

VERBAALSE JA VISUAALSE DIALOOG

Sissejuhatus lüürilise luule ja foto vastastikmõjusse

AGNES NEIER, JOOSEP SUSI

See, kes esimesena püüdis maalikunsti ja poeesiat omavahel võrrelda, oli erksa tundevõimega inimene, kes märkas, et mõlemad kunstiliigid tema peale ühesugust mõju avaldavad. Ta leidis, et mõlemad kujutavad kaugeid, olnud asju kui vahetuid, näilikkust tege-likkusena; mõlemad petavad, ja mõlema pete pakub meile naudingut. (Lessing 1965: 329)

Fotograafia luuleväljal

Viimase veerandsajandi – ja iseäranis viimase aastakümne – vältel on eesti luuleraamatutes fotode kasutamine plahvatuslikult kasvanud ning kahe meediumi koostoime paljuski teisenenud, tihenenud ja mitmekesis-
tunud.¹ Varasemalt pelgalt illustratiivsete loodusfotode ja/või autorit kujutavate piltide² kõrval on üha enam märgata läbimõeldud fotokasutust ning seeläbi ka fotode ja luuletekstide vahelise dialoogi suurenemist. Sellise muutuse on esmajoones tinginud 1980. aastate lõpu ja 1990. aastate alguse luulemurrang,³ mida iseloomustab intertekstuaalsuse kasv, žanripiiride lõhkumine ja mängulisus (muu hulgas autori imagoga). Murrang tõi kaasa kontseptuaalsuse kasvu, millega vähenes luuletuse autonoomsus: luulekogu on tihtipeale kontsept-sioonile allutatud terviklik teos, mistõttu pole üksikluuletuste isoleeritult

¹ Fotode kasutamisele luuleraamatutes on eesti kirjandusväljal mõeldud alates XIX sajandi lõpust. Ado Grenzstein kirjutas 1893. aastal ajalehes Olevik: „Niiepa kui nüüd ilmad selgemaks lähevad, [---] tahame igas numbris tähtsatest meestest, rahvateadusest, teaduse ja tehnika põllult jne pilta tuua [---]. Siis ilmub ka veike luuletuste raamat siin valmistatud piltidega, selle põllu pääl esimene meie kirjanduses.” (Grenzstein 1893) Grenzsteini loodetud luuleraamat fotodega ei ilmunud. Küll aga leiame varasemast Olevikust noore tütarlapse foto (pealkirjaga „Laps”), mida saadavad luuleread: „Päike sulle punub pärja, / Koidukuma kuuekese, / Tähesära särgikese, / Kaste kaelarätikese” (Laps 1893). See on ilmselt esimene foto ja luule sedavõrd selge kokkupuude eesti kirjanduses.

² Fotod autorist annavad lugejaile sageli eelhäälsetuse, kes on autor ning millist teksti võib oodata. Tihtipeale kinnistatakse väljakujunenud autorikuvandit (nt Johnny B. Isotamme kogumiku „Mina Johnny B” (1999) kaanel on lähivaates autor, ähvardav, jõuline, revolutsiooniline), mis võib jätta ilukirjandusliku kvaliteedi teisejärguliseks (nt Tõnu Trubetsky levimuusikast tuntud laulusõnadega teos „Trubetsky” (2000)). Ent fotod on muutunud ka vahendiks, mille abil mängitakse lüürilise minaga, võimendatakse lausuja häält. Viimaste aastate vahest kõige ilmekamaks näiteks on Kelly Turgi „Rakenduslik teoloog” (2017), mis kujunduselt meenutab pigem klantsajakirja.

³ Põhjuseid võib leida varasemastki. 1970. aastatel toimunud žanripiiride hägustumine ja hoobid luule pühadusele löid soodsa pinnase luule ja fotograafia intensiivseks suhestamiseks.

käsitlemine otstarbekas. Peale luuleväljal toimunud muutuste seostub fotode plahvatuslik kasv luuleraamatutes tehnika arenemisega – igapäevaelu fotodest küllastumine mõjutab vältimatult ka kirjandusteoseid.

Hoolimata kirjandusteoreetikute huvist fotograafia ja proosakirjanduse vastastikmõju vastu ei ole luule ja foto dialoogi lähemalt uuritud. Käesolevas artiklis keskendume fotole ja lüürilisele luulele kui kahele nõrga narratiivisusega žanrile/meediumile. Kuivõrd siinsel uurimisel on muu hulgas sissejuhatav funktsioon, anname esmalt teoreetilise ülevaate lüürilisest ja pildilisest narratiivisusest, et selle pinnalt kirjeldada, kuidas suhestuvad omavahel liikumist väljendav luuletus ning staatiline foto ja millised on sellega kaasnevad tunnused.

Mõnel juhul hakkab foto mängima luuleteksti tähendusloomes sedavõrd kaalukat rolli, et luule ja foto lahutamine muudaks radikaalselt mõlema semantilist väärtust. Selle näiteks oleme valinud Hasso Krulli ja Toomas Kalve koostöös valminud teose „Kaalud” (1997), milles luuletaja Krull on kirjutanud fotograaf Kalve 34 foto ainetel 31 luuletust (ja lisanud ühe XIX sajandist pärit rahvalaulu). See on eesti kirjandusväljal vahest kuulsaim näide sellest, kuidas foto ja luule on asetatud teadlikult kõrvuti. Peale üldiste tunnuste vaatleme Krulli ja Kalve koostöö kaudu koha- ja ajadeiksist, nende abil ka metafoorsuse/metonüümilisuse ilmnemist ning muutumist. Ehk teisisõnu ja tugeva üldistusega: ruumi, aega ja kujundlikku kõneviisi.

Selleks et artikkel ei jääks pelgalt ühe teose analüüsiks, vaid tooks esile laiemad tähelepanekud narratiivisuse ja lüürilisuse toimimisest lüürilise luule ja fotode vastastikmõjus, oleme sissejuhatavaks näiteks valinud luuletuse, mis ei paikne küll fotodega kõrvuti, kuid avab foto ja luule vahelise pingevälja üldiseid lähtekohti.

Foto kui referent: Wisława Szymborska „Foto 11. septembrist”

Poola nobelisti Wisława Szymborska 2005. aasta luuletuse pealkiri „Foto 11. septembrist”⁴ seob teksti lahutamatu visuaalse referendiga. Milline see referent tegelikult on ja kas luuletuse ajendiks on üks konkreetne foto või sündmuse salvestamine üldisemalt, jääb selgusetuks. Kuna kaksiktornide rünnakut on visuaalselt sedavõrd palju esitatud,⁵ võib Szymborska julgelt eeldada, et lugeja suudab terroriakti võrdlemisi konkreetset ette kujutada. See, et luuletuse juures ei ole fotot, ei muuda märkimisväärselt luuletuse retseptiooni.⁶ Luuletus ise on alljärgnev:⁷

⁴ Tegemist pole Szymborska ainsa fotole tugineva luuletusega. Nt luuletus „Hitleri esimene foto” põhineb 1890. aastal tehtud fotol, millel on jäädvustatud Adolf Hitler imikuna.

⁵ Fotod 2001. aasta 11. septembri terrorirünnakust on olnud tõukeks teistelegi kirjandusteostele ja/või nende retseptioonile. Agnes Neier on käsitlenud näiteks Don DeLillo 2008. aasta romaani „Falling Man” ja selle vastuvõtu seost terroriakti fotodega (Neier 2018).

⁶ Szymborska luuletust võib lugeda ka nii, et tekstil puudub fotograafiline referent: luuletus ise toimibki terroriakti fotograafilise ülevõttena, tekst jäädvustab tegelikku sündmust nii nagu foto. Sellisele lugemisviisile me siinses artiklis ei keskendu.

⁷ Kõik sõrendused nii siin kui ka edaspidi on meilt, et tõsta esile olulisi kohti. Kuna Szymborska luuletuses on just aja küsimus keskne, tähistame siinkohal temporaalsuse muutust.

Nad hüppasid alla põlevatelt korrustelt –
üks, teine, veel mõned,
kõrgemalt, madalamalt.

Foto jäädvustas nad elavana
ja nüüd hoiab neid
maa kohal suunaga maa poole.

Igäüks on veel tervik
isikupärase näoga
veri veel naha all peidus.

Veel on küllalt aega,
et juuksed pääseksid valla
ning taskust kukuksid välja
võtmed ja mündid.

Nad on ikka veel õhu käes,
kohtade kohal,
mis on alles avanenud.

Vaid kahte asja võin ma nende heaks teha –
kirjeldada seda lendu
ja jätta lisamata viimane rida.
(Szymborska 2008: 76)

Luuletus ja selle pealkiri osutavad fotole, mis peaks meediumile omaselt aja justkui seisatama, kirjeldama üht konkreetset hetke. Ometi algab luuletus minevikust, viidates sündmusele, millest ühte hetke on fotol jäädvustatud, ning liigub edasi olevikku ja foto kirjeldusse („hoiab neid maa kohal”), aeg on peatunud. Kolmandas ja neljandas stroofis on aeg peaaegu täielikult seisunud (kolm korda kasutatakse sõna „veel”), aga samal ajal toimub liikumine tuleviku suunas: neljandas stroofis kirjeldatakse olukorda, mida foto tegemise hetkel ei ole veel juhtunud, teatud tulevikutsenaariumi, mida võimendab tingiva kõneviisi kasutamine. Siin toimub väljumine pildile jäädvustatud ajast ja realiseerub kõige selgemalt foto narratiivne alge, sest luuletuse lausuja teab, mis juhtub pärast fotokaameraga salvestatud hetke. Viies stroof liigub edasi üldisesse olevikku, aeg peatub justkui taas: lausuja kirjeldab kaksiktornide akendest välja hüpanud inimesi õhus paigal olevatena („Nad on ikka veel õhu käes”).⁸ Siin seguneb fotole kui vahendile osutamine ja kujutatud sündmuse emotsionaalsus: need inimesed on õhus konkreetset fotol, aga see on ka kultuuriruumis esinev traumaatiline mälopilt, mis kätkeb surma. Juba isiku-deiksise kordamine („nad”, „neid”) viitab nii kõigile neile, kes kaksiktornidest

⁸ Szymborska luuletus haakub Roland Barthes'i käsitlusega Alexander Gardneri 1865. aasta fotost „Lewis Payne'i portree”, kus raudus käsi noormees ootab vangikongis ülespoomist. Barthes kirjutab: „Ma loen üheaegselt: *see saab olema ja see on olnud*; ma vaatan õudusega ennetulevikku, mille panuseks on surm. Andes mulle poosi absoluutse mineviku [--], annab fotograaf mulle surma tuleviku vormis.” (Barthes 2015: 114)

alla hüppasid, kui ka kitsamalt neile, kes on foto(de)l jäädvustatud. Murrang toimub viimases stroofis. Szymborska pöörab fookuse teistpidi, osutab eksplitsiitselt lüürilise mina siseilmale, subjektiivsele reaktsioonile, mis aga muudab (tagasiulatuvalt) terve luuletuse tonaalsuse lüüriliseks. Liiasi ei osutata viimases stroofis enam fotole, vaid pilk on suunatud luuletajale ja luulele (seejuures rõhutatakse diskursuseajas liikumist kahe viimase reaga, kus vaadatakse tagasi ka sellesama luuletuse kirjutamisele).

Szymborska tekstis liigutakse foto kaasabil tegelikkuses aset leidnud konkreetsest hetkest (kui toimus terrorirünnak) sellega üha lõdvemalt seotud olevikku: viimases stroofis kerkib esile küsimus, mida saab luuletaja või luuletus üldse sellise traumaatilise sündmusega peale hakata. Luuletuse vältel foto üldistub, kirjeldus muutub inimese väljapääsmatuse, lohutu paratamatuse väljenduseks ega ole enam seotud üksnes konkreetse foto või terroriaktiga. Tegemist on tugeva metonüümiaga, üksiku üldistamisega, mis omakorda võimaldab luuletuse atemporaalsust (üldist olevikku). Seevastu fotograafia on omane ajaline konkreetsus: fotol on jäädvustatud üks hetk, see aga ahendab võimet iseseisvalt narratiivi edasi anda. Szymborska luuletuses võistlevad kaks kujutamiseviisi: fotolikult kirjelduselt minnakse sujuvalt üle lüürilisele kujutamiseviisile, mis tagantjärele muudab lüüriliseks luuletuse tervikuna. Ülemineku kese peitub selles, et lüürilisele luulele on omane subjektiivsus ja keskendumine sisemistele sündmustele, aga fotot iseloomustab just objektiivsus: foto valgustab sündmuse ja objektide välispinda.

Sellega jõuame teoreetilise sõlmkohani: kuidas atemporaalne⁹ (üldise olevikuga seotud) žanr (lüüriline luule) ja ühe hetkega tugevalt seotud meedium (fotograafia) kannavad endas narratiivsust, milline on žanri- ja meediumipõhine narratiivsuse areng ja nende kahe meediumi/žanri vastastikmõju lugemisprotsessis? Enne nendele küsimustele vastamist anname aga narratiivsusele keskenduva ülevaate lüürikast ja fotograafiast.

Lüüriline ja pildiline narratiivsus

Iseäranis alates nn narratiivsest pöördest humanitaarteadustes on narratiivi mõistele pakutud lahknevaid ja omavahel vasturääkivaid definitsioone.¹⁰ Mainekas narratoloog Marie-Laure Ryan andis 2007. aastal eri defineerimisuundadest põhjaliku ülevaate, jõudes lõpuks arusaamale, et mõiste liigitavalt määratlemine pole mõttekas. Ta pakkus välja prototüübisemantilise käsitluse, kirjeldades kaheksat narratiivsust suurendavat tunnust ning kaheksat narratiivsust vähendavat tunnust (Ryan 2007: 29–30).

Ka meie ei defineeri narratiivi, vaid jälgime narratiivsuse astme teisenemist, kasutame mõisteid *nõrk narratiivsus* ja *tugev narratiivsus*. Viimane tähendab jutustuse pidevat ja takistusteta kulgemist algusest lõpuni (Sternberg 1992: 529). Nõrgale narratiivsusele on omane aga katkendlikkus, ellipti-

⁹ Lüürika ajatust võiks kirjeldada kahetasandilise fenomenina: ühelt poolt on lüürikale omane üldine olevik, mis ei ole piiritletud kindla hetkega, teisalt nihkub loo aja asemel keskmesse diskursuse aeg – luuletuse olevik on iga hetk, mil seda n-õ välja hääldatakse.

¹⁰ Eestis on põhjaliku ülevaate narratiivist andnud Epp Annus (2002: 21–74) ja Märt Väljataga (2008).

lisus – tekst ei moodusta sidusat tervikut. Seetõttu peab nõrga narratiivsuse korral vastuvõtja ise täitma lüngad ning oma kujutlusvõime abil teksti konkretiseerima (vt nt McHale 2001; Phelan 2007).

Lüürilisele luulele on pigem omane nõrk narratiivsus, aga tegemist pole kindlasti žanri määratleva tunnusega. Siinkohal on oluline, et *lüürika* ja *luule* ei ole sünonüümid, nagu viimastel kümnenditel on kirjandusteaduses sageli käsitletud. Märt Väljataga annab põhjaliku ülevaate sellest, kuidas on mõistele *lüürika* eri perspektiividest lähenetud, ning osutab mõistele ammen-dava definitsiooni leidmise keerukusele (viidates muu hulgas René Welleki arusaamale, et lüürika ja lüürilisuse defineerimisest tuleks sootuks loobuda) (Väljataga 2013a). Lüürika määratlemine on osutunud samuti problemaatiliseks nagu narratiivi defineeriminegi. Üks enim tähelepanu pälvinud definitsioon pärineb ameerika narratoloogilt James Phelanilt, kes toob esile lüürika kaks tüüpi: „(1) keegi räägib mingis olukorras mingil eesmärgil kellelegi teisele (või isegi iseendale), et midagi on – situatsioon, emotsioon, tajus, suhtumine, uskumus; (2) keegi räägib mingis olukorras kellelegi teisele (või isegi iseendale) oma mõtetest millegi kohta [---] luuletus salvestab lausuja mõtteid” (Phelan 2007: 22).

Phelani käsitluse üldsõnalisus kinnitab, et täpsest definitsioonist otstarbekam on osutada kesksetele omadustele, mis iseloomustavad lüürilisust. Neist olulisimad on Phelani jaoks enesekohasus (lüüriline mina) ja mentaalsete/psühholoogiliste sündmuste domineerimine (subjektiivsus) väliste sündmuste üle. Lüüriline mina vahendab oma tundeid ja emotsioone, osutused väljapoole on sisemaailma esitamise teenistuses. Phelani sõnul on lüürika tunnuseks ka olevikulisus („midagi on”), mistõttu erineb see narratiivist, mis on olemuslikult retrospektiivne („midagi oli”) (Phelan 2007: 22). See toob omakorda kaasa vähese vahendatuse mulje.

Neid nelja tunnust¹¹ – enesekohasus, subjektiivsus, olevikulisus ja vähene vahendatus – avab paljuski mõiste *apostroofsus*, st lüüriline pöördumine, mis on suunatud abstraktsetele teemadele või isikutele, kes tegelikult ei pruugi eksisteerida (põhjalikumalt vt Smith 2007). Ameerika kirjandusteoreetik Jonathan Culler käsitleb luulet narratiivsest ja apostroofsest poolusest koosnevana, kusjuures lüürika on „apostroofsuse triumf” (Culler 1981: 149). Laiemalt, luuletus võib sisaldada objekte ja sündmusi, millel on minevik ja tulevik, ometi paiknevad need paratamatult samal ajal nii diskursuseajas kui ka üldises olevikus.¹² Näiteks looduslüürika sisaldab osutusi välistele objektidele, aga need on lüürilise mina siseilma peegeldamise teenistuses.

Apostroofsust iseloomustab seega atemporaalsus, mis on siinse uurimuse jaoks keskseim lüürika tunnus. Kui narratiivi osaks on ajaline järgnevus, siis „[l]üürika loob ajatu oleviku, lõputult peatatud hetke, mis vastandub narra-

¹¹ Väljataga esitab Werner Wolfi tuginedes ka üheksa prototüüpset luuletunnust, mis osaliselt kattuvad siinses uurimuses vaadeldavate lüürika tunnusjoontega. Nii on luule prototüüpsed tunnused näiteks enesekohasus, teadvuse vahetu kohalolek, subjektiivsus, staatilisus ja absoluutus (Väljataga 2013b: 258–261), mis kehtivad ka lüürika kohta.

¹² On huvitav, et Culleri lüürikateooria tõukub küll 1980. aastate hakul välja pakutud lüürika definitsioonist, aga tõstab lisaks traditsioonilistele kategooriatele (subjektiivsus, mittefiktsionaalsus, adressaat jne) esile pigem lüürika musikaalsust, rituaalseid tunnuseid, nagu rütm, erisugused kõnekujundid, loitsulisus (müstilisus) jne (Culler 2017).

tiivile omasele minevikusündmuste arengule” (Morgan 2008: 301). Lüüriline luule paikneb justkui alatises olevikus, aegruumiline konkreetlus on seotud üksnes lüürilise minaga ja osutatud objektidel puudub referentsiaalne konkreetlus. Seega võib eeldada, et luule ja foto tihedamas vastastikmõjus laguneb lüürilisuse üks põhitunnus, kuna foto lisab luule aegruumile konkreetluse.

Culleri lähenemine iseloomustab ka tendentsi, mida kohtab sageli lüürika defineerimise katsetes: lüürika/lüürilisuse radikaalne vastandamine narratiiviga/narratiivsusega. Lüürilisus toimib sageli tõepoolest narratiivi katkestava jõuna ja seda iseloomustab välise sündmusteahela asemel lausuja sisemaailma atemporaalne (re)presenteerimine – lüürilistes luuletustes on representatsioon küll ajaliselt struktureeritud (võime rääkida näiteks lüroepikast), aga traditsiooniliselt põhistavad seda välise sündmuste asemel sisemised (mentaalsed ja/või psühholoogilised) seisundid, impulsid. Heather Dubrow on väitnud, et kirjandusteoorias tuleks pühendada „vähem tähelepanu lüürika ja narratiivi vahelistele konfliktidele, et tunnustada nende koostoime sagedust ja mitmekesisust” (Dubrow 2006: 264). Monique R. Morgani hinnangul käsitletakse teoorias lüürika ja narratiivi suhet sageli võimuvõitlusena, millest üks väljub võitjana, määrab luuleteksti dominandi ning teksti tonaalsuse/lugemisstrateegia (Morgan 2008). Peter Hühn ongi näiteks väitnud, et lüürilise luule üheks põhiomaduseks on osalemine nii narratiivses fiktsioonis kui ka draamatekstile omases struktuuris: luule võib mõtteprotsesse kaudselt vahendada ja ka esitada neid otse, kvaasi-dramaatiliselt (Hühn 2014: 155).¹³

Szyborska luuletus 11. septembri terroriaktist näitlikustabki narratiivsuse ja lüürilisuse üheaegsust ning koostoimet: luuletuses joonistuvad välja selge liikumine ja mikronarratiivid, samal ajal on tegemist nii kaasaegse kui ka tagasivaatava representatsiooniga. Narratiivsus ja lüürilisus avalduvad eri tasanditel, kusjuures viimases stroofis muudetakse just eelnevale toetudes kogu luuletus lüüriliseks (atemporaalseks, subjektiivseks, hüperboolseks).

Niisiis esitab ajaülene lüüriline luule väliselt üht momenti, selle dunaamilisus tuleb esile lüürilise mina siseilma tasandil. Sarnaselt lüürilise luulega esitab ka fotograafiline kujutis vaid üht hetke, kuid foto ei ole ajaülene, vaid jääb oma staatilisuses muust ajavoolust puutumatuks, suudab peatada aja.¹⁴ Kui lüürilisel luulel täpsed ajapiirid puuduvad, siis fotol on need rangelt paigas. Just nimelt see ajaline piiratus toob esile fotole omase nõrga narratiivsuse.

Sarnase eristuse lõi 1767. aastal ka Gotthold Ephraim Lessing, kui ta määratles luule ajalise kunstina ning kujutava kunsti ruumilisena. Ometi – nagu Lessing isegi mõistis – võib ka staatiline kujutis edastada lugu. Lessing kirjutab: „Maalikunstis, kus kõik toimub samaaegselt, koeksisteerivalt, saab tegevusest kasutada ainult ühtainust momenti, ja see tuleb valida kõige pregnantsem, niisugune, millest eelnev ja järgnev kõige paremini selguks.” (Les-

¹³ Hühni arusaama ilmestab hästi Tõnu Õnnepalu poeem „Klaasveranda” (2016), mille esimeses pooles domineerib kõiketeadev jutustaja kui lüüriline mina, teises pooles aga kvaasi-dramaatilised monoloogid.

¹⁴ Foto võime säilitada endas üks konkreetne hetk võimaldab fotol ka seda hetke ajas justkui kaasas kanda. Foto, mis on tehtud 2001. aastal, jääbki kujutama 2001. aastat – pilt on lahutamatu oma referendist ja tegemisajast (sellel põhinevad ka varasemate fotode metafoorsed ja/või metonüümilised tõlgendused).

sing 1965: 391) Seega on kunstniku ülesanne kujutada maalil momenti, milles peitub pregnantne ehk viljakas hetk, st stseeni loostamise potentsiaal. Maalil kujutatud hetk peab kutsuma vaatajaid edasi mõtlema ja nähtut tõlgendama, kasutama oma kujutlusvõimet ning jätma „kujutlusvõimele täieliku vabaduse” (Lessing 1965: 341). Vaatamise, tõlgendamise ja kujutlemise kaudu avanebki maalidel peituv narratiiv ning viljaka hetke täielikuks avamiseks on vaja vaataja ja teose dialoogi.¹⁵

Kuigi Lessing lõi oma teooria rohkem kui kolmsada aastat tagasi, ammu enne fototehnika leiutamist, on tema käsitlus viljakast hetkest ja üksikpildi narratiivsusest jätkuvalt aktuaalne. Ühelt poolt nõuab narratiiv sündmuste arenemist ja muutumist ning ei saa seetõttu toimuda ühe pildi sees (Rimmon-Kenan 2006: 16). Aga kuni meedium edastab sõnumit, mida saab tõlgendada loona, peaks seda määratlema narratiivina või vähemasti narratiivsena. Belgia teoreetikud Jan Baetens ja Mieke Bleyen väidavad, et ühekaadrilise pildi narratiivne lugemine on alati võimalik, „olenemata kujutatud liikumise või paigale tardumise määrast” (Baetens, Bleyen 2010: 167). Kuid tuleb eristada seda, kas foto ise on narratiiv või fotol on narratiivsus, mis tuleb esile alles vaataja tõlgenduse kaudu (ehk siis fotol on narratiivne potentsiaal).

Fotode narratiivsuse tase sõltub ka sellest, mida on fotol kujutatud. Näiteks natüürmort evib kindlasti nõrgemat narratiivsust kui seeria fotodest, kus on kujutatud liikumist ühest stseenist teise. Seriaalne kujutamine vähendab narratiivi elliptilisust ja vaataja tõlgenduslikku koormat, konkretiseerides pildil olevat narratiivset alget. Senikaua, kuni pilt ärgitab vaatajaid kujutlema lugu selle kohta, mida nad näevad, on seal olemas viljakas hetk. Näiteks on narratoloog Emma Kafalenose jaoks piltides olemas narratiivsus siis, kui lugeja saab pildist konstrueerida faabula: „Maal või foto, millel on narratiivne viide, pakub vaatajale kogemuse, mis on võrreldav narratiivi sisenemisega *in medias res*; me küsime endalt, mis on juhtunud, mis hakkab juhtuma ja kus me oleme narratiivses jadas” (Kafalenos 1996: 59). Kui faabula konstrueerimise vastutus langeb eelkõige vaataja õlule, suureneb võimalus luua erinevaid ja paljuski juhuslikke narratiive.

Marie-Laure Ryan kirjutab: „Samal ajal kui keel võib lihtsalt keskenduda objektidele ja omadustele, saavad pildid raamida ainult üldise ala, mis sisaldab mitmeid kujusid ja jooni” (Ryan 2004: 10). Foto võib sündmust üksnes illustreerida, kuid mitte piisavalt spetsiifiliselt, et ilmneks pildil toimuva kontekst ning et kaoksid olemuslikult erinevad tõlgendused. Niisiis on fotodel võime konkretiseerida teatud kujutisi, mis võivad verbaalselt jääda eripalge- listeks, ning samas on pildid piiratud selle osas, mida nad saavad vaatajaile edasi anda. Teisisõnu, fotod võivad midagi kujutada justkui kõikehõlmavalt, kuid problemaatiliseks jääb vaataja pilgu juhtimine kindlasse punkti, millele soovitakse tähelepanu pöörata. Sõnalised tekstid aga seisnevadki just mingite detailide esiletõstmises ning teiste varjule jätmises.

Foto ja lüüriline luule ei vastandu niisiis narratiivile. Kui me vaatleme aga visuaalset materjali koos tekstiga, siis on foto narratiivsuse vallandamine lugeja/vaataja eest justkui ära tehtud: tekst pildi kõrval juhib vaataja tähele-

¹⁵ Selline mõttekäik haakub retseptiooniteooriaga: kirjandustekstist tekib teos alles lugeja kujutlusvõime abil. Ometi on selge, et sõnalise vahendi narratiivsus sisaldub paljuski juba tekstipinnal.

panu sinna kuhu vaja ning avardab foto staatilist ja konkreetset aegruumi.¹⁶ Isegi kui pildi ja teksti narratiivsed maailmad on erinevad, tekivad nende vahel seosed. Ka kõige lihtsam külgnevussuhe (millisena võikski ette kujutada tavapärasest foto ja teksti vaheldumist ilukirjanduses) loob semantilised suhted, kuigi eraldivõetuna ei tarvitse neil semantilistel ühikutel sellist seost olla (vt Jakobson 2012). See, mida näidatakse, hakkab mõjutama seda, mida loetakse. Ja vastupidi. Luuletus peaks justkui avama fotol peituvat viljaka hetke – seostama pildil peituvat narratiivse alge tekstiga. Foto aga konkretiseerib luuletuse kohti, tundeid, meeleolu. Sellise lahutamatu terviku loomine mõjutab märgatavalt seda, kuidas ühe tähendusliku üksuse narratiivsuse aste hakkab koostoimes teisega muutuma.

Foto ja (lüürilise) luule vastastikmõju üldised tunnused: Hasso Krulli ja Toomas Kalve „Kaalud”

Intervjuus Margus Kasterpalule annab Hasso Krull ülevaate raamatu „Kaalud” autorite teoreetilisest huvist ja sõnastab mitu olulist pidepunkti, mis on omased ka foto ja lüürilise luule kui kahe nõrga narratiivsusega meediumi/žanri vastastikmõjule:

See on huvitav, milline see visuaalse ja verbaalse kujutluse vahetuse õieti on. Üldiselt arvatakse, et need on siiski kaks nii erinevat kujutluse valda, mis päriselt ei kohtugi. Kuid on ikkagi olemas selliseid piirialasid, kus toimub mingi vahetus. Selle raamatu puhul ma mõtlesin, et kas ta hakkab niimoodi tööle, et natukene loed teksti, siis tekib üks kujund, siis edasi ei viitsi lugeda, vaatad hoopis pilti ja kõlama hakkavad hoopis teised asjad. Ja nad segunevad omavahel nii, et lugeja ei teekski vahet, et tal oleks ükskõik. (Kasterpalu 1997)¹⁷

Krull paigutab koostöö fotograaf Kalvega piirialale, kus peaks toimuma kahe meediumi vastastikmõjus peajasjalikult semantiliste väärtuste vahetus. Teisalt kirjeldab ta tähendusloomet pideva liikumisena ühest meediumist teise, katkestuste jadana, kus ühes tekkiv tähendus või kujund mängitakse teises kuidagi ümber ja seda senikaua, kuni moodustub tervik, toimub segunemine ning semantiline vahetus toob kaasa kahe tähendusvälja ühtesulamise. Just seetõttu ei ole „Kaaludes” teostunud raamatu algne idee, mille Krull on sõnastanud nii: „Nii tuligi mõte dialoog-raamatust ja just tavalisele vastupidiselt, et sõna illustreeriks pilti” (Kasterpalu 1997). Verbaalne ja visuaalne on lahutamatu tervik, üks pole teisest olulisem.

¹⁶ Samamoodi mõjuvad luuletusi meenutavad fotode lühikirjeldused Krull ja Kalve teose lõpus: rõhutatakse üksikuid objekte, nähtusi, suunatakse lugejat/vaatajat keskendumale foto konkreetsetele aspektidele.

¹⁷ Krullile on iseloomulik oma lüüriliste tekstide kontekstualiseerimine kriitikaväljal. Sellise protsessi mõju tekstide narratiivsusele on eritlenud Joosep Susi (2019).

Pidev liikumine ühest meediumist teise¹⁸ võimendab lugemisprotsessi ellip-tilisust. Lugejal tekib vajadus lugemine katkestada, keskenduda luuletuse-tagusele ruumile, et tekst foto abil konkretiseerida (ja vastupidi), olgu siis luuletuse kõrval paikneva foto (nagu „Kaaludes”) või sellise abil, mida tuleb lugejal ette kujutada, meelde tuletada (nagu Szymborskal).

Krulli käsitus langeb paljuski kokku arusaamaga pildi narratiivsest algest kui viljakast hetkest, mille kirjandus esile toob, ja kirjandusest, millele foto annab visuaalse tausta, kuhu on võimalik siseneda ja kust on võimalik edasi minna.

Selle tehnikaga, mida ta [Toomas Kalve] kasutab, tuleb sinna nii palju ruumi ja asjade tegelikku olemist sisse, pilt muutub nii peenelt detailseks, et avaneb ainult rahulikult, pikkamisi reflekteerides. See on tõe töötlus, mis on valguse tehtud. [---] Nende tekstidega on püütud sellesse pilti sisse murda, minna selle raami taha. Kui pildil on tuba ja uks, siis kindlasti vaadata ka, mis on selle ukse taga. (Kasterpalu 1997)

Krulli arusaam, et Kalve tehnikaga on võimalik jõuda asjade tegelikku olemisse, meenutab esmapilgul XIX sajandi loodusteaduslikust positivismist tõukunud nägemust fotost kui mehaanilisest mitte-käsitööst, mis esitab reaalsust sellisena, nagu see on. Kuid Krull väidab, et fotokaamera abil töödeldakse tõe, mitte ei esitata seda. Kalve fotod, mis enamasti kujutavad vaikelu, esemeid, objekte, sekka üksikud pildid inimestest, loovad töötuse ja värvivalikuga pildi estetiseeritud tegelikkusest. Fotode detailrikkus ning paigutus jätavad aga vaatajale hulgaliselt ruumi kujutatu tõlgendamiseks, fotol peituvat viljaka hetke avamiseks.

Kalve ja Krulli koostöö ei ole mõistagi ainus samalaadne teos. Näiteks on Andrew D. Miller analüüsinud vendade Thom ja Ander Gunni 1996. aasta teost „Positives”, mis koosneb 36 luuletusest ja 40 fotost, mis kujutavad XX sajandi keskpaiga Suurbritannia linnaelu. Miller nimetab olukordi, kus fotol põhinev luule on asetatud ka füüsiliselt fotoga kõrvuti, „ekfraatiliseks kalligrammiks” (Miller 2015: 172).¹⁹ Milleri lähtekoht on selge: ilma fotota poleks luuletusel visuaalset taustsüsteemi ja ilma luuletuseta ei tekiks narratiivi. Foto ja tekst sõltuvad teineteisest ja moodustavad ühise sõnumi, olgugi et kahe meediumi semantiline ühisosa võib olla minimaalne.

Sarnane dialoog tuleb esile juba „Kaalude” avaluuletuses ja fotol selle kõrval. Foto kirjeldus kõlab nõnda: „Pildi keskmes on ühe jalaga laud, paremal ümmargune laud ja vasakul tool. Paistab veidi lahtist ust. Põrandal küüslaugud ja kingad, seinal kaks pilti. Taustaks ahi. Vaasis kuivanud kõrreliised.” (Krull, Kalve 1997: 72) Krulli parafraseerides võiks öelda, et kui fotol on

¹⁸ Kui luule üheks keskseks tunnuseks on värsi- ja stroofipiir (katkestus, paus), siis võib oletada, et see on ka koht, kus lugeja realiseerib suurema tõenäosusega vaatamispotentsiaali. Meediumivahetus on erinevalt proosast seega ka vormiliselt markeeritud: värsilõpp on suure tõenäosusega koht, kus lugeja pöörab pilgu fotole.

¹⁹ Miller laenab mõiste *kalligramm* tähendusvälja Michel Foucault'lt, pidades silmas olukorda, kus kaks meediumi on ühte sulanud. *Ekfraas* on kunstiteose või sellest tuletatud kujuteldava stseeni kirjeldus (Hollander 1995: 5).

kingad, tuleb minna nendega jalutama, ja kui fotol on uks, tuleb kingadega sellest välja astuda.

kingad on nagu luukered
mis klõbisevad mööda pinda
nad keeravad
ümbes nurga
ja tunnevad end nagu kodus
nad tunnevad end
keset asju
ja taimede luukeresid
täiesti vabalt
ja kohmetult
sest neil ei ole tegemist
neil pole tegemist ahjuga
ja pole tegemist pildiga
ainult nemad
on pildi peal
ja kõik muud asjad
on lihtsalt seal kõrval
õhk hoovab uksest
ja akna küljes on
valgust
valgus on seal küljes ja
ei tule küljest lahti
(Krull, Kalve 1997: 7)

Luuletuses vahelduvad kaks vaatepunkti, mis on omased nii Krulli tekstidele kui ka üldiselt fotost tõukunud või fotodega seotud luuletustele: 1) lausuja positsioneerib end fotode vaatajana ja tõlgendab neid või laseb enda mõtte neid vaadates voolama; 2) lausuja käsitleb jäädvustatud sündmust või hetke tegelikkusena, astub fotol kujutatud ruumi n-ö sisse.²⁰ Luuletuse alguses avardab lausuja fotot ruumiliselt, liigub pildi taha (kingade liikumine lisab ka ajamõõtmel), järgneb personifikatsioon (kingade tunnete kirjeldamine). Tekst suunab lugeja pilgu fotol ühte kindlasse punkti, läheb justkui edasi sealt, kuhu Kalve pooleli jäi, ja valgustab verbaalselt objekte fotol. Mart Velsker sõnastab täpselt, kuidas toimub tähendusloome foto ja luule vastastikmõjus:

Krulli luuletused on kõigepealt laiendused neis asjus, mis juhtuvad pildipinna all või sellest eemal, alles seejärel on nad tõlgendused sellest, *mida see / peab tähendama*. Krull astub vapralt hermeneutilisse ringi sisse ja tajub siis seal aeg-ajalt nähtava mõnuga subjekti ja objekti segimineku tunnet. Ta ei kaota kriitilist distantsi täielikult, kuid arvestab kogu aeg võimalusega, et tema mõtted võivad osutuda hoopis Kalve asjade mõteteks, et tema vaade asjadele võib olla asjade vaade temale. (Velsker 1998: 464)

²⁰ Näiteks Szyborska eespool käsitletud luuletust võib lugeda mõlemal viisil. Esimesel juhul on tegemist pigem ekfraatilise kirjeldava tekstiga, sellisel juhul on luuletuse narratiivsus nõrgem.

Niisiis laiendab luuletus esmalt hetke fotol (Krulli puhul ruumiliselt, Szyborska ajalisel), hermeneutikes ringis põimuvad kaks meediumi isegi sedavõrd, et subjekti ja objekti piir võib hägustuda.

Miller iseloomustab foto ja luule intensiivset pingevälja ja ühist tähendusloomet: „Igasugused piirangud või puudused, mis võivad olla ühes meediumis, kompenseeritakse teise meediumi vormiga, nii et kui tekst ja pilt oleksid teineteisest lahus, ilmneks nende ühise suurema tähenduse lagunemine” (Miller 2015: 174). Lugeja tõlgenduslik energia suunatakse tavapärasest pisut teistele asjaoludele (ideaalis foto ja luuletuse vastastikmõjule). Kui lüürilise luule juures rõhutatakse sageli lugeja suuremat vajadust täita lünki ja sedakaudu tema aktiivset osalust tähendusloomes, siis Szyborska ja Krulli tekstides – ja julgeme arvata, et ka üldiselt – on foto abil lihtsustatud sidusa narratiivi saavutamine.²¹ Tänu konkreetsele sündmusele ja/või visuaalsele taustale ei pea lugeja energiat kulutama luuletuses kirjeldatava ettekujutamisele ja saab tähelepanu suunata teistele asjaoludele, nagu lüüriline atmosfäär, üksiku ja üldise põimimine vms.

Oleme praeguseks jõudnud viie tunnuseni, mis iseloomustavad foto ja (lüürilise) luule vastastikmõju. 1) Toimub semantiline vahetusprotsess, kus ühes meediumis tekkiv tähendus mängitakse teises ümber, kuni tähendusväljad sulavad ühte. 2) Luuletus laiendab fotot nii ajalisel kui ka ruumiliselt, realiseerib foto narratiivse alge. 3) Luuletus saab omakorda konkreetse visuaalse taustsüsteemi, 4) seetõttu saab lugeja pöörata tõlgendusliku tähelepanu teksti teiste külgede jõustamisele. 5) Vaheldumisi foto vaatamine ja teksti lugemine muudab lugemisprotsessi elliptilisemaks.

Kohadeiksis

Kui Szyborska luuletuses olid esiplaanil ajalised muutused, siis „Kaaludes” vahelduvad kohamäärused. Sellele on tähelepanu juhtinud ka Velsker:

Niisiis, kõikides luuletustes toimib viitamine pildile: „see”, „ta”, „nad”, „siin”, „selline”, „näe” – sageli alustavad sellised (!) sõnad ka luuletust, sundides pilgu kohe sebima paremalt vasakule ja tagasi. Need on sõnad, mis osutavad fotole, tihti muid nimesid andmatagi, ja need sõnad seovad üheks ka tekstikudet omaette. (Velsker 1998: 463–464)

Foto ja luule vastastikmõju deiktilise lähtekoha postuleerib Miller nii: „Ilma fotodeta muutub luuletus referentsiaalselt põhjendamatuks. Selle nar-

²¹ Muidugi on ka juhtumeid, kus foto ja luule vaheline pingeväli on nõrgem, kuid siiski võib täheldada foto olulisust ühtse loo moodustamisel. Näiteks Tõnis Vilu eepilises haigusnarratiivis „Kink psühholoogile” (2016) kinnitab foto narratiivi terviklikkust ja loob haiglaslik-kehalise atmosfääri. Teoses on tegelikult vaid üks pilt: värvilisel kaanepildil on kujutatud autorit vees, tumedad ujumisprillid silmi peitmas, huuled tumepunased ja läikivad. Põhiloost eraldi paigutatud elliptilised vahetekstid on asetatud kaanefoto suurendatud osade peale. Erinevalt seni vaadeldud tekstidest on läbiv narratiiv (mis keskendub elule bipolaarsena) sedavõrd ühtne ja väiksema elliptilisusega, et kaanefoto ei ava lugejaile uusi lähenemisnurki, mille abil teksti konkretiseerida või tõlgendada. Kogu teose ulatuses toimub kesksete kujundite toel foto järkjärguline ja ühesuunaline narrativeerimine.

ratiiv kaotab suure osa oma spetsiifilisusest. Tegelikult kaotab luuletus ilma fotodeta igasuguse deiktilise väljanägemise.” (Miller 2015: 180) Deiktiline konkreetlus suunab ja piirab lugeja visuaalse kujutlusvõime realiseerimist lugemisprotsessis. Tänu fotole pole lugejal vaja ette kujutada alternatiivseid pilte.

Kuna lüüriline luule on elliptiline, ei ole selles enamasti isegi tugeva deiktilisuse korral ruumilist konkreetlust. Krulli tekstides määratletakse orientatsioonikese (aegruumiline nullpunkt) tihtipeale juba esimeste värssidega. Vahel lausuja justkui juhendab lugejaid, kuidas peaks fotot vaatama („näe siin” (Krull, Kalve 1997: 13)); teisel tähistab lausuja oma vaatamisprotsessi ja sedakaudu ka deiktilise keskme („ma näen pojengi” (Krull, Kalve 1997: 39)). Mõlemal juhul saab ruumilisust määratleda kahe aspekti kaudu: lausujaga, kes vaatab fotot ja osutab sellele, ning ruumiga fotol, millele osutatakse. Orientatsioonikeskme lõhenemine tähendab ühtlasi luuletuse lüürilisuse vähenemist: tekstis osutatud objektid ei ole enam abstraktsed, vaid neil on konkreetne visuaalne vaste, tegemist pole enam üksnes lüürilise mina mentaalsete protsesside vahendamisega.

Sarnane topeltkodeeritus iseloomustab peaaegu kõiki kohamäärusi „Kaaludes”. Näiteks luuletuses, mille kõrval on alasti tütarlapse foto:

siin on mõned mandariinid
ja see imelik tüdruk
keda ei tasu kõnetada
mitte kõnetada, nii
on kõige parem
pärast te saate ise
aru, miks
(Krull, Kalve 1997: 43)

Luuletuse esimese sõnaga määratletakse situatsioon, kus lausuja vaatab fotot või on ise fotol oleva tütarlapse kõrval. *Siin* ja *see* on konkreetsed (me näeme, kus tütarlaps istub ja missugune ta välja näeb), aga samal ajal segunevad need lausuja ruumilise paiknemisega (lausuja võib asuda nii tütarlapse kõrval kui ka fotost väljaspool). Paralleelselt kehtivad kolm tõlgendust: 1) kõnetada ei tasu tegelikkuses eksisteerivat tütarlast, kellest on tehtud pilt; 2) kõnetada ei tasu tütarlast, sest ta on pelgalt fotol; 3) kõnetada ei tasu sellist tütarlast üldiselt (tegemist on metonüümiaga). Järelikult muudavad deiktilised väljendid foto olemasolu korral luuletuse konkreetsemaks, kuid neid konkreetlusi on paratamatult mitu. *Siin* ei ole kunagi ainult *siin*. Tegu on nii lüürilise mina lokatsiooniga (nt Szyborska luuletuse viimases stroofis); sündmusega, mida kujutatakse (nt Szyborska luuletuse esimestes stroofides), kui ka pildiga, mida vahendatakse. Seega foto luuletuse kõrval nii täpsustab kui ka hägustab luuletust.

Sõnadega *siin* ja *see* antud konkreetlus juhatab sisse ka teise luuletuse, mille kõrval asuva foto esiplaanil on ülevalgustamise tõttu peaaegu märkamatu hauakivi: „see tähendab sulle midagi / et keegi on siin / juba varem käinud” (Krull, Kalve 1997: 19). Ambivalentlusest võimendab siire: olevik muutub täisminevikuks, ei ole aru saada, kas keegi on siin või keegi on olnud siin.

Mõlemad võimalused kehtivad paralleelselt. Deiktilise topeltkodeeritusega analoogselt toimib siin ka adressaat. Kas adressaat on abstraktne sina, lugeja, surnu või hoopis lausuja ise, kes sinavormis pöördub enda poole? Pädevad on kõik tõlgendused: foto kaasabil on lüürilisel minal võimalik pöörduda enamate adressaatide poole.²²

Peaaegu kõikides Krulli luuletustes võimendab deiktulist ambivalentsust teksti vältel toimuv üleminek väliselt kirjelduselt lüürilise mina tunnete väljendamisele (nagu ajaliste muutuste kaudu toimus ka Szymborska tekstis). Kuna lüüriline luuletus keskendub paljuski lausuja tundeilmale, on ka välised pildile osutused seotud lüürilise mina siseilmaga. Niisiis on foto nagu peegel lüürilisele minale, kes vaatab ühtaegu nii iseennast kui ka fotot. See toob kaasa foto lüürilisuse suurenemise (fotole lisandub subjektiivne, atemporaalne lugemisstrateegia) ja luuletuse lüürilisuse vähenemise (tekst pole üksnes lüürilise mina tunnete väljendus, vaid ka visuaalse, välise ruumi (re)presenteerimine). Need muutused – mitmel tasandil tekkivad ambivalentsused ja iseäranis foto lüürilisuse tugevnemine – toovad muu hulgas kaasa muutused metafoorsuses ja metonüümilisuses. Vaatame näiteks fragmenti luuletusest, kus lausujaks näivad esmapilgul olevat hoopis fotol kujutatud nööri ripuvad sokid:

ilusti rippudes
maa ja taeva vahel
teeme me
teistele head
(Krull, Kalve 1997: 52)

Korraga esineb nii personifikatsioon (lausujaks on sokid) kui ka prosopöa (lausujaks on subjekt ehk isikustatud sokid fotol – foto kõneleb). Lausuja positsioon sõltub lugeja tõlgendusest. Nagu Velsker tabavalt osutas, arvestab Krull „kogu aeg võimalusega, et tema mõtted võivad osutada hoopis Kalve asjade mõteteks, et tema vaade asjadele võib olla asjade vaade temale” (Velsker 1998: 464). Personifitseeritud sokid võib olla metafoor, mille kaudu kõneleb tegelikult lausuja. Õigupoolest lisab selline semantiline vahetus kahe meediumi ühisosale lüürilisust: lüürika/apostroofsuse sagedaseks tunnuseks peetakse dialoogilisust, kus adressaat (sina) on lausuja sisemaailma osa, langeb lausujaga kokku. Luuletus jätkub:

keegi ei saa
üldistuse eest pageda
muidu kui
seitsmepenikoorma-
sokkides

²² Adressaadi ambivalentsus on lüürikale loomuldasa omane. Jonathan Culler väidab näiteks, et lüüriline tekst on suunatud korraka nii eksplitsiitselt väljendatud objektile, lausujale kui ka avalikkusele (Culler 2017). Koosmõjus visuaalse meediumiga suureneb apostroofsuse ambivalentsus veelgi. Samal ajal moodustuvad sageli ka paralleelsed lausujad, kui on keeruline eristada lausujat ja subjekte/objekte fotodel.

Kui valida teine lugemisstrateegia (sokid on metafoor) ning arvestada foto ja luule ühisosa lüürilisuse, ajaülesusega, samuti lüürikale omase hüperboolsusega (üldistusvõimalus on luuletuses eksplitsiitselt väljendatud), muutuvad sokid ka metonüümiliseks: nad ei ole enam pelgalt lüürilise mina siseilma metafoor, vaid võivad muutuda üldiselt inimese metafooriks. Täenduslik ülekanne ei toimu enam üksnes fotole jäädvustatud objekti ja selle representatsiooni vahel, vaid ka foto ja luule lüürilise vastastikmõju piires, mistõttu kasvab metafoorist välja metonüümia. Sarnaselt muutub ka Szymborska tekst metonüümiliseks kohe, kui luuletust lugeda luuletaja või väikese inimese abitusena traumaatilise kogemuse kontekstis.

Analüüsides kohadeiksist, jõudsime foto ja luule vastastikmõju kuue tunnuseni. 1) Foto loob luuletusele (isegi nõrga omavahelise seotuse korral) deiktilise konkreetseuse, ilma milleta oleks tekst referentsiaalselt hägus. 2) Deiktilise konkreetseusega paralleelselt tekib deiktiline topeltkodeeritus, mistõttu muutub ambivalentsemaks ka adressaat (vahel ka lausuja). 3) Samal ajal peegeldab foto lisaks välisele ruumile ja nähtavatele objektidele metafoorselt ka lüürilise mina siseilma. 4) See toob kaasa foto lüürilisuse suurenemise ja 5) luuletuse lüürilisuse vähenemise. 6) Paiknedes kõrvuti lüürilise luuletusega, saavad objektid fotol metafoorse tähenduse, millest võib välja kasvada metonüümia. Kinnitust sai eelnevalt juba põgusalt puudutatud tõsiasi, et foto olemasolu lüürilise luule kõrval piirab ja konkretiseerib lugeja visuaalse kujutlusvõime kasutamist lugemisprotsessis. Võib isegi öelda, et foto kohalolu teksti kõrval kaotab vajaduse lugejal oma kujutlusvõimet täiel määral rakendada.

Ajadeiksist

Kui „Kaaludes” kohtab peaaegu igas luuletuses kohamäärusi, siis ajamäärusi on raamatus vähe, mis Krulli luuleloomingu tervikuna silmas pidades on üpris haruldane. Kõigis 32 luuletuses domineerib olevik. Sealjuures on raamatu teises pooles side fotode ja luuletekstide vahel hapram: valdav on atemporaalsus ning foto toetab liikumist lüürilise mina intiimsesse ruumi.

Arvestades „Kaalude” kontseptsiooni, ei oma foto tegemise ja luuletuste kirjutamise ajaline vahe erilist tähtsust. Ajaline järgnevus (enne foto, siis tekst) on paigas. Küll aga kirjeldab lausuja sageli (nagu ka Szymborska), mis toimus enne fotol jäädvustatud hetke ja mis toimub pärast. Teisisõnu, lausuja lõhub fotole omase staatilisuse ning avab fotovälise aja.

Kõige silmatorkavamaks kindla ajaga seotud võtteks on 1895. aasta rahvalaulu („söö karja soruta karja” (Krull, Kalve 1997: 31)) kasutamine koos dateeringuga luuletuse all. Mõistetavalt ei saa luuletus otseselt viidata Kalve fotole, aga paratamatult tekivad kahe meediumi vahel seosed. Rahvalauluga moodustab kontrasti lastemänguväljak Kalve fotol, pildil olevatest objektidest seostub XIX sajandiga vaid puu, mis võis ka 1895. aastal sealsamas olemas olla. Krull kirjeldab situatsiooni nii:

[T]egelikult on mind alati huvitanud see, et tekstis saab mingit kaugemat aega väga kiiresti sisse tuua lihtsalt ainult ühe tsitaadiga, ühe liigutusega ja

kohe on kõik need probleemid esil, mille poolest too eelnenud aeg erines või oli sama moodi. Kuivõrd raamat on nagunii selline minevikku libisev, siis tuligi kiusatus teha üks sööst ka näiteks saja aasta taha. Mul tegelikult tuli seda pilti vaadates pähe, mis seal sada aastat tagasi olla võis – neid turnimispuud igatahes mitte. Tõenäoliselt oli seal siis karjamaa. Kus võidi laulda seda rahvalaulu. (Kasterpalu 1997)

Siinkohal võimegi täheldada, kuidas nõrga narratiivsusega foto ja lüüri-line luule loostavad teineteist.²³ Kalve fotol, mis kujutab lastemänguväljakut, ei ole tugevat narratiivset potentsiaali – mõni vaataja võib küll mõelda, mis seal oli enne, kuid sellise tõlgenduse suuna annab kindlalt kätte just foto kõrval asetsev rahvalaul. Rahvalaul suurendab foto narratiivsust pelgalt oma olemasoluga: ta loob seose minevikujaga, suunab lugeja/vaataja ette kujutama, mis on kahe hetke vahel muutunud, tõstab foto konkreetsest hetkest välja, üldisesse aega. Luuletekst pildi kõrval lisab metafüüsilise mõõtme ja/või atemporaalse lugemisstrateegia. Foto ja luuletuse ühisosast tekkiv narratiiv annab fotole ajalise liikumise. Foto seevastu paigutab rahvalaulu justkui konkreetseesse aegruumi, annab karjamaale ruumideiktilise konkreetseuse ning visuaalse taustüsteemi. Sellise vastastikuse loostamise juures on oluline aga märkida, et foto ja lüüri luule omavaheline suhe jääb pigem lüüri-likseks ning on nõrga narratiivsusega.

„Kaalude” teises pooles suureneb atemporaalsus ja fookus nihkub konkreetset väliselt hetkelt lüüri-liku mina emotsioonidele, samuti suureneb luuletuste ja fotode vastastikmõjus metonüümilisus. Näiteks luuletuse „Mõisa-hoone 2” lõpp:

asi on selles et
mina olen
nende asi
ja nemad ei tea,
mis asi see on
(Krull, Kalve 1997: 62)

Lausuja hakkab end suhestama kõrvalleheküljel paikneval fotol olevate objektidega, milleks on „[j]upp sammast ja samba baas, tühi kivipeeker lilleklumbi jaoks. Tiik saarega, lehtla ja sild. Samba tagant paistab veel teine sild.” (Krull, Kalve 1997: 73) Seos nähtavate objektidega esindab aga tervikuna lüüri-liku mina suhtumist maailma. Mida lüüri-liksem on luuletus, seda tugevam on metonüümia: objektid fotol on luuletusega esmalt metafoorses suhtes (tegemist on lüüri-liku mina tundeilma varjatud võrdlusega), aga kuna luuletuse ajal ja ruumil ei ole konkreetset referenti ning foto lüüri-likus on tavapärasest tugevam, kasvab metafoorist jällegi välja metonüümia.

Tõnu Kaalep on foto ja luule vastastikmõju „Kaaludes” kirjeldanud paljuskki just ajaliste aspektidele osutades. Esmalt kirjeldab ta Kalve töid:

²³ Mida tugevama narratiivsusega on tekst, seda nõrgemaks jääb kahe meediumi vastastikune loostamine. Foto narratiivi avamine takerdub sellesse, et tugeva narratiivsusega tekstiga on loostamine verbaalselt juba toimunud. Näiteks Tõnu Önnepalu „Klaasverandas” foto pelgalt toetab kirjalikku narratiivi.

Kalve fotod on ühed kõige staatilisemad võimalikest. Kõik seisab paigal ja näeb välja, nagu oleks ta juba aastaid paigal seisnud. Tahaks tõmmata tolmukihile sõrmega jooni. Isegi inimesed näevad välja nagu asjad natüürmortides, unustatud, paigalseisvad, ilusad, kuid mõttetud. [...] Kalve pildistatud inimesed, nii kõnealuse raamatu aktimodellid kui ka näiteks boheemlased ühe alkoholimüüja kalendrist, näivad paiknevat väljaspool tänapäeva, aga mitte ka otse minevikus. Pigem on fotograafil õnnestunud oma piltide maailmas käivitada oma isiklik aeg, ükskõikne tegelike stiilide, trendide ja ajalookäsitluste suhtes. (Kaalep 1998: 185)

Kaalepi tähelepanekus kerkib esile Kalve fotode nõrk narratiivsus: ka inimesed on muutunud vaikelu osaks, nende kohalolek pildil ei kutsu vaatajaid mõtlema, mis oli enne ja mis saab edasi, sest kõik seisab niikuinii paigal. See staatiline ja olevikuga lõdvalt seotud „isiklik aeg”, mida Kalve on suutnud jäädvustada, on just midagi ajatut: fotod on üldised, olemata seotud ühegi konkreetse sündmuse või ajahetkega. See annab Krullile võimaluse ka väita, et raamat on „minevikku libisev”. Kaalep jätkab Krulli luuletuste käsitlemisega:

Krulli luuletuste puhul on aga pidevalt tunne, et pilt virvendab ees, toimub mingi ujumine või libisemine, midagi kontrolli all oleva joobe sarnast. [...] Tekst libiseb sujuvalt paroodia ja tõsiduse piirimail, korraga kipuvad rääkima slängis lihtlauseid tekitav laps ja filosoofilisusele pretendeeriv intellektuaal. Kõik on korraga, siin ja praegu, tekstide üldine meeolu on unisevõitu, kuid positiivne. (Kaalep 1998: 185)

Tõepoolest, Krulli luuletused on lüürilised, kujutavad üldist olevikku, lausuja emotsioone. Kui Szymborska tekstis tugevnes narratiivsus ajaliste aspektide muutumise kaudu, siis Kaalep kirjeldab täpselt, kuidas Krullil toimuvad ajalised nihked ja foto loostamine just ambivalentsuste tekitamise ja kahe meediumi semantilisest erinevusest kujuneva narratiivi kaudu. Selle võtab Kaalep kokku nii: „Luuletused ja pildid on seotud, neid seob õhk, ajalooline atmosfäär, objektide paigalseis ja pisike, kuid kujutist piisavalt muutev vibratsioon.” (Kaalep 1998: 186) Oluline on märkida, et hoolimata ühe hetke jäädvustamisest toimivad fotod Krulli ja Kalve koostöös atemporaalselt ja paiknevad väljaspool aega. Luuletused on aga hoolimata atemporaalsuse domineerimisest pidevas liikumises eri tasandil, vahelduvad keeleregistrid ja lausuja positsioon. Fotod ja luuletused üheskoos ja oma vastastikmõjus on atemporaalsed.

Analüüsides ajadeiksist, jõudsimme foto ja luule vastastikmõju viie olulise tunnuseni. 1) Ajaline liikumine tekib foto ja lüürilise luule ühise tähendusvälja (ühisosast tekkinud narratiivi) kaudu. 2) Ajalise liikumise põhiline impulss peitub foto ja luuletuse semantiliste kvaliteetide lahknevuses. 3) Kui foto lüürilisus vastastikmõjus suureneb ja luule lüürilisus väheneb, siis vastastikmõju ise on atemporaalne, lüüriline. 4) Kinnitust sai arusaam, et ka metafoorne ja metonüümiline potentsiaal peitub kahe kujutusvahendi erinevuses, semantilises lahknevuses, 5) kusjuures mida lüürilisem on luuletus, seda metonüümilisem on foto ja luule vastastikmõju. Siit tuleneb käesoleva artikli põhiväide:

kaks nõrga narratiivsusega meediumi/žanri üheskoos loostavad teineteist, samal ajal nende omavaheline suhe on pigem lüüriline ning nõrga narratiivsusega. Ühisosa lüürilisus võiks ideaalis iseloomustada ka fenomenoloogilist mõju lugejale, mis tekib hermeneutilise ringi loogika järgi: lugeja loeb ja vaatab vaheldumisi, lõpuks jääb kõlama aga ikkagi kahe meediumi ühine tähendusloome ja narratiiv.

Kokkuvõte

Kahe nõrga narratiivsusega meediumi/žanri interaktsioon toob kaasa mõlema osapoole narratiivsuse tugevnenemise. Oleme Hasso Krulli ja Toomas Kalve „Kaalude” põhjal näinud, kuidas foto ja lüürilise luule vastastikmõjus muutub foto teksti toel ühtaegu nii konkreetsemaks (luuletus suunab lugejat keskenduma teatud objektidele, värvidele, nähtustele fotol) kui ka üldisemaks (fotol paiknevad objektid saavad metafüüsilise mõõtme, atemporaalse lugemisstrateegia). Seetõttu muutub foto luuletuse kõrval lüürilisemaks, samal ajal kui lüürilisel luuletusel on lõhenenud adressaat ja orientatsioonikese, mis vähendab lüürilisust. Niisugune foto esitab muu hulgas ka lüürilise mina subjektiivset siseilma, lüüriline luuletus kujutab aga referentsiaalse konkreetseusega põrkudes peale siseilma ka fotol kujutatud aegruumi. Teisisõnu, foto lüürilisus tugevneb ja luule lüürilisus nõrgeneb, vastastikmõju ise – millel ideaalis võiks põhineda fenomenoloogiline mõju lugejale – on üldine, lüüriline.

Julgeme arvata, et esile kerkinud tunnusjooni võib laiendada ka üldisemalt foto ja luule vastastikmõjule. Käesoleva uurimuse jätkuks tuleks küsida, mis juhtub meediumivahelise vastastikmõjuga siis, kui lüüriline luule on tugeva narratiivsusega. Esmapilgul võib oletada, et vastastikune loostamine nõrgeneb ning narratiivi põhiosa jääks kandma tekst. Kuid jäägu see edaspidiseks uurimiseks.

(Lüürilise) luule ja fotograafia vastastikmõju näikse olevat viljakas uurimisvaldkond. Olgu siinkohal toodud veel mõned võimalikud uurimisküsimused. Mil määral ja mismoodi külgnevussuhe teiseneb sõltuvalt luuletuse kujundlikkusest, tonaalsusest, rütmist, värsisüsteemist, aga ka foto visuaalsetest kvaliteetidest ja raamatu kujundusest? Kuidas mõjutab luuletuse metafoorsus vastastikmõjust tekkivat metafoorsust? Mil määral oleks foto ja luule vastastikmõju eritlemiseks võimalik rakendada seniseid uurimusi ekfraasist või foto ja religioossete tekstide ning foto ja proosa vastastikmõjust? Kuidas muutub lugemisprotsess olukorras, kus luuletuse kõrval paikneb pildiline materjal? Milline on ikkagi fenomenoloogiline mõju lugejale?

Nendele ja paljudele teistele küsimustele tasuks mõelda iseäranis praegu, kui fotograafia ja luule intensiivne dialoog on muutunud tavapäraseks, kui fotosid kohtab luuleväljal üha enam ja mitte üksnes illustreerivas funktsioonis, vaid luuletuste täisväärtusliku dialoogipartnerina.

Kirjandus

- Annus, Epp 2002. Kuidas kirjutada aega. (oxymora 5.) Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Baetens, Jan, Bleyen, Mieke 2010. Photo narrative, sequential photography, photonovels. – *Intermediality and Storytelling*. Toim Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan. Berlin–New York: de Gruyter, lk 165–182.
- Barthes, Roland 2015. Camera lucida. Märkmeid fotograafiast. Tlk Anti Saar. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus.
- Culler, Jonathan 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Culler, Jonathan 2017. *Theory of the Lyric*. Cambridge (Massachusetts)–London: Harvard University Press.
- Dubrow, Heather 2006. The interplay of narrative and lyric: Competition, cooperation, and the case of the anticipatory amalgam. – *Narrative*, kd 14, nr 3, lk 254–271.
- Grenzstein, Ado 1893. Oleviku pildid. – *Olevik* 20. XII, nr 57, lk 1090.
- Hollander, John 1995. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hühn, Peter 2014. The problem of fictionality and factuality in lyric poetry. – *Narrative*, kd 22, nr 2, lk 155–168.
- Isotamm, Johnny B. 1999. *Mina Johnny B. Tekste aastaist 1967–1974*. Tartu: Ilmamaa.
- Jakobson, Roman 2012. Lingvistika ja poetika. Tlk Neeme Lopp, Arne Merilai. – *Akadeemia*, nr 10, lk 1731–1773.
- Kaalep, Tõnu 1998. Seisab ja ujub. – *Vikerkaar*, nr 7–8, lk 185–186.
- Kafalenos, Emma 1996. Implications of narrative in painting and photography. – *New Novel Review*, kd 3, nr 2, lk 53–66.
- Kasterpalu, Margus 1997. Tõe töötlus, valguse tehtud. – *Postimees* 28. XI, lk 17.
- Krull, Hasso, Kalve, Toomas 1997. *Kaalud*. [Tallinn]: Vagabund.
- Laps 1893. – *Olevik* 25. X, nr 43, lk 907.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1965. Laokoon ehk maalikunsti ja poesia piiridest. Tlk Rudolf Kulpa. – *G. E. Lessing, Valitud teosed*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 329–449.
- McHale, Brian 2001. Weak narrativity: The case of avant-garde narrative poetry. – *Narrative*, kd 9, nr 2, lk 161–167.
- Miller, Andrew D. 2015. *Poetry, Photography, Ekphrasis: Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Morgan, Monique R. 2008. Narrative means to lyric ends in Wordsworth's Prelude. – *Narrative*, kd 16, nr 3, lk 298–330.
- Neier, Agnes 2018. Fototehnika ja sõnakunst – kuidas foto vormib kirjandust. – *Sirp* 15. VI, lk 24–25.
- Phelan, James 2007. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 2006. Concepts of narrative. – *The Travelling Concept of Narrative*, kd 1, COLLeGIUM. (Studies Across Disciplines in the

- Humanities and Social Sciences.) Toim Matti Hyvärinen, Anu Korhonen, Juri Mykkänen. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, lk 10–19.
- Ryan, Marie-Laure 2004. Introduction. – *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Toim M-L. Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, lk 1–40.
- Ryan, Marie-Laure 2007. Toward a definition of narrative. – *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, lk 22–35.
- Smith, J. Mark 2007. Apostrophe, or the lyric art turning away. – *Texas Studies in Literature and Language*, kd 49, nr 4, lk 411–437.
- Szymborska, Wisława 2008. Oma aja lapsed. Tlk Hendrik Lindepuu. Laiuse: Hendrik Lindepuu Kirjastus.
- Sternberg, Meir 1992. Telling in time (II): Chronology, teleology, narrativity. – *Poetics Today*, kd 13, lk 463–541.
- Susi, Joosep 2019. Kuidas luuletada lugu isa valvsa pilgu all? – Hasso Krulli mõistatus. (Etüüde nüüdiskultuurist 8.) Toim Neeme Lopp. Tallinn: Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste instituudi Eesti kirjandus- ja kultuuriuuringute keskus, Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituut, lk 45–54.
- Trubetsky, Tõnu 2000. Trubetsky. Tõnu Trubetsky poeesiat. Tallinn: Olion.
- Turk, Kelly 2017. Rakenduslik teoloog. Tallinn: Vihmakass ja Kakerdaja.
- Velsker, Mart 1998. Raamat valgustajatelt. – *Looming*, nr 3, lk 462–465.
- Vilu, Tõnis 2016. Kink psühholoogile. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Väljataga, Märt 2008. Narratiiv. – *Keel ja Kirjandus*, nr 8–9, lk 684–697.
- Väljataga, Märt 2013a. Mis on luule? I. – *Keel ja Kirjandus*, nr 3, lk 153–170.
- Väljataga, Märt 2013b. Mis on luule? II. – *Keel ja Kirjandus*, nr 4, lk 253–268.
- Õnnepalu, Tõnu 2016. Klaasveranda. Tallinn: Varrak.

Agnes Neier (snd 1986), MA, Tartu Ülikooli kultuuriteaduste instituudi doktorant ja nooremteadur (Ülikooli 16, 51014 Tartu), agnes.neier@gmail.com

Joosep Susi (snd 1989), MA, Tartu Ülikooli kultuuriteaduste instituudi doktorant (Ülikooli 16, 51014 Tartu), joosep.susi@gmail.com

A dialogue of the verbal and the visual: an introduction to the interplay of lyric poetry and photography

Keywords: Estonian poetry, photography, lyricism, narrativity, deictics

The interplay of lyrical poetry and photography has not been discussed much in literary theory. The present study is of an introductory nature, analysing the central features arising from the interaction of two different ways of representation. Those features include changes in narrativity, in lyricism and in metaphoricity. The analysis is based on a book published in 1997, titled as *Kaalud* (The Scales), which contains 31 poems written by Hasso Krull and one folk song as inspired by 34 photographs by Toomas Kalve. This is perhaps the best known example, in Estonian literature, of photographs and poems to them being physically juxtaposed.

The article demonstrates how the close dialogue of poems and photos serves to mutually strengthen the narrativity of two weakly narrative ways of represen-

tation. The photographs lend a deictic concreteness to the lyrical poems, while the poem extends the temporal-spatial dimension of the photographs. All this has a decreasing effect on the lyricism of the texts, enhancing at the same time the ambivalence of both the addressee and the poetic voice. Also, it brings about a rise in the lyricism of the essentially static photographs, as far as the photographic image has ceased to be a mere representation of an external moment, having extended its representational power to the general present as well as to the inner world of the lyric subject. However, despite the rise in the narrativity of both the photographs and the lyrical poems, their mutual relationship remains atemporal, lyrical, and low in narrativity.

Agnes Neier (b. 1986), MA, doctoral student, junior researcher, University of Tartu, Institute of Cultural Research (Ülikooli 16, 51014 Tartu), agnes.neier@gmail.com

Joosep Susi (b. 1989), MA, doctoral student, University of Tartu, Institute of Cultural Research (Ülikooli 16, 51014 Tartu), joosep.susi@gmail.com