

Näitamise ambivalentne poeetika: J. G. Ballard'i „Crash”*Jaak Tomberg*

Teesid: Artiklis käsitletakse värske pilguga 1991. aastal ajakirjas *Science Fiction Studies* aset leidnud debatti J. G. Ballard'i skandaalse romaani „Crash“ ümber. Toona küsiti, kas selles esitatud tehnoloogiat ja inimehi segustava maailma puhul on tegu allegoorilise moraalse hoiatuse või iselaadse perversse realismiga. Täiendan seda debatti poeetilises küljest – vaatlen põhjalikult romaani näitavat esituslaadi, loetelulisust, tehnilist sõnavara, transsendentsusele osutavat kujundlikkust ning peategelase-, jutustaja- ja autoritasandi ühtsust – ning järeldan, et „Crashi“ võrdne avatus mõlemale tõlgendusvõimalusele tuleneb teose läbinisti ambivalentsest poeetikast.

Märksõnad: poeetika, narratoloogia, allegooria, kirjanduslik stiil, kirjeldamine

1. Sissejuhatus

1970. aastate anglo-ameerika kultuurikonteksti üks kultuslikumaid kirjandusteoseid, Briti teadusulme uue laine keskse autori J. G. [James Graham] Ballard'i (1930–2009) temaatiliste ulmeelementideta romaan „Crash“ (1973) kujutab endast ühe suure, teaduse ja pornograafia nüüdisaegseid tehnoloogilisi ühisaluseid lahkava allegooria ühtaegu nii poeetiliselt külgetõmbavat kui ka temaatiliselt väljakannatamatut läbimängu.

Lugeja silme ette manatakse halastamatu otsekohesusega kiirteedest ja autovrakkidest, õnnetuspaigafotograafiast ja kokkupõrkesimulatsioonidest, purunenud autoosadest ja välja valgunud siseelunditest, väljapurskunud mootoriõlist ja seemnevedelikust täidetud maailm, mille asukad on avastanud „autoavarii tõelise tähenduse, kaelavigastuste ja üle katuse keeramise sügavama mõtte, laupkokkupõrgete mõnu“ (Ballard 2013: 11). Romaanis kirjeldatakse subkultuuri, mille liikmete igapäeva täidab autoõnnetuste intensiivne fetišeerimine, kuulsuste autokokkupõrgete üksikasjalikkuseni hoolikas lavastamine, õnnetuspaikade innukas fotografeerimine, õnnetussündmuste teaduslik lahkimine, proteeside ja haavaarmide tähelepanelik ja andunud uurimine, lakkamatu haiglalalates taastumine, üha järgmiste autoõnnetuste või õnnetussimulatsioonide põhjalik ja toimekas planeerimine, neist tuleneva seksuaalse iha rahuldamine jne. Fiktioonimaailm, mida romaani kaudu lugejale esitletakse, paistab olevat väljaspoole ja absoluutne, selle tegelaste olukorrast või seisundist ei pakuta neile (ega ka lugejale) mingit veenvat või „lohutavat“ pääsemisteed.

Ballard'i hoolikalt viimistletud ja läbirütmistatud proosakeel moodustab äärmusliku kontrasti teose eemaletõukava temaatikaga ning lõppkokkuvõttes on väga raske üheselt selgitada, mida meile selle kõigega „õelda tahetakse“. „Crashi“ esmailumuse eel ütles ühe kirjastuse retsensent teose tagasilükkamise põhjenduseks, et „seda autorit on psühhiaatrid võimetud ravima“ (Svendsen 2012: 99; Burns, Sugnet 1981: 22). Teisalt on Ballardit peetud nüüdis-

aegse, üha tehnilisemaks muutuva kultuuriruumi üheks adekvaatsemaks kriitikuks: „„Crash“ ongi meie maailm, seal pole midagi välja mõeldud“ (Baudrillard 1999: 181). Romaani vastuvõttu on kujundanud otsustamatus selle üle, kas autor kiidab või kritiseerib „Crashis“ kujutatud maailma. Ka Ballardid enese märkused ei ole seda mitmetimõistetavust leevendanud. Eessõnas 1974. aasta prantsuskeelsele väljaandele teatab ta otsesõnu, et „„Crashi“ ülim roll on hoiatada selle brutaalset, erootilist ja ülevalgustatud maailma eest, mis meile tehnoloogilise maastiku piirialadelt üha veenvamalt viipab“ (Ballard 2013: 7). Ent ühes 1982. aastal antud intervjuus ütles ta risti vastupidist:

Tunnen, et ma polnud tolles sissejuhatuses päris aus, kuna andsin mõista, et [„Crash“] sisaldab moraalselt hoiatust, mida seal minu arvates õigupoolest ei ole. Eksisin selles sissejuhatuses kahe asjaga. Esiteks väitsin viimases lõigus, mille kirjutamist olen alati kahetsenud, et „Crash“ kujutab endast moraalselt etteheidet seksi ja tehnoloogia halvaendelise abielu aadressil. Loomulikult pole see üldse niimoodi. „Crash“ ei ole hoiatav jutuke. „Crash“ on see, mis ta näib olevat. [„Crash“] on psühhopaatlik hümn. (Self 2011: 361.)

Sestap pole ime, et „Crashi“ võimalik „moraalne sõnum“ – või selle puudumine – on olnud tuliste kirjandusteaduslike arutelude keskmes. Kõige huvitavam neist leidis aset 1991. aastal pärast seda, kui ajakirjas *Science Fiction Studies* olid esmakordselt inglise keeles ilmunud kaks Jean Baudrillardi esseed – üks kandis pealkirja „Simulaakrumid ja teaduslik fantastika“ ning teine lihtsalt „Crash“. Viimases väidab Baudrillard, et sõltumata Ballardid enese märkustest eessõnas ei tohiks „Crashi“ tõlgendada kui moraalselt hoiatust, kuivõrd „kusagil [„Crashis“] ei vilksata moraalselt pilku“ (Baudrillard 1999: 164, 172). Samas väljaandes reageerisid Baudrillardi tõlgendusele kriitiliselt N. Katherine Hayles ja Vivian Sobchack, väites üldjoontes, et Baudrillard ei märganud „Crashi“ silmnähtavat moraalselt sisendit, kuna oli Ballardid romaani obstsöönsest temaatikast perversselt sisse võetud. Neid kaht positsiooni pole omavahel kuni praeguseni veenvalt lepitatud.

Käesolevas artiklis otsin „kolmandat võimalust“, mis võiks Baudrillardi ja tema kriitikute positsioone omavahel lähendada. Väidan, et üheks niisuguseks võimaluseks on Ballardid teose poeetiline analüüs, millele debatis osalejad ei pööranud omal ajal küllaldast tähelepanu. Võiks öelda, et Baudrillardi problemaatilise tõlgenduse ümber tekkinud poleemika hakkas varjutama võimalikku arutelu „Crashi“ ambivalentse tähenduse üle ning romaani poeetiline teostus jäi seetõttu tähelepanu keskmest kõrvale. Sellest lähtuvalt teen käesolevas artiklis kõigepealt kokkuvõtte 1991. aasta debati põhipunktidest ja viin seejärel läbi „Crashi“ põhjaliku poeetilise analüüsi, milles lähtun esmajoones jutustamise ja näitamise narratoloogilisest vastandusest ning vaatlen, kuidas „Crashis“ põimuvad teineteisega kirjeldused ja loetelud, immanentsus ja transtsendentsus ning tegelas-, jutustaja- ja autoripositsioon. Käsitlen kontrasti Ballardid huvitu kirjutusviisi ja tema tegelaste afektiivse laetuse vahel ning osutan võimalusele, et see kontrast tekitab sügava ambivalentsuse, mis võimaldab „Crashi“ tõlgen-

dada nii moraalses kui ka amoraalses võtmes. Viimaks osutan põgusalt „Crashi“ sisemiselt ambivalentse poeetika ühele tugevale (eetilisele) küljele: selle võimele mobiliseerida lugejat ning selle potentsiaalile õonestada ja kujundada ümber enesestmõistetavana näivaid, kindlakujuliseks kivilinenud hierarhiad.

2. 1991. aasta debatt „Crashi“ üle

Bradley Butterfield tõdeb õigustatult, et „suurem osa teadustöid on lähenenud „Crashile“ psühhoanalüütilisest vaatenurgast ning leidnud, et see diagnoosib alateadlikku surmasoovi, mille põhjustab halvaendeline tehnoloogia“ (Butterfield 1999: 72). Sellistest käsitlustest olulisemad on Foster 1993, Lanz 1984 ja Ruddick 1992. Heaks näiteks on Nicholas Ruddicki käsitlus, mille keskmesse asetub tehnoloogia ja kultuurilise iha vaheline hävituslik dünaamika:

„Crashi“ jutustaja „Ballard“ satub autoõnnetusse, mille tagajärjel hakkab ta oma tõelisi ihasid teistmoodi teadvustama. Need ihad langevad ühte 20. sajandi lõpu tehnokultuuri ihadega, mida ta kehastab. „Autoõnnetus“ ei ole sugugi õnnetus, vaid kultuurilisel tasandil toimiva psühhopatoloogia tulemus [---] Asjaolu, et jutustaja seksualiseerib pärast õnnetust automobiili, toimib kindlasti metafoorina tema ihade tõelise objekti ilmsikstulekule – selleks on surm ning taasühinemine orgaanilise vallaga. [---] „Crashi“ vägivaldne, perversne, graafiliselt kujutatud ja surmale suunatud seksuaalsus on selle täitmatu surma-iha laiendatud metafoor. (Ruddick 1992.)

Suurem osa käsitlusi tõstab seega esile romaani temaatiliselt eemaletõukavat sündmustikku ning tõlgendab viimast kui allegoorilist hoiatust selle vastu, kuidas üha intensiivistuv tehnokultuur vallutab ja muundab inimiha ning vabastab ja süvendab selle hävituslikke osiseid. Ülalmainitud Jean Baudrillard'i essee esindab aga risti vastupidist seisukohta. Artikli resümee annab tema üldisest lähenemisest tasakaaluka ülevaate:

„Crash“ pöörab ümber traditsioonilise arusaama tehnoloogiast kui keha funktsionaalsest pikendusest. Keha ja tehnoloogia segunevad (nii sõna otseses mõttes kui ka metafoorselt) üldises, psühholoogia-vabas vägivalla ning erootilise moonutuse sümbolisatsioonis, mille keskseks kujundiks on autoõnnetus. „Crash“ kehastab teadusulmet kui virtuaalset hüperreaalsust, kus ekstrapolatsiooni asendab implosiooni-dünaamika. (Vt <http://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a55.htm>.)

„Üldist, psühholoogia-vaba sümbolisatsiooni“ rõhutab Baudrillard oma essees korduvalt, mitmes erisuguses ning erinevalt nüansseeritud sõnastuses, mis on minu käesoleva arutluse seisukohalt kõik asjakohased:

(1) Kõige selle taga pole mingit tundeliigutust, mingit psühholoogiat, ei tulva ega iha, ei liibidot ega surmatungi. Surm kaasneb enesestmõistetavalt selle kõiki piire ületava avastusretkega, mille eesmärgiks on leida, kui suurt vägivalda on võimalik kehale tekitada, ent see pole kunagi, nagu sadismi või masohismis puhul, sihiteadlik ja loomuvastane vägivallataotlus, mõtte ja soo moonutus (mille suhtes?). (Baudrillard 1999: 163.)

(2) Pole allasurutud alateadvust (afektid või kujutlused), või kui, siis ilmneks see teisel lugemisel, mis psühhoanalüütilise mudeli eeskujul süstiks sinna meelevaldset tähendust. Keha ja tehnika seesuguse segunemise mõttetus ning metsikus on immanentne, see tähendab ühe viivitamatut pööratavust teiseks. (Samas.)

(3) „Crashis“ on kõik hüperfunktsionaalne, sest liiklus ja õnnetus, tehnika ja surm, seks ja simulatsioon on nagu üksainus suur sünkroonne masin. See on samasugune maailm nagu hüperkaubamaja, kus kaup muutub „hüperkaubaks“, see tähendab, et ta ise ja kõik teda ümbritsev koos temaga on kaasa kistud ringluse lakkamatutesse figuuridesse. Kuid samal ajal hävitab „Crashi“ funktsionalism omaenda ratsionaalsuse, sest ta ei tunne enam funktsioneerimishäireid. [---] Ta pole enam hea ega halb, vaid ambivalentne. (Samas, 171.)

(4) Hoolimata autorist endast, kes kõneleb sissejuhatuses uuest loomuvastasest loogikast, tuleb hoiduda moraalsest kiusatusest lugeda „Crashi“ loomuvastasusena. (Samas, 164.)

(5) See mutatsioonide ja kommutatsioonide maailm, simulatsiooni ja surma maailm, tugevalt sooline, kuid ihadeta maailm, mis on täis vägistatud ja vägivaldseid, ent just nagu neutraliseeritud kehi, intensiivne kroomi- ja metallimaailm, kus puudub sensuaalsus, hüpertehtiline eesmärgita maailm – on ta hea või halb? Seda ei saa me iial teada. Ta on lihtsalt lummas, ilma et sellesse lummusesse oleks kätkevad mingi väärtushinnang. Selles seisnebki „Crashi“ ime. Kusil ei vilksata moraalselt pilku, mis kuulub veel vana maailma funktsionaalsuse juurde. [---] Vähesed raamatud, vähesed filmid küündivad seesuguse mistahes eesmärgistatuse või kriitilise negatiivsuse tühistumiseni, sellise banaalsuse või vägivalda tuhma hiilguseni. (Samas, 172.)

Baudrillardi jaoks kujutab „Crash“ niisiis maailma, milles hüpertehtoloogilise keskkonna radikaalne funktsionaalsus on harjumuspärased psühhoanalüütilised kognitiivse kaardistuse vahendid (iha, surmatung, allasurutud teadvus) kasutuks ja kahjutuks teinud. Tema loogika kohaselt pole ruumis, kus konventsionaalset iha lämmatab keha ja tehnoloogia hüperfunktsionaalne segunemine, ühtlasi ka normatiivset moraalselt horisonti, millelt otsustada, kas see ruum on „hea“ või „halb“. Selle asemel, et olla hea või halb (ning sõltumata sellest, mida autor ise võib öelda), selline ruum Baudrillardi väitel lihtsalt on (moraalselt ambivalentne). Ilmselt just niisugune seisukoht ärritas Baudrillardi kriitikuid iseäranis: väide, et kui pole iha ega psühholoogiat, ei saa olla ka kriitilist otsustust, „laiendatud metafoori“ ega ka üldist allegoorilist „tähendust“.

Sellele tõlgendusraamistikule vastukaaluks väidab N. Katherine Hayles artiklis „Hulluse piirid“, et „Crashis“ ei puudu iha sugugi – pigem on see hoopis intensiivistunud ja muundunud ning sellisena ka romaani metafoorse sõnumi või „moraalse õppetunni“ peamine allikas:

[Baudrillardil] on õigus, kui ta näeb, et „Crash“ artikuleerib uut laadi seksuaalsust, mis põhineb keha tehnoloogilisel transformatsioonil erotiseeritud pinnaks, mis võib mistahes hetkel teiste artefaktidega ühte sulanduda. Aga vaieldav on tema väide, et „kõige selle taga pole mingit afektiivsust, mingit psühholoogiat, ei tulva ega iha, ei libiidot ega surmatungi“. [---] Iha naaseb, kui [tegelased] ringlevad seksuaalökonomias, mis põhineb tähistajate vahetusel tehnoloogiaga. Vastupidiselt Baudrillardi väitele ei ole iha kusagile kadunud. Iha pigem teiseneb ja intensiivistub. [---] Väga raske on mitte märgata, et erootilised transformatsioonid on transtsendentsuse poole püüdleva tungi väljendused [---] mis päädivad surmaga. [---] Üksnes seda tähistusorgiat eirates võib keegi väita, et „Crashil“ puudub moraalne sõnum, tegelaste piirittlusse kätketud hoiatus. (Hayles 1991.)

Haylesi ja Baudrillardi seisukohti võrreldes saab selgeks, et iha olemasolu või puudumine määrab ka surma erineva positsiooni kummaski lähenemises: iha kohalolu korral kujutab see endast (metafoorset) tungi surma transtsendentse lõppeesmärgi suunas; kui iha puudub, siis on surm keha ja tehnoloogia omavahelises täielikus segunemises väljenduva immanentse hüperfunktsionaalsuse (sõna otseses mõttes) enesestmõistetav ja tähtsusetu kaasnähe. Vivian Sobchack jagab Haylesi üldist kriitilist seisukohta, aga keerab sellele vindi peale, vastustades mitte niivõrd Baudrillardi väiteid, vaid tema käsitluse eksplitsiitset tooni või „retoorilist laengut“. Sobchacki sõnul paistab Baudrillardile „meeldivat see, mida ta näeb“; Baudrillardi poeetiline toon reedab ja kompromiteerib tema seisukohta „„Crashi“ maailma“ suhtes – puhas lummus ilma väärtushinnanguta:

Ehkki [Baudrillardi] kirjeldused peavad paika, on tema toon täiesti vale, ning seal, kus Ballard on hoiatav ja stiililt tehniline (mida märkab ka Baudrillard), on Baudrillard pühitsev ja stiililt kirjlik. Ta lükkab tagasi Ballardi vankumatu – kui ehk lummatud – tülga ja põlguse „Crashis“ irooniliselt lahatud maailma vastu [---] ning ei käsitle Ballardi adekvaatselt, kuna kehastab (ja kinnitab) kõike, mis Vaughanis on negatiivset. [---] „Crash“ räägib järjekindlalt inimkehast, mis on abstraheritud ja objektistatud otse tehnokkehaks – ning Ballardi arusaama kohaselt viib see tehnokkeha meid üsnagi otseses mõttes surnud seisu. Baudrillard aga ei jaga Ballardi hukkamõistu ning eelistab omaenese väidetavalt hinnanguvaba ja objektiivset hõivatust haavade, pilude ning ihatu ja vägivaldse seksuaalsuse lummusega. (Sobchack 1991.)

Nii joonistub „Crashi“ suhtes välja laias laastus kaks seisukohta, kaks küsimustekimpu: Kas surm on kirjeldatava maailmasüsteemi „enesestmõistetav kaasnähe“ või hoopis allegoorilise kokkuseade element, mis sisendab moraalset hoiatust? Kas „Crashis“ on iha ning kui on, siis mis tasandil? Kas tegelasi kannustab tung transtsendentsuse poole või tulenevad

autoõnnetused immanentselt toimivast, läbinisti tehnilisest funktsionaalsusest, mis on tühistanud igasuguse subjektiivsuse koos selle psühhoanalüütiliste ja libidinaalsete omadustega? Kas „Crash“ on sõna otseses mõttes „meie maailm“, kus „pole midagi välja mõeldud“, nagu Baudrillard rõhutab, või on see meie maailma (ja selles maailmas valdava „täitmata surma-aha“) metafoorne ümbervalamine, nagu paistavad arvavat tema kriitikud? Lisaks võib ülaltsiiteeritud lõikudest leida nii mõnegi problemaatilise väljendi. Kas surm pole mistahes maailmasüsteemi „enesestmõistetav kaasnähe“? Kas lummus saab eksisteerida ilma kasvõi varjatud (positiivse või negatiivse) väärtushinnanguta? Kas on võimalik olla „tehniline“ ning samal ajal ühemõtteliselt „hoiatav“? Mida tähendab vankumatu – kui ehk lummatud – tülgasus ja põlgus? Jne.

Ma usun, et neid nüüdseks mõnevõrra kivistunud seisukohti ning vastuolulisi küsimusi saab paremini artikleerida ja nüansseerida ainult „Crashi“ poetikasse süvenedes. Debatil mõlemad pooled käsitlevad poetikat üksnes põgusalt. See tekitab kiusatuse oletada, et ühelt poolt kasutab Baudrillard „Crashi“ enda huvides selleks, et ilmestada oma „moraalselt kahetist“ vaadet ühiskonnale või tegelikkusele, mida struktureerivad simulaakrumid ja simulatsioon (vt Butterfield 1999: 65); teiselt poolt aga, et Hayles ja Sobchack toetuvad oma tõlgendustes liialt Ballardi enese hästituntud kommentaaridele romaani prantsuskeelse tõlke eessõnas. Et debatile värsket valgust heita ning neid oletusi kontrollida või kummutada, võtan nüüd ette „Crashi“ poeetika põhjalikuma kaardistamise.

3. „Crashi“ poeetilised tunnusjooned

„Crashist“ on väga keeruline tuua lühidat esmanäidet, mis esindaks sisemise rütmi ja peamiste tunnuste lõikes romaani „tüüpilist“ lugemiskogemust, ent olgu selleks üks hüpoteetiliste autoõnnetuste ja nendes saadud vigastuste kataloogi kirjeldus. Kataloogi koostas Vaughan, autoõnnetusi fetišeeriva subkultuuri juht, kasutades selleks ulatusliku küsimustiku tulemusi, ning minajutustaja Ballard uurib seda läbi Londoni kesklinnaliikluse sõites:

Igas ankeedis oli toodud nimekiri kuulsatest inimestest poliitika, meelelahutuse, spordi, kuritegevuse, teaduse ja kunsti vallast ning palutud välja mõelda hüpoteetiline autoavariid, milles üks neist hukkab. Nimekirja uurides tõdesin, et enamik neist oli endiselt elus, kuid mõned surnud, kusjuures osa neist autoõnnetuses hukkunud. Jäi mulje, et nimed olid valitud huupi, ajalehtede ja ajakirjade pealkirju, telesaateid ja dokumentaalfilme kiirelt peast läbi lastes.

Seevastu vigastuste ja surmapõhjuste valikus avaldusid pikaajalise ja ammendava uurimistöö viljad. Loetletud olid peaaegu kõik mõeldavad vägivaldsed vastasseisud auto ja sõitjate vahel: autost väljapaiskumise mehhanismid, põlvekedra- ja puusaligesevigastuste vormid, salongide deformeerumine laupkokkupõrkes ja tagant otsasõidul, traumad, mis saadakse ringristmikel, magistraalisõlmedes ning ühenduste ja autostraadide liitumiskohtades aset leidvates avariides, autokerede kägardumise mehhanismid otsekokkupõrkes, marrastused, mis tekivad auto rullumisel üle katuse, jäsemete amputatsioon keredetai-

lide või uksepostide toimel, kui auto üle katuse käib, armatuurlaua ja aknaraamide põhjustatud näovigastused, tahavaatepeeglitest ja päikesesirmidest saadud koljuluumurrud, kaelatraumad tagant otsasõidul, esimese ja teise astme põletushaavad õnnetustes, milles kütusepaak puruneb ja süttib, roolisamba sisene mine rindkeresse, valesti reguleeritud turvavöödest tingitud alakehavigastused, sekundaarsed kokkupõrked esiistmel ja tagaistmel istuvate reisijate vahel, läbi tuuleklaasi välja lendamisel saadud pealuu- ja selgroovigastused, eri tüüpi tuuleklaaside põhjustatud koljukahjustused, alaealiste laste ja imikute traumad, jäsemeproteesidest tingitud vigastused, erivarustusega invaliidiautodes saadud vigastused, ühe või kahe amputeeritud jäsemega sõitjate keerulised isevõimenduvad vigastused, traumad, mis on tingitud spetsiaalsest lisavarustusest, näiteks magnetofonidest, kokteiliklappidest ja raadiotelefonidest, traumad, mis on põhjustatud autotootja sümboolikast, turvavöö hammasratastest ja õhuakna linkidest.

Lõpuks tulid sellised vigastused, mis Vaughani ilmselgelt kõige rohkem huvitasid – autoõnnetuste tagajärjel saadud genitaaltraumad. Fotod, mis võimalikke variante illustreerisid, olid kogutud äärmiselt hoolikalt, välja rebitud kohtumeditiiniajakirjadest ja plastilise kirurgia õpikutest, kopeeritud siseringluses monograafiatest, võetud operatsioonisaali raportitest, mida ta varastas külaskäikudel Asfordi haiglasse. (Ballard 2013: 112–113.)

Selliseid pikki, harilikult lehekülgedepikkuseid kirjeldavaid lõike, kus kasutatakse sama laadset tehnilist sõnavara ning pööratakse põhjalikku tähelepanu igale väiksele üksikasjale, võib leida kõikjal „Crashist“. Kõik need sisendavad muljet äärmisest jutustuslikust kannatlikkusest ja kirjelduste näilisest lõppematusast. Teemaaliselt varieeruvad need kuulsuste õnnetussurmade hoolikalt kavandatud simulatsioonidest (vt iseäranis 13. peatükki, kus simulatsioonikirjeldusele järgneb veel pikem stseen, kus publik vaatab sama simulatsiooni videot aegluubis) ning õnnetuspaikade pikkadest kirjeldustest (17. peatükk) terve hulga samavõrra detailselt esitatud seksistseenideni, milleni viivad (reaalsuses esile kutsutud või simuleeritud) kokkupõrked (vt nt Ballard 2013: 28, 30, 39–41, 49, 63–65), jne. Lühidad dialoogid katkestavad neid episoode võrdlemisi harva – tegelaste asemel paistab Ballard laskvat neil stseenidel „enese eest kõneleda“.

(a) jutustamine < näitamine. Kui vaadelda „Crashi“ poetikat jutustamise ja näitamise vahelise klassikalise narratoloogilise opositsiooni perspektiivist, siis on selle peamiseks tunnusjooneks näitamise peaaegu täielik ülemvõim jutustamise üle.¹

Christer Johansson sedastab, et jutustamise ja näitamise eristus, mis oma praeguse kuju võttis 20. sajandil, on viidav tagasi Platoni diegesise ja mimesise vahelise eristuse juurde

1 Selle opositsiooni tuntuim kirjeldus pärineb tõenäoliselt Wayne Boothilt (Booth 1983: 3–22). Johansson (2012: 148) asetab näitamise ja jutustamise kõrvale ka mitmed paralleelsed eristused: panorama ja stseen (Booth 1983: 3–20), kokkuvõte ja stseen (Friedman 1955: 1160 jj), kirjeldus ja dramatiseering (Lubbock 1947: 1–13), erapoolikus ja objektiivsus (Stanzel 1984: 68 jj).

(Johansson 2012: 147). Tobias Klauk ja Tilmann Köppe ütlevad oma ülevaates, et jutustav laad sisendab lugejale mulje, et talle jutustatakse aset leidvatest sündmustest, näitavas laadis aga „sisendab narratiiv lugejale mulje, et talle näidatakse loosündmusi või ta on mingil moel ise sattunud sündmuste tunnistajaks“ (Klauk, Köppe 2013). Jutustav laad pöörab lugeja tähelepanu jutustajale ning tema hoiakutele kirjeldavate sündmuste suhtes, näitav laad aga sündmustele enestele. Jutustamist iseloomustab „diegeetilisus“, „suurem distants“ ja „erapoolikus“; näitamist aga „mimeetilisus“, „objektiivsus“, „impersonaalne laad“, „stseeniline laad“ ja „väiksem distants“ (kõigest sellest vt Klauk, Köppe 2013). Franz Karl Stanzel kirjeldab sama eristust „jutustava“ ja „peegeldava“ laadi mõisteid kasutades – jutustamine eeldab jutustajat, kes on jutustamisaktist teadlik, peegeldamine aga eeldab sellise teadlikkuse puudumist (Stanzel 1984 [1979]: 68 jj). Johansson pakub välja veel ühe käesoleva arutluse seisukohalt olulise lisaeristuse, öeldes, et „jutustamist ja näitamist võib mõista ka järeltõlke ja tõdemuse terminites ning viimased nõuavad lugejalt erisugust aktiivsust: näitamine eeldab vastuvõtjalt keerukamaid otsustusi, kuna siin representatsioon osutab loole või esindab seda kaudselt“ (Johansson 2012: 148). Tuleb lisada, et need kaks poolust võivad teoses ka koos esineda, teose üks osa võib loo dünaamilise väljakandmise huvides olla jutustavam, teine näitavam.

Lisaks on Johansson pööranud tarvilikku tähelepanu asjaolule, et verbaalne fiktsionaalne narratiiv on jutustaja paratamatu kohalolu tõttu olemuslikult diegeetiline ehk jutustav – verbaalsed narratiivid ei ühildu mimesisega, sest konventsionaalsed lingvistilised märgid ei saa tegelasi ja sündmusi jäljendada (Johansson 2013: 149). Nii erineb kirjandus kui olemuslikult jutustav meedium filmist kui olemuslikult näitavast meediumist (samas). Ent seda arvestades tõdeb Johansson Gérard Genette'i kaasates, et verbaalne narratiiv võib äärmisel juhul saavutada mimesise illusiooni:

[...] näitamise idee [verbaalses narratiivis] on ülepea illusoorne: erinevalt dramaatilisest esitamisest ei saa ükski narratiiv jutustatavat lugu „näidata või „imiteerida“. Ta saab seda üksnes üksikasjalikul, täpsel ja „elusl“ viisil jutustada, ning tagada seeläbi jõulisema või nõrgema mimesise illusiooni. (Genette 1980: 63.)

Kõnealuse „näitamise illusiooni“ peamisteks elementideks kirjanduslikus narratiivis peab Johansson dialoogi; sisemist ja välist fokuseerimist; realistlike detailide suurt hulka; jutustaja minimaalset kohalolu ja informatsiooni maksimaalset edastust; „vahendava kommunikatsioonisüsteemi vähendamist“; tegelase esitamist tegude, kõne, hinnanguvabade kirjelduste kaudu; fiktsionaalsete dokumentide representeerimist; loosisu stseenilist esitamist; „fiktsionaalse tegelikkuse üksikasjade kirjeldamist kaamerasilma-tehnika abil“ ning jutustajapoolsete kõneaktide puudumist (Johansson 2013: 152–153, 155, 157).

Dialoogi suhtelisest nappusest olenemata (ehkki see pole atribuut, mis kaalukause otsustavalt „jutustava laadi“ poole kallutaks) tõuseb enamik eelpool loetletud näitamise

omadusi „Crashis“ jõuliselt esile. Ehkki sündmustikku annab edasi minategelane, kellelt võiks moraalset väärtusotsustusi rohkem oodata, jutustatakse „Crashi“ tundetul ja huvitul toonil, tõdemuslikul viisil: toimuvat kantakse ette, selle kohta ei tehta vahendavaid järeldusi. Tegelasi esitatakse tegude ja kõne kaudu ning kirjeldused on läbivalt mittehinnangulised (ehkki ambivalentset dünaamikat, mida tekitavad paigutised võrdlused, omadussõnalised fraasid ja tundeseisundeid märkivad epiteedid, käsitlen käesoleva peatüki d-alaosas). Fiktionaalset maailma kujutatakse kaamerasilma-tehnikaga, suurt hulka realistlikke detaile kaasates: tegu on pinnakaardistusega, kus süvenetakse pindmistesse üksikasjadesse, aga mitte sügavustesse. Tekstiruumis domineerib stseen narratiivi üle.² Kaamerasilma-tehnikat tugevdavad temaatilisel tasandil pikad kirjeldused sellest, kuidas inimesed pildistavad õnnetuspaiku ja koostavad fotokatalooge õnnetuste tagajärjel saadud haavaarmidest.

Nende omaduste põhjal väidan, et ehkki „Crash“ on kirjanduslik fiktsioon ning esindab seega olemuslikult ja paratamatult jutustavat laadi, loob see järjekindlalt raskesti vastupandavat näitamise illusiooni. Veel enam, väidan, et näitava laadi peaaegu täielik hegemoonia on „Crashi“ üldise (moraalse) ambivalenttsuse peamine allikas ning seega ka 1991. aasta debati peamine lahinguväli: lugejale ei öelda kusagil otsesõnu, mis seisukoha ta peaks talle näidatavate sündmuste suhtes võtma. (Kas „Crash“ kujutab endast moraalset hukkamõistu või moraalset ükskõiksust? Kas kõik „Crashi“ tõlgendused peaksid selles sisalduvat moraalset hoiakut teadvustama ning mõistma hukka kõik teised, moraalselt ükskõiksed tõlgendused?³) Pole põhjust arvata, et näitamine kui niisugune tekitab sedavõrd suuri moraalset vastuolusid. Ent „Crashi“ puhul tekitab intensiivset lugejaängi selle konventsionaalses mõttes tugevalt provokatiivne ja obstsõonne temaatika: lugejale justkui näidatakse seda, millest talle peaks jutustatama (ning see sisendab ühtlasi tundmust, et lugeja ise peaks kandma jutustamise funktsiooni ja võtma mingi moraalset hoiaku). Võimalikust lugejaängist sõltumata jätab näitamise illusioon „Crashi“ põhimõtteliselt avatuks nii moraalsetele kui ka moraalselt ükskõiksetele tõlgendustele: sel põhimisel tasandil võib „Crashi“ lugeda nii moraalset hoiatuse kui ka psühhopaatliku hümnina.

(b) kirjeldused < loetelud. Lähemalt vaadates saab selgeks, et „Crashi“ üldist poeetilist maastikku ei kujunda mitte kirjeldused, vaid pigem loetelud – (materiaalsete, sündmus-

2 W. Warren Wagar on märkinud, et nii nagu suures osas muus Ballardi loomingus, ei uuri ka „Crash“ mitte niivõrd tegelaste omavahelisi suhteid, vaid tegelaste suhteid neid ümbritseva keskkonnaga (Wagar 1991: 54).

3 Bradley Butterfield küsib suuresti sarnaseid küsimusi: „Kui on võimalik tõestada, et Ballardi ja Baudrillardi seisukohad kattuvad rohkem kui kriitikutele (või Ballardile enesele) meeldiks arvata, siis tuleks küsida, miks üht üldiselt kiidetakse ning teist üldiselt kritiseeritakse?“ (Butterfield 1999: 65). „Kas [kirjandus] peaks jääma moraaliväliseks või hoopis moraalsust esindama?“ (samas: 75). Butterfieldi filosoofiline essee läheneb 1991. aasta debatile negatiivse esteetika mõiste kaudu ning on paljuski minu praeguse käsitluse eelkäija.

like) üksikasjade nimekirjad, mille elemente pole asetatud ühessegi sümbolsest tähenduslikku konfiguratsiooni. Kirjelduse ja loetelu vaheline erinevus on esmasel tasandil võrreldav ikoonilisuse ja indeksiaalsuse vahelise erinevuse, näiteks maali ja foto omavahelise erinevusega. Walter Benn Michaels kirjutab, et oma tehnilisest eripärast tulenevalt tõlgendab maal vältimatult enesel kujutatud objekti: maalil kujutatud objekt ei ole indeksiaalne tõendus selle objekti reaalsest olemasolust; maalil kujutatu on õigupoolest tõlgenduslikus suhtes oma (reaalse või väljamõeldud) objektiga. Foto aga on (samuti oma tehnilisest eripärast tulenevalt) vahetu tunnistus fookuses oleva objekti reaalsest olemasolust – umbes samamoodi, nagu fossiilid on tunnistused (aga mitte tõlgendused) näiteks sisaliku reaalsest kokkupuutest kiviga. (Vt Michaels 2015: 9–14.) Täpselt sama loogika alusel tahaksin siinkohal eristada kirjeldusi ja loetelusid: kirjeldused on sellest vaatepunktist alati juba (mingi, hüpoteetilise) loetelu tõlgendused.

Kirjandusliku väljamõeldise tekstilisel tasandil võiks kirjelduse ja loetelu vahelist erinevust aidata paremini nuanseerida üks Fredric Jamesoni realismiteemaline arutelu afekti üle. Raamatus „Realismi antinoomiad“ („Antinomies of Realism“, 2013) käsitleb Jameson tege-
likkuse kujutamist mitmesugustes realistlikes kirjandustekstides ning eristab nende põhjal tekstuaalsete elementide tähenduslikku kokkuseadet nende kui autonoomsete aistingute (afektide) tähendusetust loetelust. Kaardistades afekti järkjärgult kasvavat tähtsust 19. sajandi realismis, kõrvutab Jameson omavahel üht Balzaci varasemat ja üht Flauberti hilisemat kirjeldavat lõiku ning järeldeb, et need erinevad teineteisest tekstis esitatud aistingute autonoomsuse astmelt – kui Flauberti kirjeldustes saavutavad aistingud juba teatava autonoomia, siis Balzaciil veel mitte, kuna aistingud Balzaci kirjeldustes „ikka veel tähendavad midagi“:

Kõik, mis paistab Balzaciil füüsilise aistinguna – liisunud lehk, kopitanud maitse, rasvane riie – alati tähendab midagi, see on kas märk või allegooria, mis ilmestab mõne tegelase moraalselt või ühiskondlikku staatust: väarikat vaesust, räpasust, tõusikute ambitsiooni, vana aristokraatia tõelist hingesuurust. Lühidalt – see pole õigupoolest enam aisting, vaid juba tähendus, allegooria. Flauberti ajaks jäävad need märgid alles, kuid on muutunud stereotüüpseks; ning kirjelduste juures on täheldatav stereotüüpseid tähendusi ületavat tihkust. (Jameson 2013: 33.)

Täpselt samasugune, stereotüüpseid tähendusi ületav tihkus iseloomustab tekstuaal-
sel tasandil ka „Crashi“ kirjeldusi – nii nagu Jameson Flauberti kohta, võiks ka siin „Crashi“ kohta öelda, et selle kirjeldused ei tähenda midagi. Konkreetsed „aistingud“, millest „Crashi“ poeetiline põhikude koosneb, ei moodusta (hierarhilist, tõlgenduslikku) kokkuseadet, mis osutaks otse nende allegoorilisele tähendusele; pigem reastatakse need aistingud lamedate eksistentsiaalsete loeteludena (mille tähenduse saab pelgalt tuletada). Üksikasju, tegevusi, sündmusi ja aistinguid seega mitte ei kirjeldata mingil

tähenduslikul viisil, mis eelistaks (subjektiivselt, psühholoogiliselt või väärtustega seotult) üht üksikasja teisele või üht sündmust teisele, jne. Neid loetletakse: kui vähesed kõnekad erandid välja arvata, on „Crashi“ üldine poeetiline maastik tonaalselt lame. Loetelude (peaasjalikult materiaalsed) üksikelemendid on võrdse („demokraatliku“) tähelepanuga üle valgustatud, ühtegi elementi ei ole mõne teise arvelt jõulisemalt esile tõstetud – ning seda mitte ainult nende lõikude puhul, mis loetlevad fiktsionaalseid dokumente (nagu minu ülal- toodud näide), vaid kõikide tegevuste, sündmuste, aistingute jne esitamise lõikes. Ühtegi elementi ei ole võrreldes teistega olulisema või ebaolulisemana „vertikaalselt“ esile tõstetud: nad asustavad sedasama „horizontaalselt“ võrdsuslikku representatsioonitasandit. Sama vastab romaani laiemas plaanis tööle ka näiteks tegelaste emotsionaalsete reaktsioonide kirjelduste puhul, millele ei omistata võrreldes materiaalsete üksikasjadega olulist erikaalu. Minajutustaja peatub neil heal juhul põgusalt, pikemalt sisse või kaasa elamata ning hinnangut langetamata, otsekui täheldaks ta välisel vaatlusel mõne materiaalse objekti pelka olemasolu. Samuti võib tekstis täheldada nähtusi täiendavate omadussõnade suhtelist vähesust – jääb mulje, et nendes kirjeldustes eksisteerivad asjad peaasjalikult lihtsa äranimetamise tasandil ning mitte valikuprintsiibil, mis lähtuks mõnest kindlaksmääratud sümbolsest väärtushierarhiast. Asjade omaduslikust ainsuslikkusest olulisem paistab olevat nende pelk olemasolu või kaasatus kirjeldatavasse maailmasüsteemi. Sagedaste loetelude neutraalne tehnilisus (koos järjekindlalt teadusliku sõnavaraga – vt c-alaosa) toetab näitava jutustus- laadi hinnangulist ambivalentsust.

Lisaks sellele tekitab loetelude kurnav sagedus ja pikkus järk-järgult süveneva tunde, et need ei lõpe mitte kunagi. Kannatlikult ja üksikasjalikult viimistletud loetelude puhas kvantiteet koos seda saatva selgelt kinnismõttelise temaatilise korduslikkusega (mis avaldub iseäranis rohketes obstsõnsetes pornograafilistes episoodides – vt nt Ballard 2013: 17, 26–27, 29–31, 36–37, 39–41, jne) jätab mulje, et „Crashis“ kehtestatud maailmast ning selles aset leidvatest protsessidest pole mingisugust veenvat pääseteed. Seda muljet tugevdavad mitmed lootasandi aspektid: esiteks ei ava minajutustaja kusagil kokkupõrkehetkede kollektiivse seksuaalse fetišeerimise („biograafilisi“ või „psühholoogilisi“) algpõhjuseid. Ehkki mainitakse, et kõik kõnealuse „subkultuuri“ liikmed olid ühel või teisel eluperioodil sattunud autoõnnetusse, ei mõtestata kusagil algse kokkupõrke ning sellele järgnenud (kollektiivsete) kinnismõtete vahelist tähenduslikku või põhjuslikku seost. Teiseks ei ilmestata „Crashis“ pikemalt mitte ühegi tegelase sotsiaalset päritolu või psühholoogilisi tagamaid. „Crashi“ tegelased on pigem narratiivsed agendid kui täielikult väljajoonistatud „tõelised inimesed“, neil puudub tähenduslik vertikaalne sügavusmõõde, millest lähtuvalt saaks spekulierida näiteks selle üle, miks tegelased romaanis toimuvate sündmustega igasuguse kriitilise vastu- panuta kaasa lähevad. Kolmandaks ei pakuta tegelastele (ega ka lugejatele) nende olukorrast mingit veenvat väljapääsu: ka romaani lõpus jätkavad nad oma seniseid käitumismustreid ega proovi neile alternatiivi otsida. Näitamise ülemvõim jutustamise üle, loetelude valdavus

võrreldes kirjeldustega ning igasuguse jutustajapoolse selgitusliku sügavusmõõtmega puudumine tekitab tunde, et „Crashis“ näidatul pole ei lõppu ega väljaspoolust. Baudrillard väide, et „Crashi“ maailm on immanentne – et „kõige selle taga pole mingit tundeliigutust, mingit psühholoogiat, ei tulva ega iha, ei liibidot ega surmatungi“ – on põhjendatud üksnes ja just sellel poeetilise teostuse tasandil: loetelud on läbinisti tehnilised ja lamedad ega sisalda tekstitasandil mingeid otse väljaõeldud väärtusotsustusi.

(c) teaduslik-tehniline sõnavara. „Crashi“ üldist pühendumust näitamisele ning selle huvitust, näiliselt lõpututest loeteludest koosnevat tonaalselt lamedat stiili tugevdab järjekindlalt tehniline ja teaduslik sõnavara, millega tähistatakse nii tehnoloogiat kui ka orgaanilisi objekte, nii auto- kui ka kehaosi. See on „Crashi“ ainus poeetiline tasand, millele ka Baudrillard tähelepanu pöörab:

Siin on kogu erootika sõnavara tehnilist laadi. Mitte riist, liige, kepp, vaid pärak, pärasool, vulva, peenis, koitus. Pole argood, see tähendab, seksuaalse vägivalda intiimsust, vaid funktsionaalne keel: kroomi ja limaskestade vastavus kui ühe vormi vastavus teisele. (Baudrillard 1999: 167.)

Sõnavara tasandil läheneb „Crash“ oma kirjeldusobjektidele seega teaduslikult – sisendades niimoodi tehnilist objektiivsust, mis seondub läbinisti teadusliku maailmapildiga, mille kohaselt *päarak* ja *peenis* esindavad märksa vahetumat ja erapooletumat tähistuslaadi kui *perse* ja *riist*, mida võib omakorda käsitleda juba kirjeldavasse laadi kuuluvate kaudsete tõlgendustena. Sestap nõustun ma Sobchackiga, kui ta ütleb, et Ballard'i proosa on läbinisti tehniline, kuid väga raske on nõustuda tema väitega, et see tehnilisus saab tekstuaalsel tasandil iseenesest olla kuidagi hoiatav. Teisalt olen päri Baudrillard'i tõdemusega, et „„Crashi“ maailmas“ pole afektiivsust, psühholoogiat või iha, ent seda ainult juhul, kui piirduda nii öeldes „Crashi“ maailma poeetiliselt kehtestava jutustajahääle või -tooniga. Tehnilise sõnavara järjekindel kasutamine jätab mulje näiliselt neutraalsest jutustajahäälest ning fiktsioonimaailmas toimivast iselaadsest teaduslikust objektiivsusest. Koos näiliselt lõppematute loeteludega sisendab see objektiivsus tunnet, et eksisteeritakse ülemäärases, isetoimivas, tehismannentses tehnokultuuris (Istvan Csicsery-Ronay väljend), mille („objektiivset“) käiku pole ükski „indiviid“ või „subjekt“ suuteline peatama ega suunama.

(d) transtsendentsus? Ent käesolev „Crashi“ poeetika kirjeldus, mis siiani võib tunduda ebaproblemaatiliselt sidus, poleks adekvaatne, kui jätaksin vaatluse alt välja terve hulga poeetilisi sisendeid, mis vastukaaluks romaanis kehtestatud tegelikkuse tehnilisele, loetelulisele immanentsusele osutavad selgelt transtsendentsuse olemasolule või võimalikkusele peategelase aistingulises ruumis. Sellele aspektile ei pööra Baudrillard oma käsitluses üldse tähelepanu. Need markerid katkestavad „Crashi“ üldist tehnilist loete-

luvoogu võrdlemisi harva, kuid sellegipoolest süstemaatiliselt, ning loovad romaani üldise poeetilise tekstuuriga silmnähtava kontrasti. Kõige sagedamini esinevad need lühime-tafooridena, mille abil minajutustaja mõtestab autoõnnetusi fetišeeriva kogukonna tegevust ning selle võimalikku lõppesmärki:

Vaughani kaudu avastasin autoavarii tõelise tähenduse, kaelavigastuste ja üle katuse keeramise sügava mõtte (Ballard 2013: 11);

korraaks tundsin, et me mängime kandvat rolli mingi sünge draama haripunktis tehnoloogiaatri ettevalmistamata laval (samas, 21);

meie autode kokkupõrge oli mingi ülisma ja ometi kujuteldamatu seksuaalse ühenduse mudel (samas, 26); nähtamatu erootika ja avastamata suguaktide keeled olid selles keerulises seadmestikus ooterežiimil (samas, 36);

terminalihoonete klaasist rippfassaadid ja mitmekorruselised parkimismajad nende taga kuulusid mingisse nõiutatud kuningriiki (samas, 42);

vigase neiu moonutatud keha nagu ka avariiliste autode moondunud kered näitasid teed täiesti uude seksuaalsusse (samas, 87);

tema fotod koitustest, autode iluvõredest ja armatuurlaudadest, küünarnukkide ja kroomitud aknalauadade, vulvade ja näidikuplokkide kompositsioonid võtsid kokku nende paljunevate artefaktidega loodud uue loogika võimalused, tundmuste ja võimalikkuse uue abielu koodeksi (samas, 91);

tundsin, et liigun maastikul, mille piirjooned viitavad ajukäärudes mingile väga vastuolulisele territooriumile (samas, 107).

Need pole kindlasti lamedad lootelud, vaid metafoorsed kirjeldused, ning ehkki „Crashi“ jutustatakse esimeses isikus, mis muudab peategelase ja jutustaja eristamise viimasel piirjoonel võimatuks, tekib poeetilise tõendusmaterjali põhjal tugev intuiitvne kiusatus viia esimeses isikus jutustaja sisse tinglik eraldusjoon isiku ja jutustaja vahel. Tonaalselt lamedad lootelud, mis täidavad fiktsioonimaailma materiaalsete üksikasjade ja detailidena, ning selgelt tõlgendavad kirjeldused, mis osutavad transtsendentsusele, kasutavad selgelt erinevaid poeetilisi väljenduslaade: lootelud esindavad pigem jutustaja objektiivset väljenduslaadi, kirjeldused aga pigem peategelase subjektiivset tõlgendusruumi.⁴ Oleks väga problemaatiline väita, et nendes fraasides puudub iha või isegi tegelasiha, ning veel problemaatilisem oleks väita, et need fraasid ei tähenda midagi (Jamesoni mõttes) – isegi kui transtsendentsus, millele nad osutavad, jääb häguseks või läbitungimatuks.

4 Peategelase, jutustaja ja autori vahelisel otsustamatusel põhineva dünaamika kohta vt e-alaosa.

Tõepoolest, enamik selliseid sisendeid ei kirjelda vahetult kõnealuse transtsendentsuse spetsiifilist „sisu“, vaid pigem osutab umbmääraselt (mingi) transtsendentsuse olemasolule või võimalikkusele: autoavarii täpsustamata „tõeline tähendus“, „mingi sünge draama“, „mingi ülim ja ometi kujuteldamatu seksuaalne ühendus“, „nähtamatu erootika ja avastamata suguaktide keeled“, „mingi nõiutud kuningriik“, „täiesti uus seksuaalsus“, „uus loogika“, „uus abielu“, „mingi väga vastuoluline territoorium“, jne. Transtsendentsus on olemas, kuid vähemalt nimetatava tähistuse tasandil selle loomust tegelastele ei avata. Selle läbitungimatus (mida ingliskeelses originaalis tähistab umbmäärase artikli sage kasutus ning eestikeelses tõlkes rohked umbmäärased asesõnad) tekitab kiusatuse väita, et sel moel kirjeldatud tundeseisundid seonduvad kuidagi afektiga – kui oletada Jamesoni kombel, et puhtkognitiivsel tasandil eristab afekti emotsioonist selle nimetamatu loomus:

[S]est ma soovin emotsiooni ümber defineerida „äranimetatud emotsiooniks“ ning märkida seeläbi mitte ainult struktuurilist erinevust emotsiooni ja afekti vahel, vaid rõhutada ka selle probleemi üht lisamõõdet, mis puudutab keele kui niisuguse sekkumist. Uueks järelduseks on, et afekt (või selle mitmus) paneb mingil moel vastu keelele ning selle asjade (ja tunnete) nimetamisvõimele, samal ajal kui emotsioon on nähtus, mida artikuleeritakse peaaesjalikult nimede reastamise kaudu. (Jameson 2013: 29.)

Ülaltsiteeritud umbmäärased tegelasaistingud panevad vähemalt osaliselt minategelase keelevõimele vastu ning see osutab võimalusele, et „Crashi“ kogukonna ihaldatav (ning ajuti saavutatav?) eesmärk võib olla just nimelt mingi transtsendentne afektiseisund.⁵ Transtsendentsuse kohalolu võimendavad veelgi kõikjal „Crashis“ esinevad religioossed kujundid. Ehkki Baudrillard eelistab „Crashi“ kogukonna tegevusi võrrelda aborigeenide immanentsete kehapraktikatega, seonduv „Crashi“ religioosne kujundikeel peaaesjalikult kristlusega ning sisaldab endas seetõttu tugevat transtsendentset alatooni:

tühi ja ilmetu pilk nagu vararenessansi ikoonile maalitud jumalaemal (Ballard 2013: 20);
need armastusväärased neid pidasid teenistust nähtamatute traumade katedraalis (samas, 25);
milline autoosa oli selle peenise avarii pühitsenud ning millisesse abiellu tema orgasmi ja kroomitud seadmeotsiku vahel? (samas, 78);
kusagile selles asfaltbetooni ja ehitusterase liitmikus [---] liikus Vaughan nagu sõnumitooja oma autoga ringi (samas, 92);
tema kohmakale kehale sai viimaks ometi osaks aegluubis kaamerasilma õnnistus (samas, 108).

5 Järeldus, et selle transtsendentsus-iha „sisuks“ on tingimata surmaiha, tehakse retrospektiivselt poetikavälisel, romaani üldise allegoorilise „tähenduse“ tasandil. Samavõrra usutav on võimalus, et tegelased ei „ihale surma järele“, vaid pigem mingi (nauditava? valgustava?) afektiseisundi järele, mida võimaldab surmaperspektiivi lähedus.

Kõik ülaltoodud näited tõendavad selgelt iha ja afekti ning mingit laadi (tähendusliku) transtsendentsuse kohalolu. „Crashi“ poeetika keskne dünaamika põhineb seega silmnähtaval kontrastil, mille moodustavad ühelt poolt tonaalselt lamedad loetelud, mis esindavad objektiivset „„Crashi“ maailma“, ning teiselt poolt transtsendentsusele osutavad, loetelude tonaalset lamedust katkestavad sisendid, mis oma metafoorsuses kuuluvad minategelase subjektiivse tõlgenduse valda. Selle kontrasti taustal on nüüd võimalik 1991. aastal aset leidnud debati erinevaid ja näiliselt ühildamatuid seisukohti paremini artikleerida. Tegelasandil on iha, afekti ja psühholoogia kohalolu selgelt täheldatav; üldise jutustaja-hääle tasandil aga mitte. Tegelasi kannustab tung mingi transtsendentsuse suunas – ehkki ma pole kindel, kas see on tingimata allegooriline tung surma poole – ent „Crashi“ maailm, milles keha ja tehnoloogia on segunenud, mõjub täiesti immanentselt. Sellest vaatenurgast ei esinda Baudrillard (kes räägib „„Crashi“ maailmast“) ja tema kriitikud (kes räägivad „tegelaste piiritlusse kätketud hoiatusest“) sugugi teineteisega ühildamatuid seisukohti. Nad keskenduvad lihtsalt „Crashi“ eri kihtidele – ühelt poolt fiktsioonimaailmale ja teiselt poolt selles eksisteerivatele tegelastele – ning on teineteiseta seega ühtlasi ebapiisavad: kui tahta „Crashi“ poeetika sidusat ambivalentstust ning sellesse kätketud (nii moraalseid kui ka moraalselt ükskõikseid) tõlgendusvõimalusi täiel määral väärtustada, tuleb mõlemat lähene-mist võrdselt arvestada.

(e) peategelane, jutustaja, autor. Viimaks kinnistab „Crashi“ ambivalentstust asjaolu, et seda jutustab esimeses isikus tegelane, kes kannab romaani autori nime („Ballard“). Nagu öeldud, muudab esimeses isikus jutustaja viimasel piirjoonel võimatuks jutustaja ja isiku vahelise eristuse ning seetõttu on mõnevõrra keerulisem tajuda ka poeetilist erinevust immanentsete (lamedate) loetelude ning transtsendentsust märkivate (vertikaalsete) sisendite vahel. See raskus võib olla üheks teadvustamata põhjuseks, miks 1991. aasta debati vaatenurgad omavahel ei ühildunud: „Crashi“ käsitleti liiga üldistes terminites, kuna fiktsioonimaailma ning selles eksisteerivate tegelaste vaatepunkte ei olnud võimalik küllaldase selgusega eristada. Ma teadvustan, et eristus, mille ma teen minajutustaja siseselt tegelase ja jutustaja, subjektiivsete tõlgenduste (kirjeldused) ja „objektiivsete“ meeleliste aistingute (loetelud), paigutiste jutustavate lõikude ja valdava näitamisillusiooni vahel, on lõppkokkuvõttes meelevaldne. Kuna „Crashi“ jutustatakse esimeses isikus, on vältimatu, et lamedad loetelud on ühtlasi paratamatult ka tegelasaistingud (ning siit „Crashi“ suurim poeetiline paradoks: iseäranis nende pikkade lõikude puhul, mis keskenduvad vahetult autoõnnetuste seksuaalsele fetišeerimisele, on selgelt täheldatav, kuidas jutustaja kannatlik ja kaalutletud tehnilisus langeb eristamatult kokku minategelase ihast laetud kinnismõttelisusega). Sellegipoolest aitab see hüpoteetiline eristus rõhutada tegelase ja maailma vahelist kvalitatiivset erinevust ja kvantitatiivset ebaproportsiooni: peategelane Ballard on afektiivselt ja sundmõtteliselt hõivatud transtsendentsusega (Hayles, Sobchack), mida teda ümbritsev läbinisti tehniline maailm õigupoolest ei paku

(Baudrillard). Kuivõrd peategelane kannab ka oma autori nime, on autori võimalik arvamus teksti sisse kirjutatud. Teisisõnu „Crashi“ jääb paratamatult kummitama autori-institutsioon: see sisendab sümbolisel tasandil tegelase aistingute, tundeseisundite ja moraalsete arvamuste samastamist autori omadega (vt Ruddick 1992). Isegi 1991. aasta debatis suhestusid mõlemad pooled otseselt autori hinnanguliste väljaütlemistega romaani eessõnas: Hayles ja Sobchack toetusid neile, Baudrillard väitis neile vastu. Olgu kuidas on, ent Ballardi niisugune võte paistab „Crashi“ üldist ambivalentsust pigem suurendavat kui vähendavat. Andes mõista, et ta ise on autorina end sümbolisel kujutatuse kaasanud, süvendab Ballard tõlgenduslikku ärevust veel ühel, institutsionaalsel tasandil.

4. „Crashi“ poeetilised implikatsioonid: hinnang versus juurdepääs

Kõik „Crashi“ ülaltoodud poeetilised põhijooned – näitamise ja loetelude ülekaal jutustamise ja kirjelduste suhtes, läbinisti tehniline sõnavara, umbmäärased osutused transtsendentsuse suunas, autorinimeline minajutustaja – annavad märku Ballardi kavatsustest hoida teksti tasandil süsteemselt alal (moraalset) ambivalentsust. Sellest vaatenurgast võib tema hilisemat kahetsust eessõnas esineva jõulise hinnangulise löigu suhtes pidada mitte „lõplikuks otsuseks“ omaenese teksti üle, vaid ambivalentsuse taastamiseks institutsionaalsel, tekstivälisel tasandil.

„Crash“ võimaldab (või isegi nõuab?) nii moraalset kui ka moraalselt ükskõikset tõlgendust. Moraalse tõlgenduse kohaselt kujutab romaan endast allegooriat ohtlikest väljakutsetest, mille tehnoloogia esitab kehale, seksuaalsusele ja subjektiivsusele. Moraalselt ükskõikne tõlgendus kallutab selle iselaadse realismi suunas, mille keskseks fookuseks või objektiks pole mitte inimestevahelised ühiskondlikud suhted, vaid tehisimmanentse tehnokultuuri materiaalne tasand, millel tehnoloogia mitte ainult ei imiteeri loodust, vaid determineerib ja muundab selle (ning selle raames eksisteeriva subjektiivse kogemuse) tuuma. Niisuguse realismi muudab poeetiliselt usutavaks asjaolu, et loetelude tehnilisus on vormilises kooskõlas kirjeldatava tegelikkuse tehnoloogilise isetoimivusega.

„Crashi“ ime – kui kasutada Baudrillardi väljendit – ei seisne selles, et „kuskil ei vilksata moraalset pilku“. Pigem seisneb see selles, et „Crashi“ võib vaadelda nii moraalne kui ka moraalselt ükskõikne pilk. Baudrillardi järjekindel nõudmine, et „Crash“ „pole ei hea ega halb“ („halb“ tähenduses „kuri“, „halvaendeline“), on adekvaatne üksnes siis, kui läheneda romaanimaailmale jutustaja tasandil: romaanina on see nii hea kui ka kuri (ega kumbagi). „Crashi“ suurim poeetiline saavutus seisneb niisuguse ruumi kehtestamises, mis on suuteline potentsiaalselt majutama (ning eristamatult ühildama) mõlemat vaatepunkti: nii moraalset hoiatust kui ka psühhopaatlikku hümnit. Järelikult pole adekvaatne ka see, kui „Crashi“ tõlgendatakse ainuüksi moraalset hoiatusena. Selle tõenduseks piisab väiksest mõtteeksperimentist – kujutlegem niisugust versiooni „Crashist“, mille sündmustiku kirjeldusi saadavad peategelase/jutustaja sagedased ja otse välja öeldud (kiitvad või laitev) väärtushinnangud.

Niisugune täiendus muudaks „Crashi“ (hoiatuse ja hümnide vahelise) ambivalentse dünaamika täiesti ebaproduktiivseks ja kasutuks, kuna see vabastaks lugeja (uuesti Johanssoni väljendit kasutades) „keerukamate otsuste langetamisest“. Sestap järelتان 1991. aasta debati kokkuvõtteks, et mõlemal poolel oli iseenesest õigus – nad eksisid ainult selles, et lükkasid tagasi vastandpositsiooni, sest need kaks moodustavad omavahel parallaksi, milles samale tekstiruumile lähenetakse ühelt poolt „Crashi“ maailma ja teiselt poolt selles eksisteerivate subjektide vaatepunktist. Sellel, kui pidada moraalselt huvitavat tõlgendust automaatselt ebamoraalseks (aktsepteeritud moraalistandarditele mittevastavaks), on vähemalt sama tõsised tagajärjed kui läbinisti ambivalentse poeetika võimalike moraalsete implikatsioonide tagasilükkamisel – nii välistatakse esmajoones võimalus, et teatud laadi moraalset kriitikat saabki teostada üksnes ambivalentsetel perversel kujul.

Viimaks jääb õhku küsimus, mida sellise läbinisti ambivalentse poeetikaga on võimalik saavutada. „Crash“ on väga hea näide sellest, kuidas jutustamise ja näitamise representatsioonilised registrid võivad moraaliküsimuses, väärtusotsustuste vaatepunktist osutada teineteist vastastikku välistavateks. Enamike kirjanduslike juhtumite puhul pole põhjust arvata, et jutustamine ja näitamise illusioon ei võiks kõrvuti üht ja sedasama representatsioonilist ruumi asustada. Mõned jutustuse osad võivad olla esitatud peaaesjalikult jutustavas laadis ning teised pühenduda näitamise illusiooni kehtestamisele (ning täheldasin, et ka „Crashis“ katkestavad „täenduslikud kirjeldused“ mõnikord loetelude üldist voogu). Kuid „Crashi“ puhul muundaks üksainus minajutustaja (või autori) vähegi hõlmavam kriitiline hinnang automaatselt kogu poeetilise maastiku ning kitsendaks võimalike tähenduste ambivalentse paljususe (moraalne hoiatus ja psühhopaatlik hümn) üheks ettemääratud tähendusseks (moraalne hoiatus või psühhopaatlik hümn).

Kogu oma ambivalentsetes tagab „Crash“ tegelikkusele juurdepääsu, mitte ei langeta moraalset hinnangut ühele osakesele sellest tegelikkusest: tegelikkuse elemente loetletakse horisontaalselt ja lamedalt, mitte ei kirjeldata viisil, mis tõstab teatud elemente teiste arvelt vertikaalselt ja tähenduslikult esile. Niimoodi pakub „Crashi“ poeetika representatsioonilise võimaluse kujutada perversiooni, psühhopaatologia ja seksuaalse iha teisenenud rolli tehnokultuuri intensiivistavas „keha ja tehnoloogia segunemises“: perversioon ja psühhopaatologia ei paista siin üksnes marginaalsete, anomaalsete ja moraalselt valede reaktsioonidena, vaid ka tehnokultuurse tegelikkuse (neutraalsete, immanentsete, kesksete) struktuurielementidena. Sel moel ilmutab näitamise ambivalentne poeetika sisemist potentsiaali õõnestada ja kujundada ümber enesestmõistetavana näivaid, kindlakujuliseks kivilinenud hierarhiaid.

Kirjandus

Ballard, J. G. 2013. Crash. Tlk O. Teppan. Tallinn: Koolibri.

Baudrillard, Jean 1999. Simulaakrumid ja simulatsioonid. Tallinn: Kunst.

- Booth, Wayne C.** 1983 [1961]. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burns, Alan, Charles Sugnet** 1981. [Interview with] J. G. Ballard. – *The Imagination on Trial: British and American Writers Discuss Their Working Methods*. Eds. A. Burns, C. Sugnet. London: Allison, pp. 15–30.
- Butterfield, Bradley** 1999. Value and Negative aesthetics: reconsidering the Baudrillard-Ballard Connection. – *PMLA*, Vol 114, No. 1, pp. 64–77.
- Foster, Dennis** 1993. J. G. Ballard's Empire of the Senses: Perversion and the Failure of Authority. – *PMLA*, Vol 108, pp. 519–532.
- Friedman, Norman** 1955. Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept. – *PMLA*, No. 5, pp. 1160–1184.
- Genette, Gérard** 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. J. E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Hayles, N. Katherine** 1991. The Borders of Madness. – *Science Fiction Studies*, #55, Vol 18, Part 3. – <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm> (26.11.15).
- Jameson, Fredric** 2013. *Antinomies of Realism*. London, New York: Verso.
- Johansson, Christer** 2012. Telling and Showing: A Semiotic Perspective. – Disputable core concepts of narrative theory. Eds. G. Rossholm, C. Johansson. Bern: Peter Lang, pp. 147–182.
- Klauk, Tobias, Tilmann Köppe** 2013. Telling vs. Showing. – the living handbook of narratology. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> (27.11.15).
- Lanz, Joseph** 1984. The Noble Neurotic. – *Re/Search*, No. 8–9, pp. 141–143.
- Lubbock, Percy** 1947 [1921]. *The Craft of Fiction*. New York: Peter Smith.
- Michaels, Walter Benn** 2015. *The Beauty of a Social Problem*. Chicago and London: Chicago University Press. – DOI: <http://dx.doi.org/10.7208/chicago/9780226210438.001.0001>.
- Ruddick, Nicholas** 1992. Ballard/Crash/Baudrillard. – *Science Fiction Studies*, #58, Vol. 19, Part 3, pp. 354–360. – <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/58/ruddick58art.htm> (26.11.15).
- Self, Will 2011. *Junk Mail: Reissued*. London, New Dehli, New York, Sidney: Bloomsbury Paperbacks.
- Sobchack, Vivian** 1991. Baudrillard's obscenity. – *Science Fiction Studies*, #55, Vol 18, Part 3. – <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm> (26.11.15).
- Stanzel, Franz Karl** 1984 [1979]. *A Theory of Narrative*. Trans. C. Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press.
- Svendsen, Lars F. H.** 2012. *Igavuse filosoofia*. (Bibliotheca Controversiarum). Tlk J. Pärnamäe. Tallinn: TLÜ Kirjastus.
- Wagar, W. Warren** 1991. J. G. Ballard and the Transvaluation of Utopia. – *Science Fiction Studies*, # 53, Vol 18, Part 1, pp. 53–70.

Jaak Tomberg – Tartu Ülikooli eesti kirjanduse teadur, kelle praegusteks uurimistemadeks on utoopiakirjandus ning realismi ja teadusulme nüüdisaegsed lähedased suhted.
E-post: [jaak.tomberg\[at\]ut.ee](mailto:jaak.tomberg[at]ut.ee)

The Ambivalent Poetics of Showing in J. G. Ballard's *Crash*

Jaak Tomberg

Keywords: poetics, narratology, allegory, literary style, describing

My article revisits a well-known discussion about morality in J. G. Ballard's *Crash* that surrounded the appearance of Jean Baudrillard's essay of the same name in a special section of *Science Fiction Studies* (Nov 1991). In this debate N. Katherine Hayles and Vivian Sobchack strongly oppose Baudrillard's claim that there "is no affectivity behind [the world that *Crash* depicts]: no psychology, no ambivalence or desire, no libido or death drive" to Ballard's novel, and, accordingly, no moral point or warning either. In contrast, Hayles and Sobchack argue that the novel warns us about the transformative influence of contemporary technology.

To shed new light on this opposition (whose sides I briefly introduce), I undertake a thorough analysis of *Crash*'s main poetic features: the prevalence of showing over telling, the recurrence of accounts over descriptions, the thoroughly technical vocabulary, allusions towards transcendence, and the interpretive anxiety created by a first-person narrator that bears the author's name. I map the contrast between Ballard's disinterested style of writing and the apparent affective charge of his characters while showing how this contrast generates a deep ambivalence that enables both moral and morally indifferent interpretations of the novel. The reader is never told what to think about the obscene events that occur and this provokes him to make difficult moral decisions about the novel. The ambivalence of *Crash*'s poetics has the subversive potential to dislocate and reconsider the so far predominantly marginalized role of psychopathology and perversion in contemporary techno-culture.

Jaak Tomberg – researcher of Estonian Literature in University of Tartu. In his research, he focuses on utopianism and the current close relationship between realism and science fiction.

E-mail: jaak.tomberg[at]ut.ee