

Kirjandus, kontrapunkt ja *cantus technicus*¹

Indrek Männiste

Teesid: Artikkel uurib tehnika representeerimise poeetilisi viise kirjandustekstides. Võttes muusikalisest kompositsiooniteooriast tarvitusele kontrapunkti mõiste, näitab autor, et iseäranis modernistlikes tekstides, kus tehnikat esitatakse sageli kas vastandlikuna loodusele või ängistavana tegelaste meeletundmustele, saame rääkida kontrapunktist kui poeetilisest võttest, mille eesmärk on eriomaselt rõhutada tehnika kohalolu ja kaalu tegelaste tunde- ja argielus. Autor väidab, et tehnika kui ühe pingestava „hääle“ – *cantus technicus*’e – tegelaste tundmus- ja kogemusvälja polüfoonsest häälderägastikust eristamine aitab meil paremini mõista üha jõudsamalt argiteadvusse hiiliva tehnilise ajastu loomulaadi ning sünkroniseerib lugeja mõjusalt senitundmatu modernsuse-kogemusega.

DOI: 10.7592/methis.v18i23.14800

Märksõnad: tehnika ja kirjandus, kontrapunkt, poeetika, D. H. Lawrence, Virginia Woolf

Inimfuuga koosneb 1,8 miljardist häälest. Müra, mis nendest tekib, tähendab midagi ehk vaid statistikule, ei vähimatki kunstnikule. Üksnes ühe või paari säärase häälega korruga tegelemine võib anda võimaluse kunstnikul üldse millestki aru saada.

Aldous Huxley „Punkt kontrapunkt“ (1928)

Kahekümnenda sajandi alguse kirjandus on telegraafi ja grammofoniga alustades ning kino ja küberruumiga jätkates sageli kirjeldanud tehnoloogia arengu ühtaegu imepärast ja kummastavat loomust (vt Luckhurst 2008). Luges James Joyce’i, Marcel Prousti, Thomas Manni, John Dos Passose jpt entsüklopeedilisi suurrömaane, märkame, et muu hulgas kujutavad need raamatud paljuski omamoodi „kaasaegse tehnoloogia päralejõudmise kroonikaid“ (Danius 2006, 67). Sedavõrd, kuidas inimese suhe masinatega on muutunud järjest keerukamaks, saame ka kirjandusest – tegelikult läbi terve kahekümnenda sajandi – mõelda kui säärase keeruka suhte viljakast „ümberkirjutusest“ (Goody 2011, 2).

Alljärgnevas keskendume kahe omanäolise Briti modernisti, D. H. Lawrence’i (1885–1930) ja Virginia Woolfi (1882–1941) nn tehnikapoeetika lähilugemisele. Mõlemad on oma loomingus kibedalt teadvustanud industriaalse modernsuse mõju

1 Teadusartikli valmimist on toetanud Eesti Teadusagentuuri grant „Kirjanduslikud representatsioonid ja tehniline küllastumine: teadusliku fantastika realiseerumisest utoopilise realismini“ (PUT 1494).

inimloomusele ning teravalt vastu seisnud „masina ajastumeelsusele“, mis on vähemalt tööstusrevolutsioonist peale kaasaegset elu-olu saatnud ja iseloomustanud (Goody 2011, 14). Veelgi enam, järgnevas väidetakse, et mõlema autori tehnika kirjeldamise poeetilised võtted on avatavad kontrapunkti mõiste kaudu.

Kirjandus ja kontrapunkt

Muusikalise kontrapunkti mõistet on kirjanduses edukalt rakendatud mitmesuguste eesmärkide tarbeks varemgi: olgu selleks siis Bahtini teedrajavad polüfoonia mõistet kaasavad tööd (nt Bakhtin 1981) või Saidi postkoloniaalsed uuringud. Said tarvitab kontrapunkti rangelt (eri kultuure) võrdleva perspektiivina, mis võimaldab meil läbi mõelda ja interpreteerida sääraseid kogemusi, „mis on pealtnäha kokkusobimatud ning millest igapähele on oma konkreetne eesmärk ja arengutempo, omaenda seesmised formatsioonid [. . .] ning kõike seda üksteisega koos eksisteerides ja vastastikku mõjutades“ (Said 1994, 32). Üldisemas mõttes määratleb Said kontrapunkti olemust järgmiselt:

Lääne klassikalise muusika kontrapunktis tõukuvad eri teemad üksteise pinnalt ja mistahes konkreetsele teemale antakse üksnes ajutine prioriteetsus; samal ajal on sellest tekkinud polüfoonias kooskõla ja kord, korrastatud vastasmäng, mis johtub teemadest endast, mitte mõnest rangest meloodilisest või formaalsest printsiibist väljastpoolt teost. (Said 1994, 51)

Lisaks Saidi töödele on kontrapunkti võtet kirjanduses edukalt kasutatud teksti „iseloomustamise, sümbolite ja stseeni kirjeldamise ning narratiivse struktuuri“ analüüsi tarbeks (Mellard 1966, 853). Näiteks F. Scott Fitzgerald tarvitas kontrapunkti romaanis „Suur Gatsby“ („The Great Gatsby“, 1925), seades tegelasi, stseene ja teemaarendusi üksteise vastu, et näidata lugejale romaani jutustajategelase Nick Carraway eetilist arengut (samas). Veelgi läbipaistvamalt kasutas kontrapunkti Aldous Huxley oma romaanis „Punkt kontrapunkt“ („Point Counter Point“, 1928), kus keskse teemaliini asemel esitatakse lugejale mitmeid omavahel läbipõimitud jutuliine ning korduvaid teemasid sarnaselt kontrapunktiga muusikas. Romaani pealkiri viitabki argumentide voole, mida eri tegelased debateerides esitavad ning mis sellisena ühtekokku moodustabki loo. Huxley romaanitegelased, analoogiliselt selles kirjeldatud Bachi b-moll süüdi eri osadele, „elavad omaenda iseseisvat elu: nad puutuvad riivates, nende teed ristuvad, nad ühilduvad vaid hetkeks, et luua mulje lõplikust ning perfektsest harmooniast üksnes selleks, et kohe taaskord üksteisest eemalduda“ (Huxley 1955, 29).

Enne veel, kui asume konkreetsetl tehnikaga hääle analüüsimise juurde kontrapunkti toel Lawrence'i ja Woolfi teostes, tuleb meil hetkeks natuke detailsemalt

üle vaadata muusikalise kontrapunkti mõiste. Väga laias tähenduses on kontrapunkt „muusikateooria haru, mis tegeleb meloodiate ülesehituse ja kombineerimisega“ (Norden 1969, 1). Kontrapunkt tähendab „meloodia või meloodiate seadmist, kirjutamist või mängimist koos teisega“ aga ka „midagi, mis moodustab meeldiva või märgatava kontrasti millegi muuga“, või veelgi lihtsamalt, „kontrasti abil rõhutamist“ (vt ODOE 2003, 395). Termin tuleneb ladinakeelsest väljendist *punctus contra punctum* ehk noot noodi vastu. Rõhuasetus on siin sõnal *vastu*: „[. . .] kontrapunktualseid ridu mängitakse või lauldakse mitte teisega k o o s , vaid teise v a s t u [autori rõhutuse], selliselt, et valitsev meeleolu väljendab konflikti ja pingestatust“ (Norden 1969, 1). Mõistagi ei tarvitse kõnealune konflikt olla meelevaldne. Pigem on nii, et „[. . .] kaks või enam eri rida, kumbki omaenda iseloomuliku ülesehitusega, toimivad samaaegselt ühise kunstilise eesmärgi nimel“ (samas). Tüüpiline kontrapunkt näeb noodikirjas välja järgmiselt:

James Weaver „In a Dorian Kind of Mood“

Nagu näeme, algab kontrapunkt, nagu mistahes muu polüfooniline kompositsioon, lihtsa peameloodia ehk *cantus firmus*’ega, millele lisatakse sellega (harmooniliselt) seotud, ent iseseisvaid meloodiaid või hääli. Kontrapunktis „[. . .] peab iga hääl olema täielikult realiseeritud iseseisvalt ning see peab suutma kõlada iseseisvana. Kõik häälled on samaväärse kaaluga; ükski häältest ei domineeri kauemaks kui vaid hetkeks“ (Lachman 2010, 164).

D. H. Lawrence ja *cantus technicus*

D. H. Lawrence’i looming tervikuna annab suurepärase ainese industriaalse modernsuse ja sellest tulenevalt tehnika, masinate ja inimeste vahelise keeruka suhte uurimiseks. Lawrence’i ja tehnika suhet on varem uuritud nii ühiskonnakriiti-

lisest, posthumanistlikust, aga ka Martin Heideggeri tehnika-filosoofilisest perspektiivist.² Oluliselt vähem tähelepanu on pööratud keelekasutusele, poetilisele kujundlikkusele ning iseloomulikele kirjanduslikele tehnikatele, mille abil Lawrence oma tehnoloogia-kriitikat väljendas. Alljärgnev üritabki just seda tühimikku täita. Lawrence kirjeldab tehnikat selle industriaalse modernsuse eri ilmingutes risti vastukäivana loodusele või muul moel võõristavana enda tegelaste jaoks ning see võimaldab tema tehnika representeerimise poetika analüüsimist just nimelt kontrapunkti mõiste kaudu. Mõistagi ei anna kontrapunkti rakendamine siin mingeid lõplikke vastuseid, kuid varustab meid ometi ühe võimaliku kirjandusteoreetilise mudeliga, uurimaks „pingete ja vastuolude dünaamilist vastasmängu“ (Lachman 2010, 164), mille tehnikaga seotu tüüpiliselt tema tegelaste poetilises kogemusloomes esile kutsub.

Selleks, et paremini mõista Lawrence'i kirjanduslikke valikuid ja poetilist kujundlikkust, mille ta oma loomingus tehnikaga ümberkäimiseks valis, tuleb tähele panna paari olulist nüanssi, mis seda üldisemas plaanis iseloomustavad. Esiteks, erinevalt praegusajast, mil me oleme täielikult tehnosfääri totaalsusesse haaratud ning kus tehnika on sedavõrd tuttav ja meie ligi, et me seda enam tähelegi ei pane, tajus ja koges Lawrence oma kirjutatus tehnikat paljuski veel millenagi, mis kuulub inimese välisesse, omaenda autonoomsesse ruumi. Teiseks, Lawrence'i puhul tuleb tehnikat peaaegu alati käsitada kui sünekohhi: rongid, söekaevandused, kaasaegsed linnad ja teised tehnika sümptomid esindavad tema loomingus industriaalset modernsust kõige laiemas tähenduses. Kuna säärased tehnoloogia antused paistavad välja iseäranis siis, kui nad on „uudsed, suured, lärmakad või hirmutavad“ (Ferré 1995, 9), leidis ümbritseva suhtes ülitundlik Lawrence ennast uue ja vana teelahkmelt: ühele poole jäi „vana põllumajanduslik Inglismaa“ (Lawrence 2004, 22) ja teisele poole üha ligemale hiiliv industrialism.

Võttes appi muusikalise kontrapunkti mõiste, keskendumine alljärgnevas niisiis säärase võimaluse kaalumisele, et Lawrence'i tegelaste poolt tajutud tehnoloogia-vaenulikkus pole ehk seletatav nende positsioonilt sedavõrd vä l i s e n a , kuivõrd hoopis ühe k o n k u r e e r i v a „häälena“ industriaalse reaalsuse uudses polüfoonilises kogemusterägastikus.

Alustagem mõne ideosünkraatilise näitega Lawrence'i kontrapunktist, kus teineteise vastu pannakse „laulma“ kaks häält: tehnika ja loodus. Esimeseks näiteks sobib hästi järgnev lõik tema esimesest romaanist „Valge paabulind“ („The White Peacock“, 1911):

2 Williams 1960; Wallace 2005; Bell 1991; Becket 1997; Männiste 2016. Eesti keeles vt ka Männiste. 2017.

Ilus päev oli hääbumas. Eemal läänes hakkas udu muutuma sinisemaks. Selle säreda tardumuse katkestas masinate rütmiline ümin taamal seisvast kaevandusest [. . .]. (Lawrence 1976, 486)

Nagu näeme, kirjeldatakse eemal asetsevast söekaevandusest kostvat „masinate üminat“ säerasena, mis katkestab muus osas idüllilise õhtuse maastiku-stseeni. Kasutades kontrapunkti ülesehitust, moodustavad „ilus päev“, „sinine udu“ ja „säre tardumus“ peategelase Cyril Beardsalli kogemuses esmase meeldiva põhimeloodia ehk *cantus firmus*'e. „Masinate ümin“ toob aga sisse teise vastandhääle seni valitsenud ühemeloodilisele „ilusale päevale“ ja „säredale tardumusele“. Nimetagem seda *cantus technicus*'eks ehk tehnika hääleks Cyrili kogemuses. Selle tulemusena pole meil Cyrili puhul enam tegemist homofoonilise, vaid polüfoonilise kogemuse kirjeldusega, kuna „masinate ümin“, mis kuulub samaväärsena tema kogemusse, esitab *cantus firmus*'ele vastashääle. Veelgi enam, kuna „masinate ümin“ on selgelt asetatud „ilusa päeva“ *cantus firmus*'e vastu ja nende vahel on pingestatus ja konflikt, tundub siin selgelt olevat tegu kontrapunktuaalse suhtega.

Et muusikaanalogiatega jätkata ning veelgi ilmekamalt näitlikustada pingestatud kahe konfliktse hääle ning emotsioonide vahel, mida nad esile kutsuvad, tasub tähele panna, et kui üldine meeleolu eespool toodud tekstilõigu alguses ehk *cantus firmus*'es on *affettuoso* (õrn), siis fraas „katkestas masinate ümin“ ehk *cantus technicus* on *brusciamente* (järsk, äkiline). Veelgi enam, *cantus firmus*'e *affettuoso* meeleolu ei pärine siin üksnes sulnist maastikuvaatest, vaid on oluliselt seotud nende meeldivate tunnetega Cyrili kogemuses, mida ta äsja oli ammutanud sõpradega veedetud päevast. Ent „masinate ümina“ *cantus technicus*'e tulemusena on nii sulnis maastik kui ka Cyrili meeleolu märkimisväärselt häiritud. *Cantus technicus* on talle taaskord meelde tuletanud ajastu tehnilist loomust ning „põllumajandusliku Inglismaa“ hääbumist. Tal tuleb nüüd silmitsi seista industriaalse reaalsusega ning sellest tulenevalt vastandlike tundmustega. Kontrapunktuaalne pinge *cantus firmus*'e ja *cantus technicus*'e vahel on siin iseäranis kõnekas, kuna erinevalt Lawrence'i mitmetest hilisematest romaanidest on „Valgest paabulinnust“ piirkonna kaevandused ja kaevurid peaaegu tervikuna välja jäetud (Kermode 1973, 11).

Täpselt samasuguse tehnikat loodusele vastandava representatsiooni viisi ja kujundlikkuse leiame ka alljärgnevast stseenist „Lady Chatterley armukeses“ (*Lady Chatterley's Lover*, 1928):

Ta pöördus metsa pimedusse. Ümberringi oli vaikne, kuu oli looja läinud. Siiski kostsid talle kõrva öised hääled: Stacks Gate'i masinad, maanteeliiklus. (Lawrence 2007a, 138)

Metsa vaikuse algset põhimeloodiat ning Oliver Mellorsi köitvat meeleolu äsja-sest romantilisest kohtumisest Connie Chatterley'ga katkestavad taaskord kontrapunktuaalsed hääled lähedalasuvast Stacks Gate'i kaevandusest ja taamal mööduvatelt autodelt. Nagu eelmiseski näites, on Mellorsi meeleolu ja metsavaikus kirjeldatud *affettuoso* võtmes. Uurides seda romaani lõiku lähemalt, näeme, et just nimetatud müra ning rahutu „Kesk-Inglismaa tööstusöö“ (samam) ehk *cantus technicus* panevad Mellorsi mõistma, et mets (ja loodus tervikuna) ei ole enam koht, kuhu inimene saaks „tagasi tõmbuda ja omaette olla“ (samam) ja et „seal väljas“ on „kurjus“, mida esindab „õelalt terav elektrivalgus“ ja „voolav sulametall“ (samam). Lõigu lõpuks, ja *cantus technicus*'e tulemusena, on Mellorsi algne *affettuoso* meeleolu muutunud *lacrimoso*'ks (kurb, nutune).

Nagu kahes eelmises näites sai osutatud, on tehnika vastandamine loodusele üks Lawrence'i kontrapunkti kõige tüüpilisemaid võtteid. Ent kontrapunkti vorm ei tarvitse tema puhul olla vaid ühesuunaline – *affettuoso*'st *lacrimoso*'sse – nagu me eelmiste näidete puhul tähele panime. Aeg-ajalt algab kontrapunkti abil väljendatud tundemeelsus *affettuoso*'s, seejärel muutub *cantus technicus*'e tõttu *lacrimoso*'ks ning siis jätkub veel kolmanda „häälega“, nagu näiteks järgmises lõigus romaanis „Vikerkaar“ („The Rainbow“, 1915):

Sinine kanalivööt lookles pehmelt sügiseste hekkide vahel ühe väikese haljendava künka poole. Sellest vasemale jäi kogu too mustendav segadik kaevandusest, raudteest ja linnast [. . .] Ursula teadis, et sealtkaudu viib tee Londonisse, läbi selle süнге peibutava linnamelu. Teisel pool aga oli õhtu, mahe õhtu oma roheliste aasade ja väänlevate sangleppadega jõe ääres ning taamal paistvate kahvatute kõrrepõldudega. Mahedalt kumas seal õhtutaevas, ja isegi üks kiivitaja laugles eemal selles üksinduses ja rahus. (Lawrence 2007b, 359)

Jõe ja selle pastoraalse ümbruse algne kirjeldamine jaatavates värvides nagu „sinine“ ja „haljendav“ on vastandatud „mustendavale“ kaevandusele, raudteele ja linnale. Need, nagu ka eespool, moodustavad vastavalt *cantus firmus*'e ja *cantus technicus*'e. Ent siin on lisaks veel ka kolmas „meloodia“, mis samaväärsena Ursula tundmuses tema ja Skrebensky ümbrust markeerib. Kui *cantus technicus*'e teine „meloodia“ katkestas algse Ursula kogemuses meeldiva *cantus firmus*'e, siis lõigu kolmas „meloodia“, uus sulnis looduskirjeldus, võtab järje üle *cantus technicus*'elt ning toob Ursula meeleolu tagasi *affettuoso* rajale. Kontrapunktuaalne suhe illustreerib siinkohal hästi „meloodiate“ tõeliselt egalitaarset suhet ja dünaamikat, kuna *cantus technicus* saab siin dominantse positsiooni üksnes hetkeks. Siin, nagu ka Huxley kontrapunkti eri häälte loomuse kohta kirjutab, on kõik „meloodiad“ või „hääled“ samaväärselt „õiged ja valed ning mitte ükski neist ei kuula teisi“ (Huxley 1955, 29).

Huvipakkuv selles lõigus on veel see, ja väga iseloomulik Lawrence'ile üldisemalt, et ta kirjeldab „teed Londonisse“ sellisena, mis saab alata vaid kohast, mis on „must“ ja „süngene“. See kinnitab järjekordselt vajadust käsitada viisi, kuidas Lawrence tehnikaga ümber käib, sünekdohhina. Kaevandusel, raudteel ja Londonil on lõppeks üks ja seesama algpõhjus – industriaalne modernsus. Selle absoluutne vastand on Lawrence'il alati loodus: „rohelist aasad“, „väänlevad sanglepad“ ja rõõmus „kiivitaja“. Lawrence asetab siin industriaalsuse paljuütlevalt „vasakule“ poole jõge ning modernsuse-eelse maastiku „teisele“ poole ehk paremale käele. Selle kaudu on jõe pooled silmanähtavalt väärtustavalt markeeritud vale/vasaku (kaevandus, raudtee, London) ja õige poolena (rikkumata loodus). Mõistagi viitab see ühelt poolt hästi tuntud idiomaatilisele ebausule, mille järgi kurakätt saadab alati ebaõnn. Samuti võib vasaku poole valesus olla Lawrence'il, teadlikult või mitte, tingitud eri ajupoolkerade jaotusest, kus vasak pool vastutab loogika ja ratsionaalsuse eest (industrialism) ja parem pool emotsioonide ja kujutlusvõime eest (loodus), mis haakub väga hästi esitatud lõigu kujundlikkuse ja selle väärtustavalt laetud jaotustega. Veelgi enam, aju vasak ja parem poolkera suhestuvad vastavalt ka Lawrence'i eristusega *mentaalse teadvuse (mental consciousness)* ja *vere teadvuse (blood consciousness)* vahel. See, mida ta nimetas mentaalseks teadvuseks (aju, intellekt), on tegelikult üksnes aju vasak poolkera, ja tema loov vere teadvus on „parema ajupoolkera maailma tunnetamise ja olemise viis“ (vt Phelps 2017). Säärane eristus sobib jällegi kokku lõigus esitatud kujundlikkusega: tehnoloogia, mis on vasakul jõe kaldal, jääb puhtalt intellekti poolele ning loodus vitaalsele ning elujaatavale paremale jõekaldale. Seda, et säärane parema ja vasaku väärtustav kasutamine tehnika ja looduse vahekorra markeerimiseks ei ole pelgalt üksikjuhtum, näeme veel ka Lawrence'i „Armastavates naistes“ („Women in Love“, 1920), kus taaskord ja kahel eraldiseisval juhtumil „kaevandustega org“ ning „söekaevandus [. . .] ja selle mustriks korstnad“ ning „must raudtee“ on asetatud vasakule teerajast, millel õed Brangwenid jalutavad, ning „maisipõllud ja mets“ omakorda nende paremale käele (Lawrence 1987, 11, 13).

On see rong, mis langeb nagu meteoriit?

„Mustade raudteede“ teemaga jätkates näeme, et Lawrence'i üheks idiosünkraatilisemaks viisiks *cantus technicus*'e realiseerimisel on sagedane rongi troobi kasutamine. On leitud, et reisirongid „transformeerisid Suurbritannia ja Ameerika sotsiaalse, kultuurilise ja füüsilise maastiku“ ning „panid terved rahvahulgad suhtesse vägagi nähtava modernsusega“ (Goody 2011, 4). Kui sensatsioonialtim viktorianaalik näitekirjandus keskendus peamiselt uudse transpordiliigi ohtudele ning rõhutas selle šokielemente (vt Daly 2004, 10–34), siis Lawrence kasutab neid

sünekdohhina ning näeb nende ähvardust märksa metafüüsilisemal tasandil. Ta kirjeldab ronge läbivalt võõrsissetungijatena loodusesse ning teatud tegelaskuju-
dele võõristavatena. Elizabeth Bates näiteks tunneb ennast mööduvat rongi silmit-
sedes ning rongivagunite ja heki vahele jäänult „ebaolulisena ja lõksu aetuna“, kui
lokomotiiv number 4 temast mööda tuhiseb (Lawrence 1993, 181). Samuti „ehmatas“
rong „astelherneste“ juurest minema täkkvarsa, kes rongi lähenedes sealt pageb
(samas). Rong kehastab siin selgelt *cantus technicus*'t ümbritseva looduse ja Eliza-
beth Bates'i tunnete vastu ning realiseerib ühte paljudest jutus esinevatest „võõ-
randumistest“ – keskkondlikku võõrandumist (Nash 1982, 112). Rong kuulutab siin
inimese „ebaolulisust“ tehnika ajastul. Inimene on sõna otseses mõttes tehnoloogia
ja looduse vahele lõksu aetud, või nagu Walter Nash selle lõigu põhjalikus analüüsis
sedastab, „inimene on pelgalt rentnik industriaalses keskkonnas“ (samas).

Sarnase näite leiame ka Lawrence'i „Poegades ja armastajates“ („Sons and
Lovers“, 1913), kus Paul Morel heidab pilgu orgu, „ümberkaudsetele küladele viie-
kuue miili kaugusel, mis hiilgasid otsekui parv elusolendeid, otsekui jalge ette vaju-
nud taevas“ (Lawrence 1985, 112), ja oru „musta tühjuse“ lõhub „[. . .] pikk rong, mis
sealt läbi sööstis – lõunasse Londoni suunas, või põhja poole Šotimaale. Rongid
mürisesid mööda, lendasid rõhtjoones läbi pimeduse nagu suurtükimürsud, auru-
ja tulejuga taga, ja panid kogu oru oma teel kõmisema“ (samas). On ilmne, et see,
mida Moreli arvates „lõhutakse“, ei ole niivõrd org, kui Moreli enda olemise meeles-
tus looduse kehastuses. Kontrapunktuaalne „pikk rong“, mida Morel võrdleb lausa
„suurtükimürsuga“, on Nottinghami lähedases orus ilmselgelt ebasoovitav küla-
line, ning see kuulub Moreli arvates, nagu lõigus rõhutatakse, pigem tööstuslike-
masse piirkondadesse nagu London ja Šotimaa.

Rongid esinevad aeg-ajalt ka Lawrence'i luules. Luuletuses „Suudlused rongis“
(„Kisses in The Train“, 1911) märgitseb rong taaskord *cantus technicus*'t looduse
vastu:

Kesk-Inglismaad vaatsin
Läbi ta hiuste virumas;
Sügisesi nurmi
Laiumas lagedas,
Ning tallesid karjamaalt
Ehmudes pagemas.³ (Lawrence 2013, 83)

3 Tlk Indrek Männiste ja Janek Kraavi.

Neid sõnu lausub armunud mees, kes oma armsamaga rongis sõites näeb kiiruse tõttu läbi temakese juuste (*hiuste*) ja rongiakna Kesk-Inglistmaa maastikku enda ees pöörlemas (*virumas*). Tavapärase kontrapunktuaalne perspektiiv on siin küll mõnevõrra nihkunud, kuna vaatleja ise osaleb kaudselt samuti selles „hääles“, mis seab *cantus technicus*'e „nurmedele“ ja „talledele“. Lõik iseloomustab hästi vast-modernistlikke tundmusi, kus kõrgendatud armutunded, loodus ja tehnoloogia on kõik kokku segatud üheks polüfooniliseks „viruvaks“ kogemuseks. Rongi kiirus on luuletuses oluline läbiv marker, kuna see sätestab tundetooni tervele peategelase kogemusele, kelle „terve maailm“ hiljem luuletuses „keerleb“, ning mis ühtlasi paneb ta „meele ja aru mänguajana virrvarritama“ (samas).

Nagu analüüs näitas, saab tehnoloogiaga seonduvaid teemasid Lawrence'i narratiivses ülesehituses vaadelda sagedasti kontrapunktuaalsetena. Kirjandusliku võttena aitab kontrapunkt seeläbi meil ühte sulatada ning interpreteerida pealtnäha vastukäivaid motiive ja tundmusi ning käsitleda neid modernse tervikkogemuse erisuguste „häältena“. Tarvitades emotsioonimarkereid nagu *affettuoso* ja *lacrimoso*, võimaldab lawrence'lik kontrapunkt meil veelgi selgemalt tabada tema tegelaste sisetundmuste polüfoonilist keerukust. Nägime, et Lawrence realiseerib kontrapunkti peamiselt *bruscamente* ilmuvate tehnoloogiliste motiivide, peamiselt rongide ja söekaevanduste kaudu, mis *cantus technicus*'ena toimides katkestavad *cantus firmus*'e esmase *affettuoso* meelestuse. Lähilugemine näitas, et poetilise tööriistana ei ole Lawrence'i kontrapunkt üksnes ühemõõtmeline kontrasti abil rõhutamise tehnika, vaid võtab ka mitmevalentseid vorme juhtudel, kus kontrapunktis osaleb rohkem „hääli“ kui vaid kaks. Samuti nägime rongi troobi olulisust Lawrence'i *cantus technicus*'e realiseerimisel.⁴

„Mööduv auto [. . .] riivas midagi väga sügavat“: Woolf ja *cantus technicus*

Kuigi tervele Bloomsbury ringile, mille aktiivne liige ja eestkõneleja oli Virginia Woolf, on ette heidetud teatavat passiivsust „industrialismi ja tehnoloogilise masina“ teemade käsitlemisel (Poole 1989, 952), leiame Woolfi loomingust tegelikult vägagi nüansseeritud seisukohavõtu inimese suhtest moodsa tehnikaga. Et seda on ehk vähem tähele pandud, tuleneb paljuski tema eriomasest „pigem kontemplatiivsest kui aktiivsest“ ilukirjanduslikust stiilist: Woolfi kriitika väljendub enamini „vaatluste kui otsese kommentaari vormis“ (Zwerdling 1977, 69). Samuti põlgas Woolf moraliseerimist kirjanduses ning seda on ta teiste hulgas ette heitnud ka Lawrence'ile, kellest ta üldiselt lugu pidas (samas).

4 Lawrence kasutab kontrapunkti realiseerimiseks sagedasti ka vastandavaid sidesõnu (ingl k *adversative conjunctions*), vt Männiste 2019.

Kriitikud on Woolfi loomingust leidnud näiteid kontrapunkti-tehnika kohta ka varem. Näiteks Melvin Friedman on väitnud, et „ajalis-ruumilist dimensiooni“ „Proua Dalloway’s“ („Mrs. Dalloway“, 1925) on kasutatud romaani teemade kontrapunktualiseerimiseks – mitmete teemade samaaegseks esitamiseks, mis „imiteerib sonaadi ja fuuga tsirkulaarset liikumist“ (Friedman 1955). Nõndasamuti on ka Emma Sutton pidanud „Proua Dalloway“ struktuuri fuuga-kujuliseks, mida kinnitavad muuhulgas ka paljud romaanis leiduvad viited Bachile – fuugavormi suurmeisterile (vt Sutton 2011, 18). Ka Woolfi „Lainetes“ („The Waves“, 1931) on leitud sarnasusi kontrapunkti-võttega (Levin 1983, 164; Stewart 1987, 2). Alljärgnev lähilugemine keskendub aga kontrapunktile kui eriomaselt tehnika representeerimise ja realiseerimise võttele nii „Proua Dalloway’s“ kui ka Woolfi viimases romaanis „Vaatuste vahepeal“ („Between The Acts“, 1941).

Üks „Proua Dalloway“ võtmestseene, kus just kontrapunkti rakendamine aitab meil ekstraheerida tehnika hääle ning seejärel selle seosed ning mõju nii *cantus firmus*-ele kui ka teistele kontrapunktis osalevatele „meloodiatele“ ehk tegelaskuju-tele ja liinidele, on järgmine. Proua Dalloway on Mulberry lilleäris ja valib välja lilli oma õhtuse võõruspeo lauakaunistuseks. Olles veetnud muretu hommikupooliku, on Clarissa Dalloway võrdlemisi ülevas meeleolus, kuna „kõik see, mida ta armastab“, on selles hommikus justkui olemas – „[. . .] elu; London; see juunikuine hetk“ (Woolf 2007, 6). Kui ta koos preili Pym’iga parasjagu ühe lillevaasi juurest teise juurde kõnnib, „kõmatab“ tänaval äkitselt „püstolipauk“ (17), mille põhjustab tegelikult mööduva automobiili lõhkenud kumm. Kuigi proua Dalloway tegelaskuju on Londoni linnaruumi ja selle „tehnoloogilisse sümfooniasse“ muidu hästi integreeritud, võibolla isegi selle harmooniline osa, tekitab autokummi lõhkemise heli iseisva lainepikkuse, mis ei haaku tema jaoks enam tavapärasest Londoni linnaelu saatvate häältega, nagu näiteks romaanis tihti mainitud Big Beni kellalöögid (vt Sims 2011, 120, 123). Vali heli paneb proua Dalloway „võpatama“ ja ka tänaval möödakäijad seisatavad ning jõuavad ainult hetkeks märgata autos istuva „väga tähtsa isiku“ nägu (Woolf 2007, 17). Keegi ei olnud kindel, kelle nägu täpselt oldi just näinud. Oli see „Walesi prints, kuninganna, peaminister?“ (samas). Tundmatu võimukandja on ennast niisiis muust linnaruumist eraldanud, „jäädes varjatuks tehnoloogiasse“, ning samaaegselt lahutab ja ühendab teda ümbritsevaid inimesi (Sims 2011, 123). Automobiili säärasel – ja jällegi *bruscamente* – ilmumisel tänava argimelusse koos salapärase võimukandjaga on järgnevatel lehekülgedel ühelt poolt oluline roll nii Briti ühiskonnakihtide kokkuhaaramises ühte uuslinlikku polüfoonilisse hetkesse, nende kollektiivse rahvusliku meelsuse markeerimisel ning – ehk veelgi olulisemalt – mõnede võtmetegelaste omavaheliste suhete kaardistamisel ja keh-

testamisel. Stseenis osalevad „hääled“ võib kontrapunktina üles tähendada järgnevalt:

1. meloodia (*cantus firmus*) – proua Dalloway muretu hommikumeeleolu, argine tänavamelu

2. meloodia (*cantus technicus*) – automobiil, võimukandja

3. meloodia – Edgar J. Watkiss

4. meloodia – Septimus Warren Smith

5. meloodia – Lucrezia

6. meloodia – teised tänaval mööduvad inimesed

Nagu näeme, on meil siin tegemist koguni kuuehäälse „heliteosega“. Clarissa Dalloway mõtlik, aga meeldiva alatooniga teadvusevoog ning argine tänavamelu moodustavad esmase „põhimeloodia“ ehk *cantus firmus*’e, auto/võimu kontrasteeriv katkestus tekitab *cantus technicus*’e ning ülejäänud meloodiaid loovad tegelased, keda stseenis *cantus technicus*’ega või ka teiste meloodiatega ühel või teisel moel seostatakse. Siin on oluline, et just 2. meloodia – *cantus technicus*’e – kaudu ja abil hakatakse markeerima tegelikult terveks romaaniks püsima jäävaid polaarsusi ning tundemeelsusi.

Automobiili kui just nimelt võimu sõidutamise masinat tuleb siin, nagu ka eespool Lawrence’i puhul, lugeda sünekdohhina, s.t ta esindab modernsust, progressi ja siin veel iseäranis Briti impeeriumi võimutäiust tervikuna. 6. meloodia kandjad ehk mitteisikustatud tänaval möödakäijad kuulevad autokummikärgatuses „võimu häält“ (Woolf 2007, 17). Auto jätab „läbitungimatu“ mulje ning paneb rahva „mõlemal pool tänavat lainetama [. . .] aukartuse hämara hingusega“ (19). Auto, mis pärast autojuhi „millegi lahti tegemist, millegi keeramist, millegi kinni panemist“ (samas) peagi uuesti liikuma hakkab, kulgeb „varjatult mööda Bond Streeti, vaid tolli kaugusel lihtinimestest, kes võisid praegu esimest ja viimast korda elus olla vaid sammu kaugusel Inglismaa majasteedist, riigi püsisümbolist“ (20). *Cantus technicus* paneb 3. meloodia kehastaja, Edgar J. Watkissi, lausuma: „Piaministri autu“ (17) ning tutvustab meile kohe pärast seda romaani teist peategelast, Watkissi pealt kuulnud Septimus Warren Smithi (4. meloodia): pulbitseva linnamelu suhtes asünkroonselt, tumeda loomusega noormeest, keda on oluliselt mõjutatud Esimese maailmasõja traagika ning kelle sõjaüleelamised ja võimetus samastada end Briti ühiskonna argieluga viivad ta lõpuks vaimuhaiguse ning enesetapuni. Just nimelt *cantus technicus*’e lainepikkus võimaldab Woolfil sujuvalt üle minna Dalloway teadvusevoolt Septimuse omale. Auto mootorimürin kõlab Septimusele „kui kogu kehas taguv rütmist väljas pulss“ (18) ning talle tundub, nagu oleks teda ümbritsev kohe „valmis leekideks lahvatama“ (samas) – apokalüptiline detail, mis viitab nii läbi elatud sõjaõudustele kui ka Kristuse ettekuulutusele Johannese Ilmutusraamatus.

Septimust ongi seetõttu sageli tõlgendatud omamoodi Kristuse-figuurina (vt Bethesda 2010, 250). Tema naine, päritolult itaallanna Lucrezia (5. meloodia), kes küll samuti „ei suuda hoiduda vaatamast autot“ (Woolf 2007, 18) ja mõtleb, et autos istub kuninganna ise, ei huvitu tegelikult isegi enam mitte autost, vaid „autot vahtivast rahvahulgast“ – „inglastest oma lastega, oma hobustega, oma rõivastega [. . .]“ (19). Lucrezia karakter on romaanis liminaalne: ühelt poolt esindab ta „võõra“ pilku Briti ühiskonnale, ent teisalt on ta üsnagi paradoksaalsel moel ehk isegi rohkem selle osa kui tema haige abikaasa ning üritab romaani vältel oma meest korduvalt sellesse reintegreerida.

Proua Dalloway tahab sarnaselt Lucreziaga mõelda, et „küllap see on kuninganna“ (20), kes autos istub. „Ja kui ta poe ees päikesepaistes seisis ning auto sammu kauguselt möödus, [. . .] omandas tema nägu hetkeks äärmiselt väärrika ilme. Kuninganna teel haiglasse; kuninganna avamas heategevusmüüki, mõtles Clarissa“ (samas). Dalloway silmis rajas auto „omaenda särava endale teed“ (21) Suurbritannia kesklassidest ummistatud omnibusside vahel, „et loita kandelaabrite, siravate tähtede, tammepärgadega ehitud jäikade rinnaesiste [. . .] ja Inglismaa härrasmeeste keskel sel õhtul Buckinghami palees“ (samas). 6. meloodia „hääled“, kelle hulka kuuluvad ka St. James's Streeti „sabakuubede ja valgete maniskitega [. . .] pikka kasvu mehed“ (22), tajuvad, et möödub võimukandja, ja et „surematu suursugususe kahvatu valgus langes neile niisamuti, nagu ta oli langenud Clarissa Dallowayle [. . .] nad näisid olevat valmis oma valitseja eest kahurisuule viskuma, kui vaja, nagu olid enne neid teinud nende esivanemad“ (samas).

Nagu nägime, aitab kontrapunkti rakendamine siin täppisvaadelda stseenis osalevaid eriilmelisi tegelasi ning nende suhestatust nii *cantus technicus*'ega kui ka teiste kontrapunktis osalevate tegelas- ja tegevusliinidega. Kui enamiku tegelaste jaoks representeerib kõnealune intsident autoga võrdlemisi ülevat kohtumist võimuga ning imetlevat modernsuse, progressi- ja impeeriumijaatust, siis Septimuse tegelaskuju tervikuna väljendab kõige selle kriitikat. Ta on omamoodi „urbanistlik lindprii“, kes on läbi näinud kehtiva ühiskonnaelu pinnapealsuse ja keeldub seetõttu osalemast ühises linnakogemuses (Weiss 2005, 220). Võimukandjaga autos näeb Septimus nii omaenda isiklike traumade kui ka ülepea moodsa elu allakäigu kehasust. Kui 6. meloodia tegelastele on kõik autoga toimuv äärmiselt huvipakkuv ja kaasahaarav, siis Septimusele on see kõik üksnes „kohutav“ (Woolf 2007, 18). Impeeriumi pulss, nagu ka eespool kirjeldatud automootori mürin, on tema jaoks fundamentaalselt rütmist väljas, kuningriik on sama katkine nagu auto. Septimus tunneb, et ta on sellele maailmale, mida auto sümboliseerib, jalgu jäänud: ta seisab selle „teel ees“ (samas). Tähtsam on siin ehk isegi see, et just *cantus technicus* markeerib vaikumisi esmakordselt Septimuse ja Dalloway vahekorra romaanis. Septi-

must peetakse läbivalt Dalloway kergemeelse ja rikka keskklassi natuuri *alter ego*'ks, mistõttu Septimus ja Dalloway on ka tegelastasandil kontrapunktuaalsed ning *cantus technicus* toob nende vastandlikkuse selgelt esile nende erinevas suhtumises võimu, tehnikasse ja ellu üleüldiselt. Iseäranis „Proua Dalloway“ filmiversioonis („Mrs. Dalloway“, rež Marleen Gorris, 1997) rõhutatakse nende kahe tegelase ambivalentset ühtsust, kes, romaanis tegelikult kordagi kohtumata, filmis mitmel korral teineteisele läbi akna silma vaatavad. Esimest korda juhtub see just kõnealuses stseenis, kus kohe pärast autokummi lõhkemise intsidenti, s.t *cantus technicus*'t, Septimus ja Dalloway teineteisele läbi lilleäri akna pikalt ja tardunult otsa vaatavad: kummastavas võõristuses tuntakse ühtaegu ära iseendid.

Automobiili *cantus technicus*'ele järgneb sisuliselt kohe ka järgmine. Äsja ping-salt auto kulgemist jälginud rahvahulga tähelepanu pälvib samaaegselt taevasse ilmunud lennuk:

Korraga heitis proua Coates pilgu taevasse. Lennuki undamine kostis pahaendeliselt rahva kõrvu. Seal see oligi: puude kohal, taga valge suitsujoom, mis tuprus ja keertles ning kirjutas midagi! joonistas laotusse kirjatähti! Kõik vaatasid taevasse. (Woolf 2007, 24)

Rahvahulk hakkab üksteise võidu ära arvama, mida täpselt lennuk taevasse kirjutab. „Blaxo,“ pakub proua Coates „pinevil, aukartusest tulvil häälega“. „Kreemo,“ pomiseb proua Bletchley „otsekui kuutõbine“. „See on venis,“ pomiseb härra Bowley (samas). Nõnda, nagu automobiili-intsidentis, mõjub ka lennuki *cantus technicus* siin enamiku tegelaste jaoks tehnoloogilise ülevana. Ülevus on üleüldse üks kõige tugevamaid emotsioone ning kui seda kogetakse suurte rahvahulkade poolt, ühendab see kogukonda või ühiskonda. Ülevus kaasab teatud fundamentaalseid lootusi ja hirme ning on olemuslikult võrreldav religioossete tundmustega (Nye 1994, xiii). Ülevuse mõistega saame siin selgitada ka andunult lennukit vahtiva rahvahulga entusiasmi saabunud tehnoloogia kutsuva hääle vastu, mis üha jõulisemalt nende argikogemustesse sisse tungib. Ainuke, kes taaskord keeldub säärases massihüpnosi laadses seisundis osalemast, on Septimus. Kui kõiki teisi seob see taevast etendatav tehnospektaakel kollektiivseks imestuseks, siis Septimus ühendab selle võõrobjekti ilmutamise vaid iseendaga (Sims 2011, 124). Septimuse arvates on lennukil tema jaoks täiesti privaatne tähendus: ta usub, et taevast antakse talle „märku“. Ta ei oska (või lihtsalt ei soovi) lugeda suitsukirjas tähti keelena, vaid näeb neid üksnes „kujutlematult kaunite kujunditena“, mis „oma väsimatus helduses ja naerusuises lahkuses“ varustasid ta „igaveseks, ainult vaatamiseks mõeldud iluga, ikka iluga“ (Woolf 2007, 25). Woolf lahutab siin keelelise teksti visuaalsest kujundist

ja selle tõttu loetakse ka lennuki sõnumit erinevalt. Ainult mõnel üksikul õnnestub tegelikult välja veerida „venis“.

Nii nagu ka härra Bowley õigesti ära arvas, ei too lennuk rahvahulgale taevaseid röömusõnumeid – tegemist on pelgalt koorevenise reklaamiga. Kui auto esindas riigivõimu, siis lennuk kommertsiaalset tarbekaubandust. Mõlema sõnumid haaravad rahvahulki, kes neid imetledes jälgivad, ent need jäävad mõistetamatuks Septimusele: ta ei mõista seda keelt, milles tehnika kõneleb. Just Septimuse mõistmatuse kaudu saame aru, et lõppude lõpuks ei suuda ei auto- ega ka lennuki-intsident seletada neid uusi reaalsusi, mis londonlastele, Briti kodanikele ja lääne kultuurile tervikuna pärast Esimest maailmasõda osaks langesid. Pärast sellist kollektiivset (ja Septimuse isiklikku) tragöödiat ei ole ei staarikultuslikul võimul ega fetišeeritaval tarbekaubandusel tähendust (Hagen 2009, 545). Huvitaval kombel ei osale proua Dalloway lennuki *cantus technicus*'es üldse: ta ei kuule ega näe seda.

Woolfi loomingus saame tehnikast kui kontrapunktist veel kõnelda kindlasti ka tema viimase romaani „Vaatuste vahepeal“ („Between the Acts“, 1941) juures. Romaani sündmustik leiab aset Pointz Hallis, Inglise maahäärberis ühel 1939. aasta juunikuu päeval, mis on ka enam-vähem see aeg, mil Woolf romaani kirjutas. Ärevad sündmused Euroopas ja sõja eelõhtu atmosfäär on romaani sündmusi läbiv taustsüsteem. Romaani peamist sündmust, traditsioonilise külanäidendi etendamist Briti ajaloost, vastandatakse väga ebatraditsioonilisele pinge- ja ärevustundele, mida tekitab tajutav kohe-kohe saabuv sõda (Zwerdling 1977, 221). Tehnoloogia saadab Pointz Hallis toimuvat mitmel tasandil: olgu selleks siis telefon, mida isa Oliver kasutab lõunaks kala tellimiseks, autod, mis külanäidendit vaatama tulnud külalised koju sõidutavad, või ka grammofon, mis järjepidevalt häärberi tagaaias etendatavat külanäidendit saadab ning publikut koos hoiab ja (ükskõik kui lühikeseks ajaks) ühele kohale kamandab. Näidendi tarbeks põõsastesse peidetud grammofoni roll on mitmetine. Ühest küljest paiskab ta publiku kõrvadesse ajalooetemalise näidendi saateks valitud patriootilisi laulukesi, ent kuna ta sagedasti ei tööta ning teeb ainult katkisele grammofonile omast monotoonset häält, „krõpp, krõpp“ (*chuff, chuff*), saame taas rääkida tehnoloogia läbi väljenduvast kontrasteerivast kontrapunktist. Nii nagu auto „Proua Dalloways“, on ka grammofon siin aheldatud sümboliseerima riigivõimu ja iseäranis fašismi: just publikut kontrolliva grammofoni (ja paiguti ka megafoni) abil näib Woolf viitavat fašismis rõhutatavale akustilis-emotsionaalsele ühtekuuluvusele (Pridmore-Brown 1998, 411). Külanäidendi lavastaja preili La Trobe näib ent lõppeks teadlikult kasutatavat grammofoni selleks, et lahjendada võimu/autoriteedi sõnumeid ning segada sellega n-ö perfektse kommunikatsiooni „imperialismi“ (samas). Iseäranis kõnekas on see juhtudel, kus grammofon teeb lihtsalt „krõpp, krõpp“: näidendi pealtvaatajad on sunnitud silmitsi

seisma tehnilise aparaadiga, isegi kui sellelt on ära võetud tema sõnum. Säärases tekkinud vaakumis on publik „pinevil“ ning sunnitud ise looma tähendust eimillegi (Pridmore-Brown 1998, 416).

Lisaks grammofonile on selles romaanis veel tehnoloogiat, mis raamistab, aga ka häirib nii romaani teksti kui ka selles etendavat näidendit – nimelt lennukid. Kuigi neid mainitakse mitmes kohas ja kontekstis, on olulisim ehk hetk, mil kaks-teist lennukit lendavad ühtäkki üle publiku pea ja katkestavad kirikuõpetaja G. W. Streatfieldi kõne, kes püüab vaatajas segadust tekitanud näidendit interpreteerida:

[. . .] Kaksteist lennukit nagu metshanede parv ilmus perfektses rivis nende pea kohale. See oligi muusika [autori rõhutus]. Publik vahtis ammuli sui, publik jõllitas. Seejärel muutus suum undamiseks. Lennukid olid üle lennanud. (Woolf 2000, 119–120)

Säärase militaarse *cantus technicus*'e lükkimine teksti ja selles etendavasse näidendimaailma kannab siin märksa halvaendelisemat visiooni tehnoloogiast. Lennukid nurjavad kirikuõpetaja patriarhaalse võimu katsed kontrollida näidendi tähendust ja anda sellele absoluutne lõpplahendus. Viitena sõjale esitavad lennukid ühtlasi väljakutse terve kogukonna ühtsustundele. Lennukid rebivad siin publiku lahti oma ühiskogemusest ning väljendavad surma ja kaotuse võimalikkust. See on tehnoloogiline võim surma teenistuses, tehnoloogilise võimalikkuse transformeerimine tehnoloogiliseks ülemvõimuks ja hävituseks (Goody 2011, 29–30).

Kokkuvõtteks

Tundub niisiis, et seletava mudelina võib kontrapunktist kirjanduses tõeliselt kasu olla, kuna see on dünaamiline selles mõttes, et kirjeldab eri häälte vahelist suhet. Samuti on kontrapunkt egalitaarne, kuna see käsitab hääli „võrdväärtsetena ning neist üksnes mõni hõivab ajutiselt dominantse positsiooni“ (Lachman 2010, 165). Polariseerimine on kirjandusliku „helilooja“ üks põhivõtteid. Binaarsed paarid nagu elu/surm, hea/halb, patt/lunastus ja paljud teised loovad ilukirjanduslikes tekstides pinget (Longfellow 1982, 48). Käsitus Lawrence'i tekstides üliolulisest tehnika/looduse paarist kui kontrapunkti eri häältelt, mis kuuluvad olemuslikult ühte „teosesse“, aitab meil nendevahelist pingestatust ja dünaamikat ehk senisest paremini mõista. Samuti näitas Woolfi tehnopoeetiline lähilugemine, et teatud võtmetseenide lähialalüüsimine kontrapunktuaalsete „häältena“ aitab meil aru saada väga erilaadsete tegelaste suhtest tehnika „hääldel“ ning sellesse, mida see esindab. Lõppeks, kuigi *kontra* viitab kontrapunktis vastuseisule, siis kontrapunktuaalsed lähilugemised ja interpretatsioonid on tegelikult tehnikad, mis ühendavad,

ilma et nad seda tehes tingimata üritaks olemuslikku ebakõla kuidagi „ära lahendada“.

Allikad

- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Becket, Fiona. 1997. *D. H. Lawrence: Thinker as Poet*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bell, Michael. 1991. *D. H. Lawrence: Language and Being*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bethea, Arthur, F. 2010. "Septimus Smith, the War-Chattered Christ Substitute in *Mrs. Dalloway*." – *The Explicator* 68 (4): 249–252. <https://doi.org/10.1080/00144940.2010.535456>.
- Daly, Nicholas. 2004. *Literature, Technology, and Modernity, 1860–2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danius, Sara. 2006. „Technology.” – *A Companion to Modernist Literature and Culture*, toimetanud David Bradshaw ja Kevin J. H. Dettmar, 66–79. Malden, MA: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470996331.ch7>.
- Ferré, Frederick. 1995. *Philosophy of Technology*. Athens & London: The University of Georgia Press.
- Friedman, Melvin. 1955. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Goody, Alex. 2011. *Technology, Literature and Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Hagen, Benjamin, D. 2009. „A Car, a Plane, and a Tower: Interrogating Public Images in *Mrs. Dalloway*.” – *Modernism/modernity* 16 (3): 537–551. <https://doi.org/10.1353/mod.0.0119>.
- Huxley, Aldous. 1955. *Point Counter Point*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Kermode, Frank. 1973. *Lawrence*. London: Fontana/Collins.
- Lachman, Kathryn. 2010. „The Allure of Counterpoint: History and Reconciliation in the Writing of Edward Said and Assia Djebar.” – *Research in African Literatures* 41 (4): 162–186. <https://doi.org/10.2979/ral.2010.41.4.162>.
- Lawrence, David Herbert. 1976. *The White Peacock*. London: Heinemann/Octopus Books.
- 1985. *Pojad ja armastajad*. Tõlkinud Henno Rajandi. Tallinn: Eesti Raamat.
- 1987. *Women in Love*. Toimetanud David Farmer, Lindeth Vasey ja John Worthen. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1993. *The Prussian Officer and Other Stories*. Toimetanud John Worthen. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2004. *Late Essays and Articles*. Toimetanud J. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2007a. *Lady Chatterley armuke*. Tõlkinud Mati Soomre. Tallinn: Eesti Raamat.
- 2007b. *Vikerkaar*. Tõlkinud Asta Blumenfeld. Madrid: Mediasat Group/Eesti Päevaleht.
- 2013. *Poems*. Toimetanud Christopher Pollnitz. Cambridge: Cambridge University Press.

- Longfellow, Allena. 1982. „Counterpoint: The Bible and Literature.” – *Christianity & Literature* 31 (3): 47–52. <https://doi.org/10.1177/014833318203100310>.
- Levin, Gerald. 1983. „The Musical Style of The Waves.” – *The Journal of Narrative Technique* 13 (3): 164–171.
- Luckhurst, Roger. 2016. „Modern Literature and Technology.” – *Discovering Literature: 20th century*. The British Library webpage. <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/modern-literature-and-technology>.
- Mellard, James M. 1966. „Counterpoint as Technique in *The Great Gatsby*.” – *The English Journal* 55 (7): 853–859. <https://doi.org/10.2307/812169>.
- Männiste, Indrek. 2016. „D. H. Lawrence: Nature, Technology and The Sense of Enframing.” – *D. H. Lawrence: New Critical Perspectives and Cultural Translation*, toimetanud Simonetta de Filippis, 55–77. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- 2017. „D. H. Lawrence: Loodus, tehnika ja seade-stu.” – *Akadeemia* 29 (3): 496–524.
- 2019. „Poetics of Technology: D. H. Lawrence and the Well-Tempered Counterpoint.” – *D. H. Lawrence, Technology, and Modernity*, toimetanud Indrek Männiste, 175–191. New York: Bloomsbury.
- Nash, Walter. 1982. „On a Passage from Lawrence’s ‘Odour of Chrysanthemums’.” – *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics*, toimetanud Ron Carter, 101–120. London: George Allen and Unwin.
- Norden, Hugo. 1969. *Fundamental Counterpoint*. Boston, MA: Crescendo Publishing Company.
- Nye, David, E. 1994. *American Technological Sublime*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Phelps, Jim. 2017. „‘Blood and Mental Consciousness’: D. H. Lawrence’s concept of the ‘biological psyche’ and its relation to his ‘art-speech’ reconsidered in the light of developing neuroscience.” Konverentsi ettekanne, 14th International D. H. Lawrence Conference, London, 2017.
- Poole, Robert. 1989. „Bloomsbury and Bicycles.” – *ELH* 56 (4): 951–966.
- Pridmore-Brown, Michele. 1998. „1939–40: Of Virginia Woolf, Gramophones, and Fascism.” – *PMLA* 113 (3): 408–441. <https://doi.org/10.2307/463349>.
- Said, Edward, W. 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage.
- Sims, Christopher, A. 2011. „The Function of Technological Sound in Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*: Touchstones of Reality and Summons from Daydreams.” – *The Scientific Journal of Humanistic Studies* 3 (4): 120–130.
- Stewart, Garrett. 1987. „Catching The Stylistic D/Rift: Sound Defects in Woolf’s *The Waves*.” – *ELH* 54 (2): 421–461. <https://doi.org/10.2307/2873031>.
- Sutton, Emma. 2011. „Shell shock and hysterical fugue, or why Mrs. Dalloway likes Bach.” – *First World War Studies* 2 (1): 17–26. <https://doi.org/10.1080/19475020.2011.555469>.
- Zwerdling, Alex. 1977a. „Mrs. Dalloway and the Social System.” – *PMLA* 92 (1): 69–82. <https://doi.org/10.2307/461415>.
- 1977b. „Between the Acts and the Coming of War.” – *Novel: A Forum on Fiction* 10 (3): 220–236. <https://doi.org/10.2307/1345450>.
- Wallace, Jeff. 2005. *D. H. Lawrence, Science and the Posthuman*. New York: Palgrave Macmillan.
- Weiss, Gail. 2006. „City Limits.” – *City* 9 (2): 215–224. <https://doi.org/10.1080/13604810500197004>.

Williams, Raymond. 1960. "D. H. Lawrence." – *Culture & Society 1780–1950*, 213–230. New York: Anchor Books, Doubleday & Company.

Woolf, Virginia. 2000. *Between the Acts*. London: Vintage.

——— 2007. *Proua Dalloway*. Tõlkinud Riina Jesmin. Tallinn: Eesti Päevaleht.

Indrek Männiste – PhD, Tartu Ülikooli kirjanduse ja filosoofia teadur. Uurimissuunad: tehnikafilosoofia ja angloameerika modernistlik kirjandus.
E-post: indrek.manniste[at]ut.ee

Literature, Counterpoint, and *Cantus Technicus*

Indrek Männiste

Keywords: technology and literature, counterpoint, poetics, D. H. Lawrence, Virginia Woolf

This article explores D. H. Lawrence's and Virginia Woolf's literary responses to modern technology by analyzing their most typical poetic ways of representing technology-related themes in their works. Since technology, in its various modern industrial forms, is generally depicted as being set *against* nature or otherwise estranging to Lawrence's characters, it is suggested that it may be useful to explain his peculiar representational framework for technology via the concept of counterpoint. Indeed, by adopting the term from composition theory, it is argued that the contrapuntal approach to describing technology forms a distinctive literary device for Lawrence in an effort to communicate the "polyphonic" experiences of everyday technical consciousness of the "bewildering pageant of modern life" and thereby synchronizes the readers more effectively with the realities of industrial modernity. While adopting the counterpoint for tracing the technicity in Lawrence promises, perhaps, no overarching solutions, it nevertheless provides a viable literary model, and a novel perspective, for exploring "the dynamic interplay of tensions and contradictions" that technology typically triggers in the poetic creation of the experience in his texts.

While critics have found Virginia Woolf's works exhibiting, perhaps, certain passivity in dealing with the themes of industrialism and technological machine, the article argues that there is, in fact, a very nuanced and rich position to be found on human relationship with modern technology in closer readings of Woolf's works. Despite the fact that counterpoint as a literary technique has been noticed as forming a crucial method in advancing several important aspects in her works, viewing it as a device for extracting particularly modern technology and its many variants has not been researched in depth. By offering new techno-poetic readings of Woolf's seminal works *Mrs. Dalloway* (1925) and *Between the Acts* (1941), the article shows that the contrapuntal approach, in analyzing the key passages, where technology genuinely affects the characters, proves to be a helpful method in making sense of the full impact of modernity in its many and varied aspects. The article identifies the appearances of cars and planes, for example, to represent predominantly Britain's imperial power, which acts as a counterpoint to the diverse sensibilities of Woolf's main characters.

Indrek Männiste – PhD, researcher of literature and philosophy at the University of Tartu. His main research interests are philosophy of technology and Anglo-American modernist literature.

E-mail: indrek.manniste[at]ut.ee