

Johannes Semper hobusega. Avangard, takerduja tehnika ja looduse vahel¹

Tiit Hennoste

Teesid: Artikkel annab ülevaate 20. sajandi alguse kirjandusliku avangardi suhetest tehnikaga. Avangardi (eriti futurismi) jaoks pidi tehnika saama loomise eeskujuks ja masinate seadused esteetilise loovuse seadusteks. Artikkel väidab, et paljud avangardi teksti uuenduslikud ideaalid on vastuolus tehnika ideaalidega ja iseloomustavad ennekõike loodust. Tehnika väärtustas tulemust, avangard protsessi. Tehnika väärtustas süsteemsust, ennustatavust, koopialisust, avangard vabarütme, ennustamatust ja originaalsust. Tehnika nõudis ratsionaalsust ja eesmärgipärasest tegutsemist, avangard kuulutas intuitsiooni ja prohvetlikku kujutlust. Tehnika tõi odavad masstooded, avangard hindas haruldust. Tehnika väärtustas funktsionaalsust, avangard eba funktsionaalsust. Tehnika väärtustas puhtust ja hügieeni, avangard järgis inetuse esteetikat. Tehnika nõudis tootmises vigade ja häirete vältimist, avangard tõstis vea loovaks ideeks.

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14798

Märksõnad: avangardism, futurism, eesti kirjandus, tehnika, loodus, suurlinn

Selle artikli teemaks on 20. sajandi alguse avangardkirjanduse suhe tehnika maailmaga. Artiklil on kaks eesmärki. Esiteks annan pildi sellest, milline oli 20. sajandi alguse avangardi suhe tehnikasse ja toon sealjuures välja eesti tollase avangardi suhted tehnikaga. Teiseks väidan, et kuigi avangard oli tehnika usku, oli suur hulk avangardi kirjanduslikke uuendusi tegelikult vastupidised tehnikamaailma ideaalidele. Nende analoog on loodus ning avangard jääb takerdujaks looduse ja tehnika vahel.

20. sajandi algus: tehnika ja kiiruse maailm

20. sajandi alguse maailma (ja eriti kultuurimaailma) keskne koht oli paljurahvuseline metropol. Kuigi suurlinnad olid olemas juba palju varem, tõusid nad nüüd üha olulisemasse rolli, vedades ühiskonna tehnoloogilist uuenemist, luues uut moodi korrastatust ja kosmopoliitset suurlinnainimest, kelle sellesama linna õhk vabaks tegi. Suurlinnast sai omaette reaalsus. Aga samal ajal sünnitas see linn ka üha enam slumme, hingetust, üksindust, ahastust, kaost ja anarhismi.

Uued linnad ja uus maailm oli tehnika ja tehnoloogia maailm, kauguste ühendamise ja kiiruse maailm. Jalgsi käimise ja hobusega sõitmise kõrvale tuli üha enam

¹ Täna artikli retsensenti inspireerivate märkuste eest.

asju ja inimesi liigutav tehnika, mis tõi kaasa oluliselt suurenenud kiirused ja muga-
vused. Raudteed ühendasid eri piirkondi ja riike ning suurlinnade pompoossed pea-
raudteejaamad meenutavad tänini rongidele pühendatud katedraale (üheks kauni-
maks näiteks 1905. aastal avatud Antwerpeni peajaam). Rongisõit oma kiiruse ja
mööda vilksatavate piltidega lõi uue kogemuse maailmast. Aurikud sõitsid üle
ookeanide ja Titanicu hukust aastal 1912 sai legendide legend. Sajandi alguses
ilmusid taevasse tsepeliinid ja aeroplaanid, mis tõid võimaluse vaadata maailma
täiesti uuest vaatepunktist, ning I maailmasõja järel pandi käima esimene kom-
mertsilennuliin. Auto tõi vabaduse ise sõita kiiresti sinna, kuhu soovid. Sajandivahe-
tusel ilmusid turule esimesed seeriaviisil toodetud mootorrattad ja muutus popu-
laarseks õhukummid saanud jalgratas. Linnades hakkasid elektritrammid
19. sajandi lõpus asendama hobustramme ja aastail 1900–1913 ehitati põhisosas val-
mis Pariisi metroo.

Moodne tehnika lubas ehitada üha kõrgemaid maju. 19. sajandi lõpus algas Man-
hattani pilvelõhkujate ehitamise hoog, mis lõi täiesti uue linnapildi. Suuri maju soo-
jendasid radiaatorid ja uued keskküttesüsteemid. Eskalaatorid hakkasid vedama
inimesi tohututes kaubamajades korruselt korrusele.

1913 käivitas Henry Ford esimese konveierliini ja muutis sellega radikaalselt
autode tootmist. 19. sajandi keskpaigas kasutusele tulnud rotatsioonimasin sai
sajandi lõpus ajalehtede trükkimisel üldiseks. See kiirendas trükiprotsessi üle
kümne korra ja võimaldas teha üha mahukamaid ja värskemaid uudiseid pakkuvaid
lehenumbreid.

Telefon ja telegraaf ühendasid inimesi üle maailma. Kino hakkas näitama filme
ja muuhulgas ka kinokroonikat, saades uue massimeedia osaks. Sajandi lõpus
avastati neon ja juba 1912. aastal ilmusid tänavatele esimesed neonreklaamid,
mis vallutasid peagi suurlinnade peatänavad ja väljakud, muutes legendaarseks
New Yorgi Times Square'i ja Londoni Picadilly Circus'e.

Kogu seda uut maailma valgustas elekter, mis kustutas kuu ja tähtede valguse
linnade kohalt ja millest loodeti uue aja võluvahendit. „Kommunism, see on nõuko-
gude võim pluss kogu maa elektrifitseerimine,“ kuulutas vene poliitiline futurist
V. I. Lenin aastal 1920.²

Aastal 1900 müüdi USAs väidetavasti esimene hamburger kui kiirtoit ja 1921
avati esimene hamburgerikett. Sajandi alguses tulid turule elektripesumasinad,
elektripliidid jm, mis muutsid olulisel määral inimeste argielu kiirust. Johannes

2 Hiljem poliitilises propagandas retooriliselt tugevaks lendlauseks modifitseeritud originaal eestikeelses
täpses tõlkes: „Kommunism on nõukogude võim pluss kogu maa elektrifitseerimine, sest ilma elektrifitseeri-
miseta on võimatu tööstust arendada“ (Lenin [1920] 1955, 384).

Barbarusel oli õigus, kui ta kirjutas aastal 1928, et isegi ei sööda enam vanas tempos (Barbarus 1928).

Uus tehnika ja tehnoloogia tähendas paljusid eri nähtusi, mida ühendasid minu arvates mitmed olulised ühisjooned, mis on olulised tollase avangardkirjanduse mõistmise kontekstis.

Uus tehnoloogia tähendas tootmise tõhusust ja masstoodeid. Taylorism aitas juba enne I maailmasõda organiseerida töökohti ja tagada distsipliini, et saavutada võimalikult suurt efektiivsust. Fordism maailmasõja järel tõi poodidesse odava standardse, unifikseeritud masstoodangu. Iga telefon või auto samast margist oli teise täpne koopia ja sama oodati ka kiirtoiduketi hamburgerilt. Uus tehnika võimaldas toota massiliselt ja odavalt ka kultuuri. Algas reproduktsioonide ja massiraamatute aeg, mis tegid kunsti ja kirjanduse alamkihtidele palju kergemini kättesaadavaks. 1895. aastal hakkas USA ajakiri The Bookman avaldama menukite edetabeleid ja angloameerika maades hakkas kujunema bestsellerite kultuur. Koo-
piate kultuur vabastas kujutava kunsti seotusest kindla kohaga ja võimaldas selle levitamist üle maailma.

Tehnika seostus utilitaarsusega, funktsionaalsusega, ratsionaalsusega. Uue aja ilu pidi olema tehnoloogiline, funktsionalistlik ilu, milles pole midagi üleliigset. Barokse, romantilise või estetistliku kaunistuse asemele asus Bauhausi ja konstruktivistide kaine ja puhastatud esteetika.

Tehnikamaailma keskne tegevus on tootmine, milles põhitegelased on insener, disainer ja tööline. Tootmine on süsteemne, planeeritud, sihikindel liikumine ideest produktini. Insener ehitab mudelid, millele disainer annab funktsioonile sobiva vormi ja töölised konveieri taga panevad toote kokku.

Tootmine peab toimima tõrgeteta ja toode peab olema defektivaba. Konveier peab töötama tõrgeteta, auto või mootorratas ei tohi rikki minna või õli lekitada, rongi hiline mine ei ole norm, vaid häire süsteemis. Seetõttu peab tehnika olema puhas, hügieeniline, isegi steriilne. Mustus toob kaasa tõrked nii tootmises kui toote funktsioneerimises.

Tehnika kehtestas linnades oma rütmi, linnatulede ja reklaamide süttimise ja kustumise, suurkaubamajade avamise ja sulgemise, rongide väljumise ja saabumise rütmi. Tehnika rütm moodustab mustreid, mida iseloomustab korduvus ja ennustatavus. Rong väljub kindlal ajal kindlasse kohta, mitte nagu voorimees, kes sõidab tellija tahtmist mööda. Suurärid avatakse ja suletakse kindlal ajal, mitte nagu pisipoed, mida peremees peab lahti nii pikalt, kui tahab. Konveieri taga töötav tööline kordab kümneid tuhandeid kordi ühte ja sama liigutust, olgu selleks mutri keeramine või kingakontsade lihvimine.

Samal ajal kattis moodne tehnika suurlinnad ja nende ümbruse uute, eripäraste tehnikahäältega, mis kokku moodustasid paljudest erisugustest helidest koosneva ja inimest kõikjal saatva tehnikamüra.

Tehnika ületas varasemad aja ja ruumi piirid. Raadio võimaldas jälgida samal ajal eri paigus toimuvaid sündmusi. Telegraaf ja telefon ühendasid inimesi üle ookeanide. Info hakkas liikuma minutite ja sekunditega päevade ja kuude asemel. Tulemuseks oli ühelt poolt maailma simultaansus, selle eri osade, sündmuste, ruumide ja aegade läbipõimumine, mis peegeldab dünaamilist ja pidevalt elavat ja muutuvat tegelikkust. Samal ajal lõtvusid selles signaalidest üleküllastunud maailmas üha enam seosed ja sidemed inimeste vahel ja kadusid võimalused aduda maailma kui tervikut. Nii iseloomustas seda maailma ja inimese maailmapilti ühtlasi üha suurenev fragmenteerumine, mis oli alanud vähemalt pool sajandit varem.

Uus tehnika võimaldas lõputult reprodutseerida ja kopeerida, koos sellega kadus varem ainukordse kunstiteose aura ning sellega omakorda suur osa kunsti rituaalsusest ja sellega seotud „kultusväärtusest“ (Benjamin 2010). Siin tuleb siiski lisada, et see kehtib hästi kunsti puhul, kuid ei ole kuigi oluline kirjanduses, kus ainukordsuse aura oli kadunud juba sajandeid tagasi koos trükikunsti leiutamisega. Ühtlasi aga sai moodne tehnika ise osaks uue aja aurast. Algusest peale muutus tehnika ehitus ja toimimine seda üksnes tarbivale inimesele (sh suuremale osale kirjanikest) suuresti arusaamatuks. Arusaamatus tõi kaasa tehnika pühaduse ja tehnika müstika. Tehnikast kui tegelikkusest sai tehnika kui idee, kui abso-luut. Püha tehnika rituaalid ei koondunud kirikusse ega kunstisaali, need toimusid iga päev, igal pool, kodus ja köögis, tänaval ja auto all.

Kogu sündiv uus maailm vastandus üha enam ja üha teravamalt loodusele. Suurlinnade ja seda valitsevate masinate rütm erines teravalt looduse muutuvatest rütmidest ega soovinudki sellega arvestada. Uue maailma igapäevaste sündmuste ennustatav käitumine erines looduse ennustamatusest. Looduse elutempot mõõdetakse teises mõõtkavas kui linnade elutempot. Looduses ei ole unifitseeritud masstooteid ega täpseid koopiaid, iga puu on originaalne, erinev teistest sama liigi puudest. Päike loojub iga päev veidi eri ajal, tuulel ei ole korduvat rütmi. Aastaajad vahelduvad regulaarselt, kuid on siiski iga kord erinevad. Suurlinna hääl ja neist moodustuv müra erinesid radikaalselt looduse häältest, mis kokku müra ei moodusta. Looduses on kõik hääbuv ja surev, masinad ei saa samal viisil surra. Loodus liigub tsükliliselt, avangard vaatas linearselt tulevikku. Ja lõpuks, loodusel ei ole eesmärki. Loodus ei ole ratsionaalne ja tema toimimises esineb pidevaid tõrkeid ja häireid. Sealjuures võib viga või häire looduses olla nii tapja kui ka uute liikide tekitaja. Rääkimata sellest, et loodus on inimese mõõdetud puhtuseskaalal alati räpane.

Avangard ja uus maailm

Uut tehnikat ja uut maailma ei loonud avangardistid. Avangard oli see, kes vaimustus sellest ning otsis kirjanduses ja kunstis vasteid uuele maailmale. Kirjanduslik avangard sai alguse aastal 1909 itaalia futurismi ja saksa ekspressionismiga, millele peagi lisandusid vene kubofuturism ja mitmed futurismiga sarnased rühmad Prantsusmaal. I maailmasõja ajal ja vahetult selle järel tulid dadaism, sürrealism, konstruktivism, paljud pisikesed vene avangardiliikumised jt.³

Avangardi vaimustus tehnika ja kiiruse vastu algas itaalia varase futurismiga (*primo futurismo*) ja saavutas seal ka oma apogee (vt Härmänmaa 2007; Berghaus 2009). Futurismi looja F. T. Marinetti varastes manifestides ülistati uue maailma ilu, mida väljendasid suurlinnad, kiirus ja dünaamika, elekter ja valgus, tehnika ja masinad (Marinetti [1909] 2006). Kunstnik ja helilooja Luigi Russolo vastandas masinate müra ja vana meloodilise heli, mis ei ärata tema sõnul enam mingeid tundeid (Russolo [1913] 2001). Maailmasõja järel laienes futurism kõikidele elualadele ja futuristid kirjutasid muuhulgas sellest, et söögi tegemisel tuleks kasutusele võtta mitmesugused tehnoloogia imed, süüa tuleks lennukis, mille mootorite vibratsioon stimuleeriks söögiisu, ning lõtv ja pehme makaron tuleks itaalia köögist pagendada (vt Marinetti [1930] 2006; Marinetti ja Filia [1932] 2015).

Tegu polnud lihtsalt masinate maailma kirjeldamise või ülistamisega. Futurism leidis, et uue aja inimene peab sulanduma uude maailma. Humanistliku romantilise inimese asemele peab asuma mehhaaniline masin-inimene, kellelt tunded on elimineeritud ja kes sellisena suudab vastata masinaajastu väljakutsetele. See uus inimene pidi olema üliinimese masinamaailma versioon, multiplitseeritud inimene (*uomo moltiplicato*). Alles selline inimene oleks kõikvõimas inimene, tegelik üliinimene.

Futuristlik kunstnik pidi olema insener, tööline, tootja. Marinetti kuulutas, et masin on looja jaoks inspiratsiooni allikas ning masinate seadused on saanud esteetilise loovuse seadusteks (Marinetti [1912] 2006, 111; Berghaus 2009, 22). Marinetti ja teised koostasid „tehnilisi“ manifeste, mis pakkusid tekstitegemise tehnoloogiaid, kindlaid malle futuristlike tekstide ehitamiseks. Imiteerigem autot ja rongi, imiteerigem masinate rütmi, kuulakem mootoreid ja reprodutseerigem nende vestlust, kuulutas Marinetti ([1916] 2006). Russolo jaoks polnud müra lihtsalt müra, selles oli palju variante, mille kombineerimine pidi looma uue aja uue muusika.

Oluline oli niisiis suhtlus masinatega, inimese ja masina sümbioos. Loodus oli midagi, mida tuli vältida. Futurismi manifestid suuresti vaikivad loodusest. Mari-

3 Ma ei hakka siinkohal andma ülevaadet avangardi kohta, vt minu arusaamu ja ka viiteid taustakirjandusele Hennoste 2016, 159–261.

netti jaoks ei ole loodus romantikute ihaletav metsik meri ja lumised mäed ning talle on vastuvõetamatu romantismi loodusesse haakuv „tundeline süda“.⁴ Loodus on talle agressiivne ja ohtlik vaenlane, tume jõud ja hull koer (Marinetti [1910] 2006, 64; Härmänmaa 2009). Aga loodus esindab ka traditsiooni kui uue vastast. Tõeline võitlus käib looduse ja inimese vahel.⁵ Tehnika oli Marinetti jaoks see, mis vabastab inimese looduse võimu alt. Masinate loomine teeb inimesest demiurgi, kes loob uue Looduse, mis on parem kui jumala loodu (Berghaus 2009, 20).

Teised varased avangardiliikumised ei olnud nii radikaalsed uudsuse ega tehnika ihalejad, kuid vaatasid ikka samas suunas, mõnikord ka futurismist ideid laenates. Vene kubofuturistid tegelesid küll ennekõike keele ja sõnaga, mitte tehnikaga, kuid siiski kuulutasid oma manifestis tõde pilvelõhkujate kõrguselt ja soovisid visata vanad kirjanikud üle tulevikku viiva auriku parda (Burljuk jt [1912] 2009). 1922. aasta lõpus loodud Kunsti Vasakrind (LEF) jaoks ei olnud kirjanik loominguline isiksus, vaid „keeleinsener“. Vene futurismi suurkuju Vladimir Majakovski jaoks oli kirjanik inimhingede kvalifitseeritud lukksepp (*искусный слесарь*, Majakovski [1918] 1978, 72) ja tema poeetikaõpiku „Kuidas teha värssse?“ (1926) keskne väide kuulutab: „Luuletamine on tootmine. Kõige raskem, kõige keerulisem tootmine, kuid ikkagi tootmine“ (Majakovski [1926] 1958, 51).⁶ Samal ajal oli osale vene futuristidest loodus väga oluline. Näiteks Velimir Hlebnikovile oli tähendusest ja grammatikast vaba, keele-eelne sõna (*zaum*) mh ka inimese otsetee looduse juurde. Inimese ja looduse kokkukuulumist markeerisid ka futuristide linnulaulu imitatsioonid (nt Vassili Kamenski).⁷

Vene futurismi ideid, eriti I maailmasõja järel, on tihti seotud saksa ekspressionismiga (vt Terehhina 2005, 18–24), aga lisaks oli Venemaal 1920. aastate algul ka eraldi ekspressionismiliikumine, mille manifestide kirjutaja Ippolit Sokolov kuulutas muuhulgas, et ekspressionismi printsipiideks on ökonoomia ja utilitaarsus, et ekspressionism on konstruktivism ja kunsti teilorism, mille eesmärgiks on maksimaalne kasu/tulemus minimaalse jõupingutusega (Sokolov [1920] 2005, 64–65).

4 Marinetti ei ihale ka 19. sajandi dekadentide moodi kunstlikku maailma loodusliku maailma asemel.

5 Teiselt poolt muutus sajandi alguses rahulolematu kaasajaga alternatiivsete radikaalsete eluviiside otsinguks, mis pidid just olema harmoonilises kooskõlas loodusega, olgu need siis naturism, nudism ja vegetaariaanus, mis sealjuures võisid kuuluda kokku kasvõi anarhismiga, nt anarhonaturismis.

6 J. V. Stalin tõstis 1932. aastal kilbile kirjanik Juri Oleša fraasi kirjanikust kui inimhingede insenerist. Ja ka 1940. aastatel oli kirjanik nõukogude ideoloogias kultuuritöölaine, kes pidi õppima töötama tööstustöölise moodi, plaanipäraselt ja lõõktöölisena, nagu seltsimees Andresen ka eesti kirjanikele õpetas (Andresen 1941).

7 Vene avangardkunsti ja looduse suhete kohta vt Wünsche 2016.

Prantsusmaal tegutses mitmeid avangardirühmi ja liikumisi, millest osa tegeles ka uue sündiva maailmaga. Nii avaldas Nicolas Beauduin aastal 1911 manifesti „La poésie paroxyste“. Selle ideaalideks olid futurismiga analoogiliselt dünamism, uue tehnika ja kasvavate suurlinnade ihalus. Samuti kõneleb Beauduin uue inimese ilmumisest, keda ta nimetab „masinimene“, „multiplitseeritud inimene“, „lindinimene“.

Venemaal kujunes 1919–1920 futurismiga seotud kunsti-, disaini- ja arhitektuurialane liikumine konstruktivism. Selle olulised märksõnad olid konstruktsioon, funktsioon, struktuur, süsteem, põhjaks masinaaesthetika ja kaasaegne tehniline kultuur, milles kunstnik on ennekõike insener. Ka kirjanduslikud konstruktivistid rõhutasid tehnika rolli maailmas, funktsionaalsust ja mõtete süsteemsust.

Saksamaal sai kirjanduse uuendajaks ekspressionism, mis kuulutas samuti uue maailma loomist ja ootas vana maailma hävitavaid katastroofe, aga ekspressionistide suhe suurlinna, kiirusesse ja tehnikasse oli enam ambivalentne. Ekspressionist pigem vihkas ja kartis mehhaniseerivaid suurlinnu, mida valitsevad hingetus, anonüümsus ja üksindus. Kiirus ja suurlinn tähendas nende jaoks pidevaid, tugevaid, kiireid ja vastuolulisi stiimuleid, mis tõi kaasa vajaduse ennast psüühiliselt kaitsta. Tulemuseks oli vastuolu tõrjumise ja imetluse, atraktiivsuse ja võõrandumise vahel.

Ka ekspressionistide suhe tehnikasse oli vastuoluline (Daniels 1987).⁸ Juba sõjajärgses ekspressionismis leidub nii tehnika ülistust kui kriitikat. Ühelt poolt oli masin vabastaja, energia allikas, eneseavastamise vahend (Ernst Stadler, Gottfried Benn jt). Mitmed autorid kirjutasid eriti rongisõidust ja maailmast, mis kihutab reisisijast mööda (nt Ernst Stadleri „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht“). Teiselt poolt astus ekspressionist vastu masinamaailma võimule, mis allutab indiviidi mehaanilisele keskkonnale, mehhaniseerib ja hävitab inimese hinge (Anz 2010, 118–125).⁹ Ja ekspressionismi jaoks oli loodus väga oluline. Loodus oli vastand moodsa maailma linnale ja selle põhjustatud stressile. Loodus oli vabades ja lohutus. Tagasi loodusesse oli oluline idee (mõnikord mh koos nudistliku mõtteviisiga).

8 Oluline on masinateema ekspressionistlikus draamas, mida ma siin ei vaata (vt Spreizer 2005 ja sealsed viited).

9 Osale ekspressionismist oli muuseumis oluline vastandus auto ja rongi vahel. Autosõit muutus seal anarhistlikuks vabaduse sümboliks, see oli vabadus sotsiaalsest maailmast ja autoriteetidest ning vaba ka raudtee seotusest kindlasse kohta viivate rööbastel külge.

Sõda, uus maailm ja tehnika

Jõudmaks võimalikult kiiresti igatsetud kiiruse ja tehnika maailma, tuleb maailm puhastada vanast. Avangardi arvates pidi puhastaja olema sõda ja/või revolutsioon, igatahes katastroof. Futuristid, eriti itaalia futuristid ülistasid sõda, mis oli Marinetti jaoks tehnikavaimustuse tipp, hügieen ja pidu (*guerra-festa*). Katastroofe ootasid ka ekspressionistid. Jakob van Hoddise kuulsas luuletuses „Maailma lõpp“ („Weltende“, 1911) lammutab torm vana kodanliku maailma ja selle väärtused. Aga ekspressionismi eesmärk oli ennekõike Hinge revolutsioon, sealhulgas Hinge võitlus masinaga. Ekspressionismi uus inimene oli multiplitseeritud inimene, aga sealjuures mitte hingetu masininimene. Vene futuristid ihalesid revolutsioonilist vägi-valda. Neid huvitas revolutsioonide kaskaad, mille lõpuks pidi saabuma samuti hinge revolutsioon (Terehhina 2005, 10–14).

Sõda ja revolutsioonid tulid. Suur sõda algas aastal 1914 ja sellest sai tõepoolest enneolematu tehnikasõda. Raudtee vedas armeed paigale sadade kilomeetri taha. Ratsaväe asemel tõusid võitluse etteotsa tankid, lennukid ja allveelaevad. Mootorratturid viisid edasi sõnumeid ja telefonistist sai oluline tegelane. Inimesi tapsid pommid, granaadid ja mürkgaas.

Sõja järel oli moodsa sõjatehnika mõju kõigile nähtav.¹⁰ Need olid pommidest purustatud linnad, ahermaa, kus majadest olid jäänud alles vaid taevasse tõusvad seinade kõndid. Nende purustuste tõelisest ulatusest sai kõige parema pildi moodsa tehnika abil, lennukilt tehtud filmides ja piltides. Suur oli gaasitatud sõjapimedate ja kuulidest purunenud nägudega veteranide armee suurlinnade tänavail. Kõigile nähtav tehnika oli aga protees, sõjasantide mehhaanilised käed ja jalad. Selle kandja oli tõepoolest pooleldi mehaaniline inimene, aga mitte just selline, nagu oli ihaletud sõja eel.

Sõda tõi kaasa inimese automatiseerumise ja muutumise tapvaks masinaks. Sellest ei tõusnud hinge revolutsioon, vaid hinge hävitamine. Sõjast ei saanud ka maailma hügieeni ning nädalate kaupa kaevikutes istuvad mehed olid ka otsesõnalisest hügieenist väga kaugel. Nii muutis sõda oluliselt suhtumist tehnikasse, hävitas suure osa soovist näha masinatest head. Tehnoloogia oli nüüd hirmutav, võõrandav, frustreriv. Sõjajärgne inimene oli masinatest traumeeritud inimene, kes oli võimetu masina tahte ees. Läks aega, enne kui masin kaotas oma tapamasinliku, hävitusliku konnotatsiooni.

Kuid just maailmasõja järel sai moodsa tsiviiltehnika levik ja selle maailma muutev tegevus sisse tegeliku hoo. Aga mida kaugemale jõudis tehnika tegelik mõju

¹⁰ Vt näitusekataloogi Chambers 2018.

elule, seda enam tuli esile ka selle hirmutav ja destrukttiivne pool ning seda kauge-
male liikus ka tsiviiltehnika sõjajärgsetest ideaalsetest unistustest. Automatiseeri-
tud tootmine ei olnud ainult ülistamise objekt. Tehnika ja selle vaim imbus kõikjale,
ühiskonnast sai masin ja inimesest-töolisest masina osa. Tehnoloogia viis inimese
endast sõltuvusse, andes tulemuseks kaks erilaadset hirmu. Ühelt poolt tekitas
arusaamatus hirmu tehnika toimimise ees, mis kestab tänapäevani (Mis saab, kui
arvutid võtavad võimu?). Teiselt poolt tõusis hirm tehnika kadumise või rikkimineku
ees, mis hävitaks suure osa tehnikale toetuvast maailmast (Mis juhtub, kui elekter
kaob?).

Nii hävitas sõda vana maailma, aga tulemuseks oli frustratsioon ja kaos. Kirjan-
duses ja eriti kunstis tõi see kaasa sõja kujutamise kõike hävitava võimuna ja „taga-
süpöördumise korra juurde“ (*Retour à l'ordre, return to the order*). Fragmenteeriva
kunsti ja kirjanduse asemele tuli realismile või ka klassitsismile toetuv mimeetiline
maailmakujutus. Ekspressionismi paatosele vastandus uusajalikkus (*Neue Sach-
lichkeit*), eesmärgiks reaalsuse objektiivne ja täpne reprodutseerimine, dokumen-
taalsuseni minev ajakirjanduslik täpsus. Ja ka hilisesse futurismi (*secondo futu-
rismo*) imbus masinahirm ning loodus sai taas olulise tähelepanu ja tasakaalustava
rolli (Berghaus 2009, 31). Kunagi Marinettile nii oluline multiplitseeritud, masina-
taoline antropoid kadus peaaegu täielikult ja hilisfuturist Bruno Munari asus vastu-
kaaluks kunagisele tehnoloogiaefooriale ehitama kasutuid masinaid (*macchine
inutili*) (Antonello 2009).

Eesti avangard ja uus maailm

Eesti oli Euroopa linnade, kiiruse ja tehnika provints. Aga siiski jõudsid sajandi-
alguse tehnikaimed ka siia ja levisid hoogsalt peale I maailmasõda. Ka Tallinna oli
rajatud võimas raudteejaam ja 1921 sai linn elektritrampi. Uue sajandi alguses
jõudsid Eestisse esimesed püsivalt siia jäänud autod ja nende hulk hakkas ruttu
kasvama. Esimest mootorlennukisõitu nähti siinmail aastal 1912 ja maailmasõja
järel tehti juba piisavalt palju õhulende. Üksikud püsivad telefoniühendused Eestis
rajati 1880. aastatel, aga peale Vabadussõda hakkasid juba nt ajakirjanikud kasu-
tama telefoni igapäevaste uudiste edastamiseks. 1891 oli Postimehest saanud esi-
mene päevaleht ja uuel sajandil sündis neid üksteise järel. 1906 osteti Eestisse
esimene rotatsioonimasin, millel sai trükkida neljaküljelist ajalehte 6000 eksem-
plari tunnis. 1908 avati esimesed eraldi selleks ehitatud kinod. Samal ajal oli eest-
lane ikkagi ennekõike maainimene, kelle jaoks ka Euroopa mõistes pisilinnad Tal-
linn ja Tartu pakkusid üllatusi ja tegid ettevaatlikuks.

Maailma muutumine jõudis eesti kirjandusse vahetult maailmasõja eel. 1912.
aastal avaldas tollane noorautor Johannes Semper esseet „Lüürik ja meie aeg“ (Sem-

per 1912). See alustab kõnelemisega kaasajast, mida iseloomustavad Semperi jaoks tehnilised uuendused, suurlinnad ja kiirus. Selles maailmas huugavad huntide ulgumise asemel telefonitraadid ja linnaõid valgustavad elektrilambid, „kuulutades kadu kuule“ (romantikute suursümbol kuu saab edaspidi eesti luules korduvaks uuene-mise vastumärgiks). Elutempo on kiirem, visiidid lühemad ja žestid närvilisemad. Aga Semper suhtub eitavalt futurismi, tema jaoks on ikka oluline luuletaja läbielamistele toetuv ja mõistusest tabamatuks jääv igavene (=sümbolistlik) luule.

Friedebert Tuglas kirjutas 1916. aasta suvel Helsingis kildudest koosneva essee „Aja vaim“ (Tuglas 1919). Selles elab mh öine suurlinn, kus kostavad rattakärin ja rongide huiked, paistavad elevaatorid ja vilksatavad automobiilid. Aga see on selgelt ja teravalt romantiliste poetide linn, milles öise flanööri jalge all sahisevad puies- teede lehed ja keegi kirjutab ärklitoas luuletusi. Öine jalutaja ihaleb hetkeks uut kunsti, milles oleks uue aja elu ja tormamist. Aga see on vaid hetk. Tõeliseks kuns- tiks jääb jalutaja jaoks ka siin ikka igavene kunst.

Muuseas, maailma muutumine peegeldus sõjaeelses kirjanduses mõnikord huvitava nihkega. Oskar Lutsu „Kevade“ (1912–1913) tegevus paigutub umbes aas- tasse 1897–1899, aga seal mängib juba grammofon alevirätsepa kodus eestikeelset laulu, Eduard Vilde „Pisuhännas“ (1913) valetab aga insenerist kirjanikuks sunnitud Ludvig Sander äiale Tiit Piibelehe (inseneriharidusega kirjaniku) kavatsusest ehi- tada Tallinna esimene pilvelõhkuja.

Eesti avangardi esimene ja ajutine hetk saabus aastal 1914, kui noorkirjanikud Henrik Visnapuu ja Richard Roht avaldasid pisikogumiku „Roheline moment“, milles muuhulgas leidus ka Visnapuu luuletus „Oktoobri õhtu suurlinnas“, vist eesti luule esimene moodsa aja linnapilt elektrivalguse, jõelaeva, auto ja trammiga, aga romantilises sügiseses udus (Visnapuu 1914, 4).

Avangardi tõeline hoog algas aastal 1919, peale maailmasõja lõppu ja Vabadus- sõja ajal. See oli ennekõike ekspressionistlik ja tugevalt sõjamärgiline avangard, mida valitses veri ja lõga, tapjate ja tapetute, hoorade ja sõjavigaste maailm (vt pike- malt Hennoste 2016, 323–338).¹¹ Aga see pakkus ka uue maailma kiiruse ja tehnika pildistusi.

Henrik Visnapuu ihales Igor Severjanini egofuturistlikku luulet ja kuulutas essees „Igor Severjäänin“ futurismi keskseks ideeks laulmise maailma uutest elu- rütmidest ning kiiruse ilust (Visnapuu 1919). Samu ideid kannab tema manifest „Vastne moment“, milles autori ideaaliks on olla tänapäeva ekspressrongi reisija,

11 Käesolevast jääb välja eesti ekspressionistliku teatri suhe sõja ja tehnika maailmaga (vt Epner 2015). I maailmasõja kultuurimõjude kohta vt ka Hinrikus, Mattheus ja Argus 2015.

kelle ette tõusevad jaamad täis rüselust ja masse, mitte jaamaülem unisel Eesti raudteel (Visnapuu 1920). Aga tegelikult jäävad uue aja elurütmid ja tehnika Visnapuu jaoks väga marginaalseks ja linn on tema jaoks võõras maailm. Erinevalt loodusest.

Marie Underi „Hämar linn“ aastast 1918 (Under 1918, 17–19) on veel üpris romantiline linnapilt, aga 1919. aastal ilmunud ja juba avangardi poole viitav „Õised tänavad“ (Under 1919, 15) kirjeldab õiseid tänavaid kui hirmutavaid ja õudseid paiku, kasutades selle juures siiski loodusest pärit metafoore ja võrdlusi (kala, tuul, kuu jm). Mõni aasta hiljem järgnenud ekspressionismivaimuline luulekogu „Pärisosa“ pakub suurlinna autode haukumisi, ronge, tehaseid, aga vaatab seda sügislehtedes jalutaja pilgu läbi („Jalutusel“, Under 1923, 23–28). Under kirjutab suurlinna uue aja häälttest, suminast ja undamisest. Otsides sõnu uue aja häälte kohta, kirjutab ta läkastavatest autodest ja trammide tinahtamisest („Tänaval“, 37–39). Aga need pildid ja hääled ei paku rõõmu, vaid pigem ahistavad ja äratavad õudu, kui sinna lisanduvad sõjas sandistatud, gaasitatud ja piinatud inimesed („Laatsarused“, „Sõjapime“). Luuletaja lootuse paik on loodus. Underi vähesed esseed ja artiklid tegelevad oma aja probleemidega ja ekspressionismiga, aga tema suhtumine kiirusesse, masinatesse jms on selgelt eitav ja ekspressionism huvitab teda ennekõike kui aateline „südamekunst“ (Under [1920] 2018; [1921] 2018, 10–11).

Johannes Semper elas noorusest peale aastaid Moskvas, Peterburis, Berliinis, Pariisis. 1921. aasta talvel Berliini jõudes paiskab ta välja vaimustust ja joobumust trammide ja eskalaatorite mürast, inimhulkadest ja reklaamist, tänavatest ja suurlinna elurütmist (Naata Nael 1921). Aga tema suhtumine tehnikasse ja masinate võimu oli ennekõike eitav. Tema tollaste luulekogude ja tsüklite pealkirjades on maa, meri ja jäljed liival. Tema „Ma olen ürgmets“ (Semper 1921a, 51) toob otseselt esile inimese ja ürgse looduse ühtekuuluvuse, kasutades mh lindude laulu imiteerivat onomatopoeetiliste sõnade rida („logloblöödi gii gii / viliküüt viuhüüt / torogeo-geo bii bii / bibigöök bibigöök [. . .]“). Tema luules on elekter ja dünaamiit, aga need luuletused ülistavad elu ja olevat („Ood olevalle“, Semper 1922, 53). Isegi sõda on tema luules pigem abstraktne hävitaja, kuhu vaid harva ilmuvad miinid ja gaas („Raudne nägemus“ (44)). Ta kirjutab luuletuse „Kevad suurlinnan“ (55), milles luuletajast endast saab elektriline särin ja radiogramm. Aga teisalt on Semperi linn tihti õudne paik. 4. mail 1923 teatab ta kirjas Tuglasele, et teda joovastab hoopis mets ja metsaõhk (Semper 1917–1969).

1926. aastal ilmutab Semper üle pika pausi kogu „Viis meelt“, milles on eraldi tsükkel suurlinnadest. Selleski peegeldub sama vastuoluline suhe. Linn on kärinaid täis mürgine roojane moolok, kuid siiski kallis ja häid mälestusi pakkuv. Tsükli lõpetab „Veduri enesetapp“, milles kaunilt siugjas vedur kihutab rööbastelt vabadesse

nagu auto ja hävitab autod, bussid, trammid, linnamajad. Ühesõnaga, ülejäänud moodsa linnatehnika maailma. Ja teeb siis enesetapu (Semper 1926, 109–112).

Erni Hiire futuristlikke tekste valitsevad elu ja ka luuletamise kiirus ja hoog. Aga linn on tema luules ennekõike kabareede ja lõbumajade, pilgarite ja pungarite paik. Tehnika ilmub sinna vaid hetketi ja siis autonomaalselt, mis veab pungareid koos libudega restorani („Kukerpalli“, Hiir 1975, 68) või sõjatehnikana nagu „Majesteetlikus korteris“: „Täak-püstol-piik / tank-automaat-lüüs-karabiin“ (48).

Teistest erinev on Albert Kivika ja Johannes Barbaruse suhe uude maailma. Kivika 1919. aasta „Lendavate sigade“ ja „Ohverdet konna“ futuristlikes palades peegeldub lisaks linnale ja kiirusele ka tehnika maailm (lendur, rattasõit, elekter, mootorpaadid, rongid, autod jms). „Vaksalis“ toimub masinate „rendes-vouz“, tant-sitakse „masinate valssi“ ja kõneldakse rööbastest, mis „jooksvad kauguse sireenilisse suhu“ (Kivikas 1919, 18). Kivikas ületab marinettlikult looduse ja masina piirid, moondades kala ujuvaks seaks, selle pardiks ja viimase lennukiks („Lendavad sead“). Aga juba järgmisel aastal hakkab ta kirjutama tõelisest sõjast, mis muudab inimese tapamasinaks ja hävitab tema hinge, lükates kirjutaja kaugemale Marinetti sõjahügieeni ihalusest (novellikogu „Verimust“ (1920) ja romaan „Ristimine tulega“ (1922)). Ja samal ajal kirjutab ta ka romaani „Jüripäev“ (1921), mis liigub masinate maailmast külasse ja metsa, milles „tehnika“ on ikka hobune.

Ainus tõeline uue aja tehnika ihaleja sajandialguse eesti avangardis on Johannes Barbarus, kes liigub Kivikale vastupidises suunas. Varane Barbarus on ekspressionistlik sõja- ja verekirjanik. Kogudes „Inimene ja sfinks“ (1919) ning „Katastroofid“ (1920) on keskne teema sõda, milles tehnika on tapariistad ja joobnustav suurlinn toob öösel välja prostituudid ja kokotid, mõrvarid ja timukad („Tiirastus“, „Jälle suurlinnas“). Sõda annab aluse kujunditele, mis asendavad loodushääli või inimest. Seal „laulab, hõiskab dünamiit“ („Katastroof 3“; Barbarus 1920, 15) või „Nüüd iga argipäev on lõhkev granaat“ („Introduktsioon“ (7)).

„Vahekordades“ (1922) hakkab Barbarus muutuma. Nüüd jumaldab ta uut tehnikat, joovastub aeroplaanidest, elektrist ja radiost ning kuulutab, et temas on koos „masininimene“ ja „hing kehaklambri vahel“ („Analyydiline värss“, Barbarus 1922). Manifestis „Meie kirjandusloomingulik staatus quo“ (Barbarus 1924b) aga kuulutab ta uue elu rütme edastavat luulet:

[. . .] uus luule kirjutab elektrisõrmega suurlinna seintele, tekib wabrikkorstnate suitsus, sulatisahjude põletawais leekes: uus luule on kosmiline, internatsionaalne — inimkonna luule, tungides wälja isiku, rahwuse raamist üle maade ja merede ääretusse ruumi. (Barbarus 1924b)

1928. aasta essees „Luule ja taie“ kordab ta taas vajadust kohaneda ajaga, mida iseloomustavad konstruktsioon, kiirus, raadio, kino ja „valgusreklaamiline hing“. Konkreetsemalt viitab ta nüüd konstruktivismi poole, öeldes, et sümbolismiaegse muusika asemel on luulesse tulnud sõnadega joonistamine-ehitamine ning uus kunst ei kujuta, vaid kujundab.

Barbarusele on tähtis ka mõte tänapäeva uuest „multiplitseerit“ inimesest, kes elab üheaegselt maailma eri paikades toimuvate ja keerukalt põimunud faktide keskel. „Multiplitseerit poet II“ esitab kõiki moodsa aja nähtusi: ringhääling, „elektroonidest“ käded, pilved-raadiogramm, aurikud, ekspressid, elekter, „Ruum on võidet: vahemaa – mõni toll!“ (Barbarus 1927, 9).¹²

Linna ja masinaid pakub ka üldiselt mitteavangardistlik Gustav Suits kogus „Kõik on kokku unenägu“ (1922). See koosneb kolmest tsüklist, millest igaüht võib minu arvates vaadata ka omaette luulekoguna. Siinse teema seisukohast on oluline „Maailma vari“ (kirjutatud 1914–1917). Luuletuses „Krupp“ kihutab rong läbi Saksamaa, loo keskmes aga on Krupi vabrikute lõõskavad ahjud (Suits 1922, 59–61). Tugevalt avangardiservaline „Koduhõllaus“ (86–93) kirjeldab mh Londoni linnamüriinat. „Hämariklastes“ toob/viib rong sõdureid, sõjatööstus teeb mürske ja auto viib „hullu seakisaga“ tursunud lõustaga peremeest (99–102), „Pimedas“ leidub öine bakha-naal sõjaajal koos tsepeliini ja kiirteheitjaga (117).

Ka August Alle ajaluule kogus „Carmina barbata“ (1921) leidub suurlinna ja tehnikat. Siin saavad soomusautod nime „Apokalüpsise autod“ (Alle 1921, 13–16) ning „Mässus“ astuvad ette auruvasarad, tõstekraanad ja sulatusahjud (17–19). Jaan Kärneri „Aja lauludes“ (1921) on vabrik aga otseselt töölise-orja paik, kes peab alis-tuma isandale (tsükkel „Vastsest tõest“).

Viimase kahe autori puhul näeme, kuidas tõuseb esile ka tehnika kolmas külg vabastaja ja sõjatehnika kõrval. See on klassikeskne vaatepunkt, milles tehnikast kirjutatakse töölise positsioonilt, kelle jaoks ei olnud masin mitte vabastaja, vaid orjastaja ja käskija, rõhumise metafoor.

Uus maailm ja uus tekst

Tehnika ja kiiruse maailma pidi avangardi jaoks vahendama ka uuel viisil ehitatud tekst. Neid uuendusi kuulutasid avangardistid oma manifestides ja proovisid

¹² Hiline eesti avangard jääb marginaalseks ja selle moodsa maailma pildistustes paistab läbi Barbaruse ja Majakovski taust (vt Hennoste 2016, 364–365; 368–371). Nt Henrik Allari „Koidangus“ (1925) esinevad suurlinn, sõda ja moodsa tehnika verepulm („Tänapäev“, „Suurlinn“). „Aktiooni“ (1927) teine album pakub mh Valter Kaaveri pilte modernsest maailmast, vabrikutest ja suurlinna elust („Linn & päev“, „Vabrikud! Vabrikud!“ ja „Raadio poeem“).

ellu viia tekstides. Marinetti kuulutas, et masinate seadused on saanud esteetilise loovuse seadusteks ja kirjaniku ideaaliks on masinate, nende rütmi ja häälte reprodutseerimine (Marinetti [1912] 2006, 111).

Uue aja kiirust ja fragmentaarsust pidi vahendama telegrammistil (*stile telegrafico*) oma telegrammisarnaste elliptiliste, fraasiliste ja üksiksõnaliste lausungitega. Kiirust pidid aitama saavutada interpunktsiooni kaotamine, matemaatilised märgid, jms (Marinetti [1912] 2006; [1913] 2006). Ekspressionism pakkus omalt poolt välja lühilausealise kinostiili (*Kinostil*) ja rinnastuspoeetika (*Poetik der Parataxe*), milles lausungid pannakse kõrvuti ilma neid siduvate ja seoseid osutavate sõnadeta (Anz 2010, 175–180). Maailma fragmenteeritust peegeldas ka tekst, mis eitas klassikalist tekstiühtsust. Praktikaväljendus see mitteloogilises ja mittekronoloogilises tekstiosade järjestuses, absurdsetes ja/või juhuslikes seostes teksti osade vahel, eri vaatepunktide vaheldamises jms.

Simultaanset maailma pidi näitama simultaanne tekst, milles eri hääled organiseeritakse tervikuks nagu orkester. Simultaansust peegeldas ka tekstide ja nende osade eripärane paigutus paberil, kollaažid, kubismiga analoogiline asjade algelementideks lõhkumine ning nähtuste vaatamine korraka eri vaatepunktidest.

Simultaanseid, fragmenteerunud tekste pakkusid kõik avangardistlikud liikumised. Ekspressionismi simultaansust ja parataktilist stiili näitavaks mustertekstiks sai van Hoddise „Maailma lõpp“, milles peaaegu iga rida esitab uue ja teistega sidumata sündmuse. Futuristide näiteid pakuvad Marinetti näidisluuletused (nt kuulus „Lahing. Raskus + Lõhn“, Marinetti [1912] 2006, 117–119). Ehk kuulsaim sõjaeelse simultaanse teksti katse on Blaise Cendrars'i 1913. aastal kirjutatud poem „La prose du Transsiberien et de la Petite Jehanne de France“, mis oli trükitud kahe meetri pikkusele paberile (vt Cendrars 1913).

Ka eesti avangardistlik luule ja proosa järgivad samu ideid. Siit leiame fraasidest koosnevad tekstid, nt Erni Hiire „Nägemuslik“ (1919): „Kisa. Tumm-tumm. Välgatus. Löök“ (Hiir 1975, 71). Harvemini muutuvad sellised tekstid aloogiliseks fragmentide koguks, nagu Alfons Kivivaasi (Albert Kivika) „MUST LILL“: „On jäänud halliks. Mu meel lööb kurvaks. Sahaaras lumi. Kas 10°?“ (Kivivaas 1920, 47). Barbarus arendab „Geomeetrilises inimeses“ simultaansust, paigutades eri hääli kõrvuti veergudesse (Barbarus 1924a, tsükkel „Pariis“) ja kasutab „Multiplitseerit inimeses“ eri šrifte, nooli jms: „3 (kolm) 7 (seitse) 2 (kaks), / oo, - see propeller + tiib, - / lend - õgujoon“ („Ühe surija päev“, Barbarus 1927, 56).

Aga oluline on see, et avangardi paljud, eriti tekstilised ideaalid ei lähe mitte kõiges kokku masinate seaduste ja tehnika oluliste ühisjoonte ja ideaalidega.

Avangard kasutas korrastatud rütmi asemel v a b a v ä r s s i ja v a b a r ü t m i, täpse ja ennustava riimi asemel aga ebatäpset ja vaevalt ennustatavat. Vabavärss

polnud muidugi uus nähtus, kuid sellest sai avangardi oluline kaubamärk. Eriti vene kubofuturistide luuletusi kandsid keerukad rütmimustrid, siseriimid, liitriimid jms. Eesti avangardluules oli vabavärssi vähe, kuid palju rütmilist varieeruvust ja ebataäpseid riime. Selline rütm proovis kirjutajate jaoks edastada maailma ja suurlinnade uusi rütme, aga astus otseselt vastu masinate korduvatele ja ennustatavatele rütmidele.

Tehnika ideaaliks oli koopiatega täpsus ja masstoodangu unifitseeritus. Avangard idealiseeris aga äärmist *originalsust*, milles iga tekst loob omaette maailma, kus isegi teksti algus ei anna märke selle võimaliku lõpu kohta. Aga originaalsus tähendab alati ka haruldust ja kallidust.

Tehnika lõi raamatute massituru ja kuulutas oma lipukirjaks odavuse. Avangard vastustas massiturgu teravalt, lõi oma tekstide tarvis terve programmi pisijajakirjade kultuuri ja levitas oma raamatuid ja ajakirju tihti teadlikult väga kitsas ringis (vt Hennoste 2016, 175 ja sealsed viited). Pisijajakirjade suunda ajasid ka eesti avangardistid ja modernistid, asutades mõne aasta jooksul ajakirjad *Odamees*, *Ilo*, *Murrang*, *Tarapita*, kuigi kitsast levikut nad endale otseselt eesmärgiks ei seadnud.

Tootmine tähendas süsteemset, ratsionaalselt planeeritud protsessi, liikumist ette määratud lõpptulemuse suunas. Aga Marinetti rõhutab hoopis intuitsiooni ja prohvetlikku kujutluse väärtust vastandina intellektile ja *ratio*'le. Sama toovad esile ka teised liikumised, taustaks ja inspireerijaks enamasti prantsuse filosoofi Henri Bergsoni ideed. Ja sõda muudab olukorda veelgi. Nii kirjutavad Semper ja Under oma 1921. aasta Berliini kirjades muuhulgas sellest, et ratsionaalsuse aeg on läbi, mõistuse ja masina ülistamise asemel otsitakse intuitsiooni ja müstikat (Semper 1921b; Under [1921] 2018).

Avangardistlik loomine oli protsess, liikumine pideva eksperimenteerimise kaudu. Selle tulemuseks ei pidanudki olema loogiline ja ideele allutatud tervik, see võis olla hoopis fragmentide kogum, mis moodustavad aoloogilise terviku. See oli pigem brikolaaž, nii et postmodernistlikke-postkolonialistlikke termineid kasutades oli avangardistlik, eriti futuristlik kirjandus oma aja kreoolkirjandus.

Tehnika ilu oli disaini ratsionalistlik ilu, milles pole midagi üleliigset. Avangardistliku aoloogilise koosluse puhul pole võimalik põhimõtteliselt öelda, kas selles on midagi puudu või üle. Futurismi üks keskseid ideid oli „sõna vabastamine“, mis tähendab keele vabastamist kõigist võimalikest piirajatest, ühiskonnast ja ajaloost kuni lausereeglite ja ortograafiani (Marinetti [1913] 2006). Futuristid leidsid, et kiirus ei luba enam tavaliste sõnadega hakkama saada. Kõige paremini annab nende jaoks uut tehnilist maailma ja kiirust edasi onomatopöa ehk helijälendus. Vene futuristid pakkusid välja *zaum*'i, milles sõnade asemel on keele-eelsed häälikute jadad.

Tootmise ideaaliks oli defektide ja tõrgete puudumine. Vene futurismi oluline mõiste oli nihe (сдвиг), mille puhul sõna või selle osad lõhuvad oma piirid ja lähevad neist välja. Erisuguseid nihkeid ühendab keelelise vea tõstmine juhunähtusest teadlikuks poeetiliseks võtteks, ehk nagu kuulutas sõjajärgne futurist Igor Terentjev: „Kui ei ole viga, ei ole midagi“ (Terentjev [1919] 2014, 103). Viga on teadagi igasuguse loovuse oluline komponent. Viga on ka inseneri töö, leiutamise oluline komponent. Aga viga inseneri töös on midagi, mis tuleb parandada. Avangard vaatas viga teisiti, see oli protsessi ja lõpptulemuse osa. Selline luuletus oli otsekui põhimõtteliselt vigadega toodetud auto.

Masin oli futuristide jaoks ilus. Ometi nii futurismi kui ka ekspressionismi ideeks oli in et use este etika, vastuhakk heakodanlikule maitsele ja kanoonilisele arusaamale luulest kui millestki ilusast. Seda kannavad sõda, surm ja vägivald, ekspressionismis ka haigused, hooramine, joomingud, hullumeelsed, vigased, kerjused, prostituudid jms. Futurism kutsus üles hügieenile, avangardi loodud luulemaailm on hügieenist kaugel. See on pigem mustuse, paisete, suguhaiguste, räpaste hulkurite maailm.

Arutus ja kokkuvõte: avangard tehnika ja looduse vahel

Teeme kokkuvõtte. Avangardism oli laias mõttes suurlinnade, kiiruse ja eriti tehnika ihalus. Kui vaadata suhtumist linna, kiirusesse ja eriti tehnikasse avangardi eri rühmade ja liikumiste lõikes, siis näeme ühes servas maailmasõja-eelset itaalia futurismi oma absoluutse tehnikaihalusega ja teises servas algusest peale enam ambivalentset ekspressionismi.

Kui jälgida suhtumise muutumist avangardi ajaloos, siis näeme maailmasõja järel sõjaeelse vaimustuse vähenemist või kustumist kogu avangardis. Suurlinnast sai kõle ja hirmutav paik ning tehnikast verrega määrdunud tapatehnika. Sõda hävitas usu masinatesse, masinast sai hävitaja ja uus inimene oli tapetud hingega tappev automaat. Läks aega, enne kui tehnikalt kadus vere hõng, kuid samas muutus igapäevane tehnika nüüd ka ilma sõja abita üha enam inimest valitsevaks ja ahistaavaks tegelaseks. Tehnika austajast sai tehnikast traumeeritud inimene. Lootust ja lohutust otsiti mõnigi kord loodusest.

Eesti avangard oli maailmasõja-järgne ja Vabadussõja-aegne avangard, mille vallandajaks oligi ennekõike sõda. Linnast, kiirusest ja eriti tehnikast luuletatakse ja kirjutatakse seal vähe. Eesti avangardi luulelinn on enamasti öine (suur)linn, täis pilgareid, prostituute, kahtlasi varje jms, aga ka sõjajärgne Euroopa suurlinn, mida täidavad sõjamõjulised tegelased, olgu sõdurid või sõjasandid. Autorite suhet sellesse linna võib iseloomustada eitava (Under, Hiir) või vastuolulisena. Linn on ligi-

tõmbav, ühtaegu ahistav ja võõras paik (Semper, varane Barbarus). Luuletaja paik on loodus, ka linnas kannavad positiivset konnotatsiooni ennekõike looduse märgid.

Kiiruse ihalus esineb paljudel autoritel, kuid jääb sealjuures üpris marginaalseks teemaks (Visnapuu, Hiir, Kivikas, Barbarus, osalt Semper), samal ajal tõuseb mitteavangardistide seas esile kiiruse eitamine (Tuglas). Eesti avangardistide suhe tehnikasse on erinev. See võib olla pigem eitav (Semper, Under), alguses jaatav siis pigem eitav (Kivikas) või alguses eitav/ükskõikne, siis jaatav (Barbarus). Kokkuvõttes jääb eesti avangard peale Barbaruse Euroopa avangardi uue maailma ja ennekõike tehnika ihalusest üsna kaugele.

Teiselt poolt, mu jaoks on siin oluline ka teine vaatenurk. Suure osa avangardi ideaaliks oli viia tekst kooskõlla uue, kiiruse ja tehnika maailmaga. Simultaansust väljendas simultaanne tekst ja fragmenteeritust kohati aloogiliseks fragmendikogumiks lammutatud tekst. Kiiruse vahendaja oli telegrammistiiil ja parataksis. Kunstniku ideaalkujuks sai insener ja masinatest pidi saama teksti tegemise eeskuju, masinate seadustest aga esteetilise loovuse seadused. Avangard pakkus välja palju uue aja inseneri, tehnika ja kiirusega seotud ideid ja ideaale.

Suur osa neist ideedest läheb aga minu jaoks otseselt *v a s t u o l l u* avangardi tekstiliste ideaalidega. Tehnika väärtustas tulemust, avangard tegemise protsessi. Tehnika maailm ootas süsteemsust, ennustatavust, korduvaid rütme ja sellega seotud unifitseeritust-koopialisust, avangard kuulutas programmiliselt vabarütme, ennustamatust ja originaalsust. Tehnika ootas ratsionaalsust ja eesmärgipärast tegutsemist, avangard kuulutas intuitsiooni ja prohvetlikku kujutlust. Tehnika tõi odavad masstooted, avangard hindas haruldust ja kallidust. Tehnika väärtustas utilitaarsust, funktsionaalsust, avangard ebafunktsionaalsust. Tehnika väärtustas puhtust ja hügieeni, avangard järgis tihtipeale inetuse esteetikat. Tehnika nõudis tootmise tõhusust-ökonoomsust, vigade ja häirete vältimist, avangard tõstis vea loovaks ideeks.

Need avangardi ideed on minu arvates hoopis tugevalt *l o o d u s e* nägu. Kaootilisus, aloogilisus, häämitsused, keele-eelsed häälikukooslused, *zaum* ei iseloomusta mitte tehnikat, vaid loodust. Originaalsus, ennustamatus, varieeruvus, vaba ennustamatu rütm, süsteemitus on looduse omadused. Eesmärgitus, irratsionaalsus ja mõtte puudumine on looduse omadus. Viga, nihe kui loomise alus ja ebaökonoomsus on midagi, mis iseloomustab loodust. Inetuse esteetika on paralleel loodusele.

Nii on avangardi ideaalide järgimise tulemuseks tekst, mis ühelt poolt ihaleb masinate maailma, aga teiselt poolt läheb tagasi looduse ideede ja ideaalide juurde ja otsib lahendusi suures osas samal viisil nagu loodus. Kokku näitab see avangardi

kui takerdujat tehnika ja looduse vahel. Ja siis ei olegi nii imelik pilt sellest, kuidas suurlinnade elanik Johannes Semper tuli sõpradele raudteejaama vastu hobusega.

Allikad

Aktsioon II. 1927. Tartu: Aktsioon.

Allari, Henrik. 1925. *Koidang: miniatyyre*. Haapsalu: Suntero.

Alle, August. 1921. *Carmina barbata*. Tartu: Odamees.

Andresen, Nigol. 1941. „Suur tööaasta kultuurilises sektoris.“ – *Sirp ja Vasar*, 4 jaanuar.

Antonello, Pierpaolo. 2009. „Beyond Futurism: Bruno Munari's Useless Machines.“ – *Futurism and the Technological Imagination*, toimetanud Günter Berghaus, 315–336. Amsterdam, New York: Rodopi. DOI: https://doi.org/10.1163/9789042027480_015.

Anz, Thomas. 2010. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart-Weimar: Metzler.

Barbarus, Johannes. 1919. *Inimene ja sfinks*. Tallinn: Auringo.

———. 1920. *Katastroofid*. Tallinn: Auringo.

———. 1922. *Vahekorrad*. Tartu: Tarapita.

———. 1924a. *Geomeetiline inimene*. [s. l.]: Propeller.

———. 1924b. „Meie kirjandusloomingulik staatus quo.“ – *Lilulii*, nr 1, 3–5.

———. 1927. *Multiplitseerit inimene*. Tallinn: Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus.

———. 1928. „Luule ja taie.“ – *Taie*, nr 1, 43–44.

Benjamin, Walter. 2010. „Kunsteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul.“ – *Valik esseid*, tõlkinud Mati Sirkel, Hasso Krull ja Tiit Relve, 113–144. Tallinn: Loomingu Raamatukogu.

Berghaus, Günter. 2009. „Futurism and the Technological Imagination Poised between Machine Cult and Machine Angst.“ – *Futurism and the Technological Imagination*, toimetanud Günter Berghaus, 1–40. Amsterdam, New York: Rodopi. DOI: https://doi.org/10.1163/9789042027480_015.

Burljuk jt (1912) 2009 = Бурлюк, Д., А. Кручёных, В. Маяковский, В. Хлебников. „Пощечина общественному вкусу.“ – *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*, koostanud V. Терехина, А. Зименков, 65–66. Санкт-Петербург: Полиграф.

Cendrars, Blaise. 1913. *La prose du Transsiberien et de la Petite Jehanne de France*. <http://electrodes-h-sinclair-502.com/poesie-poetry/blaise-cendrars/prose-du-transsiberien>

Chambers, Emma. 2018. *Aftermath: Art in the Wake of World War One*. London: Tate.

Daniels, Karlheinz. 1987. „Expressionismus und Technik.“ – *Technik in der Literatur*, toimetanud Harro Segeberg, 351–386. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Epner, Luule. 2015. „Aated ja stiiliotsingud: ekspressionism 1920. aastate eesti teatris.“ – *Esimene maailmasõda Eesti kultuuris*, koostanud ja toimetanud Mirjam Hinrikus, Ave Mattheus ja Reili Argus, 284–313. Tallinn: Tallinna Ülikool.

Hennoste, Tiit. 2016. *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul: Hüpped modernismi poole I*. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Hiir, Erni. 1975. *Luuletused: Mässulaulud. Valik võitlusluulet (1918–1930)*. Tallinn: Eesti Raamat.

Hinrikus, Mirjam, Ave Mattheus ja Reili Argus, koost. ja toim. 2015. *Esimene maailmasõda Eesti kultuuris*. Tallinn: Tallinna Ülikool.

Härmänmaa, Marja. 2007. „Italialainen futurismi ja teknologinen kirjallisuus.“ – *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, toimetanud Sakari Katajamäki ja Harri Veivo, 69–92. Helsinki: Gaudeamus.

———. 2009. „Futurism and Nature: The Death of Great Pan?“ – *Futurism and the Technological Imagination*, toimetanud Günter Berghaus, 337–360. Amsterdam, New York: Rodopi. DOI: https://doi.org/10.1163/9789042027480_015.

Kivikas, Albert. 1919. „Vaksalis.“ – *Lendavad sead*, 18. [Tartu].

Kivivaas, Alfons [Albert Kivikas]. 1920. „MUST LILL.“ – *Ilo*, nr 5, 47.

Kärner, Jaan. 1921. *Aja laulud*. Tallinn: Varrak.

Lenin, V. I. (1920) 1955. „Meie välis- ja siseolukord ning partei ülesanded.“ – *Teosed*. 31. köide, 373–391. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Majakovski (1918) 1978 = Маяковский В. В. 1918. „Мистерия-буфф.“ – *Собрание сочинений в 12 тт.* Том 9, 25–104. Москва: издательство “Правда”.

Majakovski, Vladimir. (1926) 1958. *Kuidas teha värsse?* Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Marinetti, Filippo Tommaso. (1909) 2006. „The Foundation and Manifesto of Futurism.“ – *Marinetti 2006*, 11–17.

———. (1910) 2006. „The necessity and beauty of violence.“ – *Marinetti 2006*, 60–72.

———. (1912) 2006. „Technical Manifesto of Futurist Literature.“ – *Marinetti 2006*, 107–119.

———. (1913) 2006. „Destruction of Syntax – Untrammelled imagination – Words-in-freedom.“ – *Marinetti 2006*, 107–131.

———. (1916) 2006. „The new ethical religion of speed.“ – *Marinetti 2006*, 253–259.

———. (1930) 2006. „Manifesto of futurist cuisine.“ – *Marinetti 2006*, 394–399.

———. 2006. *Critical Writings*, toimetanud Günter Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Marinetti, Filippo Tommaso ja Filia [Luigi Colombo]. (1932) 2015. *Futuristinen keittiö*. Tõlkinud Pauliina de Anna. Turku-Tampere-Tallinna: Savukeidäs.

Naata Nael [Johannes Semper] 1921. „Esimesed muljed Berliinist.“ – *Vaba Maa*, nr 27.

Russolo, Luigi. (1913) 2001. „The art of noises (extracts).“ – *Futurist manifestos*, toimetanud Umbro Apollonio, 74–88. Boston: MFA publications.

Semper, Johannes. 1912. „Lüürik ja meie aeg.“ – *Noor-Eesti* IV, 146–167. Tartu: Noor- Eesti.

———. 1917–1969. „200 kirja Friedebert Tuglasele, 2. september 1917 – 20. oktoober 1969 ja d-ta.“ Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. EKM EKLA, f 245, m 58: 4.

———. 1921a. *Jäljed liival*. Tallinn: Varrak.

———. 1921b. „Aja probleemid.“ – *Kirjandus-kunst-teadus. Päevalehe erileht*, 4. juuli.

———. 1922. *Maa ja mereveersed rytmid*. Tartu: Tarapita.

———. 1926. *Viis meelt*. Tartu: J. Semper.

- Sokolov, Ippolit. (1920) 2005 = Соколов, Ипполит. 1920. „Экспрессионизм.“ – Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика, 64–65.
- Spreizer, Christa. 2005. „The spirit of expressionism ex machina: The Staging of Technology in Expressionist Drama.“ – *A Companion to the Literature of German Expressionism*, toimetanud Neil H. Donahue, 255–283. Rochester, NY: Camden House.
- Suits, Gustav. 1922. *Kõik on kokku unenägu*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- Terehhina, V., koost. 2005 = *Русский экспрессионизм: Теория. Практика*. Критика. Москва: ИМЛИ РАН.
- Terentjev, Igor. (1919) 2014. „17 tyhjänpäiväistä työkalua.“ – *Venäläisen avantgarden manifestit*, toimetanud Tomi Huttunen, 103–126. Helsinki: Osakuunta Poesia.
- Tuglas Friedebert. 1919. „Aja vaim.“ – *Aja kaja*, 47–63. Tartu: Noor-Eesti.
- Under, Marie. 1918. „Hämar linn.“ – *Siuru II*, 17–19. Tartu: Odamehe Kirjastus.
- . 1919. „Õised tänavad.“ – *Siuru III*, 15–16. Tallinn: Kirjanikkude Ühingu Siuru Kirjastus.
- . (1920) 2018. „Ekspressionismist saksa kirjanduses.“ – *Väikesed vaatlused*, 29–37. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- . (1921) 2018. „Aja probleemid.“ – *Väikesed vaatlused*, 10–19. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- . 1923. *Pärisosa*. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus.
- Visnapuu, Henrik. 1914. „Oktoobri õhtu suurlinnas.“ – [Henrik Visnapuu, Richard Roht]. *Roheline Moment: Pühendatud kõigile kirjanduslistele paganatele ja variseeridele*, 4. Tartu: Momendi kirjastus.
- . 1919. „Igor Severjäänin.“ – *Odamees*, nr 2, vg 29–40.
- . 1920. „Vastne moment.“ – *Looming I*, 9–12. Tartu: Odamees.
- Wünsche, Isabel. 2016. *The Organic School of the Russian Avant-Garde Nature's Creative Principles*. London, New York: Routledge.

Tiit Hennoste – PhD, Tartu ülikooli eesti ja üldkeeleteaduse instituudi vanemteadur. Tema kirjandusuurimuslike huvide keskmes on eesti kirjanduslik avangard ja modernism, kirjandusmanifestid ja eesti kirjandusuurimise ajalugu. Ta on avaldanud üle 150 artikli ja essee kirjanduse kohta. Tema viimane raamat on „Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I“ (2016).
E-post: tiit.hennoste[at]ut.ee

Johannes Semper with a Horse: Avant-garde between technology and nature*Tiit Hennoste***Keywords:** Avant-garde, Futurism, Estonian literature, technology, nature, city

The article examines the relationship between the early twentieth century international and Estonian literary avant-garde and new technology, which radically changed life and interpersonal relationships in Europe and America (trains, airplanes, metro, telephone, telegraph, skyscrapers, fast food, etc.).

At first, I highlight general features connecting the new technology and its products, which emerged in distinct opposition to nature. The central activity in the world of technology appeared to be efficient, planned, and purposeful production, in which the main agents were engineer, designer, and worker. The new technology emphasized the value of the product, which rapidly became standardized and cheaply made mass-produced perfect copies of each other. The beauty of the new era was to be a technological, functionalist beauty. Production as a process had to operate without failures and the ideal product had to be without any defects. Therefore, the technological process had to be clean, even hygienic. The new technology established its own rhythm in modern cities, characterized by repeatability and predictability. At the same time, the technology covered cities by the voices that made up the noise of technology.

It could be said, even, that the new technology exceeded the limits of time and space. The result was a world of simultaneity. At the same time, relationships and links between people became increasingly loose and the world and man's worldview was characterized by increasing fragmentation.

The early European avant-garde at the beginning of the twentieth century greeted the new world of technology and speed with great enthusiasm (Italian futurism, constructivism, etc.). Perhaps only early expressionism and Russian futurism had even more ambivalent attitude to the technology. The First World War significantly decreased the pre-war fascination with technology. The war destroyed the faith in the machines; the machine now became a destroyer, and the new mechanical man (a fusion of man and machine) came into view as a killer with killed soul. At the same time, modern technology became more and more common in the everyday life, and, hence, the attitude towards technology changed. The technology became a harrowing phenomenon.

For early European avant-garde, the new technology was supposed to become a model for the creation and laws of machines as well as for the laws of aesthetic creativity (Marinetti). We can find several features in the texts of avant-garde (especially in poetry), which are in accordance with the new world of speed and technology.

Simultaneous and fragmented text represented simultaneity and fragmentarity of the world. The speed was intermediated by the telegram style, parataxis, glossolalia, onomatopoeia, mathematical symbols, etc. The artist's ideal was engineer and machine had to become a model for making the text. I present examples of such new texts in Estonian avant-garde poetry and prose.

However, much of the avant-garde ideas and ideals for textual innovation contradicted the ideals of technology. Whilst technology predominantly appreciated the result, the avant-garde valued the process of making the text. In addition, the world of technology expected systematics, predictability,