

NOOVUM KEELES. KESKMENIHETEST POSTMODERNISTLIKUS TEADUSLIKUS FANTASTIKAS

JAAK TOMBERG

Sissejuhatus

Ulmekirjandus (ning kitsamas kontekstis teaduslik fantastika) on kahtlemata täitnud olulist rolli inimkonna futurooloogilise silmadeavajana – teinud tulevikku suunatud mõtlemise emotsionaalselt tähtsaks ning löiminud selle igapäevase vaimse rutiiniga. Žanri parimad esindajad ületavad selgelt lihtsa meelelahutuse tasandi, pakkudes kujundisüsteeme, mis loovad intellektuaalset virgutust. Kuid teadusliku fantastika prognostilist rolli võib sellegipoolest teisejärguliseks pidada: ulmeteoreetik ja -kirjanik Darko Suvin kirjutab, et iga märkimisväärset teaduslik-fantastilist teksti tuleks lugeda kui analoogiat, mis jääb ähmase sümboli ja konkreetse mõistujutu vahealasse. D. Suvin nimetab tuletavat (ekstrapolatiivset) teaduslikku fantastikat iga-suguses futurooloogilises mõttes tehnokraatliku ideoloogia pettekujutelmaks.¹ Tõepoolest – tulevikulise suunitlusega ulmekirjandus on osake laiemast tulevikudiskursusest, kuid selle prognostiline funktsioon ei ole kaugeltki võrreldav ega samatasandiline näiteks tuleviku-uuringute omaga.² Kriitikud, kes ei pea ulmekirjandust tõsiseks kirjanduseks, on ulmekirjanduse ennustusliku rolli ekslikult teose kirjanduslikust väärtusest kõrgemale tõstnud (või on liialt raskekaaluline reaaleluline prognostilisis surmanud teose kirjandusliku, vertikaalse sügavuse). Tuleviku täpse tuletamise paratamatu võimatuse tõttu ei osutu tulevikulise suunitlusega ulmekirjanduse juures tähtsaimaks mitte tulevikuline tõde ise, vaid teatav eelkaemuslik mulje usutavusest. See usutavuse-illusioon põhineb aga vähemalt samavõrra nii tekstuaalsel teostusel kui ka elementaarsel, loogilis-ratsionaalsel ekstrapolatsioonil.

Käesolev artikkel näitab, kuidas tekstuaalsest teostusest on postmodernistliku kultuuritunnetuse taustal saanud tulevikulise suunitlusega teadusliku fantastika peamine ulmelisuse allikas: kuidas ulmelisust ei pruugi tekitada enam niivõrd teose üks või teine (tuletatud või leiutatud) sisuline motiiv, vaid kätteõpitud tekstuaalsed tehnikad, mille kaudu tekstisisese fiktsionaalse maailma mõõdet esile tõstetakse.³ Veel enam, hiliskapitalistlikus linnaruumis võib lihtsaim kirjelduslik tähistusprotsess mõjuda ulmelisena, sest tulevik – nagu J. G. Ballard ehk mõnevõrra äärmuslikult, kuid tabavalt sõnastab⁴ – on lakkamas olemast, sest seda seedib kõikeõgiv olevik. Nihe ei pruugi seega olla toimunud tingimata kirjanduslikul tasandil, vaid ümbritsevas kultuuris eneses.

¹ D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven–London: Yale University Press, 1979, lk 76.

² Vt nt: K. L o o g m a, *Tuleviku-uuringud ja stsenaariumimeetod*. – Akadeemia 1997, nr 3, lk 543–565.

³ Artikli üheks peamiseks teoreetiliseks taustaks on Brian McHale'i teos "Constructing Postmodernism", sest selles käsitletakse teadusliku fantastika ja nn "peavoolu" kirjanduse vastastikkuseid mõjutusi.

⁴ J. G. B a l l a r d, *Crash*. London: Vintage, 1995, lk 4.

Teadusliku fantastika baasehituskivid

Andrus Org toob D. Suvinile viidates teadusliku fantastika "baasehituskividena" ära *noovumi* ja *kognitiivse võõrituse*. Noovumit kirjeldab Org pidevusetu või ennustamatu informatsiooni kandjana, mis on identifitseeritav ebatõesena, kuid mis alati on tõepäraselt ebatõene, usutavalt võimalik.⁵ D. Suvin kirjutab, et "kognitiivsel tasandil on noovum terviklikuks ühendatud innovaatiline fenomen, mis hälbib autorile ja lugejale teadaolevast tegelikkusest."⁶ Ulmenoovum osutab hüpoteetilistele asjadele-nähtustele (fiktsionaalidele), mida hetketegelikkuses veel ei eksisteeri, kuid mis teaduse seisukohalt vaadatuna on tulevikus usutavasti tõenäolised.⁷ Kirjandusteose osana on noovumi ülesandeks avardada ja süvendada kunstilist tunnetust, ulmekirjanduses toimib noovum kui võimendus. D. Suvin lisab, et esiletõstetud uuendus võib teaduslikus fantastikas ilmnedä üsna mitmel tugevusastmel, alates ühest kindlapiiriliseast uuest "leiutisest" (seadeldisest, tehnikast, nähtusest, suhtest) tagapõhja (aegruumilise koha), agendi (peategelase või tegelaste) ning/või autori keskkonnas suurelt jaolt tundmatute suheteni välja.⁸

Noovumi sisenemisel vastuvõtja (nt lugeja) tunnetuslikku maailmapilti tekib vastuoluline tajunihe, mida Suvin nimetab kognitiivseks võõrituseks.⁹ Kognitiivse võõrituse tekkimiseks on vajalik sooritada epistemoloogiline tajuprotseduur, mille jooksul vastuvõtja identifitseerib noovumi ja hindab selle uudsust või usutavust talle teadaoleva maailma taustal. "Enamasti tekitab võõritusefekti selline noovum, mis pole reaalmaailma taustal endastmõistetav ega loomulik, vaid mõjub oma ootamatuses ja tundmatuses justkui võõrkeha."¹⁰ Teadusliku fantastika kui autonoomse žanri narratiivse strateegia määravaiks asjaoludeks on niisiis noovumid, mis on kognitiivselt kehtestatud.

Teaduslik-fantastilised noovumid võivad ulmeteksti siseneda üldjoontes kahe loomemeetodi – ekstrapolatsiooni või spekulatsiooni – rakendamise tulemusena. Nendevahelise põhimise erinevuse on sõnastanud Brian McHale järgmiselt: "Ekstrapolatiivne teaduslik fantastika lähtub empiirilise maailma praegusest seisundist, eriti teaduslike teadmiste praegusest seisundist, ning ehitab loogilisel ja lineaarsel moel maailma, mis võiks olla praeguse maailma tulevikuline pikendus või praeguste tegevuste tagajärg. Spekulatiivne maailmaehitamine sisaldab endas kontrastina kujutlusvõimelist hüpet, võttes aluseks ühe või rohkema praegusest asjade seisust lineaarselt tuletamatu lahknevuse empiiriliseast maailmast. Võib öelda, et ekstrapolatsiooni teel konstrueeritud maailmad on metonüümses seoses praeguse empiirilise maailmaga, samas kui spekulatsiooni teel konstrueeritud maailmad on sellega metafoorses või analoogilises seoses."¹¹ Lisaks tuleks mainida, et tihti esinevad mõlemad maailmaehitusviisid teoses korraga ning ei ole teineteist vastastikku välistavad. Niimoodi võivad kirjeldatavas tulevikumaailmas koos eksisteerida nii tänapäevase tagapõhjaga kui ka praeguse asjade seisu pers-

⁵ A. O r g, Ulmežanri piirjooni. – Keel ja Kirjandus 2001, nr 12, lk 829.

⁶ D. S u v i n, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, lk 64.

⁷ A. O r g, Ulmežanri piirjooni, lk 829.

⁸ D. S u v i n, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, lk 64.

⁹ D. S u v i n, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, lk 7–10.

¹⁰ A. O r g, Ulmežanri piirjooni, lk 830.

¹¹ B. M c H a l e, *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992, lk 244.

pektiivist võimatuna tunduvad motiivid. Kuid igal individuaalsel juhul on üks neist kahest meetodist teoses tõenäoliselt väljapaistvam või kesksem.¹²

Seda, et spekulatiivne ja ekstrapolatiivne loomedominant moodustavad tekstisisesel tasandil teatava metodoloogilise opositsiooni,¹³ kinnitab ka asjaolu, et nii spekulatsiooni kui ekstrapolatsiooni võib ajalooliste dominantidena vaadelda ka teadusliku fantastika ajaloo lõikes. Ühe laiemalt aktsepteeritud võimaluse kohaselt¹⁴ algab nüüdisaegse teadusliku fantastika ajalugu 1926. aastal ilmuma hakanud ajakirjaga *Amazing Stories*, mida toimetab Hugo Gernsback. Loomulikult võib retrospektiivselt ulmekirjanduse sekka arvata ka paljud varasemad teosed, sealhulgas näiteks Mary Shelley "Frankensteini" ning H. G. Wellsi mitmed romaanid, kuid žanri kindlapiirilise institutsionaliseerimine – selle pidev eneseteadvustamine – hakkas kujunema esimeste ulmeajakirjade ilmumisega. B. McHale kirjutab, et H. Gernsbacki toimetatud ajakirjades ilmunud juttudes oli dominandiks ekstrapolatiivne maailmaehitamine ning edaspidi reageeris iga järgnev teadusliku fantastika faas eelmise faasi dominandile, kaldudes vastava polaarsuse vastaspoolele.¹⁵ Niimoodi tingis Gernsbacki ajakirjade ekstrapolatiivne "teaduslikustamine"¹⁶ reaktsioonina kalde spekulatiivse loomedominandiga kosmoseoperitesse ja kosmosefantastikasse (autoritest nt E. E. Smith ja Edgar Rice Burroughs). Kosmoseoperitele reageeris alates 1940-ndatest aastatest omakorda ekstrapolatiivselt ulmekirjanduse kuldajastu – tuntumatest autoritest on muuhulgas kindlasti nimetamisväärsed Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, Theodore Sturgeon, Philip K. Dick ja Arthur C. Clarke – ja sellele alates 1960-ndatest aastatest omakorda ulmekirjanduse spekulatiivne uus laine (nt Brian Aldiss, J. G. Ballard, Thomas Disch). Uus laine pikenes tänu J. R. R. Tolkieni raamatute mõjul tekkinud *science-fantasy*'le 1970.–1980-ndatesse aastatesse, mil sellele vastas ekstrapolatiivselt küberpunk (W. Gibson, Bruce Sterling, Rudy Rucker, Pat Cadigan, Lewis Shiner).¹⁷

Teadusliku fantastika ja "peavoolu" kirjanduse suhetest

Loomedominantide ja "ajastute" vaheldumisega paralleelselt tihenesid ka teadusliku fantastika ja muu, nn peavoolu kirjanduse (*mainstream fiction*) vastastikused mõjutused, mis kummagi olemust märkimisväärselt ümber kujundasid. Nimelt, nagu McHale selgitab, eksisteerisid teaduslik fantastika ja peavoolu kirjandus moodsa teadusliku fantastika esimeste faaside ajal (1920.–1940-ndatel aastatel) teineteisest vastastikku sõltumatult; esimesed kontaktid tekkisid alles 1950-ndatel aastatel, mil R. A. Heinlein, I. Asimov, A. C. Clarke, Alfred Bester ja teised kuldajastu autorid tõstsid teadusliku fantastika vastavusse (samale tasemele) konservatiivse peavoolu kirjanduse stilistiliste normidega ning modelleerisid oma proosastiili ja narratiivsed stra-

¹² B. McHale, *Constructing Postmodernism*, lk 244.

¹³ Esimese puhul kerkib tähendus metafoorsest võrdlusest (tegeliku maailma ja projitseeritud fiktsioonimaailma vahel), teise puhul on samalaadne tähendusloomeline võrdlus aga metonüümse iseloomuga.

¹⁴ Vt nt: B. McHale, *Constructing Postmodernism*, lk 244; A. Org, *Ulmežanri piirjooni*, lk 825.

¹⁵ B. McHale, *Constructing Postmodernism*, lk 244–245.

¹⁶ Vt W. S. Bainbridge, *Dimensions of Science Fiction*. Cambridge–Massachusetts–London: Harvard University Press, 1986, lk 16; B. McHale, *Constructing Postmodernism*, lk 245.

¹⁷ B. McHale, *Constructing Postmodernism*, lk 245.

teegiad peavoolu *bestseller*-kirjanduse järgi.¹⁸ Samal ajal hakkasid mõned peavoolu bestsellerite autorid (nt Nevil Shute) võtma kasutusele teadusliku fantastikale tüüpilisi motiive, ainet ja materjale.¹⁹ Sidemed teadusliku fantastika ja peavoolu "kõrgkirjanduse" vahel tekkisid alles ulmekirjanduse järgmise, uue laine tulles, kuid 1960-ndate ja 1970-ndate aastate alguse autorid ei modelleerinud motiive mitte selle aja kaasaegsete "kõrgkirjandusse" kuuluvate postmodernistlike autorite (nt Thomas Pynchoni, Joseph Helli, John Hawkesi) teostest, vaid varasema, kõrgmodernistliku generatsiooni teostest – nii sai J. G. Ballard inspiratsiooni Joseph Conradilt, Philip J. Farmer James Joyce'ilt, Thomas Disch Thomas Mannilt jne.²⁰ B. McHale kirjutab, et teaduslik fantastika ja postmodernistlik peavoolu kirjandus said nii esteetiliselt kui ka kronoloogiliselt teineteise kaasaegseteks alles 1970-ndate aastate jooksul, mil kumbki hakkas lõpuks kasutusele võtma motiive teise hetkel käimasolevast, dominantsest faasist; niisugused romaanid on teadusliku fantastika poolelt näiteks Brian Aldissi "Report on Probability", Philip K. Dicki "Ubik" ja J. G. Ballardi "The Atrocity Exhibition" ning postmodernistliku peavoolu teostest Alasdair Gray "Lanark", John Fowlesi "A Maggot" ja Vladimir Nabokovi "Ada".²¹ Määratlemisel ilmnevad probleemid ulmekirjanduse järgmise laine, 1980-ndatel aastatel esile kerkinud küberpungi juures. Selleks ajaks oli teadusliku fantastika ja postmodernistliku peavoolu kirjanduse omavaheline interaktsioon läinud sedavõrd kiireks, et "võis leida postmodernistlikke tekste, mis ammutasid materjali teaduslik-fantastilistest tekstidest, mis olid tänu varasemale kokkupuutele peavoolu postmodernistliku poetikaga teatud määral juba "postmoderniseeritud".²² Küberpunk võib sellele vastavalt vaadelda kui "teaduslikku fantastikat, mis tuletab teatud kindlad elemendid postmodernistlikust peavoolu kirjandusest, mis omakorda on juba suuremal või vähemal määral teaduslikult fantastikalt mõjutusi saanud".²³

Probleem seisneb selles, et ehkki ulmekirjanduse kuldajastut saab pida selgelt ekstrapolatiivse ja epistemoloogilise rõhuga vooluks (see lähtub teaduslik-tehnoloogilistest teadmistest ning esitab tulevikulise maailma projitseerimise kaudu loogilis-ratsionaalselt küsimusi nendesamade teadmiste piiride kohta) ning ulmekirjanduse uut lainet spekulatiivse ja epistemoloogilise rõhuga modernistlikuks vooluks (tulevikulise maailma usutavus pole siin niivõrd tähtsal kohal kui tähelepanu olevikulisele ühiskonnale ja inimese sise-maailmale²⁴), siis küberpungi puhul tekib loomemeetodi dominandi määratlemisel teatav kaheldavus. Esmapilgul paistab, et küberpunk, mis "tõlgib või kodeerib postmodernistlikud vormi tasandi motiivid (verbaalne aegruum, narratiivsed strateegiad) ümber sisu või "maailma" tasandile",²⁵ on ekstrapolatiivse ja ontoloogilise rõhuga postmodernistlik ulmevool. Kuid sellal, kui küberpunkarid kirjeldavad oma maailmaehitusmoodust kui ekstrapolatiivset, vaatlevad teised teadusliku fantastika autorid (ning eelkõige neokstrapola-

¹⁸ B. M c H a l e, *Constructing Postmodernism*, lk 227–228.

¹⁹ B. M c H a l e, *Constructing Postmodernism*, lk 228; vt ka C. B r o o k e - R o s e, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. London: Cambridge University Press, 1983, lk 72–102.

²⁰ B. M c H a l e, *Constructing Postmodernism*, lk 228.

²¹ B. M c H a l e, *Constructing Postmodernism*, lk 228.

²² B. M c H a l e, *Constructing Postmodernism*, lk 228–229.

²³ B. M c H a l e, *Constructing Postmodernism*, lk 229.

²⁴ A. N i k k a r e v, *Briti ulme suurmeister Brian Aldiss*. [Järeisõna.] – B. A l d i s s, *Kontorfoos*. Saue: Skarabeus, 2004, lk 250.

²⁵ B. M c H a l e, *Constructing Postmodernism*, lk 246.

tiivse rajuulme autorid, näiteks Gregory Benford, David Brin, Vernor Vinge) neid kui uue laine edasikandjaid, kes tegelevad rohkem stiili ning "tekstuu-ri" kui ekstrapolatsiooniga.²⁶

Ekstrapolatiivsuse tekstuaalne jäljendamine

Niisuguse (kahtlemata postmodernistliku) vastuolu väljatoomine on õigustatud, põhjust selle tekkeks tuleks otsida just küberpunkti mõjutava postmodernistliku peavoolu kirjanduse eelnevast kokkupuutest varasema (ehk peamiselt uue laine) ulmega. Nii segunevad küberpungis ekstrapolatiivne reaktsioon uue laine spekulatiivsusele (nimetaksin seda tulevikuliseks realismiks) ning uue laine mõningane keskendumine keelelisele teostusele ja postmodernistlikele keelemängudele (nimetaksin seda tekstuaalseks ekstrapolatsiooniks).

Mõlemad dominandid on küberpungis ka usutava tulevikumaailma projitseerimise eesmärgil äärmustesse arendatud. Nn tulevikuline realism püüab tulevikumaailma ümber usutavuse-illusiooni loomiseks vähendada lugeja kujutlusvõime liigset kaldumist fantastilisse. Selleks muudetakse siin suur hulk teaduslik-tehnilisi teadmisi (ja nendest lähtuvaid teaduslik-fantastilisi ekstrapolatsioone) lugejale kergesti ligipääsetavaks ning lihtsalt mõistetavaks. Autor kutsub lugejat oma olevikulisi teaduslik-tehnilisi teadmisi jäägitult usaldama ning kui see usaldus on saavutatud, tekib järk-järgult ka lugeja usk kirjeldatavasse tulevikunägemusse. Vastupidiselt "tekstuaalsele ekstrapolatsioonile" (millest tuleb juttu allpool) üritab autor siin vältida tekstuaalse tasandi liigset polüsementilisust ning näitab lugejale tulevikulist maailma võimalikult selgesõnaliselt ja võimalikult sarnasena sellele, kuidas ta seda ise ette kujutab (sest tema põhjalikud teaduslik-tehnilised teadmised ja loogilise tuletusmeetodi valdamine võimaldavad seda usutavalt teha). Heaks näiteks on tulevikulise virtuaaltehnoloogia kirjeldus Neal Stephensoni romaanist "Lumevaring" ("Snow Crash"):

Lääts näeb seda poolt maailmast, mis on arvutist kõrgemal, ja seal on suurem osa Hirost. Nii saab arvuti üsna hästi jälgida, kus Hiro on ja kuhupoole ta vaatab.

Arvuti sees on kolm laserit, punane, roheline ja sinine. Piisavalt tugevad, et anda heledat valgust, ent mitte nii võimsad, et su silmapõhjasid läbi põletada ja ajusid keema panna. Nagu juba algkoolis õpitud, saab neid kolme värvi kombineerides moodustada kõik need värvitoonid, mida Hiro silmad suudavad eristada.

Niisiis, peenike ja suvalist värvi kiir tuleb läbi kalasilma ükskõik mis nurga all arvutist välja. Arvutis peituvate elektrooniliste peeglite abil liigub kiir Hiro prillidel edasi-tagasi, just niisamuti nagu elektronikiir kunagiste televiisorite kineskoobi sisemuses. Ja kokkuvõttes tekib Hiro ja reaalsuse vahele kujutis.

Kui kummagi silma ette joonistada pisut erinev pilt, muutub kujutis kolmemõõtmeliseks. Kui muuta kujutist seitsekümmend kaks korda sekundis, näib kujutis liikuvana. Kui liikuv kolmemõõtmeline pilt koosneb 2000 x 2000 pikselist, siis on selle teravus silma vastuvõtuvõime piiril, ning kui pumbata kõrvaklappidesse digitaalne stereoheli, siis lisandub liikuvale ruumilisele maailmale täiesti realistlik helitaust.

Nii et Hirod pole tegelikult siin. Ta on arvuti loodud maailmas, mille arvuti tema silmade ette joonistab ja kõrvadesse saadab. Asjassepühendatud nimetavad seda kujutletavat paika metaversumiks. Hiro veedab suure osa ajast metaversumis.²⁷

²⁶ B. M c H a l e, *Constructing Postmodernism*, lk 245.

²⁷ N. S t e p h e n s o n, *Lumevaring*. Tallinn: Varrak, 2003, lk 25–26.

Seevastu "tekstuaalse ekstrapolatsiooni" kaudu kujutatud tulevikud saavad oma usutavuse jõu peamiselt lugeja paratamatust soovist teksti epiteetiderohket maailmakehtestavat keeleorgiat ratsionaalselt korrastada (võiks öelda, et teksti enese seesmine loogilis-ratsionaalne nõrkus osutub seeläbi usutavuse-illusiooni suurimaks tugevuseks). Tulevikuline miljöo kehtestatakse siin spetsiifiliste tekstuaalsete võtete kaudu, fiktsionaalse maailma usutavus ei sõltu niivõrd teaduslik-tehniliste teadmiste mõistuslikust edasiarendusest, vaid autori oskusest vallata kätteõpitud kirjutusviisi, "jäljendada veel mitte olevat kui reaalsel". Niisuguse kirjutusviisi jõulisemateks tendentsideks on fiktsionaalse maailma võimalikult ulatuslik tekstuaalne kehtestamine, jutustajatasandi subjektiivne perspektiiv, tihendatud detailsus, detailide fragmentaarne valik, fiktsionaalse maailma sisese tegevustiku ajaline lühidus mahukas tekstuaalses ruumis, epiteetide suur kvantiteet, filmilikult liikuv miljöo. Heaks näiteks on William Gibsoni romaani "Homse päeva peod" ("All Tomorrow's Parties") alguslõik:

Läbi tänase õhtu tuvastamatute ja tundmatute nägude voolu, keset musti kii-rustavaid kingi ning kokkupandud vihmavarje – rahvamass ühtse organismina jaama vaakumsüdamesse laskumas – tuleb Shinya Yamazaki, sülearvuti kindlalt käe alla peidetud nagu mõne vähearenenud, ent enam-vähem elujõulise mereolendi mar-jatera.

Olles õppinud hakkama saama tõuklevate küünarnukkide, liigsuurte Ginza kot-tide ja halastamatute diplomaatkohvritega, läheb Yamazaki koos oma väikese info-lademega alla neoonsügavikku. Ühe võrdlemisi vaikse lisaharu poole; kahhelplaati-dega sillutatud koridori, mis ühendab paralleelseid lifte.

Roheliste keraamiliste plaatidega kaetud kesksed sambad toestavad lage, mis ku-biseb tolmunud ventilaatoritest, suitsudetektoritest, kõlaritest. Sammaste taga, kau-gema seina vastu on korrapärasusse ritta kuhjunud suured mahajäetud pappkastid – linna kodutute improviseeritud peavarjud. Yamazaki peatub; ja sel hetkel uhab kõndiva jalgademere meeletu mühin temast üle, seda ei hoi a enam tagasi tema mis-sioonitunne ning ta soovib sügavalt ja siiralt, et oleks kusagil mujal.

Ta võpatab tugevasti, kui üks noor moekas ema – näojooned Chaneli mikropoo-ri mähitud – tema varvastest kalli kolmerattalise lapsekäruga üle rullib. Pahvata-des välja krampliku vabanduse, näeb Yamazaki läbi mingist roosaks toonitud plas-tikust elastsete kardinat silmanurgast imikut; videoekraani helendus plingib, kui lapse ema otsusekindlalt minema veereb.²⁸

Need kaks tulevikulise usutavuse tekitamise "meetodit" pole vastastikku teineteist välistavad (näiteks N. Stephenson, Charles Stross ja Cory Doctow valdavad võrdlemisi vilunult nii süvateadmiste põhise ratsionaalset ekstrapolatsiooni kui tulevikulist miljöod genereerivaid tekstuaalseid võtteid), vaid eksisteerivad küberpungis ja selle 1990-ndatesse aastatesse pikenenud järellainetuses enamasti koos. Kuid iga individuaalse teksti lõikes on võimalik otsustada, kumba "meetodit" see jõulisemalt rakendab. Teadusliku fantastika võimalike postmodernistlike keskmehete seisukohalt pakub kahest ülaltoodud tekstikatkest suuremat huvi loomulikult viimane – tulevikuline miljöo tekib siin sootuks ilma noovumi kohaloluta; W. Gibsoni romaan osutub selgelt tulevikuliseks alles paar lõiku hiljem, kuid mõjub tänu väljapeetud tekstuaalsele teostatusele sellisena juba algusest peale.²⁹ Niisugune asjaolu ärgitab oma võimalikkusele põhjendust otsima.

²⁸ W. G i b s o n, *All Tomorrow's Parties*. London: Penguin, 1999, lk 1. (Artikli autori tõlge.)

²⁹ Mõistagi mängib siin kaasa ka teatav autori staatusest tulenev eelarvamus – ulmekirjanikult ollakse harjunud ootama ulmeteost.

Seletus peitub (sugugi mitte üllatavalt) postmodernse kultuuri üldistes tendentsides; üleliia kiires universaliseerimises ja historiseerimises, mis "loovad kvaasiuniversaalse kujutelma, mis varjab meie eest oma ajaloolist ja sotsiaal-sümboolset tingitust"³⁰ ning tekitavad meis püüu "mõelda olevikust ajalooliselt, ning seda ajastul, mis on üldse unustanud, kuidas ajalooliselt mõelda".³¹ Niimoodi aktualiseerub ballardilik "kõikeõgiv olevik", kus nii minevik kui tulevik on osake praegusest momendist ja kus virtuaalne on eristamatu tegelikust, väljamõeldu reaalsest: "See, mida projitseeriti psühholoogiliselt ja mentaalselt ning mida elati maailmas läbi kui metafoori, kui mentaalset või metafoorset stseeni, projitseeritakse nüüdsest alates ilma igasuguse metafoorita otse reaalsusesse, absoluutsesse ruumi, mis on ühekorraka simulatsiooniline ruum."³²

Teadusliku fantastika käekäigu perspektiivist peegelduvad need tendentsid kõige paremini W. Gibsoni seni viimases romaanis "Mustrite äratundmine" ("Pattern Recognition"), kus tulevikulist usutavust tekitavaid tekstuaalseid tehnikaid on õnnestunult rakendatud igapäevase oleviku kirjeldamisel, olevik on siin kehtestatud meetodiga, mida varem nimetasin "tekstuaalseks ekstrapolatsiooniks". Romaani tegevustik toimub 2002. aasta augustis ning selle fiktsioonimaailmas ei esine ühtegi tulevikulist noovumit. Teos on murdepunktiks (või teatavaks *mustrituvastusmomendiks*, nagu pealkirigi vihjamisi märku annab) nii W. Gibsoni enese kirjandusliku karjääri³³ kui ka ekstrapolatiivse loomedominandiga ulmekirjanduse hetkeseisu ja edasiste võimaluste lõikes. Võiks öelda, et sellega jõuab küberpungilik kirjutusstiil teatava klassikalise täiuseni³⁴ ja iseenese tõelise, vilunud äratundmiseni. Sest eripärane kirjutus ei sünni siin enam niivõrd noovumi ja usutavuse illusiooni vastastoime paratamatu kaastulemina, vaid sellest sõltumatult. Tegu on tulevikukirjutusest välja ja edasi arenenud tuletisega, iseseisva poeetilise stiiliga, mille rakendamine näib ühtaegu nii vajaduse kui autori vaba, kätteõpitud tehnilise valikuna.

Ühelt poolt tühistab tekstuaalse ekstrapolatsiooni kaudu oleviku kirjeldamine temporaalse distantssi, mis tulevikukirjutuses metafoorset tähendust tekitas. Siin ei kirjeldata enam tulevikku, mis võiks olla oleviku metafoorne võimendus või empiirilise maailma praeguse seisundi loogiline ajaline pikendus, vaid (läbi fiktsionaalse maailma võimalikult ulatusliku tekstuaalse kehtestamise) empiirilise maailma praegust seisundit ennast. "Mustrite äratundmises" ehitatakse olevikulist fiktsioonimaailma paljuski samamoodi, nagu varasem küberpunk kehtestas ükskõik millist ekstrapolatiivsel teel tuletatud tulevikku: lugejale näidatakse praegust maailma otsekui esmakordselt, kõige põhimiselt ontoloogiliselt tasandilt lähtuvalt. Olevikulist asjade seisu, mida varem võidi suurelt osalt võtta lihtsa, lugeja poolt takistusteta juurde-

³⁰ S. Ž i ž e k, *Ideologia ülev objekt*. Tallinn: Vagabund, 2003, lk 98.

³¹ F. J a m e s o n, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Verso, 1991, lk ix.

³² J. B a u d r i l l a r d, *The Ecstasy of Communication*. – H. F o s t e r (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983, lk 127

³³ "Mustrite äratundmine" on esimene Gibsoni romaan, mille tegevustik ei toimu tulevikus, vaid empiirilises olevikus. Nii antakse ulmekogukonnale kaudselt mõista, et igasugune tulevikuline teaduslik fantastika peegeldab märksa rohkem oma kirjutamishetke kui teose tegevustiku toimumisaega.

³⁴ F. J a m e s o n, *Fear and Loathing in Globalization*. – *New Left Review* 2003, nr 23, lk 108.

kujutletava eeldusena, ei jäeta nüüd enam lugeja hooleks, vaid püütakse tekstis võimalikult suuremahuliselt kehtestada.

”Mustrite äratundmist” iseloomustavaks stiilinäiteks võiks olla peategelase Cayce Pollardi riieavalik tema esimeseks Londonis veedetud päevaks:

...värske Fruiti T-särk, Buzz Rickson’s Black MA-1, Tulsa säästumüügist ostetud nimetu must seelik, Pilatese jaoks kantud mustad säärised, mustad Harajuku koolitüdruku jalatsid. Käekoti asemel on tal e-Bayst ostetud mustast Ida-Saksamaa laminaadist ümbrik – kui mitte tegelik Stasi väljalase, siis vähemalt midagi sellest sarnast.³⁵

Kui võrrelda seda tekstikatket varemtoodud näitega Gibsoni eelmisest romaanist, hakkab silma üks selge erinevus: rohked epiteedid on suures osas asendunud hulgaliste kaubamärkide ja brändinimedega. Kahe temporaalselt erisuunalise kirjutuse niisugune erinevus on siiski illusoorne, sest lähemal vaatlusel selgub, et sellega pigem süvendatakse juba varem kindlakskujunenud kirjutusstiili, kui liigutakse sellest eemale. Nimelt on ”Mustrite äratundmises” esinevad ohtrad brändinimetused (ja nendega hõivatust võib tabada tõepoolest peaaegu igalt romaani leheküljelt) paljuski ekstrapolatiivsele tulevikukirjutusele omase suure epiteedikoormuse olevikuliseks võrdkujuks. Nii epiteeti kui ka brändinimetust võib kõnealuse kirjutusviisi puhul käsitleda teatava põhisõna ”poeetilise” täiendina – mõlemad lisavad fiktsionaalse maailma materiaalse üksikasja kirjeldusele teatava virtuaalse, kuid ilmestava mõõtme. Brändinimetust võiks käsitleda kui klassikalist simulaakrumit: täpset koopiat olematust originaalist, olemit, mis on läbi mitme tuletusastme kaotanud igasuguse seotuse oma juurtega. Brändinimetust kätkeb endas tegelikult samasuguseid, põhisõnaga tekstuaalsel tasandil seostatuid kaastähendusi nagu epiteet – me võime kirjutades otsustada, et iseloomustame epiteedi või brändinimega fiktsionaalse maailma mingit materiaalselt detaili (ning kinnitame seeläbi põhisõna külge teatava virtuaalse lisatähenduse), kuid me ei pruugi (ning vastavad lisatähendused jäävad olemata). Kui ülaltoodud ”Homse päeva pidude” tekstikatkes koormati põhimõistet epiteetidega sel määral, et põhimõiste kehtivus hakkas sellest koormusest sõltuma, siis ”Mustrite äratundmises” saavutatakse sama tulemus läbi brändinimetuste sagedase kasutuse.

Fredric Jameson – üks väheseid, kes ”Mustrite äratundmisest” analüütiliselt kirjutada on jõudnud – kutsub niisugust võtet nimepillamiseks (*namedropping*)³⁶ ja lisab, et ”on selge, et need viited ”töötavad”, olenemata lugeja teadmisest selle kohta, kas toode on tõeline või Gibsoni poolt välja mõeldud”.³⁷ Ühelt poolt funktsioneerivad nimed otsekui silmapilgutuseks lugejale, kes neid teab. Kuid teisest küljest on suur osa nendest brändinimedest universaalselt tuntud (ning kui ei ole, siis vähemalt idee brändinimest kui millestki mainimisväärsusest viitab universaalsusele – just seepärast need viited igal juhul ”töötavadki”). See universaalne tunnus pakub lugejale jällegi kultuurilist samastumisvõimalust, takistusteta ligipääsu maailma ”maailmasusele”. Sarnaselt tulevikukirjutuse illusiooniloomele luuakse ”Mustrite äratundmises” usutavuse illusioon oleviku kohale, sest muidu – keset simulaakrumidest ja virtuaalsusest läbistatud linnaruumi – ei mõju see enam tõepärasena.

³⁵ W. Gibson, *Pattern Recognition*. New York: G. P. Putnam’s Sons, 2003, lk 8. (Artikli autori tõlge.)

³⁶ F. Jameson, *Fear and Loathing in Globalization*, lk 108.

³⁷ F. Jameson, *Fear and Loathing in Globalization*, lk 108.

Nimepillamine on ühe laiemana kultuurilise tendentsi, postmodernse nominalismi tunnusmärk. F. Jameson seletab lähemalt: "Praeguses universumis antakse kõigele järk-järgult ja aeglaselt oma nimi, ning sel pole mingit pistmist vanemate aristotellike universaalidega, kus mõte toolist sisaldab kõiki selle individuaalseid manifestatsioone. "Kõrge seljatoega töökojatool" ning BA 747 iste, mis "viib tema mõtted väiksele Mexceli ja tiikpuud meenutava laminaadikihiga kaetud kaluripaadile", kuuluvad siin peaaegu erinevasse liiki. [...] Igaüks nendest esemetest on lõplikul teekonnal omaenese nime poole, kuid mitte sellise nime poole, mida me tunneme, kui räägime "Miesi toolist" või "Barcelona toolist". Kaalul pole päritolu, vaid pigem kujutelmäranimetatust"³⁸

Romaani süžee on suurelt jaolt ehitatud just niisugusest nominalismist põgenemise ümber: Internetis, tele- ja lehereklaamides ilmuvad tuvastamata päritoluga kaadrid ja klipid oletatavast müstilisest filmist, mille seni avastatud saja kolmekümne nelja fragmendi ümber on koondunud sügavalt subkultuurne austajaskond, kes neid lõputult analüüsib, tõlgendab, dekonstrueerib ja erinevatel viisidel kokku sobitab. Üks suur reklaamiagentuur annab peategelasele Cayce Pollardile ülesandeks leida filmilõikude autor (et teda arvatavasti ärilistel eesmärkidel ekspluateerida). Kuid mida lähemale Cayce tööle jõuab, seda suuremaks paisub ka tema kõhkklusmoment autorisiku avalikustamise suhtes – sest kui nähtus kaotaks (läbi autori avastamise) oma anonüümsuse ja unikaalse väärtuse, laguneks ka subkultuur ning oletatav kunstiteos langeks tavapärase globaliseeriva nominalismi ohvriks. Nimelt, nagu ka Jameson märgib,³⁹ hakkavad kõnealused fragmendid silma selle poolest, et nendes puuduvad igasugused stilistilised viited. Niisugusena näeb Cayce järjekordset väljailmunud fragmenti:

Valgus ja vari. Armastajate põsesarnad embuse eelmängus.

Cayce väriseb.

See on juba nii kaua kestnud ning neid pole nähtud veel teineteist puudutamas.

Tekstuur pehmendab täielikku pimedust nende ümber. Betooni?

Nad kannavad sama rõivastust nagu alati; Cayce on nende riiete kohta foorumisse rohkelt postitusi saatnud, ta on vaimustunud nende ajatusest – miski, mida ta teab ning mõistab. Olukorra keerukust. Sama lugu on soengutega.

Mees võib olla madrus, kes astub 1914. aastal allveelaevale, või džässmuusik, kes siseneb 1957. aastal klubisse. Igasugused tõendid ja stilistilised vihjed puuduvad ning Cayce mõistab, et see on üdini meisterlik. Harilikult arvatakse, et mehe must mantel on nahast, ehkki see võib olla ka tuhmist vinüülist või kummist. Tal on kombeks mantlikraed üleval kanda.

Tüdruk kannab pikemat mantlit, samavõrra tumedat, kuid näiliselt kangast valmistatud; selle õlapadjandid on olnud sadade postituste teemaks. Naistemantli õlandite arhitektuur peaks liigituma võimalikeks perioodideks, kuid mingile üksmeelele pole selles osas jõutud, on ainult vastuolud.⁴⁰

Toodud katkendis pole pillatud ühtegi brändinime, filmilõigus ilmuvate üksikdetailide päritolu ja olemus on hägune, kokkuleppimatu. Kirjeldusmeetod läheneb silmanähtavalt realistlikule – ka epiteedid puuduvad peaaegu täielikult. Niisugusest stiilimuutusest filmilõikude kirjeldamise juures järeldab E. Jameson, et romaani keskseks, edasitõukavaks jõuks pole siiski mitte need müstilised filmilõigud ise, vaid vastuolu filmilõikude ja romaani lä-

³⁸ F. Jameson, Fear and Loathing in Globalization, lk 108–109.

³⁹ F. Jameson, Fear and Loathing in Globalization, lk 111.

⁴⁰ W. Gibson, Pattern Recognition, lk 25. (Artikli autori tõlge.)

bistava, "nimesid pillava" stiili vahel: "Pigem just see vastuolu on "Mustrite äratundmise" sügavamaks aineks – romaan kujutab "semiootilisel neutraalsusel" ja nime, kuupäevade, moodsuse ja ajaloo süstemaatilisel kustutamisel põhineva uue kunsti utoopilist ootust, kuid teeb seda kontekstis, mis on kõikidest nendest asjadest parandamatult nakatatud. Romaani nimesid pillav ja grupisisene keel on jooanud kõigest sellest, mida filmilõigud püüavad neutraliseerida: teosest saab otsekui vesiliiv, mis tõmbab meid üha rohkem sellesse, mille eest me põgeneda üritame. Käesolev pole siiski abstraktne interpretatsioon ega ka mitte eraldi esteetika, vaid peategelase enese eksistentsiaalne reaalsus ning allikas "andele", mis talle tööd annab."⁴¹

Kõige lihtsamalt öeldes reageerib Cayce allergiliselt (peavalu, peapöörituse ja oksendamishoogudega) halvale disainile. Ta on füüsiline indikaator kultuuris ringlevate moevõgude heale või halvale kvaliteedile ning tema erilaadne konditsioon võimaldab tal saada tööd reklaami- ja moetoöstuses. Kuna brändinimetused täidavad olevikukirjutuses suurelt jaolt sama rolli, mida epiteedid täitsid ekstrapolatiivses teaduslikus fantastikas, ning kuna postmodernses "absoluutses" aegruumis saab nii tegelikku kui ka tekstuaalset ruumi kehtestada ja ümber kujundada läbi disaini reeglite, vahendite ja rakenduste, võib Cayce'i erilises "andes" näha teose üht fokuseerivat komponenti, mis tagab tekstuaalse ruumi ja kirjeldatava maailma ontoloogiliste alusprintsipiide kattuvuse. Nii mõjuvad talle näiteks moetoöstur Tommy Hilfigeri tooted:

Siin all, Tommy Hilfigeri väljapaneku juures, hakkas kogu see kaubamärgiasi tal uuesti nihkesse minema. Hoiatusaurat oli märksa vähem kui harilikult. Mõned inimesed neelavad üksiku maapätkli ning nende pea läheb paiste nagu korvpall. Cayce'il juhtub sama asi psüühikaga. Tommy Hilfiger saab sellega iga kord hakkama, ehkki ta oli arvanud, et on selle vastu juba kaitstud. Räägitakse, et Hilfiger on New Yorgis oma tipu juba saavutanud. Nimi jääb sarnaselt Benettonile alles, kuid Cayce'i jaoks tähendab see alles esimest verd. See kraam on simulaakrumi simulaakrumit simuleeriv simulaakrum. See on otsekui lahjendatud tinktuur Ralph Laurenist, kes lasi end lahjendada Brooks Brothersi hiilgepäevadest; nood aga olid omakorda sattunud Jeremy Streeti ja Savile Row' toodete otsa... Kuid Tommy on kindlasti nullpunkt, must auk. Peab eksisteerima mingisugune Tommy Hilfigeri singulaarsuse piir, millest edasi pole võimalik olla rohkem derivatiivne, rohkem allikast eemaldunud ja hingetühi.⁴²

Cayce'i talent süvendab romaani domineeriva nominalistliku keeleorgia ja filmilõikude stilistilise puhtuse vahelist vastuolu ning võimaldab seeläbi lihtsamalt tabada Cayce'i poolt filmilõikudele omistatud kultuurilist tähendust. Asjaolu, et nendes puudub täielikult igasugune (ka kirjanduslik) stiil, pakub F. Jamesoni järgi ontoloogilist kergendust: "See on nagu mustvalge film pärast konventsionaalset halba värviorgiat, või nagu üksinduse vaikus telepaadile, kelle pea on päevad läbi täis lärmakaid hääli. Filmilõigud on otsekui puhkus, põgenemine karjuvate tarbeesemete eest, mis – nagu Marx alati ennustas – osutuvad elavateks olemiteks, kelle röövsaagiks langevad nendega koos eksisteerima sunnitud inimesed."⁴³

Peategelase erilaadne "anne" on ka romaani ainus ulmelisusele pretendeeriv noovumilaadne sisend, mis F. Jamesoni arvates jätab teose "teadusli-

⁴¹ F. J a m e s o n, Fear and Loathing in Globalization, lk 111–112.

⁴² W. G i b s o n, Pattern Recognition, lk 17–18. (Artikli autori tõlge.)

⁴³ F. J a m e s o n, Fear and Loathing in Globalization, lk 114.

ku fantastika ja realismi vahele õhku rippuma.”⁴⁴ Ent niisugust iselaadset tulemit ei tohiks võtta kui mingit autori uudset ja leidlikku kirjanduslikku lahendit, vaid kui postmodernse aegruumi loomulikku produkti: kõnealused kirjanduslikud väljad (teaduslik fantastika ja realism) ongi empiirilise maailma sellises seisundis teineteisele jõuliselt lähendatud. Sellal, kui realism püüab võimalikult täpselt jäljendada olemasolevat, tegelikku maailma, jäljendab teaduslik fantastika mimeetiliselt ja võimalikult täpselt väljamõeldut, veel mitte olevat. Postmodernistlikus (absoluutses) linnaruumis pole aga päriselt selge, mis on tegelik ja mis väljamõeldu, ning sellepärast pole ka piisava usaldusväärusega võimalik tuvastada, kas kirjandusliku jäljendustehnika fookusobjektiks on siin reaalne või fiktiivne. Gibsoni romaan on hea näide sellest, kuidas oleviku kirjeldamiseks saab õnnestunult kasutada ulmes praktiseeritavat kirjutusviisi, ning see asjaolu räägib nii mõndagi ka olevikulise tegelikkuse enese kohta.

Postmodernistlikus teaduslikus fantastikas (ning eelkõige küberpungi 1990-ndate aastate pikenduses või ”järellainetuses”) on noovum niisiis lisaks fiktsionaalse maailma tasandile nihkunud ka keelde enesesse – kognitiivset võõritust tekitavad nüüd liigtihendatud tekstuaalsed konfiguratsioonid või (brändinimetuste näitel) igapäevas reaalsuses eksisteerivad nähtused, mida on tarvis lihtsalt keeleliselt tähistada, postmodernistliku nominalismi stiilis ära nimetada. ”Mustrite äratundmise” sarnases romaanis on noovum fiktsioonimaailma tasandilt kadunud, kuid see eksisteerib tekstuaalsete tähistajate tasandil edasi – markeerides lihtsalt ja kirjelduslikult noovumeid, mis eksisteerivad nüüd fiktsioonimaailma asemel meie igapäevaelus. Lihtsamalt öelduna, hiliskapitalistlikus linnaruumis on reaalsuse ja fiktsiooni vahekord ümber pööratud – ulmenoovumid (mida muidu tuleks tuletada või leiutada) on siin juba olemas ning kirjanikul (kasutades J. G. Ballard'i sõnu) ”tuleb leiutada reaalsus”.⁴⁵

Lõpuks jääb õhku postmodernistlikku teaduslikku fantastikat puudutav peamine olemuslik küsimus: kas ”tekstuaalset ekstrapolatsiooni” rakendavate tekstide lopsakas keeleorgia on pelgalt neid tekste ümbritseva tegelikkuse ja kehtiva kultuurisituatsiooni jõuetu tulem või suudavad sellised tekstid pakkuda postmodernses seisundis domineerivale epistemoloogilisele kriisile ka mingit leidlikku lahendust või kriitilist kommentaari? Tõenäoliselt on (olenevalt vaatepunktist) õiged mõlemad vastused ning niisugune ”enese-taandamine” iseloomustabki postmodernistliku teadusliku fantastika tegelikku mõjujõudu kõige paremini.

⁴⁴ F. J a m e s o n, *Fear and Loathing in Globalization*, lk 112.

⁴⁵ J. G. B a l l a r d, *Crash*, lk 4.