



☪ SÕBRALIK SEMIOOTIKA

SÕBRALIK SEMIOOTIKA

Semiosalongi tekste aastast 2011-2014

Koostanud Piret Karro ja Kristin Orav

ISBN 978-9949-33-776-7



9 789949 337767

SÕBRALIK SEMIOOTIKA

Semiosalongi tekste aastast 2011-2014

Koostanud
Piret Karro ja Kristin Orav



Semiosalong 2014

Koostanud Piret Karro ja Kristin Orav
Kujundanud ja küljendanud Raul Taremaa
Keeletoimetajad Tyler Bennett ja Eva Lepik

Semiosalong tänab:

Eesti Kultuurkapitali,
Tartu Kultuurkapitali,
Eesti Semiootika Seltsi,
Tartu Ülikooli semiootika osakonda

©Autorid
Semiosalong, 2014
Tartu, Tallinn

ISBN 978-9949-33-776-7

semiosalong.blogspot.com

Sisukord

Piret Karro ja Kristin Orav

Eessõna

7

KUNST

Marge Monko

“Daame oli küll vähe, aga siiski neid oli”

19

Daniel Edward Allen

**Semiotics Text –
Discovering Perspective Accidentally**

35

Gregor Taul

Peterburi seinad

40

Indrek Grigor

**Sünnipäev. Asümmeetrilised peegeldused
Jaan Toomiku loomingus**

45

Laura Toots

“Kuus kraadi allpool horisonti”

51

Aare Pilv

**Aisteetika
ehk Miks maailm ei oleks teatrita parem paik**

53

Edvin Aedma

Värsid mängijale

63

KULTUUR JA KIRJANDUS

Anti Saar

Tölkekirjandus / Lõtk ja nikerdus 69

Kaire Maimets-Volt

(Üles)tähendusi muusikast 75

Roomet Jakapi

Kuidas konstrueeriti
ihust lahkunud hinge (varausajal) 84

Sven Vabar

Reaalsusemasinad:
visandeid käsilolevast lõputust vohangust 92

Tanel Rander

Ida-Euroopa ja transformeeruv semiosfäär 101

Tõnu Viik

Surma fenomenoloogia:
Surm ei ole minu kadumine olematult pildilt 108

Veronika Valk

Kehas, kontinentidevahelisel lennul 115

ERROR

Oliver Laas

Vea-element tähenduses:
mõningad täheldused 121

Gerhard Lock

Hüperteadvus ja hetkes olemine. *Error*'i rollist
muusikalises vabaimprovisatsioonis 131

<i>Arlene Tucker</i>	
This is not this is a Mistake	148
<i>kiwa</i>	
1 error 1 realsus	159
<i>Kristin Orav</i>	
The Role of Failure in Contemporary Art: “Research on Failure”	163
<i>Fideelia-Signe Roots</i>	
Kui naine tahab olla kangelane Kestvus-performance „Äng – 161 km palja rindkerega“	184
<i>Liisa Kaljula</i>	
Mis juhtus Andres Lapeteusega? Error’ist kõrgklassi homo soveticus’e näitel	197
<i>Andrus Laansalu</i>	
[]	206
Lisad	209
Autorid	221
Semiosalongi seminarid 2011-2014	224
Summary	228
Tänusõnad	231

Eessõna

Semiosalong on seminarisari, aga eelkõige protsess, fenomen, interaktsioon, kogemus, platvorm, mis on nelja aastaga kasvanud Tartu Ülikooli peahoone keldris toimuvast semiootikute kogunemisest kolmes Eesti akadeemias esindatud valdkondadevaheliseks kultuurisündmuseks. Semiosalong on kasvanud nagu taim, mis sirutab oma risoome järjest kaugeemale ja sügavamale, olles nüüdseks toimunud kolmes Eesti linnas, kümnekonnas kohvikus, kultuuriklubis, muuseumis, galeriis ja ülikooliruumis ning olnud osa mitme kultuurifestivali programmist.

Semiosalong sai alguse 2011. aasta talvel, kui semiootika esmakursuslane Rasmus Rebane tuli ideele taas elu sisse puhuda kunagisele osakonna filmiõhtute sarjale Semiootiline Salong. Rasmus läks Eesti Semiootika Seltsi esindajale Katre Välile ideest rääkima, kutsudes kätt hoidma oma kursusekaaslast Piret Karro. Lepiti kokku, et uue formaadi, visuaalsemiootika seminarisarja tarvis kohandatakse nimi Semiosalongiks ning nii sai alguse esimene 10-seminariline sari, mis toimus üle nädala kolmapäeviti Tartu Ülikooli peahoone keldris.

Kujunes välja, et Semiosalongi kuraatoriks ja peakorraldajaks hakkas Piret Karro, kes sõnastas Semiosalongi kontseptsiooni järgnevalt:

„Semiosalongi eesmärk on näidata, kui mitmekülgsed kultuurinähtuste kirjeldamisel on semiootilist analüüsimeetodit võimalik rakendada. Iga seminari on kutsutud juhendama tegevsemiootik, kunstnik või mõne muu ala asjatundja. Semiosalongi sihtgrupp on erinevate teadusalade tudengid ja õppejõud, aga ka ülikoolivälised inimesed, keda paeluvad semiootika erinevad rakendusvõimalused, seminariteema spetsiifikast huvitujad, kellel avaneb võimalus oma huviala üle semiootilise nurga alt mõtiskleda, ning kõik teised, kes soovivad mõista, mis on semiootika ja kuidas see praktikas toimib. Seminaride õhkkond on taotluslikult mitteformaalne, et õhutada ideederinglust ja vaba arutelu.“

Samadele teesidele tuginedes kulgesid kõik neli toimumisaastat. Tuli välja, et ideederinglust ja vaba arutelu soodustav mitteformaalne õhkkond on suurepärase keskkond. Semiosalong kujunes meeldivaks ja oodatud sotsiaalseks ja intellektuaalseks sündmuseks ning platvormiks, kus astusid üles kurikuulsad kunstnikud, eksperimentaalkirjanikud, akadeemikud oma mässulisemate ettekannetega ning poliitiliselt meelestatud kriitikud.

Kuigi Semiosalong oli esimese hooaja alguses tundmatu seminarisari, oli kohe esimesel, kunstnik **Tiit Joala** arutelul tänavakunstist ruum kuulajaid täis. Esimese hooaja publikurekord oli umbes 40 inimest, kes tulid kuulama kunstiõppejõu **Marco Laimret**. Lektor küll hilines seminari veerandtunni, olles olnud kogu päeva telefoni teel kättesaamatu, nii et esmakursuslasest kuraator seisis peahoone fuajees suure kella all ja mõtles, kas lektor üldse tuleb kohale, aga tuli ja tegi 3-tunnise improvisatsioonilise loeng-*performance*'i.

Teine hooaeg algas 2012. aasta märtsis esialgu Tartu Ülikooli semiootikaosakonnas aadressil Jakobi 2. Klassiruumis jõudis toimuda kolm seminari, kus viimasesse tuli kohale Tartu Kunstnike Liidu esindus, kes jõid skulptor **Jevgeni Zolotko** üliintensiivse seminari jooksul esireas ära kaks pudelit veini. Järgmisel hommikul saatis semiootikaosakond Semiosalongile noomituse, ent Piret soovis korraldajana, et Semiosalongi kuulajad ei peaks tundma end liiga kammitsetult. Hooaja järgmised seminarid toimusid juba kohvikus Nälg, kus sai selgeks, et Semiosalong ei ole klassiruumiseminar, vaid

sündmus, mille õige toimumispaik ongi kohvikus, kultuuriklubis, galeriis – kohas, kus inimestele meeldib kokku saada.

Zolotko seminaris toimus peale veinijoomise veel midagi. Lektor rääkis sellest, kuidas kunstiteos sünnib – alguses tajub kunstnik maailmartervikut, ihudes selle voolust välja eraldiseisva eseme, skulptuuri, mis seejärel muutub taas osaks kõikehõlmavast maailmatäielikkusest. Zolotko kõne oli nii sugestiivne, poeetiline, rahulik ja huvitav, et nii mõnigi kuulaja ei pidanud vastu ning lahkus poole pealt. Need, kes jäid, olid pingsalt kesken-
dunud kunstniku kujutlusvõime ja maailmataju hoomamisele ning kuulajate mällu on see kogemus jäänud millegi enama kui lihtsalt seminarina.

Kolmandal hooajal laienes Semiosalong nii kontseptuaalselt kui geograafiliselt. Kaisa Eiche ja Rael Artel kutsusid Semiosalongi osalema kaasaegse kunsti festivali ART IST KUKU NU UT haridusprogrammi, mille jooksul toimus sügissemestril viis seminari kolmes Tartu näitusepaigas: Nooruse galeriis, Y-galeriis ja Tartu Kunstimuseumis.

Kolmanda hooaja kevadine tsükkel lahvatas korraga kolmes linnas: Tartus klubis Kink Konk, Viljandis kohvikus Fellin ja Tallinnas Von Krahli Akadeemias. Viljandis tegi Semiosalong koostööd Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemiaga ja esindaja Hannele Kännuga ning osales Tallinnas Von Krahli Akadeemia programmis.

Laienemise eesmärk oli tekitada semiootilisi diskussioone Eesti peamistes akadeemilistes keskustes, saavutades nii kontakti laiema kuulajaskonna ja potentsiaalsete vestluskaaslastega. Kureerimise skeem nägi ette ajude-
ringlust kolme linna vahel: Tartu teadlased, kirjanikud, kunstnikud ja mõtlejad Tallinnasse, Tallinna omad Viljandisse, viljandlased Tartusse ja kõik teised võimalikud kombinatsioonid. Seminarisarja kuraator kolmes linnas oli endiselt Piret Karro, kes nüüd juba kaasas oma tegevusse mitte-
ametlikult Kristin Orava ekspertiisi.

Tartus, Tallinnas ja Viljandis seminaride läbiviimine oli hariv ja meele-
tu. Viljandi esimesse seminari tuli kunstnik **Andrus Laansalu** kuulama terve kohvikutäis viljandlasi, mis viimaseks seminariks, kus kõneles lavastaja **Rein Pakk**, oli kahanenud viieks inimeseks. Ent mingil põhjusel ei ole Semiosalong kunagi igav, isegi kui ruumis on mina-mu-

kaks-sõpra-lektor-ja-veel-paar-inimest. Paku seminar kujunes kõneleja monoloogi asemel intensiivseks, intiimseks ja intrigeerivaks vestluseks kinniste uste taga, kus umbes pooltunni möödudes mõistsid kõik, et see jutt siit ruumist kaugemale ei lähe. Semiosalongi blogis märgib toimunut üks budistlik jutustus.

Neljandal hooajal kutsuti Semiosalong osalema ARTISTKUKUNUUTile, Pimedate Ööde Filmifestivalile, Mõtlemisfestivalile ning üks eriseminar toimus kunstinäitusel Y-galerii ajutises asukohas Tartu Ülikooli kirikus. Tavapärase sügise-tsükkel toimus taas uues asukohas, kirjanduslokaalis Arhiiv. Peale selle toimus Tallinnas Von Krahlis ERRORi-teemaline eriseminaride sari, mille kuraator oli Kristin Orav, kes tõi Semiosalongi seminari-sarja juurde värsket energiat ja professionaalset koostööd.



Illustratsioon 1. Piret Karro ja Kristin Orava performance "I have no Memory of my Art" (2012). Foto Aleksi Jaakkola

Idee pühendada terve seeria ühe mõistevälja avamisele – *error*'ile, pärines Kristini soovist luua diskussioon, mis haakuks tema teadustöö probleematikaga ning vaatleks nurjumist eri perspektiividest eri distsipliinides.

Kristin määratleb *error*'i temaatika tekkeloo algimpulsina *performance*'it "I have no Memory of my Art" (2012), mis valmis koostöös Piret Karroga Skokis, Poolas projekti „Ground” raames (vt Illustratsioon 1). See tekstipõhine *performance* seisnes kunstnike katses ennast kaasaegse kunsti väljal määratleda. 20-minutiline dialoog hõlmas kriitilisi rollivahetusi kunstnikust kriitikuks ning vastupidi, püüdes ümberkehastumiste kaudu mõista ning meenutada oma esmaseid põhjuseid, miks üldse oldi kunagi seotud kunstitegemisega. Ühise järelalusena sõnastati, et mõnikord on parem kunstist mitte rääkida.

See aga, millistel teemadel ja tingimustel on parem mitte kõneleda, kujunes mõne aasta järel Kristini peamiseks huvi- ja uurimisvaldkonnaks. Edulugude varju jääv ja äärealadele uhitud *error*, mida üldjuhul seostatakse negatiivsete konnotatsioonidega, sai Semiosalongis sõbraliku vastuvõtu osaliseks. Avaseminaris tunnustas filosoof **Oliver Laas** vea-elementi evolutsiooniliste protsesside katalüsaatorina, mis leidis omakorda kinnitust helilooja **Gerhard Locki** kontsert-seminaris, kus tervitati *error*'it igati positiivse nähtusena. Helsinki ülikooli professor ja EHI juhtivateadur **Rein Raud** defineeris viga vaba tahte korrelaadina ning leidis, et just juhuslikkus on see, mis võimaldab olla maailmas vaba. Raud lisas: „*Mina* ei olegi muud kui ainukordsete juhuste pidevate ühtelangemiste jätkuv ja planeerimatu jada”. Katke, mille nii mõnigi kuulaja kiiruga märkme-raamatusse püüdis jäädvustada. Killukese oma isiklikust maailmakogemusest avas **Jaanika Juhanson**, kes esitas küsimuse, millised on olnud tema vead teatris. Seminarist kujunes intensiivne mõtteretk lavaesisesse ja -tagusesse ruumi, tutvustades elavalt ühe lavastaja igapäevast lahinguvälja *error*'itega, mis olid Juhanson'i sõnul teatrisse n-ö sisse kirjutatud, vt lisaks semiootik **Tyler Bennetti** seminari, mis vaatles katkestuslikku ning ennustamatut momenti kunstiretoorikas. Ent kõikidele välja toodud *error*'itele leidis Juhanson otsejoones vastulause. Viga oleneb alati vaatepunktist ning võib ajas muutuda ehk pikemas perspektiivis osutada hoopis õnnestumiseks. Sarnase sisevaatluse võttis ette **Fideelia-Signe Roots**, kes eesmärgiga testida naisekuvandi piire, kõndis 2011. aastal palja rindkerega Tartust Karepale. Kunstnik küsis: on ta hull, loll, narr, tulnukas või

kangelane? Kas tema aktsioon „Äng” on läbikukkumine või õnnestumine? Kunstis on võimalik n-ö vea-elementi tuvastada ka autoripositsioonide nihetes. Kunstikriitik ja kuraator **Anders Härm** tutvustas oma seminaris isiklikku tüpoloogiat traditsioonilisest, romantilisest ja kaasaegsest kunstnikust, määratledes neid positsioone deleuze'ilik-guattarilikul afektiivsel ning kontseptuaalsel teljel. Nihke lahkamisele keskendus ka kultuuri-teoreetik **Liisa Kaljula**, kes vaatles juhtumipõhiselt ühe inimliigi kujunemislugu – Eesti filmiklassikast tuntud tegelaskuju Andres Lapeteuse tõusu ning langust *homo sovieticus*'ena.

Uurimusliku pilgu heitsid *error*'ile kunstnikud **Arlene Tucker** ja **Kristin Orav**, kes olid selle mõiste avamiseks viinud läbi eraldi küsitluse ning on ühtlasi kaks kolmest autorist, kes kirjutavad kogumikus inglise keeles. Tucker keskendus erinevatest valdkondadest inimeste kogemuste kirjeldamisele ning jõudis järelduseni, et *error*'il on oluline roll tolerantsi, empaatia ning kaastunde tekkimisel. Orav, kelle uurimisrühmaks olid kunstnikud, keskendus läbikukkumise rolli avamisele tänapäevases kunstipraktikas ning rõhutas oma töös korduvalt seda rebendit või katkisust, mis oli läbiva jõujoonena *error*'i-eriseminarides esile toodud kui loomingulise valdkondade n-ö juba olemasolev algtingimus. *Error*'i mõistevälja avamisel domineerisid kokkuvõttes mõisted *nihe*, *ennustamatus* ja *katkestus*, milles nähti tupiktee asemel hoopis võimalust loominguliste lahendusteni jõudmiseks.

Käesolevasse kataloogi on koondatud eri žanrides artiklid kahekümne kahelt Semiosalongi lektorilt. Enamiku artikleid on lektorid kirjutanud spetsiaalselt siinse kogumiku jaoks oma seminari teemal reflekteerides või seda seminarijärgselt edasi arendades. Käsitletud teemade põhjal eristasid kogumiku koostajad tinglikult kolme teemaplokki: kunst, kultuur ja kirjandus ning *error*.

Kunsti teemaplokis on kokku seitse autorit. Kogumiku avab kunstnik **Marge Monko**, kes käsitleb naisi kunstiloos, renessansiaegsest aktimodellist tänapäeva moemannekeeni ning feministlike naiskunstnikeni, kes küsivad, et kas selleks, et naised muuseumisse pääseksid, peavad nad olema alasti. Pilgu minevikku heidab fotograaf **Daniel Edward Allen**,

kes tutvustab oma kirjutises kogemust Läti fotolaagrist, kus ta tutvus esmakordselt Eesti esimese fotograafi Johannes Pääsukese saajandi-
vanuste töödega, mis andsid talle inspiratsiooni oma kunstiprojekti läbi-
viimiseks. Isiklikul kogemusel ning muljetel põhineb ka kunstiteadlane
Gregor Tauli arutus, mis annab ülevaate Peterburi tänavakunstist ja
selle positsioonist, esitades kaheksa hüpoteesi, miks napib selle linna sein-
tel pildilist grafitit ja muud kujutluslikku. Jaan Toomiku kunstiloomingus
kajastuvaid motive uurib kunstikriitik **Indrek Grigor**, pöörates peami-
selt tähelepanu peegeldusele, mis tähistab kunstniku teostes ennekõike
sünni ja surma müsteeriumi. **Laura Toots** selgitab lahti oma teose „Kuu
kraadi allpool horisonti“, mis oli osa näitusest „Sõida tasa üle silla“ ART
IST KUKU NU UTil 2012. aastal Nooruse galeriis, sõnastades oma kunstni-
kupositsiooni. Kirjandusteadlane **Aare Pilv** kaitseb teatri olulisust afek-
tiivse kunstina ning selgitab sõna esteetika etümoloogilist seost tajumi-
suga – esteetika on eelkõige see, mis puudutab tajumismeeli, mitte lihtsalt
visuaalse iluga seotud mõiste. Ploki võtab kokku kirjanikust arutamän-
gude looja **Edvin Aedma**, kes on oma arutamängude kaudu reaalsuse
modelleerimise seminari tõlkinud luulevormi, kirjutades mängu olemu-
sest – mänguga on võimalik nautida oma olemasolu, ent mäng võib olla ka
kurjast.

Kultuuri ja kirjanduse üle arutlevad seitse autorit. Esimene neist on
tõlkija **Anti Saar**, kes on artikli pealkirjas oma teema – tõlkekirjanduse
– osavalt anagrammiks nikerdanud, arutledes selle üle, milliseid keerd-
küsimesi-keelemänge tuleb tõlkijal oma töös lahendada. Muusikateadlane
Kaire Maimets-Volt teeb muusikasemiootilise analüüsi sellest, milliste
vahenditega on muusikas võimalik tähendusi edasi anda, tuues näiteid Arvo
Pärdi *tintinnabuli*-heliteostest. Kui tähendusandjad Arvo Pärdi muusikas
puudutavad kahtlemata hinge, siis hinge puudutab ka akadeemik **Roomet
Jakapi** – analüütilis-filosoofiliselt –, arutledes skemaatiliselt selle üle,
mida varauusaeglased arvasid pärast surma inimese hingega juhtuvat.
Kirjanik **Sven Vabar** kirjeldab mõnda reaalsusemasinat, mis on nagu
Valdur Mikita *metsik*, aga kogetav metsa asemel linnas, täpsemalt Tartu
linnas. (Muuhulgas ka Tartut ümbritsevast) laiemast kultuurikontekstist

kirjutab kunstnik **Tanel Rander**, kes kritiseerib Ida-Euroopa identiteedi kujunemist ja seda, mida *homo postsovieticus* neoliberaalse kapitalismi kontekstis tähendab. Kogumiku raskepärasemate teemade hulgas vaatleb surmaküsimust ja -kogemust EHI filosoofia professor **Tõnu Viik**, kelle fenomenoloogilisest perspektiivist lähtuv käsitlus kirjeldab elu igavikuna, mis seisneb elus endas, mitte väljas- või teispoolsuses. Arhitekt **Veronika Valk** arutleb elu üle teel olles, mõtestades lahti, mida tähendab kodutunne, kui reisimine on igapäevane ja kodulikke paiku mitmes riigis.

Lisaks *error*'i seerias üles astunud lektorite Oliver Laasi, Gerhard Locki, Arlene Tuckeri, Kristin Orava, Fideelia-Signe Rootsi ja Liisa Kaljula tekstidele, millest oli lühidalt juttu *error*'i eriseminaride seeriat tutvustavas lõigus, kuuluvad oma teemakäsitluste poolest viimasesse plokki ka **kiwa** ja **Andrus Laansalu** kirjutised. Kiwa teeb eksp-kirjandusliku reaalsuse-analüüsi, kaasates süsteemikirjeldusse *error*'i võimalikkuse ning Andrus Laansalu sõnastab oma seisukoha semiootika suhtes – semiootika peab aitama inimesel saada tagasi loomaks.

Kogumikus esindatud teemad ning artiklid on omavahel kokku põimunud tihedaks dialoogiks, kus ühest tekstist võib leida vastuse või vastulause teises tekstis esitatud küsimustele või avaldustele. Koostajate eesmärk on liita ühtede kaante vahele teaduslikumad lähenemised ja kunstilisemad kirjutised, milles säilivad autorite isiklik käekiri ja vaated. Kogumiku koostajad on artiklite autoritele jätnud väljendusvabaduse, kutsudes lugejaid üles kasutama kriitilist meelt ning analüüsima, kuidas tekstid suhestuvad lugeja tõekspidamistega, alustades dialoogi seal, kus see tundub oluline. Käesolev kogumik lähtub Semiosalongi põhimõttest luua platvorm, mis võimaldab kohtuda eri vaatepunktidel. Just selles barokses külluses võiks avalduda semiootika kui teaduse ja analüüsimeetodi rikkalik tööpõld. Käesoleva artiklikogumiku näol on tegu püüdlusega, mis tooks semiootika teaduse ning analüüsimeetodina laiemale publikule lähemale. Tegu ei ole üksnes suletud ringi teoreetiliselt kuiva kabinetiteaduse või teadusega liiklusmärkidest, vaid olulise viisi ja võimalusega eri kultuurinähtuste tõlgendamisel ja mõtestamisel. Inimene kultuuris tegutseb kogu aeg erinevate kultuurikoodide, keelte ja nähtuste pingeväljas, kuid ei teadvusta alati

kultuuriprotsesside tähendusmehhanisme. Kuidas saab maailm meie ümber tähenduslikuks? Käesolev artiklikogumik esitab täpselt kakskümmend kaks võimalikku versiooni jagatud kultuuriruumi eri tahkude kirjeldamiseks, milles semiootikal on keskne roll.

Artiklikogumiku koostamisel kohtasime lektorite poolt sama rõõmsustavat entusiasmi ja koostöövalmidust, kui neid esmakordselt Semiosalongi kutsudes, mis tegi selle kogumiku kokkupanemise väga meeldivaks protsessiks. Siit ka väljaande pealkiri: „Sõbralik semiootika: Semiosalongi tekste aastast 2011–2014“, mis väljendab Semiosalongi fenomeni õhulist, positiivselt pingestatud, sünergilist olemust. Selle olemuse on loonud nii lektorid ja publik, kui ka kultuuriklubide, filmi- ja kunstifestivalide kultuurikontekst, kuhu Semiosalong paigutub ja millest võrsub.

Piret Karro ja Kristin Orav

Kunst

Marge Monko

“Daame oli küll vähe, aga siiski neid oli”¹

Sissejuhatus

Käesolev loeng sai alguse Piret Karro ettepanekust rääkida Semiosalongis feministlikust kunstist. Kuna olen paljudes oma töödes lähtunud feministlikust kriitikast ja sel teemal Kunstiakadeemias loenguid pidanud, jään nõusse. Siiski on mul viimasel ajal tekkinud probleem teatud osa feministliku kunstiga. Kuna feministlik diskursus on pildil olnud juba rohkem kui 40 aastat, siis esitab see kunstnikele ja kuraatoritele teatud väljakutse – selleteemalisi teoseid ja näitusi on mõtet teha vaid siis, kui need lisavad midagi uut ja avavad möödanikku senisest erineval viisil. Olen ka ise osalenud näitustel, kus on kokku pandud kena komplekt naiskunstnike töid, kuid mis ei ole ei (enese)kriitiline ega paku uusi ideed selle kohta, millised peaksid feministliku kunsti eesmärgid praegusel momendil olema.

Seetõttu tundubki mulle parem kronoloogilise ülevaate asemel tuua välja paar põhiprobleemi, millest feministlik kunst ja teooria on lähtunud. Need probleemipüstitused ja näited lähtuvad pea kõik angloameerika kontekstist. Kuna siinne kunstiajalugu on lääne omaga võrreldes ünsa napp ja Eestisse jõudis feministlik diskursus alles 1990ndatel, siis on vastavaid näiteid kohalikust kontekstist raske, kui mitte võimatu leida.

1 Tsitaat Mihhail Bulgakovi “Teatriromaanist”.

Loengu pealkiri on laenatud Mihhail Bulgakovi „Teatriromaanist“ (eesti keeles avaldatud esmakordselt 1966. aastal). Bulgakovi teosel puudub seos feminismiga, nii et tsitaadi kasutamine võib tunduda üsna meelevaldne. Samas sobib see hästi kirjeldama naiste vähest osakaalu loojate hulgas, mis on ühtlasi üheks feministliku kriitika põhiobjektiks. Lause on pärit peatükist, kus Bulgakov kirjeldab literaatide seltskondlikku koosviibimist kriitik Konkini juures (Bulgakov 1997: 30). Üksikud kohalviibivad daamid on kas kellegi tütreid või abikaasad, kirjanikke või teisi loovisikuid nende hulgas ei ole.

Romaani minategelane on algaja kirjanik Maksudov, kelle romaani dramatiseeringust on huvitatud Sõltumatu Teater. Sündmuste käigus tutvustab Maksudov oma lugejaid teatri siseeluga, värvikate tegelaste ja nendevaheliste mikrodraamadega. Oluline on märkida, et teatri loomingu- ja administratiivse personali hulgas on naisi rohkem kui literaatide seas.

Umbes 18. sajandi teisest poolest alates on nii naisnäitlejad kui -lauljad olnud teatrites ja ooperites tavaline nähtus. Kunstike autobiograafiates on alati rõhutatud naissoost muusade ja modellide rolli, samas on naiskunstnike osakaal olnud väga väike. Kui 19. sajandil kerkis esile mitmeid naissoost kirjanikke – George Sand, Emily Brontë, Jane Austen, Emily Dickinson, Mary Shelley jne, siis samast perioodist tuntakse ainult mõnda üksikut naiskunstnikku. Kahtlemata mõjutas selline „jõudude vaherkord“ maalide süžeesid ja seda, milliseid sugupooltevahelisi suhteid need kujutasid.

Linda Nochlin mainib oma essees „Miks pole olnud suuri naiskunstnikke?“, et selline küsimus kätkeb mitmeid enesestmõistetavusi ning esmane feministlik reaktsioon oleks sööt alla neelata ja vastata sellele küsimusele nii, nagu see on püstitatud: hakata ajaloost üles kaevama seni vähetuntud naiskunstnikke ja neid rehabiliteerima. Nochlin väidab aga, et tõesti ei ole olnud naisi, kes oleksid võrdsed Michelangelo või Rembrandtiga, Delacroix' või Cézanne'iga, Picasso või Matisse'iga (Nochlin 2000: 17). Ja et sama hästi võib küsida, miks ei ole kuni 19. sajandini olnud aristokraatidest kunstnikke. Nochlini arvates on teatud gruppide kõrvalejäämine mingitest

eluvaldkondadest konkreetse ühiskondliku situatsiooni tulemus. Kujutava kunsti puhul on siin olulisteks teguriteks sotsiaalsed struktuurid nagu kunstiakadeemiad, patronaazisüsteem, mütoloogiad jumalikust loojast jne.

Suhted

Enne kui tuua mõned näited sellest, kuidas kujutav kunst, eriti aga aktimaali traditsioon, on alates renessansist kuni 20. sajandi alguseni peegeldanud ja samas ka tsementeerinud sugupooltevahelisi suhteid, tooksin mõned näited sellest, millised moraalinormid kodanlikus ühiskonnas kehtisid.

Esimene näide on Eestist. 1905. aastal avaldas Jaan Tõnisson ajalehes „Postimees” artiklite sarja pealkirjaga „Waba armastus”. Tõnisson kirjutab vabast armastusest, mehe ja naise vahelisest abieluvälisest kooselust.

Vaba armastuse liikumise juured on liberaalses mõtlemises. Selle eesmärgiks oli naise ja mehe vaheline vaba kooselu, alternatiivina seni rangelt riigi ja kiriku poolt reguleeritud perekondlikele suhetele. Liikumine sai alguse 18. sajandi lõpu naisõiguslaste, eelkõige Mary Wollestonecrafti ideedest. 19. sajandil mõjutasid liikumist enim Margareth Sangeri ja Emma Goldmani, aga ka Havelock Ellise ja inglise sotsialisti Edward Carpenteri tekstid. Sanger ja Goldman rääkisid seksuaalsest vabadusest laiemalt, kaasates ka samasoolised suhted ning kontratseptiivsete vahendite temaatika.

Tõnisson toob oma kirjutises näite n-ö „elust enesest”:

„Haritud meesterahvas ja haritud naisterahvas teatawad, et nemad heitwat ilma laulatuseta kokku, sest et neil kui usuta inimestel wõimata olewat endid kirikliselt laulatada lasta. Jutu hulka kostab seletus, kooselamine sündiwat „waba armastuse” põhjusemõttel.” Tõnissoni meelest on vaba armastuse lembus seotud eestlaste pika orjapõlve kogemusega: „Wististi tuleb siis sugulise lodewuse nähtust, mis meie rahwa hariduseloo käesolewal ajajärgul silma hakkab paistma, suurelt osalt möödäläinud orjuse aegade päranduseks pidada, kuna ta just meie rahvuslike iseloomu längujäämisest järgneb.” (Tõnisson 1905: 29.01)

Tõnissoni artiklit lugedes saab selgeks, et tema kriitika teravik on suunatud noorte naiste suunas:

„Sarnased noored naesterahwad, kes ainult mõne loodusteadlise kirjatöö sissejuhatust ja mõnda kõlawasõnalist lendlehekest lugenud, kuulukse uskuwat, nagu tähendaks metsik-abelusse astumine naesterahwa-wabastuse algust. Et ajamärgid rohkem silma paistaksiwad, lasknud mõned naisliikumise sõbrad enestel juuksed lühikeseks lõigata.” (Tõnisson 1905: 31.01)

Tõnissoni seisukohad toetuvad kodanlikule topeltmoraalile: mehe puhul on pea alati aktsepteeritud, et neil on enne abiellumist seksuaalseid suhteid. Naise puhul kehtivad moraalinormid aga eeldasid, et ta pidi abieluma süütult.

Teine näide on pärit Stefan Zweigilt, Austria kirjanikult, kes oma autobiograafilises romaanis „Eiline maailm” kirjeldab väga täpselt topeltmoraali poolt loodud olukorda erinevate sugupoolte jaoks:

„See „ühiskondlik moraal”, mis ühelt poolt *privatim* möönis seksuaalsuse olemasolu ja selle normaalset kulgu, kuid teiselt poolt ei tahtnud seda avalikult mingi hinna eest tunnistada, oli aga isegi kahekordselt valelik. Sest kui see noorte meeste suhtes pigistas ühe silma kinni, kuid teisega pilgutades neid koguni julgustas „endil sarvi maha jooksmata”, nagu tollases nõökavas perekonnažargoonis öeldi, sulges see naise suhtes kartlikult mõlemad silmad ja teeskles pimedat. Et mehel olid tungid ning et ta tohtis neid tunda, sellega tuli isegi konventsioonil vaikides nõustuda. Et aga ka naine võiks olla mingil määral nende meelevallas, et loodus vajas oma igavesteks sihtideks ka naissoolist polariteeti, seda ausalt tunnistada tähendanuks patustamist „naise pühaduse” mõiste vastu. Nõnda seati Freudi-eelsel ajal aksiomina kehte leppimus, et naissoost oleval pole kehalisi himusid enne, kui mees on ta äratanud, mis oli ofitsiaalselt muidugi mõista alles abielus lubatud.” (Zweig 1988: 58)

Mis puudutab naiste isolatsioonis hoidmist, siis ühe näitena võib tuua aktimodellide joonistamise tunnid kunstiakadeemias, millest 16.–17. sajandil sai õppeprogrammi keskne osa. Naistel ei lubatud aktimodelli jäädvustamisel osaleda, isegi kui poseerijaks oli naismodell, sest seda ei peetud sündsaks. Nochlin toob oma essees lõbusa näite Johann Zoffany maali näol, mis kujutab Londoni Kuningliku Akadeemia liikmeid (mees) aktijoonistamise situatsioonis. Kohal on kõik liikmed, välja arvatud kunstnikud Angelica Kauffmann ja Mary Moser, kes on esindatud seinal rippuvate portreedena (Nochlin 2000: 31).

See pikk sissejuhatus on vajalik, et selgitada ühiskondlikku taustsüsteemi, milles järgnevalt näiteks toodud kunstiteosed on sündinud. Tihti peetakse just klassikalist maalikunsti autonoomseks ja ühiskondlikest suhetest väljaspool asuvaks. Seda rõhutavad ka kunstiajaloo käsitlused. Alles 1970.–1980. aastatel hakkasid feministlikud uurijad senist kaanonit kritiseerima. Carol Duncan rõhutab oma essees „Võimu esteetika moodsas erootilises kunstis”, et kunstiteosed naudivad ideoloogilist kaitset ja nähtamatut autoriteeti, samal ajal kinnitades sotsiaalset korda – meeste võimupositsiooni ja naiste sõltumist sellest (Duncan 2000: 115).

Aktid

Üks populaarsemaid ja enam hinnatud žanre maalikunstis läbi aegade on olnud aktimaal. Selles traditsioonis annavad tooni naisaktid. Nende abil on edasi antud kõikvõimalikke stseene – müüte, religioosseid allegooriaid jne. Kui vaadelda mõne sellise maali sisu, siis ei ole enamiku lugude edasiandmiseks alustus kui selline vajalik. On üsna ilmne, et naisakt teenis meeskunstnike ja -vaatajate vaatamisiha ja tähistas nende erootilisi fantaasiaid.

Briti visuaalkultuuri teoreetiku John Bergeri sõnul kujundas niisugune rollide jaotumine sajandideks välja vaatamise hierarhiad, mida ta kirjeldab oma raamatus „Nägemise viisid” järgnevalt: „Mehed tegutsevad ja naised esinevad. Mehed vaatavad naisi. Naised vaatavad, kuidas neid vaadatakse. See mitte ainult ei määra enamikku meeste ja naiste vahelisi suhteid, vaid ka seda, kuidas naised endisse suhtuvad.” (Berger 1990: 47) (vt Lisa 1)

Üheks palju kujutatud baaslooks, mille puhul alastus mängib otsest rolli, on Aadama ja Eeva Paradiisist väljakihutamise lugu. Berger märgib oma raamatus, et kui veel keskajal esitati seda lugu stseenide kaupa (nagu koomiksis), siis renessansiajastul jäi narratiivsest järgnevusest alles vaid üks kindel stseen – häbi, kus Adam ja Eeva kannavad suguelundite varjamiseks viigilehti. See pilt ei väljenda naise ja mehe häbelikkust üksteise ees, vaid pigem vaataja ees.

Nagu mainitud, kujutab suurem osa akte kunstiajaloo naisi. Berger toob välja ühe olulise tunnusjoone, mis naisakte iseloomustab – nad ei ole maalidel kunagi omaette või täielikult tegevusse haaratud, alati leidub pildil märke, et nad on teadlikud vaataja olemasolust. Mõnikord vaatavad nad otse vaataja poole, mõnikord on nende kehaasend selline, et vaatajal oleks võimalik kujutatut eestvaates näha. Teinekord, kui maalil kujutatakse stseeni peegliga, muutub pildil olev modell ka iseenda vaatajaks.

Peeglist vaatamine sümboliseerib naise justkui loomupärast edevust. Tihti rõhutab seda ka maali pealkiri (*Vanity*, e. k edevus), omades moraliiseerivat eesmärki. Ent fakt, et kõik need pildid on maalinud meeskunstnikud, muudab moraali silmakirjalikuks. Edevus on üks omadusi, mida naissoole on sisendatud korduva motiivina läbi kunstiajaloo. See on tavamõtlemise nii sisse juurdunud, et seda omistatakse tüdrukutele juba maast madalast, ilma seda kahtluse alla panemata. Berger sõnastab selle konstruktsiooni järgmiselt: „Sa (kunstnik) maalid alasti naist, sest sa naudid tema vaatamist. Sa asetad talle kätte peegli ja paned maalile pealkirjaks „Edevus”, andes nii hukkamõistva hinnangu naisele, kelle alastust sa endale naudingutekitamiseks maalid.” (Samas: 51)

Üheks huvitavaks näiteks, kuidas ühest ja samast müüdist on võimalik pildiliste vahenditega erinevate rõhuasetustega teoseid luua, on „Parise kohtumõistmise” versioonid. Berger rõhutab oma käsitluses, et selle müüdi kujutamise ilmutab maalikunsti traditsiooni hinnangu temaatika – õuna saab see, kes on kõige ilusam.

Stseen ise on pärit Homerose „Iliasest“ ja leiab aset jumalanna Thetise ja Peleuse pulmas, kuhu olid kutsutud mitmed jumalused, välja arvatud tüljumalanna Eris. Kui pulmad olid täies hoos, heitis Eris kättemaksuks

pulmaliste hulka kuldõuna, millele oli kirjutatud: kõige kaunimale. Pulmalistest ihaldasid õuna endale kolm kaunitari: Zeusi abikaasa Hera, tarkusejumalanna Athena ja armastusjumalanna Aphrodite. Vaieldi ja leiti, et naise ilu üle otsustagu kõige ilusam surelik nooruk. Ilusaimaks meheks peeti Trooja kuningapoega Parist. Nii tõttasidki kolm omavahel tülitsevat jumalannat Parise juurde Troojamaale, kus noormees Ida mäe jalamil lambaid karjatas. Parise valik langes Aphroditele, kes töötas noormehele maailma kõige ilusama naise armastust. Kõige ilusam naine oli aga Sparta kuninga Menelaose noor abikaasa Helena. Nii purjetaski Paris Troojamaalt armastusjumalanna kaitsva tiiva all Kreeka väikeriiki Spartasse.

See on stseen, mida on läbi kunstiajaloo maalinud pea iga endast lugupeidav maalikunstnik, sealhulgas Sandro Botticelli, Angelica Kauffman, Peter Paul Rubens ja Auguste Renoir. Lucas Cranach vanemalt on pärit väidetavalt 22 erinevat „Parise kohtumõistmise” versiooni. Kui neid maale omavahel võrrelda, siis võib märgata, et pildil kujutatud kolme graatsia kehahoiak ja pilgud muutuvad aja jooksul järjest erootilisemaks ja väljakutsuvamaks. „Need, kes oskavad ennast kõige ilusamana välja pakkuda, saavad auhinna. Need, keda ei hinnata kõige ilusamaks, ei ole ilusad.” (Samas: 52)

Modernismiajastul muutus aktimaal žanriliselt vähem tähtsaks, aga seda esines siiski päris palju. Ka sürrealistlikus kunstis, mis seadis oma eesmärgiks uute väljendusvahendite otsimise ja konventsioonide eitamise, domineerib deformeerunud naisekeha esteetika. Sürrealistide huviobjektiks olid teadvustamatuse kõikvõimalikud avaldumisvormid, nii et seda, milliseid stsenaariume naise keha abil kujutati, on üsna raske üheselt määratleda. Sürrealistide esimeses, 1924. aastal avaldatud manifestis on kirjas: „Psüühiline automatism on sürrealism, ükskõik millisel kujul ta ka ei esineks: verbaalsel, kirjalikul või mõnel muul moel.”²

Kujutavad kunstnikud püüdsid oma loomingus automaatse kujutise poole. David Bate pakub, et „sürreaalne on – semiootilist terminoloogiat kasutades – tähistamise efekt, segadus või vasturääkivus tavapärasest

2 André Breton, *Manifesto of Surrealism*, lk 26 – (viidatud Bate 2004: 74 järgi).

tähistaja–tähistatava suhtes, kus tähendus jääb osaliselt varjatuks või on „salapärane“ (*enigmatic*) hoolimata sellest, kuidas (milliste tehniliste vahendite abil) ta on teostatud.“ (Bate 2004: 22)

Sürrealistide pildidel esineb naise keha peamiselt kolmes kategoorias:

1. Torsod – sagedased motiivid peata, käteta ja jalgadeta alasti kehast. Näiteks Hans Bellmeri seeria *La Poupée* (1935–37) ja Man Ray läikivasse materjali mässitud naisakt *Untitled* (1929).
2. Konvulsiivsed kehad. Selle kategooria moodustavad pildid, mis jäljendavad hüsteeriahoo *attitudes passionelles* faasist pärit moonutatud kehakeelt. Näiteks Man Ray *Explosante Fixe* (ilmunud ajakirjas *Minotaure*, 1934) ja Max Ernsti illustratsioonid graafilisest novellist *Une semaine de bonté* (1934).
3. Moonutatud kehad, näiteks Andre Kerteszsi seeria *Distortions* (1933) – kõverpeeglite abil moonutatud aktifotod, Raoul Ubac'i põletatud negatiivilt suurendatud naisakt *La nébuleuse* (1939) ja Brassai foto *Nude* (1933), kus naise keha on asetatud poosi, mis viitab otseselt peenise kujule.

Need näited osutavad paradoksile, et sürrealistid, kes olid pühendunud uut laadi visuaalse väljenduse otsimisele, ei suutnud välja murda naise kujutamise stereotüüpidest. Kui klassikaline maal kujutas naisakti müütide ja religioossete allegooriate edasiandmiseks, siis sürrealistid kujutasid alasti naisi teadvustamatuse väljendamiseks. Üks motiiv, mis sürrealistide (eelkõige Erwin Blumenfeldi ja Hans Bellemeri) loomingus samuti aeg-ajalt kordub, on elusa ja elutu, naise ja nukk-mannekeeni kõrvutamine. See motiiv on tõenäoliselt inspireeritud Küprose skulptori Pygmalioni müüdist. Pygmalion tegi elevantiluust naisekuju, mis õnnestus nii hästi, et ta armus kujusse. Inimese ja mannekeeni kõrvutamist võib leida ka nüüdisaegses moefotograafias. Võimalik, et selle, nagu ka mõningate teiste motiivide liikumise kunstist kommertsfääri 20. sajandi esimeses pooles tingis asjaolu, et paljud sürrealistid tegid raha teenimiseks reklaampilte. Näiteks Erwin Blumenfeldist sai hiljem tuntud moefotograaf.

Moe- ja reklaamfoto on valdkond, kus võib väga tihti ära tunda klassikalise maali traditsioonist pärit kompositsioone ja kujutamisi. On reklaame, mis tsiteerivad otse mõnda tuntud maali, eesmärgiks tekitada äratundmist ja osa saada klassikalise kunstiteose „autoriteedist“. Enamasti tähendab see ka seda, et kommertskujutised kannavad sarnaseid tähendusi, mida edastasid maalid: jõukuse demonstreerimine, ajaloo ja sugudevaheliste suhete müstifitseerimine. Seetõttu on mitmete naiskunstnike huviobjektiks olnud reklaamkujutised ja nende retoorika. Heaks näiteks on Sanja Ivekovi töö „Topeltelu“ (*Dvostruki život*, 1975–76), „Paberist naised“ (*Paper Women*, 1976) ja „Women’s House“ (*Sunglasses*, 2009). „Topeltelu“ on 64 pildipaarist koosnev seeria, mida Ivekovic näitas algselt kunstnikuraamatuna. Üks piltidest on kujutab kunstnikku ennast erinevatel eluperioodidel vahemikus 1953–1976, teine pilt kujutab modelle erinevate maade naisteajakirjadest – Amica, Anna Bella, Brigitte, Duga, Elle, Marie Claire jne –, reklaamimas ilutooteid, köögitarbeid jm, mis peaksid naise elu mugavaks ja efektiivseks muutma. Isiklikud ja avalikud fotod on kokku pandud sarnasuse alusel, arvestades poose, kompositsioone, asukohta jne. Nii ajakirjaväljavõtetele kui isiklikele kujutistele on lisatud allkirjad – esimeste puhul, millisest ajakirjanumbrist see pärineb ja teiste puhul kuupäev ning foto tegemise kontekst. Ivekovic on rõhutanud, et tegemist pole lavastustega, vaid fotodega tema isiklikust arhiivist. Nende sarnasus ajakirjast pärit piltidega tekitab kummalise tõdemuse, et naise elu on rida omaksvõetud rolle.

Üks täpsemaid ja kokkuvõtvamaid naisteajakirjade formaati kritiseerivaid töid on minu meelest „Martha Rosler loeb Vogue’i“ (*Martha Rosler reads Vogue*) 1983. aastast. Tegemist on Paper Tiger Television kaabeltelevisiooni *live-performance*’i videosalvestusega. Videos lehitseb Rosler 1982. aasta Vogue’i detsembrinumbrist ja retsiteerib küsimusi, mis on seotud ajakirja kui kultuuriliste tähenduste tootjaga: „Mis on Vogue? Vogue on mood, see on glamuur, see on seks...“, „see on fotograafia, see on vuajerism, see on müstifitseerimine, see on kütkestamine, see on iha, see on samastumine...“. Rosler kritiseerib naislugejatele suunatud patriarhaal-distsiplinaarset retoorikat. Retsiteerimise vahele pikib ta ka fakte Vogue’i kirjastuse Condé Nast Publications’i, Vogue’i leviku, tiraazi ja reklaamihindade kohta.

Kus daamid on?

Eelnevat, klassikalise maali traditsioone ja naiste kujutamist käsitlevat teemat sobib kokku võtma rühmituse Guerilla Girls 1989. aastal tehtud statistika New Yorkis asuva Metropolitan Museumi modernistliku kunstikogu põhjal. Tulemuse esitamiseks valmis plakat kirjadena:

„Kas naised peaksid olema alasti, et Metropolitan muuseumisse pääseda?

Naiskunstnike on moodsa kunsti kogus vähem kui 3%, aga 83% akti-dest on naised.”

Et Nochlini essees toodud väidetele väljapaistvate naiskunstnike puudumisest veidi oponentida, tuleks mainida, et on olnud siiski üsna mitmeid omal ajal tuntud naiskunstnike, kes kunstiajaloolaste poolt teenimatult „unustati” ja feminismi teise laine mõjul tekkinud akadeemilise uurimuse poolt uuesti avastati. Toon siinkohal kaks näidet, üheks neist hollandi maalikunstnik Judith Leyster, kes sündis Harlemis 1609. aastal ja õppis maalimist tuntud ajaloomaalija Frans Pietersz de Grebberiu juures. Vastupidiselt tavapärasele, ei olnud tema isa kunstnik, vaid pidas pruulikoda. Leyster oli oma kodulinnas hästi tuntud maalija juba 19-aastaselt. Veidi hiljem kolis perekond Utrechti lähedale ja seetõttu oletatakse, et ta õppis ka mõne caravaggisti (Caravaggio stiilist mõjutatud kunstniku) juures. Selle kohta, et Leyster oleks õppinud hollandi meistri Frans Halsi juures, dokumentaalset tõestust ei ole, ent kahe kunstniku stiil on nii sarnane, et mõned Leysteri maalid olid kuni 19. sajandi lõpuni omistatud Frans Halsile. Pärast Leysteri surma jäid tema tööd unustusse, aga need avastati 1898 Louvre'i kogust tänu iseloomulikule signatuurile J ja L, mis on ühendatud viisnurga sümboliga. Viisnurk viitab Leysteri nieupõlvenime tähendusele (*ster* on hollandi k. täht).

2009. aastal avastati veel üks tema maal, mis kujutab lillebuketti, selle on ta signeerinud oma mehe perekonnanimega – Judith Molenaer. Leyster abiellus kunstnik Jan Miense Molenaeriga ja maalid pärast seda väga vähe.

Ilmselt seetõttu, et tal sündis kolm last. Enamik tema tuntumaid töid on pärit abiellumise-eelsest perioodist. Konkreetsel juhul võib tema tööde omistamist teisele kunstnikule pidada asjaolude kokkulangemiseks, mida põhjustas sarnane stiil samal ajal tegutsenud meeskunstnikuga ja hilisem perekonnanime vahetus. Aga nii selle, kui paljude teiste juhtumite puhul on määravaks olnud eeldus, et looja on mees.

Hilisemast perioodist, eelmise sajandi algusest, võiks väljajätmise näitena tuua Claude Cahuni (1894–1954, kodanikuminega Lucy Renee Mathilde Schwob), luuletaja ja fotograafi, kelle looming taasavastati 1980. aastatel. Cahun oli juudi soost, jõukas ja intellektuaalne naine. Ta õppis nii Oxfordis kui ka Pariisis filosoofiat ning kirjutas luuletusi, mis olid mõjutatud sümbolismist ja sürrealismist. Tema esimene luulekogu avaldati, kui ta oli 20-aastane. 1921. aastast elas ta oma partneri Suzanne Malherbe'iga Pariisis, kandis ekstravagantseid rõivaid ja lühikest poisipead, mis oli värvitud vaheldumisi roosaks, kuldseks või hõbedaseks.

Cahuni visuaalse looming põhiosa moodustavad lavastuslikud autoportreed ja fotokollaažid. Kuigi Cahunil oli kokkupuuteid sürrealistidega, ei avaldatud tema töid kuni 20. sajandi lõpuni üheski sürrealistliku kunsti antoloogias. 1932. aastal ühines ta Revolutsiooniliste kirjanike ja kunstnike assotsiatsiooniga (*Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*), kus ta tutvus André Bretoni ja René Creveliga. Selle tulemusena sidus ta end üha rohkem sürrealistide rühmitusega ning osales nende näitustel, kaasa arvatud Rahvusvahelisel Sürrealistide Näitusel Londonis (New Burlington Gallery's) ja Sürrealistlike Objektide näitusel Pariisis (Charles Rattoni galeriis) 1936. aastal. Ühel Londonis, tõenäoliselt sürrealistide näituse avamise ajal tehtud fotokaadri³, poseerivad E.L.T Mesens, Roland Penrose, André Breton, David Cascoyne ja Claude Cahun. Foto peale on joonistatud punane kadreerimisjoon, mis raamistab nelja mainitud meest ja jätab Cahuni pildilt välja. Ülesvõtte autor ei ole teada, aga negatiiv ise on pärit Jersey Heritage Trustist, mis haldab Cahuni pärandit. Jääb segaseks,

3 Avaldatud Louise Downie koostatud raamatus „Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore“, Tate Publishing 2006.

kes on foto teinud ja miks Cahun seal välja on kadreeritud.

Kui sakslased II MS ajal Prantsusmaa okupeerisid, elasid Cahun ja tema elukaaslane Jersey saarel ning osalesid vastupanuliikumises. 1944. aastal arreteeriti nad natside poolt ja mõisteti surma. Suurem osa Cahuni töödest hävitati. Surmaotsust ei jõutud siiski täide viia ja mõlemad vabanesid 1945. aastal. Kuni oma surmani 1954. aastal töötas Cahun edasi fotokollaažide ja installatsioonidega, aga oli oma tervisliku seisundi tõttu kunstimaailmast suhteliselt isoleeritud.

Need kaks näidet on küll erandid, aga sellekohaseid näiteid on kunstiajaloo rohkemgi.

Tuntud kunstnike elulugusid lähemalt uurides on selgunud, et naised on kunstimaailma struktuurides mänginud olulist rolli, seda aga peamiselt nähtamatute taastootjatena – emade ja naistena, koristajate ja sekretäridena. Mõnikord olid nad ka ise kunstnikud, kes pärast meeskunstnikuga abiellumist võtsid enda kanda majapidamis- ja lapsekasvatustööd.

Linda Nochlin viitab, et selliste rollide soosimist naiste puhul ilmes- tab nõuanne 1844. aastal avaldatud laia lugejaskonnaga mrs Ellise raamatust „Perekonna monitor ja koduelu käsiraamat” (*The Family Monitor and Domestic Guide*) – naistel tuleks hoiduda langemast ühes asjas edu saavutamise lõksu:

„Naisele on lõputult tähtsam suuta teha paljusid asju talutavalt hästi, mitte aga silma paista ühes. Esimesel juhul võib ta ennast pakkuda üldkasulikuna, teisel aga pimestada vaid tunniks. Olles sünnis ja suhteliselt osav kõiges, võib ta käituda igas situatsioonis väärkuse ja kergusega, kuid pühendades oma aja täiustumisele ühes, võib ta jääda võime- tuks kõiges muus.” (Nochlin 2000: 35)

Seda „suhtelist osavust kõiges” kirjeldab Bulgakov „Teatriromaanis” üsna värvikalt:

„Poliksena Toropetskajale tuleb au anda – oma tööd ta tundis. Ta kirju- tas kümne sõrmega, mõlema käega; niipea aga kui kõlas telefonisignaal,

kirjutas ta ühe käega edasi, teisega võttis toru ja hüüdis:

„Kalkuta ei meeldinud, enesetunne on hea...”

Tihti peale käis seal Demjan Kozmitš, tõttas kirjutuslaua juurde ja andis mingisugused paberid üle. Toropetskaja luges neid parema silmaga, pani pitseri alla, vasaku käega aga kirjutas masinal: „Lõõtspill mängib rõõmsat lugu, aga sellest...”

„Ei, oodake, oodake,” hõikasin mina vahele, „ei, mitte rõõmsat, vaid bravuurset...või ei, oodake...” Ma põrnitsesin metsikul pilgul seina, teadmata, kuidas lõõtspill mängib.

Sel ajal puuderdas Toropetskaja oma nina ja rääkis telefoni teel kellelegi Missyle, et korsetivarvakesed toob Albert Albertovitš Viinist kaasa.” (Bulgakov 1997: 30)

Korraldus-, hooldus- ning kodutöödest kui ühiskondliku struktuuri osast hakati rääkima tänu teise laine feminismile 1960ndate lõpus. Ameerika Ühendriikides tekkisid nn toetusgrupid, kus naised said jagada oma isiklike kogemusi kodu ja pereelu osas. Carol Hanisch kirjutab oma essees „Isiklik on poliitiline” (*Personal is political*, 1969), et nende sessioonide eesmärk ei olnud lahendada oma isiklike probleeme: „Ütelda nagu asjad on, ütelda, mida ma tegelikult arvan oma elust selle asemel, et ütelda seda, mida mul on alati kästnud ütelda – seda tuleks käsitleda kui poliitilist tegevust.”⁴

Helen Molesworth toob oma essees „Kodutöö ja kunstitöö” (*House work and Art Work*; Molesworth 2000) välja, et avalik sfäär, milles on peamiselt toimetanud mehed, on alati sõltunud privaatsfääri tööst, tasuta kodutöötaja – ema või abikaasa – teenustest ja see on asjaolu, mis on ebavõrdsust pidevalt taastootnud. Molesworth käsitleb essees nelja naiskunstniku – Judy Chicago, Mary Kelley, Mierle Laderman Ukeles'i ja

4 Esmakordselt ilmunud pamfletis *Notes From the Second Year: Women's Liberation*, 1970. Toim. Sulamith Firestone ja Anne Koedt; saadaval: <http://carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

Martha Rosleri teoseid ning kritiseerib võrdsuse/erinevuse dihhotoomiat, mida nende tööde retseptisioonis on seni rõhutatud.

Oma „Hooldustöö manifestis” (*Maintenance Art Manifesto*, 1969) jagab Laderman Ukeles inimtöö kahte kategooriasse – arendus ja hooldus. Ta kirjutab:

„Arendus: puhas individuaalne looming; uudne; muutuv; progress; areng; erutus; lendamine või põgenemine. Hooldus: hoida tolm eemal puhtast individuaalsest loomingust; hoida uut; toetada muutusi; kaitsta progressi; kaitsta ja pikendada edendamist; uuendada erutust; korrata lendu.” (Molesworth 2000: 78)

Laderman Ukeles teostas aastatel 1973–74 mitmeid hoolduskunsti *performance*id (*Maintenance Art Performances*), üks neist, *Hartford Wash*, toimus Wadsworth Athenaeumis ja koosnes neljast osast. Kunstnik pesi neli tundi muuseumi põrandaid; seejärel muuseumi ees olevat platsi ja välistreppe (nimetades neid põranda-maalideks); puhastas kunstiteoseid kaitsvaid klaasvitriine (tolmu-maalid); võttis muuseumivalvuritelt võtmed ja keeras galeriide ning kontorite uksi kinni ja lahti.

Laderman Ukelesi positsioon kunstnikuna võimaldas nende *performance*’ite käigus uuesti mõtestada tähelepanematute hooldustegevuste omistatud väärtus(etus)t ja uurida takistusi, mis tekivad, kui hooldustöö nähtavaks teha.

Molesworth ütleb, et kunsti traditsiooniline sõltumine avalikust sfäärist oma legitiimsuse ja väärtuse saavutamisel on see, mis muudab selle viljakaks pinnaks feministlikule kriitikale. Feministlik kriitika osutas, et vastu pidiselt varasemale, võimaldab privaatsfääri mõtestamine uuesti mõtestada ka avalikku sfääri. Ukelesi muuseumis teostatud *performance*’id on teedrajavad ka selles mõttes, et need omavad mõnevõrra hiljem, 1980. aastatel tekkinud institutsionaalse kriitika elemente.

1970. aastal pakkus USA luuletaja Robin Morgan feministlike tekstide antoloogias *Sisterhood is Powerful*⁵ välja neologismi *herstory*, mis tähis-

5 *Sisterhood is Powerful*. New York: Vintage Books, 1970. Toim. Robin Morgan.

tab naise ajaloo „leiutamist”. *Herstory* ambitsioon ei ole mitte ühe või teise unustatud naisfiguuri ülistamine, vaid ajaloo nn „ülekirjutamine” või „ümberkirjutamine”, oponentides nii positivistlikule ajalookirjutusele, mis on võimetu tunnustama vähemuste (poliitilist) subjektsust.

Naer

Niisiis, kuidas ja milliste strateegiatega on võimalik teadmiste ajalugu kahtluse alla seada, ümber pöörata, *queer*’ida? Üheks oluliseks võtteks feministlikus kunstis on huumor. Nii Martha Rosleri tööd (videod „Köögisemiootika” ja „Martha Rosler loeb Vogue’i”) kui ka Laderman Ukelesi *performance*’id sisaldavad koomilisi elemente ja (enese)ironiat. Sigmund Freud on maininud, et:

„Huumor ei ole mitte üksnes vabastav, nagu nali ja koomika, vaid ka midagi suurepäraselt ja ülendavat /---/ Suurepärasus on ilmseti kätke-
tud nartsissismi triumfi, Mina demonstreerib võidukalt oma haavama-
tust. Mina keeldub reaalsel ajendil haavumast, ei lase sundida ennast
kannatama.“ (Freud 2008: 282–283)

Šveitsi kunstikeduol Pauline Boudryl ja Renate Lorenzil on töö nimega „N.O. Body” (2008), mis koosneb filmist ja fotoinstallatsioonist. Mõlemad on valminud Magnus Hirschfeldi vaheastmete teooria (*Zwischenstufentheorie*) uurimise tulemusena. Hirschfeldi eelduseks oli, et naiselikkus ja mehelikkus on ideaalid, mis ei ole kõigile kättesaadavad. Kasutades valemit, arvutas ta sootunnuste erinevaid variatsioone ning sai kokku üle 43 miljoni erineva variatsiooni. Pealkiri „N.O. Body” on laenatud autorilt, kes kasutas seda oma pseudonüümina 1907. aastal avaldatud raamatus. Tegemist on autobiograafiaga, mille peategelane veetis lapsepõlve tüdrukuna, aga hilisemas elus muutis oma sugu ja elas mehena.

Boudry ja Lorenzi film on uuestilavastus fotost, mis kujutab „habemega naist” Annie Jonesi (1865–1902), kes elas USAs ja kelle nägu oli karvane juba 9-kuuselt. Jones rändas tsirkuse koosseisus ja oli omal ajal üks tuntu-
maid nn friike. Friikide hulka loeti kõikvõimalike kummaliste kehadega

inimesi nagu kääbused, väga paksud või väga peenikesed, ilma jäsemeteta ja eksootilist päritolu inimesed, kui ka mõõganeelajad ja maotalsutajad. Friik muutub friigiks siis, kui teda vaadatakse, ta on pilgu objekt niisamuti nagu alasti keha aktimaalil.

Filmi „N.O. Body” toimumiskohaks on 19. sajandi loenguruum, koht, kus teadmiste tootmine ja edasiandmine on ruumiliselt organiseeritud – professor asub keskel positsioonil, kus on suur laud ja tahvel ning kuulajad istuvad näoga tema suunas. Boudry ja Lorenzi videos aga võtab uurimisobjekt, habemega naine, ise teadmiste tootja positsiooni ja hakkab naeru lagistades slaide näitama. Naer on sel puhul strateegia, mis aitab üle olla sotsiaalsetest ja poliitilistest piirangutest, iseendast ja oma olukorrast.

Kirjandus

- Bate, David. 2004. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. London: I. B. Tauris.
- Berger, John. 1990. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Bulgakov, Mihhail. 1997. *Teatriromaan*. Tlk Vidrik Kivilo. Tallinn: Perioodika.
- Duncan, Carol. 2000 [1977]. Võimu esteetika moodsas erootilises kunstis. Tlk Selve Ringmaa. – Katrin Kivimaa ja Reet Varblane, koost. *Pandora laegas. Feministliku kunstikriitika võtmetekste*. Tallinn: Kunst, 103–116.
- Freud, Sigmund. 2008. Huumor. – S. Freud. *Nali ja selle seos teadvustamatusega*. Tlk Mari Tarvas. Tallinn: Tänapäev, 279–287.
- Molesworth, Helen. 2000. House Work and Art Work. *October*. Issue 92: 71–97.
- Nochlin, Linda. 2000. Miks pole olnud suuri naiskunstnikke? Tlk Katrin Kivimaa. – (Katrin Kivimaa ja Reet Varblane, koost.). *Pandora laegas. Feministliku kunstikriitika võtmetekste*. Tallinn: Kunst, 11–50.
- Zweig, Stefan. 1988. *Eilne maailm*. Tlk Jaan Kross. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tõnisson, Jaan. 1905. Waba armastus I. Postimees, 29. ja 31. jaanuar.

Daniel Edward Allen

Semiotics Text – Discovering Perspective Accidentally

This is a brief record of a personal journey. Many people made the same journey before I did, but the story is still meaningful to me and so I'll tell it anyway.

I was at a photography workshop in Latvia. I had the chance to take photographs in a local craft centre where the staff took great trouble in dressing in accurate traditional costumes. The centre was well equipped with period craft materials and tools and so I used this as a historical background to express an idea that I'd had from an Estonian book.

The book was "The Man with Two Cameras" ("Mees kahe kaamera"), a collection of photographs by Johannes Pääsuke, a man who could justifiably claim to be Estonia's first photographer. In 1913 at the request of the Estonian National Museum Pääsuke made a three-week journey around Estonia photographing the life and people he encountered. These pictures, taken with a box camera on glass-plate negatives, formed the basis of a collection of Pääsuke's photography that is now held by the Museum.

I was interested in the way that we see pictures such as Pääsuke's today (his pictures are one hundred years old now). To a large extent pictures like these form our view of history, especially in the image-obsessed early 21st century. We take these old photographs for granted as 'pure history', never questioning them. After all why should we – the camera never lies, right?

In Latvia I set out to recreate the feeling I found in Pääsuke's photographs. The technical side was easy. It would require black and white analogue negatives that could be scanned and manipulated in a computer to give them the correct look. Although a photograph is black and white, there is always a colour of some sort present, so Photoshop allowed the black to include almost imperceptible shades of cyan or magenta in the finished print, and a similar process in the white values.

What was more difficult was understanding a little of the history of photography in order to find the spirit of these photographs and to know a little about the practices and parameters that made photographs appear the way they do. This is where the journey started.

Pääsuke's photographs seem quite natural, quite unstaged, spontaneous even. It seems, judging by these photographs, that he arrived unannounced in the villages that he visited and snapped a few pictures of what was happening. People look up from their fields, the photographer snaps, they continue with their work, the photographer moves on. This is what you think before you realise how Pääsuke was travelling and, to a lesser extent, with whom and why he was travelling. Who he was is expressed in relation to the people he photographed – Pääsuke was an educated young man from the city who had adopted a technology that most people had only just heard of, and certainly did not understand. This young man and his assistant, arriving with not one but two cameras (hence the book's title), several cases of glass plates, chemicals, huge tripods and the ubiquitous black cloth, must have seemed like travelling magicians to the villagers who became his subjects. There was so much paraphernalia, undoubtedly generating so much activity in the villages, that it would not be overdoing it to say that Pääsuke's photographs were like minor performances, chaotic theatre pieces with him as director doing his best to maintain order.

What struck me a hundred years later was not how strange some of Pääsuke's photographs seemed, but how familiar – there seemed to be a subconscious current running through them. I began to imagine repeating forms and nuances in the photographs and it bothered me. Mainly because the pictures in which this occurred had signs of spontaneity (making

them highly plausible as historical documents). They were pictures taken candidly on the street one hundred years ago showing life happening in front of the lens. People moving, blurred feet walking by, a head turned in conversation, all captured in never-to-be-repeated instants by the photographer. Not staged or false in any way.

While searching through the avalanche of Google Images I began to focus on one or two elements that appear repeatedly in images in general, certain patterns that I began to see again and again in painting. I concentrated on painting because it pre-dates photography and I wanted to know if something had been inherited.

It became obvious that the forms and shapes present in painting were not just in my imagination, but were in fact consistent patterns. Not only that, but they must have been there deliberately. After all, nothing in a painting accidental. The artist begins with a white canvas and finishes with a composition.

So I became more confident that the lines I saw across the paintings were really there. Not painted directly as lines but shown more through absences, as gaps between trees, as connected points across rooftops, as subtle arrangements of drifting clouds. The lines pointed to things, yet these things, which seemed important (castles, manor houses, churches, etc.), were never in the middle of the paintings. They were always away from the centre at the convergence of these lines. Often there was a strong vertical in the left, and sometimes the right, side of the painting like a tree. It didn't obscure anything, rather it gave a kind of frame or boundary to the image. The viewer was taken out of the centre of the painting, where the eye goes naturally, and was led gently, wafted on soft clouds along these artistic ley lines to the source of power, to what was really important in these pictures, placed modestly away from the centre of attention. And that strong vertical stopped the eye going too far, out of the picture altogether.

In these paintings the peasant picnic, in which one man points inexplicably in a certain direction, now seemed different. And when I looked again at some early photographs, they too seemed different. Especially when you remember how difficult it was to set up those old cameras. None of them

was hand held, so when taking any picture the photographer had to set up a large tripod, make sure the camera was level, pointing in the right direction and not obstructed by anything. The lenses in those days were prone to flare quite badly and so they could not be pointed anywhere near the sun. With these restrictions accounted for the photographer had set up the camera as best he could, to see what he wanted, including the elements that were important to him. Nothing appears in those photographs that the photographer didn't know about. Each of Pääsuke's small performances was premeditated, like a painting.

Do we look directly back into the past, with the only moderator a truthful camera that faithfully records the evidence on which we base at least part of our knowledge of that past? We trust these images over other sources. We never quite believe all of grandfather's war stories, or our parents' stories of how everything was better in their day. Yet we immediately trust images of the same events despite what we know about the process of photography. Both sources, the photograph and the story, come from somewhere that no longer exists, a past that we cannot touch, a vanished landscape. So why should one version of it seem more reliable than another, especially when these old photographs were 'staged'? We overlook the decisions the photographer made about which places to visit, what equipment to take, how to travel, and the many other decisions that are effectively a form of editing that takes place before a photograph is taken: where to point the camera, which people to include and why, all subtly influence the final picture and influence the history that is created (not recorded) in that picture. These old pictures show not the past, but a historical present staging itself for the camera.

The photographs I took in Latvia mimicked this process. The staff at the craft centre did something that might at first seem to be recreating history, but was in fact exactly what the people in Pääsuke's photographs had done: they staged the present. Of course the craft centre felt this was how the past looked, but in essence they could do nothing but stage the present. They recreated the past, as they in the present thought that past was. History can be defined as "the events of the past viewed through the eyes of the

present". It was obvious that what I was doing was recreating what had in any case been an invention or, to follow the logic of the quoted phrase correctly, my view today of what I think was then an invention. I could no longer see much of a difference between the photographs that Pääsuke took, and those that I took a century later.

Finally I came across the painting I had forgotten, the painting that had engaged my subconscious and made Pääsuke's photographs feel strangely familiar. It was a painting by Van Gogh, "The Starry Night", in all its fluid, tormented, beauty. It matched perfectly with a photograph of Tartu's Townhall Square taken by Pääsuke in 1913. The genre and contents of both images are different of course, but there are undeniable similarities.

Gregor Taul

Peterburi seinad

1

Viibin Peterburis vahetusüliõpilasena, minu läkitajaks on Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut ning vastuvõtva institutsiooniks Peterburi Tehnoloogia ja Disaini Instituudi kunstiajaloo fakulteet. Stipendiumi saan Kultuurkapitalilt ja Tallinna linnalt, mida juhib väidetavalt kahtlaselt vene-sõbralik erakond. Ma ise arvan, et see on suurepärane, et linn oma kulude ja kirjadega kultuuridiplomaate naaberriiki saadab ja vastu võtab.

Läksin Peterburi, kuna mulle on lapsest saati räägitud, et see on kõige ilusam linn. Niiviisi kõneles mul vanaisa, kes seal sündis, koolis käis ja hiljem ülikoolis õppis. Vanaisa sugupuu on lugu briti diplomaatide perekonnast, vürts tuimale talupojajuurele. Mul on Peterburis natuke sugulasi, mistõttu metropoli kodulinnaks nimetan. Lapsepõlves kuulnud lugudele järgnes keskkooliaegne vasikavaimustus kunstiajalooost ja sellest tõugatuna Tallinnas giidina tööle hakkamine. Kunagised kelgumäed (Hundikuristik) said Peeter Esimese suure näo. Mõned aastad hiljem võttis mulje üle Tartu Ülikooli semiootika osakond, mis on iseenesest nagu Peterburi eeslinn (õigemini ärandatud südalinn). Üks asi, et Juri Lotman sündis seal, teisalt aga suur osa kirjandusest, mida siin analüüsitakse,

kuulub Peterburi teksti hulka. Kokkuvõttes olen alati Peterburis elanud, nüüd seal käsipidi sees olles avanes võimalus seal mitte olla ja kogu loole kõrvalolija pilk heita. Seinasisene vaatevinkel.

Kuigi jah, siit vaadates on Peterburi seina taga. Peale gümnasistide seal keegi naljalt ei käi. Levinud on valearusaam, et sinna on keeruline jõuda, et selleks tuleb alatult kaua järjekorras seista, peab vormistama kalli viisa, milleks on vaja kutset jne. See on kõik jama – viisa taotlemine ja sinna sõitmine on hõlbus ning õigupoolest ma ei kahtle, et viie kuni kümne aasta pärast on see tavapärane, et Tallinna ja Tartu noored sõidavad nädalavahtetuseks või ainult üheks öhtuks Peterburi peole, kontserdile või näitusele. Mõjun nüüd hirmus pedagoogiliselt, aga Peterburi on siinse intelligentsi häll ja sellest magnetist ei saa me üle ega ümber. Teisalt vajab Peterburi ka ise Tartu ja Tallinna noori, sest tegemist on välismaalastele ehitatud linnaga. Märkisin, et praegugi paistavad mulle seal kõige põnevamate tegemistena need, mille autoriteks on välismaalased: arhitektuuriajakirja Project Baltia algatas hollandlane, pesumaja-baar-kohvik Stirkale pani aluse seal õppinud saksa kunstitudeng, Rosfoto galerii programm toetub Euroopa riikide kultuuriinstituutide abile ja linna ainukesed hulljulged jalgratturid on usbekkidest ja tadžikkidest autodeta võõrtöölised.

2

Tänavakunstist kõnelemine on teatud mõttes lihtsama teeotsa valimine, sest tegemist on ajakohase ja populaarse teemaga, millega paljud samastuda oskavad. Selles on annus põlvkondlikkust, revolutsioonilisust, see on õine ja seksikas. Etableerunud kunstžanrina iseloomustab seda ennekõike uudsus, selle käegakatsutav ajalugu mahub põhiosas 20. sajandi teise poole, mistõttu kimbutab kõnelejat oht end ekslikult teemas erudeerituna tunda. Olgu kunstilooga, kuidas on, minu suhe tänavakunsti (sh ka kõige ilgemasse grafitisse) on leplik, isegi ehk soosiv. Püüan kõigesse inimlikku suhtuda marslase positsioonilt, kes Maale sattudes aiva imestab ja keda kõik nähtu ühtmoodi kõht kõveras naerma ajab. Viimane ei tähenda seda, et ka kriitikuna marslane peaksin olema.

3

Kui rääkisin 16-aastasele tarmukale naabripoisile, et lähen Eestisse Piiteri tänavakunstist rääkima, tundis ta end solvatuna. See pole mingi (Peterburi) kunst, vaid huliganstvo, skandeeris ta. Objektiivsetel põhjustel oli tal õigus, sest südalinna põlisisukad ongi tuttavad vaid marodöörlusesse kalduva täagimisega. Piltlikult öeldes – ja mitte üldse liialdades – on Peterburi kesklinnas raske leida maja, elektrikappi, liiklusmärki, bussipeatust või mistahes vara, millele poleks soditud, kritseldatud, sirgeldatud või kleepekat peale topitud. Ühtlase sogase tapeedi vahelt on originaalse ja eneseküllase tänavakunsti märkamine kaunis lootusetu üritus.

Väheke intrigeerivam osa grafitist pesitseb keskusest eemale jäävates linnale iseloomulikes sisehoovides, kus tänavakunstnikel on paremad võimalused oma tööde viimistlemiseks. Need on kohad, kus salapärane, kuid teisalt tüütult otsekohene viina- ja kusehaisune raskolnikovlik kangialuste-kultuur on täies elujõus. (Kesklinna sisehoovid on rangelt suletud.)

Sellest hoolimata ei ole ma oma jalutuskäikudel läbi kõikvõimalike Peterburi urgaste (sh ka internetiavaruste) leidnud piisavalt põnevat pildimaterjali. Kui tekstilised sodingud katavad linna pea täielikult, siis pildilist grafitit ja muud kujutuslikku tänavakunsti napib. Miks see nii on, püüan põhjendada järgnevate hüpoteeside abil.

- I. Üldiselt sarnaneb Peterburi mistahes surnuaiaga: sinna on võimalik püstitada ainult kabeleid ja (haua)monumente. Mulle tundub, et seal allub isegi grafiti memoriaalkunsti reeglitele. See, mis ma räägin, kõlab üdini peterburilikult, aga kuratlikul – ja tihti igaval – kombel see ainult niiviisi toimib. Nii kui keegi selle linna asjus suu lahti teeb, kisub jutt hirmutavalt tekstuaalseks ja monumendi-altiks. Vabaneda sellest ei saa, sest siis räägitakse kohe hoopis muust asjast. Alternatiiv on vaikida, kuid seegi on monumentaalne seisund. Hüpootees: Peterburi grafiti on üks pikaleveninud pühendus hauakivil.
- II. Peterburi iseloomustab obsessiivselt kirjanduskesne kultuurilugu – linn toetub tekstilisele traditsioonile. Mitte eriti teaduslik oletus: sealne

- grafiti toetub tekstile, mitte pildile või värvile, sest nii on alati olnud. (vt Lisa 2)
- III. Poliitiline protest. Venemaa nn põhjapealinna tänavatel on Ühtse Venemaa vastased sõnumid tavapärased. Hüpotees: Piiteri tänavatel kirjutatakse seintele sajalt erineval moel „Dimad on lollid”, kuna Moskvale vastandumine on linna orgaaniline vajadus.
- IV. Tihti paistab, et peterburglased ei pea linna enda omaks: miks muidu seal nii palju lagastatakse? Peterburi meenutab eriti kevadeti kõrtsi – kõikjal tarbitakse avalikult ja ohjeldamatult alkoholi, urineeritakse selleks kohta valimata jne. Kultuur olevat ennekõike keeldude süsteem. Mis asub teispool keeldude keelt? Glossolaalia? Oletus: Peterburi grafiti on kõik see, mis (vaimult) leningradlastest kõrtsi peldikuseintele maha jääb.
- V. Võib-olla ma eksin eelmises punktis – ehk on peterburglased linna ja selle tänavad just üdini omaks võtnud ja tunnevad end eriti vabalt. Hüpotees: Peterburi seinad on kõik see, mis *sticky paper*’itele ära ei mahu. (vt Lisa 3)
- VI. Üldjoontes tunnen kolme sorti linnasid. Esiteks linn-aiad, nagu näiteks Rakvere ja Viljandi, kus inimesed elavad pisut urbaanses Eedeni aias; teiseks linn-metsad nagu Tallinn või Tapiola; ja kolmandaks linn-masinad, mis on ümber planeeritud liiklusvahendeid silmas pidades. Peterburi liigitub viimaste hulka, kuigi museoloogilistel põhjustel pole sinna kerkinud kõrghooneid. Seetõttu pole temast saanud betoonist džunglit, küll aga inimeste loomaaed. Džungli ja zoo põhiline vahe seisneb selles, et viimases ei toimi looduslik valik – kõik jäävad ellu ja kõike on üleüldse liiga palju. Oletus: Peterburi täis kritseldatud seinad kõnelevad džunglirahva keelt. (vt Lisa 4)
- VII. Peterburgi iseloomustab intensiivne ja turismihooajast sõltumatult rahvarohke kesklinn. Seal on lõputult väikeseid poode, ärisid, tänavakaubitsejaid, plakatisinu. See on nii tänu suhteliselt kõrgele inimasustuse kontsentratsioonile. Urbanistid hindavad hästitoimiva südalinna vajaduseks 5000 inimest ruutkilomeetrile. Jõukamates

Euroopa linnades pole see tihti enam võimalik, kuna (rikkad) inimesed pole nõus elama 30 ruutmeetristes uberikes. Loosi lähedavad kokku- traageldatud 200-ruutmeetrised kodud, nii aga jääb inimesi vanalinnades aina vähemaks. See-eest Peterburi südalinn on tänaseni mehitatud peajasjalikult kommunaalkorterite, nn kommunalkade, asunikega. Hüpotees: Peterburi kesklinnas elab rohkelt inimesi, kelle jaoks kodune ümbrus pole hermeetiline muuseumikeskkond, vaid lihtlabane hoov, kus tekstilised roppused on iseenesestmõistetavad.

VIII. Viimaks kõige praktilisem seletus asjade seisule. Peasüüdlasena tuleks näha 1990. aastatel noorte poolt massiliselt omaks võetud ameerika tänavakultuuri. Hüpotees: Peterburi täägilahingud on MTV muusikavideote (järel)kajastus ja need ei lõppe niipea. (vt Lisa 5)

Indrek Grigor

Sünnipäev. Asümmeetrilised peegeldused Jaan Toomiku loomingus¹

Möödunud aastal ilmus Jaan Toomiku kogumik, kus Hanno Soans kirjutab vajadusest panna kindlam ja käepärasem alus Toomiku loomingu edasisele vaatlusele. Alljärgnevalt käsitlen põgusalt Toomiku lühifilmi „Armulaud” (2007) ning selle seoseid kunstniku loominguga.

Jaan Toomiku loomingut läbib väga tugeva elemendina peegelduse motiiv, mis tähistab metafüüsilist piiri elu ja surma vahel. Kõige otsesemalt on Toomik kasutanud peegeldust installatsioonis „Peeglid” (1992). Saksamaal Güstrowis kaevati keskaegsele kalmistule augud (hauad) ja asetati neisse peegel, mis kattis kogu augu põhja.² Selles töös mängib Toomik väga paljude mütoloogiliste, teispoolsuse ja peeglitaguse maailma kohati romantiseeritud teemadega, mis ei ole ei Toomiku loomingu ega antud käsitluse seisukohalt iseenesest olulised, kuivõrd Toomiku kontseptuaalne huvi ja siinse artikli formalistlik taotlus on ennekõike suunatud peegeldusefektile enesele. Küsimus on peegelduva ja peegeldatava suhtes: kas on võimalik olla korraga nii siin kui seal, seda nii ruumilises kui ajalises tähenduses?

1 Esmakordselt publitseeritud Kunst.ee 3/ 2008.

2 Installatsiooni kirjeldus, vt kogumik „Jaan Toomik: näitus Kumu Kunstimuuseumis 8.03–20.05.2007. Exhibition at Kumu Art Museum 8.03–20.05.2007. Kataloog”. Koost. Heie Treier ; tlk. Epp Aareleid, Irma Pöder, Hanno Soans; toim. Anu Allas; eessõna: Hanno Soans; kujundaja Liina Siib. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Kumu Kunstimuuseum, 2007, 131.

Väga iseloomulikult joonistub see problemaatika välja maalides „Sünnipäev I” ja „Sünnipäev II” (2003). Mõlemad tööd on autoportreelised ning kujutatud on dubleeritud kunstnikku. „Sünnipäev I” mängib kõnekeelelisele ja teatud määral ka inimese füsioloogiast tulenevale opositsioonile pea ja perse, millele sekundeerivad ka teised paarikud: käed ja jalad, õlad ja puusad, põlved ja küünarnukid. Pööratust rõhutab veelgi asjaolu, et figuur istub pea peal.

Mängukaartidelt tuttavat peegelduva ülakeha kujutist meenutav „Sünnipäev I” ei mängi küll peegelduse klassikalise vasak–parem nihestusega (nagu teeb seda eespool viidatud installatsioon „Peegli”), sellegipoolest on peegelduse motiiv ja ebasümmeeria selle eri külgede vahel ilmne. Olenemata suurest sarnasusest ei ole jalad ikkagi käed.

„Sünnipäev I” viitab, ja mitte ainult pealkirja, vaid ka sünnituse hetke meenutava vormilise lahenduse kaudu kunstniku taassünnile temast enesest. Sama teema, kuigi natuke teistsugustele mütoloogilistele kujunditele rajatult, on ka „Sünnipäev II” sisu.³ Antud töös on peegelduses juba terve keha, mis oma ristikujulise asetusega ei viita enam niivõrd otseselt sünni, kuivõrd juba märksa abstraktsemalt tsüklilisuse motiivile, milles elu ja surma dünaamikat tähistab figuuride asetuse: seisev inimene kui elu ja selili lamaja kui surnu. Figuri n-õ näost näkku asetuse, mis – olgu veel kord rõhutatud – viitab ikkagi ka sünni ja surma tsüklilisele kordusele, tähistab samas selle protsessi ebasümmeetrilisust. Figuuride peegelduses ei moodustu sümmeetrilist svastikat.

Sünnipõhise enese taastootmise motiiviga mängivad ka Toomiku tööd isa ja poja teemal. Maal „Poeg ja isa” (2007) kujutab väikelast süles hoidvat kunstnikku, kusjuures figuuride pead on vahetuses: nii on kunstniku

3 Mõlema „Sünnipäeva” puhul võib rääkida väga universaalsetest mütoloogilistest sümbolitest. Nii näiteks on „Sünnipäev II” interpreteeritav ristina, mille seos siinses käsitluses sellele maalile omistatava surma teemaga on ilmne (seda enam, et matuste rituaalne butafooria – kirst, kalmistu, haud, hauakivi – on Toomiku töodes väga olulisel kohal). Figuuride asetust maalil „Sünnipäev II” võiks tõlgendada ka svastikana, mis tsüklilisuse kujutisena on otseselt seotud peegeldusega. Kuid selle töö raames ei ole need paralleelid (kuigi kunstnik on need tõenäoliselt intentsionaalselt sisse toonud) eriti viljakad, seetõttu keskendun edaspidises ikkagi konkreetset peegelduse motiivile.

autoportreeline pea asetatud imiku õlgadele ja täiskasvanut kujutatud imiku peaga. Ka selles töös ilmneb püüe end taastoota, uuesti sündida ning seeläbi aja kulgemine tühistada. Kuid samavõrd ilmne kui „Sünnipäevade” puhul on maali “Poeg ja isa” läbikukkumine perfektselt sümmeetrilise peegelduse loomisel.

Video „Isa ja poeg” (1998) toob sisse uue teema, milleks on teekond. Video kujutab alasti uisutatavat kunstnikku, kes tuleb kaugelt silmapiirilt, teeb mõned tiirud ümber kaamera ja kihutab tagasi silmapiiri poole. Video taustaks kõlab Toomiku poja lauldud koraali tekst. Figuuri esitamine peegeldusena (kusjuures jällegi sümmeetriat otsiva ning mitte leidvana) on taas väga ilmne, siinjuures sekundeerib sellele aga ka teekonna teema, mis videos tähistab endiselt ennekõike aja protsessuaalset iseloomu, mis väljendub ruumilises nihestuses. Peegeldus ruumilise teekonnana ilmneb kõige otsesemalt Toomiku läbilöögivideos „Tee São Paulosse” (1994). Video kujutab Tartut, Prahat ja São Paulot läbivatel jõgedel ujuvat peegelkuupi. Sündmuspaikade valik lähtus geograafilisest tõsiasiast, et kui tõmmata sirge Toomiku sünnilinnast Tartust São Paulosse, siis läbib see sirge ka Prahat. Eespool käsitletud taassünniteemat saatvate peegelduste vormilise lahenduse puhul on lähtutud aja problemaatikast, ruumi aga vaadeldud kui konstanti. „Tee São Paulosse” mängib aga, vastupidi, kunstniku päritolukeskkonna ja võõra ruumi erinemisega, mis sarnaselt ajast tingitud ebasümmeetriaga isa ja poja vahel on vormistatud nihestusena peegelduses, mille jõgede kaldad kuubile moodustavad.

Toomiku teekonna motiiv, mis ühelt poolt tähistab otseselt ruumilist liikumist, teiselt poolt seostub aga peegelduse situatsiooni kui surma ja taassünni ajalise tsükliga, näitlikustab väga efektselt metodoloogilist vajadust arvestada analüüsis nii ruumi kui ka ajaga. Ainult ajast või ruumist lähtuv interpretatsioon jääks paratamatult üheksiks.

Viimase väite veelkordseks illustreerimiseks tuleb sisse tuua Toomiku loomingus küll harv, aga väga oluline teema, nimelt tants⁴. Video „Tantsides

4 Ka tantsu mütoloolilised konnotatsioonid on viite kaudu šamanistlikule tantsule ilmsed. Video „Tantsides isaga” saatemuusikana ei ole Jimi Hendrixi laul „Voodoo Child” ilmselgelt juhuslik.

koju” (1995) kujutab kunstnikku tantsimas Rohuküla-Heltermaa praami mootori rütmilise müra saatel. Teine tantsupõhine video „Tantsides isaga” (2003) kujutab Toomikut tantsimas Jimi Hendrixi laulu „Voodoo Child” saatel oma isa haul. Isa ja poja suhte ning surma teema sissetoomise kaudu võib „Tantsides isaga” juurest tõmmata paralleele peegelduse motiiviga mängivate töödega. Peegeldusele kui video taustamotiivile viitab ka tants, mis videos „Tantsides koju” sümboliseerib teekonda, kuid teekond – nagu ilmneb videos „Isa ja poeg” – on omakorda otseselt seotud peegelduse hetkega.

Uudne on videos „Tantsides isaga” aga tugev ktooniline element, mis tekitab paralleeli hauapõhja asetatud peeglitega installatsioonis „Peeglid”, mis sarnaselt „Sünnipäevadega” mängib sünni–surma tsükli ning aja ületamise ehk sümmeetrilise peegelduse ja surematuse võimalikkusega. Raivo Kelomees: „Lein on ju alati vastuseks kaotusele, endassekuuluva hävimi-
sele – see läbib Toomiku teoseid pideva vooluna, soovina taastada endist olukorda. Iga looja tegeleb paradiisliku süütuse ja terviklikkuse tagasikutsumisega. Selle soovi täitumine on võimatu, nii nagu on lõppematu selle soovi täideviimise kavatsus.”⁵

Kuigi ka kõik kirjeldatud Toomiku teosed kujutavad püüet sümmeetria poole ning selle püüde läbikukkumist, ei saa nõustuda Kelomehe väitega, et sümmeetria on saavutamatu. Toomik ületab surma, saades oma teosega üheks. Iseloomulikult toimub see just ktoonilisel tasandil, *performance*’is „Nimeta [Vennale]” (2002), kus Toomik kukutab end üheksa meetri kõrguselt puude vahele riputatud nõõrilt alla, kuid ei kuku mitte surnuks, vaid neeldub maapinda. Seegi on väga müstiline motiiv, käepäraseimaks paralleeliks Jeesuse ülestõusmine: mitte suremine, vaid kirkastunud surematus. Just see on video „San Antonio jutlustaja” (1997) sisuline puänt: „And the bible said, He died, yes, He was buried, yes, but on the third day He was risen again!”.⁶

5 Kelomees, Raivo. Jaan Toomik. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 1997 (pagineerimata).

6 Tsitaat on ära toodud Hanno Soansi eessõnas raamatule „Jaan Toomik: näitus Kumu Kunstimuseumis 8.03–20.05.2007. Exhibition at Kumu Art Museum 8.03–20.05.2007. Kataloog“, lk 8.

Ebasümmeetrilises tekib peegelduse ehk ülemineku hetkel: sündides, surres, teel „sinna”, tantsides. *Performace*'is „[Vennale]” aga mingit üleminekut ei toimu, haua põhjas ei ole enam peeglit ning keha ei sängitata nagu maalil „Sünnipäev II”. Puuduvad kõik Toomiku poeetika peegeldusele viitavad elemendid, kunstnik neeldub, või õigemini, neelatakse maa poolt. Selles mõttes on Toomiku puhul tegelikult korrektsem rääkida mitte perfektse peegelsümmeetria saavutamisest, vaid peegelduse situatsiooni ületamisest.

Nagu nähtub installatsioonist „Peeglid” ja videodokumentatsioonist „[Vennale]”, on ka maa peegel: ta ei seostu mitte ainult surmaga, vaid – nagu sellisele ehtmütoloogilisele elemendile omane –, ka sünniga. Kui ajalise dominandiga isa ja poja tsüklilised peegeldused tegelevad ennekõike ebasümmeetriaga, siis ktooniline sünd seostub Toomikul ennekõike viljatuse ja kastratsiooniga.

Efektseim töö selles vallas on video „Nimeta [Mees]” (2001), milles sedakorda mitte kunstnik ise, vaid tema „lemmikmodell” Elaan on suguelundeid pidi aheldatud mudasele põllule, kus ta tammub ogara loomana lõa otsas ringiratast. Küntud põld on (rembrandtlikus vormis) selge viljakuse sümbol. Sellele vastandub Elaan, kes, hoolimata sellest – või õigemini seda enam –, et viljastumist ei tule, on primitiivse seksuaaltungi kaudu paratamatult maa külge aheldatud. See on nagu seks kondoomiga, mis välistab peegelduse, isa ja poja situatsiooni kui sellise, ning on seetõttu sõna otseses mõttes lootusetu. Lihtsuses peituva efektsusega illustreerib seda maal „Akt kondoomiga” (2004).

Vaadeldud teema lahenduseks võib pidada kesketööd Toomiku 2007. aasta isikunäituselt KUMUS, lühimängufilmi „Armulaud” (2007), mille peaosalisteks taas Elaan ning – juba antropomorfses vormis – emake maa, kes mehe hooletut kondoomikasutust kuritarvitades Elaani lunastab. Nii sammubki Elaan filmi lõpus sümmeetriliste puurivide vahel silmapiiri poole ega pöördu tagasi, vaid saab maaga üheks. Viimasele ei viita üksnes paralleel emakese maaga, vaid ka filmi saatev maal „Mets” (2007), kus kujutatud sedasama filmilõpu sümmeetrilist metsasalu ning mitut silmapiiri poole suunatud hauda. Matust kui ktoonilist lepitust on kujutatud ka

maalil „Matus” (2007). Niisiis tähistab Elaani liikumine silmapiiri poole maaga ühekssaamist.

Peegeldus Toomiku loomingus tähistab ennekõike sünni ja surma müsteeriumi, mis väljendub ilmekalt isa ja poja identsuse küsimuses. Paralleelsete motiividena tulevad sisse teekond ja tants, mis tähistavad samuti peegelduse olukorda, evides sealjuures aga juba tugevalt protsessuaalset ehk ajalist olemust. Iseloomulikult kujutavad kõik protsessuaalsete elementidega mängivad teosed perfektse sümmeetrilise peegelduse nurjumist. Lunastus saabub ktoonilise elemendi domineerimisega leppides, piltlikult öeldes: sunnismaiseks hakates. Hermafrodiitne sünnipäev on paratamatu läbikukkumine.

Laura Toots

“Kuus kraadi allpool horisonti”

„Kuus kraadi allpool horisonti“ on Nooruse galerii keldrikorruse koridori paigaldatud erinevate nõukogudeaegsete kristall-lambikuplite rida, kus muidu põlev lamp lülitub välja, kui vaataja tema alla jõuab. Nii võib näitusekülastaja käia mööda koridori, kus teda jälitab vari, hämarus. Installatsiooni pealkiri viitab päikese asukohale ühe hämariku staadiumi – tsiviilhämariku – ajal, kui päike on 0 kuni 6 kraadi allpool silmapiiri. Siis pole päikest veel/enam näha, kuid objektid on õues äratuntavad, koidu puhul algavad siis ka välitööd.

Fotograafina nimetab Toots oma põhiliseks töömaterjaliks valguse. Valgust on vaja nägemisfunktsiooni toimimiseks, mis on inimeste jaoks kõige olulisem meel välise informatsiooni kogumiseks – mitte suu ega verbaalne kommunikatsioon, millele näituse pealkiri viitab. Installatsioon sai oma sellise kuju tänu juhuslikult avastatud lambikuplitele, mis Tootsile turul jalutades silma jäid. Kuigi neid lampe on installatsioonis 11 tükki ja nad kõik on oma kujult, värvuselt, läbipaistvuselt erinevad, on nad kõik ikkagi oma ajastu stereotüüpsed lambikuplid. Lisaks annab nende füüsiliste omaduste muutumise järgi koostatud sujuv rida aimu ühe funktsionaalse eseme, võib-olla ka funktsiooni enda arengust.

„Sõida tasa üle silla“ kui väga laiahaardeliselt rahvusvaheline näitus tekitas küsimuse, mis koha kunstnikuks Toots end ise peab. Toots tegutseb

põhiliselt Tallinnas, on õppinud ka Soomes ja Norras ning teinud näituseid peale Eesti veel Austrias, Ungaris, Soomes, Lätis, Sloveenias ja Poolas, tutvustades end eelkõige eesti kunstnikuna ning eitades Ida- ja Lääne-Euroopa vastandust.

Enda kui kunstniku arengu puhul nõustus Toots intervjuueerija tähelepanekuga, et on liikumas materiaalsete vahenditega (nagu foto ja video) tegelemise juurest mittemateriaalsuse suunas, nagu puhas valgus ja teos kui kogemus või protsess.

Aare Pilv

Aisteetika

ehk Miks maailm ei oleks teatrita parem paik

See jutt¹ pole teaduslik ega teoreetiliselt väga range, pigem tundub ta kohati teatava metafüüsilise kirvetööna. Jutul on neli põhiajendit: mõned Madis Kõivu tekstikohad; Jaan Toomiku purgi-installatsiooni rekonstruktsioon Tartu Kunstimuseumis 2012. aasta sügisel; Mihkel Kunnuse mõttekäigud afektiivsete kunstide kohta; Jacques Rancière'i ideed kunsti loomuse kohta. Jutu sisu seisnebki nende pesade omavahelises suhestamises.

Alustuseks Madis Kõivu essee „Kultuursõna on ülesemiotiseeritud“:

„Sõnad, mis liiguvad väljaspool kitsast spetsialiseerimistoru, oma traditsioonilise sügavuse kohal, on haaratavad ja mõistetavad intuiitiivselt, on oma traditsioonikihil aktiivsed, s.t. võimelised re-aktiivsuseks. Nende piirid on vabad, koormamata ratsionaalsetest, pindmistest definitsioonidest, sisaldavad endas võimalusi kõikideks mõeldavateks definitsioonideks. Mõeldav tähendab – intuiitiivselt lubatud. Sõna on elus niivõrd, kui ta on aktiivne.

Uurijad, kelle „objektiks“ on kultuur, ei saa aga võtta kultuursõna „kultuurikontekstis“ tema vabas intuiitiivses tähenduses, kuigi ainult

1 Ettekande põhjalikum tekst koos illustratsioonide, kõrvalepõigete ja järgnenud aruteluga on aadressil <http://aarepilv.blogspot.com/2013/04/aisteetika.html>

niiviisi on ta kreaatiivne ja tema looming on see, mis „objektina” uurimiseks antud.

Uurimine tähendab ratsionaliseerimist – luuakse „mõistestik” definitsioonide ja aksioomidega; kultuuri mõiste on niiviisi antud ja „mõistestik” täpsustatud.

Distipliin, kool jne. tähendavad aktiivse ja intuiitivse sõna täpsustamist, s.t. tema defineerimist, muutmist intuiitivsest ratsionaalseks, s.t. tema deaktiveerimist. Sõna peab kaotama võime re-aktsioonideks. Paratamatu asjade käik.

Kuid sellega ei piirdu sõna metamorfoos distipliinis, koolis – muutunud „täpseks”, s.t. deaktiveerituks, algab metamorfoosi teine faas – mütologiseerimine: sõna muutub argooks.

Olles täpsustatud koolis ja selle pooldajaskonnas, on sõna teel *terminus technicus*'ele, s.t. ta saab sõnaks, mis enam ei vaja definitsiooni, kuna on sildina oma definitsiooni kandes läinud tarbivasse ringkäiku juba defineerivana, määrava, iseloomustava mõistena. Sellest peale, muutunud kooli argosõnaks, algab tema uusaktiveerumine, kuid niisamavõrd, kui esialgset sõna on põhjust nimetada „õilisaktiivseks”, on põhjust teist, tema kultuuriprodukti, uusaktiivset argosõna, nimetada „vulgaaraktiivseks”: ta ei ole enam valmis mis tahes mõeldavaks definitsiooniks, ta on parool.

Olles ratsionaliseerimise ja tarbimise läbi muutunud argosõnaks, seetõttu aga kaotanud juba ka oma ratsionaliseeritud „täpsuse”, on ta edaspidi aldis vaid tunnetele. Tema (uus)aktiivsus ei vii spekulatsioonidele; seejuures see mitmekesisus ei ole enam määratud allkihustusega, s.t. sõna esialgse kandjaga, vaid „kooliga”, s.t. nende sekundaarsete tundemärkidega, mis täpsustavad varemalt intuiitivselt haaratavat sõna. Kuna aga „täpsustused” ei ole aktiivselt iseseisvad, vaid ainult ühe või teise kooli „värvid”, „tunnusmärgid”, tema „eraldustähised”, koolidevahelised tutvustussildid, siis on uusaktiivne sõna aldis kõigile tundetoonidele koolidevahelises tuuletõmbuses.

Tuuletõmbuses ent paljastuvad koolidetagused inimgrupid, s.t. subjektid, kes mingitel põhjustel lühemaks või pikemaks ajaks on üksteisega seotud. Seotud inimeste vahekorrad on ikka tundelised. Grupid on emotsionaalselt suletud ja „kultuurisituatsiooni” gruppide kultuurimaastik määrab ka emotsionaalse maastiku. Meie kultuursõna on semiotiseerunud. Uusaktiivsena on ta väljunud spekulatiivsest süvakihist. Ta on märk kultuurisituatsiooni emotsionaalsel maastikul. Parool.”²

Edasiseks võtan siit kaasa selle, et spekulatiivse süvakihi kohal on aktiivne sõna, see aga ratsionaliseeritakse, muudetakse pindmiseks parooliks; ja mis veel tähelepanuväärne – ratsionaliseerumisega kaasneb spekulatiivse mõõtme asendumine pelga emotsionaalsusega, või siis – spekulatiivse süvakihi taju lõheneb kaheks: ratsionaalseks liigendavaks mõtlemiseks ja selle „tagaküljel” olevateks emotsioonideks.

Seda mõttekäiku saab nüüd rakendada mitmel viisil. Esmalt võib tuua sõna esteetika tema spekulatiivse süvakihi juurde tagasi.

Sõna „esteetika” pärineb kreeka sõnast *aisthētikos* 'tundmisse, tajusse puutuv', *aisthanestai* 'tundma, tajuma, aistima'. See tähendab, et esteetika puudutab algses tähenduses taju, aistinguid, mitte seda, mida me mõistame esteetika kui parooli all (nt kui ütleme, et mingil asjal on „esteetiline väljanägemine”, s.t ta on ilus või kena). See, miks esteetika sfäär meile oluline on, pole mitte selle pärast, et ta tegeleb iluga, vaid seepärast, et meil on meeled.

Siia juurde saab tuua eesti sõna *aistima* – see pole etümoloogiliselt seotud kreeka sõnaga, ta on iseseisev soomeugri tüvi, mis on eesti keelde uudissõnana toodud soome aisti eeskujul; sama tüvega on seotud ka sõnad *haistma* ja *hais*. See kreeka ja soomeugri tüvede homonüümsus olgu siinkohal üks negatiivne näide selle kohta, mis see spekulatiivse süvakihi ühendumises olemine on – see homonüümia pole etümoloogiline, seega on

2 Ilmunud ajalehes Kostabi, 1.–7. oktoober 1992 ja Madis Kõivu raamatus „Luhtaminek” (Tartu: Ilmamaa, 2005) lk 10–11.

see tegelikult kõlaline pseudoseos, ainult pealispinda pidi liikuv. Nii et selle aisteetika ja aistimise kõlalise sarnasusega ei taha ma teha mingit sügavamõttelist seost, vaid just nimelt osutada sellele, et puhtalt tähistaja-põhise liigendusega võib minna rappa, taju spekulatiivne süvakiht seisneb milleski muus.

Teiseks aga saab seda Kõivu mõttekäiku rakendada teistpidi, kui kanda see, mida Kõiv räägib sõna kohta, üle kõigile semiotiseeritavate tajuviiside kultiveeritud vormidele – kunst, muusika, teater jne. Minu meelest on see, millest Kõiv siin räägib, kunstile rakendatuna just tajude tagasiviimine nende spekulatiivse süvakihi juurde, eemale nende pealispindsest „esteetilisest“ väärtusest või siis teistpidi, oponeerimisest esteetilisuse ja ilu suhtes, või nüüdisaegses kunstis ja selle retseptisioonis nii levinud kontseptuaalsele paroolidele toetumisest, kus asja aistiline külg koos oma spekulatiivse süvakihiaga jääb sekundaarseks.

Kõigepealt üks näide Kõivult endalt selle tajude spekulatiivse süvakihi kohta. Üks mu lemmikkohti Kõivult – „Kolme tamme” lõpp (poispõlve olulise metafüüsilise äratundmishetke kirjeldus):

„Kogu maailm on pandud ülekohtusel viisil minu kaela. Kõik nad on, kõik viimseni, kes must mööda käivad, räägivad, jooksevad, õpetavad, isegi isa ja isegi ema, Antsust rääkimata; *nad on, aga ainult mina olen*. Mitte ükski neist ei võta midagi enda peale, ainult mina võtan, sest ainult mina olen.

Ainult mina olen ja see on suurim mõeldav ülekohtus: miks mina, paljasjalgne poisike üleval mäe peal, miks mina pean kõigi nende asemel olema ja nemad mitte ükski, mitte kunagi, mitte prooviksiki. Ma ise olen kapsel, mille peal nad vastutustundetult ronivad. See on talumatu, sest paratamatu, sest kuidas ma ka parata ei püüaks, ikka jääb kõik, kogu olemine minu kanda ja kõik läheb luhta. [Ja nüüd tähelepanu:] Siinsamas all ta on, vasakul ja oja mu jalgade all jookseb sinna sisse – suurde luhta võdisevate mätastega, kus kevadel tulevad peale sääsehainad, mille valkjaid pehmeid otsi võib süüa. Võivad kõik, aga maitset tunnen ainult mina. Sest mina vastutan.

See on paratamatu, sest isegi jumal ei saa mind aidata. Ta on võimetu, sellepärast teda pole, ainult mina olen ja keegi ei ole mult mu olemiseks luba küsinud.”³

Siin on tehtud mitu väga huvitavat asja. Luhtaminek on üks Kõivu keskseid n-ö filosofoeme – see on jõudmine teatava mõteldavuse piirini, mis isiklikku tunnetust ümbritseb ja kuhu asjade läbimõtlemine paratamatult peab jõudma. Aga see on siin antud konkreetseesse luhta minekuna. See ongi tajupildi spekulatiivne sügavik – luha tajupilt koos sääsehainte maitsega avab tolle intuiitse ruumi, nagu essee ütleb:

„Sõnad, mis liiguvad väljaspool kitsast spetsialiseerimistoru, oma traditsioonilise sügavuse kohal, on haaratavad ja mõistetavad intuiitselt, on oma traditsioonikihil aktiivsed, s.t. võimelised re-aktiivsuseks. Nende piirid on vabad, koormamata ratsionaalsetest, pindmistest definitsioonidest, sisaldavad endas võimalusi kõikideks mõeldavateks definitsioonideks. Mõeldav tähendab – intuiitselt lubatud. Sõna on elus niivõrd, kui ta on aktiivne.”

See on väga ilmekas näide ka selle poolest, et sellise minasuse piiratuse äratundmise, metafüüsilise konstruktsiooni tuumaks on miski, mis on üdini aistiline – sääsehainte maitse. Maitse on midagi semiotiseerimatu, kuid kogu konstruktsiooni tähendust ülal hoidev tuum. Meenutagem maitse mõiste rolli uusaegses esteetikateoorias, kus see tähendab teatavaid ilukaanoneid, mida üks või teine kogukond jagab; see on ratsionaliseeritud definitsioon, parool. Kõivu sääsehainte puhul pole üldse oluline, kas sääsehainte maitse on meeldiv või ilus, ta ei kuulu hindamisele, sest spekulatiivset süvakihti pole mõtet hinnanguliselt kalkuleerida.

Järgmine näide on õigupoolest siinsete aisteetika-mõlgutuste algajend, mis pani mõtlema sellele, kuivõrd oluline on kunsti tõlgendamise puhul see puhtalt aistiline aspekt. 2012. aasta sügisel näidati Tartu Kunstimuseumis Jaan Toomiku legendaarse purgi-installatsiooni rekonstruktsiooni.

3 Madis Kõiv. *Kolm tamme. Studia memoriae III*. Tallinn: Õllu, 1995, lk 159–160.

Tähelepanu tõmbas üks nüanss, mis puudutab purke endid, purgikaasi. Rekonstruktsioon kasutas purgikaasi, mida võib tänapäeval igalt poolt saada, keeratavaid plekist kaasi. Originaali puhul olid purgikaaned aga teistsugused – klaasist kaaned, millele pandi kummitihend vahele ja siis löödi veel metallkonksud peale. Neid kasutati tollal hoidiste hermeetiliseks sulgemiseks.

Ses mõttes polnud koopia täpne. Aga asi pole mitte lihtsalt välises formaalses sarnasuses, vaid selles, mida see purgikaante erinevus tõi kaasa teose aistilisse külge. Nimelt tunnistas keegi, kes oli ka originaali näinud, et originaal ei haisenu – mis on ka usutav selliste purgikaante puhul. Rekonstruktsioon aga haises. Mis annab tunnistust teatavast tähelepanematuses, mida ikka aeg-ajalt tänapäeva kontseptuaalse kunsti puhul kohtab. Nimelt tähelepanematus teose aistilise külje suhtes: rekonstrueerijad olid lähtunud Toomiku teosest kui semiootilisest paroolist (purkistumine kui kultuuris käibiv parool), koopia on semiootiliste koostisosade poolest korrektne, kuid nad olid jätnud tähele panemata, et koopia oleks aistiliselt, esteetiliselt, aisteetiliselt mõttes täpne. Siin avaldub just see suhtumine esteetika mõistesse – esteetilisust tajutakse suuresti ilu mõiste kaudu, ja kui teosel ilutaotlus puudub (nagu see Toomiku teose puhul on), siis ühes sellega ollakse ebatäpsed ka esteetilisuse algse mõõtme – tajude täpsuse – suhtes ning piirduetakse teose semiotiseeritud mõõtmega. Ärgu saadagu aga valesti aru, mu meelest oli Kaisa Eiche ja Rael Arteli ettevõtmine iseendast suurepärase; aga too nüanss muutus minu jaoks mingis mõttes näidiseks selle kohta, kuidas esteetika mõiste on muutunud „vulgaaraktiivseks”, nagu Kõiv ütleb. Kui mõelda Toomiku originaali peale, siis mulle näib, et see purkide hermeetilisus oli oluline, sest teose põhieesmärgiks polnud ju põrpida vaatajat peldikut meenutavat lõhnaaistinguga, vaid see on välja kasvanud teatavatest jooga- ja meditatsioonipraktikatest, nagu Toomik on ka ise seletanud; sel sital oli suurem tähendusruum taga kui pelgalt mingi eemaletõukavuse-šokk (on ju teada budistlikud meditatsiooniviisid roiskuva laiba või roojahunnikute juures). Hermeetilisus on selle kunstiteose oluline aspekt (mille muidugi rekonstruktsioon alles õieti aktualiseeriski). Nii et sel aistilisel aspektil (antud juhul siis teatavate

aistingute vältimisel) on oma spekulatiivne süvakiht, mis rekonstruktsioonis on kahe silma vahele jäänud (otseses mõttes).

Et jõuda üldistuste juurde, võiks meenutada, kuidas Mihkel Kunnus on oma esseedes mitut puhku kritiseerinud emotsioonide, afektide kesket kunsti (nt muusikat või teatrit), vastandades seda teatavale eetilis-ratsionaalsele printsiibile, mis kõige paremini väljendub romaanikunstis.

Kunnus ütleb:

„Lühim täpsustus, miks teater on halb, oleks väide, et teater teeb inimesi afektiivsemaks, märatsevamaks, impulsiivsemaks, elamusejanusemaks, teisisõnu, teatraal on afektiivsem, märatsevam, impulsiivsem, elamusejanusem kui keskmine inimene [...] Afektiivsus ja impulsiivsus ei pruugi olla loomalik kontrollimatus, teadvustamatus enese käitumisest, vastupidi, eneseteadlikkus kasvab isiksuse arenedes, ent **teatraali eneserefleksioonist tulenev eneseregulatsioon pole kõlbelis-ratsionaalne, vaid esteetiline, efektsust ja tundeintensiivsust taotlev** (st teatraalne, dramatiseeriv, lavastav) [...]”⁴

Ma ei saa polemiseerida Kunnusega otseselt – et teater ei ole selline; vahel tõesti on. Ma olen nõus, et emotsioonikesksus on mingis mõttes ummik, mitte ainult eetilises mõttes, vaid ka teatavas tunnetuslikus mõttes. Kuid ma sooviksin selle küsimuse välja nihutada emotsioonide ja afektide vastandamisest *ratio*’le ja rääkida sellest, millest rääkis Kõiv – intuiitivsest spekulatiivsest sügavikust, mille kaotsimineku järel jääb alles vaid ratsionaalsuse ja emotsioonide pealispid.

Jälle väike etümoloogiline ekskurs:

intuitsioon – lad *intueri* ‘vaatlema, mõtisklema’; *in* + *tueri* ‘järele vaatama; valvama’;

4 Mihkel Kunnus. Miks maailm oleks teatrita parem paik. – M. Kunnus. Minu eugeenika saladus. Kultuurieugeenilisi koodi. Saarde-Pärnu: Ji, 2012, lk 99–116 (essee on esialgselt ilmunud ajalehes Müürileht, nr 13, talv 2011 ning Kunnuse blogis <http://mihkelkunnus.blogspot.com/2011/01/miks-maailm-oleks-teatrita-parem-paik.html>).

spekulatsioon – lad *speculatio* 'mõtisklus, vaatlus'; *specere* 'vaatama'; *speculum* 'peegel';

ratsionaalsus – lad *ratio* 'arvutamine, kalkuleerimine' (mineviku partitsiip sõnast *rerī* 'loendama, arvutama');

emotsioon – lad *emovere* (*ex + movere*) 'liigutama';

afekt – lad *afficere* (*ad + facere*) 'tegema; kasutama; mõjuma, midagi tegema panema';

impulss – lad *impellere* (*in + pellere*) 'millegi poole või vastu lükkama'.

Kui nüüd vaadata noid paare, siis me näeme, et intuitsioon ja spekulatsioon on aktiivsed mõlgutavad tegevused, kus on korraga mängus nii tajud kui mõtlemine, seevastu emotsioon, afektiivsus ja impulsiivsus on passiivsed nähtused – miski liigutab, mõjutab ja tõukab kedagi. Siit tulevad ka esteetika erinevad mõistmisvõimalused. Üks võimalus on mõista esteetikat kui tajude spekulatiivse intuiitiivse süvakihhi üle mõlgutamist. Teine mõistmisviis on ratsionaalsuse-ajastu oma – vaimutegevus eraldatakse ratsionaalsele võimele, see on kalkuleeriv, liigendav, loendav. Tekib teatav ülejääk, mida *ratio* ei suuda oma vahenditega hallata; ratsionaalsuse tagakülg on afektiivne emotsionaalsus, mingitele elamustele passiivselt allumine; see, millega *ratio* hakkama ei saa, lükatakse automaatselt afektiivsesse sfääri, ühesõnaga, lükatakse kontrolli alt välja, positsiooni, kus temale saabki reageerida vaid passiivselt.

Siit tulebki ilmselt see, miks ma nn objektiivselt hinnangulist retseptsiooni pean kuidagi poolikuks (ta on kindlasti tervislik, kuid mu arvates sügavamas mõttes võimatu) – elamust püütakse kohelda teatava maitseotsustusi või teose eetilisi väärtusi kalkuleeriva lähenemisega; ja kui ma räägin sellele vastandina retseptsioonist, mille fookuses on huvitavus ja kõnekus, siis pean ma silmas üldse mitte mingit passiivset kriitikavaba alistumist elamusele, vaid nimelt *ratio* ja *emotio* vahelisest lahendamatumust ja viljatust pingest väljumist ja fokuseerumist tajude spekulatiivse sügaviku juurde, mis pole kalkuleeritav. Kunstiteos pole sellise vaate järgi mitte elamuse allikas, vaid tunnetusvahend. Ja tunnetus seisneb ka mitte lihtsalt

ideedes ja vaatepunktides (mida nt romaan – kui võtta Kunnuse meelis-kunstivorm – esitab dialektilises polüfoonias), vaid ikkagi ka teatavates meelelistes omadustes – nt Tammsaare on suur kirjanik olulisel määral ka seepärast, et tema lausete ja lõikude struktuur ja dünaamika on niivõrd erilise aistilise kvaliteediga. Kõlbelisel *ratio*¹ ei oleks võimalik romaanidest endale ainst leida, kui sellel ainesel poleks spetsiifiliselt reljeefset aistilist kvaliteeti – seda poleks võimalik tajuda, ta oleks lihtsalt mage igas mõttes.

Ja loomulikult kuuluvad ka afektid ja emotsioonid oma spekulatiivse süvakihiga nende tajutavate asjade hulka. Muidugi kui kunstiteos (või selle retseptsioon) fokuseerub ainult passiivse emotsionaalse mõju saavutamisele, siis jääb asi kuidagi kõhnaks ja viljatuks. Sageli näibki, et asi pole mitte niivõrd kunstiteostes endis, vaid just retseptsiooniviisis – millele retseptsioon keskendub, kas ta on passiivne või aktiivne. Aga teatud tüüpi retseptsiooni kuhjumine hakkab lõpuks ka esile kutsuma teoseid, mis sellele retseptsioonile orienteeruvad.

Viimaks võiks veel viidata Jacques Rancière'i kunstifilosoofia ühele kesksele mõistele. Ka Rancière'i esteetika ei keskendu ilu ja maitse probleemidele, vaid kõneleb palju sellest, mida ta nimetab tajutava (ümber)jaotamiseks (*le partage du sensible, distribution of the sensible*).

Üks iseloomustus Maarja Kangrolt:

„Kunstis peitub poliitikaga sarnane potentsiaal dissensuseks ja kehtivate jaotuste, identiteetide, nähtavuse ümbermängimiseks. Ses suhtes moodustab kunst poliitikale justkui paralleelmaailma, millel on poliitikaga kohtumispunktid ja sarnased sisemised toimemehhanismid, ent mis, nagu loeme ka artiklist „Poliitilise kunsti paradoksid”, ei saa poliitikaga kunagi ühte sulada ega üksüheses vastavuses olla. Poliitika (ja police'i) ning kunsti kohtumispunkt on *aisthēsis*: see, mis puutub meeltega tajutavasse. Tajutava jaotamine, mis lubab või ei luba teatud andmetel ilmuda või teatud subjektidel neist rääkida, teebki esteetikast poliitilise ja poliitikast esteetilise küsimuse.”⁵

5 Maarja Kangro. Jacques Rancière'i poliitiline esteetika. – Vikerkaar nr 4–5, 2012, lk 131.

Kunst toimib niisiis selle kaudu, et ta tematiseerib meie tajusid ja tajutavat maailma, ja ühtlasi ka muudab nende tajumisüksuste jaotumist; esteetika on niisiis aistitava sfääri üle spekuleerimine, mölgutamine. Sellest tuleb ka Ranciere'i vaade sellele, kuidas kunst saab olla poliitiline – kunst kukub oma poliitilisusetatluses läbi, kui püüab otsesõnu kuulutada mingit programmi, sest see tähendaks poliitilise sõnumi estetiseerimist-afekteerimist-emotsioneerimist, sõnumi muutmist liigutavaks ja mõjuvaks; seevastu kunsti tõeline poliitilisus saab õnnestuda just tajude ümberjaotamises osalemisega, tajutava sfääri pideva problematiseerimise ja ümberjaotamisega. See kunsti poliitilisuse teema on muidugi juba omaette jutt, siinkohal on oluline, et Rancière läheb oma kunstimõtestuses tagasi esteetika algse tähenduse juurde.

Edvin Aedma

Värsid mängijale

Mängime, et harjutada midagi, mis vajalik mänguvälises elus
mängime, et ühenduda teiste mängijatega
mängime, et võistelda teiste mängijatega mängimise meisterlikkuses
mängime, et korraks meelt puhata enda ja teiste kannatuste teadvustamisest
mängime, et luua kunstiteos mis inimesi rõõmustab, näiteks vilepilli või sõnadega
mängime, kui tundub, et „päriselt” on ikkagi võimatu või liiga keeruline
mängime, et teenida raha, näiteks kaartidega
mängime, et nautida põnevust, mida mäng pakub
mängime, et nautida muusikat, mis mängus mängib
mängime, et nautida ilu, mida mäng näitab
mängime, et nautida lugu, mida mäng jutustab
mängime, et nautida mängu
mängime, et nautida – oma olemasolu.

Mõni mäng on nii keeruline
et oma kätest, jalgadest ja kehast ei piisa.

Mõni mäng on nii keeruline,
et isegi oma kujutlusvõimest (mis on piiritu, määratu ja lõputu) ei näi piisavat.

Siis võtame appi mänguasjad
neid on lõputu hulk ja kõigi jaoks
mänguasjad lastele
mänguasjad täiskasvanutele
mänguasjad loomadele

Võiks isegi öelda, et kogu meie maailm on üks eriti suur asi, millega mängida.

muide, ühed kõige vaimustavamad mänguasjad meie maailmas
koosnevad puhtalt
elektrimustritest
ränikübemetel
ning muutuvad nähtavaks vaid ekraani abil
kuuldavaks vaid kõlari abil.

Need on nii head mänguasjad, et nimetame neid mängudeks

Igasse mängu mahub terve universum
mahub kogu kunst, muusika, luule, kirjandus ja visuaal
mahuvad pea kõik kunstivormid, mis varem loodud.

Jaa, mängude vägi on suur ja nad toovad meile palju head.

Mõni mäng on aga tõepoolest päriselt halb

Hea mäng on mäng kõigi osalejate jaoks, vabatahtlik ja lõpetatav ükskõik millal.

Halb mäng on näiteks see, kui kass mängib hiirega ühe jaoks on see mäng ja teise jaoks tõepoolest kannatus enne surma.

Kusjuures meie reaalsuse üks kõige kurvemaid asjaolusid on võimsad inimesed, kes sunnivad teisi inimesi võimu abil mängima oma mängu

Kusjuures meie reaalsuse üks eriti kurb asjaolu on võimsad inimesed, kelle mänguasjadeks on teised inimesed ja nende elud.

Kui oled mängija, siis ole valvas, et seda ei juhtuks sinuga.

Kui oled inimene, siis aita kaasa, et seda ei juhtuks teistega.

Kultuur ja kirjandus

Anti Saar

Tõlkekirjandus / Lõtk ja nikerdus¹

1. Tõlkimine on (võiks olla / peaks olema) orgaaniline tegevus – nagu toidu neelamine, nagu kõndimine. Asi tuleb hästi välja, kui selle peale liialt ei mõelda. Abstraktsemal tasandil kehtib aga ka teisipidine: iga orgaaniline tegevus on tõlkimine – kui mõista tõlkimise all kommunikatsiooni või transmissiooni, mingite materjalide ülekannet ühest keskkonnast teise, ühest olekust teise.

1.1. Siin ei saa muidugi eirata materjali iseloomu, tema vastupanuvõimet. Ühest küljest võib öelda, et lingvistiline materjal on eeterlik; et tema vastupanuvõime pole suurem kui õhul. Õhu tõlkimine ajule tarvilikuks hapnikuks ja prantsuskeelse arusaamatu sümbolijada tõlkimine eestlasele hoomatavaks tähenduseks, meeleoluks või hoiakuks on märksa hõlpsam kui näiteks marmorilahmaka tõlkimine „Amoriks ja Psycheks“.

1.2. Teisest küljest osutub verbaalne materjal tõrksaks hoopis teisel viisil kui õhk või marmor. Küllap võib juba aimata, millest ma kõnelen, kui ütlen, et siin sarnaneb lingvistiline tõlge pigem laeva tõlkimisega pudelisse.

1 Pealkiri on loetav anagrammina.

1.2.1. Selleks on mitmeid eri võimalusi. Oluline on see, et laev on laev juba enne pudelisse sattumist ning et laevaks peab ta ka jääma – nii et kere peaks vett, mastid oleksid püsti ja purjed heisatud. Vähem tähtis pole muidugi ka see, et kõrvaldatud saaksid kõik niidid, vardad ja konksud, mis laeva pudelisse tõlkimisel abiks võisid olla. Sest tõlkija soovib ju ometi, et tema töö tulemus näeks välja kui imetegu. (Ja viimane, millele ta peaks oma tööd tehes mõtlema, on laeva tagasitõlgitavus.) Ühesõnaga, mulje peaks jääma selline, et laev on pudelis olnud juba algusest peale, et see on tema loomulik keskkond.

2. Siiski on tõlke olemuse määratlemine kultuuris üpris tänamatu töö.

2.1. Näiteks kipub olema nõnda, et juba seda, mida me peame tõlkeks kitsas mõttes, ei serveerita meile alati tõlkena. Nii on lugu näiteks ELi õigusaktidega:

„Käesolev leping, mille originaal on koostatud bulgaaria, eesti, hispaania, hollandi, iiri, inglise, itaalia, kreeka, leedu, läti, malta, poola, portugali, prantsuse, rootsi, rumeenia, saksa, slovaki, sloveeni, soome, taani, tšehhi ja ungari keeles, kusjuures kõigis nendes keeltes on tekstid võrdselt autent- sed, antakse hoiule Itaalia Vabariigi valitsuse arhiivi ja see valitsus edastab tõestatud koopia kõigi teiste allakirjutanud riikide valitsustele.“ (ELi lepingu konsolideeritud versioon, 30. märts 2010. Artikkel 55, lõige 1)

Sama lugu mis aluslepingutega, on ka kõigi muude ELi õigusaktidega: iga direktiiv, määrus või otsus, mille nõukogu ja parlament vastu võtavad, väljub neist institutsioonidest originaalina kõigis ELi ametlikes keeltes. Kõik need on originaalid – ainult et suure- malt jaolt tõlgitud ... või, kuidas öeldagi, vahendatud. Need jõua- vad meieni asjakohase teabena, sellisena, nagu vähemalt Walter Benjamini arvates ei tohiks jõuda ükski kirjandusteos, sest „tõlge,

mis tahab vahendada, ei suuda ometigi vahendada muud kui teavet [*Mitteilung*] – seega siis mitteleumuslikku. See on ühtlasi üks kehva tõlke tunnuseid“ (W.B. 2010, 38).

- 2.2. Selline oli üks äärmus. Mis võiks olla teine – see, kus tõlke pähe pakutakse midagi, millel originaaliga õieti enam sarnasust polegi, või kui on, siis kusagil sõnadest väljaspool, emotsioonis või idees? Seda äärmust võiks esindada luule. Kui võrdleme Kaalepi, Sanga, Laabani, Orase, Hirve ja Önnepalu Baudelaire'i-eestindusi, siis usutavasti ei taganeks ükski neist seisukohast, et see, mida nad on teinud, kujutab enesest tõlget – juba sellepärast, et säära-sest pretensioonist loobudes langeksid neile ülejäänute poolt kohe osaks süüdistused plagiaadis või varguses. Ja sellegipoolest ei kujuta me ju ette, et kui Baudelaire on kirjutanud näiteks „*Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté,*“ ja Kaalep tõlkinud selle järgmiselt: „Kõik on seal ilu ja rõõm, / kord luksus ja meeltelõõm“, siis võiks Oras hakata viimase kallal õiendama, stiilis: „Mis pagana „meeltelõõm“? See värk on ju eesti keeles hoopis: „Ilu, võlu sai säält pao – / säält ei kord ei küllus kao.“ (Või vastupidi.)

- 2.2.1. Muidugi tunneb ajalugu ka selliseid juhtumeid. Nii näiteks ründas Inglise poeet John Dryden 1680. aastal eessõnas oma Ovidiuse “Epistlite” tõlkele rivaali Ferrand Spence'i, kes olla oma Lukianose-tõlkes asendanud autori vahedad teravmeel-sused Billingsgate'i kalaturu jämedate labasustega. Sellesama Drydeniga olen ka ise oma tõlketöös kokku puutunud – ja seda üsna pikantses situatsioonis. “Filosoofilistes kirjades”, mida hiljaaegu tõlkisin, tsiteerib Voltaire üht osa Drydeni värssdraamast “Aurengzeb”. Õigemini: Voltaire tsiteerib prantsuse keeles, s.t tõlgib värssid ise prantsuse keelde. Tõlke kõrvale käib kommentaar: „Olge koopiale originaali nimel armulised ja pidage tõlget nähes meeles, et näete vaid kauni pildi viletsat tõmmist”. Kuidas pidin toimima mina? Kas tõlkima Drydenit originaalist ja tegema näo, nagu annaksin

värsid edasi autoritruult? Või lisama joonealuse selgituse, et ühinen Voltaire'i vabandustega. Kuid miks mitte tõlkida siis juba Drydenit üle Voltaire'i ja püüda seda teha võimalikult Voltaire'i-truult? Või, tehes nõnda, lisada joonealune vabandus, et tegu on vaid tõmmise tõmmisega?

3. Tõlkimise problemaatikaga kaasneb alati vastutuse küsimus. Kui eelmainitud äärmused – õigusaktide ja luuletõlge – siiski tõlgeteks lugeda, on küll selge, et apsakas nt kohtuotsuse tõlkes võib kaasa tuua rängemaid tagajärgi kui paari üleva värsirea äralõrtsimine, kuid ka vabadusega kaasneb vastutus – isegi siis, kui sul pole tõlkijana kiivaid rivaale, kui originaali autor on surnud või ei mõista keelt, millesse teda tõlgid, et sind halva töö eest lintšima tulla (nagu on kombeks nt Milan Kunderal).

3.1. Niisiis, vastutuskoozem on raske. Tõlkija vastutab mitte ainult autori ees, vaid ka lugejaskonna ning keele ees. Kuid tõsi, sellise ängstava järelduseni jõuab alles siis, kui asja teoreetiliselt lahkama hakata – mis, nagu juba öeldud, on just see, mida tõlkimise käigus teha ei tohiks. Muidu läheb kõik untsu. Koozem kaob, kui sellele mitte mõelda. Siis on tõlkimise töö kerge; mitte lihtne, aga kerge (nagu peaks olema iga teinegi töö).

4. Algajale tõlkijale võiks mõjuda lohutavalt ka äratundmine, et iga tekst on tõlge juba originaalis; et „see pole see pole see“ juba algusest peale. Tõlkija ihkab selgust, kuid autor pakub talle vaid hõllanduslikku või kantseliitlikku hägu.

5. Kui jääme oma äärmuslikeks hinnatud näidete juurde, märkame ometi, et lahendused on olemas, et need ei nõua isegi erilist kompromislikkust – et ähmasus ja täpsus ei välista teineteist, vaid on sageli omavahel seotud nagu ühe mündi kaks külge. See, mis pidi münt tõlkes langeb, on suuresti tõlkija teha – ja muidugi sõltub see suuresti ka vastuvõtjast.

5.1. Viktor Šklovski jaoks on kummastus või võõristus midagi kunsti-keelele iseomast, sellal kui õigustekstidelt nõutakse ülimat terminoloogilist ja süntaktilist täpsust. Tõlge peab mõlemast säilitama

olulisima.

5.1.1. Ja ometi on karta, et kui nt laused:

A) *„Il était tard; ainsi qu'une médaille / La pleine lune s'éta-
lait, / Et la solennité de la nuit, comme une fleuve / Sur
Paris dormant ruisselait.“*

ja

B) *„L'évaluation de l'application correcte de l'acquis de
Schengen trouve sa base juridique dans des éléments du
troisième pilier.“*

mõjuvad eestindatult esimesel juhul üksnes kummastavalt ning teisel üksnes täpselt kõigile lugejatele, siis on nende tõlkes midagi kaduma läinud.

Olemasolevad tõlked:

A) *„Kui värskest löödud münt üle suure Pariisi / tõusis täis-
kuu ere metall. / Jõekohinana öö laulis ülevat viisi, / linn
ääretu vaikis ta all.“*

B) *„Schengeni acquis' korrektse kohaldamise hindamise
õiguslik alus paikneb kolmanda samba elementides.“*

Luule suhtes tundlikud kiidavad Orase Baudelaire'i-tõlget ei millegi muu kui täpsuse eest. Europarlamendi istungi steno-gramm aga, olgu pealegi üheselt mõistetav, tekitab enamikus lugejaist võõristust, mille tunnetuslik seos Šklovski poeetilise kummastusega on küll küsitav, kuid mitte tingimata välistatud.

5.1.2. Sellepärast ongi parimad luuletõlkijad ise poeedid ja parimad õigustõlkijad ise juristid.

6. Mina pole kumbki, luuletaja ega jurist. Seega jäävad mulle üle kolmandat sorti juhud, mille hulgast eelistan proosatõlget, mille hulgast omakorda eelistan sellist, kus münt seisab serva peal ja korraga on näha selle silinderja moodustise kõik kolm külge.

- 6.1. Säärasele olukorrale ühese hinnangu andmine on jällegi keeruline: liisuheitmisel tähistab servale seisma jääv münt heite ebaõnnestumist – mõlemad osapooled saavad tunga. Ent kui see juba kord on juhtunud – kui münt on servale seisma heidetud (ja pole isegi täpselt teada, kas see on juhtunud juhuslikult või mitte) – siis on õieti päris pöörane julgustükk sellist mündiviset tõlkes korrata proovida.
- 6.2. Selliseks väljakutseks minu senises tõlkijakarjääris on olnud Georges Pereci looming, eriti tema „Elu, kasutusjuhend“. Kuidas viimane kirjeldatud olukorrale vastab, selgitan pikemalt nimetatud tõlke saatesõnas. Ning seda, kas minul tõlkes selline olukord reprodutseerida õnnestus, tuleb otsustada lugejail endil.

Kaire Maimets-Volt

(Üles)tähendusi muusikast

Muusikasemiootiline mõte saab alguse küsimusest, miks üks või teine muusika meid puudutab või kõnetab ning kuidas ta seda teeb. „Miks ja kuidas kes mida kellele vahendab ja missuguse mõjuga?“¹, on Philip Tagg sõnastanud fiktiivse miljonimängu „Kes tahab saada semiootikuks?“ võiduküsimuse. Vastuvõtjat tähelepanu keskmesse tõstes küsiks: millised muusikahelid missuguses korrastuses mida (sh millises ulatuses) tähendavad-vahendavad teatud kuulajale teatud kuulamissituatsioonis?

Inimloominguna on muusika ühelt poolt märkimisväärselt ja universaalselt seotud inimese psühhofüüsilise olemisega; teisalt – konkreetse aegruumilise kultuurikontekstiga, kus teda luuakse ja/või vastu võetakse. Muusika ja inimpsühhofüsioloogia universaalseostest rääkides võib tähelepanu juhtida näiteks muusikalise tempo ja rütmi suhestumisele inimese pulsi, südamelöökide sageduse ja hingamise kiirusega. Kuna muusika on protsessuaalne, ajas kulgev kunst, on ta kirjeldatav liikumisena. Igal liikumisviisil (nt sammumine, käimine, jooksmine, hüppamine, tantsimine, kiikimine jm) on oma iseloomulik rütm ning teatud tempo või äratuntav ja eristatav pulsi, südamelöökide sageduse ja hingamise kiirus. Sealjuures jääb enamik muusikast tempo poolest kusagile vahemikku (40)50 (lento)–200 (prestissimo) lööki minutis – see on sama, mis inimese südamelöökide

1 „Why and how is who communicating what to whom and with what effect?“ (Tagg 1999: 1).

sageduse ekstreemulatus minutis. Ja on raske ette kujutada, et keegi kuskil võiks muusikalist paigalseisu (s.t ühel staatilisel/muutumatul seisundil põhinevat muusikat nagu nt Charles Ivesi "The Unanswered Question" algus) tõlgendada näiteks jooksmise väljendusena või vastupidi.

Muusika valjusastet (nt vaikne või vali) ja tämbrit (s.t kuidas heli puhkeb, kuidas kulgeb, kuidas vaibub) saab ka suhestada teatud taktiilsete tegevustega, nagu näiteks millegi löömine, raputamine, silitamine, koputamine vms. Kuna järsult mingeid kõvu esemeid lüües pole võimalik väljendada midagi hella ja õrnalt paitavat, ei ole hellust-õrnust võimalik väljendumas tajuda ka muusikas, mis oma akustilistelt parameetritelt vastab nt rusikaga vastu lauda löömisele. Samuti ei tuleks imikut uinutada tahtes kellelgi pähe mõirata hällilaulu valjul häälel tohutult kiires tempos – ega mõista viimati mainitule vastavat muusikat hällilauluna.

Või võtame näiteks muusikalise fraasi kestuse, mis on reeglina seotud inimese kopsumahu piiriga. Inimesed üldiselt ei suuda samal ajal laulda või puhuda (s.t puhkpilli mängida) ning sisse hingata (ringhingamistechnika valdamine jääb pigem erandiks). Ja ehkki löök-, näppe- või keelpillid ei sõltu inimese kopsumahu piirist, jääb muusikalise fraasi kestus enamasti ikkagi vahemikku kaks kuni kümme sekundit – sest see tundub meile loomulik.

Siiski, hoolimata just näiteks toodud inimtunnetuslikest universaalidest, ei ole muusika siiski universaalne keel, vaid ikkagi väga suures osas seotud muusika looja ja kuulaja aegruumilise kultuurikontekstiga. Esiteks on ilmselge, et samad (s.o ühesugusel moel korrastatud) muusikad tähendavad erinevates kultuurides erinevatel aegadel erinevaid asju. (Lugege näiteks Rein Laulu [2004] arutlust muusikalise kõne materjali tekstivälisest funktsioonidest ja vaadake, kas ja kui mitu Laulu jaoks endastmõistetavat tähendust kandvat „helikõneelementi“ teie jaoks sama tähendavad.) Teiseks, muutused inimühiskonnas (poliitilised, sotsiaalsed, tehnoloogilised) on alati toonud kaasa ka muutuse viisides, kuidas luuakse ja kogetakse muusikat. Ümberpöörduvalt tähendab see ühtlasi, et viis, kuidas inimesed konkreetses kultuurilises aegruumis muusikat loovad ja tajuvad, annab meile infot selle kohta, kuidas nad mõtestavad end ümbritsevat maailma ja

selles toimuvaid protsesse.

Muusikasemiootika ülesandeks ongi kirjeldada, kuidas on omavahel seotud need korrastatud helid, mida me peame muusikaks, ja see reaalsus, kus neid helisid mingil moel kogetakse. Teisisõnu: analüüsida neid märke ja märgiprotsesse, mis võimaldavad meil bioloogiliste ja kultuuriliste olenditena kogeda ja mõista muusikat.

Üldiselt kaasneb ükskõik millise muusikaga hulk erisuguseid sõnalisi või pildilisi tekste, mis vastastikuses koostoimes vormivad meie reaktsiooni muusikale ning suunavad tähendusi, mida sellele omistame: nt muusikapala pealkiri, lauldavad sõnad või kaasnev programmiline tekst, CD-vihiku või kavalehetekst või ajalehes ilmunud eelinfo, kontserdiplakati või kavalehe kujundus, CD-kaanepilt jne jne. Kuidas aga kõnetab meid n-ö „puhas“ muusika („absoluutne muusika“, Dahlhaus 1978; music alone, Kivy 1990), s.o instrumentaalmuusika, millega justkui ei näi kaasnevat mingeid väliselt etteantud sõnalisi ega pildilisi seoseid, mis tähendusi genereerima hakkaksid? Võtkem näiteks Johannes Brahmsi Sonaat viiulile ja klaverile nr. 1, G-duur, op. 78, millel just nagu puudub kujutusvõimet suunav pealkiri või muu kaasnev sõnatekst (nt pühendus, programm), mille väljalitult CD kaanepilt on tagasihoidlikult mittemidagiütlev, mida me pole enda teada kuulnud üheski filmis, teatri- või tantsuetenduses (vähemasti ei tule meil seda muusikat kuulates ühtki meelde) ja mille helilooja-*imago* pole ka nagu nii jõuline, et mõjutada teose vastuvõttu. Küsimus on, kas ja kuidas muusika meid sellisel juhul „kõnetab“? Võime küll huviga jälgida kõlava muusika kulgemisstruktuuri, stiili- ja vormiloogikat – aga kuidas saada aru, mida see muusika nende muusikute esituses väljendama peaks või väljendada tahab? (NB! On selge, et muusika tähendustamisel ei mängi rolli mitte ainult muusika enda omadused, vaid ka esituserinevused.)

Tulles tagasi inimorganismi ehitusest ja inimtunnetusest tulenevate seaduspärasuste juurde muusikahelide tajumisel ja muusika tunnetamisel, ütleksin, et sel juhul võtame muusika kõnetavuse tajumise osas esmalt aluseks iseenda, oma olemise ja käitumise – ehk need parameetrid ja struktuurid, mis iseloomustavad meid ennast bioloogiliste ja kultuuriliste olenditena midagi tundmas-kogemas, kuidagi käitumas. Visuaalse analoogina

selgitab seda „kurbade silmadega mersu“-fenomen, mis antud Mercedes-Benzi automudeli näitel tähendab, et omistame elutule objektile teatava elusa (emotsionaalse) hoiaku, mida omistaksime ka vastava olemise/väljännagemisega liigikaaslasele. Ehk siis: võrdsustame autotuled silmadega ja näeme nende allapoole välisnurgakaldes kurbust väljendavate silmade kuju. Muusikapsühholoogid, kes tegelevad eelkõige emotsiooniga seotud tähendustega, on näidanud, et emotsioonide väljendamisel ja nende tajumisel otsitakse muusikas samu näitajaid, mis ilmnevad meie kõneintonatsioonides, näoilmetes ja liikumisviisis, kui me üht või teist emotsiooni kogeme-väljendame. „Invariantseteks struktuurilisteks korrelaatideks“ (Bolivar, Cohen, Fentress 1994) selles võrdluses on:

- tempo ja rütm: kiire/aeglane, regulaarne/ebaregulaarne
- meetrum: regulaarne/ebaregulaarne
- register ehk valitsevad helikõrgused: kõrge/madal
- (meloodia) helikõrguslik kontuur: astmeline/hüppeline
- helikõrguste/ulatuse varieeruvus: väike/suur
- artikulatsioon: nt staccato/legato
- pauside/tsesuuride hulk: väike/suur
- valjus ehk intensiivsus: kõrge (vali)/madal (vaikne)
- tämber: nt kile/mahe

Niisiis: kui oleme rõõmsalt erutatud, kaldume kõnelema kiiremini kui tavaliselt (vahest lausa „tulistame“ staccato's oma kõnet), valjemalt, kõrgemas registris või registreid-helikõrgusi (ja sealjuures näoilmeid) kiiresti vahetades, ilmselt pigem läbitungivama tämbriga, ehk isegi samal ajal kätega vehkides ja võib-olla ka pikkade sammudega edasi-tagasi kõndides, mis selgelt määrab me hingamisrütmi ja südamelöökide kaasneva sageduse, jne jne. Kui aga kannatame sügava kurbuse või melanhoolia käes, kaldume end kõneldes väljendama aeglaselt, vaikselt, venivalt (s.o legatos), rohkete pausidega, ohkeintonatsioonidega ja kehaliselt väheliikuvana jne jne. Ja üht või teist kirjeldatud emotsiooni väljendavana oleme varmad tajuma ka muusikat, mis vastab ühtedele või teistele parameetritele.

Kuid seesugune struktuurilis-sünesteetiline homoloogia ei ava meile muusikas uksi mitte ainult emotsioonide juurde, vaid „kõnetab“ anafoonia alusel ka meie mõistust/vaimu ja keha. „Anafoon“ (< kr ana- peale, taas-, uuesti + *phōnē* hää, heli) ja „anafoonia“ on Philip Taggi neologismid, mis on loodud „analoogi“ ja „analoogia“ alusel. „Anafoonia“ tähendab mingite olemasolevate tunnetusmodelite imitatsiooni helides või muusikahelides – meloodiakäikudes, rütmimustrites, akordijärgnevustes, tämbri- ja faktuurivalikutes, erineval tasandil vormstruktuurides jne. Imitatsiooni aluseks on valdavalt kõlakogemuslikud, puutekogemuslikud, liikumiskogemuslikud, ruumikogemuslikud, aja- või aegruumikogemuslikud ja/või fenomenoloogilised ehk elunähtuste-kogemuslikud mudelid. Nagu eespool kirjeldatud kõneintonatsioonide, näoilmete, liikumisviiside ja muusika suhte puhul võimaldab tähendusülekannet asjaolu, et kõlavate muusikahelide akustilised omadused on kooskõlas me reaalsete kogemustega meid igapäevaselt ümbritsevatest helidest, puudutustest, liikumisviisidest, ajast, ruumist jne. Vaatleme neid mudeleid üksikshaaval lähemalt, pidades meeles, et enamik anafoone on komposiidid, s.t seotud korraga mitut tüüpi tunnetuskogemusliku mudeliga (vt ka Tagg 2012: 485jj).

- Kõlakogemuslike mudelite (*sonic anaphones*) imitatsiooni aluseks on suutlikkus muusikas jäljendada nii mittemuusikalist, kui teist (s.o antud muusikale võõrast) muusikalist helidemaailma.

Mittemuusikalise helidemaailma puhul on tegemist lihtsamate (nt helikvaliteedid *viuuuuu! siuhh! sirrr! bummm! tšahh! ratatatat!*) või keerulisemate (nt käo kukkumine, ojavulin, müristamine ja äike, vetteplart-satused, erinevate masinate [nt rong, mootorratas] hääled, kirikukellade helisemine jne jne) onomatopoeetiliste helijäljendustega. Samuti kuulub siia kõneintonatsioonide ülekannet muusikasse ehk transkatsioon (veel üks Taggi neologism), mille puhul kõnest kantakse muusikasse üle kõneldava sõna või tervete kõnelõikude prosoodilised elemendid, nagu vältus, rütm, rõhuasetused, hääle valjus ja kõrgus ehk intonatsioon ja tämbrikvaliteet (nt kile/mahe) (vt ka Laul 2004: 311–318).

Muusikalise helidemaailma peegeldamine ei toimu Taggi muusikalise märgi tüpoloogias rangelt võttes mitte anafoonia, vaid metonüümia – täpsemalt žanri- või stiilisünekdoohide kaudu (Tagg 2012: 522–528). Selgitaksin seda tähendusloomemehhanismi siiski siinsamas. Ühe muusika suhtes võõra muusikalise helidemaailma peegeldamisega puutume nimelt kokku siis, kui ühe muusikateose žanri sees viidatakse teistele žanridele nii, et kasutatakse viimastele omaseid rütme ja intonatsioone. Nii viidatakse näiteks klassikalise sümfoonia raames olustikumuusika žanridele (nt marss, koraal, fanfaarisignaalid), tantsumuusika žanridele (nt menuett, valss, masurka), vokaalmuusika žanridele (nt hümn, romanss) jne (vt Laul 2004: 313–314).

- Puutekogemuslike mudelite alusel võime muusikas edasi anda ja tajuda kvaliteete, mis iseloomustavad erinevaid puuteaistinguid (nt heli tihedus, elastsus, ümarus, pehmus vs hõredus, rabeledus, nurgelisus jne) ja -tegevusi (nt silitus-paitus, löök, torked jne).
- Liikumiskogemuslike mudelite põhjal tajume muusikas väljendumas tunnuseid, mis seostuvad eri tüüpi liikumistega nagu nt kiikumine, marssimine, galopeerimine, lendamine jne.
- Ruumikogemuslikud mudelid annavad meile aimu kõlavas muusikas väljenduva ruumi omadustest (nt avar/kitsas, tühi/täistuubitud, pime/valgusrikas, kõle/turvaline) ja tüübist (nt loodus/linna-keskkond, püha/ilmalik, aristokraatlik/rahvalik) ning aitavad meil ühtlasi kõlaruumi liigendada (nt esiplaan/tagaplaan, lähedal/kaugel, ülal/all).
- Aja- ja aegruumikogemuslikud mudelid puudutavad selliseid tuvasusi nagu saamine/algus (sünd) vs lõpp (surm), kiirenemine/aeglustumine, pingestumine/raahunemine, ettehaaramine/meenutamine, millegi muutumine millekski muuks jne.
- Fenomenoloogilised mudelid, mis komplekselt haaravad kõiki eelnimetatud mudeleid, võimaldavad meil kõlavas muusikas tajuda mõnd keeruka olemusega, ent siiski selgepiirilist reaalelukogemuse analoogi – olgu selleks kasvõi armatsemine (nagu võiksin

väita Freezepopi laulu “Swimming” Pool puhul) või otseühendus „maailma müsteeriumi tõelise olemusega“ (nagu olen väitnud helilooja Arvo Pärdi varaste *tintinnabuli*-heliteoste retseptiooni põhjal, vt Maimets-Volt 2010: 82) jne.

Muusika tähendustamisel on ülekandeprotsessi aluseks oleva konkreetse võimaliku mudeli tuvastamine siiski vaid pool võitu. Kuulaja reaktioonis kõlava muusika „kõnetavusele“ on samavõrra tähtis tema suhtumine sellesse juba tuvastatud muusikavälisesse nähtusesse (nt ojavulin, kellahelin) – ehk see, milliseid tähendusi ja tundeid sellega seostatakse (nt: „ojakesed vulisevad looduses ja looduse rüpes viibida on nii ilmatult kena“; „kelli kuuleb tavaliselt kirikus ja kirik on püha koht“ jne).

Sama või piisavalt sarnase kultuuritaustaga erinevad inimesed võivad lihtsasti tunda ühe ja sama muusika suhtes sarnaseid tundeid ja/või reageerida sellele sarnaselt. Kuid sõnastada võivad nad enda poolt kogitud muusikalisi tähendusi siiski üpris erinevalt, erinevate kontseptsioonide-assotsiatsioonide kaudu – kui üldse (s.t vahel ei olegi võimalik oma kogemust/elamust üldse sõnadesse panna). See võib kergesti jätta mulje, et muusika tähendab liiga erinevaid asju või ilmselt ei tähendagi midagi väljaspool iseennast – vähemasti mitte konkreetset piiritletavat – ja üldse, et „muusikast rääkimine on nagu arhitektuurist tantsimine“. Vaidleksin siiski vastu, rõhutades esiteks tõdemust, et muusikaline tähendus ei võrdu sõnalise ehk loomulikus keeles sõnastatava tähendusega: muusikalised tähenduskategooriad ja sõnalise keele tähenduskategooriad ei kattu lihtsalt üks-ühele. Kuulaja seisukohast on mõned muusikalised tähendused tõesti edasi antavad sõnade abil, teised aga piltide (sh värvide, geomeetriliste kujundite) või liikuvate piltide, žestide, tantsu või teatud tegevuste abil (nt välgumihklite läitmine ja pea kohal õõtsutamine Scorpionsi ballaadi “Wind of Change” kõlades) – rääkimata neist rohkem või vähem püha alltooniga raskesti sõnastatavatest või lausa sõnastamatutest hingelistest-kehalistest-vaimsetest reaktsioonidest muusikale, millega kaasnevad kananahk ihul, klomp kurgus, pisarate valgumine silmadesse ja kirjeldamatu osadustunne olevaga.

Teiseks võib siiski olla täiesti võimalik näidata esmapilgul ka üsna erinevate sõnaliste assotsiatsioonide-kontseptsioonide omavahelist seotust, nende kuulumist mingisse ühtsesse tervikusse. Näiteks kerkivad kuulajate sõnareaktsioonides Arvo Pärdi klaveripalale „Für Alina“ enim esile märksõnad 'kaugusest kostev'/'eemalolev' (*distant*), 'heledus'/'puhtus'/'kirkus' (*brightness*), 'külm'/'talv', 'vaikne/vaikus', 'tardumus' (*stillness*), 'pimedus'/'öö', 'unenäolisus' (*dreamy*), 'uni'/'surm', 'kellad', 'valuline'/'leinalik' (Maimets-Volt 2009: 63–64, 69). Loetletud märksõnade erisugususest ja isegi vasturääkivusest (vt 'kirkus' vs 'pimedus') hoolimata ei tasu arvata, et „Für Alina“ on muusikana lootusetult paljutähenduslik või polüseemiline. Philip Tagg, kes analoogse näitega toob esile kirjuma valiku märksõnu ('lainetav maisipõld', 'rulluvad mäed', 'pikajuukseline naine jalutamas üle heinamaa', 'merelainetus suvetuules', 'paisuvad purjed', 'pikk kleit', 'armastus', 'romantika', 'ohked', 'muistsed ajad') märgib siinkohal, et ehkki antud assotsiatsioonidehulk sisaldab *verbaalselt-denotatiivselt* kokkusobimatuid mõisteid, ei tähenda see, et need oleksid omavahel *muusikaliselt* vasturääkivad (Tagg 1999: 7–8, Tagg 2012: 167–171). Võtmemõisteks näibki olevat konnotatsioon: võib öelda, et mõlemal juhul moodustavad kõik assotsiatsioonid ühe „konnotatiivse kompleksi“ (Meyer 1956: 265). Mis puutub „Für Alinaga“ seoses tähendustesse 'öö', 'talv', 'surm', siis on ka näiteks Juri Lotman (1979: 162) kirjutanud, et ehkki pealtnäha erinevad, on need mütoloogilises teadvuses siiski ühe ja sama nähtuse erinevad avaldused või transformatsioonid. Ja nagu eespool mainisin, ei mängi tähendustamisel rolli mitte ainult assotsieeruv asi ise, vaid ka see, kuidas sellesse suhtume: talveöö tähendab tavaliselt külma, pimedat, s.t pilvitut taevast täis vilkuvaid tähti; külm seostub tardumuse, surmaga; muusika kõla seos kellaheliga toob juba silma ette pildi (maa)kirikust jne. Need assotsiatsioonid on ühelt poolt sündinud anafoonia alusel; teisalt seeläbi, et „Für Alina“ pole esimene ega viimane teos muusikaloos, mis mainitud seoseid tekitab. Teisisõnu, kultuuriliste olenditena oleme kuulnud teisigi muusikaid, mis samade või väga sarnaste akustiliste (kui mitte kompositsioonitehniliste) vahenditega väljendavad samu või sarnaseid tähendusi. See omakorda aga tähendab, et kogeme-mõistame muusikat mitte ainult struktuurilis-sünesteetilise

homoloogia, vaid ka teiste (varem kuulnud) muusikate kaudu. Ja pole sugugi ebatavaline, et see, mis tundub meid konkreetselt kõlava muusika puhul kõnetavat, ei asu hoopiski mitte selles muusikas endas, vaid milleski muus, mida see konkreetselt kõlav muusika me jaoks esindab.²

Kirjandus

- Bolivar, Valerie J.; Cohen, Annabel J.; John C. Fentress. 1994. Semantic and formal congruency in music and motion pictures: Effects on the interpretation of visual action. *Psychomusicology* 13: 28–59.
- Dahlhaus, Carl. 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. [The Idea of Absolute Music. Trans. by Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989].
- Kivy, Peter. 1990. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Laul, Rein. 2004. Muusikaanalüüsi põhialused. – J. Ross, K. Maimets (toim.). *Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Tallinn: Varrak, 299–337.
- Lotman, Juri. 1979 [1973]. The origin of plot in the light of typology. (Transl. by Julian Graffy). *Poetics Today* (Special Issue: Literature, Interpretation, Communication) 1(1/2): 161–184. [Orig. Статъя по типологии культуры, 2: 9–41].
- Maimets-Volt, Kaire. 2009. *Mediating the 'Idea of One': Arvo Pärt's Pre-Existing Music in Film*. (= Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4). Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre.
- Maimets-Volt, Kaire. 2010. Vahendades 'Üht': Arvo Pärdi tintinnabuli-muusika tähendusväljast. *Res musica* 2: 75–87.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Tagg, Philip. 1999. Introductory notes to the semiotics of music. Online text that constituted part of a project to produce a textbook in the semiotics of music. <<http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>>, 9.1.2009.
- Tagg, Philip. 2012. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press (MMMSPP).

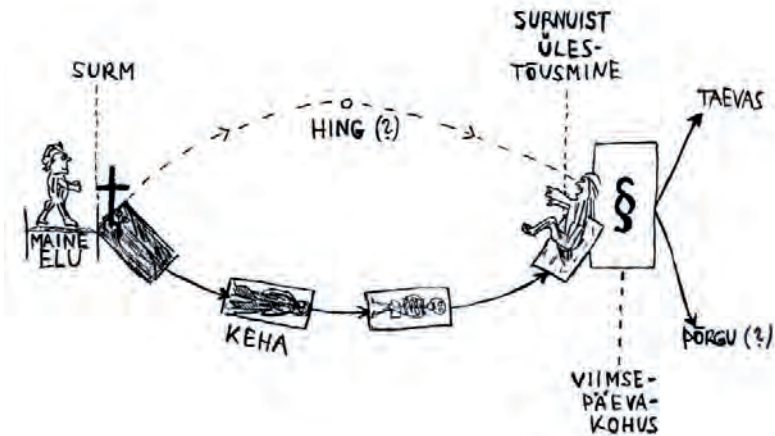
2 Käesolevat tööd on finantseerinud Eesti Haridus- ja Teadusministeerium institutsionaalse uurimistoetuse IUT 12-1 kaudu.

Roomet Jakapi

Kuidas konstrueeriti ihust lahkunud hinge (varauusajal)

Alustada tuleks üldisest ja väga tähtsast küsimusest. Mis siis ikkagi pärast saab?

Hinge ja keha rännakuid pärast surma võiks kirjeldada järgmine skeem (vt Illustratsioon 1):



Illustratsioon 1. Hinge ja keha rännakud pärast surma. Skeem Roomet Jakapi

Skeemi tasub lugeda vasakult paremale. Esiteks maine elu: kõige lühem, osalt kõige tähtsam, teisalt jälle tühiseim osa, mil inimene kui hingestatud olend elab, tegutseb, mõtleb oma patuseid mõtteid.

Mis saab pärast surma? Kõigepealt vaatleme keha rännakut. Teatava punktini on see üsna lihtne. Maise matka lõpus lakkab keha eluks vajalikul moel funktsioneerimast, maetakse maha, laguneb. Keeruliseks läheb asi surnuist ülestõusmisel. Pauluse esimeses kirjas korintlastele, täpsemalt selle 15. peatükis tehakse selgeks, et ülestõusmine on ihulik. Ent see ihu, millega surnuist üles tõustakse, ei ole samasugune nagu see, mis maha maeti. Müstilisel kombel saab maisest ihust, mis hauda pandi, ülestõusmisel midagi muud, mis on ometigi tolle maisega seotud. Paulus võrdleb seda seemne külvamise ja vilja tärkamisega: „maine ihu” külvatakse ja „vaimne ihu” äratatakse üles.

Ülestõusmisele järgneb viimsepäevakohus, mida on kujukalt kirjeldatud Johannese ilmutusraamatu 20. peatükis. Vastavalt kohtuotsusele saab õigetele osaks igavene õnnis elu, süüdimõistetud heidetakse aga tulejärve ehk piinarikkasse surmavalda. Traditsioonilises käsitluses on siin tegemist vastavalt taeva ja põrguga, kuhu päralejõudnud inimolendid jäävad oma hinge ja ülestõusnud ihuga igaveseks. Kui keskajal ei nähtud patuste igaveses karistamises enamasti midagi ebaõiglast ega küsitavat, siis varauusajal kerkib esile üha enam neid, kes põrgupiinade lõputus kestuses kahtlevad või seda lausa eitavad.

Nii või teisiti koorub siit välja filosoofilise koega probleeme. Näiteks:

1. Mis tagab maise ihu ja ülestõusva ihu samasuse või järjepidevuse? Kas ülestõusmiseks peab olema midagi maisest ihust säilinud?
2. Millest täpsemalt koosnevad need surnuist üles tõusvad „vaimsed ihud”?
3. On need „vaimsed ihud” üldse ihud mingiski füüsilises mõttes või on tegu pelgalt metafoorse väljendusega?

Paulus omistab neile ihudele kirkuse, mida on ajaloos sageli tõlgendatud füüsilise omadusena. Samuti on väidetud, et need ihud on väga

kerged ja väledad, nõnda et nendega saab maailmaruumis kiiresti liikuda ja taevasse tõusta. Siinkohal on jutt õigeksmõistetute kehadest. Kui eeldada, et pörgupiinad on vähemalt osaliselt meelelised, siis ilmselt peavad ka süüdimõistetuil olema teatud omadustega kehad.

Kui eeldada, et Jumal kasutab konkreetse surnuist üles tõusva keha konstrueerimisel kogu materjali, mis maisest kehast on säilinud, siis kerkib esile veelgi spetsiifilisemaid teoreetilisi probleeme, mille üle arutleti tarmukalt nii keskajal kui varauusajal ning arutletakse tänapäevalgi religiooni-filosoofia vallas. Mida teeb Jumal siis, kui konkreetne inimihu on täiesti hävitatud, nt ära põletatud ja tuhk merre heidetud? Kellele kuulub ülestõusmisel see inimliha, mille kannibalid on ära söönud ja teataval määral oma ihudesse ladestanud?

Igatahes tuleb eeldada, et surnuist tõuseb üles seesama isik, kes kord elas, ning nimelt talle saab osaks kas taevane õndsus või pörgulik piin. Sest ainult nii saavad surmajärgne kohtumõistmine ja selle tagajärjed olla õiglased. Surmajärgsed preemiad või karistused saavad isikule osaks vastavalt sellele, kuidas ta mõtles ja käitus maises elus. Järjekordne filosoofi-line probleem seisab siin selles, mis tingimustel on enne ja pärast surma tegemist sama isikuga ehk mis tagab isikusamasuse läbi aja. Kas selleks on üldse nõutav füüsiline järjepidevus või piisab sellest, et läbi maise elu ning surmajärgsete seisundite kulgeb üks ja seesama hing?

Ka hinge rännakuga seoses kerkib mitmeid teoreetilisi küsimusi. Ehkki kristluse ajaloos on olnud valdav dualistlik arusaam, et lisaks kehale on inimesel ka kehast eraldatav hing, leidub alternatiive, eelkõige kristliku maailmavaatega ühendatud materialism. Dualistlikku käsitlust on läbi aastasadade esindanud katoliku kiriku õpetus purgatooriumist: see on kehast eraldunud hingede asupaik või seisund ihuliku surma ja ülestõusmise vahepeal. Puhastustules viibiv kehatu hing on teadvusel ning tunneb valu.

Reformatsiooni käigus hülgasid protestandid katoliikliku purgatooriumi-õpetuse, millega kaasnes vajadus selgitada hingede surmajärgset olukorda. Katoliku kiriku õpetuses on hingede surmajärgne saatus üsna selgelt piiritletud, aga kui purgatooriumi ei ole, siis mis hingedest saab ja

kus nad on, kui eeldada, et nad on surematud ja eralduvad kehast?

Üks võimalik vaade on siin selline, et kehatu hing küll eksisteerib, ent magavas olekus, justkui unenäota unes, kuni surnute ülestõusmiseni. Teine võimalik vaatekoht on juba nimetatud kristlik materialism, mida varauusajal esindab nt Thomas Hobbes. Kristlik materialist tunnustab surnute ihulikku ülestõusmist, aga eitab kehast eraldatava hinge eksistentsi. Võiks öelda, et selle arusaama järgi ei ole inimene midagi muud kui elav ja mõtlev ihu, teadvusega keha. Maise elu järel ei eksisteeri inimene mõnda aega üldse, ent ometi ärkab lõpuks surnuist ja on taas seesama eneseteadlik kehaline indiviid, kes ta kunagi oli. Ateism kui igasuguse surmajärgse elu eitamine ei olnud varauusajal aktsepteeritav positsioon.

Järgnevas kirjeldatakse seda, kuidas üks keskaegne ja paar varauusaegset filosoofi konstrueerisid ihust lahkunud hinge, tuginedes nii omaksvõetud teoloogilistele seisukohtadele, kui oma filosoofilisele hinged käsitlemisele. Varauusaegsete hinge ja surmajärgse elu käsitleste mõistmist hõlbus- tab oluliselt selle teoreetilise tausta tundmaõppimine, mida pakub Aquino Thomase looming.

Aquino Thomase aristotellik-skolastilises filosoofias mõistetakse hinge keha vormina. Õigupoolest peaks see tähendama, et konkreetne hing kuulub konkreetse keha juurde lahutamatu. Ometi leiab Thomas, et hinge intellektuaalne osa on kehast eraldatav ja saab viimasest lahus eksisteerida. Teisiti ei saaks ju hinged purgatooriumi minna. Kehast eraldunud hing ei ole sealjuures identne isikuga: hing ja keha koos moodustavad inimindi- viidi kui terviku. Kui hinge ja keha rännakud on lahknenu (vt skeemi), on inimene teatud ebatäielikus olekus, täielikuks saab ta ülestõusmisel, kui hing ja keha taas kokku pannakse. Aquino Thomas kirjeldab hinge olekut surma ja ülestõusmise vahepeal üsna üksikasjalikult.

René Descartes oli katoliiklasest filosoof ja teadlane, kelle “Meditatsioonides” (1641) jm esitatud dualistlik metafüüsika seadis mitmeski mõttes aluspõhja uusaegsetele arusaamadele hingest. Heites kõrvale aristotelliku kontseptsiooni loodusest ja inimesest ning võttes omaks mehhanitsistliku korpuskulaarfilosoofia, püüdis ta selgitada inimhinge loomust ja positsiooni looduse masinavärgis. Tema käsitluses on

hing terviklik mõtlev asi, mis saab eksisteerida kehast lahus ja on loodud säärasena, et elab üle kehalise surma. Meeled ja mälu on kehast sõltuvad, ent puhas intellekt on keha suhtes autonoomne ja eeldatavasti säilib ja toimib ka kehast eraldunud hinges pärast surma. Üldjuhul ei laskunud Descartes spekulatsioonidesse hinge surmajärgsete seisundite üle, ent tema tekstides leidub kohti, kus ta lisaks puhtale intellektile omistab (kehatule) hingele ka intellektuaalse mälu.

Niisiis: kuidas konstrueeriti ihust lahkunud hinge varauusajal?

Kui 17.–18. sajandi esimese poole filosoof tunnistas kehast eraldatava hinge olemasolu ja püüdis hinge surmajärgset olekut ka kirjeldada, siis oli tal enamasti järgnev strateegia. Anda inimpsüühika üldine kirjeldus, loetledes hinge erinevaid võimeid; väita, et osa neist võimetest on kehaga vältimatult seotud (nt näha ei saa ilma silmadeta, närvideta ega „animaalsete vaimudeta” ajus), osa on aga kehast sõltumatud (nt eelmainitud puhas intellekt). Siit edasi on loogiline järeldada, et kui hing kehast eraldub, siis säilitab ta vähemasti need võimeid, mis on keha suhtes autonoomsed, ning sellele arusaamale tuginedes on võimalik üldjoontes selgitada, kuidas saab kehatu hing midagi kogeda. Surmajärgsete kogemuste konkreetne sisu on meile praeguses olekus teadmata, küll aga saab öelda, mis laadi kogemusi saab kehast eraldunud hingel põhimõtteliselt olla. Nt saab öelda, kas või mil moel saab hing siis tajuda füüsilisi objekte või mida ta saab mäletada. Ajastule omaselt püüti hinge võimeid ja omadusi kirjeldada kooskõlas kujuneva eksperimentaalse natuurfilosoofia ja aktuaalsete teooriaga kehade loomuse ja omaduste kohta.

Kujukaks näiteks sellisest arutlusviisist on üks vähetuntud teos, mis ilmus pea sajand pärast Descartes'i "Meditatsioon", nimelt protestant Samuel Colliberi "Free Thoughts Concerning Souls: In Four Essays" (1734). Colliber kirjeldab kõigepealt inimhinge selle maises olekus, toob välja selle erinevused looma hingest, heidab kõrvale idee inimhingede eksisteerimisest enne maist eksistentsi ja lõpuks kirjeldab hinge „tulevasi seisundeid“, mida on kaks: 1) surma ja ülestõusmise vahepealne seisund ja 2) ülestõusmisjärgne seisund.

Ta sedastab, et tajumise subjektiks on hing; keha oma organitega on

vaid instrument maailma tunnetamisel. Füüsiliste objektide tajumine toimub meeleorganite, närvide ja aju vahendusel. Mälu ja kujutlusvõime on valdavas osas kehast sõltuvad. Mis saab aga siis, kui hing väljub kehast ja tal pole enam võimalik neid füüsilisi instrumente kasutada?

Colliber väidab, et kehast väljunud olekus tunnetab hing füüsilist maailma vahetumalt, selgemalt ja tõepärasemalt kui praegu. Tõsi küll, ta mõonab, et füüsiliste objektide tajumiseks on teatud sorti füüsilist meediumi vaja ka kehast väljunud hingel. Teatud materiaalsed osakesed peavad hingele vahetult mõju avaldama, et temas saaks tekkida aistingud neist välistest objektidest.

Colliber esitab terve loetelu hinge võimetest, mis toimivad teataval määral või täielikult kehast sõltumatult juba maises elus, ning järeldeb, et kehast sõltumatud võimed peavad säilima ja toimima ka pärast kehast väljumist. Hinge võimed või tegevused, mis ei sõltu kehast või ületavad keha organite ja osade võimeid, on tema meelest järgnevad:

1. Jumala mõiste evimine,
2. üldiste ideede moodustamine,
3. hinge enesevaatlus ja selle läbi omandatud ideede mäletamine,
4. meeleandmete korrigeerimine,
5. ühe meele kasutamine teise asemel (nt kirjatähed kõneldava keele asemel),
6. kujutlusvõime korrigeerimine,
7. keha võimeid ületavate tööriistade leiutamine,
8. võime pöörata tähelepanu meelelistelt objektidelt ära ja suunata see intellektuaalsetele objektidele,
9. järeldamisvõime toimimine kujutlusvõime pärsituse korral,
10. võime mõjutada jõuliselt „animaalseid vaime” ajus.

Kehast lahkunud hing küll tajub füüsilist maailma, aga need kogemused ei talletu mällu, sest see osa mälust on vältimatult kehaga seotud. Hingel on

ses seisundis teatav üldine arusaam asjust ja tegevusist, samuti oma heast või halvast käitumisest maises elus. Hinge enesevaatlus ehk sisemine tajut on Colliberi väitel aga kehast täiesti sõltumatu, samuti nagu sellega seonduv osa mälust. Surmajärgses kehatus olekus saab hing mõtiskleda intellektuaalsete objektide üle nagu seda on Jumal ja teised inimhinged. Ühtlasi saab ta tunda taeva või põrgu eelmaitset, s.t kogeda mõnu või valu, mis annab aimu sellest, mis hakkab juhtuma ülestõusmise järel.

Kui inimese hing surnuist üles tõusva kehaga ühendatakse, siis muutub mälu paremaks, kui ta on iganes olnud. Hakkame oma elust mäletama kõiki moraalses plaanis olulisi tegusid ja detaile – see on vajalik õiglase kohtumõistmise jaoks. Saame täpselt teada, mille eest meid taevas premeeritakse või põrgus karistatakse. Nagu Colliber seletab, võimaldavad uuendatud ihu suurepärased omadused hingel oma võimed täielikult realiseerida.

Kokkuvõttes võib öelda, et hinge surmajärgse eksistentsi teoreetilised käsitlused vaadeldud perioodil ei ole meelevaldsed, vaid põhinevad hulgal teoloogilistel, metafüüsilistel, psühholoogilistel ja natuurfilosoofilistel eeldustel. Sõltuvalt konkreetsetest eeldustest viisid need mõttearendused välja erinevate, rohkem või vähem üksikasjalike kirjeldusteni.¹

*Teksti koostanud ettekande põhjal Mirjam Parve.
Toimetanud Roomet Jakapi.*

Kirjandus

- Almond, Philip C. 1994. *Heaven And Hell in Enlightenment England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aquinas, St. Thomas. 1981. *Summa Theologica. Supplement.* – St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica*. Vol. 5. Translated by Fathers of the English Dominican Province. Christian Classics.
- Aquinas, St. Thomas. 2006. *Summa Theologiæ*. Latin text and English translation, introduction, notes, appendices & glossary. 60 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colliber, Samuel. 1990 [1734]. *Free Thoughts Concerning Souls*. In *Four Essays*.

¹ Uurimuse toeks oli ETFi grant 8715.

Bristol: Thoemmes.

- Descartes, René. 1985. *The Philosophical Writings of Descartes*. 2 vols. Translated by John Cottingham, Robert Stoothoff, and Dugald Murdoch. Cambridge: Cambridge University Press.
- Descartes, René. 1991. *The Philosophical Writings of Descartes*. Vol. 3: The Correspondence. Translated by John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, and Anthony Kenny. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goetz, Stewart; Taliaferro, Charles. 2011. *A Brief History of the Soul*. Wiley-Blackwell.
- Hobbes, Thomas. 1651. *Leviathan, or The Matter, Forme, & Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civill*. London: Andrew Crooke.
- Walker, D. P. 1964. *The Decline of Hell: Seventeenth-Century Discussions of Eternal Torment*. London: Routledge & Kegan Paul.

Sven Vabar

Reaalsusemasinad: visandeid käsilolevast lõputust vohangust

Valdur Mikita viimase raamatu „Lingvistiline mets“ puhul ei ole olulised mitte need asjad, mille tõttu ta nüüd nii kole populaarseks on saanud – nimelt mets ja mingil määral lennartmerilik Eesti heroiseerimine-mütologiseerimine. Olulised on hoopis: a) Mikitale esimesest raamatust „Äparduse rõõm“ (2000) peale tähtis olnud autokommunikatsiooni temaatika, kreaatiivsus, „avangard“, ning, mis peamine: b) kultuuri sidumine kehalisusega, reaalse füüsilise keskkonnaga. Mikita paneb need kaks asja kokku ja näitab, et alternatiiv praegu valitsevale asjade korrale ei ole eskapistlik semiootiline mäng, vaid see on päriselt, materiaalselt olemas – kivides, puudes, loomades, inimestes. Mikita jaoks, ühesõnaga, metsas. Metsale vastandas Mikita linna, mis tema jaoks on ratsionaalsuse ja normaalsuse kants ning kus tema jaoks on perifeerne teadvus vähemalt tugevasti pärsitud, kui mitte sootuks võimatu.

Erinevalt Mikitast olen mina siiski pigem linnalaps ning äsjatoodud vastanduse järele vajadust ei tunne. Ja seda enam ei tunne, et ma armastan ka väga metsa ja olen seal eriti lapsena palju viibinud. Ma ei näe põhjust, miks peaks perifeerne teadvus leiduma vaid metsas ning vähemal määral või hoopiski mitte ükskõik kus mujal. Kas perifeerse teadvuse puhul on üldse sobilik ja kohane nii rangelt kitsendada? Ei ole. Perifeerne teadvus on võimalik igal pool. Ka linnas.

Aga see on tegelikult pisiasi. Mikita raamat on erakordselt inspireeriv ka paadunud urbaanikule nagu mina. Kuskil ütles Mikita, et tema jaoks isiklikult on „Lingvistilises metsa“ üks kõige olulisemaid peatükke „Metsikud“, kus ta, võib öelda, rakendab kõige järjekindlamalt praktikasse seda teooriat, mille leiab kogu raamatu ülejäänud lehekülgedelt. Mikita ütles, et ehk keskendub ta oma järgmises raamatus täiel määral nimelt „metsikutele“. Peatükis „Metsikud“ katsub Mikita enam-vähem diskursiivses eesti keeles kirjeldada sünesteetilise, perifeerse teadvuse aktiveerimist ja toimimist reaalses keskkonnas ehk siis muidugi metsas. Kes on raamatut lugenud, mäletab ehk neid „metsikuid“: ahvimetsik, laulumetsik, tantsumetsik, unemetsik, rattametsik, rehametsik jne (lk 211 jj). Õigupoolest ajab Mikita oma metsikutega sama rida, mida ta alustas juba eelmaintud esimeses raamatus „Äparduse rõõm“, mille lõpuosas leidub peatükk „Loodusmängud“. Ka seal kirjeldatud mängud on õigupoolest „metsikud“, kuigi kõnekal kombel ei toimu metsas, vaid hoopis merekaldal, ning „metsikute“ praktiseerijateks on väljamõeldud küttide-korilaste kultuur.

Aga vahet ju ei ole, metsik on metsik. Mikita „metsikud“ läksid mulle hinge, sest olen minagi miskit taolist kogenud ja harrastanud, kuigi enamasti linnakeskkonnas. Enda tarbeks olen neid (linna-)metsikuid kogemusi nimetanud reaalsusemasinateks ehk RM-ideks. Ma ei saa öelda, et RM-id on samad asjad, mis Mikita metsikud, ainult linnakeskkonnas, aga mingi sarnasus siin võib-olla on. RM-idest on natuke raske rääkida. Võib öelda, et tegu on läbipääsudega teistesse reaalsustesse. Mõnikord ühesse või paari, teinekord paljudesse, kolmas kord potentsiaalselt lõpmatusse arvu reaalsustesse. Siit siis muidugi ka nimi „reaalsusemasinad“. Mõned RM-id on pigem abstraktsed (nt Hiinalinna garaaživohang, Tartu linn tervikuna), teised jälle konkreetseid. (Seos Deleuze'i / Guattariga, ma arvan, puudub, kuigi ei eita, et olen nende raamatuid natuke lugenud.) RM-id on üks viis tajuda maailma elamisväärsse, arusaadava ning tähenduslikuna.

Varasematel aastatel läbisid mõned mu RM-id keerulise konverteerimisprotsessi, kuna ma tahtsin neid kujundada „kirjanduseks“ – „juttudeks“ ja „novellideks“, mida ma mõnel pool ka avaldasin. Seesugune tegevus aga on alati olnud üpris vaevaline ning reaalsusemasinate suhtes ka

vägivaldne, nii et hirmsa töö tulemusena sündinud „novelli“ valmides pidin vahel pingutama, meenutamaks, milline õieti oli tolle jutu ajendiks olnud reaalsusemasin. Ometi on reaalsusemasin ise palju tähtsam kui sellest sündinud literatuurne lõpp-produkt! Nõnda olen viimasel ajal pigem keskendunud RM-ide memoreerimisele ning võimalikult mitmest küljest vaatlemisele sõnade abil. Loomulik keel on RM-ide kirjeldamiseks üsna puudulik vahend – nõnda leidis ka Mikita metsikute puhul – aga muud ma ka ei oska.

Alljärgnevalt niisiis lihtsalt paar juhuslikult valitud RM-i, mis aga on omavahel läbipõimunud nagu kõik RM-id.

Intergalaktilistest vastasseisudest Veeriku poe lähistel

Veeriku poe ümbrus koosneb peamiselt väikestest järsu viilkatusega lihtsatest majakestest. Kosmos on siin lähedal, eriti muidugi augustiöödel. Aga ka esimestel vähegi soojematel kevadõhtutel, kui talvekuppel ilmamaa pealt ära võetakse ja lehe-, kulu- ning haohunnikud mõõdukalt tossavad.

Viimastel aastatel on kerkinud Veeriku eramajakvartalite kõrvale Maarjamõisa kanti tühjadele väljadele gigantseid hoonestuid. Need ehitised ei suhestu ümbrusega kõige vähemalgi määral. Tegemist on teiste planeetide asukate rajatud kindluskolooniatega, mis aga on veidral kombel pöördunud sissepoole. Nende hoonete asukad on ülejäänud Veerikust hermeetiliselt eraldatud. Ümbritseva Veeriku õhk on nende kopsude jaoks liialt happeline, maapind on viljatu, üksikud taimed mürgised, loomad ohtlikud ning humanoidsed elanikud tigidad. Kuid mis kõige olulisem: nende jaoks ei ole ümberringi midagi väärtuslikku ega huvitavat, nii et vaeva näha ei tasu. See kõik on kirjas autoriteetses Galaktika Entsüklopeedias. Kindluskolooniate lähedal on üks veelgi gigantsem rajatis, mis on ilmselt emalaev. Küllap ta siis millalgi ka tõuseb õhku, läbibast planeeti katva õhukirme ja sööstab ussiauku.

Aga Veeriku maavälist päritolu absurdseid suurte soomuskolooniate ning emalaevade vahetus läheduses, pimedate tähistaeva all ja oma tagasihoidlike hüttide kõrval askeldavad pärismaalased. Kütid-korilased, alge- lised põllupidajad. Õhtuti nad lõpetavad askeldused peenarde juures,

teevad tihedate hekkide ja põõsaste varju väikse lõkke üles, toovad välja puskaripudeli ning istuvad tule ääres oma maaväliste sõpradega, kes oma intergalaktilistel rändudel vahel siit Veerikult läbi põikavad ning jalga vms puhkavad ning keha vms kinnitavad. Need on hoopis teist masti kosmilised külalised kui nood, kes Maarjamõisa väljale kindluskolooniaid rajavad. Kolooniad tekkisid siiakanti alles hiljuti. Ent pärismaalaste sõpradest tulnukad on siinkandis külas käinud juba tuhandeid aastaid. Vähemalt sama kaua, kui pärismaalased siin olnud on, ehk siis laias laastus kümme tuhat aastat.

Maarjamõisa kolonistid ilmselt kolivad õige pea oma emalaevadesse ja söidavad jälle minema ja siis ei oska nende kolesuurte hoonetega keegi midagi mõistlikku peale hakata. Ja siis elavad pärismaalased koloniaaltulnukatest maha jäänud lagunevate kolosside varjus. Aga praegu on kolonistid veel siin. Maarahvast, nagu öeldud, nad ei puutu, aga kes neid täpselt teab. Selle üürikese aja jooksul, mis nad siin veedavad, võivad nad siiski mingeid jamasid korraldada. Igaks juhuks tuleb neil silm peal hoida. Seda vagabund-tulnukad teevadki – oma pärismaalastest sõprade abiga. Koloniaaltulnukatel ja vagabund-tulnukatel on oma suured ja vanad kanad kitkuda, millest pärismaalased väga palju ei tea. Nad on kistud universaalsesse mängu, mis on suurem kui nemad. Aga oma sõpradest tulnukaid nad üldiselt siiski usaldavad.

Pärismaalased

Pärismaalasi elab Tartus ebatavaliselt palju ning kõigis linnaosades. Nende kodjad ja kehakatted on lihtsad, veidravõitu ning vanaaegsed. Nende põhi-tegevusteks on teate ise, mis: küttimine, kalastamine, korilus, müütide üle- ja ümberjutustamine, laulmine, tantsimine, kunst ja käsitöö, teadvustmuutvate mõnuainete pruukimine, paaritumine, laste ning lähedaste eest hoolitsemine, mitmesugused religioossed praktikad jne jne. Paljud neist tegelevad ka algelise karjakasvatuse ning maaviljelusega. Nad on siin, Emajõe kitsaskohas elanud ka juba tuhandeid aastaid. Siiski iseloomustab neid üldiselt suur rännukihk. Nad teavad üht-teist sellest, mis on elu, surm ja lõpmatus. Vähemalt paremini kui ülejäänud linnaelanikud, mulle

paistab. Sellepärast on nad ka alandlikud, vaiksed ja defineerimatud. Nad ei kuulu kuhugi. Kõik mis on, on nemad, nende lähedased, nende paar asja, nende hütid – ning ilmamaa kõige selle all ja kohal. Nende kohta polegi õieti võimalik rohkem midagi üldistavat öelda. Kui nende käest küsida, siis ajavad nad põhiliselt väga kentsakat ja vastuolulist juttu, eriti eneste kohta. Ise seejuures itsitades.

Nad on tänapäeva mõistes väga vähenõudlikud ja saavad oma eludega suurepäraselt hakkama. Neile on ainult vaja piisavalt vabadust ringi roita ning väikseid maalapikesi, kus nad saavad olla enda moodi, nagu tahavad. Seda ei ole üldse palju tahetud ja see ei võta mitte kelleltki teiselt midagi vähemaks, teisisõnu ei maksa mitte kui midagi. Ometi käiakse pärismaalastele kogu aeg pinna peale ning võetakse ribahaaval neilt ära seda vähest, mis neil on. Tulevad jälle mõnest ilmakaarest uued tuuled ja inimesed oma veidrate mõtetega, seavad ennast siia elama, nagu oleks see koht siin nende oma, ning istuvad pärismaalastele pähe. Küllap nad teevad seda sellepärast, et nad teavad: võrreldes pärismaalastega on nende aeg üürrike. Nad balansseerivad kogu aeg reaalsuse ja virtuaalsuse piiril. Nad kardavad õigusega, et nad võivad osutada pelkadeks kriipsujukudeks koopa- või maha- jäetud kinnipidamisasutuse betoonkoridori seinal.

Seepärast tunnevad pärismaalased end kõige paremini siis, kui ühed võõrad on lahkunud ja teised pole veel kohale jõudnud, ühesõnaga kui on „segased ajad“. Niisuguseid ajajärke on selles sõdadest vaevatud linnas olnud aastasade jooksul palju. Pärismaalaste ajaloo seisukohalt vajaksid need perioodid õigupoolest lähemat teaduslikku uurimist. Viimati aga olid sellised ajad Tartus 1980ndate lõpul ja 1990ndate alguses. Need olid lõbusad vabaduseaastad, mis näitasid ka seda, et pärismaalased on väga varmad võtma omaks uusi ja „võõraid“ mõtteid ning kombeid, jäädes ometi eneseteks. Praegu valitseva ideoloogia kohaselt öeldakse tolle aja kohta, et see oli „väga vaene aeg, kui kellelgi ei olnud raha“. Aga pärismaalastel ei olegi raha vaja. Kui, siis õige natuke. Sellist vabadust ja inspiratsiooniküllust ei ole siinkandis hiljem enam olnud, sest 1990ndate lõpul hakkas siin võimust võtma järjekordne uus mujalt tulnud mõtteviis, mis, nagu ikka, otsustas pärismaalaseid pigistama hakata. Erilise hoo sai see sisse aastatuhande

vahetusel ning käesoleva aasta seisuga ei ole olulisi leevenemise märke vähemasti mina täheldanud.

Pikkade sajandite vältel on pärismaalased aga omandanud keerukaid mimikri-tehnikaid, et end võõrvõimude eest kaitsta. Väliselt näevad paljud neist nüüd välja nagu korralikud lääne inimesed: kannavad häid ülikondi, käivad tööl, sõidavad autoga, söövad restoranis, saadavad lapsi välismaale ülikooli. Aga kui sa mõnega neist pikemat aega usalduslikult räägid, siis tuleb välja, kes nad tegelikult on. Niisugune petuelu ei ole muidugi kerge. Mõni muutubki lõpuks üdini võõraks. Jääb lõksu betoonkoridori seinte vahele. Teine jälle ei pea vastu, tuleb „kapist välja“, nagu tänapäeval öeldakse, kärstab ülikonna ribadeks, jätab perekonna maha ja pöördub tagasi esiisade eluviisi juurde. Aga see on praegusel ajal, nagu öeldud, raske. Tõeliste pärismaalaste hulgas on sagedased alkoholism, depressioon, hullumeelsus ning arulage, mõõdutundetu sportimine. Mõned suunduvad sisepagulusse, uidades ringi oma eskapistlikes virtuaalmaailmades. Teised jälle suunduvad välispagulusse, rännates eksotitsistlikul moel oma pärismaalaste Shangri-La otsinguil ilmas ringi. Rändama nad, ma kardan, jäävadki. Ei ole vähemasti mina kuulnud, et mõni oma töötatud maa leidnud oleks. Aga võib-olla mõni on leidnud ka. Neil on targem põgeneda hoopis mõnda teise aega. Ajarännukunsti tunnevad pärismaalased, nagu allpool selgub, palju paremini.

Sest Tartu fenomen seisneb selles, et siin on pärismaalane olla millegipärast lihtsam kui teistes kohtades, mida ma tean. Pärismaalased on siin enda moodi palju avalikumalt kui mujal. Neil on siin välja kujunenud oma sõprus- ning vastastikuse abi võrgustikud. 25 aasta tagune vaimsus on veel mõnevõrra õhus. Kõige selle tulemusena – kuid ma ei tea, mis on siin põhjus ja mis tagajärg; sama hästi võiks öelda, et kõige selle *taga* – ilmneb nähtus, mida võiks nimetada Tartu lageduseks. Valitsev ideoloogia ei karga siinsetel tänavatel igal sammul näkku, vaid hoiab vaguralt tagaplaanile, kuigi on valitsev. Tänu sellele saab pärismaalane siin linnas natuke vabamalt ja rahulikumalt olla.

Mõnedes linnaosades on pärismaalasel veidi kergem olla kui teistes. Peamiselt eelistavad pärismaalased selliseid kante, kus on natuke rohkem

ruumi, näiteks aedade jaoks, kus niisama olla ja algelise aiandusega tegeleda. Samuti seavad põlistartlased end meeleldi sisse rajoonides, kus on lihtsam ära eksida. Nad liiklevad vabalt tavalise linna ja pööning-linna vahel, aga igal pool ei ole see võimalik. Seega nad kipuvad pigem sinna, kus on võimalik. Näiteks Annelinn ei ole eriti pärismaalase-sõbralik koht. Kuid põlistartlaste tublidusel ja visadusel ei ole piire. Nad on rajanud Annelinna keskele ning äärtele pöörsed labürindid, kus nad saavad segamatult ja vabamalt olla kui kuskil mujal Tartus. Pealegi on Annelinn kõige lähemal idakaarele, mis on pärismaalastele erilise tähtsusega suund. Samuti tunnevad pärismaalased end hästi Emajõe luhtadel ning kallastel, mida ääristavad devoni liivakivipaljandid.

Need inimesed on siinkandis elanud sedavõrd palju aastatuhandeid ja on siinse paiga oma mõtetega nii läbi põiminud, et nad ei saa vahel aru, mis aega nad kuuluvad. Nad võivad olla korraga mitmes ajas. Näiteks ma tundsin üht pärismaalast, kes viibis korraga kahes ajas, mis tema väitel olid omavahel läbi põimunud, nii et sündmused siin, meie ajas, omasid olulist mõju sündmustele mitu tuhat aastat tagasi. Õigupoolest ma kahtlustan, et erinevad ajad on pärismaalaste jaoks siin Tartus sedavõrd lootusetult läbi põimunud ja sassi läinud nagu juhtmed mahajäetud analoog-telefoniaamas, kus pöörleb igikestvalt kamp derviiseid. Ka kõrvalseisjatel on siin linnas oht pudeneda temporaalsesse ussiauku. Ükskord juhtus selline asi näiteks terve poetäie inimestega Sõbra tänava Prismas.

Tartu – nullilähedane linnake lõpmatuse kohal.

Tartu „ei toimu mitte midagi“. See on „mõttetu linn“. „Väike puust linn. Nii-öelda linn“. Viletsad poeedid joovad siin liiga palju ning loovad eriti suurtes kogustes oma „avangardseid ja sürrealistlikke fantaasiamaailmu“, mis ealeski ei realiseeru; „millel pole õieti mingit pistmist reaalsusega“. Nii on see alati olnud ja nii jääb. Aeg-ajalt tulevad kuskilt, tavaliselt Tallinna headest koolidest uued noored aktivistid, kes üritavad siin „elu käima panna“. Aga see näeb välja, nagu Klaabu ja Nipi korraldatud tsirkus tigeada kala läpatanud kohus. Tige kala lihtsalt sülitab varem või hiljem kogu tsirkuse jälle välja ning Klaabu ja Nipi purjetavad oma vintage-vinüülimängijal

tööle Tallinna reklaamibüroodesse.

Mitte mingi vähegi suuremaid rahvahulgakesi koondav üritus ei pääse Tartus mõjule. Isegi mitte valimised. Tartus on peaaegu võimalik valimised üle elada ilma neid tähele panemata. Üleüldse on lihtsalt hämmastav Tartu tänavate hingemattev neutraalsus. Mitte keegi ega mitte miski neil tänavatel ei ole sinusse puutumisest huvitatud. Ega see midugi normaalne ei ole. Kui ma olin noor ja üksildane, oli see õudne. Igaüks ei jaksagi sellist teraskalki null-kommunikatsiooni taluda. Ega see ilmselt polegi kõigi jaoks. Aga kui ära talud, siis hakkab meeldima. Isegi võib-olla: hakkab jälle meeldima. Sest juba varasest teismeeast saadik 1990. aasta paiku on mulle kõige rohkem meeldinud südasuvine Tartu – alates jaanipäevast, kui tudengid lahkuvad, kuni augusti lõpuni, mil nad tagasi tulevad. Siis muutub Tartu lihtsalt tolmuseks lõunaeesti väikelinnaks, kus *tõesti* mitte midagi ei toimu. Viimastel dekaadil seoses SKP kasvu ning jätkuva integratsiooniga Lääne-Euroopa struktuuridesse toimuma hakanud üritused nagu Hansapäevad ei riku seda südasuvist tühjust mitte sugugi. Vastupidi, Hansapäevad lausa kriipsutavad rasvaselt alla selle, et siin midagi ei toimu. Ei ole midagi õndsalt üksildasemat kui kulgeda üle raekoja platsi, mis on täis Hansapäevade „melu“.

Selles suvises, palavas, tühjas ja tolmuses Tartus olen veetnud mõned oma elu kõige vaimu- ja inspiratsioonirikkamad päevad, vahel midagi kirjutades või mõnedel pargipinkidel ja kohvikus lugedes, aga enamasti hulkudes mööda linna ja audioraamatuid kuulates. Kord rääkisin oma suvise tolmuse Tartu armastusest Mehis Heinsaarele, kes arvas, et „Siis sa oled ju kõrbeinimene.“ Ning pani ette hakata keset raekoja platsi soolaga kauplema – kõrbes ju ikka kaubeldakse soolaga.

Mis kõrbe? küsite teie. Tartus elab ju sada tuhat inimest. Paljud neist targad, kreatiivsed, intelligentsed ja lahked. Tartu on ju *alma mater*! Mine ja, kurat, suhtle, ole aktiivne, anna oma panus selleks, et elu edeneks, et siin midagi toimuks, et oleks midagigi! Ära passi, ära hõlju oma eskapistlikus pilvekeses, tee midagi! Aga just siin peitub tõeliselt õudne lõks, mida teavad kõik, kes on vähegi Tartus elanud – konnatiik. Korporatiivne ringkäendus. Nagu laulis Nick Cave ühes oma mõrvballadis ühe teise linna

kohta: „And it's small and it's mean and it's cold“. Sest Tartu idee ei ole mitte selles, mis siin on, vaid selles, mida siin pole.

Juba lapsepõlvest peale olen tundnud igatsust Tartu järele. See igatsus ei ole leevenenud ka nende 24 aasta jooksul, mil olen Tartus elanud. Sest see Tartu, mis mind iga päev ümbritseb, on Tartu, mis on, ja nagu eespool öeldud: mida neutraalsemalt ta *on*, seda parem. Tartu, mille järgi igatsen, koosneb aga asjadest, mida ta *pole*.

Asi on selles, et juba 1980ndate algul koolieelikust jõnglasena tundsin, et just Tartus algab tõeline elu, avaneb kogu maailm, ma võin just siin hakata tegema ükskõik mida ja saan justnimelt siit ning ei kuskilt mujalt reisida ükskõik kuhu maailmas. Reisida olen ikka tahtnud. Aga nüüdseks ilmneb, et pole tegelikult suurt reisinud – pole tahtnud. Sest kui olengi seda teinud, siis ma olen ju Tartust ära sattunud, mõnda kindlasse, kinnisesse kohta, kus ei ole enam sellist vabaduse ja maailma vallaoleku tunnet. Tunnen, et mõnest muust maailma kohast ma enam ei saaks reisida ükskõik kuhu.

Ja ega ma ole oma senises elus ka eriti palju midagi *teinud*. Sest olen tundnud, et kui ma midagi tegema hakkan, millegi nimel tööle hakkan, siis ma ju enam ei saa teha ükskõik mida.

Ma olen tahtnud Tartusse, et siit ära pääseda. Ma pole tahtnud siit kuskile minna, sest vaid siit saan ma igale poole minna. Ma pole siin Tartus midagi teinud, sest vaid siin mitte midagi tehes saan ma teha *ükskõik mida*.

Kui siin õnnetus Tartus üldse midagi kübekenegi olulist toimub, siis see toimub selles millegi ja mittemillegi, olulise ja mitteolulise, toimumise ja mittetoimumise vahelises ruumis. Ja need, kes teevad/mitteteevad, on muidugi olemise ja mitteolemise vahel võbelevad (mitte)olevused. Tartu – see ei ole fatamorgaana kõrbe kohal. See on keeruline konglomeraat miraažidest ja tegelikkusest, igast otsast lagunev lobudik-vohang, milles seintele joonistatud ukSED, aknad, pilved, lilled ja inimesed aina lähevad segamini päris uste, akende jne-dega. Ometi ei tea keegi, kui vana see määnduv ja varisev vohang on. Võimalik, et vanem kui kõige vanemad kindlusehitudised ja memoriaalid surnutele.

Tanel Rander

Ida-Euroopa ja transformeeruv semiosfäär

Raamatus „Art Power” kirjutab Boris Groys sellest, kuidas Nõukogude inimesed tundsid kapitalismi peamiselt revolutsioonieelse vene kirjanduse kaudu. Pankadest, laenudest, kindlustuspoliisidest ja erafirmadest kuulsid nad Tolstoilt, Dostojevskilt ja Tšehhovilt, ja kõik need praegu nii tavalised asjad tundusid siis nagu lood Vana-Egiptusest. „Kord Vestmann all, Piibelet peal, kord Piibelet all, Vestmann peal” on meilegi tuttav illusioon kapitalismist. Nõukogude Eestis oli rahva kultuuriteadvus hästi arenenud – selle aluseks oli sotsialistlik heaolu ja regionaalne areng. Oli võimalik elada maal ja töötada põllul, samas kui kodus olid raamaturiigid paksult raamatuid täis. Sellest kõneleb ka hiljuti Tartu Kunstimuuseumi ette püstitatud Mare Mikoffi skulptuur „Maanaised” (1974) – kaks naist, üks noor, teine vana; vana istub, ta on paljajalu ja tal on seljas vanamoodsad riided; noor seisab, ta on silmnähtavalt ajakohane ja emantsipeerunud, ta on pikk, natuke liiga pikk, üleelusuurune. Selline pilt maainimestest on täielikus vastuolus läänelike klišeodega ja praeguse reaalsusega. Kapitalistlikus läänes tähendab maapiirkond perifeeriat – see on kas metsik loodus või põllumajandusmaa. Reeglina elavad seal tagurlikud, harimatud, patriarhaalsed ja rassistlikud *redneckid*. Maal saab ilmsiks kõik see, mis linnas on peidetud valvsa, kaaskodanikke tolereeriva maski taha. Viimase kümnendi jooksul ongi Eesti maainimestest saanud *redneckid* – nad on töötud,

alkohoolikud, nende hambad lagunevad, neil pole haridust, neid näidatakse Peeter Võsa juhitud telesaadetes ja nende üle irvitatakse. Need inimesed evakueerivad end parimal juhul ise lähimasse lääne keskusesse võõrtöötajaks, halvimal juhul elavad varjusurmas. Valdur Mikita püüab oma artiklite ja raamatutega maaelu sümboolset autoriteeti kõrgel hoida, aga paraku on see maavanaema, kellest ta kirjutab, juba ammu paljaks varastatud. Maavanaemale tagastatud maad, mille vanaema vastavalt väljakujuenenud perekonna toimimise printsiibile lastele laiali jagas, on ammu poolmuidu maha müüdnud, ja vanaema, kui ta üldse veel elus on, asub mõnes umbses ja kitsas vanadekodus, sest kinnisvarabuumi ajal tuli ilmsiks, et järelejäänud maamaja ja maalapi eest võib saada kasutatud auto jaoks vajaliku rahasumma.

„Nõukogude Liidu kokkuvarisemine oli üks ajaloo suurimaid geopoliitilisi katastroofe” – seda lauset peetakse ekslikult Nõukogude Liidu taganutmiseks või imperialistliku Venemaa ambitsioonikaks loosungiks. Ekslikult, sest Ida-Euroopa rahvusriikide ideoloogia põhineb amneesial (ajaloo täielik eitamine) ja programmilisel rassismil (vaenlase loomine, sisse- ja väljaarvamine). Et Ida-Euroopas kõik just nii äärmuslikult toimib, tuleneb ilmselt ka asjaolust, et rahvusriikide ideoloogia kujunes välja väga radikaalsetes, katastroofi oludes. Katastroof ei ole siin sugugi väärtushinnang, vaid reaalsus – Nõukogude Liidu lõppu peetakse ajaloo suurimaks rahuaegseks industriaalriigi kokkukukkumiseks. Sõnast *perestroika* sai massilise erastamise käigus sõna *katastroika*. Ja see ei toimunud mitte ainult Venemaal, vaid kõikjal Ida-Euroopa riikides, kus populistlikud demokraatialubadused andsid voli šokiteraapiale (seda kutsuti ka šokiks ilma teraapiata), mille käigus tekkis rahvuslik eliit, mis sidus end riigivõimu- ja rahvusvahelise kapitaliga. Austria ajakirjanik Hannes Hofbauer on kirjeldanud Ida-Euroopa riikide transformatsiooni aluseid järgmiste kapitali loogikale vastavate protsesside kaudu: a) hüperinflatsioon ja šokiteraapia (kaasa aitasid Maailmapank ja Rahvusvaheline Valuutafond); b) turu loomine: „stagneerunud” ühiskonna uuendamine, lääne jaoks tööturu loomine (1994. aastal oli Saksa ettevõtja jaoks Ungari tööline 10 korda, Slovakkia tööline 15 korda, ja Bulgaaria tööline 33 korda odavam kui Saksamaal);

c) reformid ja erastamine.¹ Neid protsesse peab ta sisuliseks Euroopa Liidu laienemiseks, mille kohta kasutab ajaloolist Saksa kolonialismiga seotud väljendit „Drang nach Osten”.

Kuidas see kõik aset leidis? „Sööme kas või kartulikoori”, peaasi, et oleksime iseseisvad – see tähendab, et saaksime eurooplasteks ja meid ei seoks Venemaaga miski. Lennart Meri oli see, kes võrdles demokraatia tutvustamist Eestis ühe vana looga sellest, kuidas üks baltisaksa mõisnik eestlastele esimest korda kartulikasvatust tutvustas – kuna eestlased olid skeptilised ega tahtnud uut väärtuslikku toiduainet põllule mulla sisse jätta, siis näitas aadlik ise ette, pannes endale selga kõige peenemad riided ja asudes valgete kinnastega galantselt kartuleid vakku panema. See pole isegi mitte transformatsiooni korraldamise metafoor, vaid päevselge lugu sellest, kuidas transformatsiooni korraldas rahvuslik eliit. Piibelehed ja Vestmannid läbisegi. Kultuurieliidi muutumine rahvuslikuks eliidiks oli paljuski Nõukogude Eesti hästirahastatud kultuuri ja ühiskonna arenenud kultuuriadvuse tulemus. Sellest sotsialistlike eeldustega lähtepunktist sai alguse rahvuskapitalism, mis asus peagi oma kultuurilisi juuri turuloogika järgi reformima. Kõikjal Ida-Euroopas tärkasid George Sorosi rahastatud kaasaegse kunsti keskused, mis tõrjusid kõrvale Nõukogude Liidu kontekstis väljakujunenud kunstnikud ja asusid monopoliseerima rahvusvahelisele koodile vastavat kaasaegset kunsti ning postmodernistlikku ideoloogiat. Kirjandusvallas tekkisid esimesed autorid, kes end agressiivselt vastandasid väljakujunenud kirjanduskuvandile ning kasutasid oma loomingu šokiteraapiale sarnanevat retoorikat ja bestselleri formaati. Nii sai alguse kultuuri neoliberaliseerimine ja turuloogikaga vastavusse viimine. Sealjuures on tähtis meeles pidada, et aluse sellele pani vana kultuurieliit. Süмптоomaatilise näitena võib tuua 1994. aastast pärineva Urmas Oti intervjuu ühe kuulsa lavastajaga ja ühe ärimehega, kes olid asutanud Tallinnas, Laidoneri villas asuva elitaarse klubi, mille ülesanne oli ühendada vaimu ja võimu ehk kultuurilist eliiti rahaeliidiga. Oti küsimusele,

1 Hannes Hofbaueri ettekanne „Brussels Version of „Drang nach Osten”: The Economic Colonization of Eastern Europe (1990–2010), üritusel „Der Drang Nach Osten“ (28.10.–20.12.2010), HIT Gallery, Bratislava.

kellel on võimalik astuda klubisse, vastasid mehed erinevalt. „Igaüks, kel rahakott võimaldab, ja kes on valmis aktsepteerima klubikaardi omandamise lepingut,” vastas ärimees. „Me siiski valime,” täiendas teda lavastaja. Hiljem kirjutati, et Laidoneri villas asus 1990ndatel Tallinna kõige peenem bordell, mida juhtis seesama ärimees. Ka sattus see ärimees hiljem prostitutsiooni vahendamise eest kohtu alla. Sõltumata selle konkreetse juhtumi detailidest võib öelda, et kultuurieliit ja röövkapitalistid vastutavad võrdselt rahva kupeldamise eest.

Kartulikoori süüakse praegu, need pole kuhugi kadunud – koorijad on muutunud. Abdul Turay oli see, kes kirjutas 2008. aastal, majanduskriisi alguses, et nüüd tuleb hakata sööma kartulikoori, et pangad kokku ei variseks, sest vastupidisel juhul tekib risk, et Rootsi omanikud müüvad meie pangad Venemaale edasi, ja meie laenuid ja hoiused hakkavad alluma Putini käsutäitjatele. Venemaa hirmus järati kartulikoori siis, kui Boris Jeltsin koos lääne konsultantidega oma riiki hävitas, nii et venelasedki olid sunnitud kartulikoori sööma – kas hirmust või paratamatusest, sellel pole vahet ei Eesti, Venemaa ega ühegi teise post-sotsialistliku ühiskonna kontekstis. Selliseid protsesse näeme me tervikliku ajaloolise sündmusena alles praegu, kui me vaatame minevikku. Ja me oleme hakanud neid protsesse nägema ka praeguses olevikus – aga nüüd on küsimus selles, millised on meie võimalused olukorra muutmiseks ja kui palju me sõltume olemasolevast olukorrast, võrreldes 1990ndate algusega?

Kas 1990ndate alguses oli rohkem valikuid? Teadmisi toimuvast ja eesootavast siis ei olnud, polnud ka kogemusi, peale Tolstoi, Dostojevski ja Tšehhovi, Piibehe ja Vestmanni. Varase transformatsiooni protsessis sees olles on pilt justkui teistsugune, sest on kolm elementi, mis seda kujundavad: igapäevane reaalsus, millele me eriti mõelda ei taha; see, mida me oluliseks peame; ja see, mida me ihaldame. Viimase nimel on võib ohverdada kaks esimest, lootes, et igapäevane reaalsus muutub paremaks ja sellest tingituna hakkame oluliseks pidama teisi, uusi asju, või suudame muutuste kiuste säilitada enda jaoks olulise. Katastroofilist reaalsust ja sellega tugevas kontrastis olevaid lääne unelmaid ära kasutades avas lääts oma ukseid idaeurooplastele. Järk-järgult sai idaeurooplastest legitiimne

ja nahavärvi tõttu nähtamatu võõrtööjõud. Praeguseks on täiesti tavaline, juba anakronismiks kulunud tõde see, et mõne eriala kõrgelt haritud spetsialist teeb läänes lihttööd, mis ei nõua mitte mingisugust haridust. Selline üleminek esitleb end ajutise nähtusena või pigem võimalusterikka mitmekesisusena – ole vaba kosmopoliit, vali endale mistahes punkt sel planeedil, mine, õpi, tööta. Samas asuvad need punktid suhteliselt piiratud territooriumil, valikute spekter on kitsas. Suure tõenäosusega langeb valik lähimale lääne tömbekeskusele, mida ühendab „kultuuriline sild”. Selline sild eksisteerib Eesti ja Soome vahel – „oleme ju vennasrahvas, meil on sarnane keel ja ühised juured”. Ühelt poolt saabuvad Soomest Eestisse alkoholi- ja seksituristid, teiselt poolt saabuvad Eestist Soome odavtöölised. Samasugune sugulusel põhinev sild on ehitatud Rumeenia ja Itaalia vahele, ent tavapärase on selline liiklus mistahes lääne ja ida riikide vahel, praegu isegi arenenud (Poola, Sloveenia) ja vähearenenud (Ukraina, Bosnia ja Hertsegoviina) Ida-Euroopa riikide vahel. Ida-Euroopa võõrtööline on reeglina iseendaga rahul ja vastandab end oma Aafrika ja Aasia kolleegidele, sest programmiline rassism teeb konkurentsi tingimustes oma töö. Programmiline rassism on transformatsiooni tuum – see on mehhanism, millega „minnakse Euroopasse”, millega muudetakse räpane *homo post-soveticus* Euroopa kodanlaseks, ja mis põhineb alandaval väitel, et idaeurooplane ei ole euroopalik subjekt ehk piisavalt inimene. Programm taastoodab end – alandatu alandab edasi.

Niisiis ei puuduta transformatsioon ainult sotsiaalse reaalsuse pinna kihti, vaid see lähtub lääne modernsuse ajaloolisest põhialusest – rassistlikust koloniaalsusest. Transformatsioon toodab lõhutud subjekte, kehasid, kellelt on kunstlikult eemaldatud inimlikkus, ning kes on asetatud justkui tehaseliinile, kus neid töödeldakse erinevate protsesside abil, et neist saaksid inimesed. Nende protsesside käigus muutub inimkeel ja -psüühika, muutuvad tähendusväljad, muutub inimkeha. Need protsessid kujundavad loodust ja toodavad maastikku. See, mis Nõukogude ajal oli loodus, mets, põld, rannik, järv, muutus eraomandiks, eramaaks ja hakkas mõjutama vaba liikumist ja vabaduse kontseptsiooni üldse. Ka kodu tähendus muutus – see võõrandati iseenda representatsiooniks, vaatamänguks, mis

sisuliselt tähendas vaid finantskohustust, kuna omandi olemuse trivialis-
seerisid hüpoteedid. Ka perekonna- ja lähisuhted võorandusid ja killustusid
normatiivse representatsiooni ja tegeliku majandusliku tähenduse vahel.
Inimestest said üksteise jaoks tootmisvahendid, et täita normatiivseid
ettekirjutusi – milline peab olema perekond, naine, mees, laps, isa, ema,
suguvõsa, jne. Praeguseks on Eesti meedia täis lugusid Soomes töötavatest
meestest, kellest on saanud oma perekonna jaoks tootmisvahend (mees
teenib võõrtöölisena raha, et finantseerida oma Eestis asuvat perekonda
ja kodu, samas kui tema naine on sisuliselt üksikema), nende perekonna
normatiivne terviklikkus kallatakse näiteks majaehitusse, kuna maja on
tervikliku perekonna, heaolu ja harmooniliste inimsuhete representatsioon.

Palju traagilisem on vanema generatsiooni – *homo postsoveticuse*
käekäik. Pikk, sõjajärgselt stabiilne elu seljataga, leiavad nad end ühiskon-
nast, kus tuleb alustada nullist igal tasandil. Nende töökohad koondatakse,
sest erastatud ettevõtted pankrotistatakse kuritahtlikult, iseseisvumisega
kadusid nende Nõukogude-aegsed säästud, nad ei saa pankrotipesadest
oma palka kätte, nad kaotavad oma viimased säästud ka uute kommerts-
pankade pankrotistumisega, nad kaotavad oma investeeritud erastamis-
väärtpaberid, sest ettevõtted, kuhu nad on investeerinud, et oma tulevikku
kindlustada, pankrotistuvad või likvideerivad end kuritahtlikult vara laiali
kantides. Nende kodu laguneb ja nad müüvad segadusse sattunult maha
oma maamajad, peaaegu olematu raha eest. Sellisest olukorrast sünnib uus
Ida-Euroopa subjekt, kelle ainus väljavaade oli prostitutsioon – müüa oma
keha kui tühja tähistajat, mis ühel päeval on koristaja, teisel lapsehoidja,
kolmandal prostituut. *Homo postsoveticus* sellega aga kuigi hästi toime ei
tule. Tema Venemaa versioon, nii nagu Madina Tlostanova seda kirjeldab,
ei suuda end suhestada ei kapitali ega tööjõuga, sest ta on nakatunud impe-
rialistliku kompleksiga, harjunud olema väärtuslik Nõukogude Vene prole-
taarlane, kindel oma erandlikkuses – oli Venemaal ju hiiglaslik ja loodus-
varade poolest rikas territoorium, oli ju Nõukogude Vene hing nii eriline.²

2 Madina Tlostanova artikkel "Towards a Decolonization of Thinking and Knowledge: a Few Reflections from the World of Imperial Difference".

Arvan, et samasuguse loogika järgi toimis ka Eesti *homo postsovieticuse* identiteet – provintssliku kompleksiga, harjunud olema väärtuslik tööline ning ühiskonna ülesehitaja peale Teist maailmasõda, eriline selle poolest, et eesti rahvas on rahumeelne ja looduslähedane, eestlasi on vähe ja eesti keel on väljasuremise äärel. Kogu erilisus pidi leidma oma väljundi pärast iseseisvumist, mis oli justkui maagiline, laulust ja tantsust, Balti ketist sündinud ime. Vaestele ime ja sentimentaalne sündmus, asjaosalistele aga perestroika loogiline jätk, praegu tagasi vaadates Euroopa Liidu neokoloniaalne laienemine. Transformatsioon ei ole ajaloo ega mälu teema – see on praegune sotsiaalne reaalsus ja meie kui idaeurooplaste geopoliitiline kontekst, mida tuleb vaadelda kui konkreetsete põhjuste ja tagajärgedega sündmust. Siiski ei ole Ida-Euroopa vaid geopoliitiline kategooria, see on ka vajalik kriitiline platvorm, et mõista neoliberaalse kapitalismi olemust. Sellel platvormil on minevik ja olevik on üks ja sama reaalsus, sest meil, idaeurooplastel, on suur eelis – meie oleme kogenud elu võimalikkust väljaspool kapitalismi.

Tõnu Viik

Surma fenomenoloogia:

Surm ei ole minu kadumine olematult pildilt

Rääkida surma tähendusest on peaaegu ainus võimalus surma fenomeni puudutada, sest vahetult seda kogeda ei saa. Vähemalt mitte nii, nagu saab kogeda armastust, õnne, valu, igavust, loteriivõitu, läbikukkumist või muud sellist. Juba Epikuros proovis inimesi veenda selles, et surm pole üldse midagi niisugust, mis inimesega reaalselt juhtuda võiks. Kuni inimene veel elab, ei saa ta surma kogeda, sest ta pole veel surnud. Kui ta aga surnud on, ei saa ta enam midagi kogeda, sealhulgas surma. Järelikult ei saa surmast mõelda kui millestki, mis võiks mind elu lõpus ees oodata – juba sel lihtsal põhjusel, et see nähtus ei ole osa mu elust ega puuduta mind – elavat inimest – mitte kunagi. Või kui see peaks osutama millekski episoodiliseks mu elu pikemas tervikus, siis pole see surm selles tähenduses, mida me oleme harjunud talle omistama – surm kui kõige, sh minu enda, lakkamine.

Teine variant surma fenomeni puudutamiseks võiks olla surnute või suremise kõrvalt-vaatamine ja uurimine. Seda pole tänapäeva ühiskonnas kuigi lihtne teha, sest suremine on haiglate ja surnud matusteenistusbüroode hoole ja järelevalve all. Küll aga on võimalik tutvuda meditsiinilise pilguga suremisele, mis määratleb surma kui keha organite töö peatumise. Ma võin hüpoteetiliselt mõelda, et meediku pilt võib selliselt määratletud surma tuvastada minu keha uurides pärast seda, kui ma juba surnud olen.

Ja ma ise võin surnud inimeste juures tuvastada, et nende keha organid ei tööta. Aga ma ei saa seeläbi teada, mida tähendab minu enda või kellegi teise jaoks olukord, kui tema enda keha organid lakkavad töötamast.

Ja veel ühel põhjusel ei aita suremise ja surnute nägemine meil iseenda surma mõista. Nimelt on surm kui **kõige** lõppemine ainult minu jaoks eksisteeriv nähtus. Kõigi teiste jaoks on minu surmal teistsugune tähendus: ühe inimese kadumine surma valda olukorras, kus kõik muu jätkab oma eksistentsi. Sellepärast on fenomenoloogid rõhutanud, et surm on väga erilisel moel „minu oma“. Ma ei saa oma surma kellelegi edasi müüa, ära anda või millegi muu vastu välja vahetada. Keegi ei saa minult mu surma ära võtta. Isegi mind tappes suren ma oma surma ise. Samamoodi ei saa keegi seda enda peale võtta, kuigi mingis olukorras on võimalik surra kellegi eest. Aga ka sel juhul sureb see inimene oma surma ja mina hiljem enda oma. Seega on surm mingis mõttes veel intiimsemalt „minu oma“ kui mu vara, lapsed, armastus või isegi mu elu.

Tänu sellele tähelepanekule saame siin täpsustada oma küsimuseasetust. Meid ei huvita praegu mitte see, milline on surma mõiste kultuuris, või mida tähendab teiste inimeste surm ja suremine, vaid ainult see, mida tähendab minu enda surm kui kõige lõppemine minu enda jaoks. Kui nii küsida, siis on selge, et surm kui organite töö lõppemine ei tähenda midagi. Seda nähtust ma kogeda ei saa, või kui saan, siis pole see seotud kõige lõppemisega. Surm ei ole mingi konkreetne asi, idee või tähendus teiste hulgas. Ta ei paigutu kuidagi olemasolevate asjade vahele. Õigemini nii, et kuni on olemas asjad ja maailm, jääb surm teatavale ootusehorisondile, mille kaugemal piiril on imaginaarne või teoreetiline situatsioon, milles ei mind ega minu maailma enam ei ole. Rangelt võttes pole siis enam mingit situatsioonigi, kuid mul on põhjust teiste inimeste vananemise ja suremise analoogia põhjal oletada, et ega minugi elu ilma maise lõputa ei jää. Aga see analoogia pole lõpuni ülekantav, sest teiste inimeste surma puhul jääb maailm alles. Minu surma puhul see enam nii selge ei ole. Maailm jääb alles ehk samas mõttes, nagu jääb alles planeet Jupiter puugi või sipelga jaoks: Jupiteri pole puugi ja sipelga maailmas õigupoolest kunagi olnudki, ning ta „jääb alles“ ja eksisteerib ainult kõrvaltvaataja (kes ei saa olla puuk ega

sipelgas) pilgu jaoks. Samamoodi on surma kui kõige lakkamisega inimese elu situatsioonis: tema kogemuse väljal ainult olemine millegi poole, mida kutsutakse surmaks, kuid mida rangelt võttes kunagi ei tule. Pole siis ime, et me elame nii, nagu elaksime igavesti. Surm on elu- ja tarbimisrõõmude ning murede hüpoteetiline lagi; võimatu ja olematu konstant, mis sellegipoolest katkestab inimese rõõmud, mured ja toimetused.

On paradoksaalne, et elu eesmärk pole surm, kuigi elu viib surmani. Kusjuures elu tõepoolest ise viib, sest niipalju kui me elu kohta teame, ei ole surm selle juhuslik, vaid paratamatu osa. Kui surm ei oleks ellu endasse sisse kirjutatud, siis võiks ta puudutada ainult osasid elusid või mõningaid eluvorme. Miks ei võinud elu areneda üheainsa organismi igavese teisene-mise vormis, küsib Henri Bergson. Aga niipalju kui me teame, esineb elu alati organismide paljususes ja nende vaheldumise kaudu, ning surm puudutab eranditult kõike, mis elab. Võib-olla on asi selles, et taimne ja loomne elu, nagu vanad kreeklased arvasid, tähendab põhimõtteliselt anorgaanilise maailma tasakaalu lõhkumist, kiilu löömist kosmilise aine ringliikumisse. Aga see tasakaalutus korrigeerub mõne aja möödudes iseenesest.

Mõistagi on ka anorgaanilised moodustised ajutised, kuid oleks eksitav mõelda, et kivid, mäed, jõed või taevakehad surevad. Nende haihtumine on lihtsalt osaline energia vabanemine, aine ümbergrupeerumine ja üleminek teistesse olekutesse. Midagi sarnast võiks ehk öelda ühe liigi elu kohta või elu kohta üldse, aga üksiku organismi elu lõpeb nimelt nähtusega, mida kutsutakse surmaks. Ka siin grupeerub organismi moodustanud aine ümber, kuid selle organismi kui terviku tegevus ja eksistents lõpeb nii, nagu kivi oma kunagi ei lõpe, olgugi et võib väita, et ühel ajahetkel kivi oli, aga ühel teisel hetkel seda kivi enam ei ole, sest ta on muutunud liivaks. On toimunud üleminek ühest asjast teise, aga mitte surm, nagu kõige elusa puhul.

Surm tekitab aine üleminekule lisaks mingi uue väärtuse, mida on raske sõnastada. Ja see tähenduslik lisaväärtus peaks iseloomustama elu ka enne surma. Vähemalt on ahvatlev mõelda, et surm kui orgaanilise elu paratamatu osa võiks mingil olulisel ja tähenduslikul moel kuuluda elu juurde

sisuliselt ja seesmiselt, mitte lihtsalt kui selle väline lõhkuja ja katkestaja. Kui me siin surmast kui elu „osast“ räägime, siis mõistagi mitte koostis-
elemendi, vaid lihtsalt juurde- või kokku-kuulumise mõttes. Üksikisendi surm on vajalik moment liigi elu evolutsiooniliste muundumiste ahelas, väidavad bioloogid. Geneetiline kood ei saaks areneda, kui järglasi sigitavad põlvkonnad ei uueneks. Vanad sigitajad on vaja eest ära koristada, et uued saaksid otsast alata ja niimoodi liigi elu järgmisesse etappi edasi viia.

Selline saab olla isendite surma funktsioon liigi evolutsiooni seisukohast vaadates, kuid minu kui geenikombinatsioonide paljundaja ära-
koristamine liigi elu väljalt ei saa toimida minu isikliku surma mõtena, sest nagu ülal öeldud, erineb minu surm teiste surmadest just selle poolest, et ta ei tähenda mitte ainult minu, vaid ka kõige muu lõppemist. Samas ei välista see surma „objektiivse“ mõtte paigutamist sellesse evolutsioonilisse mehhanismi. Aga võib-olla tulebki minu surmast mõelda kui minu kadumisest pildilt, mida ma siis enam ei näe? Minu kadumine olematusesse hajuvalt pildilt?

Täpsemalt öeldes oleks see minu hajumine pildilt, mis ise samal ajal haihtub. Aga probleem on selles, et need kaks hajumist on üheaegsed. Seega ei ole ikkagi silda objektiivselt teaduslikult mõistetud surma ja minu surma vahel. Samal ajal, kui ma kaon pildilt, kaob olematusse ka pilt ise, millelt ma kaduma peaksin. Jääb loogiliseks mõistatuseks, kas ma sel juhul ikkagi sellelt pildilt kaon või mitte. Mida ütleb minu kohta olukord, kus mind ei ole pildil, mida pole olemas?

Fenomenoloogilisest perspektiivist tuleks surmast mõelda pigem magamajäämise analoogia põhjal –meile igapäevaselt antud kogemuse eeskujul, milles õhtune ärkveloleku-maailm olematuseks üle läheb, kuidas selle sees unenäomaailmad tekivad, ja need siis ühel hetkel ootamatult jälle ärkveloleku maailma vastu välja vahetatakse. Surrese eeldatavasti, aga ainult eeldatavasti, mingeid unenäolaadseid reaalsusi ei teki. On ainult ärkveloleku-reaalsuse järkjärguline kadumine millessegi, millel ei ole nime ega mingeid muid objektiivsuse pidemeid. Une vallas – ma ei mõtle siin unenägede nägemise faase – ei moodustu maailmu ega keskkondi mingitest püsivatest või muutuvatest asjadest koos neid kogeva subjektiga. Tekib

eimiski ilma vähemagi subjektiivse paineta mingite asjade või subjekti enda puudumise pärast. Subjektiivsuse puudumine ja selle seisundi loodumine üleminekul ärkvelolekust magamisele ei ole mingi sündmus, pigem kõige sündmusliku hääbumine – kõige sünni, olemise, saamise ja surma tsüklis oleva järkjärguline tahaplaanile jäämine, kuni see täiesti silmist kaob.

Aga mis tuleb magama jäädes esiplaanile, kui kõik reaalsuses olev tahaplaanile jääb? On selge, et see pole mingit tüüpi ärkveloleku-maailma terminites kirjeldatav substantsiaalne asi või nähtus. Kui te prooviksite oma magamajäämise kogemust fenomenoloogiliselt kirjeldada, siis on see millegi oodatu ja vajaliku, isegi magusa ja teatud mõttes tagaigatsetu etteastumine, millesse me justkui sisemise tahtmise sunnil pöörase kiirusega kõike reaalselt unustavalt sukeldume.

Üleminek unne toimub edasi-tagasi „nõksatustega“: asjad ja vahekorrad reaalsusega hajuvad üksteise järel suurte gruppidega, kuni jääb ainult mõni pidepunkt reaalsusega, mis mõneks sekundiks uinuda ei lase. Seejärel võtab uni hetkeks üle kõik tähenduseseosed maailmaga, millest uitmõte või kinnisidee või väline ärritaja meid jälle ärkveloleku maailma tagasi toob. Tähenduseseosed maailmaga rulluvad üksteise järel lahti, me märkame jälle tuba, milles me magame, kuuleme hääli, teame oma probleeme... Kuid hetk hiljem võtab uni need tähenduseseosed üksteise järel suurte gruppidega jälle oma võimusesse. See protsess liigub mõne korra edasi-tagasi, kuni lõpuks kustutab uni lõplikult kõik tähenduseseosed reaalsusega.

Mõistagi kõik kasutatud epiteedid une maailma ebakohased laenuid ärkveloleku maailmast, kuid mingeid teisi tähenduseloome võimalusi meil pole. Une maailma on kõik tähenduseseosed, mille me oleme loonud, et oma maailma koos hoida, lahti sõlmitud. Ei ole enam mingeid pidevusi asjades ega erinevuseid nende vahel, kõik plaanid ja tegevused, kõik hierarhiad ja väärtustamised on justkui tühistatud. Seega see miski, millega me magama jäädes silmitsi seisame, tundub kõike nivelleeriva nähtamatu jõuna, mis haarab meid sama kindlalt ja turvaliselt kui ärkveloleku maailm oma püsivate eristustega.

Sellisena – s.t analoogsena unega – ei ole surm vaadeldav sõna ega sõnumina. Ta ei kõneta meid mingis keeles ega tähenda midagi. Aga tal

on võim meie üle – ta haarab meid endasse ja nivelleerib kõik ärkveloleku-maailma tähenduslikud hierarhiad. Ta ei ole kommunikatsiooniakt, vaid kommunikatsiooniahelate katkemine. Aga sellegipoolest tõmbab uni meid enda poole. Ta ei tule niikaua, kuni kommunikatsioon kestab ja maailm meile veel tähenduslik on. Selles mõttes pole surm isegi minu või kõige lõppemine, sest nii esimene kui teine on meile antud tähenduslikuna. Minu lõppemine tähendaks ju maailma püsimist, millest mina puudun, ja agooniast minu puudumise pärast. Aga une analoogia meile surmast selliselt mõtlemiseks põhjust ei anna. Unes ei jää alles midagi ei minust ega maailmast. Ning kogu maailma haihtumine koos minuga on ju samuti tähenduslik ainult eksisteeriva maailma kontekstis kui sellest ilmajäämine, seega kui millegi mõtteliselt määratletu kadumine – tähenduse moodustab siin millestki tähenduslikult määratletust ilmajäämine, mis on omakorda samuti tähenduslikult määratletud protsess. Une analoogia ei luba meil ka seda surma kohta ette kujutada, sest magama jäädes ei ole ärkveloleku maailma liikumine tahaplaanile ja tema lõplik haihtumine kuidagi tähenduslik – ei see, mis haihtub, ega haihtumine ise. Uni tõmbab, aga mitte uute tähendustega ahvatledes, vaid mingi teise jõuga.

Seega ei saa surmast mõelda kui minu kadumisest pildilt, mis ise samuti haihtub. Juba Merleau-Ponty on näidanud, et magamajäämine ei ole protsess, mida mu teadvus juhiks. See pigem juhtub mu teadvusega; tegijaks magamajäämise protsessis on Merleau-Ponty arvates keha. Aga Merleau-Ponty jätab märkimata, et ka sel juhul ei saa magamajäämist võtta sündmusena, mis leiab aset teadvuse sees või teadvuse endaga. Kui me tavaliselt ütleme, et asjaga X juhtus midagi, siis on meil X olemas nii enne kui pärast seda juhtumust, kuigi see sündmus võis muuta asja X omadusi. Kui õun kukub põrandale, siis on meil pärast seda sündmust katkine või plekiga õun. Isegi kui juhtub midagi niisugust, mis asja X omadusi oluliselt muudab, näiteks vee külmumine jääks, siis jääb X alles kui aine, mis oma olekut muutis. Aga magama jäädes ei lähe mu teadvus teistsugusesse teadvuse seisundisse. Magades mul teadvust lihtsalt ei ole, või siis on ta olemuslikult nii erinev mu ärkvelolekuteadvusest, et me ei oska nende nähtuste vahel näha mingisugust substraati X. (Ka siin tuleb mõelda mitte

unenäo-teadvusest, vaid sellest seisundist, mis iseloomustab teadvust süvaune faasides). Seega ei ütle sündmuse toimumine – magamajäämine – mu teadvuse kohta pärast seda sündmust mitte midagi. Uinudes ei jää mu teadvus magama, liikudes ühest seisundist teise (säilitades substraadi X), vaid ta jääks justkui une piiri peale mind ootama. Teiste sõnadega, mu teadvus ei soorita magama jäädes üleminekut ühest kohast teise, vaid pigem jääb ta maha sinna eelmisesse reaalsusse, kust mina ta, või õigemini tema minu, ärgates jälle üles leiab. Kusjuures mul ei ole mingit kogemust sellest ootamisest, enda liikumisest teadvusest välja, ega enda eemalolekust oma teadvusest.

Kui surm on nagu magamajäämine, siis ei saa ka siin olla asjad teistmoodi olla. Mu teadvus jääks mind justkui lõputult ootama selles reaalsuses, mida ma oma ärkveloleku maailmas nimetan eluks. Mitte midagi ei juhtu ei minu ega selle maailmaga. Ma ei koge enda hajumist olematusse ega maailma jäämist minuta. Kui surma reaalsust üldse kuidagi kirjeldada, siis hetkenähtu, kus ma jään ennast igavesti ootama selles ärkveloleku maailmas, mille ma arvasin olevat ajutise ja millest ma teiste surijate eeskujul arvasin ennast lahkuvat. Fenomenoloogiliselt mõeldud surm muudab järjekindlalt elu igavikuliseks, aga see igavik pole teispoolne, vaid seisneb minu elus endas – nii nagu ma seda elanud olen. Nii nagu päeva lõpus magama jäädes jäävad alles nii maailm kui mina, jäävad nad mind ootama ka surses. Aga seekord mitte hommikuni, vaid igavesti. Pärast mõningaid edasi-tagasi nõksatusi viimaste tähenduspidemete ja surma vahel muutub mu elu igavikuliselt minu omaks. Ma tardun oma elu tervikusse ja väljun ajast nii nagu magama jäädeski. Viimase teadliku ajahetke võtab üle mu elu igavik.

Veronika Valk

Kehas, kontinentidevahelisel lennul¹

Mihkel [Kunnus], ma palun nüüd juba ette vabandust, et neist asjadest räägin. Aga tundub, et on vaja rääkida. Mikita „Lingvistilisele metsale” arvustust kirjutades mainid: „Teatavate reservatsioonidega võib öelda, et selles raamatus on visandatud meie tuleviku elujõud ja elurõõm. Tuleb muidugi rõhutada, et see elujõud ja elurõõm on hoopis teistsugune kui praegu domineeriv. Tarbimis- ja reisimislustil, kõigel sellel linna- ja tööstustsivilisatsiooni ja heaoluriikide elujõul ja elurõõmul pikka iga enam pole ning neile, kellele nende hüvedeta ja naudinguteta elu täiesti mõttetu tundub, võib sellest teosest optimismi ja eluindu leida küll. Võib mõneti öelda, et see on (taas)juurdumise rõõm, deglobaliseerumise ehk lokaliseerumise rõõm. On ju nii pikalt rõõmutatud juurte kärstamise ja globaliseerumismõnude üle: inglish, emigratsioon, „globaliseerumise krooniline tõbi” turism, banaan ja sushi, ja kõik muu, mis koha-tunnetust ja kohamälu kaotab ja kõhetab. Internet on (oma kaheldamatute hüvede kõrval) veelgi rohkem süvendanud tunnet, et asukoht üldse ei oma mingit tähtsust.”

1 Esmakordselt artiklina avaldatud ajakirjas MAJA 1-2014 (79).

Olen viimasel viiel aastal juhtunud elama lühemat või pikemat aega mitmes paigas üle maailma – 2008 Pekingis, 2010 New Yorgis, 2013 Melbourne'is ja alates eelmisest suvest Barcelonas –, seepärast on „taasjuurdumine” võtnud minu jaoks veidi teise varjundi ja uue mõõtmega. Elukohavahetus pole siiski turism, sellel on omad kindlad põhjused. Minu elukohavahetused on olnud seotud õpingute ja töökohtadega, mis pole Eestis kättesaadavad. Ja ei peagi olema. Samas on mu elamise viis, kuivõrd töötan mitmel ametikohal, olnud alati otsapidi Eestiga seotud (neljast ametist kaks on Eestis) – Eestis või Eesti jaoks töötamiseks ei pea ilmtin-gimata siin pidevalt elama. See omakorda ei tähenda „juurte käristamist”. Kodutunnetus on minu puhul pigem seotud sellega, kui „kodus” keha ja meel end erinevates elukeskkondades tunnevad – see on arhitekti-linna-planeerija jaoks põnev, kuigi aeg-ajalt kehale vaat et fataalne. Elektrilise kolmerattalisega mööda Pekingit sahistades ja samal ajal õhusaaste tõttu üsna haigeks jäädes polnud Eestisse naasmisest suurt kasu, sinne kliima tegi asja kokkuvõttes ainult hullemaks. Selle kõrval on Melbourne'i mitme-kuine *jetlag*, mis ilmselt ei läinudki kokkuvõttes üle (seelses sügises arvas minu keha Eesti-inertsist lähtuvalt ilmselt, et on kevad ja kohe tuleb suvi), köömes. New Yorki elutempo väljendub üle keha levivas roidumuses, kui päevast päeva kohalike rütmis askeldada. Aga ka peaaegu äärmuslikus energialaines. Barcelona päikseline ja mahe talv (natuke Eesti hiliskevade moodi) teeb keha väga rõõmsaks. Vaatamata sellele, et Hispaania büro-kraatia on võrreldav Prantsuse omaga ja iga väiksemgi toimetus võib võtta meeletu aja (internetiühenduse saamine korterisse näiteks terve kuu), on igal õhtul magama minnes ikkagi tunne, et täna oli üks väga ilus päev.

Pealispinnast ja ilmastikuoludest kaugemale vaadates – kuivõrd mul paluti kirjeldada võrgustiku-tüüpi elamist, kus on mitmeid peatuspaiku üle ilma ja kus sünnikodu on üks tükike palju suuremast puslest – pole minu puhul tegu ei maailmakodaniku ega reisiva eestlasega. Vaid eestlasega, kes soovib Eesti heaks töötada, aga samas paremini tundma õppida erinevaid kultuuriruumi, eluolu maailma eri paigus. Seda viimast on aga Eestist kohapealt, puhtalt meedia, raamatute, virtuaalvõrgustike vahendusel üsna keeruline teha. Kokkuvõttes tähendab see, et elukohavõrgustik

ka ise pidevalt muutub, täieneb uute „kodudega”. Füüsilisest reisimisest kurnavamaks pean aga samaaegset töötamist mitmes ajavööndis korraga. See juhtub siis, kui parasjagu projektid pooleli korraga nii Barcelonas, New Yorgis kui ka Melbourne’is. Öö ja päeva piir ähmastub, kella nelja-viie ajal hommikul tööasju ajada on sama „normaalne” kui iga paari tunni tagant tsipake magada. Või üldse magamine ära unustada, et poolunes kõikvõimalikes ajavööndites korraga kohal olla. Aeg hakkab venima ja pikapeale kaob kohataju. Minuga kipub seda juhtuma kõige sagedamini just Eestis. Natuke liialdades võib öelda, et ehk seetõttu olengi mujal – kus uudishimu rahuldamiseks tuleb arvuti klõpsuga kinni panna ja minna linna peale kolama – tervem, rõõmsam ja „rohkem kodus”.

„Kõik muu, mis koha-tunnetust ja kohamälu kaotab ja kõhetab” oleks minu jaoks küllap see, kui kehas ühel hetkel võtaks võimust miski seletamatu uudishimupuudus, letargia – tunne, justkui teaks juba kohast piisavalt, nii et polegi vaja taas uut näitust vaadata, sõpradega kokku saada, kontserdile minna, lihtsalt jalutamas käia, teistega koos elada. Sõnaga kapseldumine, mida tegelikult teeb ka kindlat marsruuti mööda kulgev tüüp-turist, kellele on rajad maha joonistatud. Kel pole vaja midagi uut ise välja uurida, tundma õppida, mõista. Isegi kui see on ühtpidi kasvatuse ja harituse küsimus, siis teistpidi võin oma kogemuse põhjal kindlalt väita, et on elukeskkondi, mis stimuleerivad ja toidavad uudishimu rohkem kui teised (igaühe jaoks loomulikult individuaalselt), ning et keha annab sellest harilikult ise märku. Kogetud üllatuste põhjal tekkinud uute harjumuste, muutunud käitumismustrite läbi. Minu keha on minu kodu.

(vt Lisa 6-10)

Error

Oliver Laas

Vea-element tähenduses: mõningad täheldused

Elu ei ole argument; elu tingimused võivad hõlmata viga.

Friedrich Nietzsche (2001: §121)

Inimene on piiratud võimetega olend keerukas maailmas, mistõttu on viga tavapärase osa tema eksistentsiaalsest situatsioonist. Vead on vältimatud, sest me peame toimima ja mõtlema mittetäieliku informatsiooni tingimustes (Rescher 2007: 2) ning me arutleme, sest oleme ebatäiuslikud: kõiki oma uskumuste loogilisi järeltõlkeid ei pea juurdlema (Sorensen 2003: 26). Vead ja eksitused on lahutamatu seotud tõeaga: „Teadmine saab edeneda ainult üle kõrvaldatud vigadega kaetud lahinguvälja.“ (Rescher 2007: 6).

Vea määratlus

Siin ja edaspidi eristan viga [*error*] ja eksitust [*fallacy*]; esimene on üldisem kategooria, teine aga selle üks alaliike. Eksitused on selgelt diagnoositavad vead – see eristab neid paradoksidest (Sorensen 2003: 15).

Viga on asjade valestimine: *a* tegi vea, kui ta kavatses teha *x*-i, aga tegi selle asemel *y*. Viga on seotud tegevusega: praktiliste vigade puhul *väärititegemisega* ja tunnetuslike vigade puhul *vääritimõtle misega*. Leidub kolme liiki viga: *tunnetusvigade* lähteks on ebaõnnestumine õigete uskumuste omandamisel; *praktilised vead* tulenevad tegevuste sihtidega seotud luhtumistest; *aksioloogilised vead* johtuvad hindamisega

seotud eksitustest (Rescher 2007: 2,1). Edaspidi tuleb juttu ainult tunnetusvigadest.

Tähendus, kaart ja territoorium

Märk on miski, mis esitab midagi kellegi või millegi jaoks (CP 2.228)¹. Märki seob denotaadiga tähendussuhe. Järgnevate näidete vaatlemise hõlbustamiseks tuleks lähtuda võimalikult abstraktsest ja minimaalsest tähendussuhte määratlusest. Selliseks võiks olla tähenduse vaatlemine *funktsioonina*, s.o protseduuri või reeglina, mis kaardistab ühe hulga elemendid teise hulga elementidele või siis sama hulga elemendid iseendale – viimaseid nimetatakse matemaatikas *fikseeritud punktideks*.

„Tähendused on kommunikatsiooni ja mõtlemise jaoks asendamatu. Ükski väide ei tähenda midagi, kui ei leidu tähendust, mis näitaks, kas osutatakse tegelikkuse universumile või mingile fiktiivsele universumile.“ (CP 8.368) Tähendussuhet saab vaadelda *kaardi ja territooriumi suhte* analoogina. Kaart ei ole territoorium ning märk ei ole denotaat. Kaart ja territoorium ning tekst ja maailm on seotud struktuurse sarnasuse alusel, mis määrab märgisüsteemi või keele kasulikkuse (vrd Korzybski 1994: 58, 59–61, 498). Struktuurse vastavuse kaudu modelleerivad primaarsed märgisüsteemid maailma (vrd Lotman 2006a: 8–10). Semantika määrab kaardistuste iseloomu. Ebaõnnestunud või intuitsiooniga vastuollu minevad kaardistused viivad *semantiliste vigadeni*. Järgnevalt vaatlen semantilist viga, mis viib ühe tuntud paradoksini.

Paradoksid

Paradoks on näiliselt aktsepteeritava arutluse alusel näiliselt vastuvõetavatest eeldustest tuletatud vastuvõetamatu järeldus. Kusagil peab olema viga: kas järeldus ei ole tegelikult vastuvõetamatu, arutlemise viis on vigane või on eeldused väärad (Sainsbury 2009: vi). Paradoks on sümptom, mis näitab, et meie arusaam mingist mõistest on vigane, sest piirulukordades lakkab

1 CP 2.228 ehk siin ja edaspidi: Peirce, Charles S. 1931–1935, 1958. The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. 1–8, toim. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press.

mõiste töötamast (Barwise & Etchemendy 1987: 3–4). Ajalooliselt on paradoksid seotud mõistatustega. Filosoofilised küsimused kujunesid välja võistluslikes verbaalsetes mängudes püstitatud mõistatustest (Huizinga 1949: 110–118).

Traditsiooniliseks on saanud vastuolude ja paradokside järgnev klassifitseerimine: *loogilised paradoksid* on seotud mõistetega, nagu „hulk“ või „arv“, *semantilised paradoksid* aga mõistetega, nagu „tõde“ ja „täendus“ (Ramsey 1931: 1–61). Kuna „iga märk on mõte“ (CP 1.538), siis kulgeb igasugune mõtlemine märkide kaudu. Semiootilisest vaatepunktist lähtudes võiks mõlemat liiki paradokse vaadelda kaardi ja territooriumi suhte valguses.

Valetaja paradoks

Ringjad ja enesele viitavad teated on igapäevased:

Buss number 160 väljub peatusest number 9. Seda teadet ei korrata.

Selliste süütute näidete kõrval leidub ka probleemseid juhtumeid. Mõjukaima neist sõnastas kreetalane Epimenides (u 600 e.m.a): „Kõik kreetalased on valetajad.“ See on variatsioon *valetaja paradoksis* – „See väide on väär“ –, mille lihtsaim vorm on:

(L) L ei ole tõene.

Probleem tekib, kui hakkame otsustama (L) tõeväärtuse üle: kui oletame, et (L) on tõene, siis järelikult on ta väär; kui oletame, et (L) on väär, siis järelikult on ta tõene.

Ühe valetaja anatoomia

Valetajal on järgmised struktuursed iseärasused:

1. (L) osutab iseendale, s.t ta on *autoreferentsiaalne*; (L) tähenduse näol on tegemist funktsiooniga, millel on fikseeritud punkt.
2. (L) on *ringjas* viisil, mida võib nimetada *kummaliseks tsüklik* [*strange loop*]. Kummaline tsükkel on üles või alla liikumine mööda mingi hierarhilise struktuuri tasandeid, mis viib lõpuks tagasi alguspunkti ja moodustab suletud ringi (Hofstadter 1979: 10; Hofstadter 2007: 101–102).

3. (L) sisaldab tõepredikaati, Tr , „on tõene“. Olgu meil lause A ja selle nimi $[A]$. Poola loogiku Alfred Tarski tõedefiniitsiooni (Tarski 1956: 154–165), nn T-skeemi, järgi:

$$(T) \quad Tr([A]) \leftrightarrow A$$

s.t lause, mille nimi on A on tõene siis ja ainult siis, kui see tähendab sama, mida tähendab lause A . Näiteks, olgu „Lumi on valge“ ja „lumi on valge“:

„Lumi on valge“ on tõene siis ja ainult siis, kui lumi on valge.

T-skeemi aluseks on arusaam, et

Tõene lause ütleb, et asjad on nii ja nii ning asjad ongi nii, nagu lause ütleb (Tarski 1956: 155).

4. (L) viib paradoksini vähemalt järgmiste loogiliste printsiipide tõttu (loetelu pole ammendav):
- A) *Tertium non datur* ehk välistatud kolmanda seadus: iga lause on kas tõene või väär.
 - B) *Ex falso quodlibet* ehk „plahvatuse printsiip“: vastuolust saab järeldada kõike.
(L) on probleemne, sest see läheb vastuollu (a)-ga ja (L) järelduse aktsepteerimine näitaks tänu (b)-le, et loogika on triviaalne.

Valetaja variatsioonid

Järgnevalt näiteid paradoksides, mis on valetajaga struktuurselt sarnased.

Russelli paradoks (Russell 2010: § 78). Hulgad on igasugused objektide kogumid. Punane pall kuulub punaste asjade hulka. Siit edasi on loomulik käsitleda predikaadi „punane“ denotaadina punaste asjade hulka. Saab määratleda järgneva printsiibi

(HE) Hulkade *eksistentsi printsiip*: Iga arusaadava tingimuse F korral leidub selline hulk, x , et iga element, y , on selle hulga liige, $y \in x$, siis ja

ainult siis, kui rahuldab tingimust F .

Hulgad saavad olla teiste hulkade elemendid (Sainsbury 2009: 123–124).
Olgu meil nn *Russelli hulk*,

$$R = \{x | x \notin x\}$$

s.o kõigi selliste hulkade hulk, mis ei ole iseenda elemendid. Kas Russelli hulk on iseenda element? Kui ei, $R \notin R$, siis definitsiooni alusel R on iseenda element, $R \in R$; aga kui R on iseenda element, siis definitsiooni järgi ei ole ta iseenda element. Lühidalt

$$R = \{x | x \notin x\} \rightarrow R \in R \leftrightarrow R \notin R$$

Russelli paradoks on struktuurselt sarnane valetajale (Priest 1994: 25–34).

Omaduste paradoks. Peale hulkade paradoksi on Russelli paradoks seostatav ka *omaduste paradoksiga*. Mõningad omadused käivad iseenda kohta, teised mitte. Näiteks *punane olemise* omadus ei ole ise punane, aga *omadus olemise* omadus on ise omadus. Olgu meil mitte iseenda kohta *käimise* omadus. Kas see omadus käib iseenda kohta? Kui ei, siis määratluse järgi käib; aga kui käib, siis järelikult ei käi.

Vigade parandused

Russelli lahendus – nöiaringi printsiip. Russell leidis, et mõlema paradoksi puhul on süüdlasteks autoreferentsiaalsus ja tsirkulaarsus. Nende keelustamiseks formuleeris ta järgneva printsiibi:

Nöiaringi printsiip: Kõik mis hõlmab mingi kogumi tervikut ei saa kuuluda kogumisse (Russell 2010: 534–540).

See oli mõeldud üldise metafüüsilise printsiibina, mis kehtib hulkade, väidete ja kõige muu kohta (Sainsbury 2009: 139–140, 126, 140–141).

Printsiibist lähtudes esitati kaks lahendust Russelli paradoksile. Russell pakkus välja *tüüpide teooria*, mille kohaselt moodustavad hulki defineerivad väited hierarhia. Madalaimal astmel on väited indiviidide kohta, edasi tulevad väited ainult indiviididest koosnevate hulkade kohta, siis

indiviidide hulkadest koosnevate hulkade kohta ja nõnda edasi. Predikaat on tõene ainult kõigi sama tasandi objektide kohta. Autoreferentsiaalsus on tähendusetu (vt Russell 2010: 534–540).

Teiseks lahenduseks oli nüüdseks standardseks kujunenud *Zermelo-Fraenkeli hulgateooria* (ZF)

(RA) *Regulaarsuse aksiom*: Igal mittetühjal hulgal x on element $a \in x$, millega tal pole ühiseid elemente, $a \cap x = \emptyset$ (Devlin 1994: 44).

(RA) järgi ei saa ükski hulk olla iseenda element. Hulga liikmelisuse suhe, \in , on hästipõhistatud [*well-founded*], s.t välistatud on ringjad olukorrad. Näiteks iga a puhul

$$a \notin a$$

Samuti ei leidu lõplikku jada, a_1, a_2, \dots, a_n , nii, et

$$a_1 \notin a_2, \dots, a_n \notin a_1$$

s.t ei leidu tsükleid (Barwise & Moss 1996: 25–26, 24). Hulgad ehitatakse üles kumulatiivse hierarhiana, mille madalaimal astmel on indiviidid.

Tarski hierarhiline lahendus (vt Tarski 1956). Tarski järelendas valetajast, et meie tavakeelne „tõe“ mõiste on mittekooskõlaline. Tarski lahenduseks oli nõiaringi printsiipi järgides keelata keelest laused, mis räägivad selle sama keele lausete tõesusest. Mingi objektkeele, L , lausete tõesusest rääkimiseks on tarvis rikkamat metakeelt L' , mille objektiks on L ja mis sisaldab objektkeele tõeste lausete kohta kehtivat tõepredikaati Tr_L . Kuna Tr_L ei saa langeda kokku „tõe“ mõistega metakeeles L' , siis vajab see omakorda metakeelt L'' ning tõepredikaati $Tr_{L'}$ ja nõnda edasi. Iga keel saab rääkida ainult eelneva keele lausete tõesusest.

Hulgaliste valetajate tagajärjed

Valetaja tüüpi paradoksid tõstatavad mitmeid filosoofilisi küsimusi. Siinkohal mõningad näited.

Kas loomulikud keeled on universaalsed?

Tarski väitis, et loomulikud keeled on *semantiliselt universaalsed*, sest nad sisaldavad peale keeleliste objektide ka nimesid ja termineid, nagu „tõde“,

„nimi“ ja „tähistamine“, mis viitavad keeleliste objektide ja nende denotaatide vahelisele suhtele. Lühidalt, kui millestki saab rääkida tähenduslikult, siis saab sellest rääkida loomulikus keeles (Tarski 1956: 164–165, 248, märkus 2). Aga kui leidub semantilisi mõisteid, näiteks „tõde“, mida loomulik keel ei saa väljendada, siis satub semantiline universaalsus kahtluse alla (Simmons 1990: 296–297).

Kas väited hõlmavad kogu maailma?

Väide on tõene, kui maailmas leidub seda kinnitav fakt ja väär, kui sellist fakti ei leidu. Maailma saab käsitleda kõigi faktide hulgana. (L) ütleb iseenda kohta, et tema väärus on fakt maailmas. Kuigi maailm kinnitab, et (L) ei ole tõene, sest vastavat fakti *maailmas ei leidu*, siis fakt, et (L) ei ole tõene, ei saa ise olla *osa maailmast*, s.t selline fakt ei ole kirjeldatav. Järelikult, kas ei saa maailm olla kõigi faktide hulk või ei saa meie väited käia maailmaterviku kohta, vaid ainult selle osade kohta. Kui Russelli hulk näitab, et ei saa olla kõigi hulkade hulka, nn universaalset hulka, siis valedaja näitab, et ükski väide ei saa olla universaalne, s.t käia kogu maailma kui kõigi faktide kohta (vrd Barwise, & Etchemendy 1987: 75, 79, 105, 158–159, 173–174).

Kas maailm on hästipõhistatud?

Kuigi hulgateooria on paindlik vahend erinevate nähtuste matemaatiliseks modelleerimiseks (Barwise & Moss 1996: 5), on selle puuduseks, et hulkade struktuursed omadused laienevad mudelitele ja kaudselt ka objektidele endile (Barwise & Etchemendy 1987: 67). Näiteks jäävad (RA) tõttu ringjad nähtused analüüsimata või eeldatakse, et maailma saab adekvaatselt kirjeldada hästipõhistatud hulkade kaudu (Barwise & Moss 1996: 5). Maailmas näib aga leiduvat ringjaid nähtusi, mis lubavad oletada, et maailm ei ole struktuurselt hästipõhistatud. Näiteks:

1. Autoreferentsiaalsed ja tsirkulaarsed väited. Käesolevas essees käsitletud autoreferentsiaalsed ja ringjad väited on osa maailmast.
2. Üldine teadmine ja konventsioonid. Kõik sotsiaalsed institutsioonid rajanevad mingi kogukonna poolt jagatud konventsioonidel. Need

eeldavad üldist teadmist, mis on aga definitsiooni järgi ringjas.

Üldine teadmine: p on üldine teadmine, siis ja ainult siis, kui kõik teavad, et p , kõik teavad, et kõik teavad, et p , kõik teavad, et kõik teavad, et kõik teavad, et p , jne (Lewis 2002: 56).

Üldine teadmine tekib mingi fakti tuvastamisest, millega kaasneb teadmine, et ka teised on antud fakti täheldanud (Barwise & Moss 1996: 49).

3. *Intentsionaalsus ja kavatsused.* *Intentsionaalsus* tähistab kõiki nähtusi, kus miski on millestki, nagu uskumused või tähendus. H. P. Grice analüüsib konventsionaalset tähendust järgmiselt:

a kavatseb S -i lausumisega kuulajates mingi mõju esile kutsuda seeläbi, et kuulajaskond tunneb tema kavatsuse ära,²

kus a on kõneleja ja S lause. a kavatsus on ringjas, sest sisaldab viidet iseendale (Barwise & Moss 1996: 50; Barwise 1989: 194–195).

4. *Cogito Ergo Sum ja eneseteadvuse tsirkulaarsus.* Alates Platonist on filosoofid otsinud vigade suhtes immuunset teadmist. René Descartes'i lahenduseks oli kõik kahtluse alla seda, et jõuda millegi mittekaheldavani. Tulemused võttis kokku valem „Cogito, ergo sum“. Säärane eneseteadvus on aga ringjas. „Cogito, ergo sum“ tähendab laiendatult: ma mõtlen seda mõtet ja ma ei saa selles kahelda, sest mu kahtlus nõuab mu mõtet. Säärane vaimne akt mõistab iseennast iseenda osana (Barwise & Moss 1996: 50–51; Barwise 1989: 194).

Kas valetaja on vale?

Kas valetajani viivad semantilised omadused (1)–(3) on vead? Semiootiliselt võiks öelda, et see oleneb keelest. Juri Lotman eristab märgisüsteeme nende sotsiaalsete funktsioonide alusel. *Primaarses funktsioonis* on keske tähtsusega mingi fakti kindlakstegemine ja autentse informatsiooni edastamine. Muutused teates ja mitmetitõlgendatavus on vead. *Sekundaarses funktsioonis* on eesmärgiks võõra seisukoha edastamine ja vead võivad osutada uute teadete allikateks (Lotman 2005: 14–16; Lotman 2006b: 230–231; Lotman 2006c: 340–342). Võiks väita, et semantilised

² See on lihtsustatud variant. (Vrd Grice 1957: 377–388).

omadused (1)–(3) võivad viia probleemideni keele primaarses funktsioonis, kuid potentsiaalselt uute teadeteni sekundaarses.

Vigade õppetunnid

„Üldiselt on vea filosoofiliselt kõige silmapaistvam joon selle roll inimeste ajalikkuse ja ebatäiuslikkuse iseloomuliku tunnusena.“ (Rescher 2007: 97)
Osaliselt on viga sõltuv taustsüsteemist – viga ühes süsteemis on uudsuse allikas teises.

Kirjandus

- Barwise, Jon & Etchemendy, John. 1987. *The Liar: An Essay on Truth and Circularity*. Stanford, CA: CSLI Publications.
- Barwise, Jon. 1989. *The Situation in Logic*. Stanford, CA: CSLI Publications.
- Barwise, Jon & Lawrence S. Moss. 1996. *Vicious Circles: On the Mathematics of Non-Wellfounded Phenomena*. Stanford, CA: CSLI Publications.
- Devlin, Keith. 1994. *The Joy of Sets: Fundamental Concepts of Set Theory*, 2nd Edition. New York: Springer-Verlag.
- Grice, H. P. 1957. Meaning. *The Philosophical Review*, Vol. 66, No. 3: 377–388.
- Hofstadter, Douglas R. 1979. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books.
- Hofstadter, Douglas R. 2007. *I Am a Strange Loop*. New York: Basic Books.
- Huizinga, Johan. 1949 [1944]. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Korzybski, Alfred. 1994 [1941]. *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, 5th Edition. New York: Institute of General Semantics.
- Lewis, David. 2002 [1969]. *Convention: A Philosophical Study*. London: Blackwell Publishers.
- Lotman, Juri. 2005 [1992]. Ükskeelne süsteem. – J. Lotman. *Kultuur ja plahvatus*. Tlk Piret Lotman. Tallinn: Varrak, 13–16.
- Lotman, Juri. 2006a [1967]. Kunst modelleerivate süsteemide seas: teesid. Tlk Rein Veidemann. – J. Lotman. *Kultuurisemiootika: Tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Olion, 8–28.
- Lotman, Juri. 2006b [1978]. Semiootilise süsteemi dünaamiline mudel. Tlk Inta Soms. – J. Lotman. *Kultuurisemiootika: Tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Olion, 214–233.

- Lotman, Juri. 2006c. Aju–tekst–kultuur–tehisintellekt. Tlk Inta Soms. – J. Lotman. *Kultuurisemiootika: Tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Olion, 339–353.
- Nietzsche, Friedrich. 2001 [1882, 1887]. *The Gay Science: With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*. Transl. by Josefine Nauckhoff & Adrian Del Caro. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peirce, Charles S. 1931–1935, 1958. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 1–8. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W. Burks (Eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Priest, Graham. 1994. The Structure of the Paradoxes of Self-Reference. *Mind*, Vol. 103, No. 409: 25–34.
- Ramsey, Frank Plumpton. 1931 [1925]. The Foundations of Mathematics. – Frank Plumpton Ramsey. *The Foundations of Mathematics: and other Logical Essays*. London: Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1–61.
- Rescher, Nicholas. 2007. *Error (On Our Predicament When Things Go Wrong)*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Russell, Bertrand. 2010 [1903]. *Principles of Mathematics*. London & New York: Routledge.
- Sainsbury, R. M. 2009. *Paradoxes*. 3rd edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmons, Keith. 1990. The Diagonal Argument and the Liar. *Journal of Philosophical Logic*, Vol. 19, Vol. 3: 296–297.
- Sorensen, Roy. 2003. *A Brief History of the Paradox: Philosophy and the Labyrinths of the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarski, Alfred. 1956 [1935]. The Concept of Truth in Formalized Languages. – Alfred Tarski. *Logic, Semantics, Metamathematics: Papers From 1923 to 1938*. Transl. by J. H. Woodger. Oxford: Clarendon Press, 154–165.
- Whitehead, Alfred North & Bertrand Russell. 1910. *Principia Mathematica*, Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.

Gerhard Lock

Hüperteadvus ja hetkes olemine.

Error'i rollist muusikalises vabaimprovisatsioonis

Sissejuhatus

Käesolev artikkel vaatleb 2014. a. Tallinna Semiosalongi loengute sarja põhiteema – *error*'i rolli muusikalises vabaimprovisatsioonis muusikateadlase, helilooja ja pedagoogi silme läbi, arvestades selles protsessis oluliste aspektidena hüperteadvust ning „hetkes olemist“. Täiendan enda mitmekümneaastast isiklikku improviseerimiskogemust erinevate autorite mõtteavaldustega (Andersen 1986, Gustavsen 2010, Howell 1982, Peters 2009, K. Stockhausen 1989, M. Stockhausen [2014], Santi 2010, Whitmer 1941) ning toetun *error*'i defineerimisel keeleteadlase Arnold Zwicky (1980) vigade olemuse määratlusele. Samuti viitan kahele filosoofile (McTaggart 1908, Risi 1995/1997/2010). Artiklis esitan kolm küsimust, millele soovin anda esmaseid ja olulisi (kindlasti aga mitte ammendavaid) vastuseid: Mida *error* tähendab? Kas *error*'it kui sellist üldse eksisteerib muusikalises vabaimprovisatsioonis? Miks muusikateadlasena, heliloojana ja pedagoogina on oluline rääkida improvisatsioonist?

Mida *error* tähendab?

Tõlkides sõna '*error*' inglise keelest eesti keelde (EKI [2014]) näeme, et sõnatüvel '*err*' on lai tähendusväli: '*error*' tähendab viga, eksitust või hälvet; '*err*' tähendab eksima või kõrvale kalduma ning '*errancy*' tähendab eksimist või ketserlust.

Keeleteadlane Arnold M. Zwicky (1980: 3) eristab kahte tüüpi vigu: (1) tahtmatud vead, mis rikuvad keelelist struktuuri, ning (2) tahtlikud vead, s.t keel, mis n-ö tahtlikult kõlab „nii, nagu see on“. Viimane võib esile kutsuda (vähemalt mõnedes kuulajates) negatiivset hinnangut seoses kõneleja sotsiaalse positsiooniga. Antud mõiste määratlemise keerulisust kinnitab tema tõdemus, et „tahtmatute keeleliste rikkumiste puhul ma [Zwicky] kasutan terminit (kõne) *error*. Ülejäänule terminit ei ole ja mul ei olegi head kandidaati“. Autor toob samuti esile, et vigadega vastamisi olles kalduvad inimesed arvama, et kõneleja/kirjutaja kas „ei tunne reegleid“, „pole õppinud, kuidas [väljenduda õigesti]“ või „ei oska [väljenduda õigesti]“ (Zwicky 1980: 36). See aga on tema arvates liialt negatiivne vaatenurk ja ütleb väga vähe selle kohta, mis õigupoolest toimub ja see juhib „meie tähelepanu kõrvale sellest, mida kõneleja/kirjutaja tegelikult on väljendamas“. Zwicky (1980: 36) strateegia on „keskenduda sellele, mida kõneleja/kirjutaja teeb, millega käib alati kaasas mingi süsteem või põhjendus – ja mitte peatuda sellel, mida nad ei oska.“

***Error*: eksimused ja kõrvalekalded muusikas**

Analoogselt Zwicky toodud eristusele saame määratleda mõistet '*error*' s.t eksimusi ja kõrvalekaldeid mistahes stiilis või loomesüsteemis järgnevalt: (1) eksimused struktuuri- ehk süntaktilisel tasandil, mida saab nimetada Zwicky järgi tahtmatuteks, ning (2) kõrvalekalded semantilisel tasandil, mida saab nimetada tahtlikeks eksimusteks. Viimaseid rakendatakse sageli teadlikult selleks, et kunsti vastuvõtjat üllatada ning vastava stiili piire kombata või laiendada. Sellest tulenevalt on *error*'il muusikas kahetine roll. Kompositsioonis võibki *error* sõltuvalt stiilist olla taunitav (tahtmatud vead), kuid teatud tingimustel võib see soodustada muusikalist arengut (tahtlikud vead), viia seni kehtinud kompositsioonisüsteemi muutmise või

sellest loobumiseni uue süsteemi kasuks.

Toon siin kaks illustreerivat näidet. Tuntud prantsuse impressionistlik helilooja Claude Debussy (1862–1918) leidis, et funktsionaalharmoonias paika pandud akordijärgnevuste asemel saaks igale kooskõlale ehk kolmkõlale/akordile järgneda mistahes järgmine kooskõla ehk kolmkõla/akord ning seni keelatud (nt kolmkõla põhikuju raamintervallina esinevate) järjestatud akordide kvintparalleelides peitub enneolematu kõlaline võlu. Saksa ekspressionismi, nn atonaalsuse ning dodekafoonia ehk kaks-teisthelitehnika looja Arnold Schönbergi (1874–1951) põhjanevad uuendused muusika helikõrgusliku organiseerimise valdkonnas, mis ühel juhul (nn atonaalsuses) suuresti intuiitiivselt väldivad ennist reeglipäraseid struktuure (sh akordide funktsionaalharmoonilist süsteemi ja sellele liiga selgelt viitavaid konsonantseid intervale ja kooskõlasid/akorde), teisel juhul aga loob ta täiesti uue helikõrgusliku süsteemi, mis lähtub kõigi 12 oktaavis esineva heli võrdsusest ja organiseerib seeriatega abil helikõrgusi täiesti uuel moel.

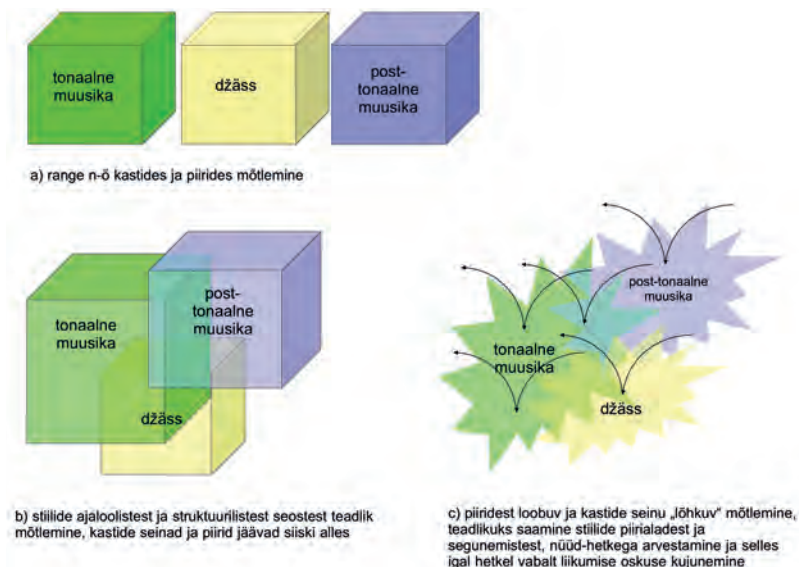
Viga või kõrvalekalle muusika esitamisel on põhiliselt negatiivse tähendusega. Aga tegelikult on iga interpretatsioon erinev eelnevast kas või mõnedes detailides ning julge ja traditsioonidest teadlik interpret võib lubada endale samuti vabaduse üllatada kuulajat millegagi, mis laiendab antud teose esitustraditsiooni. Kui kõik oleks iga kord mängitud sada protsenti ühtemoodi, oleks tegemist masinlikult staatilise muusikaga, mida, tõsi küll, tänaste arvutivõimaluste kontekstis saab erinevaid parameetreid peensusteni ette programmeerides viia iniminterpretatsioonile üsna lähedaseks, kuid mis siiski ei asenda elava interpreedi inimlikku mõõdet, viimane rikastabki muusikalist esitust (sh kogemata juhtunud või tahtlike kõrvalekallete kaudu). Siiski tuleb rõhutada, et professionaalne esineja peab igal hetkel esinema nii veenvalt, et kuulaja võimalikust veast aru ei saaks. Välja paistvat ebakindlust või ilmselgeid (treenimatuses jms põhjustatud) vigu hinnatakse negatiivselt, sest need häirivad kuulaja esteetilist meelt ja kuulamiskogemust, sageli ka kokkulepitud reegleid või tulenevad instrumendi või hääle mittekorrektsest käsitlusest. Nimetatud esteetika aga on suuresti Euroopa-keskne ja lääne muusikatradsioonile omane

katteooria. Euroopa-välistes kultuurides (kus võib olla isegi puudu seda laadi esteetilisuse või isegi ka läänelik loovuse katteooria, vrd Beaudoin 2013: 10), ei pruugi viga üldse ning kõrvalekalle hoopiski olla osa mõttesüsteemist; viimane võimaldabki lääne muusika arengut jälgides rääkida aina olulisemaks muutuvast originaalsusevajadusest, mis oli lubatud ja soovitud, kui see ei rikkunud süsteemi tervikuna (mainigem sajandite jooksul korduvalt esile kerkinud vaidlusi *ars antiqua* ja *ars nova* ehk vana ja uue kunsti paremuse üle) (vt Stanley 2001/[2014])¹. 20. sajandi teises pooles seevastu laiendasid heliloojad (ühest küljest tänu elektronmuusikale, s.t elektroonilistele instrumentidele ja aina tõhustunud helisünteesi võimalustele algul lindipõhiselt, hiljem digitaalselt; teisalt aga kõlaesteetilisest plaanis) muusikat kui süsteemi tervikuna, lubades kvalifitseeruda muusikaks nn konkreetsetel (nt keskkonnas salvestatud) helidel ning mürakomponendiga mitteharmoonilistel spektreil. Nii mõnigi edasiareng muusikas on aset leidnud n-ö juhusliku leiu (kas või varem keelatud/taunitud struktuuri või otseselt vea) kaudu, millest edaspidi teadlikult kujunes uus süsteem.

Improviseerimine: „kastides mõtlemine“ ja improviseerija võimalused

Oluline aspekt muusika loomisel kas kompositsiooni puhul esitusega mitte-sünkroonse protsessina või improviseerimise puhul esitusega sünkroonse protsessina on eelmises alalõigus toodud konkreetsetes loomesüsteemis mõtlemine selleks, et jääda näiteks ühe kindla stiili juurde või, järgmise sammuna, liikuda teadlikult stiilide vahel ja nende piirimaail. Joonisel 1 (vt Illustratsioon 1) kujutatud näited on lihtsustavad: 1a toodud üksteisest n-ö sõltumatud süsteemid („kastid“) jääb iseenesest üsnagi teoreetiliseks, 1b kujutab juba veidi reaalsemalt stiilide omavahelisi seoseid ning 1c püüab sümboliliselt näitlikustada stiilide omavaheliste piiride hägustumise ja „kastide“ seinte n-ö lõhkumise võimalust, arvestades seejuures nüüd-hetkega (noolega kaared), mida on täpsemalt kirjeldatud järgmises alalõigus.

1 Nurksulgudes aastaarv viitab artikli külastamise ajale. New Grove viib oma tekstide online-versioonidesse muutusi, seega on relevantne osutada nii originaalartiklile, kui ka potentsiaalselt muudetule aastaarvule.



Illustratsioon 1. „Kastides“ ja piirides mõtlemise probleem ja sellest vabanemise võimalus. Joonisel on toodud lihtsustatult kolm levinumat Lääne-Euroopa muusikastiili (omakorda suhteliselt laiad katusmõisted), mis on ajalooliselt üksteisest välja kasvanud.

Džässpianisti, helilooja ja improviseerimise Tord Gustavseni (2010) sõnul arendatakse (džäss)improviseerimisel *story*'t e jutustust, vormi, harmooniat jne, mis on üsna sarnane heliloojate mõtteviisiga. See on *live*'is ehk reaajas toimuv nähtus, kus muusik on vastamisi muusikaga, kaasmuusikutega ja kuulajatega. Ta jätkab: „virtuoosne improviseerija mitte lihtsalt ei oma muljetavaldavaid analüütilisi, loominguilisi või tehnilisi võimeid. Võrdselt oluline on võime panna need jõud mängu keset 'multinäolist', sageli kaootilist situatsiooni“ (Gustavsen 2010: 9). Tema sõnul peab improviseerija rakendama ta enda intensiivsust ja emotsionaalset kohalolu „kaotamata ei tehnilist kontrolli ega võimet luua suurt kaart ja orienteeruda muusikalises maastikus“ (Gustavsen 2010: 9). Kõik see seob [Gustavseni sõnul] „improviseerimiskunsti tihedalt põhiliste väljakutsetega, millele oleme vastamisi inimarengus“.

Improviseerimine ja „hetkes olemine“

Üheks 'improviseerimisega' rööbiti kasutatud mõisteks ehk kontseptsiooniks on nn „hetkes komponeerimine“ (*instant composing*, vt Instant Composition [2014]), mis ühendab hetkes töötamise kavatsusega midagi luua publiku juuresolekul. Antud veebiportaali loojate sõnul on improviseerimise printsiibid alati seotud vabaduse ja struktuuri küsimustega. Intuitiivne muusika (*intuitive music*) on muusikalise improviseerimise vorm, mis baseerub hetkes loomisel, millel puuduvad etteantud reeglistik ja printsiibid. Intuitiivne muusika võib esmapilgul näida vabaimproviseerimise sünonüümina, kuid saksa helilooja, elektronmuusika ning nn intuitiivse muusika (akadeemilise vormi) rajaja Karlheinz Stockhausen (1927–2007) rõhutab erinevusena selle kollektiivset intuitiivset aspekti, emantsipatsiooni tuntud muusikalistest stiilidest ja meditatiivset dimensiooni (K. Stockhausen 1989: 113–114). Tema poeg, trompetist ja helilooja Markus Stockhausen (1957) (M. Stockhausen [2014]) leiab, et intuitiivse muusika puhul pühendub muusik kuulamisele, hetkes olemisele, fantaasiale ja loob muusikat intuitiivselt. See lähenemine erineb improviseerimisest, mis reeglina tähendab tuntu või eelnevalt määratletud materjali baasil variatsioonide loomist (Intuitive Music and More [2014]).

Improviseerimine on ajas kulgev protsess, mille puhul on „hetkes olemisel“ ja nüüd-hetkel keskne tähendus, mis eeldab improviseerijalt põhimõttelist teadlikkust mineviku, tuleviku ja oleviku olemusest ja suhtest. Filosoofi, arvukate raamatute autori, kultuuride uurija ning Krishna-religiooni munga Armin Risi (1995/1997/2010: 185) sõnul on olevikku võimalik käsitleda kahest vaatenurgast (vt Illustratsioon 2): materiaalses maailmas on see kas pidevalt põgenev moment või igaviku värv, vaimses maailmas eksisteerib tema järgi ainult n-õ igavene olevik. Ajamõiste ja aegruumiga seotud kontseptsioonid on keerulised mitte ainult füüsilises (vrd Einsteini relatiivsusteooria ja nn stringiteooria), vaid ka filosoofilises plaanis (vrd McTaggarti (1908) ülevaadet aja mitte-realsusest). Lihtsamalt väljendudes on olevik ehk nüüd-hetk meiega n-õ pidevalt kaasa liikuv (ehkki siinkohal ei saa süveneda aju ja taju psühholoogilistesse probleemidesse, nagu tajumise ja selle ajus töötlemisega seotud ajalisel nihked)

ja oskusel „nüüd-hetkes“ olla on otsustav tähtsus selles osas, kas improviseerija jääb seda pidevalt põgenevat momenti n-ö taga ajama või kasutab seda n-ö igaviku väravana. Esimesel juhul võib jääda pidevalt kahetsema seda, mis iga hetke möödudes on olnud (näiteks valesti või ebameeldiv) ja väidetavalt kadunud (näiteks meeldivad momendid) ning kartma seda, mis on alles tulemas (sh ka potentsiaalsed vead). Teisel juhul aga ei ole improviseerija liiga hõivatud ei mineviku ega tulevikuga, vaid suudab keskenduda olevikus ehk nüüd-hetkes toimuvale kas teadlikult või suudab kulgeda selles alateadlikult n-ö *flow* printsiibil.

Improviseerimine ja teadvus

Eesti õiguskeelsussõnaraamat (ÕS 2013/[2014]) defineerib 'teadvust' psüühika kõrgeima vormina ja liigitab seda mh ala-, enese-, iseteadvuseks (iseteadlikkuseks) ning mainib liikidena mh ka inimteadvuse, poolteadvuse

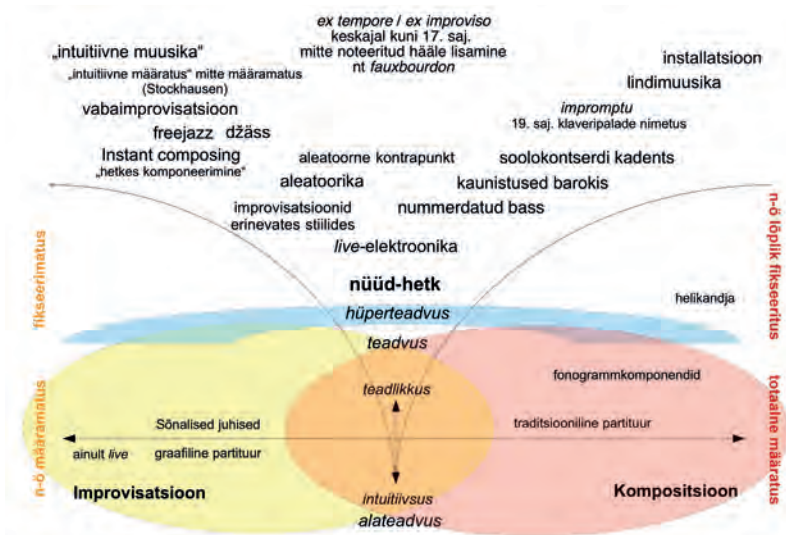


Illustratsioon 2. Nüüd-hetke seos vaimse ja materiaalse maailma ning mineviku, oleviku ja tuleviku kontekstis (vt Risi 1995/1997/2010: 185, käesoleva artikli kontekstist lähtudes on lisatud vaid sõna nüüd-hetk; noole kuju erineb originaaljoonisest tehnilistel põhjustel).

ja teadvusvälisuse olemasolu. Eesti keele seletav sõnaraamat (EKKS 2009/[2014]) määratleb teadvust esiteks kui psüühika võimet peegeldada psüühikavälist maailma ja iseennast, teadmist ümbritseva ja enda kohta, mis saab toimida millegi mõistmise, arusaamise kaudu ehk mõistuses. Teiseks märgib see normaalset virgeseisundit, selge mõistuse juures olekut. Teadvus peaks mängima rolli vaid varajaste õppimisfaaside jooksul, „[...] komplekssete tegevuste õppimisel, kuid mitte tingimata nende sooritamisel“ (Jaynes 1976: 26, tsit. Andersen 1986: 98).

Joonis 3 (vt Illustratsioon 3) pakub üldist ülevaadet kompositsiooni ja improvisatsiooni võimalikest ristumisaladest. Improvisatsioon aktiveerib teadlikul või alateadlikul tasandil ajus juba olemasolevaid struktuure, kogemusi ning kinesteetilisi-somaatilist mälu.

Joonise 3 horisontaalsel topeltnoolega teljel näeme äärmustena ühelt



Illustratsioon 3. Improvisatsiooni ja kompositsiooni ristumisalad läbi sajandite ning selle seosega määratuse (n-ö lõpliku fikseerituse) ja n-ö määratuse (fikseerimatus) vahel ühelt poolt, teisalt aga selle toimimine teadvuse (teadlikkuse) ja alateadvuse (intuiivsuse) kontekstis. Vt joonise ülemise osa improvisatsiooniala kohta Bandur 2002.

poolt n-ö määramatust (improvisatsioon) ja teisel pool totaalset määramatust (kompositsioon). Improviseerimisel vaheldub improviseerija seisund dünaamiliselt alateadvuse (intuiitiivsuse) ja teadvuse (teadlikkuse) (vertikaalne topeltnool) vahel, antud liikumine käib lainetes. Juhul, kui ta saavutab nüüd-hetkes teadlikkuse n-ö kõikidest võimalustest (mida joonise ülemine osa erinevate näidetega illustreerib), saab ta vabaneda nende piiridest. Kui tema pädevuse tase on piisavalt kõrge, võib ta saavutada superpädevuse või hüperteadvuse seisundi, mida selgitavad lähemalt järgmised alalõigud.

Improvisatsioon, suhtlemispädevus ja hüperteadvus

Improvisatsiooni, eriti vabaimprovisatsiooni vaadeldakse ja uuritakse tänapäeval suhtlemisprotsessina nii n-ö tavalisel musitseerimisel kui ka muusikateraapias. Improvisatsioon on sotsiaalne interaktsioon, mis eeldab mh kuulamisoskust ja suhtlemispädevust, dialoogi ja naudingut leidmist iseenda ja kaasmuusiku(te)ga. Muusikateraapias (vt Wigram 2004) on improvisatsioon oluline vahend, toetamaks inimese kõla ja kuulamisoskuse avastamist, suhtlust terapeudiga, rühmasuhtluse pädevuse arendamist, eneseleidmist jpm.



Illustratsioon 4. Suhtlemispädevuse saavutamiseks läbi käidav viietasandiline teekond (Howell 1982, tsit. Andersen 1986: 98–99).

Joonisel 4 (vt Illustratsioon 4) toon taustaks kommunikatsiooniuurija William S. Howelli (1982) viietasandilise teekonna mudeli suhtlemispädevuse saavutamiseks:

Olen Howelli tasandid viinud enda loodud graafilisse mudelisse, mida tuleb lugeda altpoolt üles. Täpsemalt sisaldavad tasandid järgmisi oskusi ja seoseid võimalike vigade esinemise, kontrollimise ja neist sõltumatu olemisega:

1. alateadlik ebapädevus – suhtlejad teevad vigu, kuid ei pane *error'*eid tähele (olles täielikus teadmatuses), see on mugav ja mingil määral õnnis seisund, kuid tulemus on kõige vähem efektiivne;
2. teadlik ebapädevus – ebameeldiv teadvuse koitmine sellest, et oleme sooritanud midagi halvasti, see on keeruline seisund, sest teadvus võib suurendada kartust ja selle läbi vähendada kompetentsust;
3. teadlik pädevus – suhtlejad mõjutavad läbimõeldult ja analüütiliselt seda, mida nad teevad, seisund võimaldab vigade parandamist, kuid jääb piiratuks, sest tervik on suurem kui osade summa, käitumine võib olla liiga planeeritud, tähelepanelik ja jäik (ülepingutatud);
4. alateadlik pädevus – oskused on nii hästi valitsetud, et teadvust võib suunata kuulamisele, koguda tagasisidet, olla avatud teiste keskkondlike stiimulite suhtes; enamik suhtlejaid peaksid saavutama selle tasandi;
5. alateadlik superpädevus – neljandale tasandile lisandub siin n-ö helges meeleolus (*exhilarated*) optimism ja energia, mis võimaldab tippsooritust.

Joonisel 4 ilmub alateadvus nii madalaimal kui ka kõrgeimal pädevuse tasandil. Vahepealsed tasandid on teadlikud sammud, mida peab astuma (piiridest väljuma, *transcend*) selleks, et muutuda tõeliselt pädevaks suhtlejaks.

Improvisatsiooniuurija Marina Santi (2010: 5) toob esile, et autent-ses dialoogis tuleb leida tasakaal ühise naudinguga leidmise ja ebamugavuse

talumise ja kimbatuse vahel. Avatud dialoogis muutuvad *error*'id vahejuhtumiks ja juhuseks (õnnetuseks või avariiks), mida peab hoidma ning kasutama arenemisvõimalusena. Santi sõnul on improvisatsioon ühine ettevõtmine, kus ei pea pidevalt solistina esile kerkima. Improvisatsioon areneb alati edasi suhtlemiseks seeläbi, et keegi lisab midagi uut samal ajal, kui vastatakse millelegi teisele jne. Ta rõhutab, et improviseerimine on võime tuvastada võimaliku dialoogilise struktuuri elemendid hoolika kuulamise kaudu isegi, kui see puudutab vaid ennast, seda lahti harutades rikastataval ja muudetud kujul. „Sel moel kinnitatakse ja samaaegselt stimuleeritakse improvisatsiooniprotsessi jooksul algset struktuuri, millel diskursus koos reeglite ja grammatikaga põhines.“ (Santi 2010: 5)

Improvisatsiooniuurija Gary Peters (2009: 98) ütleb, et improviseerija paljuräägitud hüperteadvus ei tohiks olla piiratud intersubjektiivse, empaatilise teadvusega dialoogipartneri suhtes, vaid pigem laienema fundamentaalsemate küsimusteni [tegevuse] alguse ja jätkamise kohta. Tantsija Susan Leigh Foster mainib „teatud tüüpi hüperteadvust vahetu tegevuse, üldise vormi ning nendevahelise seose kohal, seost selle vahel, mis just juhtub, mis on juhtunud ja mis hakkab juhtuma“ (tsit. Peters 2009: 29). Peters (2009: 135) toob samuti välja, et „[...] paljude improviseerijate lemmikütlus väljendab seda, et nüüd-hetke haaravus oma oleviku kohaloluga hüperteadvuses pürgib minevikku jälgi jätmata kustutama tuleviku nimel, mis on just juhtumas.“

Improvisatsiooni viis dilemmat

Siin artiklis juba varem viidatud Gustavseni (2010: 8–9) sõnul mõjutavad improviseerimisprotsessi viis vastandit, polaarsust ehk dilemmat: (1) hetk vs kestvus, (2) erinevus vs samasus, (3) rahulolu vs frustratsioon, (4) stabiilsus vs stimuleerimine, (5) lähedus vs distants. Polaarsus või dilemma tekib dünaamilise potentsiaali kogumina ja sellega kaasnevad teatud ohud, tema sõnul „jäätnud“ dialektika, mis juhtub siis, kui puudub loominguiline element, kui suhete kulg (või muusikaline kulg) kordub repetitiivses konfliktis. „Dialektika potentsiaal, teisalt, sisaldub dünaamilises lahenduses

või konfliktis, ja viljakas vastandlike jõudude integratsioonis. Ning, mis oluline – me *ei sihi* leidma nüri „keskteed“ – keskteed ilma selge profiili ega rabavate kvaliteetideta. Peab omaks võtma ja uurima iga paradoksi poolt, seejuures vältima „jäätumist“ ja kordusest tekkivaid konflikte“ (Gustavsen 2010: 8–9). Arvan, et kordused vabaimprovisatsioonis „jäätnud“ dialektikat siiski ei tekita, sest kordus avab võimalusi süveneda kuulamise ning n-ö laiendada/pikendada nüüd-hetke. Kuid džässis, mis on Gustavseni taust muusiku ja heliloojana, võib nimetatud oht esineda küll, sest traditsioonilises džässis on raamistik üsnagi kindlalt ette antud (see ei puuduta siin *freejazz*'i ega *bebop*'i) ja kordused peavadki olema loominguks erinevad. Igal juhul aga tuleb mis tahes suunaga improviseerijal need viis dilemmat lahendada, luues põhiliselt naudingut ja meeleolu, kuid esitada ka väljakutseid ning ületada neid suhteliselt stabiilseid kvaliteete. See võimaldab improviseerijal väljuda sissetallatud radadelt.

Improviseerimine, error ja pabistamine

Juba enne Teist maailmasõda leidis organist, helilooja, õppejõud ja improviseerimiseõpetaja autor T. Carl Whitmer (1941: 2), et kui juhtub noodiline, rütmiline või harmooniline *error*, siis parandamise asemel tuleb seda kasutada loomingu järgmistes faasides ning n-ö ehitada seda oma mängu sisse, nii et sellest saab osa muustrist või skeemist. „Kui oskus on saavutatud, sulandub kõik kenasti üldplaani. *Error* võib olla lihtsalt tahtmatult õige; hea, aga mitte seda, mida „planeerisid!“ Ta julgustab improviseerijaid mitte kartma vigu: „Ära muutu pabistavaks kõikide „asjade“ kõlamise pärast. Mine edasi. Kõik protsessid on kõigepealt kohmakad (piinlikud või täbarad) ja saamatud ja „naljakad“. Lihvimine ei ole siin oluline; selle asemel püüa leida energiat edasiminekuks. Ära karda valesi mängida; ole aga murelik, kui see [mida Sa mängid] muutub Sinu jaoks ebahuvitavaks.“ (Whitmer 1941: 2)

Miks muusikateadlasena, heliloojana ja pedagoogina on oluline rääkida improviseerimisest?

Improviseerimine ja eriti vabaimprovisatsioon oli veel 20. sajandi lõpus lääne muusikakultuuris võrdlemisi vähe aktsepteeritud, s.t vastava stiili või

suuna spetsialistide pärusmaa – kõige enam tunnustatud džässis, kindla kompositsioonitehnika kaudu (aleatoorika) mingil määral ka avangardmuusikas või nn intuiitiivse muusika näol nišinähtus, mida noortele muusikutele õpingute raames ei soovitatud või lausa ära keelati. Tegelikult on improvisatsioon lääne muusikakultuuri integreeritud juba aastasadu (vt Bandur 2002), seda erinevates vormides ja erineva ettemääratuse tasemega, ja paljud heliloojad rakendavadki intuiitiivse lähenemisviisina improvisatsiooni, mille abil avastatakse uusi struktuure ja luuakse vaheldust jms. Kuni eelmise sajandi lõpuni ei ole aga muusikateadlased improvisatsiooni uuringuobjektiks võtnud, sest puuduv nooditekst muutis selle automaatselt vähem väärtuslikuks ja (hoolimata lindistustest, hiljem CD-dest jt salvestusvõimalustest) n-ö kaduvaks nähtuseks. Puudusid ka meetoodilised vahendid, kuidas sellele teaduslikult läheneda. Tänu kasvavale huvile improvisatsiooni ja selle uurimise vastu laiema nähtusena, mis esineb väga paljudel aladel (mitte ainult erinevates kunstides), on aga 21. sajandi alguses hakatud improvisatsiooni üsna aktiivselt uurima (vt Santi 2010) ja selle kohta publitseerima, lähenedes sellele mh psühholoogiliste (vt MacDonald, Wilson, Miell 2012a & b), kui ka filosoofiliste (vt Peters 2009) meetoditega. Pedagoogina on oluline rääkida improvisatsioonist, sest see võimaldab muusikutel avastada ennast ja end ümbritsevat kõlakeskkonda, õppida nüüd-hetke tajumist ja „hetkes olemist“, leida julgust (ranges kontekstis vigadeks peetud) õnnetustest hoolimata veenvalt musitseerimisprotsessis edasi minema ja sellega vabastada õppijaid vigade kartusest ja lavahirmust.

Erinevalt visalt levinud arvamusest, et improvisatsiooni kui spontaanset väljendusviisi ei saa õppida ega õpetada ega tohiks harjutada (hoidmaks selle värskust ja spontaansust), tõestavad vastupidist erinevate koolkondade suulised õpetamisprintsüübid ja välja töötatud õpikud (sh erinevad rühmaimprovisatsiooni dirigeerimismärgisüsteemid). Eestis õpetavad ja on improvisatsiooni süstematiseerinud Anto Pett (vt Pett 2007) ja Anne-Liis Poll (vt Poll 2012). Põhiprobleem vabaimprovisatsioonis on vabanemine klassikalise treeninguga kaasnevast teatud piiritletusest ja stampidest, mis võivad takistada nii ideede kulgu kui ka tehnilist realiseerimist – kergesti võib sattuda sissetallatud radadele ja tuleb seetõttu esmalt

õppida piiritletust ja stampe ära tundma, teise sammuna leida vahendeid, tehnikaid ja meetodeid, kuidas neist vabaneda ning kolmandaks muutuda avatuks vabaimprovisatsiooni universaalsetele printsiipidele, mis võimaldavad selles ära tunda elumudelit.

Kaks motot improviseerimise harjutamiseks

Moto 1: „kuula ja jälgi“.

Olles improviseerimisel suhtes teis(t)ega ehk rühmaimprovisatsioonis kuula ja jälgi, mis tegelikult toimub, tõsta oma suhtlemispädevust ja ära lase end mistahes „vigadest“ kõrvale juhtida.

Moto 2: „ära pabista“.

Olles suhtes endaga ehk sooloimprovisatsioonis keskendu ja pühendu, ole kohal nüüd-hetkes, ära paranda viga, kasuta ja arenda sellest midagi edasi, leia energiat edasi minekuks ja (taas) ära lase end „vigadest“ kõrvale juhtida.

Kogenud improviseerija omab kõrgendatud tähelepanu ehk hüper-teadvust selle suhtes, mis siin ja praegu ehk nüüd-hetkes kõlab, mis sellele eelnes ja mis potentsiaalselt edasi võib juhtuda. Improviseerides võib vaheldumisi kuulates lihtsalt kulgeda (seda nii rühmas kui ka sooloimprovisatsioonis) või teadlikult kujundada ja suunata hetkes sündivat muusikat. Tähelepanu ja teadvus liiguvad vaheldumisi alateadvusest teadvusesse ja erinevate stiilide vahel, sest improvisatsioon on suhtlus iseenda, kaasimproviseerijate ning muusikaliste traditsioonidega.

Kas *error*'it kui sellist üldse eksisteerib muusikalises vabaimprovisatsioonis?

Muusikalises improviseerimisprotsessis võivad esineda mõlema eelnevalt kirjeldatud tasandi *error*'id: (1) tahtmatud (n-õ struktuurilised) ja (2) tahtlikud (n-õ semantilised). Kuid hüper-teadvus ja kogemused võimaldavad neid samal hetkel ümber tõlgendada, võtta neid mängu edaspidise kulu n-õ positiivseks aluseks. Kogenud improviseerija on igal hetkel teelahk-mel, peab langetama otsuseid, millises stiilis ja suunas tema hetkes loodav muusika edasi areneb. Tal on alati võimalus vigu teadlikult oma süsteemi

n-ö sisse ehitada, usaldada neist tekkivaid ootamatuid lahendusi. *Error* ehk viga või kõrvalekalle võib igal hetkel avada uusi teid, kõlauniversumeid ning nüüd-hetkes püsimisel probleemid lahustuvad.

Kokkuvõte

Improvisatsioon on sotsiaalne interaktsioon, mis eeldab kuulamisoskust ja suhtlemispädevust. Avatud dialogis peaksid *error*'id taanduma vahejuhtumiteks ja võimaldama loomingul kasvada ootamatus suunas. Nüüd-hetk liigub alati meiega kaasa, mil minevik kaob ja tulevik on alles ees. Me ei suuda sellest kinni haarata. Kui me suudame nüüd-hetkes kulgeda, saavutada hüperteadvust, võime siseneda n-ö igavesse olevikku, ja vabaimprovisatsioon võimaldab seda. Improviseerimisel puutume kokku situatsioonidega, mis on sarnased n-ö tavaelus juhtuvaga. Improviseerimisel võime alati leida toimiva lahenduse, sest ei tasu karta vigu, ja see võimaldab nendega vastamisi olles neist jagu saada, seega hakkama saada. Oluline on aga kanda hoolt, et improviseerimine ei muutuks enda jaoks ebahuvitavaks. *Error* esineb muusikalises vabaimprovisatsioonis positiivse nähtusena!

Kirjandus

- Andersen, P. 1986. Consciousness, Cognition, and Communication. *The Western Journal of Speech Communication*, 50 (Winter): 87–101.
- Bandur, M. 2002. Improvisation, Extempore, Impromptu. Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, HmT. – 32. Auslieferung, Winter 2001/02.
- Beaudoin, P. 2013. What if? *CFMAE: The Changing Face of Music and Art Education*, Vol. 5/2, 7–29.
- Gustavsen, T. 2010. The dialectical eroticism of improvisation. – M. Santi (ed.). *Improvisation. Between technique and spontaneity*. Newcastle: Cambridge Scholars, 7–52.
- Howell, W. S. 1982. *The empathic communicator*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing.
- Jaynes, J. 1976. *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*. Boston: Houghton Mifflin.
- MacDonald, R.; Wilson, G., & Miell, D. 2012a. *Improvisation as a creative process*

- within contemporary music.* – D. Hargreaves, D. Miell, R. MacDonald (eds.). *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception.* Oxford: Oxford University Press, 242–257.
- MacDonald, R.; Wilson, G.; Miell, D. 2012b. *Improvisatsioon loomingulise protsessina nüüdismuusikas.* Tlk G. Lock. – Teater. Muusika. Kino, 6–7: 86–96.
- McTaggart, J. E. 1908. The Unreality of Time. *Mind: A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* 17: 456–473, www.ditext.com/mctaggart/time.html [30.05.2014].
- Peters, G. 2009. *The philosophy of improvisation.* Chicago: University of Chicago Press.
- Pett, A. 2007. Système pédagogique d'Anto Pett : présentation et entretien sur l'improvisation avec Etienne Rolin [Anto Pett's teaching system : a presentation followed by an interview on improvisation with Etienne Rolin]. Courlay: Fuzeau.
- Poll, A.-L. 2012. Häälemängud. Õpik-käsiraamat hääletehnika ja improvisatsioonioskuste arendamiseks. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Risi, A. 1995/1997/2010. *Gott und die Götter* (= Der multidimensionale Kosmos. Bnd 1). Govinda-Verlag.
- Santi, M. 2010. *Improvisation.* Between technique and spontaneity. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Stanley, G. 2001/[2014]. Historiography. – *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com), Oxford: Oxford University Press [30.05.2014].
- Stockhausen, K. 1989. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews* (comp. by Robin Maconie). London, New York: Marion Boyar.
- Whitmer, C. T. 1941. *The Art of Improvisation. A Handbook of principles and methods for organists, pianists, teachers and all who desire to develop extempore playing, based upon melodic approach* (third printing revised edition, first printing 1934). New York: M. Whitmark & Sons.
- Wigram, T. 2004. *Improvisation. Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students.* London: Jessica Kingsley Publishers.
- Zwicky, Arnold M. 1980. *Mistakes.* Reynoldsburg: Advocate Publishing Group.

Internetiallikad

- EKKS 2009/[2014]. Teadvus. *Eesti keele seletav sõnaraamat.* Eesti Keele Instituut, www.eki.ee/dict/ekks/ [30.05.2014].
- Instant Composition [2014]. Instant Composition. *Interdisciplinary Instant*

- Composition*. www.instantcomposition.com [27.01.2014].
- Intuitive Music and More [2014]. Markus Stockhausen. Intuitive Music and More, www.intuitive-music-and-more.com [30.05.2014].
- Stockhausen, M. [2014]. Intuitive Musik. *Klangvisionen*, www.koelnkonzerte.de, www.klangvisionen.info [09.03.2014].
- ÕS 2013/[2014]. Teadvus. – *Eesti õigekeelsussõnaraamat*. Eesti Keele Instituut, www.eki.ee/dict/qs/ [30.05.2014].

Arlene Tucker

This is not this is a Mistake

Everything has gone wrong. Nothing has turned out like it should. The cracks in my wellies are leaking in rivers on this rainy day and the grotesque gas is permeating my surroundings forcing air shortage to innocent pedestrians. That's the worst, when the innocent get hurt. I'm not sure how or from where the fire started, but my bulletproof plan is in flames. Bangs become booming bombs that have branded my back with a giant big fat F for Failure. If finality is not a choice, all that is left to do is emerge myself from the ashes and pull myself up by the bootstraps and carry on. And on I went.

As time is so very forgiving and can be amazingly distorting, sometimes retrospect comes with a rosier view. If not, that means we are still traumatized by that particular failure which hopefully won't be repeated. The stains can either be seen as a symbolic reference to a calamity that is forever in the past, a sign of beauty born from the swamps, or hope for better days to come. Either way, you will never know if you don't try and the best way to understand failure is to fail.

What is failure?

Henrik Vieraankivi (Ex-tram driver): I guess failure is more long-term than an error, like having a low self-esteem.

Anu Ylikoski (Laughing yoga teacher): In order for something to fail, to be a failure, there should be an expectation.

Karen Terzano (Zen meditation teacher): “Failure” for me is just a concept. It occurs whenever something doesn’t go the way I or others don’t want it to go and we then judge “good” or “bad”. In reality, things just happen the way they do leading us down one more step of the path closing some doors and opening others.

Everybody’s standards for success and logistics for reaching their goals vary. From a dancer’s perspective the checklist contains audience turnout, press reviews, invitations to tour, etc. From a business developer’s perspective one can look at it in terms of core requirements and the return on investment. These points can help build an outline to reach one’s goals (or make you feel like a failure).

The difference between an error and failure can be seen playfully. Generally, in games we first lose points before we lose the game. In this sense, errors are a sum of the whole. Sometimes they can be viewed as tiny setbacks or if you’re lucky as a free pass. These mistakes count just as much as any other loss and tally up depending on the point system, but the damage depends on the players and rules of the game.

What is an error?

Christian Graupner (Artist): An error is when something went wrong. Failure sounds more absolute, dead-end like. An error is a part of the creative process.

Therese Bogan (Therapist): I feel an error is small and it’s really an opportunity for adjustment.

Giorgio Convertito (Dancer and dance maker): Most dance choreography is success-based: the movements, the spatial organization and the timing are often so precise that the possibility for error is very high. Basically, dancers are set-up for failure. On top of that there are

technical errors always looming, in the form of music or light cue not being executed at the right time.

Setting yourself up for failure and being open to errors relieves the pressure for perfection or even mild success, for that matter. But I can't help but think, why are we going through all this trouble? Who's being failed? I suppose we can fail ourselves, our audience, and what we think we have failed from the public's perspective. If it's all from subjective view then what if they didn't know we made a mistake? Like a mask, we hide our errors and hope that nobody notices. Mishaps and boo-boos are bound to happen. Yes, they may have disappointed you, but on the other hand that's how the cookie crumbled. The advantage is that no one will know it's a mistake because you are the creator of your world. So why not befriend the enemy and incorporate errors into the plan?

From this angle, it looks ok:

Wambui Njuguna (Ashtanga yoga teacher): Well, anytime someone needs a 'prop' to get into the pose. For example, in the first pose of the second series, pasasana, some people cannot put their heels to the floor due to stiffness, age or body type. So they put a rolled up mat or towel under the heels in order to balance in the pose. Is this failure or an ongoing error?

Anu: Laughter Yoga is based on the fact that fake laughter is just as good as real laughter so therefore I can't really think of laughter as failure nor error.

Deborah Hay, a dancer and choreographer, plays with the notion of inserting "mistakes" into the performance. This is used as a means to keep the audience on their toes and to enforce the ideology that nothing can go wrong. Giorgio says:

"In this kind of performance, the error exists only when perceived by

the audience: if I, as a dancer, manage to hide the mistake from the audience, then there was never any mistake. After all, the audience does not know what belongs to the choreography and what doesn't. In some ways, the dancer that "fails" is forced to perform at the excess of their capacity, in order to "set the situation right."

It comes back to the intentions and attitude of the performer who dictates what has gone right, wrong, and when it is complete.

On making errors:

Ryann Morris (Hospice volunteer): The only error that I can think of is not going to the right patient. For example, I got an assignment to go to visit a patient in a nursing home and I went to room 2, bed A. When I got to room 2 I saw a very sick, looks like dying, person in the bed. I take care for the person. I come to find out that I went to the wrong bed. The person I was asked to care for was in bed B not A. This was an accident, an error. Did I fail? Absolutely not. I still gave love and the next week I went to the right bed.

Henrik: I made a lot of errors at work, both driving the tram and dealing with logistics at DHL. For example, when taking the wrong track and realizing it too late. When I've driven wrong I've usually announced that the driver made a mistake and most people have been fine with it, even though it has caused some inconvenience for them. So I guess it's good to come clean, but usually not to your boss, if it's not necessary.

Ville Pursiainen (Carpenter): When you begin as a carpenter you will end up doing errors constantly and it is something that one needs to learn to be with and to not let it put you psychologically down. Also, you need to learn from errors and failures (as what to do and not to do), and most importantly learn not to make errors into failures. If you make errors into failures, you will make a lot of mess by destroying people's

houses or you will make yourself so scared of those failures that you will not get anything done.

Culture and society play a huge role in how we view and deal with failure. Depending on the situation, sometimes it feels like we are working against all odds, so ways of coping with these emotions have been found. Erving Goffman, a sociologist, first used the term “cooling out” in his 1952 article *Cooling the Mark Out: Some Aspects of Adaptation to Failure*, where he offers advice to coolers on how to get the mark (aka sucker) back on track.¹ Erving states, “the cooler has the job of handling persons who have been caught out on a limb--persons whose expectations and self-conceptions have been built up and then shattered. The mark is a person who has compromised himself, in his own eyes if not in the eyes of others.” The purpose of cooling out is to encourage people, particularly college students, to modify their expectations or redefine failure.

Cool out time:

Hans Wessels (Teacher): My experience as both a regular teacher and a music teacher has taught me that a sense of failure rarely leads to any improvement in a students achievements. Only those children who already are sure they have the tools improve after they feel they have ‘failed’ something, since they know exactly what the reason for failure is. Most children seem to regard failure as much more definite and something that becomes almost a part of their personality: ‘I failed the math test because I suck at math’.

Ville: My mind splits often where there is a logical understanding and desire to move towards not taking psychological set backs as undesired results, failures or errors. But the feeling mind, non logical, can heavily react to these set backs where the feeling is so strong that it can take up

1 Goffman, Erving. 1952. *On Cooling the Mark Out: Some Aspects of Adaptation to Failure*. <http://www.tau.ac.il/~algazi/mat/Goffman--Cooling.htm>

most of my living space. It is always an interesting and complex thing to see what that cause of the feeling of failure is.

Betty Adamou (Business owner): If something, somewhere has failed in some way within my company, I see that as completely my fault without question, and I could give you a ton of examples of this! Last year, I had met with many prospective clients, all of whom were extremely enthusiastic about the work I do and work my company does (sometimes overly enthusiastic!). When these clients were not moving ahead to buying stages, I couldn't help but think that I did something wrong. I would ask myself if it was something I said, did wrong or was it something I didn't do? I'll look at myself and try and see what others saw: did they see a professional young woman who they could take seriously, or did they see a young girl who's been very lucky to get to where she is? (and this latter part is how I see myself most).

In some capacity we all have probably been a mark and a cooler. Most of us have had people try to coach or help us and hopefully we have tried to do the same for others. Erving offers ways of cooling out and recognizing when one could use some positive reinforcement. In doing so, sometimes a mark is not quite prepared to accept his loss as a gain. This can be seen as a process of destruction of the self. It is this focus on the process and "the end of the story, the way in which a person becomes disengaged from one of his involvements", which Erving is most concerned with. Note to operator: one deals here with strategies of prevention, not strategies of cure. We are all figuring it out.

On learning and supporting:

Hans: So the kind of reverse psychology of failure, leading to children working hard, rarely works. Success on the other hand gives them a sense of empowerment. I often let children do tests again, or give them an alternative, to achieve success. That doesn't mean I let them off

the hook, but I give them a chance to turn a bad grade (failure) into a success.

Giorgio: There is the performers' perceived success or failure of a show. I have plenty of experience where I felt I had performed subpar, when I felt I was somehow off, too slow or too fast and then I would get congratulated by audience/choreographer/fellow performers for a well-done show (and the opposite situation happened many times too). This is something I still haven't figured out, but I have learned not to trust personal feelings when it comes to judging a show's success or failure.

Karen: I would turn them back to look at their judging mind, (and those of others), give examples of how values are social rules in a culture and how cultures vary from one to another in those values, thus no absolute right or wrong in each value. I would talk to them about how the trouble with concepts like "failure" and "error" is not in that they exist, but in the meaning we each give them. I would tell them about Thomas Edison, who invented the light bulb after 10,000 tries, or as some would have said, failures. The exact quote is: "I have not failed. I've just found 10,000 ways that won't work." And seen in this light, each of those 10,000 tries was a 'success'".

Science and art share a common view on failure and error when it comes to the research and creative process. A researcher's painstaking process of elimination is their way of finding the gem of a germ in an overcrowded petri dish. Nonetheless are these insurmountable undesired results steps towards what they are searching for. Artists tend to embrace mistakes in the hope that serendipity has come for a visit. The approach to conducting science and art-making is different, but the general negative outlook on failure is deemed positive in both disciplines.

Engineer and author Henry Petroski argues that people have built success on the back of failure in his book *Success through Failure: The*

*Paradox of Design.*² Henry writes:

“From its precursors to the magic lantern, through the overhead and 35-mm-slide projector, to computer-based PowerPoint presentations projected through digital devices, successive improvements are shown to have been motivated by and arisen in response to the real and perceived failures of earlier means—and the systems within which they operated—to perform as well as could be imagined in the context of always-developing technologies and their attendant introduction of new expectations. (Petroski 2006: pp 3-4)

Henry explores the interplay between success and failure and describes the importance of the roles of reaction and anticipation of failure in creating success. If it weren't for light, who knows where we'd be now?

Cycles of success and failure reveal themselves when we have had a prolonged period of success. During these times we tend to become more complacent. Overconfidence comes about when one has thought that all has been realized. And then, of course, failure occurs and busts our dreamy bubble. Henry says that failure is like a wakeup call because it causes us to look more closely at what we've been doing. We soon will discover that, in fact, we haven't been building perfect machines or systems, but constructing them with inherent flaws. We can see examples of this in the disaster of the Titanic and in the sad story of how Johannes Gutenberg went bankrupt. Ville remarks that the “biggest failures and catastrophes in carpentry are usually during the few seconds after someone has made a massive error and they have tried to rectify it under a heavy psychologically highjacked mind, causing the shit to hit the fan.” Regardless of having an overzealous nature, when wound up on adrenaline or dripping with naiveté, be mindful of potholes.

2 Petroski, Henry. 2006. *Success through Failure: The Paradox of Design*. Princeton: Princeton University Press.

When goo turns to gold:

Christian: When I was younger I mostly learned by over-estimation of my own capacities. I was once asked to work as sound engineer in a big studio with one of these modern computer-mixing consoles, which was big like a ship. I had one or two afternoons to learn the technique and so was under a lot of stress when the band, Leningrad Cowboys, arrived. There was enough vodka to drown everybody's nerves. On the second day during a final guitar overdub recording session I pressed the wrong button and erased the many recorded tracks. After the big shock and dramatic atmosphere changed they decided to start the whole song from the beginning. As the new version was miles better than the previous one everybody was really happy and thankful.

Therese: Weirdly, I've learned to accept the frantic call from a couple, one year after marriage, about how they have totally unraveled and everything they learned fell apart. I accept these calls and I love them, because really, it's their way of repairing their failure to demonstrate their strength in front of my gaze. People heal themselves by planting a bond inside me, returning to that bond, and using it properly. Those sessions are sweet repairs. And, they are relieved, once they have walked me through how they repaired everything on their own.

Betty: Even the sh*ttiest things that have happened to me have had a silver lining, so even in business, the wrong-turns are 'meant to be' as far as I'm concerned. And I've been proven right time and time again. People come in and out of your life for a reason, and there have been times I've been as happy to connect with certain people as I've been happy to avoid others!

If failure is understood and gauged by a set of criteria for success and its parameters, than perhaps we should try to inch our way towards not having any expectations. Another option would be to create a pre-emptive strike

and set our-selves up for failure. Here is a suggested guideline for that:

- Think of what would be the ideal situation for whatever you are trying to achieve or are going through at the moment.
- Point out major and minor elements of the story.
- Now exchange those parts with what you think would be the opposite of the ideal. I recommend playing around with how wretched and horrifying you imagine your nightmare to be.

After the presentation at Semiosalong we did a practical workshop on reviewing and using our failures for our benefit. The first task was to think of an error or failure that had occurred in our life. Then we drew the path of our failure (Figure 11 and 12). This piece of direction relied very much upon interpretation and as you can see from the collection of cards, everybody perceives how to draw a path or, for that matter, conceive what is a path, very differently (below are a couple of examples). After our path was drawn we wrote down at least five keywords that popped into mind when thinking of this particular event. We then exchanged our card with somebody else in the group. That person then used the other person's card (text and image) as an inspiration to make a story. Retelling each other's failure stories gave our past a new meaning in the present.

The next exercise in our workshop was about training ourselves on how to overcome the emotional hijacking or being emotionally overwhelmed by identifying with failure. Sometimes this blind attachment can handicap our capabilities so much so that that we can't let the light shine through our sunglasses. Here, I offered a couple of things to prepare ourselves for such uncomfortable happenings. Firstly, you have to reason with yourself, which really depends on the individual. Acknowledge that this emotion is happening because if you don't fully accept it, then ultimately you are pushing it away. This takes some work to figure out, but you must thoughtfully ask yourself, "How are you going to re-reason?" In the workshop, everybody came up with a phrase they could say to themselves when in the heat of the moment. This phrase could be the handkerchief that wipes the sweat from

our brow before we allow ourselves to psychologically hijack our minds.

Finally, the last piece in the workshop, we all wrote our names using our weaker hand. This act symbolically reminds us that we always have something to work on. Balance breaks your fall.

These collected works of failures are now out and open to the world, making the hard ground we fall on feel more like a trampoline for us to bounce off. You may still see the burns and bruises, but I'm sure they haven't crisped you dry like burnt bacon. As Milan wisely wrote on his card, "This too shall pass." It reminds me that our path is the process.

Failures and errors give us many reasons to be grateful. At this point, it seems that success is strangely equivalent to failure. They both offer incredible insight. Thanks to the greatness of failures and unreasonable expectations people put on life, we have the power and motivation to develop designs. This means that we have tried and put energy into something. This tiny step towards change already deems itself to be of extreme value. You are that much closer! Failing is also a humbling experience. The feeling of failure and making mistakes creates empathy, compassion and tolerance for other people's shortcomings and for our own. They validate effort and existence in a person's life and on a societal level. Through failure and error, "I feel your pain" has heartfelt meaning.

Thank you Betty Adamou, Therese Bogan, Giorgio Convertito, Christian Graupner, Ryann Morris, Wambui Njuguna, Ville Pursiainen, Karen Terzano, Henrik Vieraankivi, Hans Wessels, and Anu Ylikoski.

kiwa

1 error 1 reaalsus

Maaailm on juba mõnda aega otsinud uut integreerivat paradigmat, kuna kõik eelnevad distsipliinid on ühel või teisel moel osutunud aegunuks või kasutuks. Õhus on sünteesi kolme eelneva teaduslaine väärtuslikumaist osist: premodernismi universalismist, modernismi progressist ja postmodernismi empirismist. Teemaks on olnud stringiteooria, kõiksuse teooriad, integraalne teooria, metamodernism. Olekski paras hetk astuda nüüdisaega ja leida üles kultuuri õnnetuse põhjused, kuigi see kontseptuaalne raamitöö võib osutada tulevase jaoks liialt piiravaks: erinevus teooria ja praktika vahel on viimases suurem kui esimeses.

Kas kultuur on pooltahtmatu õnnetus? Kultuuri (mille kultuursusest pole kellelgi peale moraalsete väärdjate pehmelt öeldes aimugi) moodustavad märksa tugevamad struktuurid, valitud ja eelistatud elustiilid ning nende kokkulepped ja eelistused. Tootlikud eluviisid tekitavad produktiivset reaalsust, väärtuste hierarhiaid ja oleva pikendusi, süvendusi, jätke ja lõtke, mis peegelduvad tagasi inimesele, tuues kaasa uusi mõistmistasandeid.

Erinevate kultuurist tagasipeegelduvate ning neist uuesti hargnevate variatsioonide liikumisel on oma sisemine, üleskeriv, paisuv rütm, mille väärinate all eksisteerivad elusinimkobarad. Võnkesageduse maksimumi

jõudmine tähendab irrealse energia vabanemist, kultuuri tühistumist, oma likviidis lämbumist, integreeriva masina transtsendentaalset faasi. Masina iseenda taastootmise vormi võtab üle uus muster: turbulents.

On lihtne seda skeemi ette kujutada ja ehk see juba ongi argument lahti põrkuda tost ehituvast ja produtseeruvast ilmaosast – ettekirjutatud reaalsus sümboliseerib tühistada.

Determineeritud reaalsuse ettekirjutuste masin ehk seadus, mis käsib iseendal püsti seista ja töötada, peab märksa universaalsematele seadustele alludes produtseerima teatava hulga automaatseid iseenda töötamispõhimõtete tühistustel põhinevaid erroreid, samuti seaduslikuna näivate sõltuvussuhete kokkuleppeliste legitimeerimise eitusi.

Error on seega reaalsusemasina enda tootlus, süsteemi enda animeerivast jõust tekkiv määramatu faktor. Error ei eksisteeri eales iseseisvana, konneksioonid ja konnotatsioonid suurema süsteemiga defineerivad teda. Kas süsteemi enda stiimuli logaritmi väljendab süsteemi ja errori vahelist kvantitatiivset seost?

A machine may be defined as a system of interruptions or breaks. These breaks should in no way be considered as separation from reality. /D&G/

Integraalne vaade rõhutab loogilisi operatsioone teostava masina ja katkestuse, süsteemi ja errori mittelahutatavust. Reaalsus toodab ja peegeldab tagasi iseenda irreaalset faasi, muutunud on ainult mõni parameeter, aga füüsiline süsteem lülitub ühest seisundist teise. Integraalne teooria võimaldab jälgida süsteemi ja vea, voolu ja katkestuse suhet veelgi empiirilisemalt. Error on ringi katkestamine või katkemine, ja küsimus on, kas seda ringi alustatakse otsast peale või minnakse uuele ringile.

Rist on palju vägivaldsem kujund kui ring. Rist võrreldes ringiga ise ongi viga.

Üks paljudest võimalikest vigade kategoriseerimiskatsetest jaotab vead kolmeks: looduses ettetulevad vead (ent kuna sõna 'error' on ise artefakt, siis on nad looduse pärisosa), teiseks, antropotsentristlik sfäär, inimese maailmatajumisest tulenevad errorid ja neile järgnevad käitumismustrid, ning kolmandaks, kultuuris ettetulevad errorid. Millest tekkis loodusesse,

taosse, ringkäiku inim-error, kultuur, teistest võimalikest reaalsustest loobumine, süsteemide (keel, seadus, keha, religioon) hegemoonia? Vaid väike osa nüüdisaegsest kultuurist elab loodusega harmoonias. Süsteemi, selle tõrke ja põhjuse triaad on kultuuri DNAsse sisse kirjutatud, avaldu- des inimegevuse ja taju igal tasandil. Traditsioonilised kultuurid reguleeri- vad vigade arvu täpselt suhestuva olemasoluga ja seavad loodusliku errori enesest kõrgemale.

Võiksime ette kujutada omamoodi vigade muuseumi, mis esitab näiteid reaalsuse allhoovustes tekkivatest veatüüpidest – tajuviga, käitlemisviga, ökoviga, mõtlemisviga, spekulatsioon, veamoodi mitteviga jne.

Meedial ja muudel populaarsetel representatiivsetel süsteemidel on erapoolikult selektiivse reaalsuse vahendamisega parem kontroll teadvus- tasandite üle kui ükskõik missugusel riigivõimul. Infovoo üledoos ja tähis- tajate meelevaldsus – militaarselt kamufleeritud hiigelmunad, päikese- ring, mis prognoosib ohtlikku muutust süsteemi poliitilises ideoloogias. Suur raamat, mis taandab rahvuse empiiriliseks nimetuste kobaraks ja mida käsitletakse infokogumina, mille puhul jäetakse kõrvale tõlgenduse kaudu tähenduse uurimine ning uuritakse infot empiiriliselt, selle kvanti- tatiivseid väärtusi, mille tulemusel saab nii- ja naasuure raamatu, kus on nii- ja naamitu nime – äärmusliku fundamentalistliku representatiivsuse. Legaliseeritud vägivalda probleemid. Dokumentaalsed materjalid bioloogi- listest erroritest ja nende sobitumisest geneetilisse ahelasse. Analüütiline filosoofia võimalikest maailmadest. Igal hommikul ette võetud rõhuv teekond mööda mulduvat rada väikese, maakera ette asetatud künka rõhu- vasse tippu, et seal lausuda saatuslikud sõnad:

peagi matan maakera maha.

kõlavad loosungid kõlavad paremini kui neid hüüda valesti.

ema, vaata, robotis on auk!

see (auk) on tähis, mida saab udsaldada (*you can turs!*).

robotid on oma mittekontseptsioonis ise süüdi, sest vead koos süstee- miga on kas lõplik edu või täielik *failure*, ja kõigil on kiire, sest vigade tekki- mine ja kadumine ei ole ennustatav. õlitatult töötavad masinad on õitseva majanduse sümbolid, seevastu veasarnased (või veaga identsed) objektid

ja nähtused, robodada, katkised robotid ja valemasinad on majanduse ja praeguse reaalsuse kollapsi geriljad.

tulevik masinatega, kes ise enda töötamiseks vajalikku energiat toodavad, on läbinähtav spekulatsioon. iga süsteem on spekulatsioon või pettus, lootus kunati taaskestvast progressimüüdist (viisil „üliinimine meie juurde jää / siis on lilliputi riigis elu hää“) implitseerib ettemääratusel vaiba alt ära tõmbamise: struktuuralselt etteaimatava mustril ootamatud metamorfoosid, mis näitavad, et ettemääratusena defineeritud konfiguratsioonid pole dogmad, vaid sattumuslikud poosid.

Kristin Orav

The Role of Failure in Contemporary Art: “Research on Failure”

ABSTRACT

The current paper will focus on exploring the role of failure in contemporary art from various perspectives. At first, the attention will be given to theoretical views, especially to semiotician Juri Lotman’s structure of an artistic model and philosophers Theodor W. Adorno’s and John Roberts’ ideas on failure. The second part of the paper will introduce my questionnaire-project “Research on Failure” which was carried out during a three-month residency at the Center for Art and Urbanistics in Berlin, Germany in 2013-2014.¹ The aim of this research was to explore how practitioners themselves, that is – contemporary artists from different fields and backgrounds, recognize, define and use failure in their creative practice. Finally, we will take a look at how these perspectives challenge or complement each other, attempting to shed light on ways in which failure opens up in theory and in practice.

1 This research was supported by the Estonian Culture Capital and the Estonian Humanitarian Institute.

The study of Failure

Joel Fisher, a curator, artist and writer, states that failure should be an independent field of study. He even proposes a special term — *anaprokology* (*ano* = not, *prokopi* = success) (1987/2010) to designate an area in which success is irrelevant or not achieved, pointing out the need for a distinct focus on failure. In 1984, Fisher curated a touring exhibition "The Success of Failure" during which he noticed that: "We share success; failure, no matter what, is more private" (1987/2010, 121).

Fisher's observations confirm that the field of failure is defined in terms of success. In order to examine the concept of failure in more depth, it is important to take into account its correlations and counterparts, its opposing categories — success and achievement. A winner requires a loser; without defeat there is no triumph. Failure, in comparison to success, is less visible, functioning as a counteraction for culturally dominant discursive formulations, thus challenging what is considered "natural" in society. Attempts, however, to bring the field of failure out from its half-lit light, have been made. Emerging interest in setbacks in art could be followed by the growing number of exhibitions, projects, articles and surveys centering around the concept of failure.² For instance, The Documents of Contemporary Art series that dedicates each of its volumes on a specific subject that has been of key influence in contemporary art, published a special collection of writings — *Failure: Documents of Contemporary Art* in 2010. This publication brings together a large variety of perspectives from thinkers from different fields and centuries, who have discussed or relate to the field of failure in their practice. Another example that deserves to be mentioned belongs to researcher and writer Sarah Jane Bailes, whose *Performance Theatre and the Poetics of Failure* (2011) aimed at mapping the set of tendencies in collaborative experimental theatre since the 1980s, focusing on examining the practice of three groups: Forced Entertainment

2 Lisa de Feuvre has brought out a number of exhibitions which were dedicated to the concept of failure. E.g. "The Art of Failure" at the Kunsthau Baselland in 2007, and "Fail again. Fail better" at the Nordic Festival of Contemporary Art in 2006. For further reading see Feuvre (2008).

(Sheffield, England), Goat Island (Chicago, US), and Elevator Repair Service (New York, US). In Estonian scholarly literature there are only single examples addressing the question of failure. For instance, art historian and critic Mari Sobolev's article *Art of the "Invisibles" – Voluntarily out of Focus* (2001) which highlights Estonian artists who did not follow the dominant principles of the local art scene and decided to develop their alternative expressions by being marginal in opposition to the main directions in Estonian art in the 1990s.

failure



Figure 1. The web of "Failure". Definition by the Visual Thesaurus.

The Role of Failure

Failure is a vast category: there is no single definition that can pin down all the possibilities that failure has to offer. The Oxford Dictionary distinguishes three categories of failure: 1) lack of success, 2) the omission of expected or required action, and 3) the action or state of not functioning.³ Along with these distinctions, one can also compare the visual web of "failure" by the Visual Thesaurus (fig.1).⁴

On the basis of these definitions, the dominant domain through which this term often finds its manifestation, could be summarized by a certain *lack*. Whether it is the lack of success, quality, strength or function, these characteristics are subject to common conditions such as insufficiency, incapacity or shortage. Fisher (1987) points out intention as a necessary precondition for failure to take place. Thus, in order to recognize something as failure, it must be interpreted as such in the light of pre-set goals or certain expectations, but also, I would add — failure is defined in the context of what is considered acceptable or not acceptable, that is, the laws of "right" and "wrong" in any society at large. While intention has a crucial role in defining failure, Fisher rejects the idea of an intentional failure. He states that shortcomings cannot be organized or planned ahead as "[...] it comes from outside intention, and always implies the existence of another separate, more vital concern" (118). Intentional failure, for Fisher, would be just a nihilistic form of success. His application defines setbacks through a certain unexpectedness or surprise that does not submit to calculations. In my opinion, carefully calculated flops, however, may also fail to succeed in failing and still become genuine in the forever unpredictable process of art-making. In addition, artist and writer, Emma Cocker (2010/2011) claims that an intentional failure fails both by 1) succeeding, and by 2) failing as the task has succeeded to fail, thus failing to be a failure.⁵ The

3 <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/failure?q=failure>

4 <http://www.visualthesaurus.com/app/view>

5 Emma Cocker distinguishes at least four ways to fail a rule-based operation: 1) by failing to accomplish or achieve success in the task; 2) by breaking the rules; 3) by succeeding (if the intent was to fail); 4) by failing (if the intent was to fail)

cases which are expected to succeed and fail simultaneously are the meeting points for different intentions and often contradictory (meta-)goals. Failure, which is generally bound with negative connotations, has a unique position in art. One might even ask, what is so intriguing about these intentional or unintentional flops, especially in the process of art-making?

Up against its own limits

Art and failure share a close connection. Bailes (2010) finds that failure is intrinsically bound up with the figure of the artist, being an integral part of artistic production. Her application defines failure as an ontological condition for expression, and by extension, a condition for art, referring to Samuel Beckett's famous statement: "The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no powers to express, no desire to express, together with the obligation to express". (1965, 103)

A similar condition of inadequacy is also already built within the artistic structure. An artistic model, on a structural level, circulates around errancy. Semiotician Juri Lotman (1990) defines an artistic model as a nodal point for the simultaneous presence for multiple and mutually untranslatable sign systems. The tension between such incompatible signs define constant struggle between "discrete" and "continuous" sign systems within art, for instance, the conflict between a single discrete character such as a word and a compound set of signs such as a visual image or a "text". The always impossible one-to-one translation between these intrinsically different sign systems is already set up for a failure. In order for art to lose its boundaries as a distinct category, it must fail in succeeding to fail, fall out from its ambiguity and become unequivocal or literal in meaning. The view on failure as the definitional element that is already embedded within artistic production has been shared by philosopher Theodor W. Adorno. His ideas on this question may at best be highlighted with his notes on different ranks in art, pointing out that:

as the task has succeeded to fail, thus failed to be a failure (2010/2011, 162).

Artworks of the highest rank are distinguished from the others not through their success — for in which they have succeeded? — but through the manner of their failure. For the problems within them, both the immanent, aesthetic problems and the social ones [...], are so posed that the attempt to solve them must fail, whereas the failure of a lesser work is accidental, a matter of mere subjective incapacity. This is its truth and its “success” to have come up against its own limit. (1998, 99-100)

In these terms, any work of art which succeeds through not reaching this limit has “failed”. For Adorno, thus, there are inauthentic and authentic ways to fail from which only the latter succeeds in exposing the crimes and conflicts within different power-constellations, serving the only purpose of art of the highest rank. For him, the “right” failure is considered “genuine”.⁶ Besides testing its own limits, art is also challenging the way people understand and organize the world in which they live. Errancy as an artistic strategy is a way to awaken people to be more aware about their social environment and draw attention to often uncomfortable issues, offering a destabilizing force against power. Failure — as described above, has an irreplaceable position in art, especially with respect to artworks that come up against or test their own boundaries, being the core element in defining art as a category.

Failure in and out of place

Philosopher John Roberts has mostly focused on exploring the concept of “error”, which he differentiates from the notion of “failure”, even though both concepts may share some common characteristics. Roberts, in *The Necessity of Errors* (2011) investigates the position of error across many disciplines, noticing that the reflection on and assimilation of errancy operates differently across science, psychoanalysis, politics and art. He argues

6 See Härm (2013). <http://epl.delfi.ee/news/arvamus/anders-harm-lubatud-ja-keelatud-kriitika.d?id=65953240>

that error is intimately connected to the production of truth, but finds that the dialectics of truth and error, however, does not apply to art. This is a crucial moment. Roberts states that error, rather than being assessed into art as a measure of the progress of knowledge, is designed to distance the values of art from the very notion of progress. In other words, he claims that, if other practices discard error, then in art, error is central, not supplemental. In art, the incorporation of error into knowledge is subject to a model of truth which is discontinuous (unexpected) as well as non-accumulative (temporary) as in comparison to the set of intellectual and cultural skills that practitioners inherit and continue to accumulate in other disciplines. Error, according to Roberts, challenges the notion that art is better understood when it is assimilated on the basis of its pre-given conditions or familiarity, questioning and undermining processes that bring art as a category into being, thus resisting the stabilization of the system and holding on to its rapturous identity. Roberts' perspective on error as something different, productive and definitional in art coincides with the notes made on failure in the previous paragraph, but one should be rather careful in treating these concepts as synonyms. Roberts separates subjective incapacities or ignorance — failures, from productive and definitional capacities — errors. Failure does not possess such a close relationship with truth as error had in non-artistic practices and is defined through the lack of knowledge and misunderstanding that blocks progress in any field or practice. So, while error is productive for sustaining the possibility of art, it becomes clear that failure is not in art's favor, there is nothing to be gained from the fascination or use of failure or nihilism, according to Roberts, even if any corrections follow, they serve the same ignorance which brought out failure in the first place. Each correction is made on the basis of the perception of failure as there is no knowledge or access to what is truth. In art, however, one might ask, what would be the "correct" adjustments or progress as such in the flux of discontinuous ruptures where truth claims are constantly rearticulated and non-accumulative? As neither of these concepts serve the production of truth in artistic practice, they are both tied closer together, in my opinion, to the extent where it is not so simple to differentiate one from

the other. Failure as a blockage for progress could be, I suggest, treated as the rupture that keeps the artistic system from transforming into a continuous body of knowledge.

On the basis of the various theoretical perspectives introduced in the current paper, the role of failure in artistic practice could be summarized in at least three functions: 1) an ontological condition, 2) the core element in defining art as a distinct category, and 3) the destabilizing force against power-constellations.

Keeping in mind that failure is intrinsically part of an artistic structure and bound with the figure of the artist, let us take a closer look at the following questionnaire-project and explore how contemporary artists from various fields and backgrounds, have encountered, as well as described, their experience with the notions and understanding of the concepts and roles of "failure", "success" and "successful failure" in their creative practice.

"Research on Failure"

I launched a questionnaire-project "Research on Failure" — a survey of contemporary artists from various fields, asking about their experiences of and ideas centering around the concept of failure, by using the contact network of the Center for Art and Urbanistics in Berlin, Germany in addition to my own connections. I borrowed the method of a descriptive domain from sociology, aiming at using qualitative research for analysing dense descriptions. My intention was to explore the relation between two variables, the use and understanding of both concepts, that is, the notions of "failure" and "success", but also their synthesis — "successful failure". In total, I received 91 replies from artists from various age groups — from early 20s to mid 60s, and from over 30 nationalities, different disciplines and stages in their artistic careers.⁷ The following paragraph will address seven questions from the questionnaire:

7 Asking about failure was not an easy task. For instance, Latvian architect and a writer Vents Vinbergs wrote an article "Izgāšanās risks" (2014) addressing reasons why he could not reply to the questionnaire. See Vinbergs (2014). <http://www.diena.lv/kd/eksperti-blogeri/izgasanas-risks-14048431>

- Have you ever encountered failure in your artistic practice?
- If yes, which kind?
- Have you ever used failure as an artistic strategy?
- If yes, how?
- What is failure?
- What makes an artwork a success?
- What is a successful failure?

1) Have you ever encountered failure in your artistic practice?

First, asking whether they have encountered failure in their artistic practice resulted in 74 artists replying “yes”, 11 “no” and 6 “other”. Among respondents who replied “yes”, there were 29 who felt rather strongly about the issue. Essentially, it was not only the question of encountering failure, but encountering failure all the time, many times, daily, constantly, frequently or even being a failure, that is — *a failed persona*. These expressions, along with the artists who denied having any interaction with failure in their practice, require a clear experience and understanding of failure. Few of the artists, however, were questioning or doubtful if they even knew the meaning of this notion or ways how to recognize failure.

The thought about failure in artistic practice is interesting, however, I have never encountered it, as I feel that the so-called failure is full of creative potential. (— Elisabeth Schilling, movement)⁸

I think I didn't feel it like failure. Not because I am good or something in art, but because I'm flexible in understanding of why is something happens and how I can use it after. (— Jekaterina Kultajeva, performance art & installation)

I'm not sure if that has ever been a term that I have considered. I do my

8 I confirm that all the quotations from “Research on Failure” are left untouched if not marked otherwise.

work and I have had different responses to different kinds of work I do. I'm not sure I actually use the word failure to describe my process. It seems like a pretty definitive judgemental frame of mind that doesn't really become part of my process. (— David Clark, intermedia)

I don't know what is failure. I don't even know how to recognize failure. Same applies to success. [...] (— Madli Kaljuste, architecture. Author's translation)

2) *If yes, which kind?*

Fisher (1987/2010) claims that there are many ways to fail, but success is singular. Following the principle of the plurality of failure, the respondents were asked to detect and create a personal typology on the variety of setbacks in their creative work. Performance and installation artist, Hetal Chudasama points out that there are many ways an artwork can fail:

Failure of a work starts from the beginning of conceiving the idea itself. As Brause Nauman's [Bruce Nauman. KO] "Bound to fail" could probably describe it. The question is, from which status it fails? The work fails on the limitations of creators understanding of medium, understanding of concepts, understanding of space the work is planned to be executed. It fails on the ground of time I'm leaving in, it fails as being an Indian, it fails as being a women. It fails as being aesthetically too refined or left unfinished, it fails as being not crafted well, it fails as being in a gallery; it fails as being in public space. It fails by not being sold, and fails by being collected. It fails one the grounds of the audience's reflections. It largely fails because the burden of the history, and lack of understanding and knowledge to alter and utilise the history [...]

From here, these ways could be summarized by *intention*, *reception* and *context*⁹ which are also the main components in the model of

9 See Austin (1975).

communication. If successful communication takes place by both the sender and the receiver sharing the same information as a result of their interaction, then failure stands for miscommunication or non-communication. Looking at the axis of communication as a bridge between the sender and the receiver, flops can happen on both ends or within the connective channel which carries communication between the participants. Respondents detected failure within the gaps between intention and outcome, and, expectations and reception. The first end, that is, the intentions of the figure of the artist, were bound with the concept of “artistic failure” — a notion related with technical or material shortcomings, whether or not some new materials or their combination worked out as planned. The other end of the axis of communication belongs to the receiver — the audience (curators, organizers, collectors, guests, etc.). Painter Svitlana Biedarieva experienced that her project did not meet with what was expected by the authorities, while working in a residency in Kuehlungsborn, Germany. Biedarieva’s reply deserves to be cited in full:

When I was doing my performance “Personal Studio” in Kuehlungsborn, Germany, in 2012. The original plan was to make several narrow and short carton “mobile studios” in different modifications, and paint on the inner surface of them sitting inside daily in the public places. After being painted the box was supposed to become an independent work of art. The idea was to reflect the position of young artists who experience lack or absence of space for making art. I did not know then that my project will become much more interesting because of the place. When I arrived to the residence (about which I did not know anything, I just got a grant), I found myself settled into a fancy hotel, with champagne breakfasts and all dressed-up waiters. I got a whole coference hall which should have served as my studio (very funny, considering the topic of my project). I unfolded two rolls of old wallpaper there, not to spoil the floor, and started to make my boxes. The director of the hotel paid a visit to me on the thrid day of my hard work, and he looked puzzled. It seemed that everybody was expecting a miracle from

me, but of the other type that I could propose. The hotel was responsible for my residence, however, as it revealed they knew nothing about the project I was going to do. I was selected by art curators of the residence programme, and as other artists, we were widespread randomly in the partner hotels. A pair of good marine landscapes would satisfy them, for sure. However, I had other plan. I painted the first box on the Baltic seashore, announcing the opening of the project inside the hotel. The staff of the hotel arrived to see the performance. Everyone, including the director and ladies from the staff, were wearing similar black suits. They walked on the soft wet sand almost to the waterline and stopped near the carton box. Winter wind was messing up everyones hair and throwing sand into the box. I greeted the viewers and climbed into my studio. That was the opening. Then there were five hours of happy insane painting, under salty wind and splatters. My invited public left politely, but without exclamations of delight. Their place was taken by old ladies walking in the beach with children, and my fellow artists whom I invited too. Children were my most attentive viewers, they were curious of bright colours. Also, I needed to talk with many people in order to explain my project. I finished to paint everything except of the floor where I was seating. Suddenly I saw a dog who, I thought, belonged to one of my friends-artists. It ran near me, I smiled to him, suddenly he turned around the corner of the box, and urinated on it. That was a wrong unknown dog who did the final touch to the masterpiece. The bellboy who arrived to pick me up - made a face that he never saw this happened, took the box and carried it to the hotel. We walked through the sparkling hotel lounge, with box watered by waves and the dog, expressively painted inside in a slightly Hundertwasser style, with a dirty unpainted spot on the bottom where I was sitting. The sand was falling out of it on the marble floor. The people in leather armchairs looked at us with surprise. But again, no delight was read in their face, but why would they be delighted by this art object completely alien to the environment? I have never experienced such a failure of viewers' expectations. However, it added some new fresh dimensions to

the perception and construction of space around it, working on unimaginable oppositions that could be justified just by means of art. That was the first painting day. I loved it because at the end the project seemed to gain some unexpected reflexivity and site-specificity.¹⁰

Failure defined by means of poor communication could be also defined in the lack of communication or non-communication. According to installation artist Gabriella Hirst, it is exactly the “real” failure which lies in the condition, where nothing is created, nothing is being finished or even started.

[...] the main real failure that I can securely call as such is when I am not making work, when I am not taking action to develop my practise.
(— Gabriella Hirst, installation art)

All ideas (even very bad or the worst one!) that I had but I’ve never realized are my failure (— Snezana Golubović, performance art)

Starting too late, not starting at all and being so critical of my work that I can’t display it. (— Nooralotta Ikonen, painting)

The “real” failure features artistic non-realization, artworks which are non-communicative, projects which are unrealized, missing or come into being through their absence. One of the respondents, photomedia artist Louis Porter, introduced his small collection of discarded art which he had gradually picked up from the street and photographed in his studio, thus making an artwork out of what had once failed in being considered “art”.¹¹ Respondents were also attentive in distinguishing degrees within failures, whether small or huge, partial or fundamental, yet what was considered especially catastrophic was to fail in more than one or all distinguished categories at once.

10 http://svetabedareva.com/personal_studio_2012.html

11 <http://louisporter.com/discarded-art/>

3-4) *Have you ever used failure as an artistic strategy? If yes, how?*

Using failure as an artistic strategy in art came down to the question of intention and awareness. From the 74 respondents who had encountered previous setbacks in their creative practice, 39 confirmed using failure as a mind-set and strategy, especially for reflecting on or questioning the notion of "failure" and "error" or the conditions of the (often progress-oriented consumerist) society, whereas 35 artists had never used failure as a deliberate tool in their art-making process. For the respondents, the concepts of failure and error were synonyms or closely related.

I have a performance video which the activity was to fall with the body fully erect, the face directly on the mattress. I passed a hour trying to fall better. I learned a lot about error, more exactly. (— Leticia Bertagna, video)¹²

Constantly, but it's super boring and also impossible, as there is no such thing in art. If there would be, then there would also be success. And since failing can be successful and other way around, both concepts make very little sense, although I get why we use them in our daily convos. Fail = doesnt make money, get the audience moving, excites, changes the game. success = does all those or at least two of those things (— Kimmo Modig, social games & grants)¹³

It was precisely this technical failure and its application which was deliberately used in my creative process for making "failed" pieces which were meant as a counteraction against perfect supermarket production. Rough surface of a clay piece, swelling, wrinkles or holes in "wrong" places. Trivial solution for "big" topics. (— Aigi Orav, ceramics. Author's translation)

Artists who had never seen failure as a strategy or used it as a tool,

¹² <http://vimeo.com/lebertagna>

¹³ <http://kimmomodig.com/>

incorporated accidents naturally into their artwork, but while doing so, did not celebrate mistakes as the conceptual corpus of their work. The idea of an intentional failure in art-making was found contradictory or confusing.

Haven't ever thought about that. I guess, it's important to control your failure, to make it visibly intentional, rather than fail occasionally and try to present it as a concept. I haven't reached that level yet (— Anastasiia Sidielnik, painting)

Can't think of any cases of this. Haven't thought of it, or approached creating anything using that perspective. Of course, things have gone rogue, and I have liked the result, and then tried to copy it, and failed to do that, but these are all post-incident conceptualising, not a mind-set. (— Anonymous, digital media)

No, I don't use the definition of failure in my artistic practice. (— Elisabeth Schilling, movement)

Any artistic strategy involving the deliberate invocation of failure, would ironically be the one type of artistic endeavour guaranteed to fail. If failure were in some way considered a measure of success, it would follow that any failure, would in fact automatically become a success thereby negating the original aim of the process. (— Louis Porter, photomedia)

I won't say failure. I would say that accidents and discoveries through different kinds of processes are a part of my work but I don't subscribe to the idea of planned failure. That seems like a contradictory idea. (—David Clark, intermedia)

5) *What is Failure?*

The definition of failure was strongly influenced by judgment. On a negative note, failure found its manifestation through the *lack* of planning, ideas,

inspiration, time, resources, consistence, means, money, focus, direction, experience, recognition, satisfaction or positive reception and was largely linked with guilt, frustration, loss, noise, source of dissatisfaction or misunderstanding. Failure was considered something unpredictable — a rupture.

Something finitely negative. When nothing is gained or learned. When nothing is being made. (— Gabriella Hirst, installation art)

Failure in arts freely interpreted means: when the desired imagined outcome does not meet the practical concrete realisation in any way, that is somehow satisfying to the artist. (— Artur van Balen, sculpture & invention)

Failure is related with the investment one puts on something. Also, it is a self-denial to say, that one never expects anything, since investments and desire are constantly present. Failure is also often a surprise. [...]
(—Anonymous, performance art)

When I read this word, I just thought on something that doesn't take the way we expect to take, something 'broken' or suddenly 'open', misunderstood, something that lacks and cannot flow within planned expectatives... I even couldn't use only one word in spanish, but from sometime ago I consider failure as another 'entrance' we don't expect to find towards what is unknown. (—Alejandra Claudia Pineda Silva, choreography)

On a positive note, failure was associated with learning, opportunities and success in the long run. In addition, once defined as a destructive force, when put into a brighter light, failures became a surprise that may have led to an unexpected, but interesting outcome. Thus, the notion of "failure" had many nuances in meaning, depending on positive or negative reception.

Failures to me merely temporary setbacks which I can learn from, and which can eventually lead to a success. So I do not actually regard it

as a failure. I have found new ways of approach through failure.
(— Anonymous)

I have mainly used and understood the verb 'fail' as an action that deeply ruptures the structure of self-esteem, goals and social status, so that the failure (person) has to re-assess the system of these items and improve the structure to turn the failure (circumstance) into a success.
(— Anonymous)

6) What makes an artwork a success?

The notion of success was defined in opposition to the concept of "failure". Thus, when a failed artwork was mostly connected with negative connotations, then successful artworks served almost only positive terms. A successful artwork stands for minimum or no loss of information in the act of communication — both the intentions and the expectations are met, new impulses and ideas are created, the artist is satisfied with the result and with the process and the audience understands and can relate to the artwork (the status of art is not questioned). The common feature which describes both failure and success is their rapturous identity and being considered as an experience of learning.

Hard question to answer; much harder than the failure-question. I guess that for successful artwork a lot of things and aspects have to come together at one time (public, historical, social, critical etc) but the most and only right indicator of success of an artwork is the artist himself and his (rare) satisfaction (— Anna Shkodenko, painting)

If we can say its art. It's hard to name any objective criteria. (— Karin Strohm, sculpture & painting. Author's translation)

I don't think there are any definitive or systematic ways in which you can gauge an artwork's success or failure. This seems to be trying to impose a rationalist or engineering concept about what art should do.

(—David Clark, intermedia)

Creating new gateways, new ideas, being a surprise (but then interestingly also, when something unexpected happens with the work. It gets a life on its own. Of course this can be a goal of the work, so its not really unexpected), recognition, feedback, positive reception. (— Artur van Balen, sculpture & intervention)

If it gives appropriate feedback and results in considerable cultural ruptures. (— Rait Rosin, painting. Author's translation)

7) *What is successful failure?*

The notion "successful failure" was, in general, defined through the concepts of success and failure. respondents started to borrow characteristics from both of these concepts, referring to the rapturous identity as the central element in explaining the oxymoron.

I have a problem with the expression "successful failure". In my eyes there cant be a successful failure. as soon as you deal with an unexpected failure within a performance (you improvies, you change or adapt) and you continue following your goal/objective/idea/concept – it is a success. (—Jasmin Schaitl, performance art)

Successful failuare does not exist. Success is something predictable. Failure should be totally unpredictable, in this sense, I could not say fundamental Failure exists in the world. Some examples, Technological Innovation always includes failure as principle property. When people innovated steam train in 18th, they innovated predictable train accident at same time. Computer error was innovated by computer innovation. Mutation is part of human/living thing evolution as well. It is all predictable. (—Anonymous)

When the failure causes something new and surprising and gives the

work new ideas and ways to go (—Anna-Sofia Sysser, theatre & performance art)

When during the process of creation I move off my first idea or transform it to something new that still satisfies me. A sudden accident causes advantageous changes. (— Saulius Rudzikas, painting)

That your cute little failing strategy works out just the way you want and it attracts lots of oohs and aahs and the kind of laughs people usually reserve for babies. (— Kimmo Modig, social games & grants)

1.-Something that was meant to fail from the start, and therefore managed to fulfill its goal by failing. 2.-Something that was thought to be a failure but when reexamined under a different perspective it was considered a success. (— Julio Pastor, 2 dimensional art)

Discovery of otherness as in discovering new paths from those expected (— Juha Hilpas, multidisciplinary)

Conclusion

Failure and art are intimately related. On the basis of various theoretical perspectives, the current paper introduced at least three ways in which failure functions in artistic practice: 1) an ontological condition that grounds artistic expression, 2) the core element in defining art as a distinct category, and 3) the destabilizing force against power-constellations.

The second part of the paper introduced a questionnaire-project “Research on Failure”, exploring how contemporary artists identify the role of failure in their creative work. Encountering failure came down to the question of meaning, which was at times taken for granted, but also questioned, especially in arts, where the distinction between failure and success may be blurry or does not make sense due to the lack of single “truth” (to return to Roberts’ terminology). 39 respondents who applied failure as a conscious mind-set or a strategy in their work were not focused

on achieving success, at least, it was not expressed as their primary goal or intention. Rather, failure was used to reflect on "failure" in art or society, thus meeting with what Adorno called the authentic failure worthy of the highest rank. Unintentional failures which became part of the work did not address issues outside from its closed circle between artists' own intentions and the final outcome, being mostly bound with technical or material setbacks. A number of respondents found the idea of using failure as a deliberate strategy and the notion of "successful failure" contradictory. Both concepts — failure and success, but also the "successful failure", were described by similar terms. The only difference in their unpredictability could be detected in reception, whether the rupture in question lead to something negative such as a collapse or positive as a source of inspiration, requiring retrospective perspective and close evaluation from the viewer/receiver. This note is suggesting that failure is context-dependent and connected with the same rapturous source as success, thus growing out from the same fracture. The respondents, regardless of whether they were using failure as a deliberate strategy in their own art practice, emphasized the rapturous identity as the core element in defining failure. This finding encourages to distinguish and phrase an extra role of failure, besides the ones already listed above, supporting the idea that failure could be treated as the rupture that keeps the artistic system from transforming into a continuous body of knowledge, that is — failure helps to maintain the field of art.

References

- Adorno, Theodor W. 1998. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Ed. Rolf Tiedemann. Trans. Edmund Jephcott. Stanford University Press.
- Austin, John L. 1975. *How to Do Things with Words*. Ed. Marina Sbisa, and J. O. Urmson. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bailes, Sara J. 2011. *Performance Theatre and the poetics of Failure*. Routledge.
- Beckett, Samuel. 1965. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder.
- Cocker, Emma. 2010/2011. "Over and Over, Again and Again." In *Failure: Documents of Contemporary Art*, ed. Lisa de Feuvre, 154-163. Cambridge, MA:

- London : MIT Press: Whitechapel Gallery.
- Feuvre, Lisa de. 2011. *Failure: Documents of Contemporary Art*. Cambridge, MA: London : MIT Press: Whitechapel Gallery.
- . 2008. "Art Failure." *Art Monthly*, no. 313 (8): 5-8.
- Fisher, Joel. 1987/2010. "Judgment and Purpose." In *Failure. Documents of Contemporary Art*, ed. Lisa de Feuvre, 116-121. Cambridge, MA: London : MIT Press: Whitechapel Gallery.
- Härm, Anders. 2013. "Lubatud ja keelatud kriitika." *Eesti Päevaleht*, 11. aprill.
- Lotman, Juri M. 1990. *Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Olion.
- Roberts, John. 2011. *The Necessity of Errors*. London and New York: Verso.
- Sobolev, Mari. 2001. "Art of the "Invisibles"—Voluntarily out of Focus." In *Nosy Nineties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art*, ed. Sirje Helme, and Johannes Saar, 196- 215. Tallinn: Center for Contemporary Arts.
- Vinbergs, Vents. 2014. "Izgāšanās risks." *Kulturas Diena Un Izklaide*, 17 marts.

Fideelia-Signe Roots

Kui naine tahab olla kangelane

Kestvus-*performance* „Äng – 161 km palja rindkerega“¹

2011. aasta 8. augusti hommikul võtsin Tartus oma maja ees ülakeha paljaks ja seadsin sammud põhja suunas.

Kui eelneva lause autor oleks mees, kõnetaks see meid hoopis teisiti. Tegu, mis on mehe puhul tavaline, on naise juures hullumeelne ja kangelaslik.

Performance kujutas endast 161 km pikkust jalgsimatka Tartust Karepale, suurem osa sellest palja ülakehaga ning kuulus Teet Veispaku kureeritud tegevuskunstiürituse „Äng“ kavva. Aktsioon kestis viis päeva: 8.–12. augustini 2008 ning lõppes 13. augustil lipu heiskamisega Sagritsa talumuuseumis.

Kestvus-*performance* on *performance*'i alaliik, kus sõna „kestvus“ tähistab protsessi ajalist pikkust. Marina Abramovići sõnul peab kestvus-*performance*'i pikkus ületama kuut tundi.²

Kestvus-*performance*'it võib vaadata kui hullumeelsuse ja kangelaslikkuse väljendusvormi.

1 Kestvusperformance „Äng“ <http://fideelia.future.ee/kunst/performance/ang.html>

2 Marina Abramovići kestvusperformance'ist <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mission/long-durational-work>

Aktsiooni peaesmärk oli testida naise kehakuvandi piire. Avalikus ruumis kehtivad kirjutamata reeglid, mille rikkumine mõjub kui vea-element ja katkestus. „Äng“ kui alternatiivne vaatemäng vaatemänguühiskonnas oli katse demüstifitseerida naise ülakeha (vt Lisa 13). Alaeesmärk oli proovile panna oma füüsilised võimed, kõndides iga päev mitukümme kilomeetrit. Alaeesmärk ja peaesmärk vahetasid kohad kolmandaks päevaks.

Ajaloolane Carlo Ginzburg (2002) usub, et tuttava võõraks muutmine, *estrangement* on viljakas kultuurianalüüsitehnika. Mõiste pärineb vene kirjandusteadlaselt Viktor Šklovskilt, kes nimetas seda *ostranenije*ks ja kirjeldas järgmiselt: „kunstitehnika on muuta objektid võõraks ja vormid keerukaks, et suurendada tajumiseks kuluvat aega ja pingutust, sest tajuprotsess on ise esteetiline ja seda tuleb pikendada“ (Šklovski 1993: 58). Antud juhul tekitas võõritusefekti minu bioloogiline sugu. Mehe jaoks oleks selle aktsiooni ainus mõte harrastada matkamist värskes õhus.

Kuna teema oli ühiskondlikult oluline, kajastas seda Reporteri uudistesaade. Tegime Väike-Maarjas uudisklippi, kui vallavanem mulle politsei kutsus. Kuna ma ei rikkunud seadust, oli mu juhtumit keeruline käsitleda ja vääртеomenetlus lõpetati otstarbekuse kaalutlusel. Rikkumiseks nimetati seda aga ikka: „Küll asub kohtuväline menetleja seisukohale, et ühiskond peab veel siiski taunitavaks naistel palja ülakehaga viibimist linnapildis ja seetõttu tuleb lugeda nimetatud käitumine avaliku korra rikkumiseks”³ Kuigi karistust ei järgnenud, tunnistati mind siiski süüdi, mistõttu esitasin avalduse soolise võrdõiguslikkuse volinik Mari-Liis Sepperile, kes jättis mind vastuseta, põhjendades oma vaikimist kaks aastat hiljem sellega, et ei tahtnud saada minu kunstiprojekti osaks.

Naise keha kui situatsioon

Mitmed feministlikud mõtlejad, näiteks Simone de Beauvoir leiavad, et naise keha on tema situatsioon ja kuulub ühiskonnale. Mehe keha kuulub talle endale. Ajalooliselt on naine meeste loodud maailmas olnud Teine,

3 Väärteo menetlemise lõpetamise määrus 30.08. 2011.

mitte subjekt, vaid objekt ning tema kehale rakendub seetõttu rangem kontroll. Naise keha on hoitud mehe, laste, poliitika, majanduse ja kokkuvõtvalt ühiskonna teenistuses.

Feministlik kunstnik Barbara Kruger tegi 1989. aastal kollaaži „Sinu keha on lahinguväli“ (*Your body is a battleground*). Kruger tõi esile tarbimisühiskonnas üleseksualiseeritud ja kaubastatud naisekeha, mille tuumaks on passiivsus. Elame võimuühiskonnas, kus naised on sunnitud võitlema õiguse eest otsustada ise oma keha üle. Minu aktsioonis oli tegemist naise keha vabastamisega, millega seotud kannatusi võib iseloomustada Reet Varblase sõnadega: „naisekeha võitlusvälja situatsiooni läbi elamas“ (Varblane 2004).

„Võitlus“ on väljend, mida tihti seostatakse feministidega. Räägitakse võitlevatest feministidest ja feministlikust võitlusest. Võitluses aga tegutsevad kangelased. Kangelane võib olla hull, kes paneb oma ennustamatu käitumisega vastase kaitsetusse olukorda. Juri Lotman kirjutab hullude kasutamisest lahinguväljal: „Näiteks Skandinaavia eeposed kirjeldavad beerserke. Beerserk on sõdalane, kes võitluse ajal või ka pidevalt on lahinguhulluse seisundis. Ta peab lahingut kas alasti või ainult ühe loomana-haga kaetult, kuid sellest hoolimata ei tunne ta haavata saamisest valu.“ (Lotman 2005: 54)

Katkend „Ängi“ kroonikast: 9.08. Kollased peenikesed kõrred kõikusid õhtutuule käes nagu juuksed. Enne Emumäge vaatlesime taevast lahingumotiivi. Loojang oli vägev – nagu sõda.

Arutelus, mis peale aktsiooni ühiskonnas tekkis, rõhutati peamiselt rindu. Tõsi, ma testisin reaktsioone palja ülekehaga naise suhtes. Vaadeldes seda aga kestvus-*performance*'ina, ilmneb hoopis sügavam mõõde. Rinnad kaotavad esialgse tähtsuse ning üles kerkib küsimus inimkeha võimete piirist. Sellest saab aru, kui päevas on käidud 47 km.

10.08 Lõunakaar pimenes, kuu paistis, aga teisel pool taevas alles helendas. Tamsalu spordikompleks lõhnas nagu nõukaajal ja toad olid

ehitajaid täis. Meie tuba oli jube külm, mul oli hüppeliiges paistes, villid olid suured ja tagatipuks räägiti kogu aeg piparmünditeest, mis olevat meile valmis pandud, aga mida keegi ei toonud, ja kuna ma ise enam kõndida ei suutnud, hakkasin nutma. Seepeale sain teed, rahunesin ja kobisin magama. Magasin sügavalt ja ärkasin ehitajate rögastamise peale.

Samal ajal kui meedias kirjutati paljaste tissidega Fideeliast ja kommentaariumides arutleti mu rindade suuruse ning kuju üle, mõtlesin teistsugustele küsimustele: millised tingimused peaksid olema täidetud, et teenida kangelase tiitel? Kas kangelane on olek või tegu? Kas ta on hull, loll, narr või tulnukas? Kas mu aktsioon oli õnnestumine või läbikukkumine?

Kangelase käitumine kui hullumeelse käitumine

Juri Lotman liigitab käitumisviise järgmiselt: **Loll, tark ja hull (meeletu)**. Lolli ja hullu binaarset vastandust võib vaadelda kui kahe vastanduse ühendust: loll (kui rumal) vastandub targale ja tark (kui mõistlik) vastandub hullule (Lotman 2005: 52).

Loll teeb tavalisi asju ebatavalises olukorras – nutab pulmas, tantsib matustel. Kuna ta midagi uut välja mõelda ei oska, on tema teod rumalad, kuid ettearvatavad. Targa käitumist määratletakse kui normaalset, see on samuti ette teada ning vastavuses seaduste ja tavadega. Kolmas variant on meeletu käitumine, **hullu käitumine**, mille viljelejal on vabadus norme rikkuda, ta võib sooritada tegusid, mis „normaalsele“ inimesele on keelatud. (Ibid.)

Lotman leiab, et **meeletu** käitumine nõuab üleiniplikku mõtestatust ja tegusid. Paljudes kultuurides seostatakse säärast pöörasust **armastaja või kunstniku ideaalkäitumisega**. (Ibid.: 56).

Kunstnikele andestatakse nende hullumeelsed teod suurema tõenäosusega kui mittekunstnikele. Kriitilise kunsti puhul on politsei sekkumine tihti kunstiteose õnnestumise eelduseks. Juba 1960ndatel Amsterdamis

tegutšenud Provo rühmituse liikmed nimetasid politseinikke oma parimateks sõpradeks ja kaasloojateks. Saades teada, et tegevust sooritas kindla eesmärgiga kunstnik, võivad võimukandjad muutuda mõistvamaks ning karistus kas pehmemaks või üldse ära jääda. Minu puhul lisandub veel tõik, et ei rikutud mitte ametlikku, vaid kirjutamata seadust.

Lotman märgib, et keskaegses teadvuses on ideaalne väärtusaste (kangelaslikkuses, armastuses jne) saavutatav vaid **meeletusseisundis**. Reeglid polnud omased mitte massikäitumisele, vaid ainult **erakordsetele kangelastele erakordses olukorras**. Norm oli ideaal, mille poole pidi püüdlema, aga mis tihti jäigi saavutamatuks. Don Quijote ebaõnnestumiste allikas peitub selles, et ta võttis ideaalset normi argielunormi pähe. (Ibid.: 63–64).

Tänapäeva tarbimisühiskonnas paistab kehtivat samasugune muster. Kui panna end mingi kõrgema idee nimel hullumeelset eneseületamist nõudvasse olukorda ja anda endast kõik, on see ebaõnnestumine normaalse inimesena. Kapitalism neelab mässu alla, muutes kangelasteo seksikaks meeletatuseks. Isik ei pruugi hulljulge sooritusega midagi olulist saavutada, samas ei vaadata teda mitte kunagi enam kui tavainimest. Vähe sellest: temalt oodatakse sarnast käitumist tulevikuski.

Järelikult on kangelaslikkus seotud meeletusseisundiga ehk selleks, et teha kangelastegusid peaks olema hull.

Ma ei ole tõenäoliselt igapäevaselt hull, aga oletan, et eneseületamise hetkedel sulanduvad mõisted kunstnik ja hull kokku ning tekkinud sulamist tõuseb uus, kangelase ikoon.

Eeldades, et naise jaoks on palja rindkerega avalikus ruumis käimine kangelastegu, vaatleme, milline on meie kultuuris kangelase kuvand.

Eesti keele seletav sõnaraamat annab kangelase vasteks üsna maskuliinse pildi:

1. erakordse **mehisuse**, vapruse poolest silmapaistev isik. Vabadussõja kangelased. Suri, langes kangelasena. Mälestati kodumaa vabaduse eest langenud kangelasi. Selles kääpas puhkab mitu nimetut kangelast. | hrl nõuk (aunimetustes). Nõukogude Liidu

kangelane, sotsialistliku töö kangelane. | iroon **Ena mul kangelast, poeb naiste selja taha peitu!** *Kui jõuguga liitus kangelasi, kes rusikatele vaba voli andsid, pörkasin tagasi .. O. Tooming. || müütides, muinaslugudes üleloomulikke tegusid sooritav isik, vägilane. Kalevipoeg on meie muistne kangelane. Ls. kosmose|kangelane, muinas|kangelane, rahvus|kangelane, revolutsiooni|kangelane, sõjakangelane; pussi|kangelane, rusika|kangelane, tuhvlikangelane.

2. millegagi silmatorkav ja üldist tähelepanu äratav isik.
3. kunstiteose keskne tegelaskuju; peategelane.⁴

Esimese määratluse järgi tundub kangelase tiitel passivat vaid mehele, kuigi vaikimisi käib see ilmselt ka naiste kohta. Mõistete „kangelanna“ ja „naiskangelane“ kohta samasugune seletus puudub. Meest, kes naiste, siin nõrkadena mõeldud olevuste, selja taha poeb, hüütakse kangelaseks iroonilises mõttes. Katrin Kivimaa tõstab esile Margaret Tali uurimuse eesti meeskunstniku imagoloogia konstrueerimisest meedias, kus leiti, et Eesti 1990ndate varakapitalistlikus kunstimaailmas oli kinnistunud arusaam, et avangardistlikku kangelast kehastab mees (Kivimaa 2011: 29). Ka nõukogude ideoloogias kandis kangelane pigem traditsiooniliselt mehelikuks peetud omadusi. Kangelase maskuliinsus on ülekultuuriline nähtus, mida viimasel ajal on kritiseeritud osaliselt USA massikultuuris üleseksualiseeritud superkangelannade tõttu.

Superkangelane

Eestlastele võib superkangelase väljend olla võõrapärane, ja need, kes said täiskasvanuks nõukogude korra ajal, võivad sellesse suhtuda irooniliselt: pidid ju Nõukogude inimesedki muutuma täiesti uuteks, üleinimlike võimetega superkangelasteks ning ideoloogiamasin kujutas propagandaplakatitel

4 Eesti keele seletav sõnaraamat: kangelane
<http://www.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=kangelane&F=M>

lüpsjaid ja keevitajaid lihaseliste pooljumaladena.

Kuigi mõistet kasutatakse üsna vabalt, on superkangelased pigem Ameerika massikultuuri teema. Superkangelase kuju tekkis Ameerikas 20. sajandi algul. Superkangelane on nagu konteiner, mis sisaldab mütoloo-
giat, arhetüüpe ja kannab valitsevate ideoloogiate taaka. Superkangelased ei eksisteeri vaakumis, vaid ilmuvad sageli poliitiliste kriiside ajal, näiteks sünnitas Suur Depressioon Supermani (Ndalianis 2007: 3). Sõdade ja rahutuste ajal vajatakse kangelasi, kes annaksid lootust ning kehastaksid rahvuslikku ideoloogiat. Teated UFOde nägemisest saginevad kriiside paiku. B. Radford, teadusajakirja *Skeptical Inquirer* toimetaja arvab, et mõnikord nähakse rohkem UFOsid sellepärast, et mingid kultuurilised hoovused on tekitanud selleks ootuse ja valmisoleku.

Tuttav, kes mind aktsiooni ajal Väike-Maarjas bussiaknast nägi, kirjutas mulle samal õhtul:

Emotsiooni analüüsid oli päris erutav vaatepilt. Umbes sama, kui silmitsi UFO-ga seistes. Esiteks ei ole just igapäevane vaatepilt keset alevikku näha palja ülakehaga inimest, kelle puhul algul vaatad, et pika-juukseline mees, tööpükstes, siis hakkab silma, et mehe kohta veidi imelik kehakuju ja hakkad terasemalt silmitsema ja siis ohhoo, ei olegi mees, et hoopis naine, aga naised meie kultuuris ei käi ju palja ülakehaga, et tohoh, mis siis nüüd... Jah, kui oleks UFO-t näinud, siis oleks vist helistanud päästeametisse ja politseisse ja sõjaväeluuresse, eks vallavanem pea ka kuskile helistama (--).

P. Coogan, Ameerika koomiksiuurija ning Koomiksiuringute Instituudi direktor, väidab, et kuigi varem on superkangelasi uuritud ilma neid selgelt defineerimata, sõnastab ta mõiste selleks, et uurijatel tulevikus kergem oleks (Coogan 2006: 58).

Superkangelane. Heroiline tegelane, kes kannab sootsiumile vajalikku isetut missiooni; supervõimetega. Üleloomulikud võimed: kõrgelt arenenud füüsilised, vaimsed või müstilised võimed või keerukas

tehnika. Superkangelase identiteeti märgistab nimetus ja ikonograafiline kostüüm, mis väljendab tema elulugu, iseloomu või lähtepunkti, (moondumist tavainimesest superkangelaseks). Tihti kaks identiteeti: tavakodanik, mis on harilikult saladus, ja superkangelane. (Ibid.: 30)

Coogan rõhutab žanri tähtsust: „**Missioon, võimed ja identiteet on superkangelase žanri peamised omadused**“. (Ibid.: :39).

Superkangelastel on tavaliselt soov ühiskonda paremaks muuta ja teisi aidata, aga sel reeglil on ka erandeid. Vahel kistakse superkangelane missioonile vastu tahtmist. (Ibid.: 31)

Superkangelase ja kangelase erinevus

Coogan väidab, et tegelase staatus sõltub žanrist: superkangelane on tavaliselt supervõimetega ja paigutub oma žanri, kangelane on tavakodanik, kes aitab teisi, näiteks politseinik või tuletõrjuja. Kui karakteril on missioon, võimed ja identiteet, aga teda saab paigutada superkangelase asemel teise žanri, ei ole ta superkangelane. Kui eelloetletud omadustega tegelast ei ole võimalik paigutada ühessegi žanri peale superkangelase, on ta superkangelane. Lisaks on superkangelasel **varjunimi** ja **kostüüm**, mis kangelasel tavaliselt puuduvad. Superkangelase kostüümi eripäraks on naha vastu liibuvus ja põhivärvid (Ibid.: 32). Iga superkangelast sümboliseerivad talle iseloomulikud värvid, mis ajapikku lugejates kinnistuvad, nii hakkas Superman seostuma sinise, punase ja kollasega ning suure S tähega jne. Lihtsustav kujutamiski aitab tajuda superkangelasi ikoonidena (McCloud1993: 188).

Kangelane ei pruugi otseselt kedagi aidata, vaid võib lihtsalt millegagi esile tõusta, nagu EKSSi teine definitsioon ütleb.

Kas superkangelane on sama, mis superkangelanna ehk miks on Marveli Universumis Surmal rinnad?

Lynda Carter, kes mängis 1970ndatel DC Comics'i teleseriaalis USA esimest superkangelannat Wonder Woman'it, väidab tagasi vaadates: „Wonder Woman on iseseisva naise arhetüüp. Ta ei taha öelda, et on meestest

tugevam, aga samal ajal ei võta ta ohvrirolli. Nähes nõrgemate kiusamist, saab ta pahaseks. Arvan, et meis kõigis on selline superkangelane.“⁵

Üldiselt peetakse superkangelannat superkangelase naissoost variandiks. Kusagil ei ole öeldud, et tema keha ja iseloomu peaks meeskangelastest rohkem soolistama. Ometi näeme neid tihti üleseksualiseerituna: nad on väänatud võimatutesse poosidesse, kus korraga püütakse näidata nii rindu kui tuharaid. Lihased jäävad tagasihoidlikeks, see-eest on naiselikud vormid äärmustesse viidud. Superkangelannasid konstrueeritakse mehe pilgu (male gaze) jaoks. Mõiste „mehe pilk“ juurutas briti filmiteoreetik L. Mulvey 1975. aastal. Ta tõi näiteks Hollywoodi filmid, kus naisnäitlejatest kujundatakse passiivsed, tihti ohvrirollis „nukukesed“, kes taastoodavad mehelikus kultuuriruumis väljakujunenud vaatamisviise, kuna aktiivsete ja huvitavate meeskarakteritega on publikul kergem samastuda. J. Berger kirjutas oma tuntud tekstis „Ways of Seeing“: „Mehed tegutsevad, naised ilmuvad. Mehed vaatavad naisi. Naised vaatavad, kuidas neid vaadatakse“ (Berger 1972: 47).

8.08 Elistveres käis ühes majas kõva tümps, mis meie lähenedes lakkas. Vaatasin maja poole ja nägin, et aknalt jälgib meid mees. Ta oli kardina eest ära lükanud ja akna avanud. Aeg oli peatunud. Ta nägi und või ilmutust. Liikusime edasi ja hetke pärast pandi muusika uuesti käima.

Tänapäeval, mil näiliselt valitseb vabadus luua kangelasi läbi naise pilgu, on see pigem erand. P. Bourdieu leiab, et aastatuhandetega sügavale juurdunud soorolle võetakse nii normaalsena, et neid isegi enam ei teadvustata. Patriarhaalne maailmakord on pideva, pikaajalise, nähtamatu ja nähtava töö tulemusel kinnistunud inimeste kehadesse ning ajudesse, nii et algselt kunstlik on muutunud loomulikuks []. Sellega on seletatav, miks ka naised ise sageli endile kahjulikke soostereotüüpe kinnistavad.

9.08 Turismitalu perenaine imestas, kuidas jaksan nii pikalt jala käia, ise veel naine.

5 Videointervjuu Lynda Carter'iga
<http://www.newsday.com/entertainment/tv/bs-salutes-superheroes-1.6197509>

10.08 Sadas. Lõpmatuseni. Hommikul pani perenaine imeks, et jaksan nii palju jalgsi käia, ise naine. Tema jaoks olevat juba 15 km liig mis liig.

Üleseksualiseerimisega minnakse tihti absurdi. Paljud tuntud superkangelased massidesse toonud Ameerika meelelahutusettevõtte „Marvel Entertainment'i“ universumis ilmub Surma tegelaskuju mõnikord naisena, mille muudab groteskseks asjaolu, et tal on samaaegselt pealuu, kondised käed ja suured rinnad.

„Äng“ – kas õnnestumine või äpardumine?

Eelmises peatükis selgus, et kui tegelast superkangelase žanri paigutada ei saa, ei ole võimalik teda ka nii nimetada.

Ma ei või küll lõpuni kindel olla, aga arvan, et olen päris inimene, mitte väljamõeldud tegelane superkangelase žanris. Järelikult ei ole ma superkangelane. Ehk hoopis kangelane?

8.08 Majutuskohta jõudes näitas GPS, et esimesel päeval oli kõnnitud 47,5 km. Päästsin sel päeval autoteelt kaks kärnkonna. Ühe vana armsa koera ka vedasin tee äärde, et ta oma flegmaatilise iseloomu tõttu auto alla ei satuks

Kangelase puhul tuuakse esile teiste abistamist, sageli eluga riskides, aga kangelane võib olla lihtsalt millegagi silma paistev isik, keegi kes teistest eristub. Kangelase juures on tähtis kehaline aspekt. Olgu ta suur ja tugev või väike ja nõrk, igal juhul tuleb tema füüsis kõneks. Naisekeha kangelase kehana aga sisaldab kõrgendatud soolistatust ning selle puhul kaheldakse, kas ta üldse on kangelane või ainult tähelepanuvajaduses *wanna-be*-staar. Palja ülakehaga kangelanna võib avalikus ruumis iga hetk ohvriks muutuda. See ohuaspekt annab teole kangelaslikkuse mõõtme, umbes nagu lapsena oli suur julgustükk minna öösel läbi surnuaia, kus tonte ei näe, aga hirm on ikkagi ja see tuleb ületada.

8.08 Enne Luuat kohtasime nelja noort naist, kes nägid mind palja rinnaga hetkel, kui mulle langes loojuva päikese valgus, mis pimestas

mind nii, et ma naiste nägusid ei näinud. Mets oli tume ja monumentaalne, mina kui staar rambivalguses.

Küsimused: „Miks sa paljas ei ole?“, „Noh, polegi paljas?!“, nii ajakirjanikelt kui teistelt on pannud mind sügavalt kõhklema, kas mul praeguses ühiskonnas on enam mõtet kunsti teha: kas teoseid, kus ma ei ole paljas või ei tegele kehateemaga, keegi märkaks ja väärtustaks? Ometi ei sooritanud ma „Ängi“ päris alasti, vaid ainult palja rindkerega. Seadnud end ohtu soolise võrdõiguslikkuse nimel, mõjub miks-sa-paljas-pole-suhumine kohatult. Positiivsed ja asjalikud repliigid on jäänud meelelahutuse varju. Kollases meedias kirjutatakse ikka tissidest, mitte kangelastegudest. Põrkun vastu müüri, mis surub mulle peale omadusi, milliseid ma oma tegevusega kunagi rõhutanud ei ole: keha („tisside“) eksponeerimist, vabameelsust, hüperseksuaalsust ja lillelapselikku naiivsust. Ühekordse aktsiooniga naise keha deseksualiseerida, muutes ta sama neutraalseks nagu mehel ei olnudki mu eesmärk, sest nagu ma esimeses peatükis mainisin, huvitasid mind rohkem reaktsioonid. Arvamuste paljususes polegi võimalik kindlaid järeldusi teha, aga et „Äng“ kui nihe avalikus ruumis kujunes kultuuriliseks plahvatuseks, mida on tsiteeritud juba minu eluajal, võib seda lugeda pigem väikeseks kordaminekuks kui luhtumiseks.

Lotman väidab: tavatu tegu võib kordumisel kanduda „plahvatuse“ valdkonnast harjumuse sfääri. Niipea kui tegu on sooritatud, saab ta jäljendamisobjektiks (Lotman 2005: 60). Matkida on mind püütud korduvalt, kuid kõige sarnasema tsitaadi tegi Eva Sepping oma videos „15 minutes of Shame“ (vt Lisa 14). Pikajuukseline palja ülakeha ja pikkade pükstega tege-laskuju elab oma elu.

12.08 Viimased kilomeetrid kulgesid mööda imeilusat õhtupäikesest üle kallatud metsasihti. Leidsime paar hilist maasikat ja paar varajast pohla. Kruusakivid joonistusi madala päikese käes viimse detailini välja. Äkki hakkas meri paistma. Külmast meretuulest hoolimata tõmbasin särki seljast ja sammusin uhkelt Karepale. Ülev tunne oli. Seltskond istus lauas, kõik plaksutasid, kui ma saabusin. Nad kõik olid mind Reporteris näinud.

Äng (2011–2014)

Minu palja ülakeha kunstipraktikat üldnimetusega „Äng“ võib vaadelda kangelase teekonna ehk monomüüdina (Campbell 1949), kus kangelane võtab ette ohtliku teekonna Tartust Karepale, kuid jõuab tahtmatult meelelahutusmaailma.

Campbelli on kritiseeritud meestekeskse lähenemise eest. Naine ei ole Campbelli monomüüdis kangelane, vaid kerkib esile kas negatiivse võrgutajana, kes kangelast eesmärgist kõrvale kisub või jumalannana, kellesse kangelane armub. Oma kunstipraktikas püüan paigutada kangelannat kangelase teekonna mudelisse ja vastavalt vajadusele mudelit muuta. Campbelli ringikujuline skeem mõjub suletud süsteemina, kus puuduvad alternatiivid ja piisav hingamisruum. Et mudel hakkaks elama, tuleks seda ilmselt kujutada kolmemõõtmelisena ja kildudeks purustada.

Palja ülakeha performance'i „Äng“ etapid

1. 2011. Jalgsimatk Tartust Karepale rasketes ilmastikutingimustes, eesmärgiga testida naise kehakuvandit ja panna proovile oma füüsilised võimed. Naisekeha on võitlusvälja situatsioonis. Teel on mässav naine, kelle võitlus on juba ette kaotatud.
2. 2011–2014. Kapitalistlik ühiskond kaubastab mässava naisekeha: meelelahutusportaal Elu24 avaldab temast uudiseid isegi sel ajal, kui kangelanna on võtnud kunstivaba aasta (2012–2013).
3. 2014. Naisekeha on ostukärus. Vihje Barbara Krugeri teosele „Sinu keha on lahinguväli“ (1989), mis käsitleb naisekeha kui passiivseks muudetud ja kaubastatud objekti. Kuna tegevus toimub öösel Tallinnas ohtliku kuulsusega Kopli linnajaos, mitte klantsajakirja veergudel, näib võitlus veel kestvat.
4. 2014. Naisekeha ilmub ootamatult Kroonika peole, kus laseb end pildistada Anu Saagimiga (vt Lisa 15). Eesmärk on vaadata, mis juhtub, kui meelelahutusmaailma tungib reaalselt ja jõuliselt seesama naisekeha, mida klikkide nimel meedias eksponeeritakse. Esile tuli peokorraldajate

silmakirjalik tõrjuvus: siin peol on oma etikett! Sellist reklaami meile vaja ei ole! Ometi kajastatakse aktsiooni kõigis meelelahutusportaalides: Delfi Publikus, Kroonika online portaalil, Elu24-s ja venekeelses portaalil Limon, lühidalt ka TV3 erisaates ja Kanal2 Reporteris. Kroonika paberajakirjast jäetakse sündmus siiski välja.

Campbelli skeemis saab kangelasest lõpuks kahe maailma meister: ta toimib sujuvalt nii vaimses kui materiaalses maailmas. Minu kangelanna ei paista kuuluvat mitte kuhugi: ei kunstiväljale, meelelahutusmaailma ega argipäevasesse miljöösse. Teda ei saa turvaliselt sildistada ja riuiliselt panna. Oma ettearvamatuses võib ta põhjustada ärevust ja ängi.

Kirjandus

- Berger, J. 1972. *Ways of Seeing*. Penguin Books.
- Bourdieu, P. 2005. *Meeste domineerimine*. Tallinn: Varrak.
- Coogan, P. 2006. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin, TX: MonkeyBrain Books.
- Ginzburg, C. 2002. *Wooden Eyes*. London: Verso.
- Kivimaa, K. 2011. Kunstiteadus ja visuaalkultuuri uurimus sooperspektiivist. – Marling, R. (toim.). *Sissejuhatus soouuringutesse*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 18–34.
- Lotman, J. 2005. Loll ja hull. – J. Lotman. *Kultuur ja plahvatus*. Tlk P. Lotman. Tallinn: Varrak, 52–79.
- McCloud, S. 1993. *Understanding Comics*. Northampton, MA: Kitchen Sink Press.
- Ndalianis, A. 2007. Do we need another hero? – W. Haslem, A. Ndalianis, C. J. Mackie (Eds.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, 1–10.
- Šklovski, V. 1993. Kunst kui võte. Tlk B. Kabur. – *Vikerkaar* 8: 55–64.
- Varblane, R. 2004. Noored naiskunstnikud-feministid ja tähenduslik naisekeha. – *Sirp* nr 42, 12.11. Kättesaadav: http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=7264:noored-naiskunstnikud-feministid-ja-t-henduslik-naisekeha&catid=6:kunst&Itemid=10&issue=3041

Liisa Kaljula

Mis juhtus Andres Lapeteusega?

Error'ist kõrgklassi *homo soveticus*'e näitel

Seekordses *error*'i-teemalises Semiosalongis püüame kirjeldada ühte inimliiki, millest on teadaolevalt säilinud vaid ilukirjanduslikud ja kinematograafilised jäljed, mistõttu meil ei ole teaduslikku tõestust selle kohta, et see liik ka päriselt on eksisteerinud või tänaseni eksisteerib. Võimalik, et edasisel järjekindlal uurimisel arhiivides, fotoarhiivides, filmiarhiivides, muuseumikogudes ja antropoloogilistel välitöödel oleks võimalik selle liigi kohta leida ka dokumentaalset laadi materjali, ent täna tuleb meil toetuda olemasolevatele allikatele, milleks on Vene dissidentkirjaniku, sotsioloogi ja filosoofi Aleksandr Zinovjevi satiirilised kirjutised, Poola preestri ja filosoofi Józef Tischneri filosoofilised kirjutised ning unustatud eesti kirjaniku Paul Kuusbergi 1963. aastal ilmunud romaan „Andres Lapeteuse juhtum“ koos eesti kultusrežissööri Grigori Kromanovi 1966. aasta ekraniseeringuga „Mis juhtus Andres Lapeteusega?“

Niisiis, hüpoteetiline liiginimetus: *homo soveticus*. Hüpoteetiline leviku-ala: Nõukogude Liit, võimalik, et ka postsotsialistlik Ida-Euroopa, ent võimalik, et ka väljaspool postsotsialistlikku areaali.

Aleksandr Zinovjev avaldas 1981. aastal satiirilise romaani „Homo Soveticus“, milles on groteskses-lõbusas võtmes kirjeldatud keskmist nõukogude inimest, individuaalsusest puhastatud inimtüüpi, kelle peamine püüdlus elus on soov sulanduda ideaalselt massi, olla perfektselt

konformne (Zinovjev 2011). Termin ise on tõenäoliselt pärit nõukogude dissidentlikust kõnepruugist, mis andis ametlikus kõnepruugis kultiveeritud „uuele nõukogude inimesele“ pilkava hinnangu, rõhutades lõhet, mis valitses nõukogude loosungite ja elu enese vahel. Seda dissidentlikes ringkondades pilgatud *homo soveticus*'t iseloomustas initsiatiivi ja vastutuse puudumine ühiskondlikus ja tööelus, ükskõiksus oma töötulemuste ja riigile kuuluva vara suhtes, harjumus viimast kõrvale panna, apaatsus valitsuse otsuste suhtes ning sageli ka kalduvus kõvasti napsu võtta. Ent muidugi ei olnud Zinovjev esimene, kes võttis kirjeldada seda totalitaarse riigivõimu tingimustes välja kujunema kipuvat inimtüüpi. 20. sajandi mõjukamaid poliitilosoofe Hannah Arendt, olles esimesi, kes Euroopa totalitaarseid režiime sõjajärgsetel aastatel üleüldse kõrvutama asus, oli ühtlasi esimesi, kelle arvates totaalseks domineerimiseks ei piisanud kõikvõimsast keskvõimust, vaid läks vaja ka bürokraatlikke, individuaalsusest puhastatud masse (Arendt 1979).

Kui Hannah Arendt pidas totaalse domineerimise täielikku õnnestumist võimalikuks üksnes koonduslaagrites, siis mitmed sotsialismikogemusega Ida-Euroopa mõtlejad leidsid, et *homo soveticus*'e sündroom ei eelda niivõrd füüsilist, kuivõrd spirituaalset vangistatust. Poola katoliku preester ja filosoof Józef Tischner, ametiühingu „Solidaarsus“ kaplan ja üleminekuaja Poola moraalseid kompasid, avaldas 1992. aastal raamatu „Solidaarsuse eetika ja *homo soveticus*“, milles *homo soveticus*'t on pigem kirjeldatud kui postsotsialistlikku vabaduse eest põgenemise konditsiooni (Tichner 2005: 141), seega sellist virtuaalse vangistatuse seisundit, milles olija ise ennast vangistatuna ei pruugigi tunda. Ent ometi leiab Tischner, et *homo soveticus*'e väljakujunemisel oli keskne roll just nõukogude plaanimajandusel (samas: 142), mis ei motiveerinud nõukogude inimesi loomingulistele, intellektuaalsele ega moraalsele pingutustele. Samal ajal, kui kapitalistlikus süsteemis oli töö tulemus viidud otsesesse seosesse töö eest saadava tasuga, ei kujunenud plaanimajanduse tingimustes töötaval *homo soveticus*'el välja tööeetikat, sest töö puudus tema jaoks tähendus – semiootilises mõttes oli töö tema jaoks tähistaja ilma tähistatavata, mistõttu kadus ka motivatsioon pingutada. Aleksander Zinovjevi *homo soveticus*'est

minajutustaja võtab oma maailmavaate kokku järgmiselt: „Mul on sageli tahtmine midagi teha, aga äärmiselt harva esineb mul tahtmist seda ära teha, mida ma tahan teha.“ (Zinovjev 1981: 3)

„Mis juhtus Andres Lapeteusega?“ on Grigori Kromanovi mängufilmi-debüüt, mis esilinastus toona uhiuues – kaks aastat varem valminud Kosmose kinos 21. märtsil 1966. aastal. Film oli toona alla 16-aastastele keelatud ja tänasest vaatevinklist võiks pigem leida, et see oli õigustatud mitte niivõrd käsitletud seksuaalsete teemade tõttu, vaid seetõttu, et film tegeleb keeruliste eetiliste probleemidega küllalt ambivalenttsel moel, nõudes vaatajalt aktiivset iseseisvat juurdlemist ning andmata kasvavale noorsoole selgeid juhiseid eluks. Kirjandusteadlane Jaan Undusk on pidanud filmi peamiseks uuenduseks just Ada Lundveri toonase nõukogude tööinimese triviaalsüsteemi lagundavat, ühes ja teises rakursis lamava meelelise blondiini rolli.¹ Filmikriitik Jaan Ruus on aga leidnud olevat tolle aja raamistikus kõige novaatorlikuma just filmi lahtise lõpu ja suure küsimärgiga lõppeva pealkirja², mis ei olnud õpetlikus ja ühetimõistetavas nõukogude kunstikaanonis arusaadavatel põhjustel aktsepteeritud.

Filmi vastuvõtt kriitikute seas oli positiivne ning seejuures tunnustati just filmi uuenduslikku ja õnnestunud kunstilist poolt. Ajaplaanide segamine oli muide olemas juba romaanis, mille Kuusberg kirjutas esialgu kronoloogiliselt, lõikas aga siis käsikirja tükkideks ja monteeris erinevad ajaplaanid uuel moel kokku.³ Tallinnfilm sai filmi eest 1967. aastal Balti liiduvabariikide, Valgevene ja Moldaavia filmifestivali eridiplomi „kaaluka ühiskondliku teema lahendamise eest“. Seega, kuigi film on tänasele pilgule selgelt režiimikriitiline, oli seda vähem rafineeritud nõukogude tsensoiril võimalik vaadata ka didaktilises võtmes kui hoiatust kasvavale nõukogude noorsoole selle eest, mis võis valesti minna. Ent arvesse tuleb võtta ka seda, et kuni 1968. aastani räägime veel ju sulajaastust, mil nõukogude ühiskonnas oli aktuaalne destaliniseerimine ning õhus olid sotsialismi

1 Kaadris „Mis juhtus Andres Lapeteusega?“. Autor ja toimetaja Jaak Lõhmus, režissöör Märten Vaher. ETV 2012.

2 Samas.

3 Samas.

inimnäoliseks muutmise üleskutsed ja küllalt julge stalinistlike aastate, või nagu toona öeldi, isikukultuse kriitika. Nikita Hruštšov, kes oli destaliniseerimise 1956. aasta XX kongressil oma kõnega Stalini valitsusaja aadressil algatanud, pidas Nõukogude Liidu eesotsas vastu küll ainult 1964. aastani, ent jõudis programmeerida ametlikku kunstikaanonisse koos elulähedusega ka kaasaegsuse nõude. Ja nii Paul Kuusbergi romaan kui Grigori Kromanovi film on omas ajas ju kahtlemata kaasaegsed, käsitledes tervet rida moodsaid probleeme nagu karjerism ja sõprus, positsiooniabieliu ja seksuaalsus.

Andres Lapeteuse ossa valis Kromanov toonase staarnäitleja Einari Koppeli, kes oli Lapeteust juba kehastanud Vanemuise teatri lavastuses, ent on filmihuviliste eestlaste mällu ilmselt sööbinud krokodill Gena dubleeritud häälena. Reet Lapeteuse rolli ettevalmistamiseks soovitas Kromanov muide Ada Lundveril minna loomaaeda, jälgida seal tiigreid ja leopardid ning tulla järgmisele kohtumisele etüüdiga häbematuses. Lundver jalgatas järgmisel korral Kromanovi kabinetti ja ütles, ma tean, teil ei ole ju paremat võtta, ja üldse, te olete mind ära tüüdanud, kas kinnitate mind või ma marsin uksest välja.⁴ Lundver sai rolli endale ja aitas oma ülimalt sensuaalse sooritusega suure tõenäosusega kaasa nõukogude seksuaalrevolutsioonile. Kaljo Kiisk sai filmi kõige õilsama rolli, tõtt kõneleva tööliste Pajuviidiku rolli ning olgem ausad, täissiniste silmadega Kiisk ei oleks eales suutnud mängida tõbrast – ta võis olla napsutav ülemeelik praalija, aga mitte kahepalgeline tõbras. Teise õilsa rolli sai Ita Ever – naiseltsimees Kaartna, Lapeteuse sõjaaegne kallim, kes jäi filmi lõpuni truuks oma sise-misele moraalikompassile ning abiellus hiljem parteist välja heidetud ideelise kommunisti, Heino Mandri kehastatud seltsimees Põdrusega. Toona väga armastatud näitleja Rein Aren sai aga mängida filmi kõige moraalitumat, ent samas kõige osavamalt oma ajas ujuvat tegelast Haavikut, kes teeb head karjääri ja lööb Lapeteuselt naise üle, ent sureb lõpuks ikkagi õige rumalal kombel autoõnnetuses. Enamus tegelasi on meie ees kohe filmi alguses, mil grupp sõpru naaseb sõjast ning arutab rongi kupees loksudes,

4 Samas

mis saab kellestki edasi, lubades jääda sõpradeks elu lõpuni. Siin on filmi põhiintriig juba vihjetena olemas.

Kui raamatu-Lapeteust on üldiselt peetud positiivseks kujuk, siis filmi-Lapeteust algusest peale kahtlaseks, ambivalentseks tegelaseks.⁵ Filmi-Lapeteus on soo, tema väärtushinnangud on kõikuvad, ta kahtleb kole tihti ning jätab sageli olulistes küsimustes seisukoha võtmata. Lapeteuse sõjaaegse sõbra Oskar Põdruse nõiaprotsess on hea näide kollektiivselt mõtleva massinimese survest autonoomselt mõtlevale indiviidile: Põdrusele heidetakse ette, et ta kirjutab presiidiumis midagi oma märkmikku ning lastakse seejärel näiliselt presiidiumil tema saatus otsustada. Näeme tõusvat kätemerd esimese, hukkamõistva otsuse peale ning ainult üht käevõruga kätt teise, õigeksmõistva otsuse peale. See käevõruga käsi kuulub Lapeteuse ja Põdruse sõjaaegsele sõbrannale Helvi Kaartnale ning ilmub Lapeteusele teatava elus kaotatu sümbolina veel mitmeid kordi filmi jooksul. Lapeteus ise on presiidiumis nagu halvatud ega tõsta kätt kummalgi korral, ka vahetult peale nõiaprotsessi ei ole ta ei Põdruse sõber ega ta vaenlane, tehes temaga koridoris kiirelt tühjast-tähjast juttu.

Aleksander Zinovjevi sõnul on *homo soveticus*'ele omane lahknev käitumine kollektiivis sees ja kollektiivist väljas olles. Nii on küllalt tavaline, et kollektiivis sees võib ta partei otsustele aplodeerida, kollektiivist väljas aga need hukka mõista, sest esimesel juhul on tema hinnang abstraktne, teisel juhul aga konkreetne. Raamatus laseb Zinovjev oma *homo soveticus*'el öelda: „See, mida ma siin ütlen, ei väljenda minu veendumusi. Trikk seisneb selles, et mul lihtsalt pole mingeid veendumusi. /.../ Kui inimesel on veendumused, siis on see märk sellest, et ta on intellektuaalselt ebaküps.“ (Zinovjev 1981: 4–5)

Poola sotsioloog Krzysztof Tyszka räägib *homo soveticus*'e puhul teatavast väärtuste dimorfismist, milles *homo soveticus* kujundab olenevalt kontekstist välja erinevad käitumismustrid, kusjuures, kui ühes, näiteks privaatses kontekstis võidakse rakendada ühtesid, ka eetilisi kaalutlusi, siis teises, näiteks avalikus kontekstis hoopis teisi, sest nendele kontekstidele

5 Samas.

kehtivad *homo soveticus*'e jaoks erinevad aksioloogiad (Tyszka 2009: 513). Andres Lapeteuses ilmneb just selline väärtuste dimorfism; kodus sõprade seltskonnas on ta üks ja ministeeriumis teine. Ning eriti hästi tuleb see välja siis, kui need kaks sfääri omavahel kogemata ristuvad – kui Lapeteus ministeeriumis või töö juures sõpru kohtab, satub ta alatasa segadusse, ei tea, mida öelda, kuidas käituda. Pikemas perspektiivis võib niisugune väärtuste dimorfism välja kujundada eetilise relativismi ja küünilisuse, mis võivad selle kandjale ka kannatusi põhjustada – ent ei pruugi seda teha. Erinevalt Haavikust on Lapeteus selgelt erinevate kontekstide vahel lõhki kistud, ei kuulu lõpuni ei ühte ega teise, mistõttu ta kurdab, et tunneb end mõnikord nii ääretult üksikuna, sõbrad aga ei tunne tema vastu ei erilist vimma ega ka erilist sõprust.

Nõukogude nomenklatuuri elu ei erinenud kuigivõrd kõrgema keskklassi elust läänes. Ka siin olid aktuaalsed tarbimine, positsioon ja hüved ning võimu ja hüvedega kaasnevad sotsiaalne ja seksuaalne kapital. Andres Lapeteuse elus on selgelt nähtav seksuaalse kapitali tõus paralleelselt tema tõusuga karjääriredelil: meelelise blondi Reeda huvi Lapeteuse vastu tõuseb koos Lapeteuse saamisega metsaministeeriumi kõrgeks ametnikuks, kulmineerub tema saamisega oblasti täitevkomitee esimeheks ning hakkab tasapisi langema Lapeteuse kui kõrgklassi *homo soveticus*'e allakäiguga kombinaadi direktoriks oleku ajal. Aga võta üks ja viska teist, kaalutlevad ratsionalistid on mõlemad. Kui Reet Lapeteust huvitab kõrgel positsioonil olev mees, siis Andres Lapeteus on ilmselt teadlik, et tema seksuaalne kapital on ajaviidikuga ning et blond meeleline Reet on talle kättesaadav just nüüd ja praegu, suure karjääripotentsiaaliga, veel võrdlemisi noore mehena. Reet Lapeteusel on ütlemata oluline roll peategelase arengus, sest kavala naisena kasutab ta oma erootilist võimu mehe üle viimase kannustamiseks. Heaks näiteks on stseen, kus Reet keeldub hommikustest kallistustest, öeldes: alles siis, kui meie käsutuses on individuaalauto. Ühtlasi kehastab Ada Lundver suurepäraselt kuuekümnendate nõukogude naise kahetist rolli: olla ühelt poolt meelas võrgutaja, ent mängida teiselt poolt seksuaalses mõttes kombekat ja kogenematut. Sest nõukogude ühiskond oli seksuaalsuse küsimustes ju lõpuni infantiilne, mille märgiks ka filmis

nähtud 1960. aastate eesti kino ilmselt kõige erootilisemaid stseene, mis lõpeb liigagi ruttu tule kustutamisega.

Reeda soov on, et Andres vastaks enam oma ajastu nõudmistele ning mida enam Lapeteus kõrgklassi *homo soveticus*'ena maha käib, seda enam hakkab Reeta huvitama Viktor Haavik, sujuvalt karjääri tegev ning elu mitte liiga tõsiselt võtlev *homosos*⁶. Reet Lapeteusele käib tema mehe tõsidus ja töökeskus närvidele, sest *homo soveticus* ei ole rumal töömurdja, vaid nutikas oportunist ja delegeerija. Pigem on *homo soveticus* töötajaja teeskleja, elastne ja väle operaator, kes suudab erinevate olukordadega kiiresti kohaneda ning haarata paindlikult kinni just sellest võimalusest, mida elu parasjagu pakub. Haavik on selles parem kui Lapeteus, ja edasi võib filmis jälgida Lapeteuse vääramatut allakäiku, mida ta ei suuda ega tahagi vist takistada. Järjekordselt kaotab Lapeteus enesevalitsuse autotseenis, kus ta ütleb Reedale: mul on kõrini sellest sinu spekulantide ja kulakute seltskonnast! Reet vastab: sa oled madal! Ja teatud mõttes on Reedal õigus, sest nõukogude süsteemis käitub Lapeteus nagu mihakas, nagu keegi, kes ei taba ümbritsevat kahepalgelist kultuuri, ei taba kehtivaid kombeid. Lapeteus näeb enne kokkupõrget küll sõbra Haaviku nägu, aga ilmselt ei näe, et autos istub koos sõbraga ta oma naine. Reet Lapeteus, olles kaotanud autoõnnetuses karjääripotentsiaaliga armukese ja jäänud vigase ja ühiskondlikus mõttes allakäinud mehega, küsib lootusetuna, kas mu elu kõrgpunkt on nüüd möödas, kas nad heidavad ta parteist välja?

Aleksander Zinovjevi sõnul on *homo soveticus* Nõukogude Liidu agent, kes ei näe selles ei head ega halba, see on lihtsalt banaalne objektiivne fakt, võib-olla kurb fakt, võibolla koomiline fakt, aga mitte mingil juhul traagiline (Zinovjev 1981: 33). Banaalsuse jõust on teatavasti kirjutanud Hannah Arendt oma „Kurjuse banaalsuse raportis“, vaadeldes Jeruusalemmas kõrge natsiülemuse ja juutide massdeporteerimise peakorraldaja Adolf Eichmanni protsessi ning leides, et süüaluse kogu kurjus seisneb banaalses

6 Zinovjevi sõnamänguline lühend väljendist *homo soveticus*, -coc tähendab vene keeles imejat, parasiiti.

ülemuste antud käskude – esialgu kõhklusega, ent hiljem juba kõhkluseta – täitmises (Arendt 2006). Arendt on neile tähelepanekutele toetudes kirjeldanud bürokraatliku inimtüübi väljakujunemist totalitaarsetes tingimustes, mis summutavad inimeses moraalse, individuaalse ja spontaanse ning toovad esile kodanlase-funktsionääri, kelle peamisi eesmärke elus on enesealalhoid ning seda süsteemi mitte küsimuse alla seadmise hinnaga (Arendt 1979: 438–453). Indiviid on totalitaarses süsteemis mõeldud olema nähtamatu, sest nagu ütleb Arendt „hävitada individuaalsust tähendab hävitada spontaansust, inimese võimet algatada midagi uut tema enese ressursidest, midagi sellist, mida ei anna seletada reaktsioonina ümbritsevale keskkonnale või sündmustele.“ (samas: 455)

Erinevalt Eestist on *homo soveticus*'e kontseptsioon Poola üleminekuühiskonnas tekitanud avalikkuses hulgaliselt arutelusid, millest on võtnud aktiivselt osa ka terve rida sotsiolooge. On küsitud, kas mineviku *homo soveticus* võib olla postsotsialistliku Poola hädade põhjus või eksisteerib ja takistab ta ühiskonna arengut tänaseni? Sotsioloog Krzysztof Tyszka on vastanud retoorilise küsimusega – kas *homo soveticus* ei ole mitte mugav viis arendada välja õpitud abitust ja raskekujulist fatalismi ning vabandada välja Poola üleminekuühiskonna madalat valimisaktiivsust ja kodanikuühiskonna nõrkust, huvi puudumist avalike asjade ja üldise hüvangu suhtes, ühiskonnas levinud egoismi, ent ka korrupsiooni ja nepotismi? (Tyszka 2009: 510, 516) Ehkki kokkuvõttes leiab Tyszka, et *homo soveticus* on ikkagi Ida-Euroopa valutav fantoomjäse ning et Ida-Euroopa ühiskonnad saaksid edasi minna, tuleb neil tema arvates küll tunnistada oma lähiminevikku, ent lõpetada kõikide hädade panemine selle arvele. Pealegi annab see Nõukogude Liidule liiga olulise rolli Ida-Euroopa identiteedi kujunemisel, justkui enne Nõukogude Liitu oleks nendel aladel valitsenud kultuuriline tühjus, justkui ei oleks siin enne olnud mitte kui midagi.

Kirjandus

- Arendt, Hanna. 1979. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Arendt, Hanna. 2006. *Eichmann in Jerusalem : a report on the banality of evil*. New York: Penguin Books.
- Kuusberg, Paul. 1963. *Andres Lapeteuse juhtum*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Tischner, Józef. 2005. *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*. Krakow: Znak.
- Tyszka, Krzysztof. 2009. *Homo Sovieticus Two Decades Later*. *Polish Sociological Review* No. 168: 507–522.
- Zinoviev, Aleksandr = Зиновьев, Александр. 1981. *Гомо советикус*. PDF: <http://zinoviev.org/files/zinoviev-homo-sovieticus.pdf> (03.06.2014).

Andrus Laansalu

[]

„Mis on sümbolilises märgisüsteemis nii halvasti töötavat, et ükski teine liik pole tahtnud seda kasutusele võtta?“

See küsimus kasvab välja biosemiootikast. Sellele ei ole häid vastuseid. Ega ka mitte lihtsaid. Muidugi ei olnud asi tahtmises. Evolutsioon küsib üsna vähe tahtmise järele. Või siis ei pruukinud neil teistel olla võimalust. miR-941 geen hakkas neurotransmitterite käitumist ja rakkude teisenemist mõjutama meie otsestel esivanematel. Pole teada, et midagi sellist oleks teiste loomadega juhtunud. Jah, just, pole teada.

Igatahes me saime endale keele kaela. Ja aja. Kronesteetilise potentsiaali. Sümbolilise märgisüsteemi. Painajaliku une. Me pole seda tahtnud. Ja nüüd on juba nii, et maailm eelneb. Keegi ei küsi. Tahad magada, ole valmis unenägudeks.

Kas sümbolilise märgisüsteemi see kuju, millesse me sattusime, tõukub evolutsiooniliselt varasemate märgisuhete iseloomust? Kas sarnasus ja külgnvus sekkusid, kui loomad endale sabade asemel keeled said? Õige jah, tegelikult ju ei saanudki. Kõik teised olid juba kohal ja jäid sellepärast ilma, anti ainult sellele, kes hiljaks jäi. Muinasjutud on seda asja täpselt vastupidi rääkinud (viimane jäi ilma). Muinasjuttude lugemise asemel oleks targem tõsta pommi ja joosta, see viib meid olemise kontaktpinnale lähemale. Füüsilised asjad on need, mille sõnum on tihendatud ja arukas.

See, et me hästi keeles hallutsineerida oskame, ei muuda keelelisi hallutsinatsioone tegelikkuse tihendusteks.

Sõna tagant on ikkagi kõik puudu, tühi ruum undab. Sest ta on väga tühi. Seal pole ühtegi kontaktpinda. Seal pole midagi.

Õigupoolest võib keel millalgi ennast kokku pakkima hakata. Pole üldse kindel, et me vajame sidusat narratiivi sel määral, kui me oleme harjunud eeldama. Võib konstrueerida keele tagasitõmbumise kultuuri. Järele jäävad füüsilised asjad, liikumismustrid, vitaalvormide märkamine, sõnatus, matemaatilise loogika kontsentratsioonikohad. Veel mõni üksik asi või konventsioon. Tagasitõmbumine, mille fookus ei ole sama mis religioossetel maailmahülgamise talgutel. Mida need varakristlikud mungad kõrbes tegid, kui nad liha suretasid ja endale erineva raskuskategooria ahelaid ja kannatusi välja mõtlesid? Mille poolest see erines traditsioonilide piinarikastest initsiatsiooniriitustest või tänapäeva BDSM-praktikatest?

Kui religioosne ilukõne ümbert ära puhastada – mitte millegi poolest. Järele jääb sama tüüpi kehaline impulss, indekste torm, mis pressib ennast keha pinnast läbi. Keelelised dekoratsioonid selle ümber ei muuda füüsilist kokkupõrkemustrit. Rusikalöök liigub väljaspool narratiivi aega. Kui tähendus Ferdinandiga koolimajja jõuab, on tunnid juba lõppenud.

Ei, vait jääda pole vaja. Jutud on toredad. Rääkiv loom sattus rääkimisest vaimustusse. Mis siis ikka. Pole põhjust seda endale pahaks panna. Ainult et me ei saanud oma keelemootorit enam pidama. Me rääkisime endale kokku võimalikud maailmad, aga kohaloleva lükkasime edasi. Nii suures plaanis (uurimise asemel fantaseerimine), kui ka väga väikeses (ärakandumine looma-ajast narratiivi aega). Kuidas keelest välja saada, tegelikkusega kohakuti jõuda?

Ükskord ma taipasin, et see on juba poolenisti tehtud. Isa aitas mind.

Isa andis mulle oma geenikomplektis kaasa midagi, ilma milleta ma ei saaks üldse maailmast aru. Tema geenikomplekt tegi ta ebaloomulikult tugevaks. Nii et temast sai maadleja. Inimestega pörkamine ei pakkunud talle varsti enam piisavalt huvi, inimesed olid liiga pehmed. Ta otsis igalt poolt materjali vastupanu. Tema haamril oli täismetallist vars. Tema lõhkumiskirvel oli täismetallist vars. Tema maailm oli nagu mehhiklasel, kes

võitleb suures pimedas tohutu jõujoonte känkraga, mis talle peale vajub, aga temast jagu ei saa. Ametilt oli ta psühhiaater.

Mulle sellist ebanormaalset jõudu ei tulnud. Aga ma sain isalt ühe teise omaduse, samast komplektist. Arusaamise, kuidas jõujoon materjalis jookseb. Ma tean ilma sõnastamata, milline materjal kui suure surve all katki läheb. Millise nurga all tuleb haamriga lüüa, et sihtmärk saaks võimalikult tugevalt pihta. Milline tross läheb katki ja milline ei lähe. Milline laud murdub läbi ja milline mitte. Kui ma võtan kätte tööriista, siis veel enne kui ma tean selle tööriista nime, hakkab mul valus kohas, kuhu tööriist sisse lõikaks, kui ma teeksin vale liigutuse. Jõujoon tabab keha. Sõnadel ei ole sellesse teadmisesse midagi asja. See kõik on üks reaktsioonide ja põrgete torm.

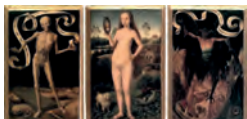
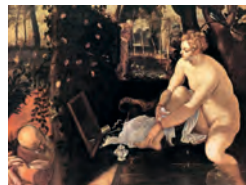
Ja semiootika on ainus masin, millega ma sellele ligi pääsen. Ilma semiootikata olen ma selle sees, looma ajas, lukus, kinni.

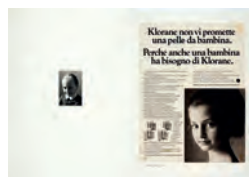
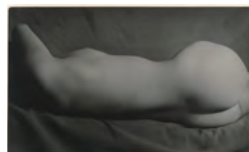
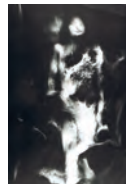
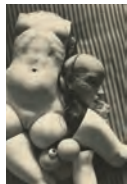
See on OK. Ma ei hooli sellest, et ma olen inimene. Ma hoolin sellest, et ma olen loom. Aga arusaamiskatsetest on hilja loobuda. Kui sulle keel on juba installeeritud, siis ta ka rakendub.

Semiootika peab andma inimesele tagasi tema loomalikkuse. Jääajast siiani ehtasime hallutsinatsioonide. Päril ilusad said, aga ei töötanud. Nüüd võiks hakata uut mustrit kokku laduma. Et saada aru oma loomaksolemise, ilma keeleliste liialdusteta. Miks mitte järgmised 10 000 aastat. Selle ajaga võib päris palju ära teha.

Lisad

Marge Monko







Lisa 1. Marge Monko Semiosalongi seminari „Daame oli küll vähe, aga siiski neid oli” (2014) slaidid

Gregor Taul



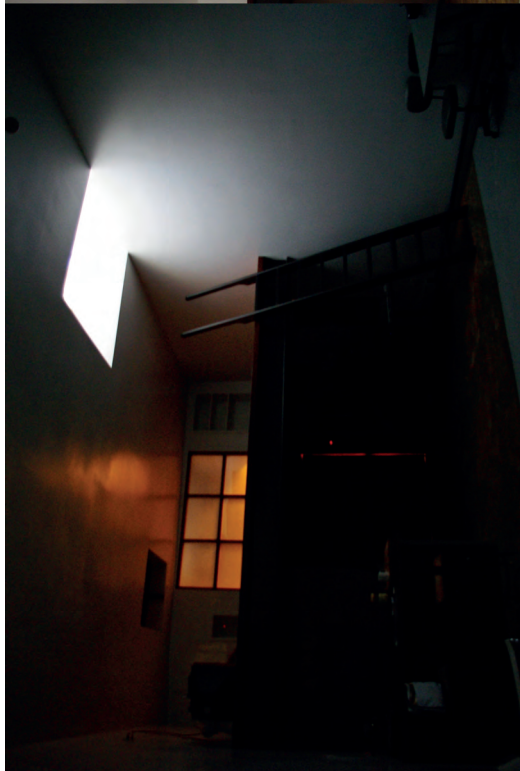
Lisa 2 ja 3. Peterburi tänavad. Foto Gregor Taul





Lisa 4 ja 5. Foto Gregor Taul



Veronika Valk

Lisa 6. Päev ärkab New Yorgis tegutseva Point B residentuuri 150-ruutmeetrises „üksikkongis“, kus metropolimelust kosuda.

Foto Veronika Valk



Lisa 7. Kahest tonnist sõest valmistatud installatsioon ühes Pekingi arvukatest kunstnikeküladest. Foto Veronika Valk



Lisa 8. Foto Veronika Valk

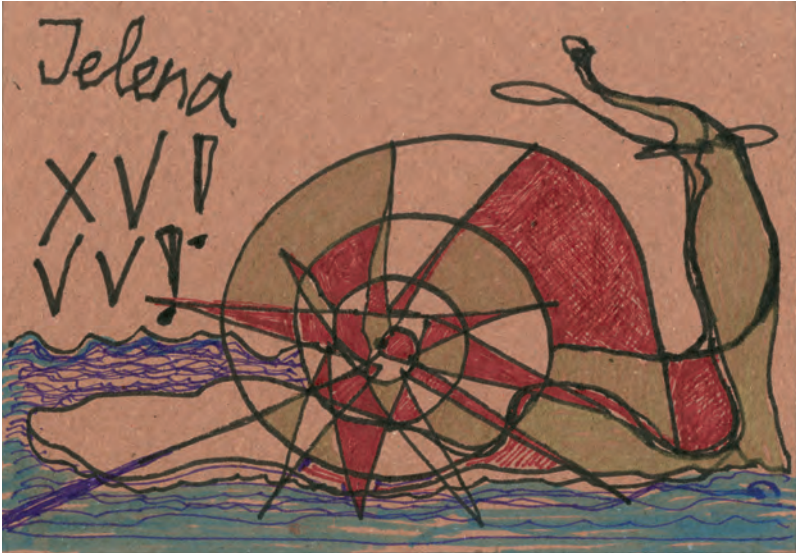
Lisa 8 (eelmine lk) ja Lisa 9. Illustratsioonid igapäevasest sõiduvahendist, elektrilisest kolmerattalisest sai Pekingist lahkudes pandaks maskeeritud pop-up raamatukogu. Ja kui ta veel surnud pole, on tema koduks siiani üks Haidiani linnajao tudengikohvik. Foto Veronika Valk





Lisa 10. Kliše, aga mis parata – rannikutel tunneb keha end väga „kodus”. Olgu nad Ameerikas, Aasias, Austraalias või Euroopas, mistahes aastaajal. Foto Veronika Valk

Arlene Tucker



Lisa 11 ja 12 (Figure 11 and 12). An example



Fideelia-Signe Roots

Lisa 13. Foto aktsioonist „Äng“ 2011. Fideelia-Signe Rootsi erakogu



Lisa 14. Videokaader Eva Seppingu videost „15 minutes of Shame“ (2014). Grimm Sandra Jõgeva. Eva Seppingu erakogu



Lisa 15. Fideelia-Signe Roots seltskonnadaam Anu Saagimiga. Foto Delfi Publik

Autorid

EDVIN AEDMA (1983), Tartu Ülikooli tõlketeaduse magister, kirjanik, semiootik ja videomängude produtsent

DANIEL EDWARD ALLEN (1966), fotograaf, sportlane ja *proofreader*

INDREK GRIGOR (1981), Tartu Kunstimaja galerist, kuraator, semiootik, kunstiajaloolane ja kunstikriitik

ROOMET JAKAPI (1973), Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna õppeõud, eksperimentaalmuusik

LIISA KALJULA (1982), Tallinna Ülikooli Eesti Humanitaarinstituudi kultuuride uuringute doktorant, kunstiteadlane ja kultuuriteoreetik

KIWA (1975), kirjastuse :paranoia direktor, eksperimentaalkirjanik, heli- ja visuaalkunstnik

ANDRUS LAANSALU (1969), biosemiootik, kunstiteadlane ja kunstnik

OLIVER LAAS (1985), Tallinna Ülikooli Eesti Humanitaarinstituudi filosoofiadoktorant, kunstnik ja kultuuriteoreetik

GERHARD LOCK (1978), Tallinna Ülikooli Kunstide Instituudi muusika osakonna lektor, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse doktorant, muusikateadlane, helilooja, muusikakriitik ja teaduslike publikatsioonide toimetaja

KAIRE MAIMETS-VOLT (1977), Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia teadur ja muusikateadlane

MARGE MONKO (1976), vabakutseline kunstnik, Köler Prize'i 2012. aasta nominent ja Henkel Art.Awardi 2012. aasta laureaat

KRISTIN ORAV (1987), Tallinna Ülikooli Eesti Humanitaarinstituudi kultuuride uuringute doktorant, *performance*-kunstnik ja Semiosalongi ERROR-i seeria kuraator

AARE PILV (1976), kirjandusteadlane, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse erakorraline teadur

TANEL RANDE (1980), Eesti Kunstiakadeemia doktorant, kirjanik, kriitik ja kunstnik

FIDEELIA-SIGNE ROOTS (1976), Eesti Kunstiakadeemia doktorant ja kunstnik

ANTI SAAR (1980), semiootik, kirjanik ja tõlkija

GREGOR TAUL (1986), kunstiteadlane ja Kondase keskuse kuraator

LAURA TOOTS (1986), Eesti Kunstiakadeemia fotograafia magister ja kunstnik

ARLENE TUCKER (1980), Tartu Ülikooli semiootika magister, kunstnik, mängu- ja tootedisainer

SVEN VABAR (1977), kirjastuse TOPOFON asutaja, kultuurikriitik ja ajakirjanik

VERONIKA VALK (1976), Eesti Kunstiakadeemia arhitektuuriteaduskonna teadustöö juht ja arhitekt

TÕNU VEEK (1968), Tallinna Ülikooli Eesti Humanitaarinstituudi filosoofiaprofessor

Kogumiku koostajad:

PIRET KARRO (1991), Tartu Ülikooli semiootika bakalaureus, *performance*'i-kunstnik ja Semiosalongi kuraator 2011-2014

KRISTIN ORAV (1987), Tallinna Ülikooli Eesti Humanitaarinstituudi kultuuride uuringute doktorant, *performance*'i-kunstnik ja Semiosalongi ERROR'i seeria kuraator

Kujundus ja küljendus:

RAUL TAREMAA (1980), Eesti Kunstiakadeemia meediagraafika tudeng

Keeletoimetajad:

TYLER BENNETT (1984), Tartu Ülikooli semiootika doktorant

EVA LEPIK (1971), Eesti Semiootika Seltsi liige, *Acta Semiotica Estica* keeleteoimetaja ja Tartu Ülikooli semiootikaosakonna raamatukoguhoidja

Semiosalongi seminarid 2011-2014

I hooaeg, veebruar – aprill 2011, kuraator Piret Karro

Ülikooli 18-022, Tartu

16.02.2011 - **Tiit Joala** tänavakunstist

02.03.2011 - **Edvin Aedma** reaalsuse modelleerimisest ja arvutimängude loomisest

16.03.2011 - **Indrek Grigor:** Miks Toomik iseendal persesest välja ronib?

30.03.2011 - **Urmo Mets:** Impamparhitektuur ehk arhitektuurikeele perifeeria

13.04.2011 - **Marco Laimre** informatsioonist

28.04.2011 - **Andrus Laansalu:** Loom, kes eksis sümbolite metsa

04.05.2011 - **Kristin Orav:** 0 – art > 0

11.05.2011 - **Tanel Rander** maastiku retoorikast

18.05.2011 - **Gregor Taul** kunstist Peterburi tänavatel

27.04.2011 - **Kaisa Eiche** kehast, keelest ja piiridest

II hooaeg, märts – mai 2012, kuraator Piret Karro

Jakobi 2-306, Tartu

07.03.2012 - **Mihkel Kunnus:** Aisting ja argument

21.03.2012 - **Mattias Merilai:** Omast ja nimest

04.04.2012 - **Jevgeni Zolotko:** Skulptuurist

Kohvik Nälg (Rüütli 8, Tartu)

02.05.2012 - **Madis Kats:** Prussakovina kunstist ja teadusest

09.05.2012 - **Daniel Edward Allen:** Observations on Painting and Photography

23.05.2012 - **Tyler Bennett:** Counter-Hegemonic Discourse Practice and Post-World Electronic Music

30.05.2012 - **Berk Vaher:** Mis toimub? Mis toimib?

III hooaeg, september – oktoober 2012; veebruar – mai 2013, kurator Piret Karro

ART IST KUKU NU UT

2012, Galeriis Noorus (Riia 11, Tartu)

18.09.2012 - **Laura Toots ja Piret Karro:** Vestlus näitusel „Sõida tasa üle silla“

27.09.2012 - **Hasso Krull:** Müütiline keel

Y galeriis (Küütri 2, Tartu)

10.10.2012 - **Kadri Tüür ja Elo Liiv** öko- ja pärimuskunstist

Tartu Kunstimuseumis (Raekoja plats 18, Tartu)

17.10.2012 - **Aune Unt:** Meie minad, meie teised

31.10.2012 - **Reet Varblane:** “Kordamine on tarkuse ema, aga millegipärast ei kehti see Eesti kaasaegse kunsti kohta”

KEVAD

Klubis Kink Konk (Vallikraavi 4, Tartu)

14.02.2013 - **Anzori Barkalaja:** Ühe kooli toimimine: vaade kultuurisemiootilisest luku august

14.03.2013 - **Roomet Jakapi:** Kuidas konstrueeriti ihust lahkunud hinge

28.03.2013 - **Anti Saar:** Tõlkekirjandus / lõtk ja nikerdus

11.04.2013 - **Silver Rattasepp:** Kui kaheksajalg oleks filosoof

25.04.2013 - **Aare Pilv:** Aisteetika

Tartu Jazzklubis (Ülikooli 20, Tartu)

08.05.2013 - **Märt-Matis Lill.** Muusikateose tähendusväljast

Kohvikus Fellin (Kauba plats 11, Viljandi)

21.02.2013 - **Andrus Laansalu:** []

20.03.2013 - **Katre Pärn:** Kuis väljendub mõte? (TÜ Viljandi Kultuuriakadeemias. Posti 1-221)

- 11.04.2013 - **Kaire Maimets-Volt:** (Üles)tähendusi muusikast
 09.05.2013 - **Rein Pakk:** Kujundite ja märkide flow ehk semiootika rakendus-
 likud võimalused harivas meelelahutuses

Von Krahli Akadeemias (Rataskaevu 10/12, Tallinn)

- 11.03.2013 - **Peeter Torop:** Semiootika ja praktiline kultuurialalüüs
 15.04.2013 - **Tõnu Viik:** Surma tähendusest semiootikas ja fenomenoloogias
 13.05.2013 - **Tanel Rander:** Koloniaalsus ja semiosfäär

IV hooaeg, oktoober, november 2013; veebruar – juuni 2014, kuraator

Piret Karro

ART IST KUKU NU UT 2013

Galeriis Noorus (Riia 11, Tartu)

- 16.10.2013 - **Andreas Trossek.** Kunstisemiootika vestlusing

PIMEDATE ÖÖDE FILMIFESTIVAL 2013

Kultuuriklubis Naiiv (Vallikraavi 6, Tartu)

- 19.11.2013 - **Katre Pärn ja Martin Oja:** Väärtfilmist ja filmi väärtusest

KEVAD

Kirjanduslokaalis Arhiiv (Vanemuise 19, Tartu)

- 26.02.2014 - **Sven Vabar:** Toome Mikita metsast välja!
 12.03.2014 - **Veronika Valk:** Mitte-keha, -arhitektuur ja –meedia
 26.03.2014 - **Jaak Tomberg:** Loetelu tehniline nullkraad: kirjelduse tonaalne
 lamedus
 10.04.2014 - **Marge Monko:** Daame oli vähe, aga siiski neid oli
 30.04.2014 - **Ülle Pärli:** Mitte-kohad ja kohatud asjad vene kirjanduses
 07.05.2014 - **Timo Maran:** Keha, luule ja loodus – biosemiootilise kriitika
 võimalikkusest

DOMUS DORPATENSISE MÖTLEMISFESTIVAL

Trükimuuseumis (Kastani 38, Tartu)

21.05.2014 - **Lemmit Kaplinski:** Trükkal ja tsensor – etüüd kahes vaatuses
(kust ei puudu ka piraadid)

RODRIGO DE SAN MARTINI NÄITUS „OBSERVACIONES ESTELARES ESPECULATIVAS“

Tartu Ülikooli kirikus (Jakobi 1, Tartu)

09.06.2014 - **Rodrigo de San Martin ja Tyler Bennett:** Speculative
Knowledge

ERISEMINARIDE SARI ERROR, kuraator Kristin Orav

Von Krahli Akadeemias (Rataskaevu 10/12, Tallinn)

- 03.03.2014 - **Oliver Laas:** Vea-element tähenduses ja kommunikatsioonis
- 10.03.2014 - **Liisa Kaljula:** Mis juhtus Andres Lapeteusega? *Error*’ist kõrg-
klassi *homo sovieticuse* näitel
- 17.03.2014 - **Gerhard Lock:** Hüperteadvus ja hetkes olemine. *Error*’i rollist
muusikalises vabaimprovisatsioonis
- 24.03.2014 - **Tyler Bennett:** Art is always subversive – aesthetics and
politics in early and late Lotman
- 31.03.2014 - **Rein Raud:** Võidab see, kes teeb vähem vigu?
- 07.04.2014 - **Anders Härm:** Tõlgendatavast tõlgendajaks.
Autoripositsiooni nihkest kaasaegses kunstis
- 14.04.2014 - **Jaanika Juhanson:** Viga teatris. Võimatused ja võimalused
- 21.04.2014 - **Arlene Tucker:** This is this is not a mistake
- 28.04.2014 - **Fideelia-Signe Roots:** Kui naine tahab olla kangelane
- 05.05.2014 - **Kristin Orav:** On Error in Failure in Contemporary Art

seminaride kokkuvõtted: semiosalong.blogspot.com

seminaride lindistused: mixcloud.com/semiosalong

Summary

Semiosalong has been a process, phenomenon, interaction, experience, platform. The seminar series that center around Semiotics started its events in the basement of the University of Tartu main building at first, and has developed into an interdisciplinary cultural event taking place in three academies. Semiosalong has grown large, having a history of events in three towns in Estonia, thirteen cafés, cultural clubs, museums, galleries, and classrooms, and has been a part of several cultural festivals during its four years of existence.

Semiosalong began with two enthusiastic first year Semiotics students aiming to reincarnate a film night series that used to take place in the Semiotics department of Tartu University. Piret Karro became the curator and held ten seminars on Visual Semiotics in Spring 2011. By the second season in Spring 2012, the series had risen to the ground, with three seminars in the Semiotics department. After a revelation that Semiosalong is the kind of event that should happen in a place where people enjoy gathering - cafés, cultural clubs and galleries - the rest of the season took place in café Nälg in Tartu.

By the third season in Autumn 2012 and Spring 2013, Semiosalong had extended its rhizome to two other towns and a contemporary art festival. In Tartu, club Kink Konk held five seminars and Tartu Jazz Club held

one, a music special. In addition, Semiosalong took part of the art festival ART IST KUKU NU UT, hosting five seminars in three galleries in Tartu. In Tallinn, Von Krahl Academy accommodated three Semiosalong seminars. In Viljandi, four seminars took place in café Fellin, in collaboration with University of Tartu Viljandi Culture Academy.

The fourth season, Autumn 2013 and Spring 2014, took place in Tartu and Tallinn. The Tallinn cycle was conceptually the most developed. It was organized by a new curator - Kristin Orav, who held a series of events which were dedicated to the concept of ERROR. In Tartu, it seemed that by the fourth season, Semiosalong had really taken root in town. The six regular seminars were so popular that Semiosalong was invited to be a part of the programme of three cultural festivals and one exhibition.

In this publication, twenty two texts by Semiosalong lecturers have been compiled into a multi-genre collection of scientific analyses, personal essays, experimental literature, articles and a poem. The collection has been divided into three themes: Art, Culture and Literature, and Error, consisting of three articles in English and the rest in Estonian.

In the Art section, there are seven texts by the following authors: **Marge Monko, Daniel Edward Allen, Gregor Taul, Indrek Grigor, Laura Toots, Aare Pilv, and Edvin Aedma**. Each of them analyze a specific subject based on Art History, discuss their own experiences with art or as artists, thus creating a more synthesized interpretation of the artistic lifeworld.

In the Culture and Literature section, seven authors present their expertise: **Anti Saar** in literature translation, **Kaire Maimets-Volt** in music semiotics, **Roomet Jakapi** in theological philosophy, **Sven Vabar** in reality machines through the means of experimental literature, **Tanel Rander** in culturo-political analysis, **Tõnu Viik** in phenomenology, and **Veronika Valk** in the culture of travelling.

The final section constitutes articles by the lecturers from the fourth season's Error cycle, except **Kiwa** and **Andrus Laansalu**, who were not a part of the cycle, but whose texts harmonize with the subject. Error is analyzed thoroughly by philosopher **Oliver Laas**, musician-theoretician

Gerhard Lock, semiotician **Arlene Tucker**, artist-researcher **Kristin Orav**, artist **Fideelia-Signe Roots** and art historian **Liisa Kaljula**.

The topics and articles in the publication have been combined into a dense dialogue where one can find an answer or a counter-argument in one text to a question or a statement in another. The editors have aimed to unite scientific approaches and artistic expressions between the covers of a single book so that the authors' original style and views remain, maybe even create contrast with the neighbouring articles. The collection is naturally exposed for critical analysis and intended to initiate dialogue where needed. In this baroque abundance, the potent field of analysis of Semiotics as a science and a method ought to be revealed. This publication hopes to bring Semiotics closer to a wider audience, illustrating that it is not a theoretically dry science unable to exit the lecture hall or the science of traffic signs. Semiotics offers a relevant method to interpret and give sense to cultural phenomena and processes. An individual in culture operates in the dynamics of different cultural codes, languages and events on a daily basis, but might not always acknowledge the mechanisms of meaning in cultural processes. How does the world around us become meaningful? This publication presents exactly twenty two possible ways to describe the different aspects of our shared cultural context, in which Semiotics holds the core position.

Piret Karro and Kristin Orav

Tänuõnad

Semiosalong tänab südamest kõiki nelja aasta jooksul üles astunud lektoreid ning neid, kes toetuse, koostöö ja nõuga seminarisarja korraldamisel kaasa aitasid:

Kaarel Arb

Rael Artel

Kaisa Eiche

Indrek Grigor

Kristi Karro

Henri Kõiv

Hannele Känd

Mirjam Makarov

Mirjam Parve

Katre Pärn

Tanel Rander

Rasmus Rebane

Mihkel Riis

Kristofer Soop

Triin Tulgiste

Villem Varik

Vahur Vogt

Katre Väli

Tartu Ülikooli semiootika
osakond

Tartu Ülikooli Viljandi
Kultuuriakadeemia

Tallinna Ülikooli Kunstide
Instituudi muusika osakond

Kirjanduslokaal Arhiiv, kohvik
Fellin, Tartu Jazzklubi, klubi
Kink Konk, kultuuriklubi Naiiv,
galerii Noorus, kohvik Nälg,
Tartu Kunstimuuseum, Tartu
Ülikooli kirik, Trükimuuseum,
Von Krahl, Y-galerii

**“Sõbralik semiootika: Semiosalongi tekste aastast 2011-2014”
autoreid ja neid, kes artiklikogumiku koostamist toetasid:**

Eesti Kultuurkapital

Tartu Kultuurkapital

Eesti Semiootika Selts

Tartu Ülikooli semiootika osakond

OÜ Gutenbergi pojad

Arhiiv

Von Krahl

Louis Janus

Heie Treier

Katre Väli

Ning neid, kes esinesid artiklikogumiku esitlustel:

Hannes Aasamets, Edvin Aedma, Kaspar Aus, Raul Keller, kiwa, LAIK,
Gerhard Lock, Mihkel Maripuu, Ivo Naries, Martin Oja, Rait Rosin,
Hello Upan, Juhan Vihterpal, Liis Viira, Ekke Västrik