogrammidega, mida ühendab romaanipoetika uurimine ühes sellesse kätketud (meta)poliitilise võimega ühiskondlike jaotuste taju ümber raamistada. Vastuolud nende uurimisprogrammide vahel ilmnevad alles väga laiade ajalooliste ja poliitiliste üldistuste tasandil (mille peamiseks aluseks on Jamesoni pühendumine ajaloolisele materialismile ning Rancière'i distantseerumine sellest), mille kirjandusteaduslik uurimus võib ajutiselt sulgudesse võtta.

Jamesoni käsitlusele (nagu ka afektiteooriale tervikuna) on ette heidetud segadust tekitavat afekti definitsiooni (Wood 2015), mis on ka poliitiliselt määratlematu (Shapiro 2015: 133), kuna juhib tähelepanu üksnes afekti alalisele kehassevangistatusele. Shapiro napilt esitatud kriitika läheb aga märgist mööda, kuna Jamesoni raamatu tõlgendused keskenduvad praeguseks klassikaks muutunud kirjandustekstide semantika võimalikult rikkale taasavastamisele ega püüa kuidagi ammendavalt kirjeldada omaaegse kehalise taju *kõiki* revolutsioonilisi potentsiaale, mis võiks olla juba mõne teise uurimuse teemaks. Mis puutub kirjandusteaduse kui ühe sotsiaalteaduse haru jaoks vajaliku afekti definitsiooni täpsust, mille vähesust heidab ette Wood (2015), siis on raske näha, kui palju oleks abi selle mõiste füsioloogilis-meditsiinilisest või neuroloogilisest täpsustamisest. Põhjendan seda lühidalt süsteemiteoreetilisest perspektiivist. On tõsi, et kirjanduslikes kujutistes satub inimelu afektiivne külg paratamatult võrdlevasse suhtesse arusaamadega inimtunnetest teistes ühiskondlikes süsteemides, millest igaühes leidub mingi kodeering afektiivsete reageeringute kohta. Näiteks peab õigussüsteem eeldama midagi viha- ja afektiseisundis sooritatud seaduserikkumiste kohta, et teha eristusi isikuvastaste kuritegude karistuste määramiseks. Samuti leiduvad sotsiaalsete süsteemide seas empiirilise orientatsiooniga teadusdistsipliinid, mille uurimisobjektiks on afekt. Kui kirjandusteadus kasutaks aga otseselt meditsiini või kognitiivteadustest pärinevat afekti definitsiooni, ahendaks see radikaalselt võimalike sisuliste näidete hulka, milles kirjandus afekti liikumist kaardistab. Sellesse suurde hulka kuuluvad aga potentsiaalselt inimkeha

kõikvõimalikud reageeringuid majanduse, õiguse, perekonna, seksuaalsuse, meedia jm süsteemidega suhtlemisel. Ei kirjandus ise ega kirjandusteadus ütle afekti kohta tõde empiirilise meetodiga teaduse tähenduses. Kirjandus modelleerib võimalikke reageeringuid, millesse inimkeha interaktsioonides sotsiaalsete süsteemidega satub; ja kirjandusteadus jälgib neid mudeleid ja neis afekti suhtes tehtavaid tähelepanekuid omakorda teise tasandi semiootiliste, lingvistilisele vahendatusele keskenduvate meetoditega.

2.6. Väitekirja metodoloogia ja uurimisprogrammi piiritus

Väitekirja esimeses, Jaak Tombergiga kirjutatud artiklis oleme Jamesoni stseeni ja jutustust puudutavate mõttekäikude ilmestamiseks viidanud pikemalt tema näitele, mis kõrvutab Balzaci ja Zola tekste, püüdes demonstreerida neis esinevate kirjelduste autonoomia ja allegoorilisuse vahelduvat määra (Ojam, Tomberg 2016: 289–291). Artikli pealkirjas („Stseenilise oleviku mõjujõust kirjandusliku realismi esteetikas”) on see stseeni ja allegoorilisuse vaheline dilemma esitatud kirjandusliku realismi poeetika iseäraliku probleemina. Sellega oleme osutanud asjaolule, et vähemalt naturalismi nime kandvast kirjandusvoolust alates võib kirjelduste esmapilgul materiaalne või tumm loomus osutada teksti laiemas tähenduses realistliku (ehk fiktsionaalse maailma usutavust konstrueeriva) funktsiooni abimeheks. See tähendab, et stseenidel on kirjandustekstides iseäralik usutavuskoefitsient nagu erinevatel jutustuse elementidel (Genette 2011 vaimus). Just selles mõttes moodustab stseen *realismi* poeetika ühe osa: ta aitab kehtestada kujutatava tegelikkuse materiaalse ja afektiivse elemendi, mis ainuüksi jutustuse meediumis ei saa väljenduda. Võime näiteks üsna põhjendatult spekuloida, et Zola romaani „Nana” esimene peatükk ei mõjuks nii tähelepanuväärselt realistlikult, kui sellest puuduksid kõik uut sorti massimeelelahutusasutuse odavavõitu klantsatmosfääri ja Nana esinemist nautiva meespubliku varjamatu vuajeristliku iha kirjeldused:

„Fauchery ja La Falois seisid juba oma kohtadel ning vaatasid uuesti ringi. Nüüd hiilgas saal täies säras. Suure kristallkroonlühtri gaasituled kiirgasid kollaselt ja roosalt, kallates kogu ruumi laekuplist põrandani helendavat valgusepihu täis. Istmete granaatpunane samet sillerdas nagu lakitud, kullatis läikis õrnroheline dekoori taustal mahedalt ja laemaalingu värvid kiiskasid. Rambi-valguses lõi äkki hõõgvele lavaeesriie, mille raske luksuslik purpur oleks rohkem sobinud kuhugi muinasjutupaleesse ja kontrasteerus teravalt kehva raamistusega, kus kullatisepragudest paistis kipskrohv” (Zola 2007: 10)

„Vähehaaval oli Nana publiku vallutanud ja nüüd oli iga saalis istuv mees täiesti tema võimuses. Hullutav lõhn, mis levis temast nagu indlevast loomast, küündis aina kaugemale, täites kogu saali. Sel hetkel õhutas iga ta tühisem žest iha, iga ta väikese sõrme liigutus sõgestas. Turjad tõmbusid värisedes pingule, nagu oleks nägematu poogen üle lihaskiudude libisenud, kuklail tõusid turri tõrksad karvakesed, võbeldes otsekui naise sooja hingeõhu kerges põgusas puudutuses” (Samas: 22–23)

Stseen sellises funktsioonis on Barthes'i reaalse efekti (2002) vaimus indeks, mis püsib veel suhtelises tasakaalus Nana ja romaani teiste tegelaste saatuste looga (mis mõnede hinnangute kohaselt on juba üsna melodramaatiline). Kuid teiselt, modernismi poolelt vaadatuna on zolalik stseen *võõrituse* peamine vahend. Stseeni koondub definitsiooni poolest *uus*, mis jutustuse seletuse parameetritest välja jääb ja liiasena mõjub, ent mis ometi subjekti kogemusse on tunginud ja representatsioonis väljendust otsib. Stseeni realistlikku terviklikkust ülesehitav ja modernistlik võõritav funktsioon on kirjandusloomingu enese vaatepunktist üks ja sama asi. Küll aga erinevad need kaks külge kirjandusteaduse metodoloogia vaatepunktist, mille jaoks esimene seondub fiktsionaalse maailma usutavuse konstrueerimisega ja teine mõne juba olemasoleva realistliku taustsüsteemi kriitilise uuendamisega.

Niisuguste stseenide tuvastamine ja tõlgendamine on lõpuks nii Jamesoni raamatu (2013) kui ka selle väitekirja peamine meetod ning artiklites ja siinse katuspeatüki 3. peatükis esitatavate tõlgenduste otsustav kriteerium. Oma minimaalsele, kõige abstraksemale kujule üldistatult koosneb siinse väitekirja uurimisprogramm järgnevast kolmest väitest:

- 1) Stseen on poeetiline võte, millega tekst tasakaalustab, astub dialoogi või täiendab oma jutustuse ideoloogilist mõju kas seda peatades, eri perspektiivide vahel lõhestades, mikroskoopilisteks aistinguteks eritledes või muul viisil teksti allegoorilisi funktsioone pärssides, luues sellega oma loos kujutatava sümboolse universumi suhtes autonoomse kujutise.
- 2) Modernistliku romaaniuuendust võib määratleda teostes ilmuvate stseeniliste kujutiste järgi.
- 3) Stseeniliste kujutiste analüüsil on potentsiaal avada uuel viisil ajaloolist situatsiooni, milles teos ilmus, sh kontekste nagu ühiskondlikud ideoloogiad ja nende nõ subjektiivne tajumine, kultuuris levivad spontaansed arusaamad seksuaalsusest ja soolisusest, ühiskonna meediastumise aste jne.

Sarnaselt Jamesoni ja Rancière'i uurimustele on ka selles väitekirjas konstrueeritud uurimisprogramm psühhoanalüütilise mündiga: stseenile tähelepanu pöörav lugemisstrateegia tähendab ühtlasi sümptomite otsimist tekstidest. Sümptomite täpne staatus vajab aga alati täpsustamist, kuna iga autori puhul tuleb kaaluda nende biograafilist või laiemat päritolu. Selle otsustamishetke üheks äärmuslikuks tulemuseks oleks stseeni tähenduse taandamine ainuüksi vastava autori isiklikele idiosünkraasidele või traumadele. Teise äärmuse moodustab üldise ajastule omase esteetilise mitte-teadvuse postuleerimine ja uurimine, mida Jacques Rancière on üritanud samanimelises raamatus (*L'inconscient esthétique*, vt Rancière 2009b). Me ei saa ette teada, mida tulevase kirjanduse stseenid kujutama hakkavad ning seda ei pruugi taibata ka autorid kirjutamise ajal. Sellest hoolimata on modernistliku romaani mõistmise eeldusi tekstides niisugusi stseene tuvastada, sest need juhivad lugeja ja uurija oma objekti ajaloolise situatsiooni juurde, millele stseen

tagab spetsiifilise ligipääsu. Stseeni mõiste on asendamatu, kuna inimkogemus ei allu suhteliselt üheselt mõistetavale kujutamisele, mis jutustuse vormiga kaasneb. Kummaliselt obsessiivne suhe reaalsuse mõne kindla segmendi või teemaga, näiteks M. Prousti jaoks mälu ammendamatus või F. Kafka jaoks seaduse olemuse ammendamatus, millele modernistlikust kirjandusest kõneledes tihti viidatakse, on neid tekste alati lähendanud kõikvõimalikele teistes humanitaar- ja sotsiaalteadustes arutletavatele küsimustele, mis puudutavad näiteks keha, soo, võimu, aga ka emotsioonide ja afektide ajalugu. Ükski kirjandusteos ei räägi ainult kirjandusest. Kuigi see väitekiri keskendub peamiselt narratoloogia pädevusse kuuluvate vormiküsimustega, ei soovi ma sihilikult vältida nendega kaudselt seonduvaid, ideoloogiat ja võimu puudutavaid probleeme. Kui kujutleda kirjanduslugu, milles oleks põhjalikult kaardistatud uute stseenide esile kerkimine läbi eesti kirjandusloo, peaks see kirjanduslugu ühtlasi vastama küsimustele, miks just stseen *a* ajaloohetkel *b*? Selline küsimine võimaldaks potentsiaalselt jälgida nt soolisustatud kehade kujutamise arenguid, tehnoloogia seni veel raskesti hinnatavat mõju inimese tajumaailmale ja kirjanduse poetikale ja ka kunstiilikide vaheliste mõjude muutumist (teksti suurem keskendumine maastikule, pildile ja helile, fotograafia roll poetikale jne).

Siinne väitekiri ei jõua kõiki neid hüpoteese kaalutletult põhjendada, kuid teeb järgmises peatükis valitud teoste ja neid ümbritsevate kirjandussituatsioonide suhtes mõne üldistuse ja oletuse. Järgmise, kolmanda peatüki eesmärk ongi tuua väitekirja artiklites I, III ja IV arutatule lisanäiteid, pakkudes nendega sinise uurimisparadigma rakendamiseks edasisi võimalusi.

3. STSEEN EESTI PROOSAKIRJANDUSES: TÄIENDAVID NÄITED JA TÕLGENDUSED

3.0. Küsimus algusest

Eelnevas peatükis piiritlesin fenomenoloogia, kriitilise teooria ja narratoloogia terminites stseeni mõiste tähenduse, mis avab modernistliku kirjanduse ühe fundamentaalse probleemi: tähenduse pideva mahajäämise kogemusest ja kirjanduslike representatsioonide pöördumise esimeselt viimase poole. Stseenides tungib omalaadsete „valgete laikudena” kirjandusse raskesti hoomatav afektiivne reaalsus, mis ei kuulu loo ja tegelaste saatuse motiveerimise teenistusse ning vajab seega metatasandil täiendavat tõlgendamist. Siin algav väitekirja viimane peatükk teeb valitud peatustega ringkäigu eesti 20. ja 21. sajandi alguse proosakirjanduse loos, pakkudes mõned modernistliku stseenilise kirjutuse näited koos tõlgendusega. Vaatluse alla tulevad Eduard Vilde, Jaan Oksa, Reed Morni, Leo Anvelti, Karl Ristikivi, Mati Undi, Viivi Luige, Eva Koffi ja Carolina Pihelga teosed. Nende autorite loominguga näited täiendavad väitekirja I, III ja IV artikli analüüsi, mille uurimisobjektideks on vastavalt Madis Kõivu, Mati Undi ja Ene Mihkelsoni proosateoste poeetika; kommenteerin ja täiendan nimetatud kolme artikli väiteid veelkord alajaotustes 3.3, 3.4 ja järelduste seas alajaotuses 3.5. Peatüki üldine eesmärk on stseeni mõiste üldistusjõud eesti kirjandustraditsiooniga kohtudes proovile panna ja näidata, kuidas see võimaldab ajaloolisi kirjandussituatsioone uuel moel konstrueerida.

Küsimus algusest ehk millisest ajahetkest ja milliste kriteeriumide alusel stseenilist kujutuslaadi eesti proosakirjanduses otsima hakata, on oluline, kuna määrab edasise pildi põhijooned. Välistan varasema Eesti aladel loodud kirjanduse, mis põhines antiigi eeskujudel, samuti 19. sajandi sentimentaalse ja didaktilise kirjanduse. Neis vooludes sündinud looming põhineb tugevalt ette vormitud süžeedel ja kujunditel, mis on omased Rancière'i vaimus kunstide poeetilisele režiimile ning ei võimalda neid teoseid siinse uurimisprogrammi piires modernismiga seostada. Et stseeni mõiste on algselt üles ehitatud peamiselt Lääne-Euroopa hilise realismi, sh Émile Zola loomingule (Jameson 2013: 45–78), pakub esimese tõsise kandidaadina end välja eesti varane realism ja naturalism, eriti Eduard Vilde teosed. Vilde loomingut on ka otseselt Zola eeskujuga sidunud Gustav Suits (1999[1950]: 297), küll dokumentaalse ainese ja suuliste allikate rohke kasutamise osas.

Vilde poeetika paikneb stseenilise kujutamise perspektiivist piirialal, jäädes mu hinnangul otsustavalt erinema Zola naturalismist (vt näidet alajaotuses 2.6.). „Mahtra sõda” (1902) pakub hea näite selgitamiseks, miks Vilde kriitiline, uuriva ajakirjanduse taustaga realism ei saa stseeni poeetikat keskse võttena kasutada. Teose 2007. aasta väljaanne on ümbritsetud mitme eel- ja järelsõnaga, mille hulgas leidub ka Kersti Lusti talurahva ajalugu puudutav erialane kommentaar (Lust 2007), samuti on romaani esitletud Mall Jõgi poolt dokumentaalromaanina (Jõgi 2007) ning lisatud on ka asjasse puutunud ajaloosündmuste lühikroonika. See raamistus rõhutab teose kuulumist korraga nii ajaloolise mälu kui ka ilukirjanduse väljale,

mis oli nii ilmselt ka teose ilmumisajal. Vilde poetikal on teose dokumentaalset funktsiooni silmas pidades üks oluline omadus: ta vaatleb ka potentsiaalselt kõige afektiivsemalt laetud episoodide distantseeritult, kliinilise täpsusega. Vaatlen selle näitlikustamiseks romaani XXI peatükki „Kurbmäng algab”. Peatükk algab ülevaatega Vaitla ja Kose kihelkonna talupoegade keeldumisest mõisale abitegu teha ning sisaldab kohe seejärel detailset ülevaadet kogu konflikti aluseks olevast ebatäpselt sõnastatud talurahvaseadusest. Vilde liigub edasi olukorra juurde Mahtras:

„Mahtras oli asjal järgmine käik. Neljapäeva hommikul, 29. mail 1858, ilmus mõisa kubjas külla ja andis talitajale haagikohtuniku nimel käsu teisel hommikul kell seitse kõigi peremeestega Habaja mõisa minna. „Sina, Ants”, lisas ta juurde, „tuled hommikul vara mõisa ja istud opmanni kõrva vankri peale, teised peremehed mingi läbi soo otsekohe.”

Mis sinna Habajale siis minnakse? küsis talitaja.

„Ei mina tea,” oli kupja vastus.

Ants aimas muidugi, et see head ei tähenda, kuigi tal vahest teada ei olnud, et haagikohtunik Mahtra mehi juba teisipäevaks asjata kohtusse oli oodanud.” (Vilde 2007: 249–250)

Mahtra talumeeste juurde saabub seejärel Habaja elanik Miina, kes teatab, et Habajas ootaks mehi seaduse mittetunnistamise korral ees kindel ihunuhtlus. Andnud edasi Miina jutu, mis sisaldab detailirohket peksmise kirjeldust ja töötab Mahtra meeste kohale minemise korral sama saatust, kirjeldab autor meeste reaktsiooni:

„Mehed istusid korraga üksteise järel murule maha, nagu keelduksid jalad neid kandmast, ning silm jäi silmalt nõu küsima. Kas minna või mitte minna? Hirm minna, hirm minemata jääda. Õigusest ilma jääda ei tahaks ükski, veristust kannatada ei tahaks ka ükski. Mis siis teha? Kui ometi kuskilt öeldaks – taevast või maapõuest –, mis teha! Kell oli juba seitse, päike seisis suurel kõrgel, ja ikka veel istusid Mahtra peremehed vaakuval arupidamisel koos” (Samas: 253)

Meeste olukorra taipamine ja kehaline reaktsioon on antud edasi nappide vahenditega: maha istumine ja omavaheline pilkude vahetus. See kirjakoht, milliseid leidub romaanis veel, on näide sellest, kui lähedale suudab Vilde kirjutus täpsuse ja ökonoomsusega liikuda. Nõutult maha istunud meeste reaktsioonide ökonoomne kirjeldamine metonüümia abil (jalgade ja silmade autonoomsus) viib lugeja korraks tekkinud olukorra tõsiduse lävele, mis manifesteerib end otse meeste kehades: nõrkuvad jalad ja teistelt mingisugustki initsiatiivi ja lahendust otsivad silmad. Kuid selles läheduses ei püsita kaua. Vilde jaotab üldiselt oma tähelepanu keskkonnale, tegelastele ja nende reaktsioonidele võrdselt. Samuti kasutab ta siirdkõne võimalusi läbi oma teose mõõdukalt, mis ei võimalda afektidel stseenina autonoomseks muutuda ja lugejal nende „keskele” sattuda nagu Zola romaanide puhul. Vilde ajalooromaani maailm avaneb kontrollitud, justkui aeglaselt liikuva kaamerasilma või välitööl viibiva objektiivsuspüüdega etnograafi pilgule. See on tähelepanuväärne, kuna „Mahtra sõda” on täis afektiivselt tundlikku materjali nagu kuhjuvad seisustevahelised pinged, füüsilise karistuse hirm ja selle brutaalne

täideviimine. Tööga vaevatud ja jõhkrate karistuste ohvriks langev inimene „Mahtra sõjas” on kahtlemata tähtis verstepost eesti kirjanduse kehakujutiste reas, kuid jääb lõpuks Vilde teose eepilises tervikus loo jutustamise või isegi ajaloolis-moraalse tõe tunnistamise teenistusse. Selle tunnistamise juures ei tohi mõne inimkeha afektiivne elamus oma iseseisvumisega tähelepanu peamiselt kõrvale tõmmata. Seepärast tuleb minu hinnangul stseenilise modernismi tõelist alguspunkti otsida afekti seni radikaalseima vabastaja juurest eesti kirjanduses, kelleks on Jaan Oks.

3.1. Tunded, sobimatud tunded ja nende ratsionaliseerimine: Jaan Oks, Leo Anvelt ja Reed Morn

Jaan Oks on kahtlemata 20. sajandi esimese veerandi kõige uuenduslikumaid autoreid eesti proosas, kelle loomingu iseäranis suveräänne poeetika on pälvinud aina uute lugejapõlvkondade tähelepanu. Seda on uuritud dekadentsi (Lind 2018), modernismi (Süvalep 1996) ja Giorgio Agambeni filosoofia vaimus „palja elu” fenomeni (Luks 2016) valguses. Oksa teksti on voolulooliselt määratletud kui ekspressionismi (Heero 2005) ja naturalistlikku realismi (Reets 2003[1970]: 393, neid kõiki üldistab ja hilisemaid ka ennetab Luuk 2005). Need uurimused²⁰ moodustavad tausta, mida püüan siin täiendada teksti poeetika lähema analüüsiga. Mind huvitavad Oksa traditsioonilisemate novellide kõrval silma paistvad pike-mad ja žanriliselt raskesti määratletavad tekstid, mida ta ise nimetas passaažideks või meeleoludeks: „Nimetu elajas” ja „Ihu”. Käsitlen neid põhimõtteliselt sarnaste fragmentide või katsetustena, mis üheskoos sisaldavad Oksa proosauuenduse tuuma²¹. Mind huvitab esiteks eelkõige nende tekstide poeetika lõikude-lehekülgede tasandil, kui kerkib küsimus nende kirjelduste objektist; taustana proovin pilgus hoida ka neid tekste ümbritsenud ajaloolis-ideoloogilist kliimat. 20. sajandi alguse Eesti ja Euroopa kultuuri tähtsamaid probleeme on küsimus indiviidi ja ühiskonna *elujõu* ja selle allikate kohta: mida tähendab isiklik ja kollektiivne degenereerumine, missugune on selle päritolu ja kuidas leida selle vastu rohtu. See ongi peamine kontekst, mida siinsete tõlgenduste juures taustal hoian. Mirjam Hinrikus (2011, Hinrikus jt 2021) on seda ideoloogilist tausta määratlenud dekadentsi diskursusena. Ma ei välista seda konteksti, kuid ka ei rõhuta eraldi, vältimaks Oksa loomingu liiga tugevat seostamist languse ja lagunemise temaatikaga, mis on teatava eelhoiakuna alati Oksa tõlgendamist saatnud.

²⁰ Pärast selle Oksa passaažidest kõneleva väitekirja alajaotuse valmimist 2023 aasta suvel ja sügisel sai mulle teatavaks, et Jaan Oksast on põhjalikku käsitlust kirjutamas ka Leo Luks ja Kristjan Haljak, kelle artiklite (rohkem või vähem valminud) käsikirjadega 2023. aasta oktoobris tutvusin. Luksi peatselt ilmuv käsitlus liigub Friedrich Nietzsche filosoofia radadel, kuid Haljaku artiklis võib esineda käesoleva analüüsiga lähedalt külgnevaid arutluskäike. Siinset lähenemist eristab neist kahest tõlgendusest ainitine keskendumine Oksa passaažide iseäralikule vormilisele eripärale.

²¹ Ka Marika Operi, Vaino Vahingu ja Hando Runneli koostatud Oksa tekstide kogumikus “Otsija metsas” (2003) paiknevad need kaks teksti koos “Emastega” ühe suurema pealkirja “Sugu” all.

Juba Oksa kolme teksti pealkirjad on olulisteks märkideks ja hakkavad interpretatsiooni suunama. Ihu ja sugu, nendes kätkevad protsessid ja soolisustatud metafüüsika või ontoloogia²² on Oksa loominguga kinnistunud, mille suhtes põhjalikum retseptioon peab paratamatult mingisuguse seisukoha kujundama. Kahtlemata on need tekstid viljakalt vaadeldavad Schopenhaueri tahte metafüüsika ja Nietzsche võimutahte filosoofia taustal, seda nii üksikute kõlavate väljajätmistele kui ka pikemate võrdluste-metafooride seeriatega tasandil; samuti ei saa eitada kahe mainitud filosoofi töödes tükati leiduvat ja Otto Weiningeri populariseeritud tugevalt misogüünse allhoovuse esinemist Oksa loomingus. Alustan aga retseptioonis korduvatest tähelepanekutest, mis puudutavad Oksa teksti iseäralikku kirjanduslikku vormi. Uurimuses „Jaan Oksa proosateoste stiil lingvistiliselt“ ütleb Daniel Palgi, et Oksa vahelduv ajavormide kasutamine kaotab neis tekstides lõpuks ajamõiste sootuks (2003[1927]: 400). Paul Reets lisab, et intuitsiooni ja tunde jõul loodud pilte Oksa mõistus ei analüüsi, vaid justkui üksnes reastab neid (Reets 2003[1970]: 393). Tammsaare räägib isegi Oksa loogilise mõtlemise suutmatuselst loominguliste palangute käigus, millest sünnib iseäralik „paigaltampimise“ mulje, „kuni kõik tumedaks ja segi läheb“ (2011[1919]: 219). Tuglas on rõhutanud ilmselget fakti, et Oks vihkas „realistide elunahka: „sisu“, sündmust ja tendentsi“ (1935:105). Kõik need iseloomustused osutavad faktile, et Oksa kolmes tekstis esinevad kujutised ei hierarhiseeru paradigmaatilisel tasandil, andmaks võimalust mõnele sümbolistlikule tõlgendusele, või narratiivsel-süntagmaatilisel tasandil, et moodustuks alguse ja lõpu või vähemalt mõne sündmusega lugu. „Nimetu elajas“, „Ihu“ ja „Emased“ on omaaegsete žanrikonventsioonide vaatepunktist tõepoolest Oksa kõige vormitumad tekstid (vt ka Lind 2018: 12). Esimene küsimus on niisiis, missugune printsiip neid nõnda laialivalguvaid tekstimassiive koos hoiab, isegi kui see nähtub amorfse teksti tagant vaevu aimatava joonisena? „Ihu“ algab järgneva lõiguga:

„Hull sa oled, oo ettetungiv inimene – hull sa oled. Sa tahad sinna tungida, kus enne keegi käinud ei ole, ja sooviksid seal tasa-tasa julgete pühaduste vahel ümber eksida. Sa mõistatuslik raske omas himukas nõretuses: ära oma olemist veel tumedusse uputa! Võib olla: need rasked ja vänged viigilehed toovad sulle surma, nad uimastavad hämaruses su roniva ja aeglaselt vajuva hinge ära, nii et sa tagasiminemiseks enam jälgi ei leia ja liigjulguse udus ära lõppema pead saladuslikes surma magusustes...“ (2003b: 271)

²² Oksa ontoloogia (ja teoloogia) on õigupoolest kokku võetav paari reasse “Emastes”: “Kahekesi – kaks himukat ilma – kaks sugu. Sinu hing on minu pärast, ja kõik su sirutamine, ringutamine ja üleihulised tõmblused – need on teise ilma pärast. See on see tulev ilm, oodatud hinge pealekerkimine. Ei midagi muud, kui kaks isesugust ilma oma külgetõmbamistega: Emane ja Isane”. Selle mõtiskluse juured pärinevad Otto Weiningeri misogynüünsest filosoofiast, milles naine seostub maisuse ja seksuaalsusega, mees aga võimelisusega kultuuriks, teadmisteks ja vaimseks eluks (Weiningeri kohta lähemalt vt Hinrikus 2005). Oksa Tsitaat ise on aga mitmeti mõistetav: on olemas vaid kaks ilma, isane ja emane. Samas jääb selles dualistlikus ontoloogias hämaraks koht transtsendentsile: kas “tulev ilm” ja “hinge pealekerkimine” jäävad näivuste tasandile duaalse ontoloogia sees, või viivad sellest staatilisest duaalsusest kuhugi edasi, milles kahe soo vastandus pole enam absoluutne?

Ühest küljest antakse siin tavaline ja ülejäänud kontekstist eraldatuna igati kristlik hoiatus lihapatu eest, seda küll lopsakas ja hämaras kõnepruugis. Ka järgmises lõigus hoiatatakse teksti adressaati millegi liiga erutatult ihaldamise, „raskelt pühitsetud paikadesse tagasi voolamise”, „seal hull olemise” ja enda „salaja kõdistamise” vastu. Kohe sealsamas selgub, et hoiatatakse mõistagi „noorte, raskete ja paisuvate naiste” eest, kellesse ei peaks „sisse vajuma”. Tekst, mis algab nõnda tüüpilise weingeriaanliku tooniga, hajub oma fookuses aga juba järgmisel leheküljel, kus lugejale pakutakse järgmist pilti:

„Veredes ujuvad kõik, mis nii lahtipääsmatud, hellad, vaimukad ja värisevad on. Need ümmargused, ringis tantsivad mõtted – ja see värvita, kiudline vaikiv väevaim. Oo, seda ääreta karjuvat ihu ringutamiste sees! Ja põhjata pisikesed, abita hüplejad punases soojuses. Niiske, kleepiv ja ogaruseni mängiv. Üleilmne paindumine külgetõmbamisega – kuhu poole kõik kumer, kummis ja higini välja kistud on..üheainukese keskpaiga poole, mis nii ilmavalitsevalt hüpnoteerib” (lk 272)

Veel üsna tavapärase seksuaalse iha kujutelmaga haakuva vemmeldava vere juurest liigutakse siin üldisemale tasandile. „ümmargused, ringis tantsivad mõtted” ja „värvita, kiudline vaikiv väevaim” toovad vastavalt esiteks mängu intellektuaalse või refleksiivse tasandi (ümmarguste mõtete juurde tulen hiljem pikemalt tagasi). Toimub ka abstrahheerumine soolisustatud kehalt mingisuguse üldisema, ebakonkreetses substantsi poole, mis pole enam koormatud eelnevates lõikudes nii rohkelt esinenud konkreetsemate meeleliste epiteetidega (kumer, kummis, paindumine külgetõmbamisega *pro* pehme, niiske, punduv, punane jne). Omadussõnad ise näivad õigupoolest neis lõikudes paradoksaalselt oma universaalsetest prototüüpsetest tähendustest lahknevat, kuna nende kontekst on muutunud niivõrd ebamääraseks. Millele osutavad näiteks „põhjata pisikesed, abita hüplejad” punases soojuses (mis on ilmselt veri)? Tsiteeritud lõik sisaldab oma tähendusliku hämaruse juures tohutut dünaamikat, jättes samas lugeja juurdlema, millele see liikumine osutab. Eristuma on hakanud siiski teatud piirjooned: ümbrus, keskpaik, ringlemine. Kohe varsti saame me selle ujuva, mingisuguse värvita keskme ümber toimuva ringliikumise kohta veel elavama pildi. Rõhutan järgnevas lõigus kursiivkirjaga oma tõlgendust toetavaid sõnu:

„Nagu suur, libe ja sügav-mustav silm, mis nõrgemad pilgud juba enne selle põhja jõudmist ära uputab – ja nägemata kiire võitlus selle hulluksajava sügaviku libedal pinnal. Inimene tahaks ennast *hõõruda, kulutada* ja *väsitada* kõige vastu, mis ilmades liigutab, paisub ja ennast loomisevääriliseks peab. Ja siis lendaks see raske võim taeva-kiirelt ümberringi, vajuks ja rudjuks, muljuks, keerutaks ja laseks rammused tundmused teel teisi omasuguseid leida, kes ka *neelata, tüksuda*, anda ja võtta tahavad, kes õndsalt koos *välja aurata, kaduda* ja uduga ühes ennast mullasse imeda tahavad..” (lk 273)

Ringist on saanud tume silm, mis korraga pilku ligi tõmbab ja samas vaatajat uputada ähvardab. Aga silm pole muutunud mingi konventsionaalse ihaobjekti (nt naine) või transtsendentse keskpunkti nagu jumala sümboliks. Lõik algab küll

võrdlusega „Nagu suur, libe ja sügav-must silm”, kuid lugejale ei öelda, mida see silma pinnal või ümber toimuv võitlus meenutama peaks. Küll aga saame teada, et hõõrumine, kulutamine ja väsitamine võimaldaks kohtuda teiste tundmustega, kes ka „neelata, tuksuda, anda ja võtta tahaksid”. See kirglik ja hämar passus vajab lühikest kõrvalepõiget psühhoanalüüsi teooria ühe keskse avastuse juurde, mille järgi kinnitub inimese iha enne konkreetsete inimeste, saavutuste jms identifitseerumist nn osaobjektide külge, mis pärinevad subjekti arengu infantiilses faasis: rind, ema hääl, toidu ja soojuse vajadus (vt Evans 1996: 137–138). Nende osaobjektide neelamine ja (vastu)tuksumine ongi kutse, millele Oksa kirjeldus järele annab. Kui silm tsiteeritud lõigus üldse millegagi samastub, võiks tema kohta võrrelda kuulsa objekt väike a-ga Lacani psühhoanalüüsis. Objekt väike a pole psühhoanalüüsis aga empiiriliste omadustega ihaldatav asi teiste seas, vaid iha põhjusobjekt, mis kõnetab otse subjekti olemat puudujääki²³. Jaan Oksa kujutamiseobjektiks on iha sündimisprotsess osaobjektidele suunatud tungidest ja selle kaootiline liikumine enne objekti leidmist ja ühendumist laiemal tasandil töötavate narratiividega, mille raamidest saaks rääkida juba iha ja tema objektiivliku seosest mõne inimsaatuses. Iha käsitlemine peaaegu tabamatu, aina väiksemateks osadeks või võnkumisteks lõheneva fenomenina tekitab kirjandustekstis kujutise, mis meenutab lauale puistatud rauapuruga toimuvat, mida mõjutatakse eemalt magnetiga: puru koondub mööda magnetvälja jõujooni, mis ise põhjusena varju jääb. Samasugune, ringi või ovaali kujutis töötab Oksa kõige pikema passaaži „Nimetu elajas” avalõigus:

„Ma armastan inimese sügisepilkusid ja pilgu sügiset. Kõike seda, mis vajub, nõretab, kõigub, ja veereb, mis ääreta ja ümmargune on, nagu mõtted, mis niisuguse sümmeetrilise pikerguse ringi teevad. Õunad ja väga lihavad kõrvitsad, pehmed ploomid, väga tumedad kirsid ja murust rohelisemat seemnekatet valmimise peal – vot seda ma ihaldan: ja selles on sügise pilgud” (Oks 2003a: 281)

Seekord rõhutatakse ringi puhul selle sümmeetrilist, elliptilist kuju, mis seotakse omakorda esmapilgul kauge sügise ja küpsuse motiiviga. Ringi motiiv ilmub „Nimetus elajas” kümne lehekülje pärast taas, kui Oks viitab, et muinasjutud ilust, õnnest ja armastusest korduvad aina, kuna *kõik* ümmargune on (Samas: 291); seejärel nelja lehekülje möödudes, kui mainitakse „tungivaid ümmargusi ja rappuvaid mõtteid” (lk 294); veelkord lk 296, kui mainitakse „pikerik-ümmargusi teid”, mida ollakse lõbu pärast tallatud; lk 304 kirjeldatakse ümmargusena „ropuks ja kiimaliseks” muutunud vere ringlust ja söömisest küllastunud keha; lk 308 on ümmargusena iseloomustatud erinevaid akte nagu „muidude pillamine”, „õnnetute kättemaksmised”, „nälgiijate kuivatamine koormate jaoks” jne. Üsna hämaraks jääb

²³ Objekt väike a on teatavasti modelleeritud Platoni dialoogis „Pidusöök” käsitletud ohvrianni *agalma* järgi, mis tähendab millegi väheväärtusliku sees peituvat salapärasest kingitust. Ka Sokratese jaoks on tegelik armastuse objekt mitte-empiiriline voores, mida inimene oma armastuse arengu käigus igal pool ära tundma õpib. Kogu siinse tõlgenduse juures ongi peamine iha mikrostruktuur ja fakt, et Oks ei liigu oma kolmes tekstis selle iha realiseerimise sotsiaalsete vormide juurde.

aga lõigu teine võtmesõna „pilk”, mille konnotatsioonid on palju abstraktsemad kui meelelistel verbidel ja objektidel. Pilk on lacanliku psühhoanalüüsi oluline mõiste, mis seostub omakorda ühe veel kesksema mõiste, iha põhjusobjektiga. Nimelt, vaatamine ei ole psühhoanalüütilisest vaatepunktist üldsegi neutraalne tegevus: ihaldatava objekti (näiteks armastatud inimene) kohale asetub iha põhjusobjekt (*objet petit a*), mis on pigem transsendentaalne ja fantasmaatiline funktsioon, mitte midagi realselt eksisteerivat (näiteks mõni armastatud omadus nagu sinised silmad). Võib öelda, et objekti vaatleb küll subjekt, kuid *pilk ise* kuulub Teisele, mitte subjektile. Pilgul pole keha ega terviklikkust, see on pigem kanal, mida mööda liigub iha, mis on põhjustatud subjektis leiduvast puuduolekust ja mida fantaasia kujul iha põhjusobjektile projitseeritakse (vt Evans 1996: 73–74, 128–129). Jaan Oks saanud mõistagi lacanlikku psühhoanalüüsi tunda, kuid sellest pärinev vaatamise ja pilgu ning iha ja iha põhjusobjekti vastandusel põhinev mudel võib selgitada Oksa kummastava poeetika tagamaid. Pilk iha sünonüümina sobib „Nimetu elaja” vormivaks printsipiibiks õigupoolest iseäranis hästi: see seletab pikemate peatuste puudumist ja pidevaid motiveerimata hüppeid tekstis. Tekstide nagu „Ihu” ja „Nimetu elajas” representatiivne toormaterjal pärineb enamasti loodusest: talumajapidamine ja selle saadused, kodu ja selle lähema ümbruse loodus. Kuid teksti poeetika vormiv jõud (ehk pilk psühhoanalüütilises tähenduses) on see, mis neid toormaterjalid oksalikeks passaažideks vormib. Selle jõu allegooriana võibki mõista ringi kujundit.

Ringi ja ringlemise esinemissagedust võib Oksa tekstis niisiis pidada tähenduslikuks, kuid ühegi valitud koha põhjal ei saa öelda, et ringi või ellipsi motiiv annaks allegoorilise võtme, millega tekstide tähendus läbinähtavaks muutuks. Kordustest moodustub motiiv, mis jääb aga pigem sideaineks või rütmielemendiks, mis teksti pinget alal hoiab. Peamine raskus seisnebki mõne niimoodi eraldatud motiivi sümboolses suhtes ülejäänud Oksa teksti ökonoomiaga. Ring võib seostuda küpsuse ja terviklikkusega (neist esimesele ka autor korduvalt viitab), kuid Oksal domineerib selle eneseleosutav ja tautoloogiline kül. Väidan, et ringi tõeline referent on siin lihtsalt keha loomulike protsesside tsüklid ja nende kordumine: erksuse ja väsimuse, nälja ja selle kustutamisest tekkiva rammestuse, seksuaalse iha ja sellest küllastumise, nagu ka öö ja päeva ja aastaegade vaheldumine. Need tsüklilised protsessid on teksti hoo alal hoidmise vahend, mille külge kinnitub ideoloogiline aines, mida võime nimetada dekadentsiks, fin-de-siecle'i kultuuriks, degeneratsiooni ideoloogiaks või kuidagi teisiti. Oksa loomingu revolutsioonilisus seisneb oma ainese – inimkeha vajaduste ja tujude kõikumine, iha teke ja vaibumine – uuel, kummastavalt primitiivsel tasandil nähtavaks tegemises. Ihu hädad ja naudingud, emaste ja isaste tõmbumine ja tõukumine esitub nendes kolmes tekstis omalaadses proto-narratiivses vormis: me näeme tõmbumist-tõukumist ja ringlemist, kuid pihustunud, kaleidoskoopilises vormis. Lugeja ei saa teada, mis sellest liikumisest sünnib või kust see alguse sai, sel liikumisel pole nende kolme teksti enda vaatepunktist moraali ega väljaspoolest. Oksa stseen ongi see liikumine, millesse kõik motiivid tema passaažides laiali vajuvad.

Oksa passaažiide uuendus on jutustuse hülgamise ja stseenilise kujutamise vaatepunktist pretsedenditu ja eesti kirjandusest on talle lähemas ümbruses raske

järgijaid leida. Seepärast sooritan järgneva esimese pika temaatilise ja žanrilise hüppe, kaardistamaks, kuidas kehaliste tunnete ja iha vahetu stseeniline kujutamise muundub nõndanimetatud *fin-de-siecle*'i- või anti-kujunemisromaanis, mille esindajateks olen valinud Leo Anvelti ja Reed Morni. Teadvustan, et anti-kujunemisromaan (*anti-bildungsroman*) ise on pea hoomamatu mõiste, kuna kogu uusaegse romaani ajalugu alates „Don Quijote'st” võib lugeda oma ambitsioone õõnestavana (Miles 1973: 341). Siinkohal pean aga silmas selle žanri hästi piiritletavat alaliiki: 20. sajandi esimesel poolel kirjutatud problemaatilise, end ülejäänud ühiskonnale osaliselt vastanduva, tihti kunstnikust või intellektuaalist peategelasega lühiromaan, mis asetub eesti kirjanduses peamiselt elu- ja vaimuläheduse üle peetud diskussioonide konteksti. Selle žanri arhetüüp võiks olla Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”.

Leo Anvelti debüütromaan „Viirastusi valges öös” (1928) alguses teeb jutustaja järgmise märkuse romaani peategelase kohta: „Rein Endise mõtles muidki kärastatud mõtteid ja tundis teisigi ambivalentseid tundeid, milliste harutamine aina rohkendaks meie igava jutu kompositsiooniveidrusi” (Anvelt 1993: 17). Lause järgneb Reinu üsna sihitult Tallinna suveöös kulgenud jalutuskäigu leheküljepikkusele kirjeldusele. Rein on vaadelnud vanalinna arhitektuuri ja vastutulevaid inimesi, kujutlenud vaimusilmas kadunud keskaega. Hoolimata ootamatust märkusest tema mõtete ja tunnete loetlemise poeetilise või kompositsioonilise tulutuse kohta, ei lõpe aga seejärel nende kirjanduslik esitamine. Rein suundub edasi vanalinnast alla tiikide juurde, vaatleb suudlevat paarikist, jõuab hetk hiljem kaaluda endalt elu võtmist ja laidab idee samas kohe maha: see teeks haiget lähedastele. Et Anvelt on jätnud romaaniteksti sisse märkuse vastuolu kohta Reinu tunnete ja mõtete järjekindla esitamise ja piisavalt jälgitava ning sidusa kompositsiooni vahel, pole aga juhuslik üleliigsus, vaid noore alustava proosaautori jaoks olulise probleemi ära märkimine. Vägaagi reaalsed, kuid raskesti verbaalsele kujutamisele alluvad kehalised tunded; ainult osaliselt piiritletavad, vaevu selge lõpuni jõudvad mõttekatked on miski, mis ei sobi kokku jutustuse dramaatikast lähtuva komponeerimisega. Aga need fragmentaarsed muljed on Anvelti kirjandusse tuleku ajaks saanud tõsise kirjanduse pärisosaks: ilmunud on James Joyce'i „Ulysses” ja Virginia Woolfi oluline esse-manifest „Kaasaegne proosa” (ingl „Modern fiction”, 1925, ek 1997) milles on kriitiliselt ümber hinnatud 19. sajandi realismi pärand ja viidatud uue, reaalsusega tugevamat kontakti püüdleva poeetika poole. Linnas jalutaja ehk flanööri kogemus, nagu seda kehastavad Anvelti Rein Endise või Leida Kibuvitsa „Paradiisi pärisperenaise” näitlejast peategelane Eeva, ei ole enam kõrvaline ega triviaalne. Jalutav või rongiga sõitev inimene omandab kirjanduses kriitilise mõtlemise ja üldistusvõime ning võib teda ümbritseva linna ja ühiskonna kohta teha nii eetilisel kui ka esteetiliselt pinnalt lähtuvat tõsist kriitikat.

Erinevalt Jaan Oksa passaažidest leidub Leo Anvelti romaanis „Viirastusi valges öös” peategelane, kõrvaltegelased ja selge ruumiliselt liigenduv taust. Romaani fookuses on Reinu maailmataju, tema tunded ja mõtted või isegi viimaste tekkimise ja laialilagunemise igapäevane protsess. Jutustaja viitab Reinu masendavavõitu mõtteuidudele muusikalise metafooriga, kui noormees tänaval

toimuvat tüli pealt näeb: „Laps oli kahvatu ja kõhn. Nüüd nad viivad ta kuhugi kitsasse, umbsesse, kiitvamalt öeldud tuulevaiksesse tuppa, igasuguste lõhnade ning klatši keskele, fantaseeris Rein ja hakkas kurvalt moduleerima leitud teemat” (Anvelt 1993: 9). Siin on Reinu mõtetele antud väline hinnang, üsna varsti avaneb lugejale aga väiksema vahendatusega osundatud moduleerimine ise:

„Oli õnnetu ja polnud õnnetu, oli õnnelik ja polnud õnnelik. Oli vahel väsinud ja tuim, siis liikus jälle mitu tunnet hinges, põimudes kooskõladeks, põrgates kontrasteks, lämmatades ja segades üksteist ning uuesti hargnades. Kurb enesepilge näris sääli, leidlik ja kibe, kogu elu viljatusele, saamatusile, väiklusile õigustamata uhkustusele ja sajale teisele teo- ning mõttepatule osutav. Samas oli sentimentaalne kahjutunne enda närbumise, puhkemata väärtuste ja sumbumatud kavatsuste pärast. Sääli oli nõrk lein maitsmata jäänud peente ja profaansete liharõõmude järele ja ühtlasi kahjatus kõigi määratud naudingute pärast, milles end kunagi sogastatud. Vahel mõlkus mingi rahustav mälestus mõnest hääst püüdest, mis jõupuudusesse kõnges, ent viimasesse ei võinud tema ju midagi parata. Kes teab, lisa umbusklik iroonia küsimuse. Aga mingi taevaspuhas helin laulis õige sügavas, rõõmustav, vaigistav, kindlust loov. Oli mingi õnnis helendus läbi mure ja süütunde hämaruse, andeksand ja armastus teistele ning enesele, suurte selgumiste ja uute olemiste usk. Samas aga ka profaanne, mitte midagi uskuda tahtev kahtlus irvitas ja kirjutas kõikjale küsimärke” (Samas: 11)

See lõik (aga ka nt lk 40–41) sisaldab peaaegu kogu romaani ja isegi Leo Anvelli järgnevates teostes käsitletavate teemade ringi. Lugeja saab aimu peategelase kristlikust taustast ja osaliselt sellest lähtuvast neurootilisest süütundest oma seksuaalsuse pärast, Reinu kahetsustest ja kahtlustest, aga ka ülevamatest ja lepitatavatest tunnetest. Tegemist oleks peaaegu kokkuvõttega Reinu isiksusest, kui kõik need omadused või isegi tujud poleks lihtsalt järjest üles loetud, millest nähtub, et tegemist on pigem igapäevaste kõikumistega Reinu tujus ja enesetundes ühe täiesti hariliku ja ilmselt päevast päeva korduva jalutuskäigu jooksul. „Viirastusi valges öös” on kompromiss Reinu nimetatud „käristatud mõtete” ja „ambivalentsete tunnete” kujutamise ja vajadusega öelda midagi Reinu saatuse ja elukäigu, ehk tema isiksuse kohta. Eelnevates näidetes on neid tundeid omalaadsete kõikumate puhangutena kujutatud stseenilise autonoomsuse printsiibil, kuid Anvelli teoses on tugev tendents neid tundeid autori haridusest ja huvidest tulenevalt kristliku religiooni ja psühhoanalüüsi teooria toel ratsionaliseerida. See ratsionaliseerimine on Anvelli järgmise romaani „Eluhirm” (1936) teljeks: selle peategelane Valt Vilmeri kujunemislugu on religiooni illusioonide ja nende tekitatud häbi ületamise ja oma seksuaalsusega harjumise ja rahu leidmise lugu.

Sarnast afektide ratsionaliseerimipüüet võib jälgida ka Reed Morni palju vastukaja tekitanud debüütromaanis „Andekas parasit” (1927). Sarnaselt Anvelli varase loominguga on „Andeka parasitiid” peategelane probleemne ja vaevaliselt ühiskonda sobituv isik, kuid Reed Morni romaan ei paku loo tasandil ühtki ideoloogiliselt lepivat väljapääsu. Peategelane Ellu Romeldi on pärit vaestest oludest, kasvatajateks lihttöolisest ema ja alkohoolikust, vägivaldsete kalduvustega isa,

kes sureb tiisikusse, kui tütar on alles nelja aastane. Sarnaselt Rein Endisega langeb noorele Ellule osaks üksindus ja intellektuaalne kontemplatsioon. Oma isolatsioonist ei õnnestu aga Ellul välja murda ning ta lõpetab oma elu enesetapuga kahekümne nelja aastasel, olles enne kaotanud ka oma ema. Reed Morni esiktoese raskepärane, aaviklikku eesti keelt rakendav poeetika loob tugevat võõritusefekti. See tihedalt, enesele tähelepanu juhtiva keele pinnalt võrsuv poeetika on kõige Elluga toimuva suhtes tugevalt hinnanguuline ja seda juba ette tõlgendav. Näiteks ütleb jutustaja Ellu loominguliste otsingute kohta:

„Ta subjektiivne, liig enese minasse koonduv isik oli valind vaid need luuletööd, mis täielikult vastasid ta hingetarbeid. Ta kirjanduslik arusaamine polnud avardunud kõikekäsitava objektiivsuseni, ei oleks ka kuigi pika ea kestel selleni arenend, sest ta oli neid loomusi, keda haarab enam tundmuste hetkevallang. See on neid naisejoni, või ka kunstnikunatuurile omaseid” (Morn 2008: 39)

Morni romaani jutustaja vaatab maailma jõuliselt tõlgendavalt positsioonilt: talle on juba teada naiselikkuse ja mehelikkuse olemus, nagu ka nende seos objektiivsuse ja subjektiivsusega. „Andekas parasiidis” kehtib sarnaselt Anvelti esikromaaniga *fin-de-siecle*’i universumi väärtustehierarhia üks levinud versioon, milles tekib kaks omavahel vastanduvat samasuseahelat: 1) Maa = elujõud = tervis = edukus 2) Taevas = vaimsus = elujõu vähesus = haiglus. Vastandust pannakse küll kohati kahtluse alla, kuid see jääb millekski, mis reeglina maailmas kehtivana eest leitakse. Sellele üsna traditsioonilisele väärtustestruktuurile toetumise tõttu on oodatav, et me ei leia „Andekast parasiidist” nii palju vabalt ringlevat ja stseeniliselt kujutatud afekti kui Jaan Oksal ja isegi Anvelti kangelase Rein Endise jalutuskäikudel. Ellu Romeldi kogemuses tuleb küll aeg-ajalt ette isearanis tugevatel kehalistel aistingutel põhinevaid elamusi, mille tähendus pole täie selgusega määratletud, kuid nad on alati ühte põimitud intellektuaalse tõlgendusega. Üks selline episood leidub romaani keskosas, kui suurde vaesusesse langenud Ellu peab võitlema tugeva näljatundega:

„Ellu ihu kurnas too aeg viimse fiibrini. Oli nõrk mälukaotuseni. Istus koolipingil palavikus kuus tundi karedast argipäevast, kuhu kaotas enda mina. Ei teadnud siis enam, kes ta ise, kes ta ema, ei osanud enam koduteed. Kodus lebas petrooleumi puudusel lambita õhtuid, sirutades sängis nõrku liikmeid; söögiisust üleminev aste oli valus ning organism töötas ümber langeda. Siis aga viibis ta kui mentaalilmas füüsilise ihuga, seletet valguses, kus olevik kui tulevik ühevähe olid tähtsad, mõtteil polnud peatumist ruumi ega aega. See oli ainuline hetk viibida füüsilise ihuga väljaspool aega ning ruumi, saavutades aimu hinge ajatust eksistentsist” (lk 47)

Vaesunud Ellu näljapiina tulemuseks on depersonaliseerumine ja korraga ka oma kehast eraldi seismise kogemus, mis saab aga kohe religioosse tõlgenduse mündi. Hinge olemasolu on Ellu intellektuaalse maailmas oluline tuge pakkuv nurgakivi. Nälgimise episood tuletab meelde, et üheks peategelase saatust mõjutavaks taustaks on romaanis vaesus ja viletsus, millega Ellu läbi noorukiea ning lõpuks

tulutult üritab toime tulla. Kuid romaan on vahendatud nii tugevalt läbi Ellu omapärase isiku, et ei võimalda kollektiivsete küsimuste sotsiaalsete põhjuste üle mõelda:

„Tal puudus see mõistlikkus, mis paistab tihtipäälegi kehvik perekonna lastest, kellele ilmaelu koondub juba väga varaealiselt mõistliku väljaandmise ning läbisaama vastasvõitluseks ja kalkulatsiooniks. Tuli see sellest, et Ellu kasvas vaeses perekonnas rikka lapse muretusega ning elutundmatusega” (lk 31)

Millest selline muretus ja elutundmatuse omakorda võrsus, seda jutustaja ratsionaliseering enam ei ütle. Ellu omapära, tema üksildus ja eluraskused on algusest peale suletud hämar, päriliku ettemääratuse külge. Ta lihtsalt on selline, nagu ta on, kusjuures kõik destruktivne, nõrk ja haiglane on pärilik ja lähtub tema isast (lk 83). „Andekas parasiit” esindab sajandi alguse pärilikkuse ideoloogiaid²⁴ õigupoolest nii jõuliselt, et annab peategelase tundeilmale otsekohe hinnangu ja sulgeb selle kindlatesse raamidesse. Selle tõttu ei leia me Morni romaanist Jaan Oksa teostes veel vabalt hõljuvat ja Leo Anvelt „Viirastusi valges öös” tekstis kohati pinnale kerkivaid stseenilisi afektipuhanguid, vaid keha saadetud märke, mida on juba tõlgendatud. Need märgid juhivad Ellu lugu karmilt tema saatusliku lõpu suunas.

Nende tähelepanekute toel ei saa öelda, et erinevalt Morni ja Anvelti romaani-dest kujutaksid Jaan Oksa passaažid oma vähem normatiivse, stseenilise poeetika toel reaalsust täiesti neutraalselt. Oksa „Ihus” ja „Nimetus elajas” leidub rohkelt normatiivseid seksistlikke ülestähendusi²⁵. Kummatigi ei ehita Oks passaažides neile ülestähendustele mingisugust moraali, mis jutustuse kuju võtaks ja mõnd misogüünset arusaama mõne tegelase elukäigu abil lugejale aristotellikus, sündmuste paratamatuse ja tõenäosuse terminites esitaks. Oksa lähilugemine näitab, et stseeniline kujutamine võimaldab ideoloogiliselt laetud teemadel suuremat impersonaalsust kui jutustus ning võib avada Bahtini mõistes dialoogilisi suhteid ühe teose piires. Oksa stseeniline, osaobjektidele suunatud kirjutus, mis kujutab asju nagu „ümmargused, ringis tantsivad mõtted” (Oks 2003b: 272) või „suur, libe ja sügav-mustav silm”, liigub teisele poole mehelikkuse ja naiselikkuse vastandust. Sellised tekstikohad õõnestavad misogüünset metafüüsikat, milles mehelikkus on määratletud primaarse või puhtana ning naiselikkus sekundaarse ja määratuduna.

²⁴ Nende ideoloogiatega kohta on suurepärase näide “Andeka parasiidi” omaaegne retseptioon (eriti Anni 1928) ja selles kasutatavate sõnade nagu “degenerant” kordumine ka aastakümneid hiljem. Loodan seda teemat kunagi eraldi artiklis käsitleda.

²⁵ Vt nt: „Ja kõik teejuhtumised olid sellelaadilised, kõik emased ühemõttelised” (Oks 2003b: 275); „Üksainus on inimese loomulik elukutse: hoor olla. Naisterahvas on seda sündimisest saadik” (Oks 2003a: 287). Oksa kogutud teoste alajaotuse „Sugu” kolmas passaaž „Emased” jäi just domineeriva normatiivsuse tõttu siin töös pikema vaatluse alt välja.

3.2. Ärevus: Karl Ristikivi keskmisest loominguperioodist

Karl Ristikivi esindab ühes oma loominguga ja elulooga omalaadset silda esimese Eesti Vabariigi romaanikirjanduse ja pärast vägivaldset katkestust ennast välismaal, peamiselt Rootsis uuesti kehtestanud pagulaskirjanduse vahel. Selle pidevuse sees on aga ühe keskse arusaama kohaselt eristatavad kolm perioodi. Kuigi tekste avaldab ta juba varem, algab Ristikivi kui küpse autori esimene loomeperiood maalt Tallinnasse minemist kujutava romaaniga „Tuli ja Raud”(1938) ja nõndanimetatud Tallinna-triloogia kahe järgmise köitega, „Õige mehe koda” (1940) ja „Rohtaed” (1942); sellele järgneb diloogia „Kõik, mis kunagi oli” (1946) ja „Ei juhtunud midagi”(1947). Ristikivi kolmas, ajalooaineliste ja allegooriliste romaanide periood algab Rootsi pagulasoludega kohanenud autori jaoks kuuekümnendate aastate algul, kui Ristikivi kirjutab kolm ajalooromaanide triloogiat, (anti)utoopia „Imede saar” (1964) ja novellikogu „Sigtuna väravad” (1968). Nende kahe loominguga mahult väga viljaka perioodi vahele, neljakümnendate teise poolde ja viiekümnendatesse jääb kirjandusloos tuntud, kuid hämar üleminekuaeg, mil Ristikivi kirjutab lisaks rohkele kirjanduskriitikale ja publitsistikale oma ühe tuntuima romaani „Hingede öö” (1953) ja olulise kontseptuaalse lühiteksti „Novell”. „Hingede ööd” on Ristikivi loomingus ehk kõige enam nimeetatud modernistlikuks kas teatud sissepoole pööratuse tõttu (Neithal 2008: 67–69) või realistliku kujutamise reeglite eiramise pärast (Undusk 1991: 251, Annus jt 2001: 396, eri arvamused on Merilai 1997: 179). Üheks põhjuseks võib olla teksti keskele paigutatud metafiktsionaalne mõtisklus (sarnane leidub ka „Novellis”) ja tõik, et niisuguseid kirjanduse sees leiduvaid refleksioone peetakse üldiselt modernistliku või postmodernistliku kirjanduse pärisosaks (Waugh 2001: 21–28).

Ma ei soovi sellist juurdunud ja paljuski kasulikke kolmeosalist perioodiseeringut kahtluse alla panna. Ristikivi nn keskmise või üleminekuperioodi poeetika mõistmisele annaks aga palju juurde, kui vaadelda seda kehaliste tajude ja afektide vaatepunktist. Mõnes mõttes on „Hingede ööst” kirjutades seda juba tehtud, viidates teksti iseäralikule olevikulisusele, millest (kas lugeja või peategelane) kuidagi välja ei pääse (Annus jt 2001: 397, vt ka Org 2007:29). Kõige eksplitsiitsem on selles osas Jaan Undusk, kes oma järelsõnas võtab eelduseks Sartre'i filosoofia teesi eksistentsi eelnemisest igasugusele tähendusele (1991: 251), milles puhas eksistents tähendabki viimsel piiril kehale taandamist. „Hingede öö” poeetika spetsiifiline kehaline tundlikkus kipub paratamatult jääma kõigi salapärases majas lahti rulluvate kohtumiste, tegelaste ja vaatepiltide varju, mis on tugevasti allegooriliselt üle determineeritud (neist allegooriatest annab hea ülevaate Org 2007). Oma kehasse suletud tunne tabab jutustajat õigupoolest enne kuulsasse surnud mehe majja sisenemist, tänaval ning saab põhjuseks, miks majja üldse sisenetakse:

„Mul hakkas hirm. Olin liiga kaugele kodust välja tulnud, nii et ma enam ei jõudnud sinna tagasi joosta. See polnud mul esimene kord hirmu tunda, aga ma pole kunagi varem kartnud samal viisil. Võib-olla ei olegi hirm õige sõna – meil on raske leida õiget sõna mõne psüühilise situatsiooni jaoks, mida elame üle esmakordselt. See polnud hirm millegi ees, mida me kardame tulevat, see oli juba siinsamas, ümbristes mind igalt poolt” (lk 10)

Nimetu tunde seletamiseks hakkab jutustaja seejärel kohe otsima analoogiaid, kaevudes mälestustesse. Talle meenuvad filmi- ja lugemiselamused lapsepõlvest ja viimases mõnikord põnevusega ja hirmuga segunenud naudingutunne (Ristikivi 1991: 11). Kuid need näivad olevat üsna otsitud ratsionaliseeringud, mis nüüdisaegses terminoloogias agorafobset või paanikahoo taolist elamust vaevalt seletavad. Hoog jätkub ja peagi selgub, et sellel on esialgu hämaraks jäävad sotsiaalsed põhjused:

„Ma ei suutnud viimaks enam vastu pidada. Hakkasin seda isegi füüsiliselt tundma, mu jalad muutusid nõrgaks nagu mõnikord unes, kui pead mäest üles ronima [---] Mulle tundus jälle, nagu oleksin keelatud territooriumil. Nende inimeste põlgus ja viha, mida tundsin otse füüsiliselt, nii nagu vastu nägu puhuvat jäist tuult, sai sellega mingi isikliku varjundi. Ja peale selle tundus see olevat ka põhjendatud. Ma ei saanud ennast isegi mitte moraalselt kaitsta. Mul polnud ju mingit õigust siin käia. Ruum, mille ma oma maise kehaga täitsin, oli tegelikult määratud teistele. Olin võõras, kutsumata võõras” (lk 12)

Ristikivi tegelase kogemus peegeldab täpselt Sartre'i kuulsale lausele „Põrgu on teised inimesed” sisu. Seda lauset on ehk mõistetud liiga ekstreemses tähenduses, nagu kujutaksid kõik inimesed alati ohtu. Sisuliselt õigem aga ongi Ristikivi demonstreeritud äärmine ebamäärasus; pidev, aga raskesti piiritletav usaldamatuse ja sellest tekkiva hirmu segu, Teise pilgu all viibimine, millest habras enesetaju sõltub. Sellest füüsilise ärevuse tummast punktist saavad mõistagi alguse ka „Hingede öö” lõputuna näivad allegoorilised tõlgendusvõimalused: kas ängistus on lahkunud eestlase kodumaatus, usu kaotanud kristlase hingepiin või midagi kolmandat? Eesti romaanikirjanikest ehk kõige enam on Ristikivi looming asetatud korraga autori isiku biograafilisele ja eesti rahva iseseisvuse laiema loo taustale. Minajutustaja odüsseia „Hingede öös” on korraga Ristikivi kohanemine Rootsis ja eestlaste kohanemine eksiili ja okupatsiooniga, kui isegi mitte religioosne või humanistlik „inimese teekond” kui selline. See retseptsiooninõnda juurdunud taustade üksteise peale asetumine on teose lugemisel tekitanud võimsaid lühiühendusi ja kindlasti ühe peamise tegurina taganud teksti pikaajalise loetavuse. Kuid nagu rõhutab Jaan Undusk (1991: 251), kõik need tõlgendused saavad settida peategelasest üksiku uitaja ülitundliku keha külge, mille põhjusetu ja tumm esmasus on üks romaani peamine fookus. Ka pärast surnud mehe majja sisenemist ei saa romaani peategelane õigupoolest rahu, vaid peab enamgi kui tänaval taluma just inimeste *liigset füüsilist lähedust*:

„Keegi mu selja taga ümises melodiat kaasa, vähemalt katsus seda teha, aga ta tundis seda nähtavasti sama vähe kui minagi, nii et sellest sai mingi kummaliste käänakutega hädavingumine [---] Mu pilk uppus ühe roosajumelise daami lahkelt eksponeeritud lopsakasse võludesse, kes higistas vaimustusest. Mustaraamilised prillid ta ümmargusel näol olid vajunud viltu, nii et ta teise silmaga kõõritas üle prilliklaasi. Ta ei pannud mu uudishimu sugugi pahaks. „Oh boy!” hüüdis ta sosinal ja naeratas nii mahlakalt, et märjad pritsmed mulle vastu nägu lendasid” (lk 21)

Inimesed on niisuguselt distantsilt minajutustajale häirivalt lähedal ja mõjuvad eemaletõukavalt. Midagi on kõigea valesti ka järgmises episoodis toimuval õhtusöögil. Taustal algav muusika tükib jutustajale „...nagu märg võõras käsi krae vahele...”, lauale kantav supp „...oli mingi hall vedelik, peaaegu maitsetu...” (lk 39). Oma värvi ja maitse kaotanud supp toob meid taaskord osajektide, omadustest lahutatud asjade ja ringi hõljuvate jalestustunde fragmentide keskele, mille tõeliselt barokse kasutamise juhataas eesti kirjanduses sisse Jaan Oks. See on Ristikivi loomingu kõige süngem aluskogemus, mida hoitakse „Hingede öös” pikalt alal, enne kui romaani allegoorilisemad kesk- ja lõpuosa sellele mingisuguse tähenduse annavad.

Soovin siin teha ettevaatliku hüpoteesi, et Ristikivi kõrgendatud tähelepanu peategelaste kehalistele tajudele saab ehk alguse juba tema eelmises romaanis „Ei juhtunud midagi” (1947), mis kirjeldab sündmusi Eestis 1939. aasta sügisest 1940. kevadeni. See väga nüüdisaegsena mõjuv romaan suudab kujutada, kuidas globaalne mõjutab isiklikku, kuidas näiliselt kaugel toimuva poliitilised sündmused mõjutavad inimeste kõige igapäevasemat enesetaju ja nende kõige intiimsemaid tundeid. Erinevalt „Hingede ööst” kannab stseenilisus siin midagi ebamäärasemat ja leebemat kui paanikahoole lähenev hirm. Romaani esimeses peatükis mõtiskleb Ann Malm hommikuse enesetunde üle: „Ta ei suutnud alguses mõista, millest oli ärkamisel tingitud see kerge ärevus, mis sundis teda nagu ruttama. Selliseid päevi oli olnud väga vähe ta hilisemas elus, millel oli midagi töötada või ähvardada” (Ristikivi 2000: 7). Hommikusi toimetusi jätkates selgub, et tunne on püsiv:

„Ebamugav ärevustunne ei kadunud sedapuhku isegi vannis, kuigi ta oli teinud vee nii jahedaks kui vähegi võimalik. Tal oli tunne, nagu kiirustaks osa temast kuhugi, kuna teine osa visalt selle vastu võitles. Ja pärast vanniskäimist ennast päeva vastu valmistades märkas ta, et ta käsi kergelt värises. Näe nüüd! Kuigi sel ei võinud olla mingit sidet, tuli talle seejuures meelde, kuidas ta käsi ja süda olid värisenud esimest korda kunstlike vahenditega oma näo kallale minnes. Aga sellest oli juba kaugel rohkem kui kümme aastat. Palju rohkem...Ta oli juba kahekümne kuue aastane” (lk 9)

Taaskord üritab tegelane oma sümptomit (ärevus, värisev käsi) lahendada aastate-tagusesse noorpõlve pöördumisega. Varsti aga selgub, et alanud on sõda (mis hiljem kasvab II maailmasõjaks) ja Anni ärevus pärineb tõenäoliselt halvaendelistest rahvusvahelistest sündmustest. Järgmises alapeatükis püüan Mati Undi ja Viivi Luige poeetika toel näidata, kuidas niisugune kaugete, kuid oluliste sündmuste mõju otsib oma asukoha tegelaste kehas. Ristikivi keskmise perioodi kohta tehtud rõhuasetus – ärevuses või ootava inimese tundemaailma iseäranis realistlik kujutamine – võib pikemal uurimisel valgustada ka autori hilisemat loomingu. Näiteks on üsna oodatav analüüsida muusikat „Rõõmulaulus” (1966) allegoorilise tähistajana: iga ainukordse hinge meloodiana või jumala sõna meelelise ekvivalendina, millega tuleb harmoonias püsida. Aga sama moodi võiks muusika selles romaanis olla peategelase Davidi elujõu allikas sõna kõige otsemas ja füüsilisemas mõttes, motiveerides teda võõral maal aina edasi liikuma. See võimaldaks

ehk paremini mõista retseptisioonis seni lühidalt käsitletud (Lias 1988: 105, Nirk 1991: 191–193) küsimust, kuidas asetub Karl Ristikivi modernse subjektina oma kesk- ja varauusaegsete romaanide tegelastesse ning kuidas see ümberasetumine nende romaanide iseäralikku minevikumaailma konstrueerib.

3.3. Linn, maailm ja samaaegsuse ekstaas: „Sügisball“ ja „Ajaloos ilu“

Eesti kirjanduselu jaoks tähendab aeg 1940. aastate teisest kuni 1950. aastate esimese pooleni eriolukorda, milles rahvuskeskne ja liberaalne kirjanduskultuur asendus stalinistliku režiimi pea täielikult politiseeritud kirjanduseluga, millele eksiili läinud väliseesti kirjandus alternatiivi pakkus, sünnitades idee kahest eesti kirjandusest (Annus jt 2001: 343–344). Selle anomaalse perioodi käsitlemine katkestusena rahvuskirjanduse normaalses arengus on kõikvõimalikes ajalookäsitlustes nii tuntud ja juurdunud, et jätab paratamatult varju teised ajaloolised nihked, mis 20. sajandi jooksul sõja ja poliitiliste võitluste varjus toimusid. Ühed kõige tuntumad neist on rahvastiku plahvatuslik kasv, linnastumine ja kommunistatsioonitehnoloogiate areng, mille ühise mõju võib kokku võtta nüüdseks üsna koduse globaliseerumise mõiste alla.

Üks hilise nõukogudeaegse režiimi tingimustes sündinud romaanidest, mis globaliseerumise taustale asetub ja mida urbanismi ja muutunud elukeskkonna vaatepiirilt on juba mõtestatud (Sarapik, Viires 2010), on Mati Undi „Sügisball“ (1979). Mati Undist saab hilisel nõukogude perioodil kirjanik, keda tajutakse kõige enam uute, alles ilmnevate fenomenidega kontaktis olevat (vt pikemalt III artikli sissejuhatus). Väitekirja kolmandas artiklis püüan jutustuste „Räägivad“ ja „Ja kui me veel surnud ei ole, siis elame praegugi“ lähilugemiste toel üldistada Undi suhet realistliku kirjutusega. Väidan III artiklis, et nendest tekstidest uusversioone kirjutades vähendab Unt sattumuslike detailide hulka ja nihutab tähendust enam suletud, müüdile osutava vormi suunas. See on vähendanud tekstide realistlikku usutavust ja suunanud nende vastuvõttu hilise Undi loomingut ümbritseva võtmesõna „Argimütoloogia“ poole. Selgitan artiklis, et argimütoloogia on Undi hilisloomingu selgitamiseks kasulik mõiste juhul, kui mõista selle tähendust reaalsuse suhtes ambivalentseks: argimütoloogia kui looming korraga müüdistab argitegelikkust, kuid samas paneb selle tegelikkuse uuesti brechtlikus vaimus välja, et seda saaks võõritavalt kogeda. Undi looming pakub stseenilise kujutamise vaatepunktist raske näite: seda ümbritseb tugev müüdiline ja samas võõritav raam, mis muudab kõik impersonaalse ja ebamäärase kohe tüüpiliseks pilditaoliseks tervikuks. Potentsiaalset väärnimõistmist võib tekitada ka stseeni mõiste määratlemine afekti rõhutatult kehalise loomuse kaudu, mille sõnastasin alajaotuses 2.5. Siinse uurimuse alajaotuses 3.1. toodud näited Jaan Oksa loomingu ja alajaotuses 2.6. toodud näide Émile Zola romaanist „Nana“ viitaksid justkui sellele, nagu peaks iga stseen lähtuma väga ihalisest, rõhutatult seksuaalsest impulsist. See oleks eksitav: stseeni puhul on määrav tema objekti impersonaalsus, selle taandamatus mõne isiku saatuse osaks.

Sellest perspektiivist on huvitav taaskord mõelda Undi „Sügisballi” rohketest võõritavatest, kohati entsüklopeedilist laadi kirjeldustest stseeni perspektiivis. Romaan jaotub väikesteks peatükkideks, mis kujutavad kordamööda kuue tege-lase elu Mustamäel. „Sügisball” on eelkõige tuntud ruumiromaanina. Eero, Augusti, Maureri, Laura, Theo ja Peetri elukeskkonda hakatakse edasi andma esimesest leheküljest peale ja ülekantud tähenduses see „laotaksegi” peatükkide kaupa üks-teise peale ja kõrvale. Aga see elukeskkond ei koosne peamiselt betoonplokkidest. Iga tegelast ümbritsevad sidemed laiema maailmaga, millega igaühel on oma-laadne suhe:

„Maurer aga seisis ikka veel samal kohal. Siit oli Riiga nelisada nelikümmend kuus kilomeetrit, Leningradi kolmsada kuuskümmend üheksa, Moskvasse tuhat viisteist, Helsingisse kaheksakümmend seitse ja Stockholmi nelisada üks. Ta ümber oli linnaosa, kus elas kaks korda rohkem inimesi kui Gröönimaal ja ligi kaks korda rohkem kui Bermuda saartel. Pariis oli keskajal umbes niisama suur, aga London ja Rooma olid poole väiksemad” (Unt 2009: 50)

„Inimesi on niikuinii palju, teadis August Kask. Raadio oli sellest rääkinud, ajalehed kirjutanud, aga inimesed paljunesid ikka nagu küülikud. Nüüd on neid juba neli miljardit, aga nende arv suureneb eksponentsiaalselt 2,4% aastas ja nende arv kahekordistub iga kolmekümne aasta järel” (Samas: 42)

„Laura ei armastanud selliseid filme, aga ta vaatas neid kuidagi automaatselt” (lk 28)

Laura poeg Peeter uuris seda, mis teda ümbritseb. Ta piirdus ainult kõige lähema ümbrusega. Ta viibis ruumis, millel oli neli seinu, mis asetsesid üksteise suhtes täisnurga all. Ühtpidi oli tuba pikem kui teistpidi [---] Mõnes korteris tegid toad ringi. Kui käisid mööda tube, siis jõudsid tagasi sinna, kust olid alustanud [---] See kõik kokku oli maailm. Peale nende nähtavate asjade räägiti veel nähtamatutest asjadest. Kõigepealt jumalast. Jumala kohta teadsid kõik, et teda ei ole olemas. Ometi räägiti tast kogu aeg. Olematust asjast poleks nii palju räägitud” (lk 35)

Mustamäega esimesena seostuva visuaalse imidžiga kaasneb tema virtuaalne ehk nähtamatu külg: selles uues eluruumis on korraga kohal entsüklopeedia, teadus, uudised ja meelelahutus ehk lühidalt informatsioon, millesse lülitumine on nüüd kiirem, loomulikum ja järjest suurematele massidele ligipääsetav. Informatsiooni paljususe ja kättesaadavuse jääd aga eetilises ja poliitilises mõttes kaheti mõistetavaks. Üks romaani motona kasutatud Viivi Luige luuletuse kehtestatud afektiivseid toone ongi ohutundest kantud ootusärevus. Keegi ei saa päris täpselt aru, mis või kes uues massiühiskonnas sündmusi suunab: on need loodusjõud, demograafia, geopoliitika või „kultuuri saatuse”, mille üle väsinud Eero koos oma sõpradega oma soolaleivapeol arutab (lk 38)? Linn on nüüd osa globaalsest külast, millel pole piire, seda ei saa kunagi tervikuna enda ees kogeda ning sündmuste põhjused pole nende osalistele läbinähtavad. Sellele uuele maailmatunnetusele või adekvaatse tunnetuse puudumistundele vastab ka „Sügisballi” struktuuri

kõige olulisem tunnus: vähesed ja motiveerimata (tähenduses, mida peab silmas Genette 2011) sündmused ja tegelaste omailmade üksteise suhtes suletuks jäämine. Kuid äreva ja halba aimava ootuse kõrval elab ka midagi muud: sündmuseeeline ootusärevus (romaani kuulus avalause: „Midagi pidi ju juhtuma”), suurlinnaromantikat põhistav ekstaas, mis tõotab ootamatuid kohtumisi ja uute lootuste tekkimist; samuti siiras imestus argise maailma üle, mida romaanis esindab Laura poeg Peeter. Kui täiskasvanud tegelaste jaoks tähendab globaalne ja informatsioonist küllastunud maailm hirmu ja määramatust, siis Peetri peatükkides avaldub maailm täis lummust, milles täiskasvanute jaoks ehk tühisena näivaid episoodide võib kirjeldada lehekülgede kaupa:

„Peeter koputas pliiatsiga vastu lauda. Laud oli puust, lakiga kaetud. Laki all oli näha puusüü. Pliiats oli helekollane värvipliiats, teritamata. Kui pliiats lähenes lauale, lähenes ka pliiatsi vari. Kui pliiats ja ta vari kohtusid, kõlas pliiatsi ja laua kokkupuutumise heli. See oli klõpsatus. Täpselt sel ajal, kui pliiats lauda puutus, kui vari ja pliiats ühinesid. Mõne koputuse järel märkas Peeter, et peale pliiatsi ja pliiatsi varju ühines veel ka pliiatsi peegeldus lakitud laua-pinnal. Kui pikk see klõpsatus oli? Ta oli nii lühike, et tal polnudki pikkust. Kuid ilma pikkuseta ta ei saanud olla, sest siis poleks teda üldse olnudki. Mõnikord, kui Peeter pliiatsit lõdvalt hoidis, hüppas pliiats laua pinnalt tagasi ja klõpsatas uuesti vastu lauda. Veel kolmandatki korda, üha vaibuvamalt. Kui Peeter pliiatsit tugevamalt hoidis, jäi pliiats lauale, ta ots oli liikumatu ja vaikus. Ainult kokkupuutumise algus tekitas heli, kokkupuude ise oli helitu ja jäigi helituks. Peeter koputas veel. Ta koputas järjest ja luges numbreid. Klõpsatustel polnud pikkust, küll aga vahedel. Vahesid polnud näha, polnud kuulda, neil polnud lõhna. Nad olid eimiski” (lk 109)

Peetri maailma kujutamisel on Unt „Sügisballis” kõige äratuntavamalt kasutanud stseenilist poeetikat. Tähelepanu koondamine ja pikem hoidmine ainult mõnel objektil – poisi sõrmed, pliiats, laud, nendel liikuv valgus ja varjud – pole isenesest omal ajal eriti uudne kirjanduslik võte. Spekuleerin, et võtmeks selle stseeni realistliku mõjuvuse juurde on vaatepunkti omistamine lapsele, kelle teadvust kujutletakse harilikult vähem diferentseerunu või -asjastavana ja meele-tajusid ärksama ning vastuvõtlikumatena kui täiskasvanutel (mis võib mõnest teaduslikust vaatepunktist olla illusioon). Pliiatsiga mängimise pikk kirjeldus juhib tähelepanu eemale teiste tegelaste elusid täitvatelt probleemidelt ja manab esile iseäraliku kehalise kogemuse, mis täidab lapse minuteid ja tunde, kes peab päevas päris palju üksi kodus olema ja ümbritseva ruumi ja asjadega usaldava suhte looma²⁶. Epp Annus on „Sügisballi” tegelaste omailmu võrreldes leidnud, et romaani tegelastel ei teki linnaga intiimse ja inimliku suhte saavutamiseks vajalikke kontakte ja vastupeegeldusi (Annus 2009: 343–344). Kuid „Sügisballi”

²⁶ Hilissotsialismi perioodi kirjandusliku tundeilma kujutamise kohta lapse perspektiivist pakuku „Sügisballi” kõrval hea näite Viivi Luige „Seitsmes rahukevad” (1985). Luige kujutatud lapse-perspektiiv on komplitseeritum kui Undil, kuna vaheldub lapsepõlve tagasi vaatava pilgu perspektiiviga.

ainsast lapstegelasest rääkides viitab Annus romaani kolmanda osa „Udu” 6. peatükile, milles väikese Peetri vaatepunktist korratakse täiskasvanutelt kuulnud üsna küünilisi fraase: „Inimeste põhitegevuseks oli rääkimine, töötamine ja tapmine”; „Üks oli selge: maailma asustasid kahe sugused inimesed – halvad ja head” (Unt 2009: 87). Romaani teistes osades avaneb Peetri-peatükkides hoopis teistsugune vaatepunkt. See on maailm täis tavaliste asjade salapära, kui Peeter mängib pliiatsiga ja kujutab ette, kuidas ta elaks millimeetripikkusena kella hammasrataste vahel (Unt 2009: 109–110); või kui Peeter jälgib tormipilvede tekkimist ja julgust kokku võttes läheb rõdule vihma kätte ning saab osa erutavast (ja keelatud) vaatamängust, mida pakuvad äike ja paduvihm (Samas: 60–61). Need lapse perspektiivile läheneda püüdvad peatükid täis imestust ja ekstaasi on ühtlasi romaani kõige stseenilisemad kohad ja pakuvad alternatiivse vaatepunkti üsna lohutule Mustamäe kogemusele, mis muidu romaani tervikmulje üle domineerima kipub. „Sügisballi” Peetri-peatükid demonstreerivad sarnaselt Jaan Oksa passaažidega, et stseen võib võimendada Bahtini vaimus dialoogilisi suhteid teose sees.

„Sügisballis” esitatud uue, globaliseeruva maailma fenomenoloogiat uurib omal moel Viivi Luige teine romaan „Ajaloo ilu” (1991). Kuigi ruumilises plaanis leiab suur osa tegevusest aset ühes toas, sisaldab „Ajaloo ilu” poeetika „Sügisballile” omast globaalse samaaegsuse kogemise ekstaasi. Romaan osutab vahelduvalt Eestis ja Lätis toimuva sündmustiku kõrval ka Tšehhile, eriti Praha kevade mahasurumisele mais 1968. Globaalsele tunnetusele viitab kohe romaani alguses taeva metonüümiline kujund:

„VASTU ÕHTUT KERKIB TAEVAS KÕRGEMALE ja võtab oma tõelise kuju. Saab kupliks ja võlviks. Katab sõjakomissariaate, miilitsajaoskondi ning passilaudu imeliku ja ähvardava iseenesestmõistetavusega. Kes selle võlvi all viibib, sellel ei ole siit pääsu.” (Luik 2011: lk 5)

Kuid pääsu millest? Õhtune taevast moodustab siin ähvardava teispoolsuse inimeste loodud ajaloolisele maailmale, millele viidatakse militaarsete ja ametkondlike asutuste kaudu. Aga ähvardav teispoolsus ei tähenda minu tõlgenduses looduse igavesi või vähemalt igaviku mõõtkavalisi kordustsükleid (*a la* inimesed surevad ja sünnivad, aga päike tõuseb ikka edasi) võrreldes inimlike ettevõtmistega. Taevas on Luige romaanis pigem selle all toimuva ajaloo lõppsaatus, iga ajastu õhtut, ajaloo paratamatut edasilikumist tähistav sümbol. Ka siis, kui tekst keerleb kahe tegelase jagatud intiimsete hetkede ümber („Selle käosulega puudutab ta teise selga nii salaja, et teine tähelegi ei pane. Nii ei saa Lion kunagi teada, et tema selja taga toimus tõsine katse truudust töötada ja armastust avaldada”, lk 28), hüpatakse kohe laiemale samaaegsuse skaalale sadu kilomeetreid eemal („Isegi Prahast ja Moskvast ei ole kõik kadunud, kuni elav tuul puhub ja taevast oma värve näitab”, samas). Ajalugu ongi see samaaegne joovastav totaalsus, Praha tänavatel toimuva hiiglasliku ülestõusu mõeldamatu asetumine ühele tasandile armastaja-paari teineteiseleldmisega. Tulevik töötab muutusi ja lõppu ahistusele ja inimeste

jälitamisele, sest maailm lihtsalt on sõna otseses mõttes suurem kui ametkonnad ja nende repressiivne loogika.

Luige stiili üheks uuenduslikuks omapäraks on uut sorti jutustajaposition, mis vaatab tegelasi alati väljastpoolt, kuid ei anna lugejale täit teadmist nende saatuse kohta. Seda teadmist asendavad vihjed, nagu 2. peatüki lõpus: „See selgub alles, kas Lionil on selle looga midagi tegemist või mitte” (lk 39). Jutustus on enamasti olevikuvormis, kuid samal ajal vahendatud vaatepunktist, mis asetseb oma kujutatavast maailmast selgelt distantsil. Iga hetk sisaldab võimalust teha aja- ja ruumihüppeid erinevate momentide ja samaaegsuste vahel:

„Ja sellest hoolimata viib mälu särav punktiirjoon igast pimedusest läbi, minevik ilmutab ennast tulevikus ja tulevik minevikus. Kui on olnud aasta 1968, tuleb ilmingimata ka aasta 1971 ja suveasfalt sulab, sillutis hõõgub ning eesti turistid kiirustavad Varssavi kaubamajadesse. Solidarność ja Wałęsa on veel sõnad, mis ei ütle kellelegi midagi, kuid külvatud nad juba on ja küll lõikusaeg ka tuleb.” (lk 49)

Selline vaatepunkt saab mõistagi avaneda ainult tulevikust, kus kõik on juba paratamatuks saanud. Viivi Luige romaanide paatoseks ongi nooruse (või lapsea, nagu „Seitsmendas rahukevades”) afektiivse jõu ja lootusrikkuse seadmine seda ümbritseva ajaloolise paratamatuse vastu. Noorus tähendab ühest vaatepunktist võitu kehtiva korra üle, kuna kehtiva võimu esindajad vananevad ning jäävad reaalsuse kompleksisusest pidevalt maha. Raskem on kujutleda püsivamat muutust süsteemis, milles nooruse impulssi ei maandataks koheselt kehtiva korra loodud voolusängi. Luige romaani moraal aga ongi järgmine: ajalugu ei saa ega tohi kunagi kinnistunud süsteemiks settida, see jääb alati uueneva elu teraviku ees murduma; alati tuleb uus põlvkond, kes kehtivast korrast läbi näeb ja seda oma iha jõul uuendama hakkab.

„Sügisballi” ja „Ajaloos ilu” stseenilist poeetikat saab kokkuvõttes analüüsida paralleelselt neis kujutatavaid maailmu ja maailmatele pilku heitvaid subjektiivsusi silmas pidades. Undi romaan uurib linnaelaniku afektiivset maailma, kirjeldades põhjalikult selle füüsilist ja informatsioonilist ümbrust. Seda maailma vahendavad selgelt lahus hoitud perspektiivid, mis kuuluvad erinevatele tegelastele. Peetri vaatepunkt tõuseb teiste hulgast esile oma vahetu ja koondatud tähelepanuga lähiümbrusele. Luige romaanis ei ole pööratud nii suurt tähelepanu inimesi ümbritsevatele, juba eksisteerivatele struktuuridele. Kõige mõõduvus on fundamentaalne. Aga sarnaselt „Sügisballiga” on romaani keskmes keeruka globaalse võrgustiku mõjuahelad, mis kujundavad noore inimese ajataju ja lootusi. „Sügisball” on dominantselt orienteeritud afekti objekti-poolusele, „Ajaloos ilu” subjekti-poolusele, mis objektiivsetest struktuuridest tulenevaid mõjusid vastu võtab. Mõlemale romaanile on aga ühised olevikulisel stseenid, milles ruumiliselt kaugeid sündmusi püütakse hõlmata tegelaste eneseteadvusesse nagu „Sügisballis” või vastandatakse neid samal ajal hargnevale armuloole, mis on nõnda ühis-mõõdutu külma sõja aegsete luure- ja sõjategevusega, nagu „Ajaloos ilus”.

3.4. Keha ja mäletamine nüüdiskirjanduses: Mihkelsonist Koffi ja Pihelgani

Taasiseseisvunud Eesti Vabariigi proosakirjanduses leidub (laiemas maailmas toimunud arengutega paralleelselt) tähtis hulk teoseid, mille keskseks teemaks on 20. sajandi, eriti II maailmasõjas ja selle järel aset leidnud terrori, mõrvade, küüditamiste jt nõukogude julgeolekuorganite poolt korda saadetud kuritegude, nagu ka nende eest põgenemise mäletamine. Missuguseid küsimusi sellele kirjandusele tuleviku pikemas perspektiivis esitatakse, kas neid tekste hakatakse mõistma peamiselt nõukogude järgse ajaloomomendi (Laanes 2009), väljamõeldisest kaugenemise (Väljataga 2021), omaelulookirjutuse või mõnes muus kontekstis, sõltub liiga paljudest teguritest, et selle kohta ennustusi teha. Ometi paistab nüüdseks olevat selge, et viimase kolmekümne aasta parim mälukirjandus on olnud paljudele ühiskonnagruppidele isedust loov ja esteetiliselt kõrgel tasemel, minevatamata sealjuures kriitilist hoiakut oma ainevalla suhtes.

Ene Mihkelsoni teosed on eesti nüüdisproosas mäletamisega tegeleva kategooria esindajatest ilmselt kõige enam kirjandusteaduse mitmekülgset tähelepanu pälvinud. Väitekirja IV artiklis käsitleti jutustuse ja stseeni vahelise pinge perspektiivis „Katkuhauda” (2007) ja „Ahasveeruse und” (2001), pöörates ruumi ja sündmuste kujutamise analüüsi kaudu tähelepanu ajataju pidevale kummastamisele Mihkelsoni romaanides. Väidan näidete toel, et retseptisoonis palju arutatud püsiv teadmatus ja jutustaja ebausaldusväärsus (Tammjärv 2012) tõmbab romaani erinevad jutustused pidevalt tagasi ühte olevikuaega. Õigupoolest on Mihkelson oma viimaste proosateostega loonud uut tüüpi romaani, mille puhul faabulast saab rääkida ainult mikrosündmusteks (Lauristin 2018: 247) pihustatuna ning milles *tavapärase jutustuse vormis põhjuslikkus asendub teatud hulga tõeversioonide tõenäosusega*, mille keskel lugeja saab liikuda justkui ruumis. Mihkelsoni loomingu mõju eesti uue sajandi nüüdiskirjandusele on eraldi tähelepanu vääri küsimus, millest luule käsitlemise jätan siin teadlikult välja. Proosakirjanduse võimaliku mõju saab omakorda väga tinglikult jaotada kaheks: uutest teemadest kirjutamise võimaldamine ning uues ja radikaalsemas vormis kirjutamise võimaldamine. Olen siin väitekirja II artikli vaimus keskendunud stseenilise realistlikkuse probleemile: millist afektiivset stseeni püüab kirjandus konstrueerida paralleelselt ja suhteliselt sõltumatult oma harilikust, jutustuslikust tõenäosusest? Järgnevad kaks tekstinäidet ei ole otseselt Mihkelsoni loomingust mõjutatud, kuid liiguvad mälu ja ajaloo teemalise kirjanduse temaatilises ruumis, mille siin visandanud olen.

Eva Koffi „Sinine mägi” (2017) on põlvkondadevahelise trauma probleeme käsitlev mitmeplaaneline ajalooromaan, mille peategelasteks on 1990. aastate alguses täiskasvanuikka jõudev Liis, tema vanemate põlvkondade sugulased ning vägivaldse isaga peres üles kasvav Liisi poiss-sõber Janek. Teistest 21. sajandi alguse nüüdiskirjanduses sarnaseid teemasid käsitlevate autorite, näiteks Kai Aareleiu loomingust eristab Koffi teost iseäranis põhjalik tähelepanu omaaegse materiaalse ümbruse aistingulisele küljele (rannad, haiglad, kohvikud, noorte peopaigad) ja pikad pausid loos, mida harilikult sisustavad peategelaste muljed,

mille võimalikult vahetu kujutamise poole romaani poeetika püüdleb. Võib öelda, et „Sinine mägi” püüab sarnaselt Mihkelsoni loominguga ühendada isiklikke, peaaegu kehalistele aistingutele lähenevaid mälestusi laiemate, ametlikus ajaloo-kirjutuses juurdunud sündmustega. Romaani esimeses neljandikus leiduv perevägivalda kujutav episood pakub ühe eredama näite Koffi teksti stseenilisest poetikast, mille kujutamiseobjektiks on antud juhul Janeki isa vihahoog ning tema mõtete sisekõne. Kuid sama stseen kujutab mimeetilisel tasandil ka vägivaldses situatsioonis üles erutatud keha iseäralikku oluviisi ennast, mida kannab Janeki isa kolme ja poole lehekülje pikkusesse lausesse pressitud monoloog:

„...kurat, raisk, vihastada ei tohi, kas mäletad, mis sulle öeldi, su süda ei pea vastu, pärast üht õnnelikku ja teist õnnetut infarkti ei ole su pisike pooleldi kärbunud süda enam vihastamisvõimeline, mees, kuuled, ära jända, tule mõistusele, võta üks õlu, võta üks naps, mees, ja unusta oma sitapeast poeg, eks, sa teed selle ära, sa unustad oma sitapeast poja, nagu tema unustab sinu seal kinise haagiga ukse taga, jah, nad on su unustanud, sa vilets vennike, vaata ise, roheliste silmadega tüdruk on pärast magamata peoööd keset märtsilauapäeva su poisi voodisse magama jäänud ja poiss on isa unustanud, see ongi elu, elu läheb edasi, ilma sinusuguste vendadeta, nii lihtne see ongi, ja sa tood kõõgist teise õlle ja mõtled veel kord kõik läbi, veel kord püüad sa jõuda mingile järeldusele, leida mingi lahenduse, midagi, mis laseks sul kergemini hingata, natukeneagi, veel see üksainus viimane kord püüad sa leida midagi uut ses loos, leida üles selle üheainsa pisikese näruse vastuse su peas taguvale küsimusele *miks?*, mis peksab ja peksab su pead seestpoolt ega saa otsa, esimene küsimus hommikul, viimane õhtul, kõik need tooliaastad, toa-aastad, ikka see küsimus, igaõine, igapäevane luupainaja, ja sa ei ütle seda välja, las peksab su sees, kelle sellega asja, ja sa oled vait, ei küsi valjusti, su suu ei ütle midagi, vait olla, vait nagu sukk, maksku see siis, mis maksab..” (Koff 2017: 51, kogu episood lk 49–52)

Sellistel lehekülgedel sunnib Koffi tekst lugejat justkui hinge kinni hoidma ja pika sisemonoloogi ühte ärevasse ja pikaks venitatud momenti mahutama. Sarnane, üht hetke kinni hoidev stseen esitab Koffi romaanis paar korda ka teistsugust objekti, milleks võiks Viivi Luige poetikale sarnaselt olla ajaloo mõtte tajumise katse (või selle lootusetuse) kummastamine. See üsna lihtsal, isikliku ja ametliku ajaloo vastandusel põhinev kummastushetk lõikub romaani teksti selle teises osas, kui noorte ühise koosviibimise intiimsust vastandatakse nõ ametliku või geopoliitilise ajaloo kvantitatiivsele brutaalsusele, mida jutustaja vaatlleb kõrgemalt, ajaväliselt positsioonilt:

„Paljud peavad veel surema. Arvud ei ole lõplikud, kümne tuhande hukkunud Eesti sõduri nimed ei ole veel nimekirjadesse kantud, kõigil seitsmekümnel vapral Eesti ohvitseril ei ole veel käes auga väljateenitud Georgi ordenit või kuldmõõka. Sellel septembriõhtul, kui Elfi Henriku verandal taevani üles tõusnud südamest laulab, ei ole veel tehtud kaugeltki kõik! Sakslased peavad vallutama Eesti saared ja okupeerima mandrimaa, venelased peavad taganema ja siis tagasi tulema, veel korra, USA peab oma miljon värsket meest sõtta tooma ja sõja lõpuks Euroopast kahekümne ühe miljardi dollariga oma alandliku

võlgniku tegema, pool miljonit sõjast kurnatud meest, naist ja last peavad surema grippi, keiser Wilhelm peab loobuma troonist ja maailma peab saabuma esmalt Brest-Litovski, siis Compiègne'i, ja lõpuks Versailles' rahu, Versailles' rahu!... Louis XIV sulisevad purskkaevud ja ergavad apelsinipuud peavad oma rahuga üle kallama kogu Euroopa, Ameerika, Venemaa.[---] Aga rahu ei saa tulla enne, kui arvud on täis. Ei ühtki rahu enne, kui seitsekümmend kolm miljonit meest on kätte saanud mobiliseerimiskutse ja sellele adekvaatselt reageerinud. Enne kui kümme miljonit meest on surnud ja enamasti ühishaudades ja pommi-lehtrites vaikselt põrmuks saamas.” (Samas: 230–231)

See „vaade kõrgemalt”, mille optimistlikuma versiooni pakkusid näited Luige „Ajaloos ilust”, on muidugi läbinisti paradoksaalne, sest on absurdne ette kujutada, et miljonid inimesed on hukkunud paari uue põlvkonna esindaja rahuliku elu nimel. Kummatigi on sellise kujutluspildi tekkimine nii kirjandustegelase kui ka reaalse isikute teadvuses üdini paratamatu, kuna iga inimene leiab enda isikliku elu paratamatult eelnenud ajaloo lõpust, mille põhjuslikkuse kompleksne võrgustik on loomult läbitungimatu ja annab lõputult ainest võimalikkuse ja paratamatuse vahelise suhte üle spekulatsioonideks. „Sinise mäe” suurim kordaminek ongi ehk isiklike perekonanalugude põhjaliku kujutamise sidumine ajalooetkedega nagu 1917–1920 ja 1987–1995, mil kollektiivne määramatus ja avatus asetub kohakuti üksikisiku saatusega neil hetkedel, kus tegelane on mõne isikliku otsuse või taipamise lävel. Tuleb aga mainida, et Koffi romaanis leidub intensiivsuse poolest madalamaid stseenilisi kohti, mis pole vähem huvipakkuvad. Üheks selliseks on peategelase Adele teadlikuks saamine oma rasedusest. Uue elu tekkimine kehas on ühelt poolt isedust lõhestav (ta tunneb, et ei saa rasedusest kellelegi rääkida, nagu vastuolulises sisemonoloogis lk 278), kuid teiselt poolt haruldaselt ühtseks, kehalisel tasandil iseendaga samaaegselt muutuv kogemus:

„Ja Adelel on tunne, et just praegu, kui tema sõrmede surve klahvidele tekitab hoovuseks sulanduvaid helisid ja õde õmblusmasina taga kuulab vaikselt oma lemmikvalssi, elab ta esimest korda tulevikuta, kestvas olevis, milles hirm ja armastus, keelatu ja lubatu, kaos ja kord, rasedus ja Chopini muusika kokku sulavad. Sellel hetkel Ehamaa saalis ei ole Adele ainult keha, või hing, ta on sulam, keegi, kes ei ela, vaid on. Nagu järv. Osa temast imbib sügavale maasse, osa tõuseb auruna õhku, seejärel hakkab sadama, ja vihmapiisk vihmapiisa haaval saab Adele uuesti täis.” (lk 279)

See koht on eelmisele kahele näitele vastandlik, sest siin on stseenilise kujutise objektiks mitte kollektiivse või isikliku aja paljusus, mis ühte hetke ära ei mahu, vaid selle aja paljususe puudumine: haruldane enesega identsuse ja rahulolu tunne, mida võib elus harvemgi ette tulla.

Sarnaselt Eva Koffi „Sinise mäega” jälgib Carolina Pihelga romaan „Vaadates ööd” (2022) ühe perekonna naiste lugu läbi mitme põlvkonna. Raamatu kolmeks peategelaseks ja tegevusaegadeks on I osas romaani kirjutamisajal elav minajutustaja, kes asub uurima oma ema Leida lapsendamise lugu; II osas tema bioloogilise vanaema ja oma lapsest loobunud Marija läbielamised Venemaal ja Eestis 1940. ja 1950. aastatel; ning III osas Leida nooruspõlv hilises Eestis

Nõukogude Sotsialistlikus Vabariigis. Nimede, tegevuspaikade ja tegelaste rohkuselt on Pihelga romaan „Sinise mäega” võrreldes tagasihoidlikum ja kitsama fookusega. Sellevõrra rohkem on aga energiat pühendatud peategelaste isikliku elu läbielamistele, milles saab eristada ühelt poolt murrangulisi (enamasti vägivaldseid) sündmusi ja teiselt poolt tasaseid rütme, millest moodustub nende argipäev. Tegelemine ammu toimunud, kuid nüüdisaega tugevalt mõjutavate sündmuste uurimisega; enda ja teiste kehadel ja žestidest välja loetavate märkide ja sümptomite hoolikas tõlgendamine; viited unenägudele: need on tunnused, mis võimaldavad „Vaadates ööd” lugeda esimese tõeliselt Mihkelsoni-järgse romaanina eesti kirjanduses, eriti kui silmas pidada romaani I osa, mis jutustab tütre loo, kes otsib oma ema bioloogiliste vanemate jälgi. Romaan algab õigupoolest meelelise häälestuse kehtestamisega. Minajutustaja emale viidatakse avapeatükis esiteks haistmismeele kaudu:

„See lõhn oli kodu lõhn. Või tegelikult peaks ütleva: see hais siin oli kodu hais, see tuttav, vastik, magusalt määnduv lehk, sest ükskõik, kuhu ja ema ei kolinud või kui kauaks, lõhn tuli temaga kaasa ja võimatu oli öelda, kas see tuli kaasa asjade ja riietega või tema endaga, aga suurt vahet polnud, sest asjad olidki ema” (lk 9)

Järgnevad detailsed loetelud emale kuulunud asjadega, mis on oma kuhjumise ja ebamäärase staatusega mina-jutustajast tütre ilmselgelt ära tüüdanud. Kuid ema korterisse sööbinud lõhn on ka midagi enam kui lõhn: „Ema juures käies oli mul alati natuke hirm, et see võib külge jääda, et ma tulen tagasi koju ega saa sellest lahti Kui selline lõhn peaks külge jääma, siis eluks ajaks” (lk 10). Lõhn on siinkohal endasse imanud aastakümnete kaupa settinud harjumusi, hirme ja võimalikke saladusi ning tütar näib kartvat ema saatuse tahtmatut kordamist. Teine peatükk läheneb emale visuaalselt, mis ühtlasi märgib minajutustaja muretumat aega:

„Enne lõhna oli liikumine. Mul on meeles tema liigutused, tollal, kui me veel alevikus elasime, meie vanas kodus, minu lapsepõlvkodus – need olid pehmed ja voogavad, kindlasti oli tal kogu aeg palju tegemist, ometi liikus ema mööda majapidamist ringi nii kergelt, peaaegu hõljus, vähemalt minu lapsepilgule” (lk 12)

Selline mälestuspilt ema ümbritsevast muretust kergusest võib tuleneda lihtsalt jutustaja noorusest ning olla sellisena petlik. Jutustaja aimab seda („Ema, saan nüüd tagantjärele aru, oli kohal siiski ainult pooleldi..”, lk 13) ja kogu nägemuse ning ühtlasi teise peatüki tegelik mõte näib olevat nooruses kogetud pingetest vaba ja õnneliku oleku taas esile manamine: „...ma olen õhk tervenisti, minus ei ole veel ühtegi hirmu, need pole veel idanema hakanud, selleks läheb tarvis veel paljusid päikesepaistelisi päevi ja natuke vihma” (lk 12). Kolmas peatükk algab häälega: „Ta istub mu vastas üle laua ja räägib kassidest. Hää! võngub vaikselt üle köögi ja kardinade kollaseruudulise mustri, pörkab vastu pesemata klaase ja kukub siis aknalauale surnud kärbeste juurde maha” (lk 14). Ema hää! ei kann

ja nõnda jääb ära potentsiaalselt lepitav ja lähendav kommunikatsioon tütreaga. Selle jõuetuse põhjuste ja tagajärgedega hakkabki minajatustaja esimeses osas tegelema. Kolme meele järjestikuse kasutamise juurde teose jooksul enam ei naasta, aga esimeste peatükkiga on nendele keskendumist oskuslikult kasutatud, et kujutada minajatustaja afektiivset suhet oma ema ja nende koduse ruumiga. Ruumi on kujutatud neid suhteid ühe komponendina tingivana, teiselt poolt ka neis leiduvaid pingeid ja negatiivsust võimendavana: koduseinte vahele jäämine tähendab tavaliselt ängistuse süvenemist, välja loodusesse minek mõjub potentsiaalselt ravivalt.

Tegelaste enesetunde ja lähedaste suhete kujutamisel kasutab Pihelgas mõnikord kujundit, mida nimetaksin somaatiliseks metafooriks ja mille tööd näeme nii romaanis „Vaadates ööd” kui ka proosaluule või laastude kogumikus „Valgus kivi sees” (2019). Need metafoorid tuvastavad endas või teistes inimestes tajutavaid „klompe” või takistusi, mis võtavad võimaluse läheduseks või üldse mingiks suhtluseks. Kuna trauma kõige tavalisem metafoorne kujutusviis on blokeering, midagi tahket, mis voolamist või liikumist takistab, võib neid metafoore näha ka trauma märkidena:

„Midagi minus nägi tema sisse, nägi, et isa sees on väike raudkapp” (2019: 29)

„...ja enne kui taipan, et jalad ulatuvad põhja, neelan alla terve tiigi, mis uputab mind ustavalt veel mitu aastakümnet” (2019: 42)

„Mõtlen armastusest, mis on niisama tume, kui need vaod. Kui kedagi armastada, siis varem või hiljem keeratakse sisemus, mida iga hinna eest tahaks endale hoida, jälle väljapoole, küntakse kõik segi, mis näis enda oma olevat. See juhtub alati” (2022: 16)

„Ma ei näe tema sisse, pole vist kunagi hästi näinud, teda, minu ema, katab läikiv pealispind, mis peegeldab vastu vaatajat ennast, peegelduse all on tihe vett-pidav kiht, nii et isegi kui omaenda peegeldusest läbi lähed, jõuad ikkagi selle tugeva tihke koorikuni, mis ei taha mitte midagi ega kedagi liiga lähedale lasta” (2022: 19)

„Vaadates ööd” keskseid rõhuasetusi ongi traumade, eriti puuduva vanemliku tähelepanu, aga ka väga tõsise seksuaalse väärkohtlemise pikaaegse mõju uurimine (vt ka Grigorjeva 2023). Võib öelda, et kolme loo kõrval on romaanis oluline just nende metafooride abil kehtestatud taustameeleolu (Grigorjevanimetab seda afektiivset meelestatust „tolmuks”), mis mõnikord võtab eraldi väikese peatüki kuju („Vaadates ööd” I osas nt ptk 24 ja 34), teinekord töötab peatükke algusest ja lõpust ümbritseva raamina, milles registreeritakse väikseid kõikumisi seisundite vahel, mis ulatuvad keha ja mõtteid vaevavast sügavast depressioonist rõõmu ja isegi ajutise vabanemiseni. „Vaadates ööd” demonstreerib, et kirjandus on võimeline kõikumvat afektiivset nivood jälgima ning selle fenomenoloogias peeneid eristusi tegema. Romaan pole läbivalt stseeniline nagu Mihkelsoni „Ahasveeruse uni”, milles jutumärkide puudumine ja mäng asesõnadega hajutab tegelaste ja

erinevate aegade vahelised piirid. „Vaadates ööd” suudab peamiselt nõndanime-
tatud somaatiliste metafooride kasutamise järel täiendada peategelase otsingu-lugu
afektiivse paralleelreaalsusega, milles on võimalik jälgida süžees toimuva mõju
minajatustaja kehalisele ja vaimsele heaolule (mis muutuvad sellises kujutamises
eristamatuks).

3.5. Stseenilise poeetika potentsiaal ja piirid: kokkuvõtvaid järeldusi

Valitud näited eesti kirjanduse umbes saja aastasest perioodist ja üheksa autori
teostest demonstreerivad, kui erinevatesse konfiguratsioonidesse suudab kirjandus
lugusid ja impersonaalseid tundmusi asetada, püüdes modelleerida erinevat sot-
siaalset päritolu afektiivseid protsesse. Üks väitekirja I artiklis kõige põhjaliku-
malt analüüsitud stseeni näide oli Émile Zola looming, eriti romaan „Pariisi kõht”,
milles sensoorne üleküllus hakkab kaotama seost süžeelega (Jameson 2013: 50).
Zola loomingus stseenid põhinevad aga ikka veel 19. sajandi realismitraditsiooni
poeetikal, mida kutsutakse kirjandusteaduses kirjelduseks. See tähendab, et Zola
romaanides üles ehitatud afektide maailm kinnitub üsna hästi piiritletavate objek-
tide külge: maastik, tarbekaubad, tubade interjöörid jms. Siin peatükis toodud
eesti 20. sajandi proosakirjanduse näited illustreerivad, kui tinglikud on tegelikult
19. sajandi realismi pärandatud sisemise ja välimise, reaalse ja imaginaarse
vastandused. Samas ei ole nn klassikalise või 19. sajandi realismi paradigma oma
erinevate avaldumismuhtudega kuhugile kadunud ja pakub eeskujuga ka nüüdis-
kirjanduses. Võtan kirjandustõlgendused järgnevalt kokku väikese stseeni tüpo-
loogia ja kolme järelduse kujul, mida sellest tüpoloogias teha saab. Toodud näi-
ted stseenilise poeetika kohta on üsna erinevad, kuid jaotatavad minu hinnangul
kolme põhitüübi alla:

- A) Tekstid, milles stseen eristub jutustusest selgete segmentidena, tekitades
jutustuses pause. Selle tüübi alla läheksid Leo Anvelt „Viirastusi valges öös”,
Karl Ristikivi „Hingede öö” ja „Ei juhtunud midagi”, Mati Undi „Sügisball”
ja Carolina Pihelga „Vaadates ööd”.
- B) Tekstid, milles stseen tekib jutustuse läbivast olevikuvormist või jutusta-
positsiooni pidevate nihete mõjul: Viivi Luige „Ajaloos ilu”, Eva Koffi
„Sinine mägi”, Madis Kõivu „Päev” väitekirja I artikli tõlgenduses, Ene
Mihkelsoni „Ahasveeruse uni” väitekirja IV artikli tõlgenduses.
- C) Tekstid, mis on läbinisti stseenilised ilma eristuva narratiivita. Selle tüübi
näiteks on Jaan Oksa passaažid „Ihu” ja „Nimetu elajas”.

Mõned neist teostest ei paigutu ilmselgelt nii üheselt nimetatud kategooriasse.
Huvitav näide on Eva Koffi romaan, mis on kirjutatud peaaegu läbivalt oleviku-
vormis ja narratoloogiliselt pigem näitav kui jutustav (vt Klauk & Köppe). Läbiv
olevikuvorm ja näitamine jutustamise asemel on poeetilised valikud, mis kindlasti

võimendavad suuremat neeldumist objektidesse, mis on stseenilise kujutamise üks keskseid võtteid. Sellegipoolest on selge, et „Sinises mäes” on kohti (näiteks Janeki isa mõttemonoloog lk 49–52), mis on rohkem stseenilised kui teised ja eralduvad ülejäänud tekstist tüübi A) põhimõttel. Samuti võib Mihkelsoni „Ahasveeruse und” pidada ühesena vähestest peaaegu täielikult stseeniliseks romaaniiks tänu oma läbivalt ebausaldusväärse jutustaja (Tammjärv 2012) ja piiride hägustamise (Tomberg 2011: 116–117) tekitatud efektide tõttu, mis hoiavad romaanis alal ambivalentsust, mis kuidagi ei lahene.

Minu esimene üldistav järeldus on, et stseeni mõiste on modernistlikust romaaniuueendusest rääkimiseks kasulikum kui nn „sissepoole pööre” (Mazzoni 2017: 314–318, Salisbury 2023: 287). Kus, mille sees või väljas asub näiteks Jaan Oksa „...suur, libe ja sügav-mustav silm, mis nõrgemad pilgud juba enne selle põhja jõudmist ära uputab” (Oks 2003b: 273)? Stseeni mõiste vooruseks on juhtida tähelepanu afektiivselt laetud kirjanduslike kujutiste reaalsusele, mille määratlemine pelgalt „kellegi peas” või „sisemuses” toimuvaks trivialiseeriks neid, taandaks need millekski hallutsinatsioonisarnaseks. Küsimus stseeni kohta ei ole küsimus mõnele tekstiosale suurema reaalsuse ja teisele imaginaarsuse omistamises, vaid üht sorti, asjastatuma reaalsuse – jutustuse – suhtest oma tumma ülejäägiga, mis esitub kirjanduses teistsuguses registris, mida olen siin mõtestanud stseeni mõiste kaudu.

Teine järeldus, mida vähemalt kahe siin peatükis läbi viidud tõlgenduse varal teha saab, on stseeni poeetiline võimelisus luua erimeelt ja dialoogi teose lootasandiga. Kuigi Jaan Oksa passaažid „Ihu” ja „Nimetu elajas” ei sisalda selgelt eristuvat lugu, tehakse neis normatiivseid misogüünseid märkusi seksuaalsuse ja soo olemuse kohta, mis on tuttavad teistestki Oksa teostest ja toonud talle põhjendatult üsna ebameeldiva autori maine. Lähemal vaatlusel aga õnestab Oksa stseeniline poetika misogüünset seksuaalsuse-käsitlust, koondades oma tähelepanu iha eel-subjektiivsele tasandile, kus sood pole veel eristunud. Samuti tekitavad Mati Undi „Sügisballis” erimeelt peatükid, milles kujutatakse stseeniliselt Mustamäel elava lapse perspektiivi. Peetri maailm on aga radikaalselt teistsugune kui täiskasvanud linnaelanike oma. Selles ei valitse eraldatusest tulenev võõrandumine. Peeter suudab oma kaaslinlastega suhteliselt sarnases keskkonnas üksinda viibides saavutada kujutlusvõime jõul kohati ekstaatilise osaduse oma lähema ümbruse ja loodusega. Need kaks näidet osutavad ühtlasi, et edasist kaalumist väärib hüpotees stseeni suurema impersonaalsuse ja vähesema hinnangulisuse kohta võrreldes jutustusega, eriti raskesti sõnastatavate ja piiripealsete (miks mitte ka transgressiivsete) kehaliste kogemuste kujutamisel.

Kolmas ja kõige laiem üldistus oleks, et stseeni poetika võimaldab uuel viisil modelleerida kirjanduse ajalugu, kui seda täiendada terve hulga lisaelduste ja -hüpoteesidega kultuurilise konteksti kohta. Käesolevas kolmandas peatükis toodud väike kobar näiteid 20. sajandi esimese kolmandiku (Oks, Morn, Anvelt) ja kolmanda kolmandiku (Luik, Unt, ka I artiklis analüüsitud Kõiv, sest romaan „Päev” on kirjutatud 1972–73) autorite stseenilise poetika erinevusest viib näiteks hüpoteesini, et sajandi esimestel kümnenditel oli eesti autorite jaoks teiste seas oluline ängide allikas teatav sooliusustatud elufilosoofia, mis on aga hiliseks

nõukogude perioodiks marginaliseerunud. Sellel ajaperioodil tekitavad rohkem resonantsi teosed, mille modernistlikud stseenid keskenduvad uue, informatsioonist küllastunud globaalse maailma tekitatud tajudele. Isegi nii üldine väide vajaks aga rohkem näitematerjali ja põhjalikumalt läbi viidud mõistete analüüsi. Teine võimalus kirjanduslooliseks mudeliks oleks stseeni mõiste abil jälgida eesti romaani nn immanentset arengut, eriti uute romaanitüüpide aeglast esiletõusu varasemate seast.

Stseeni mõiste kasutamisel kirjandusteaduses varitseb keskmiselt suurem oht eksimusteks, sest mõiste on raskesti piiritletav ning võib muutuda hoomamatuks. Mitte iga moodsal perioodil kirjutatud tekst ei pruugi olla stseeniline. Seda näitas Vilde „Maatra sõja” näide, mis osutab teiste žanrite poole, mis dokumentalistlikel või muudel eesmärkidel afekti kujutamisest hoiduvad (vt Jameson 2013: 187–195). Stseeni raske määratletavus nõuab igal juhul austust tekstide ja nende kontekstide nüansside suhtes, samuti korralikku sildamistööd mudeli abstraktsuse ja ajaloolise konteksti ainulise eripära vahel. Kui suuta see väljakutse vastu võtta, on stseenil ja siin väitekirjas kirjeldatud metodoloogilisel programmil aga suur potentsiaal proosakirjanduse poeetika ajalooliseks uurimiseks.

KOKKUVÕTE

Debatid modernismi üle on 20. sajandi teise poole kirjandusteaduses tähtis ja põhimõtteline vaidlusteema, milles leidub aga vähe neutraalset ja laiapõhjalist konsensust. Neisse debattidesse süvenedes selgub, et modernismist rääkides kohtuvad erinevad kirjanduslikud genealoogiad, ajaloolised periodiseeringud ja poliitilised programmid, mis on tihti omavahel antagonistlikes suhetes. Sama kehtib modernismi piirkondlikkuse ja globaalsuse küsimuse kohta: maailma eri piirkondadest on sellele küsimusele ikka erinevaid vastuseid antud. See on paratamatu, sest modernism kirjanduses seondub arusaamadega modernsusest teadustes ja filosoofias, milles modernsus tähendab enamasti kas valgustuslikku (ja antropotsentrist) ratsionaalsust või kolonialismi toel välja arenenud kapitalistliku majandussüsteemi teatavat arenguastet. Ratsionaalsus ja arenguaste (mille ette kuuluv sõna majandus kipub pidevalt ununema) on aga võimsa normatiivse ja võimudimensiooniga mõisted, mille suhtes ei soovi keegi end kaotajaks tunnistada. See asjaolu teebki modernismi defineerimisest võimatu ülesande. Olen sestap väitekirja esimeses peatükis valinud teise strateegia ja proovinud edasi anda probleemi kompleksust, kirjeldades erinevaid arusaami modernsusest võimalikult paljudest külgedest (alajaotus 1.1.), et selgiks kirjandusteaduslike küsimusepüstituse kontekstid ja panused (alajaotus 1.2. ja sellest edasi). Seda on tehtud usus, et isegi hoomamatute probleemide puhul võib hoolikas kirjeldamine kasu tuua, ning et kirjandusliku modernismi uuringud vajavad enneaegse soikujäämise vältimiseks omajagu kontekstualiseerivat seletustööd. Kirjandusliku modernismi üle käivad arutelud võib nende esituse selguse huvides jaotada **esiteks** üldisteks, laiemaid kirjandussituatsioone ja periodiseeringuid käsitlevateks ehk metatekste puudutavateks ning **teiseks** kitsamateks, kirjandusteoste poeetikat vaatlevateks uuringuteks. Siinse väitekirja valikuks on olnud kujundada välja võimalikult hõlmav ja teadlik seisukoht nii esimese, laiema üldistustaseme kui ka teise, poeetika uurimise tasandi kohta, töötades viimase tarbeks välja ühe süstemaatilise metodoloogia.

Väitekirja **II artikkel** uurib eesti kirjanduskultuuris modernismi kohta esimesel, laiemal üldistustasandil tehtud väiteid. 20. sajandi alguse kirjandusaruteludes märgib sõna modernism lihtsalt uuemat kirjandust, mis on eemaldunud tugevalt rahvuslikust ja naiivromantilisest dominandist. Modernne (omaaegses eestikeelses kõnepruugis mõnikord *modern*) kirjandus hakkab seostuma autentse stiiliga, mis on nüüdseks kogu moodsa, alates romantismi ajastust pärineva kirjanduse põhiline paradigma. Näiteks Gustav Suits nimetab modernistideks Noor-Eesti liikmeid jt autoreid, kes kasutavad kirjanduses viimistletud tehnikat. Nõukogude okupatsiooni perioodil oli sõna modernism oma läänelike konnotatsioonidega (eriti seoses dekadentsi ja formalismiga) arusaadavatel põhjustel põlu all, kuid eesti kirjandusteadlaste Endel Nirgi ja Pärt Liase töödes võib kohata arutluskäike, milles modernismi probleemidega on teise terminoloogiasse rüütatult ikkagi tegeletud. Endel Nirgi raamatus „Avardumine” on pealkirjas esinevat sõna kasutatud periodiseeriva mõistena, mis seob Nirgi kirjandusanalüüsid progressiivse, humanistliku arengu narratiiviga E. Auerbachi „Mimesise” vaimus. Pärt Lias kõneleb umbes samal ajal

„traditsioonilisest” ja „tinglikust” kujutamisest, mis on koodnimed realismile ja modernismile (eriti viimase sümbolismi-harule). 20. sajandi viimastel kümnenditel ja 21. sajandi alguse eesti kirjanduse modernismiuuringutes annavad tooni Tiit Hennoste uurimused. Hennoste jõuab üldistusele, et Eestis on modernistlikud uuendused kirjanduses jäänud „hüpeteks”, mis pole kunagi saanud peavoolu osaks. Nendes normatiivsetes lõppjäreldestes peitub aga laiem vastuolu. Hennoste mõtestab modernismi lääneriikide kultuurimudelite eeskujul, kuid keelab nende mudelite jäljendamise, mis viib enesekoloniseerimiseni. Väitekirja II artikkel ei pretendeeri nende vastuolude lahendamisele, kuid osutab metodoloogilistele lähenemistele, mis ei kasuta modernismi mõtestamisel liidrite ja mahajääjate normatiivset kõnepruuki.

Väitekirja **artiklid I, III ja IV** moodustavad ühtse uurimisprogrammi, mis lähenevad modernistliku romaani poetikale fenomenoloogia ja narratoloogia vaatepunktist. Selle uurimisprogrammi keskmes on **stseeni mõiste**, mille oleme **I artiklis** Jaak Tombergiga määratlenud kirjandusliku realismi probleemide vaatepunktist. Kitsamas tähenduses realism seondub 19. sajandi alguse Euroopa romaanikirjanduses kehtestatud normidega, realism laiemas tähenduses on omane kogu kirjandusele, mis paratamatult sõnade ja kogemuse vastavussuhtest lähtub ja seda uurib. I artikli olulisemad üldistused kehtivad realismi ja realistlikkuse loomisviisi kohta teises, üldisemas tähenduses. Realismi määratlemisele on lähenetud aristotellikust tõenäosuse vaatepunktist, mille kõige kontsentreeritum käsitlus on ilmselt Gerard Genette’i essee „Tõenäolisus ja motivatsioon” (Genette 2011). I artiklis ongi genette’ilikku narratiivi motiveeritusest lähtuvat realismikäsitlust täiendatud stseenilise käsitlusega, mis ei lähtu enam jutustuse sündmuste, vaid hoopis jutustuse suhtes autonoomsete stseenide tõenäosusest. Stseeni mõiste pärineb Fredric Jamesoni raamatust „Realismi antinoomiad” (2013), milles see on vastandatud jutustusele ja nimetatud ka „puhtaks näitamiseks”. Kui jutustus liigub teljel minevik-olevik-tulevik, on personaalse identiteedi asupaik ja esindab viimsel piiril inimese saatust, siis stseen esindab alalist, pelgalt teadvusel-olul põhinevat olevikku, millest inimene kunagi ei välju ning mida 19. sajandi realismi poetika õppis järk-järgult tabama kirjelduste kaudu. Kirjelduste poetika muutub aga üleminekul 19. sajandi realismist 20. sajandi alguse vormieksperimentidele nii palju, et selle tähistamiseks on kasulikum stseeni mõiste, mille semantika viitab rohkem olevikule ja staatilisusele ega ole tingimata seotud visuaalsusega. Jamesoni käsitlust stseenist täiendab I artiklis Madis Kõivu lühike essee „Subjektiivsuse objektiivsusest”, mille algseks kavatsuseks oli vastata väärilmõistmisele, mille järgi tema loomingut on nimetatud äärmiselt „subjektiivseks”. Näitame Jaak Tombergiga, kuidas Kõivu essee tähtsaim panus on hoopis „oma mina põhjani süvenemise” abil kirjeldada subjektiivsuse lõhustumisel põhinevat modernistlikku poetikat, mis vastab täpselt Jamesoni stseeni mõistele. Kõivu enese romaani „Päev” (2004 [1972–73]) võrdlemine Zola „Pariisi kõhuga” samas artiklis näitab, et stseenilisest, alalisse olevikku süüvivatest poetikast saab kõneleda nii subjekti (Kõivu mälust lähtuv romaan) kui ka objekti (Zola kujutatud Pariisi turud) pooluselt lähtudes. Mõlemal juhul on ühisosaks impersonaalse

kujutiseni jõudmine, mis ei viita enam allegooriliselt mõne tegelase saatusele või loo moraalsele tähendusele.

III artikkel süveneb Mati Undi teoste poetikasse lähtuvalt tema samanime-listes teostes ja retseptioonis esile kerkivast sõnast „argimütoloogia”. Argimütoloogia on sarnaselt mütoloogiaga kahetähenduslik sõna: see märgib nii ühis-konnas juurdunud müütide kogumit kui ka kriitilist tegevust, mis müüte uurib ja dekonstrueerib. Orienteeritus millelegi sellisele nagu argimütoloogia tähendab, et Undi poetika otsib ümbritsevast reaalsusest alati ideoloogiliselt tüüpilist, isegi klišeelist materjali. Kuid samavõrra püütakse tüüpilist objekti näidata võõritavalt. Keskendumine tüüpilisele loob Undile omapäraseid efektseid lauseid, millel on tohutu üldistusjõud, kuid mis võivad mõjuda iroonilise ja ennast tühistavatenä. III artikkel jälgib esiteks Undi retseptiooni põhiprobleemi, milleks on tema poetika referentsiaalsuse ja iroonilise enesetühistamise üle käiv vaidlus. Eriti puudutab see Undi hilisema, 80ndatel algava loomeperioodi tekste, millest teksti „Räägivad” puhul kerkis küsimus Undi osutuse kohta: kas teosel on üldse mingi probleem või teema, või räägibki see lihtsalt rääkimisest endast. Teksti kahe versiooni (1984 ja 1986) võrdlev lähilugemine aga näitab, et Undi lühiromaani on võimalik lugeda realistlikuna selles kujutatud (pool)anonüümse avalikkuse mudeli suhtes, mille piirjooned on muutunud veelgi nähtavamaks nüüdisaegse sotsiaal-meedia ajastul. Sellisel juhul on romaani kujutamiseobjektiks mitte inimsuhtluse igikestev tulutus ja liivajooksmine, vaid teatud ajaloomomendil esile kerkiv virtuaalne keskkond, milles kõik läbisegi räägivad ja milles on aina raskem sõnade eest vastutada. Väitekirja alajaotuses 3.3. on III artikli Undi loomingu käsitlust täiendatud romaani „Sügisball” tõlgendustega, mis samuti uurib moodsa infoühiskonna väljakujunemist hilise ENSV tingimustes. „Sügisball” liigendub selgelt kuue peategelase perspektiividest avanevatesse peatükkidesse. Nende hulgas tõusevad eriti esile Laura lapse Peetri elu kujutavad peatükid, milles ainsana püsib lummuse ja põnevuse atmosfäär. Stseeniline poetika näibki „Sügisballis” sobivat kõige paremini lapstegelase maailma kujutamiseks.

IV artikkel uurib stseeni mõiste juhatusel Ene Mihkelsoni loomingut, keskendudes romaanidele „Ahasveeruse uni” (2001) ja „Katkuhaud” (2007). Toetun seejuures Mihkelsoni põhjalikule retseptioonile, milles on korduvalt esile tõstetud teadmatust, jutustaja ebausaldusväärust ja piiride hägustamist. „Ahasveeruse une” ja „Katkuhaud” tuumstseen on kohtumine teise tegelasega (tavaliselt ema või tädi), kellega minajutustajal on ambivalentseid suhted. Nende tegelastega arutatakse erinevaid ja tihti vastuollu minevaid minevikuvõersioone. Kuid Mihkelsoni romaanide kui laiemate tervikute kontekstis need kokkusaamised mitte ei alga romaani tekstis mingil kindlal hetkel, vaid moodustavad pigem alati-juba-käimasoleva kõneluse, mille külge erineva tõenäosusega sündmused kui teatavad potentsiaalsused kinnituvad. See muudab nende tekstide aja tugevalt olevikuliseks. Mihkelson lõi oma viimaste teostega romaanitüübi, mida ei ole enam viljakas uurida klassikalise, jutustusele ja selle pausidele keskenduva narratoloogiliste mudelitega.

Viimasena tuleb vastata küsimusele, missugune on suhe väitekirja II artiklis modernismi rolli kohta kirjanduslugudes ja teistes metatekstides tehtud üldistuste

ja I, III, IV artiklis ja 3. peatükis stseeni mõiste perspektiivist läbi viidud kirjandusanalüüside vahel. See on põhimõtteliselt analoogne küsimusega modernismi ümber ehitatud kirjandusloo kirjutamise võimalikkuse kohta. Olen skeptiline, kas nende kahe üldistustasandi vahel on võimalik mõni sirgjooneline nõ suur süntees, mille tulemusel saaks näiteks piisava hulga stseenilise poeetikaga teoste tuvastamise korral panna paika eesti kirjandusliku modernismi kindlad algus-, kõrg- või lõpp-punktid. Tuleviku kirjanduslood saavad tõenäoliselt lähtuma suurtest nihetest kultuuris (nt soo- ja võimuhete vallas) ja tehnoloogias (kirjanduse lugemine läbi aina vahendatuma virtuaaltehnoloogiate filtri) ning ei arutle enam nii tõsiselt modernismi ja postmodernismi tähenduste üle. Kuid kirjandust mõistetakse ilmselt edaspidigi tema autonoomia ja heteronoomia pingeväljas. Samamoodi võib olla üsna kindel, et vajalikuna jääb püsima vastandus ühelt poolt kirjanduse kui omaette immanentsel arengutrajektoril liikuva kultuurisegmendi ja teiselt poolt kirjanduse kui pidevalt ümbritseva ühiskondliku kontekstiga suhtleva süsteemi vahel. Stseenilise poeetika järjekindel silmas pidamine võib kasuks tulla neile mõlemale, põhimõtteliselt erinevale kirjandusloost mõtlemise suunale. Esimese, autonoomiat ja immanentset arengut rõhutava meetodi poole pealt võiks näiteks selle abil uurida, kuidas laenavad ja ammutavad nüüdiskirjanduse stseenilised teosed modernismi klassikalisest perioodist (19. sajandi lõpp ja 20 sajandi esimesed kümnendid) ja milliseid tähendusnihkeid nende sajanditaguste poeetiliste võtete kasutamine kaasa toob. Teisisõnu: kas nn klassikalist modernismi on võimalik jätkata ja edasi arendada, ilma et ta mõjuks kitsi või kunstlikuna? Kirjandusloolise mõtte heteronoomsem ja kontekstikeskem suund võiks stseeni mõiste toel aga näiteks arutada, kas teatavate stseeniliste kujutiste tihenemine ja paljunemine on seotud tegelikkuse suurema vahendatusega uues tehnoloogiast küllastunud kultuuris; või kas on ehk seesama suurem vahendatus hakanud tingima omamoodi kompenseeriva efektina naasmist keha kui fundamentaalse reaalsuse juurde, mida stseeni poeetika peamiselt esindab?

Veel üks, nende mõlema suuna jaoks võrdselt relevantne küsimus võiks kõlada järgnevalt. Kas meil on ikkagi võimalik rääkida 19. sajandi realismist pärinevate romaani tüüpide nihkumisest kirjanduse äärealadele ja uute, modernistlikumate kirjutiste järk-järgulisest keskmesse tõusmisest kirjanduspildis, kui lähtuda mitte ostu- ja laenutusnumbritest, vaid vastukaja ja resonantsi tekkimisest ühiskondlike probleemidega? Need on suured ja üldised küsimused, millele parimal juhul osaliste vastuste andmine võib õnnestuda alles aastakümnete jooksul. Kirjanduskultuuri enesepildi uuendamise vaatenurgast on neile mõtlemine aga paratamatult vajalik.

KIRJANDUS

- Abbott, H. Porter 2009. *Narrativity*. – *Handbook of Narratology*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, lk 309–329
- Abrams, M.H. 1971. *The Mirror and the Lamp*. London, Oxford, New York: Oxford University Press
- Adorno, Theodor 2013. *Aesthetic theory*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury
- Adorno, Theodor 2007. Reconciliation under duress. – *Aesthetics and politics*. London, New York: Verso, lk 151–177
- Anni, August 1928. Kas meie elutunne degenerereerub? – *Dünamis. I. Mõtteid võitlevast vabariigist*. Tartu: H.Laakmann, lk 141–167
- Annus, Epp 2009. Mati Unt ja küsimus keskmest. *Mati Unt. Kogutud teosed 4. Sügisball. Kuuvarjutus. Räägivad*. Tallinn: Hermes, lk 339–347
- Annus jt 2001= Epp Annus, Leele Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker. *Eesti kirjanduslugu*. Tallinn: Koolibri
- Anvelt, Leo 1993. *Viirastusi valges öös; Eluhirm; Vabanemiskatse*. Tallinn: Eesti Raamat
- Aristoteles, 2003. *Luulekunstist (poeetika)*. Tallinn: Keel ja kirjandus
- Auerbach, Erich 2012. *Mimesis. Tegelikku kujutamise õhtumaises kirjanduses*. Tartu: Ilmamaa
- Bal, Mieke 1997. *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press
- Barthes, Roland 1970. *Writing degree zero*. Boston: Beacon Press
- Bell, Daniel 1978. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books
- Beaujour, Michel 1981. Some paradoxes of description. – *Yale French Studies*, no 61, Towards a Theory of Description, pp 27–59
- Bradbury, Malcolm, James McFarlane 1991. *The Name and Nature of Modernism – Modernism 1890-1930*. London: Penguin Books, lk 19–57
- Brennan, Teresa 2004. *The Transmission of affect*. Ithaca and London: Cornell University Press
- Brooker jt 2010 = Introduction. Peter Brooker, Andrzej Gašiorek, Deborah Longworth, Andrew Thacker. – *The Oxford Handbook of Modernisms*. New York: Oxford University Press, lk 1–13
- Brooks, Peter 2005. *Realist vision*. New Haven and London: Yale University Press
- Buch, Hans-Christoph 1972. *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. München: Carl Hanser Verlag
- Burgos, Adam 2019. Jacques Rancière and Critical theory. Introduction. *Journal of French and Francophone Philosophy*, Vol XXVII, No 2 (2019), pp 1–7
- Casanova, Pascal 2004. *The World republic of letters*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Casey, Edward S. 1981. Literary description and phenomenological method. – *Yale French Studies*, no 61, Towards a Theory of Description, pp 176–201
- Crowell, Stephen 2006. Husserlian phenomenology – *A Companion to Phenomenology and Existentialism*. Oxford, Malden, Victoria: Blackwell Publishing, lk 9–31
- Cunningham, David, Nigel Mapp 2006. Introduction. – *Adorno and Literature*. London: Continuum, lk 1–9
- De Man, Paul 1979. *Allegories of reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven and London: Yale University Press

- Duffy, Enda 2015. Energy, stress and modernist style. – *A History of Modernist Novel*. New York: Cambridge University Press, lk 211–231
- Dummer, Beeke 1988. *Von der Narration zur Deskription. Generative Textkonstitution bei Jean Ricardou, Claude Simon und Philippe Sollers*. Amsterdam: B.R.Grüner Verlag
- Dowden, Stephen D. 2020. *Modernism and Mimesis*. Cham: Palgrave MacMillan
- Elias, Norbert 2013. *Mis on sotsioloogia?* Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus
- Ellison, David 2010. *A Reader's Guide to Proust's „In Search of Lost Time”*. New York: Cambridge University Press
- Evans, Dylan 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London, New York: Taylor & Francis
- Eysteinnsson, Astradur 1990. *The Concept of Modernism*. Ithaca and London: Cornell University Press
- Eysteinnsson, Astradur, Vivian Liska 2007. Introduction. Approaching Modernism. – *Modernism. A comparative history of literatures in European languages*, vol 21. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, lk 1–9
- Foucault, Michel 2015. *Sõnad ja asjad*. Tallinn: Varrak
- France, Peter 2006. The World Republic of Letters (review) – *Comparative Critical Studies*, Volume 3, Issue 3, 2006, pp 426–429
- Frank, Joseph 1945. Spatial form in modern literature: An Essay in two parts – *The Sewanee Review*, vol 53, no 2 (Spring, 1945), pp 221–240; vol 53, no 4 (Autumn, 1945), pp 643–653
- Friedman, Susan S. 2007. Cultural parataxis and Transnational landscapes of reading. Toward a locational Modernist studies. – *Modernism. A comparative history of literatures in European languages*, vol 21. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, lk 35–53
- Ganguly, Debjani 2008. Global literary refractions: Reading Pascale Casanova's The World Republic of Letters in the post-Cold War era. – *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies*, 25:1, pp 4–19
- Genette, Gerard 1983. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press
- Genette, Gerard 2011. Tõenäolisus ja motivatsioon. – *Methis* nr 8 (sügis 2011), lk 179–199
- Genette, Gerard 2018. Jutustuse piirid. – *Tekstist teoseni. Valik esseid*. Tallinn: EKSA, lk 65–85
- Giddens, Anthony 1991. *The Consequences of Modernity*. Oxford: Polity Press
- Gluck, Mary 1986. Toward a historical definition of modernism: Georg Lukács and the avant-garde. – *The Journal of Modern History*, vol 58, no 4, pp 845–882
- Grigorjeva, Sveta 2023. Tolmust ja naistest – *Sirp* 6.01, lk 32
- Grišakova, Marina 2010. Narratiivne põhjuslikkus. – *Jutustamise teooriad ja praktikad*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 52–68
- Grišakova, Marina 2023. Perspectives in causality in sciences and art. On the limits and benefits of narrative representation – *The Routledge companion to narrative theory*. New York: Routledge, lk 423–432
- Gumbrecht, Hans Ulrich 1992. A History of the Concept „Modern” – *Making sense in life and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, lk 79–111
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2004. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2012. *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a hidden potential of literature*. Stanford: Stanford University Press

- Hamon, Philippe 1981. Rhetorical status of the Descriptive. – Yale French Studies, no 61, Towards a Theory of Description, pp 1–26
- Hartog, Francois 2010. *Regimes of historicity*. New York: Columbia University Press
- Harvey, David 1990. Time-space compression and the rise of modernism as a cultural force – *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the origins of cultural change*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishing, lk 260–284
- Heero, Aigi 2005. Jaan Oksa ekspressionism – *Keel ja kirjandus* nr 3, lk 195–208
- Hellings, James 2014. *Adorno and Art. Aesthetic theory contra Critical Theory*. London: Palgrave MacMillan
- Hennoste, Tiit 2003. *Eurooplaseks saamine. Kõrvalkäija altkulmupilk. Artikleid ja arvamusi 1986–2003*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Hennoste, Tiit 2003a. Eesti 20. sajandi 19. sajandi kirjandusest. – *Eurooplaseks saamine. Kõrvalkäija altkulmupilk. Artikleid ja arvamusi 1986–2003*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 25–30
- Hennoste, Tiit 2003b. Modernism ja meie: kolm pinget – *Eurooplaseks saamine. Kõrvalkäija altkulmupilk. Artikleid ja arvamusi 1986–2003*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 39–50
- Hennoste, Tiit 2016. *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul: hüpped modernismi poole. I*. Tartu, Tallinn: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Hennoste, Tiit 2022. Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt. Täiendatud versioon – *Ilo ja elu. Valitud artikleid 2005–2021*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 281–303
- Herman, David 2011. 8. 1880–1945. Re-minding Modernism – *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, lk 243–273
- Hinrikus, Mirjam 2005. Naisküsimuse lahendus Weiningeri moodi: Otto Weiningeri minatud naised Tammsaare loomingus. – *Vikerkaar*, nr 1–2, lk 87–118
- Hinrikus, Mirjam 2011. *Dekadentlik modernsus kogemus A.H.Tammsaare ja nooreestlaste loomingus*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Hinrikus jt 2021=Pirjo Lüütikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, Mirjam Hinrikus. Decadence in Nordic Literature. An Overview. – *Nordic Literature of Decadence*. New York, London: Routledge, lk 3–39
- Huyssen, Andreas 2007. Modernism at large. – *Modernism. A comparative history of literatures in European languages*, vol 21. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, lk 53–67
- Hutchinson, Ben 2011. *Modernism and style*. Hampshire, New York: Palgrave MacMillan
- Jakobson, Roman 2014. Realismist kunstis. – *Kirjandus kui selline. Valik vene vormikoolkonna tekste*. Tallinn: TLÜ Kirjastus, lk 36–46
- Jameson, Fredric 2013. *The Antinomies of Realism*. London, New York: Verso
- Jameson, Fredric 2002. *Singular modernity. An essay on the ontology of the present*. London, New York: Verso
- Jameson, Fredric 1992. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London, New-York: Verso
- Jameson, Fredric 1974. The Case for Georg Lukács – *Marxism and form. Twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, lk 160–206
- Jauss, Hans-Robert 2005. Modernity and literary tradition. – *Critical Inquiry*, vol 31, no 2 (Winter 2005), pp 329–364

- Johanssen, Christer 2012. Telling and Showing: A Semiotic Perspective. – *Disputable core concepts of narrative theory*. Eds. G. Rossholm, C. Johansson. Bern: Peter Lang, pp 147–182
- Jõgi, Mall 2007. Dokumentaalromaan XX sajandi algusest. – Eduard Vilde “*Mahtra sõda*”. Tallinn: SE & JS, lk 415–429.
- Kahler, Erich 2017. *The Inward turn of narrative*. Princeton: Princeton University Press
- Kangro, Maarja 2017. Jacques Rancière'i poliitiline esteetika – Jacques Rancière „*Esteetika kui poliitika. Valik esseid*” (tõlkinud Anti Saar). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, lk 187–213
- Kant, Immanuel 1990. Kostmine küsimusele: mis on valgustus? – *Akadeemia* nr 4, lk 801–810
- Kern, Stephen 2011. *The Modernist Novel: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press
- Kittay, Jeffrey, 1981a. Introduction – *Yale French Studies*, no 61, Towards a Theory of Description, pp i–v
- Kittay, Jeffrey 1981b. Descriptive limits. – *Yale French Studies*, no 61, Towards a theory of description, pp 225–243
- Klauk, Tobias; Tilmann Köppe 2013. Telling vs. showing. – *The Living Handbook of Narratology*. Toim Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/84.html> (29.05. 2023).
- Koff, Eva 2017. *Sinine mägi*. Tallinn: Varrak
- Koselleck, Reinhart 2004. On the disposability of history. – *Future's past. On the Semantics of historical time (Studies in the contemporary German thought)*. New York: Columbia University Press, lk 192–205
- Laanes, Eneken 2009. Lepitamatud dialoogid: subjekt ja mälu nõukogudejärgses eesti romaanis. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus
- Latham, Sean, Gayle Rogers 2015. *Modernism: Evolution of an idea*. New York, London: Bloomsbury Academic
- Lauristin, Marju 2018. Ikka Mihkelsonist mõeldes – tekstiväliselt. – *Looming* nr 3, lk 246–248
- Lehan, Richard 2012. Inward Turn. – *Literary Modernism and Beyond. The Extended vision and the realms of the text*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, lk 47–61
- Levenson, Michael 2011. Introduction. – *The Cambridge Companion to Modernism*. New York: Cambridge University Press, lk 1–9
- Lewis, Pericles 2011. Introduction. – *The Cambridge Companion to European Modernism*. Toim L. Pericles. New York: Cambridge University Press, lk 1–10.
- Lias, Pärt 1988. Karl Ristikivi kirjad romaanist – *Karl Ristikivi 75. sünniaastapäevale pühendatud konverentsi materjalid II*. Tallinn: Eesti NSV Kirjanike Liit, lk 99–108
- Lind, Marianne 2018. *Dekadentlik esteetika Jaan Oksa proosaloomingus*. Magistritöö Tallinna Ülikoolis
- Luhmann, Niklas 1982. *The Differentiation of society*. New York: Columbia University Press
- Luhmann, Niklas 2000. *Art as social system*. Stanford: Stanford University Press
- Luik, Viivi 2011. *Ajaloo ilu*. Tallinn: Tuum
- Lukács, Georg 1971. Narrate or describe? – *Writer and Critic and other essays*. New York: Grosset & Dunlap, lk 110–149

- Lukács, Georg 2007. Ideology of Modernism. – *The Critical Tradition. Classic texts and contemporary trends*. Boston, New York: Bedford/St. Martins, lk 1218–1232
- Luks, Leo 2016. Paljas elu laagrimälestustes ja Jaan Oksa proosaloomingus – *Keel ja kirjandus* nr 6, lk 409–428
- Lust, Kersti 2007. Mahtra sõja tähendus omas ajas ja ajaloomälus. – Eduard Vilde “*Mahtra sõda*”. Tallinn: SE & JS, lk 429–435
- Luuk, Erkki 2005. Elu on kohutav – *Sirp*, 11.02.2005 (<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c7-kirjandus/elu-on-kohutav/> - vaadatud 08.11.2023)
- Lyotard, Jean-Francois 2019. *The Postmodern Condition: A report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press
- Mao, Douglas, Rebecca L. Walkowitz 2008. The New Modernist studies – *PMLA*, vol 123, nr 3, pp 737–748
- Massumi, Brian 2002. The Autonomy of Affect. – *Parables of the Virtual*. Durham: Duke University Press, lk 23–45
- Maude, Ulrika 2023. Introduction: Modernism, Experimentation and Form – *The Bloomsbury Companion to Modernist Literature*. London: Bloomsbury Academic, lk 1–19
- Mazzoni, Guido 2017. *Theory of the novel*. Cambridge, London: Harvard University Press
- Meccia, Giuseppina 2017. Mute speech: The Silence of literature in Rancière’s aesthetic paradigm – *Understanding Rancière, understanding modernism*, lk 97–111
- Merilai, Arne 1997. Lingvistiline kriitika. – *Vikerkaar* nr 7–8, lk 175–180
- Merleau-Ponty, Maurice 2019. *Taju fenomenoloogia*. Tartu: Ilmamaa
- Mildenberg, Ariane 2019. *Modernism and Phenomenology*. London: Palgrave MacMillan
- Miles, David H. 1973. Kafka’s Hapless Pilgrims and Grass’s Scurrilous Dwarf: Notes on Representative Figures in the Anti-Bildungsroman. – *Monatshefte*, vol 65, no 4 (Winter, 1973), pp 341–350
- Monticelli, Daniele 2016. Poliitika tühisus ja tühjusest võrsuv poliitika – *Vikerkaar* nr 1–2, lk 128–149
- Morn, Reed 2008. *Andekas parasiit*. Tallinn: Eesti Raamat
- Morton, Timothy 2013. *Hyperobjects. Philosophy and ecology after the end of the world*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Možejko, Edward 2007. Tracing the Modernist paradigm. Terminologies of Modernism. – *Modernism. A comparative history of literatures in European languages*, vol 21. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, lk 11–35
- Mufti, Aamir R. 2010. Orientalism and the Institution of World Literatures – *Critical Inquiry*, vol 36, no 3, (Spring), pp 458–493
- Murphet, Julian; Grace Hellyer 2016. Introduction: Rancière and Literature – *Rancière and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, lk 1–25
- Neithal, Reet 2008. Karl Ristikivi. – *Eesti kirjandus paguluses XX sajandil*. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 65–75
- Nirk, Endel 1991. *Teeline ja tähed. Eurooplase Karl Ristikivi elu*. Tallinn: Eesti Raamat
- O’Malley, Seamus 2015. *Making history new. Modernism and historical narrative*. New York: Oxford University Press
- Ojam, Indrek 2018. Modernismi muutuv tähendus eesti kirjanduskultuuris. Rekonstrueerimiskatse. – *Keel ja Kirjandus*, lk 541–560
- Ojam, Indrek, Jaak Tomberg 2016. Stseenilise oleviku mõjujõust kirjandusliku realismi esteetikas – *Keel ja Kirjandus* nr 4, lk 281–299
- Oks, Jaan 2003a. Nimetu elajas – *Otsija metsas*. Tartu: Ilmamaa, lk 281–332
- Oks, Jaan 2003b. Ihu – *Otsija metsas*. Tartu: Ilmamaa, lk 271–281

- Onega, Susana, José Angel García Landa 1996. Introduction. – *Narratology: An Introduction*. London and New York: Longman, lk 1–45
- Org, Andrus 2007. Omadele sissekäik lubatud. Karl Ristikivi „Hingede öö” käsitusvõimalusi koolis – *Haridus*, nr 5–6, lk 27–33
- Palgi, Daniel 2003[1927]. Jaan Oksa proosateoste stiil lingvistiliselt – Jaan Oks. *Otsija metsas*. Tartu: Ilmamaa, lk 398–430
- Peiker, Piret 2018. *Discourses of modernity in Estonian literature*. Turku: Painosalama Oy
- Pesti, Madli 2016. *Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus (doktoritöö)
- Pihelgas, Carolina 2019. *Valgus kivi sees*. Tallinn: Kirjastus Kaksikhammas
- Pihelgas, Carolina 2022. *Vaadates ööd*. Tartu: Kaksikhammas
- Potter, Rachel 2013. *Obscene modernism. Literary censorship and experiment, 1900–1940*. Oxford: Oxford University Press
- Rancière, Jacques 2017a. Tajutava jaotuskord: esteetika ja poliitika. – *Esteetika kui poliitika. Valik esseid*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, lk 46–88
- Rancière, Jacques 2017b. Esteetiline revolutsioon ja selle tagajärjed. – *Esteetika kui poliitika. Valik esseid*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, lk 89–115
- Rancière, Jacques 2017c. Poliitilise kunsti paradoksid. – *Esteetika kui poliitika. Valik esseid*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, lk 135–173
- Rancière, Jacques 2013. Prelude. – *Aisthesis. Scenes from aesthetic regime of art*. London, New York: Verso, lk ix–xxvi
- Rancière, Jacques 2011a. *Mute Speech*. New York: Columbia University Press
- Rancière, Jacques 2011b. *The Politics of literature*. Cambridge: Polity Press
- Rancière, Jacques 2009a. A few remarks on the method of Jacques Rancière – *Parallax*, vol 15, no 3, lk 114–123
- Rancière, Jacques 2009b. *The Aesthetic Uncconscious*. Malden, Cambridge: Polity Press
- Reets, Paul 2003[1970]. Jaan Oksast ja tema loomingust.– Jaan Oks. *Otsija metsas*. Tartu: Ilmamaa, lk 391–398
- Ricoeur, Paul 1990. *Time and Narrative*. Chicago, London: The University of Chicago Press
- Ristikivi, Karl 1991. *Hingede öö*. Tallinn: Eesti Raamat
- Ristikivi, Karl 2000. *Ei juhtunud midagi*. Tartu: Ilmamaa
- Rorty, Richard 2009. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press
- Salisbury, Laura 2023. Modernism, Psychoanalysis and Other Psychologies. – *The Bloomsbury Companion to Modernist Literature*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic, lk 285–307
- Sarapik, Virve, Piret Viires, Mari Laaniste 2010. Eessõna. – *Sügisball. (Etüüde nüüdis-kultuurist 2)* Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 8–9
- Sartre, Jean-Paul 2002. *Iiveldus*. Tallinn: Varrak
- Scherpe, Klaus 1996. Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Oppositen – *Zeitschrift für Germanistik*, vol 6, no 2, pp 368–383
- Scruton, Roger 2002. *A Short History of Modern Philosophy*. London, New York: Routledge
- Shapiro, Joe 2015. Fredric Jameson, The Antinomies of Realism – *Socialism and democracy*, 29:2, pp 131–135
- Sontag, Susan 2002. Vaikuse esteetika – *Vaikuse esteetika*. Tallinn: Kunst, lk 73–108

- Suits, Gustav 1999[1950]. Eduard Vilde maapaos. – *Eesti kirjanduslugu*. Tartu: Ilmamaa, lk 291–313
- Süvalep, Ele 1996. Modernist Jaan Oks. – *Keel ja Kirjandus* nr 12, lk 793–799
- Šklovski, Viktor 2014. Kunst kui võte. – *Kirjandus kui selline. Valik vene vormikoolkonna tekste (toim Märt Väljataga)*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 17–36
- Zola, Émile 2007. *Nana*. Tallinn: Eesti Päevaleht
- Tammjärv, Maia 2012. *Ebausaldusväärne jutustaja ja püsivalt ebausaldusväärne kirjandus*. Magistritöö Tartu Ülikooli Kirjanduse ja Teatriteaduse osakonnas
- Tomberg, Jaak 2011. *Kirjanduse lepitav otstarve*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Tomberg, Jaak 2023. *Kuidas täita soovi. Realism, teadusulme ja utoopiline kujutlusvõime*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Tuglas, Friedebert 1935. Jaan Oks: Tume inimeselaps (1918), Kriitilised tundmused (1918) – *Kriitika IV*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus, lk 104–108
- Tõnjanov, Juri 2014. Kirjanduse evolutsioonist. *Kirjandus kui selline. Valik vene vormikoolkonna tekste (toim Märt Väljataga)*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 220–237
- Tygstrup, Frederik 2007. Still life: the Experience of space in modernist prose. – *Modernism. A comparative history of literatures in European languages Amsterdam*, vol 21. Philadelphia: John Benjamins, lk 254–271
- Undusk, Jaan. Millegipärast. – Karl Ristikivi „*Hingede öö*”. Tallinn: Eesti Raamat, lk 250–256
- Unt, Mati 2009. *Sügisball (Kogutud teosed 4)*. Tallinn: Hermes
- Vattimo, Gianni 2013. *Modernsuse lõpp*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus
- Vihalem, Margus 2017. Poliitiline esteetika ja selle empiirilised rakendused: nõukogude ühismajand kui spetsiifiline tajumaailm – *Methis nr 20. Sotskolonialism Eesti NSV-s: kultuurist argiilmani*, lk 99–120
- Vilde, Eduard 2007. *Mahtra sõda*. Tallinn: SE & JS
- Väljataga, Märt 2021. Üks korralik kirjandus? *Mõttevahetus: XXI sajandi eesti kirjandus – Looming*, nr 10, lk 1411–1420
- Wagner, Martin 2018. *The Narratology of Observation. Studies in a technique of European literary realism*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter
- Wallerstein, Immanuel 1990. Culture as the ideological battleground of the modern world-system. – *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity (ed Mike Featherstone)*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage publications
- Wallerstein, Immanuel 2004. *World-systems analysis. An introduction*. Durham, London: Duke University Press
- Waugh, Patricia 2001. *Metafiction. The Theory and practice of self-conscious fiction*. London, New York: Routledge
- Weber, Max 2010. Teadus kui elukutse ja kutsumus. – *Poliitika kui elukutse ja kutsumus. Teadus kui elukutse ja kutsumus*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 123–162
- White, Hayden 1999. The Modernist event. – *Figural realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, lk 66–87
- Williams, Raymond 1989. When was modernism? – *The politics of modernism*. London, New York: Verso, lk 31–37
- Wood, Michael 2015. Fredric Jameson, The Antinomies of Realism. – *Critical Inquiry*, vol 41, no 2 (Winter 2015), p 459
- WreC 2015= Warwick Research Collective: Sharae Deckard, Nicholas Lawrence, Neil Lazarus, Graeme Macdonald, Upamanyu Pablo Mukherjee, Benita Parry, Stephen Shapiro. *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press

ARTIKLID

SUMMARY IN ENGLISH

The Poetics of Scene and Estonian Modernist Novel

This dissertation aims to first reformulate the problem of the poetics of modernist novel by focusing on the interplay of explicitly causal narrative representation and more neutral writing, designated by the concept of scene. The study will then go on to analyze several Estonian works through that conceptual tension and generalize the results.

Discussions surrounding modernism have been a significant and contentious topic in literary studies during the latter half of the 20th century, even if the titles of newer books on the topic show ever-increasing specialization and therefore less and less common ground and consensus. When scholars argue about modernism, different, often antagonistic literary genealogies, historical periodizations and political programs are bound to be intertwined and implied by the speakers. The same applies to the question of modernism's regionality and globality: different regions of the world give different answers to this question. This is inevitable because any understanding of modernism in literature is connected with understandings of modernity in science, philosophy and economics. It is widely acknowledged, that in the domain of science and philosophy modernity usually means anthropocentric enlightenment rationality; and in the domain of history and economics modernity usually designates a certain level of development of the capitalist economic system. However, words rationality and development carry strong normative implications and underlying power dynamics, clearly evidenced by the histories of imperialism and colonization. These contradictions alone make defining modernism in a more or less neutral way an impossible task and this is indeed not the aim of this study. But among all the topics discussed today in modernist studies, be it nation, gender or body; there is also the question of representation or *literary form itself*, the status of which is always of special interest in literary studies. Modernist novel has often been conceived as a reaction against more straightforward narratives of historically preceding literary realism. These narratives depicted the many life-arcs of individuals with their ups and downs, which together formed something like a snapshot of a society in a historical moment. This dissertation falls in the group of studies that try to elucidate the change from realist representation to modernist one especially at the level of form.

In order to achieve this, I develop the notion of **poetics of scene** as the vehicle of modernist innovation in fiction and to read various works of Estonian authors from last 100 years through this notion. The concept of scene is elaborated in Fredric Jameson's book "The Antinomies of Realism" (2013), where it designates the opposite of story (Jameson uses the french word *récit*): the eternal present of bodily experience, to which all the narrative constructions of identity are attached. Jameson argues similarly to Jacques Rancière, that in the 19th century after the collapse of classicist hierarchies, literature confronts the multifaceted realm of bodily experience that lacks any inherent meaning. Jameson calls these new bodily feelings affects, distinguishing them from named emotions (happiness,

sadness, wrath, joy), which are already interpretations of affects. While the named emotions have as their object an allegory of personal destiny, the affect is more neutral and finding ways to capture it in representation without allegorising it has been the ethos of many modernist works. Jameson's broader historical thesis is, that works we usually have in mind as representatives of 19th century historical realism were delicately balancing between on the one hand the life-stories or personal destinies of characters and on the other hand impersonal nameless affects of modern life. Modernism thus designates the next phase of this delicate balance: weakening of belief in causality and meaningful human destiny in the various spheres of social life. For literary practices, this brings about the much discussed "crisis of representation", the main character of which being distrust in clear-cut narrative models that represent human life evolving in a more or less transparent way and having some clear purpose. I treat the well known philosophical research programme of J. Rancière and Jameson's work on realism as tackling essentially the same historical problem. Poetics of scene as I try to elaborate, represents the mute bodily experience that persist after the causal dimension of narrative is subdued through various ways. This dissertation takes as its objects the various possibilities used in fiction to create scenes.

In the **I article**, written with Jaak Tomberg, we explore the notion of scene as another source of verisimilitude in literary realism. Verisimilitude has been usually considered (e.g. in G. Genette's seminal article "Verisimilitude and motivation") on the basis of narrative probability. We refer to Estonian philosopher Madis Kõiv's phenomenological text "On the objectivity of subjectivity" in order to work out another form of verisimilitude, based on descriptions, rather than storytelling. We compare Kõiv's take on realism to Fredric Jameson's concept of scene, showing how they map the same process from different point of view. Kõiv's point, connected to his own literary oeuvre, is, that the poetics most passionately true to personal experience necessarily becomes impersonal. We maintain that Kõiv's thesis supplements Jameson's observation, which maintains that descriptions in realism and especially in literary naturalism tend to become autonomous, leaving behind their allegorical content. In the I article, we analyse descriptions by Balzac, Flaubert, Zola and M. Kõiv himself to expand this model of becoming-autonomous. The claims about realism in the I article are further elaborated and broadened in the 2. chapter of the thesis. The most important specification proposed in the 2. chapter is, that the meaning of the concept of scene, although often taking the shape of a description, is actually wider and more inclusive than that. Not every long description turns into scene, representing the affective and mute present; and some scenes actually emerge from the so-called "storytelling side" of the novel, by way of repetition or compression. For example, when the story gets mediated by too many or too obscure viewpoints (as in Ene Mihkelson's case, in the IV article), or when time narrated becomes so short, that narration of action starts to rather resemble a description (as in the case of Madis Kõiv in I article). In the I article and 2. chapter of the dissertation, I represent the notion of scene historically, as growing out of the traditional realist descriptions. But this development is in no way linear or organic, but open to all sorts of sudden

mutations and short-circuits. One of the most important aspects differentiating descriptions from scene in a more wide sense has been the dominance of visual in the descriptions of literary realism. The scene, however also explores other sensual or cognitive features of experience that are not so easily reified.

In the **III article** I study how the poetics of scene functions Mati Unt's works of 70's and 80's. My starting-point is on Unt's notion of "Everyday mythology". Everyday mythology, like mythology, is an ambiguous word: it denotes both a set of myths rooted in mundane practices and a critical activity that studies and deconstructs these myths. Orientation towards something like everyday mythology means that Unt's writing is almost always looking for ideologically typical, even clichéd material from the surrounding reality. But just as equally, there is in the text an attempt to defamiliarize these typical objects. Focusing on the typical creates specifically scintillating sentences Unt is famous for in Estonian letters. These sentences have enormous generalizing power but can also come across as ironic. Article III thus traces the main problem of Unt's reception, which is the debate over the referentiality and ironic self-cancellation of his poetics. This especially concerns the texts of Unt's later creative period, beginning in the 80s, as in the case of "Räägivad" (1984). The question arises about Unt's reference: does the work have any central problematic at all, or does it simply talk about talking itself. However, a close comparative reading of the two versions of the text (1984 and 1986) shows that Unt's short novel can be read as realistic with regard to the model of (semi)anonymous public depicted in it, the outlines of which have become even more visible in the age of modern social media. In this case, the object of the novel is not the eternal futility of human communication, but a virtual environment that emerges at a certain moment in history a space, in which everyone speak over one another and in which it is increasingly difficult to be responsible for one's words. In subsection 3.3 of the dissertation I supplement the treatment of Unt's work with interpretations of the novel "Autumn Ball" (1979), which depicts the development of the modern information society and accompanying alienation in the conditions of the late USSR. I suggest that the impersonal information circling in the tv and newspaper becomes the content of the scenes. I compare the viewpoint of the youngest character, Peeter, with that of other characters in the novel.

In the **IV article**, I take a close look at Ene Mihkelson's two last novels: "Sleep of Ahasuerus" ("Ahasveeruse uni", 2001) and "Plague grave" ("Katkuhaud", 2007). I rely on Mihkelson's rich reception, in which the absence of any certain knowledge about past, the narrator's unreliability and the blurring of boundaries have been repeatedly highlighted as the most important poetic characteristics. I demonstrate how the central episode in "The Sleep of Ahasuerus" and "The Plague tomb" is an encounter with another character (usually her mother or an aunt) with whom the I-narrator has an ambivalent relationship. Different and often conflicting versions of the past are thoroughly discussed with these characters, which often demands overcoming strong barriers. However, in the larger context of Mihkelson's novels, these encounters do not begin at any specific moment in the text of the novel, but rather form a conversation which has always-already-begun, and

to which events of varying probability are attached as potentialities. From the point of view of the notion of scene, this cloud-like structure (or non-structure) turns these novels strongly into present tense. I maintain that with her last works, Mihkelson created a type of novel that is no longer fruitful to study with classical narratological models focusing on narration and its pauses.

My findings in articles I, III and IV are complemented in 3. chapter by analyses of various Estonian literary works dating from the beginning of 20th century until 2022. The aim of this chapter is to test how the concept of scene would work in various literary-historical contexts. The works under review are authored by Eduard Vilde, Jaan Oks, Leo Anvelt, Reed Morn, Karl Ristikivi, Viivi Luik, Eva Koff and Carolina Pihelgas. I place the examples from these novels under three categories: **1)** Texts in which the scene can be clearly delimited and distinguished from the narration and where it creates pauses in narrative, which can also be clearly discerned. Leo Anvelt's and Reed Morn's debut novels "Spirits in the summer night" and "Talented parasite", respectively, fall under this category. Also Karl Ristikivi's "Night of the souls" and "Nothing happened", Mati Unt's "Autumn Ball" and Carolina Pihelga's "Watching the Night" **2)** Texts in which the scene arises from the continuous use of present tense form; or as a result of continuous shifts or defamiliarizations of the narrative position itself: Viivi Luik's "The beauty of history", Eva Koff's "Blue Mountain", Madis Kõiv's "Day" in the article I of the thesis, Ene Mihkelson's "The Sleep of Ahasuerus" in the interpretation of Article IV of the dissertation **3)** Texts that are entirely scene-based without a distinct narrative. Examples of this type are Jaan Oks's so-called *passages* "Flesh" and "Nameless creature".

The secondary aim of this dissertation is to give a reflective overview of discourses of modernism in Estonian literary studies and -criticism. This work is done in the **II article** and supplemented by more historical and theoretical context in the subchapters 1.1 and 1.2. In the II article, I aim to show how in literary discussions of the early 20th century, the word modernism simply denotes newer literature that has moved away from the strongly national and naïve romantic dominant. Modern literature begins to be associated with an authentic style, which becomes the basic paradigm of all good literature, starting from the era of romanticism. For example, Gustav Suits calls members of Noor-Eesti modernists and also other authors who used refined style. During the period of the Soviet occupation, the word modernism with its western connotations (especially in relation to decadence and formalism) was banned for understandable reasons. However in the works of Estonian literary scholars Endel Nirk and Pärt Lias, discussions concerning modernism can be found in which the problems of modernism are transcoded into more ideologically neutral terminology. In Endel Nirk's book "Expansion", the word appearing in the title is used as a periodizing concept, which connects Nirk's literary analyzes with the narrative of progressive, humanistic development very much in the spirit of E. Auerbach's "Mimesis". At about the same time, Pärt Lias talks about "traditional" and "conditional" representation in literature, which I interpret as code names for realism and modernism (especially the symbolism in the case of latter). In the last decades of the 20th century

and the beginning of the 21st century, the articles and books of Tiit Hennoste have set the tone for modernist studies in Estonia. Hennoste reaches rather surprising generalization: modernist innovations in literature in Estonia have remained “leaps” and have never become part of the mainstream (unlike in the western Europe). However, I detect a wider contradiction in Hennoste’s normative conclusions. He conceptualizes the universality of literary modernism on the model of Western cultural models, but forbids the imitation of these models, which allegedly leads to self-colonization. I don’t conclusively resolve these contradictions in article II, but do point to methodological approaches that go beyond the normative language of leaders and laggards in the interpretation of Estonian modernism.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi Indrek Ojam
Sünniaeg 31. juuli, 1988
Kodakondsus eestlane
E-mail indrek.ojam@ut.ee
Telefon + 372 5558 4737

Haridus

2015–2023 Tartu Ülikool, doktoriõpingud (eesti kirjandus)
2012–2015 Tartu Ülikool, magistriõpingud (eesti kirjandus, *cum laude*)
2007–2012 Tartu Ülikool, bakalaureuseõpingud (eesti kirjandus)
2008–2009 Ajateenistus Eesti Kaitseväes

Teenistuskäik

2022–2023 Tartu Ülikool, kirjanduse ja teatriteaduse osakonna nooremteadur
2019–2020 Tartu Ülikool, kirjanduse ja teatriteaduse osakonna nooremteadur
2015–2016 Tartu Ülikool, kirjanduse ja teatriteaduse osakonna assistent (andmebaasi EWOD koostamine)

Uurimisteemad

Modernistliku romaani poeetika, kirjandusliku realismi poeetika, kriitiline teooria, Madis Kõivu looming

Tunnustused

2021 Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali aastapreemia nominent, parima artikli kategoorias
2020 Ene Mihkelsoni stipendium
2019 Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali aastapreemia nominent, parima artikli kategoorias
2017 Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali aastapreemia nominent, parima artikli kategoorias
2015 Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali aastapreemia nominent, parima artikli kategoorias

Valik publikatsioone

Ojam, Indrek 2023. Modernsus ja autentsus, paralleelid ja hüpped. Eesti kirjanduse ja maailmakirjanduse suhte metafoorselt kujutamisesest – Looming, nr 8, lk 1112–1117
Ojam, Indrek 2022. Saateks – Theodor W. Adorno, Max Horkheimer “*Valgustuse dialektika*”. Tartu: Ilmamaa, lk 351–367

- Ojam, Indrek 2021.** Jutustuse lagunemine ja stseeniline poeetika Ene Mihkelsoni proosas. – Keel ja kirjandus nr 5, lk 401–417
- Ojam, Indrek 2020.** Argimütoloogia kui Mati Undi Poeetika lähtekoht. – Keel ja kirjandus nr 4, lk 295–313
- Ojam, Indrek 2018.** Modernismi muutuv tähendus eesti kirjanduskultuuris. Rekonstrueerimiskatse. – Keel ja kirjandus nr 7, lk 541–560
- Ojam, Indrek 2017. Nihilism eesti kirjanduses: lisandusi debatile. – Akadeemia nr 4, lk 742–747
- Ojam, Indrek 2016. Eestipärase modernismi võimalikkusest – Sirp nr 30, lk 6–7
- Ojam, Indrek, Jaak Tomberg 2016.** Stseenilise oleviku mõjujõust kirjandusliku realismi esteetikas – Keel ja kirjandus nr 4, lk 281–299

CURRICULUM VITAE

Name Indrek Ojam
Date of Birth July 31, 1988
Citizenship Estonian
E-mail indrek.ojam@ut.ee
Phone +372 5558 4737

Education

2015–2023 University of Tartu, PhD studies (Estonian literature)
2012–2015 University of Tartu, masters's studies, MA *cum laude* (Estonian literature)
2007–2012 University of Tartu, bachelor's studies, BA (Estonian literature)
2008–2009 Mandatory military service in Estonian Defence Forces

Employment

2022–2023 Junior researcher, Department of literature and theater studies, University of Tartu
2019–2020 Junior researcher, Department of literature and theater studies, University of Tartu
2015–2016 Assistant, Department of literature and theater studies, University of Tartu (compilation of database EWOD)

Research topics

Poetics of the modernist novel, poetics of realism, critical theory, works of Madis Kõiv

Acknowledgements

2021 Nomination for annual award by Cultural Endowment of Literature in Estonia (Category: Best article on literature on the years 2020, 2018, 2016, listed in the bibliography below)
2020 Ene Mihkelson stipend
2019 Nomination for annual award by Cultural Endowment of Literature in Estonia
2017 Nomination for annual award by Cultural Endowment of Literature in Estonia
2015 Nomination for annual award by Cultural Endowment of Literature in Estonia

Selected publications

Ojam, Indrek 2023. Modernsus ja autentsus, paralleelid ja hüpped. Eesti kirjan-
duse ja maailmakirjanduse suhte metafoorsest kujutamisest – Looming, nr 8,
lk 1112–1117

- Ojam, Indrek 2022. Saateks. – Theodor W. Adorno, Max Horkheimer “Valgustuse dialektika”. Tartu: Ilmamaa, lk 351–367
- Ojam, Indrek 2021.** Jutustuse lagunemine ja stseeniline poeetika Ene Mihkelsoni proosas. – Keel ja kirjandus nr 5, lk 401–417
- Ojam, Indrek 2020.** Argimütoloogia kui Mati Undi Poeetika lähtekoht. – Keel ja kirjandus nr 4, lk 295–313
- Ojam, Indrek 2018.** Modernismi muutuv tähendus eesti kirjanduskultuuris. Rekonstrueerimiskatse. – Keel ja kirjandus nr 7, lk 541–560
- Ojam, Indrek 2017. Nihilism eesti kirjanduses: lisandusi debatile. – Akadeemia nr 4, lk 742–747
- Ojam, Indrek 2016. Eestipärase modernismi võimalikkusest – Sirp nr 30, lk 6–7
- Ojam, Indrek, Jaak Tomberg 2016.** Stseenilise oleviku mõjujõust kirjandusliku realismi esteetikas – Keel ja kirjandus nr 4, lk 281–299

**DISSERTATIONES LITTERARUM
ET CONTEMPLATIONIS COMPARATIVAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. **Indrek Tart.** Eestikeelne luuleraamat 1638–2000. Tartu, 2002.
2. **Anneli Saro.** Madis Kõivu näidendite teatriretseptioon. Tartu, 2004.
3. **Eve Annuk.** Biograafilise lähenemisviisi võimalusi nõukogude aja uurimise konteksti. Tartu, 2006.
4. **Piret Viires.** Postmodernism eesti kirjanduskultuuris. Tartu, 2006.
5. **Marin Laak.** Kirjandusajaloo mittelineaarsed mudelid: teksti ja konteksti probleeme digitaalses keskkonnas. Tartu, 2006.
6. **Leena Kurvet-Käosaar.** Embodied subjectivity in the diaries of Virginia Woolf, Aino Kallas and Anaïs Nin. Tartu, 2006.
7. **Jaak Tomberg.** Kirjanduse lepitav otstarve. Tartu, 2009.
8. **Katrin Puik.** Iroonia Heiti Talviku ja Betti Alveri luules. Tartu, 2009.
9. **Eneken Laanes.** Lepitamatud dialoogid: subjekt ja mälu nõukogudejärgses eesti romaanis. Tartu, 2009.
10. **Mirjam Hinrikus.** Dekadentlik modernsuskoogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus. Tartu, 2011.
11. **Kairit Kaur.** Dichtende Frauen in Est-, Liv- und Kurland, 1654–1800. Von den ersten Gelegenheitsgedichten bis zu den ersten Gedichtbänden. Tartu, 2013, 424 S.
12. **Mart Velsker.** Lõunaeesti kirjandusloo kirjutamise võimalusi. Tartu, 2014 203 lk.
13. **Aija Sakova-Merivee.** Ausgraben und Erinnern. Denkbilder des Erinnerns und der moralischen Zeugenschaft im Werk von Ene Mihkelson und Christa Wolf. Tartu, 2014, 172 S.
14. **Maarja Hollo.** Romantiline subjekt, mälu ja trauma Bernard Kangro sõja-järgses loomingus. Tartu, 2016, 194 lk.
15. **Brita Melts.** Kirjanduslikud omailmad ja nende autobiograafilised lätted. Tartu, 2016, 223 lk.
16. **Andrus Org.** Eesti ulmekirjanduse žanrid ja nende poeetika. Tartu, 2016, 362 lk.
17. **Johanna Ross.** Aira Kaalust Mari Saadini. Nõukogude eesti naisarengu-romaan ja selle lugemisviisid. Tartu, 2018, 307 lk.
18. **Oleg Sobchuk.** Charting Artistic Evolution: An Essay in Theory. Tartu, 2018, 157 p.
19. **Rebekka Lotman.** Eesti sonett. Tartu, 2019, 463 lk.
20. **Katrin Kangur.** Poetics of adaptation and point of view: literary and documentary sources of the historical-biographical film. Tartu, 2019, 152 p.
21. **Janek Kraavi.** Transgressioon ja transgressiivsuse poeetika eesti nüüdis-kirjanduses. Tartu, 2021, 169 lk.
22. **Andres Herkel.** Nägärdžuna „Keskmise tee juurvärsid“: tõlge ja tõlgendus. Tartu, 2022, 312 lk.
23. **Silvia Kurr.** Material Ekphrasis: Bringing Together New Materialisms and Ekphrastic Studies. Tartu, 2023, 129 p.