

**TARTU ÜLIKOOL  
FILOSOOFIATEADUSKOND  
EESTI KIRJANDUSE ÕPPETOOL**

**Jaak Tomberg**

**EKSTRAPOLATIIVNE KIRJUTAMINE**

**Magistritöö**

**Juhendaja: professor Jüri Talvet  
Kaasjuhendaja: dotsent Arne Merilai**

**TARTU**

**2004**

## Sisukord

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Sissejuhatus.....                                                            | 3   |
| 1. Teoreetilisest raamistikust.....                                          | 6   |
| 1.1. Teadusliku fantastika ja tulevikukirjutuse funktsioonist.....           | 6   |
| 1.2. Ekstrapolatsioon kui tulevikukirjutuse loomemeetod.....                 | 14  |
| 1.3. Autentse tuleviku tuletamise võimalustest.....                          | 21  |
| 2. Empiirilise maailma praegune seisund.....                                 | 28  |
| 2.1. Postkognitiivse aegruumi virtuaalne kvaliteet.....                      | 28  |
| 2.1.1. Kognitiivne, postkognitiivne.....                                     | 29  |
| 2.1.2. Postkognitiivse ruumiline aspekt.....                                 | 32  |
| 2.1.3. Postkognitiivse ajaline aspekt.....                                   | 38  |
| 2.2 Postkognitiivne ekstrapolatiivne tulevikukirjutus.....                   | 43  |
| 3. Ekstrapolatiivse kirjutamise praktika.....                                | 51  |
| 3.1. Ekstrapolatsioon kui kirjutusviis.....                                  | 51  |
| 3.1.1. Lugemine: lünkade täitmine.....                                       | 54  |
| 3.1.2. Ekstrapolatiivse kirjutamise põhivõtte: «maailmasuse» rõhutamine..... | 57  |
| 3.2. Ekstrapolatiivse kirjutusviisi iseloomulikumaid rakendusi.....          | 79  |
| 3.2.1. Tulevikuline ekstrapolatsioon: «All Tomorrow's Parties».....          | 79  |
| 3.2.2. Ekstrapolatiivne ajalookirjutus: «Cryptonomicon».....                 | 88  |
| 3.2.3. Ekstrapolatiivne olevikukirjutus: «Pattern Recognition».....          | 97  |
| Kokkuvõtte.....                                                              | 107 |
| Kasutatud kirjandus.....                                                     | 112 |
| Extrapolative Writing. Summary.....                                          | 116 |

## Sissejuhatus

Käesoleva magistritöö käsitus- ja sihtobjektiks on ekstrapolatiivse kallakuga ulmekirjandusest välja kasvanud spetsiifiline kirjutusviis. Ekstrapolatsiooni vaadeldakse siin kui mingi nähtuse pikendust vastavalt selle sisemistele seaduspäradele; ekstrapolatiivse kallakuga ulmekirjandust aga seega kui niisuguseid tulevikunägemusi, mis on empiirilise maailma praegusest seisundist lähtuvalt loogilisel teel tuletatud. Nii mõnegi kirjandusliku näite taustal on võimalik tõestada, et spetsiifiline tuletusmeetod pole ekstrapolatiivse dominandiga ulmekirjanduse ainus eripära. Tulevikukirjutus esitab — paljuski sarnaselt ajalookirjutusele — autorile oma (temporaalsest distantist, teatavast usutavuse konventsioonist ja tulevikuaja eripäradest tulenevad) kindlad nõuded. Vajadusest nendele nõuetele vastu tulla, kuid soovist sellegipoolest end loominguliselt realiseerida, on tulevikukirjutusest paljude autorite praktikas kujunenud välja oma kindlate seasmiste seaduspärade ja spetsiifilise «reeglistikuga» kirjutusviis, mida nimetangi ekstrapolatiivseks kirjutamiseks. Käesolev uurimus püüabki just seda kirjutusviisi kaardistada, iseloomustada selle kaudu tulevikukirjutuse üldisi võimalusi ja piiratusi, selle eripäraseid tekstuaalseid rõhuasetusi ja poeetilist võttestikku.

Rahuldava tulemuse saamiseks tuleb läbida võrdlemisi pikk tee; alustan seda ulme- ja tulevikukirjutusega seonduva põhimõistestiku ja –võttestiku juurest, siirdun edasi tulevikunägemuste lähtepunkti (empiirilise maailma praeguse seisundi) analüüsi juurde ning viimaks teen kirjanduslike näidete varal sissevaate kirjutusviisi, mis kirjeldatud mõistestiku ja kultuurilise seisundi koostoimel on välja kujunenud. Õnnestumise korral võiksid analüüsi tulemusena avaneda ka mõned laiemad tähendused — mitte ainult tuleviku- ja ulmekirjutuse tekstuaalse realisatsiooni lõikes, vaid ka kirjutamise, fiktsionaalse maailma ja tekstuaalse ruumi lõikes üldiselt.

Töö põhipeatükke on kolm. Esimene neist annab ülevaate ulmekirjandusega seonduvast põhimõistestikust ja ekstrapolatsioonist kui teadusliku fantastika loomemeetodist, arutleb tulevikukirjutuse funktsiooni ning tegeliku tuleviku tuletamise võimaluste üle. Peatükk on suuresti kooskõlastatud ühe teise kohaliku ulmeteoreetilise uurimusega — Andrus Oru magistritööga «Ulmekirjandus: žanri dimensioonid». Niisugune kooskõlastatus on taotluslik: ulmealaseid kirjandusteoreetilisi uurimusi pole kohalikus kontekstis kirjutatud just kuigi palju ning sestap oleks varem kirjutatuga suhestumine kohalikule ulmeuurimisele igal juhul kasulik. Lisaks Oru uurimusele annavad sellele peatükile teoreetilise aluse veel Darko Suvini ulme- ja Brian McHale'i poetikakäsitlused.

Teine peatükk püüab peamiselt Brian McHale'i ja Jean Baudrillardi teooriate taustal iseloomustada ekstrapolatiivse kallakuga tulevikukirjutuse lähtepunkti, mida võiks tinglikult kutsuda «empiirilise maailma praeguseks seisundiks». Postkognitiivne aegruum, mille pikemale lahtiseletamisele selle peatüki pühendan, võib meie ühiskonna perspektiivist osutada luhtuvaks ekstrapolatsiooniks, kuid niisugune (hiliskapitalistlik) kontiinuum on olnud väga suure hulga ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse lähepunktiks, sealhulgas ka nende teoste lähtepunktiks, mida analüüsin töö kolmandas peatükis. *Postkognitiivne* nii kitsendab kui (teatud mõttes) asendab siin taotluslikult *postmodernset*, et vähendada ballasti ja kroonilist mitmetimõistetavust, mida viimane mõiste enesega järjekindlalt paistab kaasa toovat.

Kolmandas peatükis — olles eelnevalt tutvustanud tulevikukirjutuse baasmõistestikku ning kultuurisituatsiooni, millest see praegusel ajal lähtub — võtan Wolfgang Iseri lugemiseanalüüsi taustal lähivaatluse alla ekstrapolatiivsele kirjutusviisile iseloomulikud jooned ning ilmestan neid kolme romaani täpsema analüüsi kaudu. Romanide valikul lähtusin asjaolust, et nende kaudu saaks näidata, kuidas ekstrapolatiivset kirjutamist on lisaks tulevikuliste maailmade kirjeldamisele võimalik tänapäeval rakendada ka ajalooliste ja olevikuliste fiktsioonimaailmade kujutamisel. Seejuures tuleks ekstrapolatiivse kirjutamise ajaloolist ja olevikulist rakendust vaadelda kui miskit, mis on tulevikukirjutuse pikast

praktikast välja kasvanud. Varjatud taotlusena sooviksin siin näidata, mismoodi kaasaja kultuurile iseloomulikud tendentsid väljenduva ekstrapolatiivse kirjutamise otseses tekstuaalses realisatsioonis — sestap asetubki käesolev magistritöö kõige paremini vahest kultuuriteooria ja tekstianalüüsi vahealasse. Kolmandas peatükis esitatud poeetika analüüs ei ole kindlasti ammendav, pigem on tegu «esimese pilguheiduga», millest oleks edasistes uurimustes võimalik hakata tegema mitmekesiseid edasiarendusi.

Käesoleva töö seisukohalt on oluline, et eristuksid ekstrapolatsioon kui ulmekirjanduse *loomemeetod* ning ekstrapolatiivne kirjutamine kui spetsiifiliste seesmiste seaduspäradega *kirjutusviis*, mis ekstrapolatiivse tuletusmeetodi looval kasutamisel on välja kujunenud. Kirjanduslikud näited on uurimuses meelega võrdlemisi mahukad, sest ekstrapolatiivse kirjutamise seesmised seaduspärad avalduvad paremini pigem pikemate tekstikatkete kui lühemate lausete või väljendite lõikes. William Gibsoni tekstikatkete suur osakaal ei ole kindlasti märk ekstrapolatiivse kirjutusviisi vähesusest muus ulme- või tulevikukirjutuses. Gibsoni ekstrapolatiivne stiil on märkimisväärse peenetundelisusega lihvitud ning sestap kerkivad ekstrapolatiivsele kirjutamisele iseloomulikud poeetilised tendentsid siin selgemalt esile. Uurimuses on eestikeelsetena esitatud vaid nende teoste pealkirjad, mis on eesti keeles ilmunud.

# 1. Teoreetilisest raamistikust

## 1.1. Teadusliku fantastika ja tulevikukirjutuse funktsioonist

Alustaksin siinset käsitlust kavatsuslikult arutlusega teadusliku fantastika<sup>1</sup> funktsiooni üle; esmalt seepärast, et selle kaudu on võimalik läheneda käesoleva töö temaatikale — ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse poeetilistele nüanssidele —, teisalt aga seepärast, et vaatamata kohaliku ulmekirjanduse suhteliselt suurele kvantiteedile ja lugejaskonna hulga suurele kasvule pole ulme uurimise teaduslik traditsioon end kohalikus kontekstis veel sugugi kehtestanud. Vastavasse repertuaari julgeksin arvata vaid ühe võrdlemisi põhjaliku žanrikeske käsitluse, **Andrus Oru** magistritöö «Ulmekirjandus: žanri dimensioonid» (Org 2001). Uurimine ja kirjutamine on aga sümbiootilistes suhetes — kui kirjutatule ei reageerita analüütiliselt, kaotab kirjutamistraditsioon teatava seesmise teoreetilise teadlikkuse, peegelduse, mis annaks tema arengule nõutava dünaamilise tõuke. Aga paigalseis kirjutuses hoiab tagasi ka edasiviivaid järeldusi uurimises.

Enne teadusliku fantastika funktsiooni juurde siirdumist võiks aga refereerivalt selgitada, mis teeb teaduslikust fantastikast selle, mis ta on. Millised on need elemendid, mis eristavad teaduslikku fantastikat teistest žanritest (ning ka teistest ulmekirjanduse alamžanritest)? Org nimetab **Darko Suvinile** viidates teadusliku fantastika «baasehituskividena» ära **noovumi** ja **kognitiivse võõrituse**.

---

<sup>1</sup> Oma magistritöös «Ulmekirjandus: žanri dimensioonid» jagab Andrus Org ulmežanri üldjoontes kolmeks alamžanriks: fantastikaks (*fantasy*), õudusfantastikaks (*horror fiction*) ja teaduslikuks fantastikaks (*science fiction*), ent ei välista ka kitsamat tõlgendusviisi, mille kohaselt ulme all peetakse silmas vaid teaduslikku fantastikat (Org 2001: 6). Org peab teaduslikku fantastikat ulmežanri kõige autonoomsemaks alažanriks. Selles uurimuses käsitletakse ulmekirjandust peaaegselt selle kitsamas tähendusväljas — teadusliku fantastikana. Niiugune kitsendus on põhjendatud vaid sellega, et retseptioonis hõlmab tulevikukirjutust valdaval enamikul juhtudel just teaduslik fantastika.

**Noovumit** kirjeldab Org pidevusetu / ennustamatu informatsiooni kandjana, mis on identifitseeritav ebatõesena, kuid mis alati on tõepäraselt ebatõene, usutavalt võimalik (Org 2001: 29). Darko Suvin kirjutab uurimuses «Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre», et *kognitiivsel tasandil on noovum terviklikuks ühendatud innovaatiline fenomen, mis hälbib autorile ja lugejale teadaolevast tegelikkusest* (Suvin 1979: 64). Ulmeline noovum osutab hüpoteetilistele asjadele või nähtustele, mida hetketegelikkuses veel ei eksisteeri, kuid mis teaduse seisukohalt vaadatuna on tulevikus üsna tõenäolised (Org 2001: 30). Leonardo da Vinci jalgratta ja helikopteri kavandid (ehkki tegu pole narrativiseeritud kirjanduslike näidetega) said praktiliselt teostatavaks reaalsuseks alles sajandeid hiljem (vt Jilek 1988, pildid 49-50, ka 53-54). Kuni selle teostatavuse otsese võimalikkuseni võidi neid tajuda noovumitena. Kirjandusliku teose osana on noovumi ülesandeks avardada / süvendada kunstilist tunnetust — niisiis toimib noovum ulmes kui võimendus (Org 2001: 30). Suvin lisab, et esiletõstetud uuendus võib teaduslikus fantastikas ilmnedä üsna mitmel tugevusastmel, alates ühest kindlapiirilisest uuest «leiutisest» (seadeldisest, tehnikast, nähtusest, suhtest) tagapõhja (aegruumilise koha), agendi (peategelase või tegelaste) ning/või autori keskkonnas suurelt jaolt tundmatute suheteni välja (Suvin 1979: 64).

Noovumi sisenemisel vastuvõtja (nt lugeja) tunnetuslikku maailmapilti tekib vastuoluline tajunihe, mida Darko Suvin nimetab **kognitiivseks võõrituseks** (Suvin 1979: 7-10; Org 2001: 30-31). *Kognitiivse võõrituse tekkimiseks on vajalik sooritada epistemoloogiline tajuprotseduur, mille jooksul vastuvõtja identifitseerib noovumi ja hindab selle uudsust / usutavust talle teadaoleva maailma taustal. Enamasti tekitab võõritusefekti selline noovum, mis pole reaalmaailma taustal endastmõistetav ega loomulik, vaid mõjub oma ootamatuses ja tundmatuses justkui võõrkeha* (Org 2001: 31). Nende kahe elemendi — noovumi ja kognitiivse võõrituse — protsessuaalsest seotusest tuleneb ka Oru lõppjärelendus: teadusliku fantastika kui autonoomse žanri narratiivse strateegia määravaiks asjaoludeks on **noovumid, mis on kognitiivselt kehtestatud** (Org 2001: 32).

Mis siis on ulmekirjanduse (kitsamalt teadusliku fantastika) funktsioon? Kas kognitiivse võõrituse kaudu saab realiseerida midagi niisugust, mida muu kirjanduse kaudu on võimatu või tunduvalt raskem teostada? Nendele küsimustele vastamiseks tuleks pöörduda kogu kirjanduse funktsiooni poole, sest kui ulmekirjandus on kirjandus, ei saa tema funktsioon kirjanduse üldisest funktsioonist erineda muus kui vaid mõningates seesmistes üksikasjades. Toetudes Konstanzi koolkonnaga seostuvatele lugejateooriatele, ütleb **Margit Sutrop** oma teoses «Fiction and Imagination» kirjanduse funktsiooni kohta järgmist: *Kirjandusliku väljamõeldise olemuslik roll on pakkuda lugejale võimalusi enda kujutlemiseks kellegi teisena, näha maailma teisest vaatepunktist ja kogeda talle tegelikkuses kättesaamatut* (Sutrop 2000: 222). Siit lähtub, et ka ulmekirjandus (kitsamalt siis teaduslik fantastika) peaks pakkuma lugejale neid võimalusi, kuid tegema seda viisil, milleks muu kirjandus on vähem suuteline.

Ulmes levinud praktika kohaselt saaks sellest järeldada, et noovumite kognitiivse kehtestusprotsessi kaudu (näiteks kirjandusliku narratiivi asetamisega teistsuguse põhikonfiguratsiooniga aegruumi või läbi empiirilisel võõraste olemite loomise) võiks avalduda mingi tähendus, mis muidu, meie «siinse ja praegusega» sarnaneva maailma ja tegelaste kujutamise juures märkamatuks jääksid. Niisugune tähendus kindlasti eksisteerib (ning ulmekirjandus on suuteline seda avastama), kuid see ei avaldu mitte teistsuguse ülesehitusega maailma seesmise olemuse tõttu, ulmes loodud kirjandusliku maailma eripäraste omaduste tõttu, vaid läbi **metafoorsete või metonüümsete suhete**, mis tekivad kirjeldatava ulmemaailma ja meie «siinse ja praeguse» vahel. Org väidab Ursula Le Guinile viidates, et kogu tulevik on fiktsioonis totaalne metafoor; teaduslikku fantastikat eristab muust fiktsioonist vaid noovumite kasutus (Org 2001: 32; ka Broderick 1995: 43). Sest mõtlemine ja tunnetus, millele ulmeautor oma maailma rajab, põhinevad paratamatult tegeliku maailma struktuuril ning kuuluvad meie tegelikule inimesele – niimoodi pole võimalik luua maailma või tegelasi, mis tegelikult poleks metafoorses seoses tegeliku maailma ja inimesega. Koer-filosoofid Clifford D. Simak raamatus «Linn» või Kultuur, mida Iain M. Banks oma kultuuri-seeria kümnes raamatus kirjeldab, rajanevad ikkagi



tunnetusel, mis on oma loomult antropotsentristlik. Sama saab öelda ka androidide kohta Rudy Ruckery romaanis «Freeware» (1997), koerast jutustaja kohta Roger Zelazny «Üksildases oktoobriöös» või veidrast «inimestevahelisest» minast William Burroughsi romaanis «Nova Express» (vt ka Burroughs 1990: 31-34). On ütlematagi selge, et kirjanduslik metafoor ei saa rajaneda millelgi muul peale inimtunnetuse. Olgu tekstis kujutatu kuitahes empiirilisel võõras, ikkagi on võimalik kaardistada selle «võõra» tuletuskäiku «tuttavast» (või «võõra» sihilikku vastandust «tuttavale»).

Kui tegelikku maailma, inimesi või sündmusi kujutatakse kirjanduslikult, astuvad tõelisus ja fiktsioon lugeja jaoks nii või teisiti omavahel metafoorsetesse suhetesse. Ulmekirjanduse (ning sealhulgas ka teadusliku fantastika) eripära seisneb siin selles, et **kirjeldatava maailma kategooria** on silmnähtavalt teiste seast esile tõstetud ning tegelikkuse ja fiktsiooni vaheline metafoorne suhe avaldub tihti esiletükkivamalt pigem tegeliku ja ulmelise maailma vahelises võrdluses kui kirjeldatavate karakterite, narratiivi või tekstuaalse mõõtme tasandil.<sup>2</sup> Ka **Damien Brodericki** arvates on teaduslik fantastika arenenud aja jooksul kirjutamise ja lugemise protokollide kogumiks, mis oma parimal tasemel tõstavad sarnaselt teadusega esile objektiivse maailma aspekte (Broderick 1995: xii). **Dani Cavallaro** arvates pole ulmekirjandus põgenemine kultuurilisest reaalsusest, vaid pigem vahend, mille kaudu saab reaalsust võõritades **teravdada inimeste teadlikkust sellesama reaalsuse suhtes** (Cavallaro 2000: 5). Niisiis (kui võtta taustale Sutropi refereeritu) asendab ulme lugejale pakutava erineva kirjandusliku vaatepunkti sootuks teise maailmaga ning materialiseerib kättesaamatu, kuid selle kättesaamatu võrdlus objektiivse reaalsuse hetkeseisuga paigutab objektiivse reaalsuse tähenduslikku perspektiivi. Võiks öelda, et ulmekirjandus ei tunnista kujutletavat piiri, mida muu kirjandus ei hakka ületama, sest kui võrd ka ulmes kirjeldatu on igal juhul tavalise inimtunnetuse

---

<sup>2</sup> Õigemini, need teised kategooriad jäävad maailma kategooria esiletõstetuse tõttu tavalisest rohkem varju ja tõenäoliselt just see on üheks põhjuseks, miks ulmekirjandust muust kirjandusest tihti peale „madalamaks“ peetakse: tegelikkuse ja fiktsiooni vahelist metafoorset suhet — seda, kuidas kirjanduslik tekst võiks rikastada meie igapäevast empiirilist elutunnetust — ei taibata kirjeldatava maailma tasandilt otsida.

laiendus, ei paista selle piiri ületamise tulemusena tekkivat mingeid kirjanduslikke lisatähendusi. Aga ulmekirjandus avastab selle piiri tagant maailma «maailmasuse» — ta **ilmestab ja avab maailma mõõdet** tekstuaalses ruumis.

Seega on teaduslikul fantastikal ja muul kirjandusel ühine funktsioon, kuid see realiseerub erinevatel tasanditel erineva tugevusega. Ülaltsiteeritud kirjandusliku väljamõeldise funktsiooni kirjeldus tõukab aga edasistele küsimustele ning annab neile vihjamisi ka vastuseid. Kui ulmekirjanduse selgeks eripäraks saab pidada maailma dimensiooni esiletõstmist, maailma mõõtme materialiseerimist, siis ei saa jätta mainimata, et teatud mõttes sama teeb ulme ka ajamõõtmega — ta toob **ajalise kättesaamatuse esiplaanile** ja annab lugejale võimaluse viibida veel olemata ajas, heita maailmale pilt teistsugusest ajalisest vaatepunktist. Niisiis tuleks tegelikult veel küsida: miks kirjutatakse tuleviku (või, teisalt, ka mineviku) kohta?

Jättes kõrvale asjaolu, et kirjanduslikul tekstil on üldjuhul raske vältida fiktsionaalsust, saab kujutatava maailma tasandil teha vahet teaduslikul fantastikal, mis püüab taotluslikult öelda midagi tegeliku maailma tuleviku kohta ning teaduslikul fantastikal, mis kirjeldab mingit täiesti võõrast tsivilisatsiooni täiesti võimatute algseaduspärasustega maailmas. Neid «võõraid maailmu» nimetab Org fantastilisteks (Org 2001: 64), nende maailmade kirjanduslikku kujutamist aga fantastikaks. Fantastika puhul on tegu kirjandusliku realisatsiooniga, mis keskendub empiirilisest maailmast lahknevate kujutluste — võimatute maailmade — loomisele. Fantastilisi kirjandusmaailmu tuleks Oru järgi vaadelda *reaalsuse erilise nihkena, objektiivse tegelikkuse ainulaadse moonutusena* (Org 2001: 64).

Nii fantastilise kui äratuntavalt tegeliku maailma kujutamine loob lugeja tarvis mingi metafoorse tähenduse. Kuid kumbki kujutusviis asetab tähendusloomele erilaadse rõhu. Kui tegeliku maailma kirjanduslik kujutamine metaforiseerib või võimendab peamiselt tegelikkuse erinevate tahkude olemust, siis fantastiline kirjandusmaailm modelleerib lisaks ka tegeliku maailma kujutamist — sel on tendents tõsta esile mehhanisme, mille kaudu saab

**maailma tekstuaalses ruumis kirjeldada.** Sel moel erinevad retseptsioonid ka tegelikku maailma ja fantastilist maailma kujutavad ajaloo- ning tulevikukirjutused.

Kui kirjutatakse mingi võimatu, fantastilise maailma ajaloost, siis võib see ajalugu moodustada analoogia meie maailma ajaloost või olevikuga, kuid kõige tõenäolisemalt on ta kirjanduslik metafoor meie tõelisele ajalootunnetusele. Näiteks võib J. R. R. Tolkieni «Sõrmuste isanda» lõpust leida pika lisa, milles kirjeldatakse läbi paljude ajastute detailselt Keskmaa ajalugu — sündmusi, kronoloogiat, sugupuid, kalendrit ja mitut erinevat keelt (Tolkien 1995: 1009-1112). Retseptiivsest vaatepunktist mõjub see lisa siiski pigem ühe homogeense maailma kirjeldusena kui tegeliku maailma asjaolusid võimendava metafoorina, sest see **skematiseerib esmalt meie aja(loo)tunnetust** ning alles selle kaudu meie maailma ajalugu ennast. Teiste sõnadega, Tolkieni Keskmaa ajaloost kirjelduse mõistmiseks kasutatakse skeeme, mille kaudu ollakse harjunud tajuma oma maailma ajalugu, kuid ei hakata tingimata otsima sarnasusi meie maailma ajaloosündmuste ja Tolkieni fiktiivse maailma ajaloosündmuste vahel.

Kui kirjutatakse tegeliku maailma ajaloost, ilmneb kirjeldatu metafoorne tähendus rohkem **ajalooliste sündmuste olevikulise peegelduse tasandil** kui ajalootunnetuse skematiseerimise kaudu. Ja seda nii ajaloolise kirjanduse (näiteks mõningane rahvuslik lisatähendus Eduard Bornhöhe «Tasujas» (vt 1984) vms) kui ka isiklike memuaaride puhul (näiteks teatav metafoorne tähendus *à la* «mida ajalugu õpetab» Jaan Krossi meenutusteraamatu «Kallid kaasteelised» juures (Kross 2003)). Alternatiivajalugude — ajaloolisel mälul põhinevate spekulatiivsete teoste — puhul on asi juba kahtlasem, sest siin muutub maailma kategooria olemus kahemõtteliseks. Indrek Hargla romaan «Palveränd uude maailma» (Hargla 2003) rajaneb tegelikel ajaloolistel teadmistel, kuid sisestab nendesse ise sihilikke muutusi, kirjeldades XVI sajandi alguse Euroopat, kust puudub keiser Karl V. Niimoodi polegi päriselt kindel, kas pidada Hargla loodud

alternatiivajaloolist maailma tegelikuks või ulmeliseks<sup>3</sup> — sest ühelt poolt saab lugeja nende muutuste tõttu kommentaari oma ajalootunnetusele, kuid teiselt poolt jääb talle tegeliku maailma tõele lähenevate sündmuste põhjal võimalus metafoorsete tähenduste loomiseks.

**Võimatu maailma tulevikust** pole võimatu tähenduslikult kirjutada, kuid enamikel juhtudel seda **lihtsalt ei tehta** — ulmekirjutus on liialt hõivatud kirjeldatava ulmemaaailma oleviku kehtestamisega, et hakata sellele usutavaid tulevikulisi tuletusi lisama. See tähendab, ka lugeja on liialt **hõivatud ulmelise maailma olevikus orienteerumisega**, et olla võimeline mingisuguseks tulevikuliseks ekstrapolatsiooniks või teksti juba sisestatud tulevikulise tuletuse äratundmiseks ning sellele metafoorse tähenduse genereerimiseks. Visioon ulmelise maailma tulevikust ei manipuleeriks võimalikkusega samavõrra reaalsel tasandil kui tegeliku maailma tulevikukirjutus; lugeja tajuks ulmelise maailma tulevikukirjutust samavõrra fiktiivsena kui ulmelise maailma olevikukirjeldust. Sellest puuduks täiendav kognitiivse võõrituse moment: võimatu maailma olevikukirjutus annaks edasi samasugust tähendust nagu võimatu maailma tulevikukirjutus. Lugejale on raske teha tajutavaks mehhanisme, mille kaudu ulmelise maailma tulevik on tuletatud, sest tänu noovumi ja kognitiivse võõrituse paratamatule kohalviibimisele ei suuda ta täielikult tunnetada isegi ulmelise maailma olevikumomenti. (Lugeja tunnetab vaid tegeliku ja ulmelise maailma vahelist **nihkelist võrdlusmomenti**.) Tegeliku maailma oleviku ja fiktiivse maailma tuleviku vahelisi paralleele on piisava tähenduslikkusega keeruline luua, sest isegi tegeliku maailma tuleviku kohta ei teata mitte midagi kindlat; niisiis ei tekitaks ka väljamõeldud maailma veel-mitte-olnu võrdlemine tegeliku maailma tulevikunägemusega mingit reaalse väärtusega tähendust. Tuleviku kirjanduslikuks projitseerimiseks läheb autoril tarvis maailma **asjade seisu täielikku empiirilist tunnetust** ning sedasorti tunnetuse võib ta paratamatult saada vaid **tegelikust maailmast**. Nii omandab ülaltoodud küsimus — miks kirjutatakse tulevikku — märksa sügavama tähenduse, sest ulmelisele

---

<sup>3</sup> Igal juhul saab seda fiktiivseks pidada

maailmale võib luua ajaloo (ning see ajalugu võib teatud tasandil tähenduslikuks osutada), kuid tema tulevikku saab realiseerida vaid olevikule järke kirjutades ning seda seeläbi paratamatult «olevikustades». Tulevikuline kirjutus omandab täiendava tähenduse enamasti vaid siis, kui see kujutab **tegelikult maailma tulevikku**.<sup>4</sup> Osalt just see asjaolu teebki tulevikukirjutuse eriliseks ning tõukab seda uurima — võib-olla avab tulevikukirjutus tekstuaalsele ruumile iseloomulikku niisugusest vaatepunktist, milleks muu kirjutus pole võimeline...

Viidates ühele **Fredric Jamesoni** varasemale käsitlusele, sõnastab **Brian McHale** raamatus «Constructing Postmodernism» oma nägemuse tulevikukirjutuse funktsioonist. McHale'i järgi moodustavad **teaduslik fantastika ja ajalooline kirjandus** kirjandusajaloolises kontekstis **funktsionaalse ekvivalendi**; nimelt aitab teaduslik fantastika kujutleda meie olevikku ümber **kindlakskujunenud tuleviku minevikuks** ning täpselt samamoodi aitab ajalooline kirjandus kujutleda meie olevikku ümber **kindlakskujunenud mineviku tulevikuks** (McHale 1992: 238-239). Siit avaldub selgelt nii Sutropi mainitud vajadus näha maailma fiktsiooni kaudu teise nurga alt, kogeda tegelikkuses (ajaliselt) kättesaamatut kui ka vajadus olla veendunud, et mingi (tähenduslik) tulevik *üleüldse* tuleb, või et olnu «seisab inimese selja taga» ning mängib määravat rolli tema epistemoloogilisel kujunemisel. Kui me asetame end fiktsiooni kaudu ümber minevikku, võime praeguse oleviku näol kindlad olla, et oleme osakesed ajaloost, millel on kindlakskujunenud tulevik. Ja kui me asetame end fiktsiooni kaudu tulevikku, saame olla kindlad, et meie praegune moment on osake kindlakskujunenud ajaloost (ja seega ajaloolise arengu seisukohalt mingis mõttes rohkem tähenduslik). Laenates Jamesoni sõnu, võib teaduslikku fantastikat niisugusest perspektiivist vaadelda kui **sümboolset mõtisklust ajaloo(protsessi) enese üle** (Broderick 1995: 43).

---

<sup>4</sup> Ehkki ka niisugusel juhul on suuremal või väiksemal määral tegu spekulatiivse visiooniga, st selge fiktsiooniga.

**Paul Ricoeuri** järgi on igasugune narratiiv **püüd korrastada inimese segipaisatud ajatunnetust**: *aeg saab inimajaks sellevõrra, mil määral see on narratiiviks korrastatud; narratiiv on aga tähenduslik sellevõrra, mil määral see kujutab meie temporaalsele kogemusele iseloomulikke jooni* (Ricoeur 1984: 3). Niisugune süvendatud püüd avaldub ka tulevikukirjutuses; sisemine vajadus määratleda ja korrastada inimese temporaalset eksistentsi on tulevikukirjutuse üks tugevamaid põhjusi. Võiks öelda, et tulevikukirjutus on selle vajaduse otsene sümptom: selles kehastub nii tung ajaloodiskursuse jätkuvuse kui olevikulise stabiilsuse kinnistamise suunas.

## **1.2. Ekstrapolatsioon kui tulevikukirjutuse loomemeetod**

Põhjuste juurest on alati sobiv siirduda meetodi juurde, sest teatud ulatuses määravad esimesed alati viimase. Kui nii tuleviku- kui ajalookirjutuse üheks peamiseks põhjuseks võib pidada olevikumomendi täiendavat mõtestamist temporaalse nihke kaudu, siis tundub ka loomulikuna, et **olevik** on mõlemat tüüpi kirjutuse **loominguliseks lähtepunktiks**. Sest täpselt samamoodi, nagu võimatust maailmast kirjutades pole paratamatult võimalik lähtuda millestki muust peale tegeliku maailma, ei saa ka olevikust distantseeritud aegu kujutleda ilma oleviku paratamatu kaasabit. Olevikust teaduslik-fantastilise tuleviku kujutamiseni võib jõuda üldjoontes kahel moel — **ekstrapolatiivsel** (uurimuslikul) ja **spekulatiivsel** (ennustuslikul). Kuna mõlemad meetodid eksisteerivad tulevikulises kirjandusteoses enamasti koos, oleks enne nende lähema selgitamiseni jõudmist sobilik viia nad mingile ühisele kognitiivsele alusele, millelt lähtudes saaks tuvastada, kas käsitletav teos liigitub pigem ekstrapolatiivseks või pigem spekulatiivseks.

Niisuguse aluse annab formalistliku koolkonna mõiste «**dominant**». Brian McHale omistab dominandi mõiste algselt **Juri Tõnjanovile** (McHale 1987: 6), kuid selgepiirilisem sõnastus pärineb siiski **Roman Jakobsonilt**: *Dominanti võib määratleda kunstiteose*

*fokuseeriva komponendina: see alistab, määratleb ja transformeerib ülejäänud komponente. Just dominant tagab struktuuri tervikkuse* (Jakobson 1981: 751). Tegu on väga elastse sõnastusega, mis võimaldab dominandi kui mõiste **mitmetasandilist rakendust**. Jakobson kirjutab, et dominanti võib otsida mitte ainult mõne konkreetse kunstniku poeetilisest teosest, vaid ka poeetilisest kaanonist, mõne konkreetse ajastu verbaalsest kunstist ning kultuuriajaloost üldiselt (Jakobson 1981: 752). McHale lisab, et sellest lähtudes võib üks tekst olenevalt lähenemismurgast, –tasandist ja –fookusest kätkeada endas mitmeid dominante: *luulekunsti näitena võib teksti domineerida vastavalt värsitiübile üks või teine ajalooline dominant; sõnakunsti näitena domineerib teksti esteetiline dominant; kultuuriajaloos konkreetset hetke esindava dokumendina domineerib teksti selle perioodi kultuuriline dominant; unikaalse tekstistruktuuri näitena domineerib teksti omaenese unikaalne dominant jne* (McHale 1987: 6). Org kirjeldab dominanti kui tsentraliseerivat telge, mille suhtes enamik tekstielemente omandavad tähenduse ning mille ümber nii autor kui ka lugeja saavad mõttelis-kunstilise terviku konstrueerida (Org 2001: 21). Dominandi mõiste kohaldatavus räägib selgelt tema rakendamise kasuks, sestap saab seda käesolevas töös kasutada struktureeriva mõistena nii metodoloogilise, kirjandusajaloolise, elutunnetusliku kui tekstuaalse analüüsi kontekstis. Kaasaegne kirjandus- ja kultuuriteooria vajab üha enam mõisteid, mis suudaksid vabalt erinevatele nähtustele kohalduda; formalistliku koolkonna dominant on kahtlemata üks sellistest.

Eeltoodu eeskujul, dominandi mõistet kasutades, võib tulevikukirjutusse arvatava jaotada kaheks — tekstideks, mis rakendavad maailmaloomes kas dominantantselt ekstrapolatiivset või dominantantselt spekulatiivset meetodit. Nendevahelise põhimise erinevuse sõnastab McHale raamatus «Constructing Postmodernim»:

*Ekstrapolatiivne teaduslik fantastika lähtub empiirilise maailma praegusest seisundist, eriti teaduslike teadmiste praegusest seisundist, ning ehitab loogilisel ja lineaarsel moel maailma, mis võiks olla praeguse maailma tulevikuline pikendus või praeguste tegevuste tagajärg. Spekulatiivne maailmaehitamine sisaldab endas kontrastina kujutlusvõimelist hüpet, võttes aluseks ühe või rohkema praegusest asjade seisust lineaarselt tuletamatu*

*lahknevuse empiirilisest maailmast. Võib öelda, et ekstrapolatsiooni teel konstrueeritud maailmad on metonüümses seoses praeguse empiirilise maailmaga, samas kui spekulatsiooni teel konstrueeritud maailmad on sellega metafoorses või analoogilises seoses (McHale 1992: 244).*

Lisaks tuleks mainida, et tihti esinevad mõlemad maailmaehitusviisid teoses korraga ning **ei ole teineteist vastastikku välistavad**. Niimoodi võivad kirjeldatavas tulevikumaailmas koos eksisteerida nii tänapäevase tagapõhjaga kui praeguse asjade seisuga perspektiivist empiirilisel võimatuna tunduvad motiivid. Kuid igal individuaalsel juhul on üks kahest meetodist teoses tõenäoliselt väljapaistvam või keskem (McHale 1992: 244). Sestap ongi dominandi mõiste kasutamine siin õigustatud — igal üksikul juhul on tulevikuline teos dominantselt kas spekulatiivne või ekstrapolatiivne, kuid valdaval osal juhtudest eksisteerivad ekstrapolatiivsed ja spekulatiivsed motiivid teoses kõrvuti.

Andrus Org (2001: 7) kirjeldab teaduslikku fantastikat tabavalt **teaduslik-tehnilise võimalikkuse kunstipärase kujutamisenä**; paljud teoreetikud (vt nt Bainbridge 1986; Puschmann-Nalenz 1992) peavad ratsionaalset ekstrapolatsiooni kogu teadusliku fantastika kui žanri peamiseks loomemeetodiks. Laiemas perspektiivis on niisugune argument loomulikult õigustatud: kui kirjeldatava tuleviku ja reaalse oleviku vahel puudub ühisosa, ei saagi kujutatavat tulevikku tegeliku aegruumi temporaalseks pikenduseks pidada. Selle ühisosa nõude tõttu kätkeb teaduslik fantastika kui žanr endas teatud põhimisel tasandil alati ekstrapolatsiooni. Kuid käesoleva töö raames tuleks ekstrapolatsiooni mõistele omistada ka **kitsam tähendus**, mis lähtub asjaolust, et võimalikkuse üheks osahulgaks on tõenäosus ning tõenäosuse ja võimalikkuse kujutamisel asetuvad tekstuaalsele mõõtmele **erineva tugevusega poeetilised koormused**. Sestap võiks öelda, et laiem võimalikkus hõlmab eneses kitsamalt nii spekulatiivset kui ekstrapolatiivset maailmaehitamist — spekulatiivset kui teaduslik-tehnilise võimalikkuse ning ekstrapolatiivset kui teaduslik-tehnilise **tõenäosuse** kunstilist kujutamist.



Käesoleva töö huviobjektiks on kitsamalt ekstrapolatiivne tulevikukirjutus eelkõige just seepärast, et spekulatiivse maailmaehitamisega kaasnev kujutlusvõimeline hüpe, mis muudab tekstis kirjeldatava maailma empiirilisest maailmast tuletamatuks, muudab ühtlasi spekulatiivse loomedominandiga tulevikukirjutuse oma poeetiliselt väljenduselt **sarnaseks fantaasiale** — toimunud tunnetuslik nihe võib olla sedavõrd suur (noovum võib mõjuda niivõrd võõritavana), et lugeja tajub teksti pigem täieliku fiktsioonina kui millenagi, mis loob otseseid (metonüümseid) siirdeid tegelikku maailma.<sup>5</sup> Ent just need siirded avaldavad tekstuaalsele ruumile paratamatuid lisakoormusi, mida spekulatiivne tulevikukirjutus oma kõrge fiktiivsusastme tõttu taluma ei pea. Spekulatiivse meetodi kaudu kirjeldatud tulevikumaailmal on suurem vabadus kätkeada endas tunnetuslikult võimatut<sup>6</sup>, kuid eneseküllaselt realiseeritud ekstrapolatiivne tulevikunägemus võib hõlmata vaid empiiriliselt võimalikku — ta peidab endas salamisi **kohustust** kirjeldada tulevikku nii, et see mõjuks lugejale tegeliku maailma autentse tulevikuna.

Seda, et spekulatiivne ja ekstrapolatiivne dominant moodustavad teksti sees teatava metodoloogilise opositsiooni, kinnitab individuaalsete tekstide väliselt ka asjaolu, et nii spekulatsiooni kui ekstrapolatsiooni võib **ajalooliste dominantidena** vaadelda ka **teadusliku fantastika moodsa ajaloo lõikes**. Ühe laiemalt aktsepteeritud võimaluse kohaselt (vt nt McHale 1992: 244; Org 2001: 23) algab nüüdisaegse teadusliku fantastika ajalugu 1926. aastal ilmuma hakanud ajakirjaga «Amazing Stories», mida toimetas Hugo Gernsback. Loomulikult võib retrospektiivselt ulmekirjanduse sekka arvata ka paljud varasemad teosed, sealhulgas näiteks Mary Shelley «Frankensteini» ning H. G. Wellsi mitmed romaanid, kuid žanri kindlapiiriline institutsionaliseerimine — selle pidev

---

<sup>5</sup> Võrdluseks: Tibor Fischeri raamatu «Kogujate koguja» minajutustajaks on aastatuhandete vanune savipott, mille kogemuslikust vaatepunktist kirjeldatakse väga truult tegelikus maailmas toimuvat. Kuid retseptsioonilisest küljest on tegu sedavõrd jõuliselt võõritava nihkega, et autor võib edaspidi rahus kirjeldada, kuidas pott end pärast kildudeks kukkumist ise uuesti terveks teeb. Mõte, et savipotil võiks olla oma vaatepunkt, muudab märksa vastuvõetavamaks võimaluse, et see end ka ise suudab tagasi kokku panna, sest lugejat on juba algusest peale harjutatud empiiriliselt ebarealsega.

<sup>6</sup> Nii loetakse ka empiiriliselt võimatutena tunduvad teaduslik-fantastilised maailmad sageli lihtsalt spekulatiivseteks tulevikuvisionideks.

eneseteadvustamine — hakkas kujunema esimeste ulmeajakirjade ilmumisega. McHale (1992: 244-245) kirjutab, et Gernsbacki toimetatud ajakirjades ilmunud juttudes oli dominandis ekstrapolatiivne maailmaehitamine ning selle järel **reageeris iga järgnev teadusliku fantastika faas eelmise faasi dominandile**, kaldudes ekstrapolatsiooni ja spekulatsiooni polaarsuse vastaspoolele (McHale 1992: 245). Niimoodi tingis Gernsbacki ajakirjade ekstrapolatiivne «teaduslikustamine» (vt Org 2001: 36; McHale 1992: 245; Bainbridge 1986: 16) reaktsioonina kalde spekulatiivse loomedominandiga kosmoseoperitesse ja kosmose-fantastikasse (nt sellised autorid nagu E.E. Smith ja Edgar Rice Burroughs). Kosmoseoperitele reageeris alates 1940. aastatest omakorda ekstrapolatiivselt ulmekirjanduse Kuldajastu — tuntumatest autoritest võiks ära nimetada Isaac Asimovi, Robert A. Heinleini, Theodore Sturgeoni, Philip K. Dicki ja Arthur C. Clarke'i — ja sellele alates 1960. aastatest omakorda ulmekirjanduse spekulatiivne Uus Laine (nt Brian Aldiss, J. G. Ballard, Thomas Disch). Uus Laine pikenes tänu J. R. R. Tolkieni raamatute mõjul tekkinud *science-fantasy*'le 1970.-80. aastatesse, mil sellele vastas ekstrapolatiivselt küberpunk (Gibson, Sterling, Rucker, Cadigan, Shiner; vt McHale 1992: 245), mis on tugevalt ka käesoleva töö analüütilises keskmes. Ent siinse arutluse eesmärgiks pole ulmekirjanduse ajaloo detailiseeritud periodiseering; sestap olgu praegu vaid viidatud asjaolule, et spekulatiivset ja ekstrapolatiivset loomemeetodit võib vaadelda vastaspoolustena mitte ainult individuaalse teksti siseselt, vaid ka kogu ulmekirjanduse ajaloo kontekstis.

Ehkki McHale'i käsitlusest Jakobsoni taustal üldjoontes piisab ekstrapolatsiooni kui loomemeetodi esmaseks kirjeldamiseks, olgu võrdleva pildi tekkimiseks siinkohal lisatud veel mõned (kohati kattuvad, kohati lahknevad) käsitlused. **Andrus Org** vaatleb ekstrapolatsiooni ühe teaduslik-fantastilise stsenaariumina. Stsenaariumit kirjeldab ta kui mõtlemise instrumenti, kujutlust narratiivi võimalikest arengutest (Org 2001: 35). Ulmestsenariumid liigituvad Oru järgi üldjoontes kaheks: ekstrapolatiivseteks (uurivateks) ja antitsipatiivseteks (ennustavateks). Viidates vene kirjandusteoreetikule Anatoli Britikovile, kirjutab Org, et ekstrapolatsioon (laiendus; pikendus; sidumine) on mingi

**tendentsi mõtteline jätk vastavalt selle sisemisele seaduspärale** (Org 2001: 35). Ekstrapolatiivse stsenaariumi aluseks on põhjuslik-järgnevuslik suhe: *kui teed seda ja seda, siis toimub see ja see* (*ibid.*: 35). Antitsipatiivne stsenaarium osutab aga hüpoteetilistele tulevikuvisionidele, millel on **prognostiline väärtus** (*ibid.*: 38). Põhimõtteliselt läheneb Oru käsituslaad juba ülal äratoodud McHale'i omale, antitsipatiivne stsenaarium on paljuski sarnane (kui mitte kattuv) McHale'i spekulatiivse maailmaehitamisega.

**Darko Suvin** käsitleb teadusliku fantastika heuristilisi mudeleid **analoogia ja ekstrapolatsiooni** raames. Analoogia puhul lähtub tunnetus pigem narratiivi **lõplikust tähendusest** või sõnumist ning seda saab vaid kaudselt seostada autori keskkonna dominantsete probleemidega (Suvin 1979: 76). Teiste sõnadega — autor lähtub kirjutades teksti lõplikust metafoorselt tähendusest ning kirjandusliku maailma ülesehitus koos kõikide oma üksikasjadega on allutatud sellele tähendusele. Autoril on vaba voli kalduda *poiesis*'esse, läheneda oma kirjutuses fantastilisele: tekstuaalne tulem sõltub ja on tingitud teksti sõnumist, tekst võib taotluslikult kaugeneda empiirilisest tegelikkusest. Seevastu ekstrapolatsioon lähtub Suvini järgi **loo tuumaks kehastunud kognitiivsest hüpoteesist** ja laiendab seda tulevikku (Suvin 1979: 75). Vaadates kõrgemale sellest põhimisest asjaolust, et igasugune kirjandus on käsitletav fantaasiana, võib väita, et ekstrapolatiivse kirjutuse olemus on rangelt mimeetiline, kuid tema eripära seisneb selles, et tegelikkus, mida ekstrapolatiivne kirjutus jäljendab, **pole veel juhtunud** — see eksisteerib **võimalike loogiliste eelduspikendustena** autori peas. Vastupidiselt analoogiale, kus narratiivi lõplikust tähendusest lähtuv tunnetus määrab (isegi kui see ilmneb maailma kategooria tasandil) tekstuaalse realisatsiooni üksikasjad, tõuseb ekstrapolatiivse kirjutuse tähendust genereeriv tunnetus tekstuaalsest realisatsioonist endast ning on selle lõppjäreldeks.

Suvin teeb ranget vahet ekstrapolatsioonil kui **kirjanduslikul strateegial** ja ekstrapolatsioonil kui **tehnokraatlikul ideoloogial** ning väidab, et ekstrapolatsiooni futuroloogilise funktsiooni rõhutamine on ohtlik, sest sel on tendents omistada teaduslikule fantastikale **valitsevate ideoloogiate populariseerija** rolli. *Iga märkimisväärset teaduslik-*

*fantastilist teksti tuleks lugeda kui analoogiat, mis jääb ähmase sümboli ja konkreetse suunitlusega mõistujutu vahealasse; ekstrapolatiivne teaduslik fantastika on igasuguses futuroloogilises mõttes tehnokraatliku ideoloogia pettekujutelm ( ibid.: 76).* Suviniga sarnane hoiak on võetud ka käesolevas uurimustöös — igasugune futuroloogiline roll, mida teaduslikule fantastikale võidakse omistada, on puhtalt sekundaarne. Ükskõik millise teadusliku fantastika teoreetiline defineerimine otseseks tulevikuliseks ekstrapolatsiooniks peaks seetõttu olema *siivselt ja sügavalt varjatud (ibid.: 76).* Ekstrapolatsiooni käsitletakse siinses magistris töös peamiselt kirjandusliku strateegiana ning mitte uksena tulevikku sellisel kujul, nagu see kunagi tulla võib.<sup>7</sup> Suvin allutab oma käsitluses ekstrapolatsiooni analoogiale, vaadeldes seda kui analoogia ühemõõtmelist ja teaduslikku piirjuhtumit (*ibid.: 76*). Antitsipatiivset teaduslikku fantastikat — narratiive, mis leiavad aset autori ühiskonna ajaloolises tulevikus — tuleks Suvini sõnul rangelt eristada ekstrapolatsioonist kui tehnokraatlikust ideoloogiast ja ekstrapolatsioonist kui kirjanduslikust strateegiast. Ekstrapolatsiooni kui kirjanduslikku võtet võib mingi konkreetse nähtuse tulevikuliseks pikendamiseks kasutada ka antitsipatiivsetes narratiivides, kuid teadusliku fantastika kognitiivne väärtus peitub sellegipoolest pigem selle **analoogilises viites autoriolevikule** kui lokaalsetes või globaalsetes ennustustes (Suvin 1979: 78). Niisiis võiks ekstrapolatsioon kui kirjanduslik strateegia oma realisatsioonis otsida vastust küsimusele, kuidas kirjeldada tulevikku nii, et see mõjuks autorioleviku perspektiivis tõenäolisena: autor lähtub empiirilise maailma dominantsetest kultuurilistest ja teaduslikest motiividest ning loob nende põhjal oma tunnetusest lähtuva tulevikunägemuse.

Tuleks tähele panna, et ekstrapolatsioon on üldistatud kujul ka väga paljude mitteulmeliste teoste **seesmine siduv komponent**: kui autor alustab (näiteks) romaani kirjutamist, rajab ta sageli teatud põhieeldused, mille vähem või rohkem loogiline pikendus või realisatsioon võtavadki edasise teose kaju. Loomulikult pole see igal individuaalsel juhul täielikult niimoodi: põhjuslik-järgnevuslikul loogikal rajaneva loomeprintsibi võib kõige sagedamini

---

<sup>7</sup> Ehkki sotsiaalsest konventsioonist, mis on paljudele ekstrapolatiivse loomedominandi mõjuväljas viibivatele autoritele surunud peale «kohustuse mõjuda prohvetlikult», tuleb järgmistes peatükkides veel juttu.

leida lineaarse narratiiviga teoses; taotluslik kaugenemine empiirilist tegelikkust ülesehitavatest printsiipidest viib kaugemale ka ekstrapolatiivsest loomemeetodist. Kuid teose sisese väiksema episoodi lineaarset sidusust tagava loomeprintsiibina esineb see sellegipoolest sageli: kui miski on nii ja nii, hakkavad juhtuma sellised asjad.

### **1.3. Autentse tuleviku tuletamise võimalustest**

Enne põhjalikuma analüüsi juurde siirdumist on kohe oluline tähele panna, et igasuguse eduka tulevikukirjutuse puhul pole tegu autentse tulevikuprojektsiooniga, vaid *autentsena mõjuva* tulevikuprojektsiooniga: täielikult tõeale vastava tuleviku ennustamatust on peetud inimese ainsaks vabaduseks (Wittgenstein 1996: 107). Sellele, millised võimalused on autoril üldse tegelikku (millalgi juhtuvat) tulevikku tuletada, annavad piisava raamistiku **Juri Lotmani** ja **Ilja Prigogine**'i kirjutused ajalooptsessi olemusest.

Juri Lotman kirjeldab ajalugu kui **iseareneva elusaine laviini** — see pole ühejooneline protsess, vaid paljuteguriline vool (Lotman 1999: 378). Ajalooptsessis heitlevad ühelt poolt entroopiat suurendavad mehhanismid ja teiselt poolt sellised mehhanismid, mis suurendavad «ristteede», alternatiivide, niisuguste hetkede hulka, mil edasist arengut pole võimalik ennustada. Sellistel hetkedel (*mil süsteem on jäänud mõttesse, seistes valiku ees*) sekkuvad protsessi inimese intellekt ja isiksus, mis võimaldavad edasise suhtes valiku teha (*ibid.*: 379). Need tegurid võivad ajaloo «normaalses kulus» olla kuitahes jõuetud, kuid **bifurkatsioonihetkedel** (nagu Prigogine neid sekkumishetki nimetab) osutuvad nad otsustavaks. Lisaks sellele tagavad nad üldisesse sündmustekäiku sekkudes muutustele pöördumatu iseloomu (*ibid.*: 379). Bifurkatsioonipunktides — hetkedel, mil *edasine areng võib võrdse tõenäosusega kulgeda mitmes suunas* — hakkab toimuma ühtede variantide väljavalimine ja teiste välistamine (*ibid.*: 380). Prigogine võrdleb essees «Ebastabiilsuse filosoofia» bifurkatsioonipunkte tagurpidipööratud pendliga: see võib kukkuda paremale

või vasakule; ning piisab väga väikesest võnkest, et panna ta kukkuma ühele ja mitte teisele poole (Prigogine 1995: 2142). Samamoodi — imepisikeste faktorite mõjul võrdsete valikute seast ühe kasuks otsust langetades — toimub ka valik ajaloo protsessis; selle valiku pöördumatus tingib suunatud aja: *Pöördumatu, suunatud aeg saab tekkida ainult seetõttu, et tulevik ei sisaldu olevikus, või õigemini sisaldub seal ühena mitmest võimalusest* (Lotman 1999: 380).

Täpselt niisuguse võimalikkuste paljususega seisab pidevalt silmitsi ka ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse autor: ta peaks justkui olema suuteline täitma funktsioone, mida Prigogine omistab heale Šveitsi kellasepale ja Leibniz Jumalale — st, omaloodud süsteemi **ühekorraga käima panema ja seda uuesti kohandamata töös hoidma** (Prigogine 1995: 2144). Ta peaks justkui tabama nimetatud ühe mitmest võimalikust ning selle tekstuaalsesse vormi transformeerima. Kuid just sedasorti idealism — kõiketeadmise võimaluse tunnistamine — ongi see, mida Suvin pidas tehnokraatliku ideoloogia sümptomiks. Tegelikuses on selge, et autor võib võimalikest valikutest jõuda vaid nendeni, mis seisavad kõige lähemal ning lähtuvad sellest otseselt tunnetusest, mille on kehtestanud viimane pöördumatu bifurkatsioonipunkt. Prigogine sõnastab sama reaalteaduslikumas keeles: *Igal antud hetkel on esile kerkimas uued lahendused: bifurkatsiooni fenomen juhib meid uute lahendusteni, tuues kaasa objekti uue ruumilis-ajalise organiseerumise* (Prigogine 1995: 2147). Järgmiste, nn teise astme valikuteni pole võimalik tegelikuses jõuda, sest iga pöördumatu (ning ennustamatu) valik kehtestab uue tunnetusliku asjade seisu, millest lähtudes on võimalik hakata uuesti kultuurilistel ja teaduslikel dominantidel põhinevaid eeldusi paika panema, et seejärel uusi võimalikke esilekerkivaid valikuid tuletada. Teiste sõnadega — mida kaugemale autor bifurkatsioonipunktide järgnevusahelat ekstrapoleerib, seda rohkem **kaugeneb ta tõenäosusest**, ehkki tegelikult on ta juba pärast esimese valiku tegemist **sisenenud tõenäosuse sfäärist võimalikkuse sfääri**. Lisaks sellele on ekstrapolatsioon kui meetod Prigogine'i terminit kasutades stabiilne süsteem. Ta põhineb lihtloogilisel pikenduse mehhanismil. Kuid Prigogine'i sõnul tunnustavad paljud teadlased, et meie

keskkond on mõistetav vaid selliste süsteemide valguses, mis on ühtaegu nii stabiilsed kui ebastabiilsed. Kuna nad on määratletud stabiilsuse ja ebastabiilsuse segu poolt, on tulevikku raske prognoosida (Prigogine 1995: 2147).

Ka Darko Suvin tunnistab, et tulevik on ilmselgelt **kvantitatiivselt mõõdetamatu ruum**. Inimsuhete kogum ei seisa piisavalt pikka aega muutumatuna, et mõnd individuaalset elementi saaks muutmatul taustal ekstrapoleerida, ja see on eeldus, mis muudab kehtetuks nii igasuguse futuroloogilise kui ka avalikult fiktsionaalse ekstrapolatsiooni (Suvin 1979: 77). Suvin lisab, et inimühiskondade ja –suhete tuleviku ennustamisel pole inimteaduste mudelina võimalik kasutada loodusteaduste ortodoksset (absoluutset või teaduslikku) filosoofiat ning selle käigus ilmneb, et kogu teadus (ka loodusteadus) on ja on alati olnud ajalooline kategooria ning looduslikust ehk «objektiivsest» ja inimlikust ehk «subjektiivsest» teadusest tuleks lõpuks mõelda kui tervikust (*ibid.*: 77). Selle taustal omandavad erilaadse tähenduse Dani Cavallaro sõnad, kes kirjutab raamatus «Cyberpunk and Cyberculture», et nii reaalteadused (*hard sciences* — füüsika, bioloogia ja keemia) kui pseudoteadused (sotsioloogia, antropoloogia, lingvistika, psühholoogia ja teoloogia) kombineerivad oma repertuaarides fakte ja fiktsiooni, sest mõlema peamiseks funktsiooniks on **inimeste saatuse üle spekuleerimine** (Cavallaro 2000: 6). Nii reaal- kui pseudoteadused<sup>8</sup> ei anna inimestele lõplikke teadmisi, vaid pigem kutsuvad üles **otsima teadmisi teadmise enese olemuse kohta** (*ibid.*: 6). Sestap on ka teadusliku fantastika uurimise juures (ning autentsena mõjuva tulevikukirjutuse kirjutamise juures) «**tunnetus**» märksa olulisem kategooria kui «teadus»: asjade tulevikulises õigsuses ei saa kunagi kindel olla, kuid neid võib tulevikulistena tunnetada. Laiaulatuslikud teaduslikud teadmised empiirilise reaalsuse kohta ei taga veel autentsena mõjuvat tulevikukirjutust: lisaks teaduslik-kultuuriliste dominantide tunnetamisele läheb selleks tarvis spetsiifilist tekstuaalset tehnikat — kindlat laadi **kontrolli tekstuaalse mõõtme üle**.

---

<sup>8</sup> Siinkohal on tegu Cavallaro enda kategoriseeringuga

Asjaolu, et tulevik on mõõdetamatu ruum ja selle ennustamine seega täie kindlusega võimatu, ei tähenda, et tulevikukirjutus ei saaks avaldada mõju praegusele asjade seisule või ajaloooptsessile enesele. Tulevikukirjutusel on olnud potentsiaali **osalemaks teaduslik-tehnilises arenguprotsessis**. Väidetavalt ammutasid teadlased 1990ndate alguse San Franciscos virtuaalsele reaalsusele lähenevate uute tehnoloogiate kavandamisel inspiratsiooni Neal Stephensoni «Lumevaringust» (Stephenson 2003), kus neid oli edasiarendatud kujul üsna mahukalt ja detailselt kirjeldatud. Samamoodi olevat 1960. aastatel NASA teadlased oma teaduslikele arendustele taustaks võtnud mõningaid Arthur C. Clarke'i teoseid. Sellisel viisil võivad ekstrapolatiivsed tekstid siseneda reaalteaduslikku arenguspiraali — teadlased ammutavad inspiratsiooni kirjanike raamatutest ning kirjanikud omakorda teaduslik-tehnilise maailma viimastest arendustest. Arvatavasti on nii mõnigi ulmekirjanduslik teos laiemal üldsuse teadmata olnud inspiratsiooni allikana oluliseks osaks nii mõnegi teadusliku saavutuse juures. Ning täpselt samamoodi võib ulmekirjanduslikest teostest tihti leida teaduse viimastel saavutustel põhinevaid julgeid (ent loomult siiski pseudoteaduslikke) edasiarendusi.

Ekstrapoleeritud motiivide tunnetuslik täitumisvõimalus reaalses maailmas võib aja möödudes nõrgeneda või sootuks olematuks muutuda; pärast bifurkatsioonipunktide ennustamatuid valikuid võib tekkida kognitiivne situatsioon, milles kunagi ühe või teise ekstrapolatsiooni kaudu tuletatu ei pruugi enam tõenäolisena tunduda. Nii on — vähemalt Neal Stephensoni enese sõnutsi — mööda saanud sellesama «Lumevaringu» ekstrapolatsioonide tõenäosuse aeg:

*«Lumevaring» osutus enamjaolt luhtunud ennustuseks. Inimesed on süvendatud 3D tehnoloogia vastu näidanud üles vaid piiratud huvi. Sestap arvan ma, et «Lumevaring» töötab paremini romaani kui prognoosina. Kuid see andis mõistliku, sidusa pildi teatud konkreetsest meelelahutustehnoloogiast. Seda sorti nägemus on inseneridele kasulik. Nad töötavad tavaliselt süsteemi ühe osa kallal, sest nende tööstus on selline, ning nad ei saa kõrval seista ja kogu pilti näha. Kui insenerid kiidavad mõnd teadusliku fantastika autorit, siis harilikult mitte seepärast, et too inimene ennustas tulevikku. Pigem kiidavad nad teda*



*seepärast, et too sidus ühildamatud ideed ühtseks nägemuseks, mida võivad suunistena kasutada inimesed, kes selle tehnoloogia tegelikult kasutusele võtavad (Levine 2003).*

Siit nähtub, et tulevikulise tõenäosuse võimaluse minetamine **ei kahanda ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse tähendust**: nagu juba öeldud, on igasugune futuroloogiline roll, mida teaduslikule fantastikale võidakse omistada, puhtalt sekundaarne. Kirjanduslik analoogia, mille «Lumevaring» lugejale edastab, on endiselt elujõuline ning teos on olenemata ennustuse luhtumisest võimeline kaudselt osalema reaalteaduslikus arenguspiraalis.

Ekstrapolatiivsed tuletised, mille tõenäosusmoment on juba möödas või suurema kahtluse all, võivad ühiskondlikus interaktsioonis realiseeruda **üldiste ideekonseptsoonidena** ning niisugusel kujul nii individuaalsete identiteetidele kui tervele ühiskonnale sellegipoolest mõju avaldada. William Gibsoni termin küberruum (*cyberspace*) esines esmakordselt 1982. aastal avaldatud lühijutus «Põlev Kroom» (Gibson 2002: 287); üksikasjalikumalt on selle termini algne tähendus lahti seletatud Gibsoni esikromaanis «Neuromancer»:

*Konsensuaalne hallutsinatsioon, mida kogeb iga päev miljardite kaupa igast rahvusest legitiimseid operatoreid selle kaudu, et lastele õpetatakse teatud matemaatilisi konseptsoone. Graafiline inforepresentatsioon, mis on abstraheritud kokku kõikidest arvutitest inimsüsteemis. Kujuteldamatu kompleksus. Kiirguvad valgusjooned inimõistuse mitteruumis, info konstellatsioonid ja kobarad. Nagu linnatuled, mis kaugenevad (Gibson 1984: 51).*

Ehkki niisugune sõnastus haakub kaudselt takistusteta tänapäevase konseptsooniga Internetist, viibivad romaani tegelased küberruumis siiski kui konkreetse kolmedimensionaalses virtuaalruumis, milleni on tegeliku maailma teaduslik-tehnilise arengu seisukohalt ikkagi üsna pikk või (nagu Stephensonist aru võiks saada) käänuline tee. Küberruum kui algne ekstrapolatsioon võib niisiis olla praeguseks tunnetuslikust dominandist välja langenud (oma algse kinnistunud tähenduse minetanud), kuid termin ise on virtuaalse mõõtme tähistajana sellest hoolimata laialdaselt kasutusel ning sellest vaatepunktist võiks seda pidada ka üheks ulmekirjanduse mõjukaimaks ja õnnestunumaks ekstrapolatsiooniks. Sama võiks arvatavasti väita ka tulevikuliste nägemuste kohta, mille

tõenäosusmoment püsib — niisugused veel realiseerumata kuid tinglikult tõenäolised ekstrapolatsioonid võivad ideekontseptsioonidena ühiskonnale juba «ennetavat» mõju avaldada. Heaks näiteks võiks olla ka Andy ja Larry Wachowski film «The Matrix» (1999), milles vihjatakse, et tegelikkus, mida inimkond peab tõeliseks, on tegelikult konsensuaalselt kogetav virtuaalne reaalsus, ning tegelikkuses on masinad kunagi tulevikus inimsoo orjastanud ja selle oma energiaallikaks muutnud. See idee on kindlasti filmikeeleliseks peegelduseks mõningatele filosoofiast või tänapäeva tegelikkusest tuntud märksõnadele (nt virtuaalsus, simulaakrumid, infoühiskond, digitaalne ajastu), kuid «The Matrix» kui tulevikulise võimalikkuse või tõenäosuse otsene kunstipärane kujutus võib tänapäevase lääneliku inimese maailmatunnetust filmis domineerivate uute tunnetuslike motiividega juba «eelkaemuslikult» harjutada (olenemata sellest, kas niisugune tulevik ka tegelikult kunagi tõelisuseks saab). Mõistagi tõestab see uuesti tulevikukirjutuse futuroloogilise rolli sekundaarsust analoogia ees, ent samas leiab kinnitust asjaolu, et ulmekirjandus (olgu trükitult või visuaalses meedias võimendunult) on kahtlemata täitnud olulist rolli **inimkonna futuroloogilise silmadeavajana** — teinud **tulevikku suunatud ootava mõtlemise emotsionaalselt tähtsaks** ning lõiminud selle igapäevase vaimse rutiiniga. Žanri parimad esindajad ületavad selgelt lihtsa meelelahutuse tasandi, pakkudes kujundisüsteeme, mis toodavad intellektuaalset virgutust ja osavõttu.

Eelneva arutluse jooksul on end ikka ja jälle tõestanud asjaolu, et metafoorne või metonüümne tähendus, mis tekib kirjeldatava tuleviku võrdlusest asjade praeguse seisuga, osutub ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse puhul olulisemaks kui igasugune tegelik teadmine tulevikus toimuva kohta. Kuid ka analoogia põhjal tekkiva tähenduse mõjulepääsemiseks on tarvis tulevikku kirjeldada nii, et see mõjuks tänase päeva lugejale autentsena — veel olematut peegeldav fiktsionaalne ruum tuleb katta kinni **usutavuse illusiooniga**.<sup>9</sup> Olles nüüdseks selgitanud ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse kirjeldamiseks vajalikku baasmõistetikku ning selle lähimat ümbrustikku, on võimalik süvendatumalt läheneda

---

<sup>9</sup> Jutt käib siin (kitsamas tähenduses) ekstrapolatiivsest tulevikukirjutusest. Loomulikult toodab analoogia kaudu metafoorset tähendust ka spekulatiivne tulevikukirjutus.

tulevikukirjutuse kui illusiooniloomelise üksikasjadele, ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse poeetilistele aspektidele. Selleks aga tuleks kõigepealt anda analüütiline perspektiiv kõnealuse kirjutuse lähtekohale — motiivide kogumile, mida McHale nimetab «empiirilise maailma praeguseks seisundiks».

## 2. Empiirilise maailma praegune seisund

### 2.1. Postkognitiivse aegruumi virtuaalne kvaliteet

Empiirilise maailma praegune seisund — teiste sõnadega tänapäev — on mõistagi tinglik määratlus, sest esiteks tekib tänu lähenemisnurkade paljususele ja motiivide erinevatele rõhuasetustele raskusi «objektiivse reaalsuse» olemasolu või olemuse kokkuleppimisel ja teiseks, nagu ütleb Fredric Jameson, *ei ole individuaalse inimbioloogia, looduse ja ühiskondliku ajaloo (või kapitalismi puhul ka suurte majanduslike tsüklite) ajad üheselt mõõdetavad* (Broderick 1995: 45). Kuid selle määratluse tinglikkuse eeliseks on asjaolu, et ta lubab nähtuse piire liiga konkreetset ära nimetamata tunnetada tänapäeva kui tervikut, mida karmimad piiritlused või määratlused võivad lõhkuma hakata. Sellesarnast lihtsustatud ja detailiseerimata lähtepunkti — *à la* «Tänapäeval / viimasel ajal on.... (dominantne üks või teine tendents)» — kasutavad «asjade praegusele seisule» lähenemiseks üsna mitmed kultuuriteoreetilised tekstid (vt kasvõi Baudrillard 1999a: 127-134). Nii eeldatakse automaatselt vastuvõetavat seost teksti tähenduse ja reaalsuse vahel, kuid otsene teoreetiline kontekst ja tegeliku maailma kontekst jääb täpsustamata. (Väidetakse midagi «empiirilise maailma praeguse seisundi» kohta ning lugeja võtab tänapäeva tunnetuslikult kui mingit dominantsete motiivide kogumit; teda ei kutsuta küsima otseselt sõnastatud konteksti järele.) Teise võimaluse kohaselt (vt nt Jameson 1996; Cavallaro 2000 jpt) määratletakse üksikasjalikult käsitletav nähtus ja selle teoreetiline kontekst (toodud näiteteoste puhul siis vastavalt hiliskapitalistlik kultuuriloogika ja küberpunk), kuid seos teksti tähenduse ja tegeliku maailma vahel jääb lugeja luua. (Lähtuvalt oma empiirilisest tunnetusest otsustab lugeja ise, mil määral üks või teine mingit nähtust analüüsiv tekst tema jaoks maailmaga sobitub.) Kuna otsus ekstrapolatiivse kirjutuse autentsuse üle (ning sellega koos ka suur osa teose tähenduse tekkest) rajaneb otseselt lugeja empiirilisel maailmanägemisel, eelistab käesolev uurimustöö esimest

lähenemisenurka — võtta kattumuslikku seost teksti tähenduse ja tegeliku maailma vahel eeldusena ning kutsuda lugejat konstrueerima teoreetilist konteksti ja «tänapäeva» (mõtteloolisi) raame.

### 2.1.1. Kognitiivne, postkognitiivne

Tänapäeva läänelik linnaruum<sup>10</sup> on **epistemoloogilises kriisis** — just niisugune tõdemus võiks üldistada empiirilise maailma praegust seisundit. Arutluskäik, mis seda tõdemust selgitab, on aga võrdlemisi pikk ja mitmetahuline. Raamatus «A Dialectic of Centuries» iseloomustab avangardpoet, helilooja ning *performance*-kunstnik Dick Higgins kunstnike lähenemises toimunud muutusi **kognitiivsete ja postkognitiivsete küsimuste kaudu**. Mõistagi on nende küsimusgruppide vahel tekkiv polaarsus fokuseerivate komponentidena rakendatav ka laiemal tasandil, näiteks hiliskapitalistliku kultuuriloogika (nii nagu Jameson (1996) seda mõista võiks) või viimase aja kirjanduse analüüsi juures:

*Kognitiivsed küsimused*  
(mida küsib enamik 20. sajandi kunstnikke, olgu nad platonlikud või aristotellikud, umbes kuni aastani 1958):  
«Kuidas ma saan tõlgendada maailma, mille osa ma olen? Mis ma selle sees olen?»  
*Postkognitiivsed küsimused*  
(mida küsib enamik kunstnikke sellest ajast saadik):  
«Milline maailmadest see on? Mida selle sees tegema peaks? Milline minu minadest seda tegema peaks?» (Higgins 1978: 101).

Higgins'i pooleldi mängulisel lähenemisel on mitu head külge. Esiteks on dominandimuutuse dateering **intuitiivset laadi**; Higgins väldib märksa ilmsema sümboolse tähendusega aastaarve (nagu näiteks 1945 või 1960) ja annab seeläbi mõista, et tegu pole *kaardiga, mille piirjooned vajavad lihvimist* (McHale 1992: 146). Täpsest dateeringust sõltukski siinkohal vähe, aastaarvu tunnetuslik loomus viitab ka kognitiivse ja postkognitiivse mõttelaadi erinevuste tunnetuslikule alusele. Brian McHale (1992: 146) on

---

<sup>10</sup> Kontiinuum, mis toodab kahtlemata kõige rohkem ekstrapolatiivset tulevikukirjutust

Higgins'i küsimusi analüüsid kasutusele võtnud märksa tuttavlikuma terminoloogia ja samastab kognitivismi üldjoontes modernismiga ning postkognitivismi postmodernismiga. Higgins ise aga paistab modernismi ja postmodernismi mõisteid vältivat ning allakirjutanu järgib tema eeskju, et vältida mitmetimõistetavust, suvalist kasutust ja liigset ballasti, mille postmodernismi mõiste endaga liigagi sageli kaasa tõmbab.<sup>11</sup>

McHale (1987: 9-10) asetab need Higgins'i küsimused tähenduslikku perspektiivi, kirjeldades kognitiivseid küsimusi kui **dominantselt epistemoloogilisi** ja postkognitiivseid küsimusi kui **dominantselt ontoloogilisi**.<sup>12</sup> Kognitiivse dominandiga küsimused (ka siin on otstarbekas kasutada juba tutvustatud Jakobsoni terminit) on küsimused **teadmise ja olemuse** järele; McHale lisab Higgins'i põhilistele veel mõned: *Mida on võimalik teada? Kes seda teab? Kuidas ja millise kindlusega nad seda teavad? Kuidas ja kui suure usaldusväärusega kandub teadmine ühelt teadjalt teisele? Millised on teadmiste piirid?* jne (McHale 1987: 9). Ontoloogilise dominandiga küsimused on küsimused **olemise ja maailma** järele. Ka siin täiendab McHale Higginsit: *Mis on maailm? Milliseid maailmu on olemas, milline on nende ülesehitus ja mille poolest need erinevad? Mis juhtub, kui erilaadsed maailmad satuvad vastasseisu või kui nende piire rikutakse? Milline on teksti eksisteerimismoodus ja milline on teksti projitseeritava maailma (või maailmade) eksisteerimismoodus?* jne (McHale 1987: 10). Kognitivismi ja postkognitivismi tuleks vaadelda mitte järgnevuslike, vaid **paralleelselt arenevate diskursustena**. Sel moel muutub kontrollimatu epistemoloogiline ebakindlus mingil hetkel ontoloogiliseks paljususlikkuseks või ebastabiilsuseks — kui minna epistemoloogiliste küsimustega

---

<sup>11</sup> Modernismi ja postmodernismi asendamisel kognitivismi ja postkognitivismiga on käesolevas uurimustöös lisaks viimaste kindlapiirilisele semantilisele tähendusele veel üks põhjus — nende kaudu saab teineteisele takistusteta lähendada käesolevale uurimusele olulised Brian McHale'i ja Fredric Jamesoni erilaadilised postmodernismi-käsitlused. Jamesoni jaoks (1996) tähistab postmodernism hiliskapitalistlikku kultuurilooikat, McHale'i jaoks (1987; 1992) aga kirjandusliku poeetika ontoloogilist orientatsiooni. Mõlemad käsitlused on aga vastavuses Higgins'i küsimustega postkognitiivsest — sestap tähistab postkognitiivne järgnevas uurimuses nii Jamesoni kultuuriteoreetilist kui McHale'i kirjandusteoreetilist lähenemist postmodernismile.

<sup>12</sup> Epistemoloogiline ja ontoloogiline dominant võivad pakkuda selgepiirilise tähenduse ka näiteks Ihab Hassani modernismi ja postmodernismi võrdlevale tunnustetabelile (vt nt Juske 1993).

piisavalt kaugelt, kalduvad need ontoloogilise poolele (*ibid.*: 11). Sarnane seaduspära kehtib ka ontoloogiliste küsimuste puhul; epistemoloogilise ja ontoloogilise vahel ei eksisteeri mitte lineaarne ja ühesuunaline, vaid mõlemasuunaline ja ümberpööratav suhe — kui minna ontoloogiliste küsimustega liiga kaugelt, kalduvad need omakorda üle epistemoloogilise poole (*ibid.*: 11).

Niimoodi näiteks kompab ontoloogilise piirjooni Oedipa Maas **Thomas Pynchoni** romaanis «The Crying of a Lot 49» (1966), kirjutades oma teadmiste absoluutse piirini jõudnuna märkmikusse tundmatu sümboli alla ahastava küsimuse: *Kas ma projitseerin uue maailma?* (Pynchon 1999: 64). Oedipa on selleks hetkeks jõudnud punktini, kus ta pole kindel, kas on avastanud Tristero-nimelise põrandaaluse postitöötajate võrgustiku, mis tema vastu vandenõud peab, või mitte: kõik märgid justkui viitaksid selle, kuid mitte ühtegi kindlat tõendit ei eksisteeri. Oedipat tabab suutmatus otsustada, kas minna kaasa potentsiaalse vandenõu olemasoluga ja näha hoopis teise ilmega maailma või sootuks tõrjuda vandenõu sümptomeid. Selline epistemoloogiline ebakindlus rajabki teed ontoloogilisele — Oedipa hülgab seesmiste teadmiste tasandi (sest enamat teada pole tal selles situatsioonis võimalik) ning mõtiskleb, kas ta peaks projitseerima uue maailma, uskuma sellisesse alternatiivsesse reaalsusse, milles Tristero tema vastu vandenõud peab. Romaani lõpul jääb ta ühte oksjoniruumi Tristero saadiku lubatud saabumist ootama, kuid lugu lõpeb enne, kui Oedipa jõuab oma kahtlustele kinnitust leida või need ümber lükata. Tristero jääb üksnes võimaluseks. Oedipa ei murra oma solipsismi suletud ringist välja (vt McHale 1987: 24) ning sarnaselt sellele Pynchoni romaan vaid kompab postkognitiivset. McHale selgitab, et niisugune epistemoloogiline solipsism leiab oma lahenduse vaid läbi kaldumise ontoloogilisse. Võrdselt usutavana tunduvate tõeversioonide tunnistamisel tekkivat epistemoloogilist segadust saab lahendada vaid lugematu hulga maailmade paralleelse olemasolu tunnistamise ning nende kõrvutamise kaudu — nähtus, mida McHale nimetab mänglevalt *kosmiliste piljardikuulide suudluseks* (*ibid.*: 25) ning mille kirjanduslikke võimalusi uurib Pynchon ulatuslikumalt oma järgmises romaanis «Gravity's Rainbow» (1973).

Eeltoodu valguses avanevad pisut lähemalt ka «maailma» ja «mina» mõistete tähenduserinevused kognitiivses ja postkognitiivses. Higginsi kognitiivsed küsimused viitavad nii «mina» kui «maailma» seesmisele ühtsusele: inimesel on **oma kindel mina, mis opereerib ühes olemasolevas maailmas**. Niisugusele ainsuslikkusele ei esitata üldjoontes väljakutset (Oedipa Maasi võib pidada maksimaalseks piirjuhtumiks); kognitiivse (või modernistliku) välja kirjandus kerkib **mina ja maailma vahelistest vastuoludest** ning teadmatuses kummagi olemuse suhtes. Postkognitiivsed küsimused aga tähistavad **suutmatust orienteeruda lugematute minade ja maailmade rägastikus** — see tähendab nii eemaldumist inimese ühtsest (traumaatilisest) tuumast (või suutmatust sellega toime tulla) kui ka **epistemoloogiliste probleemide allutamist maailmale või «maailmasuse» kategooriale**.

### 2.1.2. Postkognitiivse ruumiline aspekt

Tänapäeva hiliskapitalistlik linnaruum on kõige paremini kirjeldatav kui kontiinum, milles *moderniseerimisprotsess on lõpule viidud ja loodus on lõplikult kadunud. See on varasemaga võrreldes täielikumalt inimesekesksem maailm, kuid niisugune, milles «kultuurist» on saanud tõeline «teine loodus»* (Jameson 1996: ix). Selline konditsioon on inimese kui lakkamatult ratsionaalsuse poole püüdleva olendi produkt, sündinud tungist kontrollida aegruumis (kasvõi termodünaamika teise seadusega sätestunud) üha kasvavat entroopiat. Kultuur on vaadeldav ratsionaalsuse pealetungi manifestatsioonina, inimkonna püüuna välistada kõike, mille resultaat pole mõistuslikult tuletatav. Niimoodi töötavad näiteks (reaal)teadused kui ühed peamised kultuurilise progressi markeerijad: igale kavandatavale protsessile prognoositakse tihti peale juba ennetavalt oma oodatav tagajärg. (Sellest asjaolust saab oma metodoloogilise lähte ka igasugune ekstrapolatiivne kirjutamine.) Nimetatud ratsionaliseeriva tungi tulemina saaks käsitleda reaalsuse järjest kasvavat objektistumist — läänelik kultuur üritab inimese poolt loodud ja tema loogilisele



kontrollile alluva toodangu esilemanamise kaudu kultuuriruumis kaoslikke impulsse kinni katta. Niisuguse protsessi tulemusena on objekti staatus (ehkki mitte olemus) järk-järgult muutunud ning see muutus on läänelikus linnaruumis toonud omakorda kaasa ruumitunnetuse transformeerumise.

**Jean Baudrillard** kirjutab essees «Kommunikatsiooni ekstaas», et läänelikus tarbimisühiskonnas ei kujuta objekt endast enam inimese olemustäiendit. Tarbimisühiskonnale eelnenud tootmisühiskonnas (mida iseloomustavad küsimused on Higgins'i kognitiivsed) võis objekti vaadelda subjekti peegeldusena (Baudrillard 1999a: 126) — inimese mõne **füüsilise või mentaalse funktsiooni pikendusena inimesest väljapoole**. Objektile läheneti siis **omamise ja projektsiooni loogika** kaudu (*ibid.*: 127); inimese (sotsiaalne) olemus oli määratletav selle kaudu, kui palju ta omas, ning see määratles omakorda teda ümbritseva objektidevahelise ühiskondlike suhete võrgustiku konfiguratsiooni. Niisugusele mõttekäigule sekundeerib selgitavalt kaasaja Ida-Euroopa üks mõjukamaid filosoofe **Slavoj Žižek**, kes uurimuses «Ideoloogia ülev objekt» vaatleb Marxi refereerides inimkonna üleminekut feodalismilt kapitalismile. Žižeki järgi *surutakse kodanliku ühiskonna kehtestamisega alla ülemvõimu ja allumise suhted* (Žižek 2003: 62); ülemvõim ja allumine on *peidetud asjade, tööproduktide vaheliste ühiskondlike suhete varju* (*ibid.*:62). Inimeste vahelistest suhetest olid saanud niisiis **asjadevahelised suhted**, ka inimeste olemused selgusid üha enam objektidevahelises interaktsioonis. Baudrillard'ilt võiks lisada, et *niisuguse, iseloomult projitseeriva, imaginaarse ja sümbolse universumi kirjeldus vastas ikka veel objekti staatusele subjekti peegeldusena, ning see omakorda «peegli» ja «stseeni» imaginaarsetele sügavustele: oli olemas kodune stseen, seespoolne stseen ja (avaliku aegruumiga korreleeruv) privaatne aegruum. Subjekti ja objekti ning avaliku ja privaatse vahelised opositsioonid ikka veel kehtisid* (Baudrillard 1999a: 126).

Üleminekul tootmisühikonnast tarbimisühikonda (mida iseloomustavateks põhiküsimusteks on Higgins'i postkognitiivsed) ei projitseeri inimesed end enam oma objektidesse. «Peejel» ja «stseen» kui võtmesõnad, mis iseloomustavad tootmisühikonda

kuuluvat inimest, on tarbimisühiskonnas *asendunud «ekraani» ja «võrgustikuga», peegli ja stseeni peegeldava transtsendentsuse asemel on nüüd pind, mis ei peegelda — see on kommunikatsiooni sujuv, operatiivne pealispind (ibid.: 126-127)*. Baudrillard'i võrdlemisi figuratiivne seletus toob tähenduse mõistetavalt esile: inimene on oma seesmise psühholoogilise dimensiooni (oma epistemoloogilise olemuse) **ümbritseva maailma pinnale välja kandnud** ja tegelikkuse **oma olemusega objektistanud**. Ta on nüüd vaadeldav sotsiaalse suhetevõrgustiku sümptomina; enam mitte selle algpõhjuse, vaid tulemina. Ta on sunnitud oma väljaprojitseeritud olemust maailmast taga otsima ning see surutis viib Higginsi postkognitiivsete küsimuste vangi. Sest enam ei saa ta küsida oma seesmise olemuse järele; selle asemel peab ta orienteeruma lugematute üksteisega segustunud olemusmotiivide (maailmade) rägastikus ning end (oma minasid) nendele maailmadele kohaldama.

Baudrillard ilmestab toimunud transformatsiooni — üleminekut subjekt/objekt suhtelt võrgustikulistele suhetele — **Roland Barthes'i** Citroëni-müüdi kaudu (Barthes 1993: 88-90), milles viimane käsitleb tollase viimase Citroëni mudeli väljalaske taustal muutusi autot ümbritsevas «mütoloogias». Baudrillard selgitab, et omamise ja projektsiooni loogika on vähehaaval asendunud **sõitmise loogikaga**. *Enam ei seondu objektiga võimu, kiiruse ja kohasuse fantaasiad, vaid kasutusega seotud võimalikkuste taktika: meisterlikkus, kontroll ja käsutus, auto kui vektori või sõiduki poolt pakutava võimalustemängu optimaalne ärakasutus. Subjekt pole äkitselt enam võimust joovastunud demiurg, vaid rooli taga istuv kompuuter* (Baudrillard 1999a: 127). Baudrillard'i sõnumist tõusev üldistus osutub määravaks — ühiskonnas, mille liikme problemaatilisteks põhiküsimusteks on Higginsi postkognitiivsed, pole enese määratlemiseks oluline omatud objektide kui ühiskondlike suhete kvantiteet, vaid objektide kasutuse kaudu liikluses ehk sotsiaalsete suhete võrgustikus püsimine. Vaid niimoodi avaneb inimesel võimalus saavutada kontakt endast väljapoole projitseeritud (epistemoloogiliste) olemusmotiividega. Lubagem Baudrillard'il kokku võtta: *See, mida projitseeriti psühholoogiliselt ja mentaalselt ning mida elati maailmas läbi kui metafoori, kui mentaalset või metafoorset stseeni, projitseeritakse*

*nüüdsest alates ilma igasuguse metafoorita otse reaalsusesse, absoluutsesse ruumi, mis on ühekorraga ka simulatsiooniline ruum* (Baudrillard 1999a: 127). Higgins'i kognitiivsed küsimused — küsimused teadmiste ja mina kohta — varjuvad niimoodi paratamatult postkognitiivsete varju, (mis küsivad olemise ja maailma järele), esimestele pole enam võimalik hakata vastama enne teiste lahendamist. Noovumid on nüüdseks meie keskel, **meie igapäevases olevikus**.

Viimati mainitud Baudrillard'i tähelepanek pole praeguse aja mõtteloos sugugi ainus – postkognitiivsega haakuvad kindlasti Deleuze'i ja Guattari ideed risoomist ja skisofreenilisest subjektist (Deleuze, Guattari 1998), Barthes'i kirjandusteaduslikud ideed autori surmast (Barthes 2002), Eco kirjeldused hüperreaalsest (Eco 1997) ja üleüldisemalt kogu poststrukturealistlik diskursus, milles Žižeki sõnade kohaselt *hajutatakse substantsiaalne identsus mitesubstantsiaalsete erinevussuhete võrgus* (Žižek 2003: 127).

Võrgustikuliste suhete tekke tulemusena on objekt oma senise tähtsuse minetanud. Teda ei vaadelda enam kuigivõrd subjekti ja objekti omavahelise binaarsuse raames ning seetõttu on hakanud hajuma jõulised piirid, mis subjekti varem rangelt objektist eristasid. Selle tulemusena on objekt üha enam **inimesesse integreerunud** — tema range eristatus inimesest pole enam vajalik, vaid (sõitmise loogika kohaselt) lausa kahjulik. Tänu vajadusele «liikluses püsida» on paljud objektid (nt mobiiltelefonid, personaalarvutid, kaasaskantavad füsioteraapiaüksused jne), mis tänapäeva läänelikes ühiskondades inimesi ümbritsevad (ning nende identiteete, elustiile ja väärtushinnanguid eksplitseerivad), võrreldavad **prosthesis'tega**, kunstlike abivahenditega, mida kasutatakse meditsiinis füüsilise organismi puuduste korvamiseks (Cavallaro 2000: x). Tehislikud objektid on asunud võimendama inimese looduslikke omadusi või korvama tema looduslikke puudusi ning inimene ei määratle oma identiteeti mitte loodusliku, vaid valdavalt tehisliku kaudu (ta ei tunneta enam tehnoloogilist kui võõrast) — niimoodi jõustab end jamesonilik postkognitiivne konditsioon, milles loodust asendab kultuur.

Paljude objektide proteesilist staatust kasutavad ära reklaamitööstus, meedia ning infotööstus. **Dani Cavallaro** kirjutab uurimuses «Cyberpunk and Cyberculture», et tehnoloogilisest masstootmisest väljuvad objektid ja nende kasutajad on lakkamatult püütud kultuuriliste operatsioonide võrgustikku, mis pole niivõrd seotud käegakatsutavate objektide eneste, vaid **virtuaalsete kujundite, moodide ja stiilidega** (Cavallaro 2000: x). Sülearvuti või laserplaadimängija on ise märksa vähemtähtsamad kui *immateriaalsed kujundid ja ideed, mida disainerid ja reklaamitööstus nende arvelt propageerivad. Need ideed on aga pidevas muutumises; neid modifitseerib katkematu minimaalsete erinevuste sisseviimine, mis muudab isegi kõige atraktiivsemad tooted kiiresti iganenuks* (*ibid.*: x). Cavallaro järeldab, et paljude tarbeasjade kindlusttekitav staatus on (ülaltoodud Gibsoni küberruumi definitsiooni taustal) seega hallutsinatsioon — segu pettekujutelmadest, millestki illusoorsest ja miraaži-sarnasest (*ibid.*: x). Kuid Gibsoni definitsioon viitab ka sellele, et hallutsinatsioon on konsensuaalne, et niisugused illusioonid

*panevad aluse teatavale konsensusele, sest neid jagab üheaegselt väga suur hulk inimesi. Sedasorti jagamine saavutatakse inimeste individuaalsete kogemuste transformeerimisel kollektiivseteks representatsioonideks. Reklaamitööstus, meedia ja infotööstus tõlgivad inimeste subjektiivsed ihad, emotsioonid ja fantaasiad kujutelmadeks ideaalsetest ja ihaldatavatest toodetest. Need kujutelmad tühistavad individuaalseid maitse-eelistusi, sest neid esitletakse kui universaalselt atraktiivseid. Sellega loovad nad veidra kogukondliku tunde, mis põhineb oletusel, et kindlasse kultuuri kuulumine tähendab samade toodete ihaldamist, mida ihaldavad peaaegu kõik teised samasse kultuuri kuuluvad inividid. Niisuguses illusoorse ühiskonnas on inimesed üksteisele anonüümsed võõrad: neid ühendab vaid representatsioonide abstraktne võrgustik. Nad on tegelased narratiivis või näitlejad näitemängus, kes teavad vaevu süžeed ning ei tunne teisi osatäitjaid* (*ibid.*: x).

Cavallaro kirjeldusele ning Jamesoni baastõdemusele sekundeerib peaaegu üks-üheselt ka **Martin Heideggeri** tehnilise maailma kirjeldus, mida on kokkuvõtvalt, kuid käesoleva uurimuse seisukohalt piisava üksikasjalikkusega refereerinud **Arne Merilai**. Tehnilises maailmas kaotavad subjekt ja objekt oma näilise iseseisvuse ning maailm

*muutub sõltuvate seisundite, funktsioonide muutujate ehk x-ide — märkide, struktuuride, rehkenduste, haakuvate protsesside ja tootmise lõputuks koosseisuks. Loodus ei ole enam*

*loodus, vaid elukeskkond, taime- ja loomakooslus, kinnistu, tootmisvahend ja maavara. [— —] Keel ei ilmne kui maailma avaja ja hoidja, oleva ilmsikstooja ehk «olemise koda», vaid kui suhtlusvahend, tehniline tööriist. Tööriistu täiustatakse, neilt nõutakse käepärasust; vahendid ei tohi tõrkuda, et need võiks töö ajal unustada. Keele mõistmine tehnilise vahendina toodab keele ja olemise unustust. Tehniline kunstnik ei ole vaba, vaid allub lakkamatu tellimise seadustele ja on rohkem meelelahutus- ja moetööstuse tööline, valmisasjade sättija ehk installeerija, elamuste müüja, tarbija või reklaamiagent kui maailma loomuliku avatuse hoidja ja sõnastaja (Merilai, Saro, Annus 2003: 29).*

Objekt on niisiis proteesilises staatuses, inimesse integreeritud, ning seda ümbritseb **subjektiivsete ihade universaalne võimendus**, võrgustik, milles konkreetse konfiguratsiooni eelistamine kujundab inimese identiteedi. Inimene (seistes põhimisel tasandil silmitsi Higginsi postkognitiivsete küsimustega ning üritades oma õiget mina kohaldada vastavale maailmale) saab teiste inimestega (nende omades maailmades) luua kontakti vaid virtuaalse kaudu, mõista neid vaid läbi ümbritsevate universaalsete representatsioonide valiku ning mitte takistusteta vastuvõetava seesmise (epistemoloogilise) «olemuse» kaudu. Postkognitiivsel (seesmise tunnetuse või ühtse mina järgsel) tegelikkusel on **jõuline virtuaalne kvaliteet**; materiaalne on siin tugevalt läbistatud ideoloogilisest ning — mis käesoleva uurimuse ja praeguse aja ekstrapolatiivse kirjutamise seisukohalt kõige olulisem — **reaalne fiktiivsest**. Higginsi postkognitiivsed küsimused viitavad põhimistele raskustele reaalse ja fiktiivse eristamisel ning empiirilise maailma praegusest seisundist lähtuva ekstrapolatiivse (tuleviku)kirjutuse autentsuse illusioon toetub just nendele raskustele.

*Siin oleme me kaugel elutoast ning lähedal teaduslikule fantastikale. Kuid veelkord tuleks tähele panna, et kõik need muutused — moodsa ajastu objektide ja keskkonna otsustavad mutatsioonid — tulenevad ümberpööramatust tendentsist kolme asja suunas: elementide ja funktsioonide pidevalt suureneva formaalse ja operatiivse abstraherimise ning nende homogeniseerimise suunas ühte suurde virtuaalsesse funktsionaliseerimisprotsessi; kehaliste liigutuste ja pingutuste ümberasetamise suunas elektrilistesse või elektroonilistesse käskudesse ning nende protsesside aegruumiline miniaturistumine, mille tõeliseks stseeniks (ehkki see pole enam stseen) on lõpmata pisike mälu ning ekraan, millega nad on varustatud (Baudrillard 1999a: 128-129).*

### 2.1.3. Postkognitiivse ajaline aspekt

Ka postkognitiivse ajatunnetuse kirjelduse võib rajada ühele Fredric Jamesoni üldistusele: postkognitiivset võiks kõige paremini haarata kui *püüdu mõelda olevikust ajalooliselt, ning seda ajastul, mis on üldse unustanud, kuidas ajalooliselt mõelda* (Jameson 1996: ix).

Postkognitiivset ruumitunnetust fokuseeriva komponendina domineeriv virtuaalsus läbib ka postkognitiivset ajatunnetust; täpselt samamoodi, nagu **virtuaalne ei tahta ruumis eristuda reaalsest**, ei suuda **tulevik ja minevik ajas murda välja olevikust**. Niisugune seisukoht mõnes mõttes vaid süvendab **Augustinuse** sajanditetagust ajanägemust, milles mineviku ja tuleviku asemel nähakse vastavalt mineviku olevikku mälestusena ja tuleviku olevikku ootusena (Augustinus 1993: 276). Kuid ajastul, mida määratlevateks põhiküsimusteks on Higgins'i postkognitiivsed, ei pruugi niisugune tõdemus olla pelgalt individuaalse subjektiivse taju avaldus, vaid **üldkultuuriline fenomen**. Jameson seletab lähemalt:

*Kogu meie tänapäeva sotsiaalne süsteem on järk-järgult hakanud kaotama oma võimet alal hoida omaenese minevikku, on hakanud elama kestvas olevikus ja pidevas muutumises, mis tühistab traditsioonitüüpe, mida kõik varasemad ühiskondlikud formatsioonid on pidanud ühel või teisel viisil säilitama. Mõelgem vaid sellele, kuidas meedia ammendab uudiseid: sellele, kuidas Nixon ja enamgi veel, Kennedy, on kujud nüüd juba kaugest minevikust. On kiusatus öelda, et uudistevahetuse tõeliseks funktsiooniks ongi pagendada sellised äsjased ajalookogemused nii kiiresti kui võimalik minevikku. Meedia informatiivne funktsioon oleks seega aidata meil unustada, täita meie ajaloolise amneesia agendi ja mehhanismi rolli (Jameson 1997: 141; vt ka Annus 2000: 774).*

Jamesoniga võib nõustuda, kuid ei pruugi — **Mark Currie** näiteks väidab, et mainitud kiire «minevikustamise» põhjuseks pole mitte soov unustada, vaid kannatamatu vajadus käimasolevaid sündmusi **võimalikult kiiresti narrativiseerida** (Currie 1998: 97). Funktsiooni / põhjuse erinevus ei muuda sellegipoolest tulemi loomust: iga võimalikku ajahetke tabab sedavõrd raske analüütiline koormus, et jääb mulje, nagu juhtuks kogu aeg midagi, millel on ajalooliselt määrav tähtsus. Selle tulemusena on võime minevikku alal

hoida asendunud katkematu vajadusega analüüsida praeguse hetke sündmusi; aja lineaarsest kulgemisest on saanud **üks lõputult tihendatud olevikumoment**. Sellest momendist on aga võimatu (tulevikku või minevikku) välja murda, sest kogu energia kulub lõputus tihendatuses orienteerumiseks — tegu on **temporaalselt tsentripetaalse** hiliskapitalistliku linnaruumiga, mille keskmeks on olevikuline must auk. See pole mitte ainult ruumiliselt, vaid ka ajaliselt tihendatud:

*Me oleme järjest rohkem sunnitud ümber mõtestama oma arusaamu olevikust, minevikust ja tulevikust. Nii, nagu olevik langes sotsiaalses ja psühholoogilises mõttes Hiroshima ja tuumaajastu ohvriks, on ka tulevik omakorda lakkamas olemast; seda seedib kõikeõgiv olevik. Me oleme tuleviku olevikku pagendanud kui vaid ühe lugematutest meile avatud võimalustest. Võimalused meie ümber paljunevad ning me elame peaaegu infantilses maailmas, kus igasugust nõudlust ja võimalust elustiilide, reisimise, seksuaalsete rollide ja identiteetide järele saab silmapilkselt rahuldada (Ballard 1995: 4).*

Ajalise tihendatuse täpsemaks kaardistamiseks oleks vaid loogiline pöörduda uuesti tagasi objekti staatuse hiljutise muutumise juurde. Nimelt, täpselt samamoodi, nagu objekt pole enam määratlevas suhtes subjektiga, ei ole ta enam määratlevas suhtes ka iseenda ajaloolise päritoluga. Siin mängib oma osa asjaolu, et reproduktiivsed tehnikad on paljuski oma täiuse saavutanud ning nende hea kvaliteet aitab objekti «olevikustamisele» kõvasti kaasa.

**William Gibsoni** (s 1948) romaanis «Pattern Recognition» (millele on järgmises peatükis pühendatud pikem lõik) kannab peategelane Cayce Pollard Teise maailmasõja aegset Buzz Rickson's-i Black MA-1 lendurijakki. Tegu on (vähemalt romaani siseselt) väga eksklusiivse jakiga, mille kättesaamiseks tuleb lisaks kõrgele hinnale mitmeid kuid tootmisjärjekorras seista.<sup>13</sup> Cayce kannab üht sellist, kuid ärikonkurent kõrvetab selle õlga kogemata sigaretiga väikese augu. Selle defekti ülekontrollimisest saab harjumus ning Cayce katsub ikka ja jälle aeg-ajalt jaki katkist kohta. Hiljem, kui Cayce'ile avaneb uue tööotsa raames kasutada lõputu limiidiga krediitkaarti ükskõik milleks, tellib ta oma tööandja sekretärilt uue Buzz Rickson's Black MA-1, mis talle tema enesegi üllatuseks

---

<sup>13</sup> Pärast romaani ilmumist (2003) läks jakk loomulikult masstootmisse

peatselt hotellituppa toimetatakse. Tõmmanud selle selga, katsub ta mõni aeg hiljem kohta, kus oli olnud sigareti põletusauk. Jakk aga on terve ning selle kogemuse taustal mõtiskleb Cayce (või Gibsoni implitsiitne autor), et toimunud on *ajaloo kustutamise identse objekti väljavahetamise kaudu* (Gibson 2003: 194). Teisisõnu, kui igasugust objekti on selle ajaloolises autentsuses võimalik piisava täpsusega reprodutseerida, **ei määratle objekti enam selle ajalooline päritolu** — originaali pole võimalik eristada võltsingust, minevikulist olevikulisest, reaalselt virtuaalsest.

«Pattern Recognitioni» (2003) olevikulisusele sekundeerib Gibsoni eelmise romaani «All Tomorrow's Parties» (1999) tulevikuline ekstrapolatsioon nanotehnoloogilistest masinatest, mida kasutades saab suvalist objekti molekulaarselt tasandilt reprodutseerida. Siin on objekti ajaloolise päritolu küsimus asetatud tulevikulisse konteksti. Üks romaani tegelastest, alati vaikiv ja mõtlik Silencio ihaldab endale Jaeger LeCoultre Futurematicut, maailma esimest automaatkäekella, mis oli (sarnaselt Rickson'sile) Teise maailmasõja ajal samuti sõjaväelises kasutuses. Ta leiab selle ühe vanakraamikaupmehe käest, kuid kell on pisut mõlkin, kulunud numbrilauaga ja ei tööta. Kui Lucky Dragoni kett (Gibsoni ekvivalent bensiniijaamale, mis on alati lahti ja millest saab osta kõike eluks vajalikku) paigaldab oma igasse filiaali ülalmainitud nanotehnoloogilised masinad, läheb Silencio oma vana ja katkise Jaeger LeCoultre'iga sinna, sisestab selle masinasse ning saab asemele täiesti uue, töötava, ent oma struktuurilt originaaliga äravahetamiseni sarnase Teise maailmasõja aegse piloodikella. Mõni aeg hiljem valmistab ta neid masina abil juba oma sõpradele (Gibson 1999: 277). Toodud näide on tulevikuline, ekstrapolatiivne variant sellest, mida Cayce juba olevikulisena (ent hilisemas Gibsoni romaanis) ütleb – kui ajalooline (ajaloolise väärtuse ja taustaga) objekt vahetatakse välja sellele struktuurilt äravahetamiseni sarnase objektiga, siis ajalugu kustub, see «olevikustatakse». Mõistagi ei rajane hiliskapitalistliku linnaruumi võimetus oma minevikku alal hoida ainult objektide tajumisel olevikuliste ning praktiliselt looduslikena, kuid toodud näide on selle võimetus üheks iseloomulikumaks sümptomiks.



Olles praeguseks lakanud tulevikulisi romaane kirjutamast ning siirdunud puhtolevikulise kirjutuse juurde, on Gibsonil avanenud võimalus võtta otsesõnalisemalt kokku oma nägemus «empiirilise maailma praegusest seisundist». Hiliskapitalismi lakkamatut olevikumomenti selgitab romaanis «Pattern Recognition» üldistatumalt reklaamiagentuuri omanik Hubertus Bigend; ulmekriitik John Clute omistab mõtteavalduse otse Gibsonile.<sup>14</sup> Arutelus tuleviku üle lausub Bigend:

*Loomulikult pole meil praegu mingit ettekujutust sellest, kes võiksid meie tulevikku asustada. Selles mõttes ei ole meil tulevikku. Mitte niisuguses mõttes, nagu meie vanavanematel oli, või nad mõtlesid, et neil oli. Täielikult ettekujutatud kultuurilised tulevikud olid möödunud ajastu luksus, sellise ajastu, kus «praegu» oli mingi suurema kestvusega. Meie jaoks võivad asjad muutuda nii järsku, vägivaldselt ja sügavalt, et niisugustel tulevikel, nagu meie vanavanemate oma, pole piisavat praegust momenti, millel rajaneda. Meil pole tulevikku, sest meie olevik on liiga lenduv. Meil on ainult riskikalkulatsioonid. Praeguse hetke stsenaariumite lahtiarutamine. Mustrite tuvastamine. [– – –] Ajalugu on parima pakkumise teel sündinud narratiiv sellest, mis juhtus ja millal (Gibson 2003: 57).*

Umbes samalaadse mõtteavaldusega mineviku kohta sekkub dialoogi peategelane Cayce:

*Tulevik on olemas, see vaatab meie peale tagasi. Üritab aru saada fiktsioonist, milleks me oleme muutunud. Ja sealt, kus nemad on, ei paista minevik nende selja taga üldse sellisena nagu see minevik, mille meie enda selja taha kujutame. Ma tean ainult, et ainus konstant ajaloos on muutus: minevik muutub. Meie versioon minevikust huvitab tulevikku umbes samapalju, kui meid minevik, millesse viktoriaanliku ajastu inimesed uskusid. See lihtsalt ei tundu relevantne (Gibson 2003: 57).*

Need kirjandusliku teksti kohta võrdlemisi otsesõnalised ideed võiksid võtta kokku ka olevikust ajaliselt distantseeritud ekstrapolatiivse kirjutuse hetkeseisu, kuid pöördugem selle üldistuse üksikasjalikuma analüüsi juurde hiljem veel tagasi. Eelkõige tõestavad need aga seda, et Higgins'i postkognitiivseid küsimusi (eelkõige *Milline maailmadest...* ja *Milline minu minadest...*) tuleks käsitleda mitte ainult ruumilisest, vaid ka ajalisest aspektist. Sest täpselt samamoodi, nagu virtuaalsus läbib igapäevast reaalsust, läbib see ka tulevikku

---

<sup>14</sup> <http://www.scifi.com/sfw/issue305/excess.html>

ja minevikku — viimased on muutunud kõigest **pindmisteks representatsioonides** Ballardid «kõikeõgivas olevikus». Niisugune on oleviku temporaalne tsentripetaalsus; linnaruum on inimese tema päritolu küljest lahti murdnud ning asetanud lõputute aegruumiliste hallutsinatsioonide rägastikku, võtnud talt võimaluse ennast ja maailma ühtsena tunnetada, pannud ta enesest välja projitseeritud olemust maailma sügavusetult pinnalt taga otsima.<sup>15</sup>

*On aja, kehade ja lõbude miniaturistumise, telekomandeerimise ja mikroprotsessiooni aeg. Kõrgemal tasandil, inimlikul skaalal pole nendele asjadele enam ühtegi täiuslikku printsiipi. Jäävad vaid miniaturistunud ja silmapilkselt kättesaadavad kontsentreeritud efektid. Nihe inimlikult skaalalt tuumatriitside süsteemi on kõikjal ilmne: see keha, meie keha, tundub oma laiendites ja oma organite, kudede ja funktsioonide kompleksuses ja paljususlikkuses tihti üleliigse ja põhimisel tasandil kasutuna, kuna tänapäeval on kõik kontsentreeritud ajju ja geneetilistesse koodidesse, mis on üksi suutelised olemise operatiivset määratlust hõlmama. Kohe, kui kõik sündmused on koondatud linnadesse, paistavad hiiglaslikud geograafilised maakohad mahajäetud kehana, mille avarus ja mõõtmel tunduvad meelevaldsed (ja mida on igav ületada kohe, kui kiirteelt lahkuda). Ning aeg: mida võib öelda selle tohutu vaba aja kohta, mis meile on jäänud; dimensiooni kohta, mis oma laotuses muutub kasutuks, kohe kui kommunikatsiooni silmapilksus on meie suhtluse viivude jadaks kahandanud? (Baudrillard 1999a: 129).*

Eksisteerib üks meedium, mida sarnaselt postkognitiivsele aegruumile iseloomustab representatiivne tasapinnalisus. Selleks on tekst<sup>16</sup>, ning niisuguse ühisosa on oma viimastes arendustes muuhulgas ära tundnud ka **küberpunk**, teadusliku fantastika hiliseim ekstrapolatiivne «laine», mille kohta ma kavatsen alljärgnevalt selgitusi anda.

---

<sup>15</sup> Paradoksaalsel kombel on temporaalne tsentripetaalsus süüdi selles, miks käesolevas uurimuses pole võimalik käsitleda varasemaid ulmekirjanduslike ekstrapolatsioonid — tulevikukirjutuse juures on problemaatiline just selle mööduvus. Mõne 1950ndate ulmekirjanduse Kuldajastu ekstrapolatsiooni oma aja olevikulist autentsust uurides tuleks lähtuda tollest ajastust kui «empiirilise maailma praegusest seisundist» ning sellesse ajastusse kui aegruumilisse olevikku ümberasetumine on paratamatult komplitseeritud. Pigem on möödunud aegade ekstrapolatsioonidesse sobilik suhtuda vastupidist ajalist liikumist omaks võttes — need teosed (nt Orwelli «1984») annavad meile metafoorse pildi oma kirjutamisaja dominantsetest kultuurilistest motiividest ja valupunktidest. Näiteks «1984» jääb tänase päevani üheks kiiremaks ja intensiivsemaks teoks 1948. aasta kultuurilise tegelikkuse tuumani.

<sup>16</sup> *Kirjandus on tähe märkide järgnevus* (Luuk 2004: 84).

## 2.2 Postkognitiivne ekstrapolatiivne tulevikukirjutus

Küberpungist kui võrdlemisi kindlapiirilise koolkonna esindajate kirjanduslikust väljendusest või kui lihtsalt elustiilist võiks kirjutada ulatusliku monograafia — selle erilaadsest lähenemisest kehale, mütoloogiale, virtuaaltehnoloogiale, soole, seksuaalsusele, linnale ja muudele nähtustele. Küberpungil kui eelkõige **koolkondlikul nähtusel** (nagu McHale seda eelistab käsitleda; vt 1992: 243) on omad lihtsalt ära nimetatavad **autorid** (Bruce Sterling, William Gibson, John Shirley, Lewis Shiner, Rudy Rucker, Neal Stephenson, Alexander Beshar, Pat Cadigan jpt), omad koolkondlikud **seadlused** (manifestid, kirjanduslik poleemika, antoloogiad) ning oma **koolkondliku ühtsuse avaldumisvormid** — tegu on omaette ning kindlalt piiritletava kirjandusliku kooslusega, millele saab rakendada ka kohast kirjanduslikku analüüsi. Olgu siinkohal selle kohta ära toodud mõned «kirjanduselulised» taustteadmised.

Küberpunk sai kultuurilise tõuke 1980. aastate alguses, mil läänelikus ühiskonnas pead tõstev **digitaalne revolutsioon** hakkas üha enam **avalduma kunstilises väljenduses**. Tegelikku kasvas digitaliseerimises nähti ilmselgelt väljakutset inimese senisele reaalsustajule ja minamääratlusele (vt postkognitiivset aegruumikirjeldust) ning see oli paljude uute kirjanduslike tähenduste motivaatoriks. Küberpungi esiletükkivamateks temaatilisteks joonteks olid vastandused **loodusliku ja tehniliku ning indiviidi ja korporatiivse ühiskonna** vahel. Küberpunk läbistas tugev kontrakultuuri ideoloogia (korporatiivse ühiskonna vastasus), lisaks funktsioneeris see teatava eetilise hoiatusmomendina maailma liigse tehnologiseerimise vastu. Keskne oli inimese identiteedi probleem; David Porushi sõnul otsisid küberpunkarite tekstid kõige üldisemalt vastust küsimusele *milline inimlikkuse aspekt teeb inimesest inimese?* (Porush 1992: 258; vt ka Org 2001: 141).

Küberpungi esimeseks «vilunud» väljaütlejaks on **William Gibson**, kelle esikromaan «**Neuromancer**» (ilmunud 1983) tähistab selget muutust teaduslik-fantastilises

paradigmas.<sup>17</sup> Romaani tegevustik leiab aset peamiselt küberruumis, kus arvutikauboi Case püüab sisse murda Matrixi-nimelisse andmebaasi ja sealt salajast informatsiooni varastada. Teel puutub ta kokku tehisintellektide poolt esile kutsutud virtuaalsete hallutsinatsioonide rägastikuga, mis esitab tõsise väljakutse tema reaalsustajule. Teisisõnu, Case kogeb rohkelt ontoloogilisi segadushetki, mille tingib mitme maailma kõrvutamine — (tegelikkusega äravahetamiseni sarnase) virtuaalmaailma kõrvutamine tegelikkusega ning inimidentiteedi ümberasetamine teise, vastassoolisse kehasse. Inimaju küberneetiline manipulatsioon on siin täielik, Case võib läbi spetsiifilise tehnoloogia kogeda nii teisi maailmu kui teisi identiteete. Mingil hetkel kaob tema jaoks piir tegeliku ja virtuaalse ning tema ja ta kaaslanna Molly vahelt — üldistatult tegelebki kogu romaan Higgins postkognitiivsete küsimuste otsese materialiseeritud realisatsiooniga. Ja seda kõike kogeb ka lugeja, üritades tekstuaalsel tasandil (mis osutab teatud mõttes samasugust ontoloogilist vastupanu — kuid sellest hiljem) teha läbi samasugust postkognitiivset eksirännakut, mille Case läbib teose siseselt. Org kirjeldab «Neuromancerit» iseloomustades kõnekalt ka digitaaltehnoloogia ja inimese suhet küberpungis: *Arvuti kui inimest juhtiv tehisintellekt on Gibsonil võimsaks oksüümoroniks, mis ühendab teadusliku determinismi ja metafüüsilise teispoolsuse — seega ratsionaalsuse ja fantastilisuse süntees* (Org 2001: 142). «Neuromanceri» tegevustiku (tegelikuks või virtuaalseks) stseeniks on *Sprawl* (vohang), lõputu linnatsoon, millele sarnaseid kirjanduslikke analoogiaid («maailm maailmas») võib avastada ka varasemast «elitaarsest» postkognitiivsete probleemidega tegelevast kirjandusest — meelde tulevad Tsoon Thomas Pynchoni romaanist «Gravity's Rainbow» ning William Burroughsi Intertsoon<sup>18</sup>. McHale räägib tsoonist kui heterotoopiast — võimatust ruumist, milles erinevate diskursiivsete korralduste fragmendid on seatud kõrvuti ilma igasuguse katseta neid mingile ühisele korrale taandada (McHale 1992: 250). *Sprawli* asustab lugematu hulk

---

<sup>17</sup> Bruce Bethke kirjutas lühijutu «Cyberpunk» 1980. aastal, jutt avaldati kolm aastat hiljem. (Juttu saab lugeda võrguaadressilt <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm>). Termi «küberpunk» institutionaliseerimise taga on ulmetoimetaja Gardner Dozois, kes iseloomustas sellega 1984. aastal ajalehes Washington Post Bruce Sterlingi, Pat Cadigani ja William Gibsoni loomingut (Cavallaro 2000: 13).

<sup>18</sup> McHale (1992: 229) kirjutab, et Burroughs ja Pynchon on kaks autorit, kelle romaanide kirjanduslik stiil ja sisuline motiivistik on kõige rohkem nähtavad üle kogu küberpungi (McHale 1992: 229).

subkultuure, see on tugevalt enklaavistunud; Org viitab muuhulgas ka asjaolule, et romaani tegevustiku lahutamatuks osadeks on konfliktsus, surm ja häving (Org 2001: 143).

Sellisel eksisteerivad «Neuromanceris» koos kolm motiivide kimpu, mida McHale peab iseäranis iseloomulikuks nii «elitaarsele» postmodernistlikule kirjandusele kui küberpungile — motiivid nähtusest, mida võiks kutsuda «**maailmasuseks**», motiivid **tsentrifugaalsest minast** ning motiivid **individuaalsest ja kollektiivsest surmast** (McHale 1992: 247). Kaht esimest olen juba Higgins'i postkognitiivsete küsimuste raames ulatuslikult käsitlenud, kolmanda näol aga leiab ekstrapolatiivses ja kirjanduslikus vormis väljenduse peamiselt ajalooline asjaolu, et peale Teist maailmasõda on inivid lisaks oma individuaalsele surmale pidanud silmitsi seisma ka pideva kollektiivse väljasuremisohuga, mida tuumapommid ja muud massihävitusrelvad endast kujutavad (*ibid.*:261-267).

Romaanile järgnes samalt autorilt veel kaks järge («Count Zero» ja «Mona Lisa Overdrive»), kolm raamatut kokku moodustasid *Sprawli* nimelise triloogia, mis kujunes uue teaduslik-fantastilise paradigma kõige selgepiirilisemaks manifestatsiooniks. «Neuromanceris» avalduvatest motiividest kujundasid hilisemad autorid välja selgepiirilise traditsiooni — selgeteks «siseringi» küberpunkariteks võiks möödunud sajandi kaheksakümnendate aastate raames nimetada Bruce Sterlingit (teosed nt «Schismatrix»; «Islands in the Net»; «Crystal Express»); koos Gibsoniga ka «Difference Engine»), Rudy Ruckerit («Software»; «Wetware»; «Freeware»), John Shirley't («Eclipse») ja Lewis Shinerit («Frontera», «Deserted Cities of the Heart»), lähemalt küberpungiga seotuteks aga veel ka Greg Beari («Blood Music»), Pat Cadigani («Synners»; «Tea from an Empty Cup»), Richard Kadrey'd («Metrophage»), Marc Laidlaw'd («Dad's Nuke»), Tom Maddoxit («Halo»), Lucius Shepardit («Life During Wartime»), Michael Swanwicki («Vacuum Flowers») ja Walter Jon Williamsit («Hardwired»).

Küberpunkarite kirjeldatav tulevik polnud ajaliselt sedavõrd «ette nihutatud» kui varasema teadusliku fantastika kujutatud kunstipärased võimalikkused. Sestap polnud ime, kui nii

mõnigi tuletatud ekstrapolatsioonidest hiljem tõelähedaseks osutus või vähemalt üldise idee kujul teaduslik-tehnilisse või kultuurilisse keskustellu sekkus. (Vaadelgem kasvõi seda, mis on ettepoole vaatava mõtlemise juurutamise kaudu saanud nii küberruumi kui Matrixi-ideest...) Sellest, kuidas ulmetekst võib leida funktsionaalse koha teaduslik-tehnilise arengu spiraalis, olen juba rääkinud — ta ei pruugi selleks sisaldada enamat minimaalsest analoogiast asjade tegeliku tulevikulise seisuga suhtes. Stephensoni varasemast tsitaadist nähtub, et inimesi inspireerida ja tulevikuliselt autentsena mõjuda võib pigem motiive leidlikult siduv tervik kui mingisugune tõeline teadmine tulevast asjade seisust. Ning olgugi, et selline tulevikuline autentsus on oma olemuselt tugevalt illusoorne (ning — nagu ma hiljem kavatsen tõestada — põhineb pigem spetsiifiliste tekstuaalsete tehnikate kätteõpitud rakendamisel), kogusid küberpunkarid 1980. aastatel üha enam kuulsust kui autorid, kellel on teatav **prohvetic kvaliteet**. Sellest kvaliteedist sai lisaks hõlpsale turundusvahendile ka teatav sotsiaalne surutis — küberpunkarite tekstidelt hakati üha enam nõudma tulevikulist autentsust. Võiks öelda, et neilt võeti võimalus põgeneda vajaduse korral täielikult teksti fiktsionaalsuse varju. Tekstide kriitikas tõusid üha enam esile arutelud selle kohta, kas üks või teine nägemus on käsitletav tulevikuliselt autentsena, kas tekst ületab mingi (kokkuleppelise) usutavuse-nivoo. Tekkis intrigeeriv situatsioon — ekstrapolaatori mainega autorilt oodati veel mitteoleva otsest olemisepärast kirjeldust. Vahest just seepärast tegelen ma järgmises peatükis peamiselt William Gibsoni ja Neal Stephensoni teoste analüüsiga: ekstrapolatiivse kirjutuse iseloomustamiseks sobivaid näiteid leidub kõikide eelpoolnimetatud küberpungi-autorite repertuaaris, kuid mitte kusagil sedavõrd läbivalt, viimistletult ja ühtselt. Gibson ja Stephenson orienteeruvad vabalt võrdlemisi spetsiifiliste reeglitega kirjutusviisis, mille implitsiitsed piirangud kustuvad endast liigagi lihtsalt üle astuma.

Möödunud sajandi üheksakümnendate aastate alguses oli digitaaltehnoloogia läänelikus ühiskonnas suurelt jaolt juba inimeste igapäevasesse ellu integreerunud — selle uudsus hakkas lahtuma, selle tähenduslike tagamaadega harjuti ära. Mõistagi pidid niisugusele dominandimuutusele kultuuris reageerima ka seda kirjanduslikult kajastavad tekstid. Kõige

rangemalt võttes tähendas see küberpungi kui selgepiiriliste sisuliste motiividega kirjandusnähtuse lõppu. Teisisõnu, senise küberpungi ainitine ekstrapolatiivne tähelepanu digitaaltehnoogia tulevikule **laienes** nüüd ka **paljudele teistele temaatilistele ringkondadele**, süvendatud rõhk digitaaltehnoogiale (ning digitaaltehnoogia õrnalt müütiline või harjumatu uudne staatus) nõrgenes ning varasemast jäi samavõrra domineerima vaid iseäralik **kirjutusstiil**, mida võikski pidada üheksakümnendate «post-küberpungi» kõige tunnuslikumaks jooneks. Tinglikku üleminekut küberpungilt sellele järellainetusele või «post-küberpungile» (nagu seda asjatundlikumates ringkondades nimetatakse) võiksid tähistada Stephensoni «Lumevaring» ja Gibsoni «Virtual Light»; praeguse aja ekstrapolatiivse kirjutusviisi<sup>19</sup> silmapaistvamateks valdajateks ongi Stephenson (lisaks «Lumevaringule» veel ka «Cryptonomicon», «Zodiac», «The Diamond Age»), Alexander Beshar (romaanid «Rim», «Mir» ja «Chi»), Charles Stross ning Gibson oma hilisemate romaanidega (lisaks «Virtual Lightile» veel «Idoru», «All Tomorrow's Parties» ja «Pattern Recognition»). Suuresti lagunenu on ka küberpungi koolkondlik kooslus; voolu peamise propagandistina jätkab tänase päevani Bruce Sterling, kuid nii mõnigi teine varasemalt küberpungiga seondunud autor on suundunud muudele ulmekirjanduslikele väljadele.

Ent jäägu küberpungi täieliku monograafia koostamine mõne järgmise töö või mõne järgmise kirjutaja eesmärgiks — käesolev töö, ehkki selle analüütilisem osa vaatleb küberpungi kui ekstrapolatiivse (tuleviku)kirjutuse hiliseimaid arendusi, ei tunne otsest vajadust küberpunk-kirjanduse sisuliste motiivide ajaloolise või interdistsiplinaarse lähivaatluse vastu ning seab küberpungi olemuslikuks dominandiks või fokuseerivaks komponendiks selle **eripärase poeetika**: selle kindla poeetiliste motiivide repertuaari ning kindlad narratiivsed strateegiad. Seetõttu oleks küberpungi määratlemisel loogiline lähtuda uuesti kord postkognitiivsest maailmatunnetusest — «empiirilise maailma praegusest seisundist», mille kokkuvõtlikeks tähistajateks on Dick Higgins'i postkognitiivsed

---

<sup>19</sup> Sest just kirjutusviisina kavatsen ma ekstrapolatsiooni edaspidi käsitleda

küsimused. Küberpunk-kirjandus suhestub nende küsimuste kaudu «elitaarse» postmodernistliku kirjandusega (nt James Joyce'i «Finnegans Wake»; Thomas Pynchoni «Gravity's Rainbow»; William Burroughsi «Nova Express»; Umberto Eco «Foucault's Pendulum» jpt) — mõlemad rakendavad Higgins'i postkognitiivseid küsimusi, kuid kumbki erineval tekstuaalse organiseerituse tasandil; tekkiv võrdlus annab küberpungi eripärasele poetikale aga veenva raamistiku. McHale on «elitaarse» postmodernistliku kirjanduse ja küberpungi vahelisele suhtele juba lakoonilist tähelepanu pööranud:

*See, mis esineb postmodernistlikus kirjanduses tavaliselt narratiivi struktuuri või keelemustrina, on küberpungis fiktsionaalse maailma element. Võib öelda, et küberpunk tõlgib või kodeerib postmodernistlikud vormi tasandi (verbaalse aegruumi, narratiivsete strateegiate) motiivid ümber sisu või «maailma» tasandile. Teiste sõnadega, küberpungil on tendents «tegelikustada» või «aktualiseerida» see, mis postmodernistlikus kirjandus esineb metafoorina — metafoorina mitte niivõrd kitsamas verbaalse troobi mõttes (ehkki ka see on võimalik), vaid laiemas mõttes, kus narratiivset strateegiat või konkreetset keelemustrit võib mõista «idee» või ainese figuratiivse peegeldusena (McHale 1992: 246).*

Teisisõnu, Higgins'i postkognitiivsete küsimuste ontoloogiline orientatsioon ei avaldu siin mitte (ainult) narratiivse struktuuri või keelelise konfiguratsiooni kaudu, vaid otse **kirjeldatavas maailmas eneses**. Niimoodi näiteks on postkognitiivne «maailmasuse» motiiv (küsimus «*milline maailmadest...*») küberpungi maailmas esindatud virtuaalreaalsuse, küberruumide või *simstim*<sup>20</sup> tugeva kohalolu kaudu, tsentrifugaalse mina motiiv (küsimus «*milline minu minadest...*») aga kloonide, tehisintellektide või inimkeha läbiva proteesistumise kaudu. Enamik nendest motiividest (mille tugevat ettevaatavat kohalolu võib välja lugeda juba ka igapäevasest realiteedist) on tuttavad ka varasemast teaduslikust fantastikast, kuid küberpunk hakkab silma sellega, et teatud kindlad teadusliku fantastika repertuaari kuuluvad motiivid on võrreldes teistega jõuliselt ning **süsteematilise järjekindlusega esile tõstetud** (vt McHale 1992: 246). Ülaltoodud seaduspära ilmneb isegi otsestes lausevõrdlustes. Thomas Pynchon, kelle poetilises mõjusfääris küberpunk suuresti

---

<sup>20</sup> *Simstim* on algselt just küberpunk-kirjanduses esinenud spetsiifiline tehnoloogiline ekstrapolatsioon; aparaat, mida kasutades on võimalik läbi elada kellegi teise (eelnevalt salvestatud või parasjagu kestvaid) kogemusi. Lühend *simstim* tuleneb pikemast ingliskeelsest sõnapaarist *simulation-stimulation*



paikneb, alustab romaani «Gravity's Rainbow» järgmiselt: *Taevast kostab karjatus. Seda on ennegi juhtunud, kuid nüüd pole seda enam millegagi võrrelda* (Pynchon 1973: 3)<sup>21</sup>. Ontoloogiline segadus tõuseb siin selgelt (**laiemas mõttes**) **ideemetafoori pinnalt**: miks peaks taevast kostvat karjatust millegagi võrdlema? Millega *oli* seda kunagi võimalik võrrelda? Milline on maailm, milles seda millegagi võrrelda ei saa? Mille poolest erineb see maailmast, milles taevast kostev karjatus oli veel millegagi võrreldav jne. Seevastu William Gibsoni romaan «Neuromancer» algab lausega: *Taevas sadama kohal oli surnud kanalile häälestatud telekraani värvi* (Gibson 1984: 3)<sup>22</sup>. Selle näite puhul tekib ontoloogiline segadus märksa rohkem **fiktsionaalse maailma materiaalsete aspektide pinnalt**: miks peaks maailma *niimoodi* kirjeldama? Miks kirjeldatakse looduslikku läbi tehniliku? Milline osa on siin surmal jne. Võib-olla oleks liiga julge väita, et Pynchoni ja Gibsoni laused tähendavad *üht ja sedasama*, ent toodud võrdlus on kindlasti heaks näiteks ontoloogilise dominandiga küsimuste eritasandilisest kirjanduslikust realiseerimisest. Mõistagi ei saa jätta mainimata ka Pynchoni sulaselget sisulist mõju Gibsoni kirjutusele (mõlemad romaanid algavad taeva kirjeldustega), kuid sedasorti seoste täpsem kaardistamine pole käesoleva uurimustöö otseseks eesmärgiks.

Küberruumi kontseptsiooni eriline esiletõstetus küberpungis annab märku sellest, et küberpunk on jõudnud äratundmiseni postkognitiivse aegruumi läbinisti virtuaalse kvaliteedi suhtes. Küberkultuuris kui digitaaltehnoogiast läbistatud keskkonnas muutub lõhe oleviku ja tuleviku vahel järjest kitsamaks, klassikalise teadusliku fantastika tulevikulised fantaasiad osutuvad üha enam siinse ja praeguse lahutamatuks osadeks. *Siinset ja praegust saab aga vaevalt kutsuda tõeliseks, kuna see on rohkem meedial põhinevate kujutiste ja simulatsioonide produkt kui käegakatsutav asjade seis. See on abstraktse infomängu põgus mööduv efekt, mis hägustab järjekindlalt inimliku ja digitaalse mälu, materiaalse ja virtuaalse ruumi vahelisi piire* (Cavallaro 2000: xi – xii). Niimoodi ilmneb taas kord, et tegelikkus on muutunud pindmiseks kollektiivsete representatsioonide

---

<sup>21</sup> Ingl k *A screaming comes across the sky. It has happened before, but there is nothing to compare it to now.*

<sup>22</sup> Ingl k *The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel.*

võrgustikuks, inimene aga millekski baudrillard'ilikult ekraani-sarnaseks. Ning sellises keskkonnas saab tegelikkust korralikult kehtestada ja ümber kujundada vaid **disaini reegleid, vahendeid ja rakendusi kasutades**. Küberpunk-kirjandus rakendab seda tõdemust oma spetsiifiliste tekstuaalsete tehnikate kaudu ning käsitleb tekstisisese reaalsuse kujundamisel teksti samasuguse tasapinnana, nagu disainer võiks kujundamisprotsessi käigus käsitleda virtuaalsest läbistatud reaalsust. Ehk teisisõnu — see, mida Žižek ütleb Marxi ja Freudi kaupade ja unenägude analüüsi ühisosa kohta, kehtib küberpungis (ning selle järellainetuses) tekstuaalsel tasandil: ... *oluline on see, et ei jäädaks vormi taha peidetud «sisu» fetišistlikusse lummusesse: «saladus», mille analüüs peab päevavalgele tooma, ei ole mitte sisu, mida varjaks vorm, [– – –] vaid see on hoopis vormi enese «saladus»* (Žižek 2003: 41; Žižeki rõhutus). Nii nimetab Jameson küberpunkki *kui mitte postmodernismi, siis vähemalt hiliskapitalismi ülimalt kirjanduslikuks väljenduseks* (Jameson 1996: 419; Jamesoni rõhutus) ja lisab, et see *saadab meile kaasaegse maailma kohta märksa usaldusväärsemat informatsiooni kui väljakurnatud realism (või väljakurnatud modernism)* (Jameson 2003: 105). Hiliskapitalistlikule kultuurilooikale on kõigest **sümptomaatiline**, et usutavaima autentsuse illusiooniga ning kõige rohkem «empiirilise maailma praegusele seisundile» vastab just kirjeldus tulevikulisest (**veel mitte eksisteerivast**) maailmast.

Projitseerides Higgins'i ontoloogilise orientatsiooniga küsimused verbaalse aegruumi ja narratiivsete strateegiate tasandilt kirjandusliku maailma sisse (umbes samamoodi, nagu inimene on oma seesmise olemuse projitseerinud maailma pinnale), võib kaasaja ekstrapolatiivne kirjutamine end täielikult hõivata fiktsionaalse maailma **kirjeldusliku kehtestamisega** — tegevusega, mida ta on kirjeldatava tuleviku autentsuse illusiooni ülevalhoidmiseks paratamatult kõige rohkem sunnitud viljelema.

## 3. Ekstrapolatiivse kirjutamise praktika

### 3.1. Ekstrapolatsioon kui kirjutusviis

Tänu postkognitiivse aegruumi virtuaalsele kvaliteedile, mida kirjeldasin põhjalikumalt eelmises peatükis, on kõike nii ajaliselt kui ruumiliselt empiirilise maailma praegusest seisundist kaugenevat võimalik (eeldatavast) suurema usutavuse astmega kujutada. Asjade postkognitiivne seis räägib selgelt tulevikukirjutuse kasuks: mida rohkem «olevikustatud» on tulevik ja minevik, seda usutavamana (olevikulisemana) saab neist kirjutada; mida suurema virtuaalsuse astmega on meid ümbritsev tegelikkus, seda lihtsam on tegelikult pidada paratamatult fiktiivset.

Paljud autorid, kes kirjeldavad tulevikulisi aegruume, võivad olla leidlikud ekstrapolaatorid. Nende ulatuslikud kultuurilised ja teaduslik-tehnilised teadmised ning võime teha otsekui röntgenanalüüsi igapäevaelu niisugustele pisidetailidele, mis on tänu oma enesestmõistetavusele praktiliselt märkamatud, ent ekstrapolatiivsetele tulevikunägemustele vitaalsed, võivad viia tulevikupiltideni, mis osutuvad tõepoolest ennustuslikeks. Aga lugemishetkel ei mõju need nägemused tihtipeale usutavana ning seda peamiselt seepärast, et autor on kirjanduslikku ekstrapolatsiooni loomingu teenistuses käsitlenud ainiti loogilis-ratsionaalse tuletusmeetodina ning mitte **kirjutusviisina**. Tulevikuline teadmine võib olla loogilisel teel välja arendatud ja hiljem ka tõeks osutada, kuid kui seda pole usutavalt kirjeldatud ning lugeja võtab kogu teoses esitletud tulevikumiljööd vähem tõsiselt, kahaneb ka konkreetse ekstrapolatsiooni seesmine väärtus fiktsioonilähedaseks. Niisugune paratamatu tõsiasi on lubanud William Gibsonil oma esimesed kaks kõrgtehnoloogilisest tulevikust jutustavat romaani kirjutada mehhaanilisel trükimasinal, kuid samas tekitanud ulmeringkondades problemaatilisi vaidlusi selles osas, kas määratleda küberpunkki (ekstrapolatiivse) rajuulme (inglise keeles *hard science fiction*)

või (spekulatiivse) maheulmena (*soft science fiction*). Andrus Oru järgi keskendub rajuulme rangemalt teaduse ja tehnoloogia võimaluste kajastamisele ning maheulme pigem inimesekesksemalt olemise probleemidele; maheulmes on *teaduslike spekulatsioonide ja tehnoloogiliste rekvisiitide tooniandvust vähendatud, need on liidetud kangelaste seiklustega* (Org 2001: 118). McHale kirjutab, et sellal kui küberpunkarid kirjeldavad oma maailmaehitamismoodust kui ekstrapolatiivset rajuulmet, vaatlevad teised teadusliku fantastika autorid neid kui Uue Laine edasikandjaid, kes on rohkem hõivatud stiili ja «tekstuuri» kui ekstrapolatsiooniga (McHale 1992: 245)<sup>23</sup>. Ning ehkki sellel väitel on (nagu ma kavatsen näidata) paratamatult alust, liigitub küberpunk käesoleva töö seisukohalt siiski ekstrapolatiivseks: aegruumis, kus kõigel on vähem või rohkem virtuaalne kvaliteet, vähendab esiletõstetud stiil konkreetse ekstrapolatsiooni liigset kategoorilisust, pehmedab selle ekstrapolatsiooni **võimalust olla ekslik**<sup>24</sup> ning loob selle ümber eripärase miljöö, mis lubab igal ekstrapolatiivsel üksikasjal olla segamatult osake terviklikust ekstrapolatiivsest maailmast. Teisisõnu, stiil ja «tekstuur» kindlustavad selle, et postkognitiivsel ajastul üldse miski ekstrapolatiivseks ei mõjuks. Sellele, mil moel on tulevikkirjutus (kui miski, mis on paratamatult rohkem lähendatud fiktiivsele), hakanud tootma kaasaegse maailma kohta märksa usaldusväärsemat informatsiooni kui (näiteks) väljakurnatud realism, võib leida selgitusi, kui läheneda ekstrapolatiivsele *kirjutusviisile* J. G. Ballard'i nägemuse kaudu fiktsiooni ja tegelikkuse vahekorra tänapäeva kultuuris.

Inglast **J. G. Ballard** (1930 — ) peetakse ulmekirjanduse Uue Laine üheks tuntumaks ja silmapaistvamaks esindajaks. Lisaks rohketele heatasemelistele romaanidele (eesti keeles seni vaid «Unenägude täisühing») paistab ta silma ka kompaksete ja tähendusrikaste esseedega. Ballard on mõtteliseks läbistavaks jooneks Jamesoni ja Baudrillard'i kultuuri-käsitlustes, sest mõlemad eelpoolnimetatud paistavad olevat Ballard'i hoolikad lugejad (vt n

---

<sup>23</sup> Võimalik, et tõde on kusagil vahepeal. Bruce Sterling kirjutab eessõnas William Gibsoni «Põlevale Kroomile», et *Gibsoni ekstrapolatiivsed tehnikad on võetud klassikalisest karmist teaduslikust fantastikast, kuid nende esitlemine on puhtalt omane Uuele Lainele. [– –] Me näeme tema tulevikku kõhu alt vaadatuna, nii, nagu seda elataksegi, mitte kui kuiva spekulatsiooni* (Gibson 2002: 10).

<sup>24</sup> Uurida võimalust olla ekslik — niisuguse eesmärgi pakkus Ameerika semiootik John Deely kogu semiootikale (intervjuud Deelyga vt Tatrik 2002: 55–60).

Jameson 1996: 150-175; Baudrillard 1999b: 161-173). Tegelikkuse ja fiktsiooni vahekorras kirjutab Ballard tabavalt 1995. aasta eessõnas romaanile «Crash» (1973), üks lõik sellest rajab veenva pinnase postkognitiivse ekstrapolatiivse kirjutamise põhiprintsiibile:

*Lisaks sellele tunnen ma, et tasakaal fiktsiooni ja reaalsuse vahel on viimastel aastakümnetel märkimisväärselt muutunud. Nende rollid on järjest rohkem ümber pööratud. Me elame maailmas, mida valitsevad kõiksugu fiktsioonid — lauskaubandus, reklaamitööstus, poliitika, mis on käsitletav reklaamitööstuse alamharuna, igasuguse kogemusele vastava originaalse reaktsiooni ennetav tühistamine teleekraani poolt. Me elame hiiglaslikus romaanis. Kirjanikul on nüüd üha vähem tarvis oma romaanile fiktsionaalset sisu leiutada. Fiktsioon on juba olemas. Kirjaniku ülesandeks on leiutada reaalsus.*

*Me oleme alati eeldanud, et meid ümbritsev väline maailm on representeerinud reaalsust, ükskõik kui segadust tekitavat või ebakindlat, ning et meie mõistustesisene maailm, selle unistused, lootused ja ambitsioonid on representeerinud fantaasia ja kujutlusvõime välju. Mulle tundub, et need rollid on ümber pööratud. Kõige ettenägelikum ning efektiivsem meetod meid ümbritseva maailmaga toime tulemiseks on eeldada, et see on täielik fiktsioon ning et ainus meile alles jäänud väike tõelisuse sõlm asub meie enese peas (Ballard 1995: 4-5).*

Uuesti ekstrapolatiivse kirjutamise juurde tagasi siirdudes saaks nüüd küsida põhimise asjassepuutuva küsimuse: mismoodi hoiab ekstrapoleeriv autor üleval oma tulevikunägemuse autentsuse illusiooni? Sest vastus on Ballardi taustal ilmne — ta tegeleb **reaalsuse katkematu leiutamise**ga, fiktsionaalse maailma kui tekstuaalse tasapinna lakkamatu kehtestamisega.

Ta on selleks sunnitud, sest muidu libiseb maailm tal käest.

Sarnaselt postkognitiivsele inimesele, kes ei jõua vastata (epistemoloogilistele) küsimustele oma olemuse kohta, sest peab lakkamatult püüdma toime tulla virtuaalsest kvaliteedist läbistatud tegelikkuse poolt püstitatud ontoloogiliste küsimustega, on postkognitiivse ajastu ekstrapolatiivne kirjutus sunnitud tõrjuma narratiivi, loolised iseärasused ja tegelaste epistemoloogilised sisevaated tagaplaanile ning tegelema esmajärjekorras kirjandusliku

maailma rajamisega. Sest selleks, et lugu saaks juhtuda ning mõne tegelase seesmisest olemusest mõjutatuna avaneda, peab kõigepealt, põhimisena, eksisteerima (oma konkreetsete tunnusjoonte ja iseäralike omadustega) maailm, mis lähtuvalt sisemistest seaduspäradest määrab kindlaks selle olemuse üksikasjad. Teisisõnu, tegelane saab oma narratiivse tõukejõu **ümbritsevast kirjanduslikust maailmast**: ta ei saa teha mitte midagi, mis ei astuks selle maailmaga mingil moel (sümptomaatilisse või reaktsioonilisse) suhtesse.

On üsna ilmne, et fiktsionaalne maailm *sünnib selle esimeste sõnadega* (vt Annus 2002a: 90; Annus 2002b: 42) ning **eksisteerib** hoolimata ükskõik millest, mida kirja on pandud. Fiktsionaalse maailma kohalolu on täheldatav olenemata sellest, kas tekstis on seda maailma puudutavate detailide (ehk maailma kategooria) peale tekstuaalset ruumi kulutatud või mitte. (Näiteks draamatekst ei pruugi fiktsionaalse maailma kirjelduslikke detaile üldse edasi anda, kuid sellegipoolest «ümbritseb» seda mingisuguse konfiguratsiooniga ruum, kus teksti tegevustik lahti mängitakse.) Kui fiktsionaalset maailma pole kehtestatud tekstuaalses ruumis eneses, jääb see automaatselt **lugeja kujutlusvõime** hooleks — tekst, mis ei sisalda jõulisi viiteid fiktsionaalsele maailmale, kus (näiteks) tegevustik aset leiab, provotseerib lugeja kujutlusvõimes **ise selle maailma teket**. Sisulisema selgituse sellele üldistusele annab **Wolfgang Iseri** fenomenoloogiline lähenemine lugemisele.

### 3.1.1. Lugemine: lünkade täitmine

Iseri artiklis «Lugemine. Fenomenoloogiline lähenemisviis» (vt Iser 1991: 2090-2117) leidub rohkelt niisugust, mille valguses saaks ekstrapolatiivset kirjutamist tulemuslikult iseloomustada. Iseri meelest peaks hea kirjandustekst sisaldama endas «kirjutamata osa», mis ergutab lugeja **kujutlusvõime loovat osavõttu** (Iser 1991: 2092). Sestap hakkab lugejal näiteks igav, kui autor on lugejale usaldanud liiga suure osa loost ning sellega tema uudishimu kärpinud — tekstis peaks alati olema midagi mõistatuslikku, mille teadasaamise suunas liikumine lugeja meeli erutaks. Lugemine on niisiis nauditav vaid juhul, kui tekst

rakendab piisaval määral lugeja kujutlusvõimet (*ibid.*: 2092). Lugemine tähendab Iserile lünkade täitmist — puudu olevate detailide pidevat juurdekujutlemist. Ilma selle kujutlemiseta ei oleks lugemine see, mis ta on:

*Kui lausejada peetakse pidevaks vooluks, siis see tähendab, et ootuse, mille on tekitanud üks lause, rahuldab üldjuhul järgmine, ja ootuse luhtumine tekitab ärritustunde. Ometi on kirjandustekstid täis ootamatuid pöördeid ja põiminguid ning ootuste luhtumisi. Lihtsamaiski loos võib oodata mõnd blokeeringut, kas või sellepärast, et ühtki lugu ei saa täielikult ära jutustada. Ainult paratamatute väljajättude kaudu omandab lugu dünaamilisuse (Iser 1991: 2097).*

Alati, kui lugeja ootamatus suunas lausetevoolust kõrvale juhitakse, saab ta võimaluse rakendada oma seoseloomisvõimet, oma *võimet täita lünki, mille on jätnud tekst ise* (*ibid.*: 2097). Seejuures otsustab lugeja ise, mida juurde kujutleda, kuidas lünki täita, ning just selles toimingus tuleb ilmsiks lugemise dünaamika. Lugemine on **pidev lugejapoolne illusiooniloome**, mille tasakaalustajaks on teksti polüsementiline olemus:

*Tekst äratab teatavaid ootusi, mida me omakorda projitseerime tekstile niisugusel viisil, et taandame polüsementilised võimalused üheksainsaks tõlgenduseks [– – –], tuues nõnda välja individuaalse, mudeltähenduse. Teksti polüsementiline olemus ja lugeja illusiooniloome on vastanduvad tegurid. Kui illusioon oleks täielik, siis kaoks polüsementilisus; kui polüsementilisus oleks kõikvõimas, siis häviks täielikult illusioon (Iser 1991: 2104).*

Selle võrdlemisi referatiivse kokkuvõtte taustal ilmneb ekstrapolatiivse (tuleviku)kirjutuse autentsuse illusiooni saladus — ekstrapolatiivne tekst püüab **fiktsionaalse maailma mõõdet** võimalikult palju **tekstuaalsel kujul kehtestada**, ta üritab selle täielikult oma mõjusfääri haarata ning lugeja fantaasia hooleks jätta vaid kohad, mille «juurdekujutlemine» ei kallutaks fiktsionaalsest maailmast jäävat muljet liigselt fantastilisse. Teisisõnu (ning Ballardi appi võttes) võiks öelda, et ekstrapolatiivne kirjutus tahab fiktsionaalset maailma kehtestada kui tegelikku (mille tajumiseks ei pea otsest

kujutlusvõimet rakendama) ning mitte kui väljamõeldut. Siin püütakse takistada igasugust lugejapoolset illusiooniloomet fiktsionaalse maailma mõõtme ümber ning n-õ «autoriseerida» loodud maailm. Üritatakse piirata lugeja kaasloomist ettekirjutatu taastamisel ning lasta fiktsionaalsel maailmal mõjule pääseda võimalikult sarnasena ning piiritletuna selles, kuidas see maailm on tekstuaalses mõõtnes reglementeeritud. Tõstetakse pidevalt esile «maailmasust», rõhutades kõike seda, mida tavareaalsuses võidakse tajuda enesestmõistetavana ning seetõttu märkamata jätta. Lugeja kaasloome suunatakse läbi erilaadse kujundikasutuse otsestelt detailidelt tulevikulise miljöö kujutlemisele ja süžee konstrueerimisele.

Nagu Iserist võib aru saada, kompenseeritakse lugeja vähest illusiooniloomet teksti olemusliku polüsementilisusega. Illusiooniloomet ehk ühele allutamist kuulub lugejale, paratamatu polüsementilisuse ehk ühene allumatus tekstile. Lugemisprotsess kujutab endast illusioonide järjestikust purunemist, sest tekst kui võimalike maailmade mitmetähenduslikkus genereerib ruttu uut rahulolematust, sobimatust senise illusiooniga. Lugejal tuleb pidevalt luua tekstist ühest arusaama, ta peab üha uuesti püüdma teksti ühele allutada. Vastukaaluks vaevab tekst lugejat, mässib ta avatud tõlgendusemängu, hoiab lugeja kujutlusvõimet pideva pingega all. Nagu eelmises peatükis öeldud, eksisteerib küberpungis (ja selle post-küberpungilikus järellainetuses) võimalike maailmade mitmetähenduslikkus muuhulgas ka fiktsionaalse maailma tasandil. Noovum ja kognitiivne võõritus pakuvad ulmekirjanduse lugejale ülemäära olemuslikku polüsementilisust ning seda üritab küberpunk kompenseerida tulevikulise miljöö filmiliku kohaoluga. Ekstrapolatiivne tulevikukirjutus püüab läbi erilaadse kujundikasutuse (mille analüüsini jõuan allpool) tõugata lugejat üksikdetailidest tulevikulist miljööd konstrueerima. Väga levinud on ütlemine, et küberpunk on ääreni prügiga täidetud, ning seda nii fiktsionaalse maailma kui tekstuaalse ruumi tasandil. «Maailmasuse» rõhutatud esiletõstmine loob lugeja tulevikulise maailma ümber **kergesti ligipääsetava (ühese) miljöö**, kuid (materiaalsete) üksikasjade massiline kohalviibimine nihutab lugeja tähelepanu keskme katkestava (ning mitmetähenduslikkust esile kutsuva) jõuga ontoloogilisele.



### 3.1.2. Ekstrapolatiivse kirjutamise põhivõte: «maailmasuse» rõhutamine

Kirjeldatut illustreerib William Gibsoni 1985. aastal kirjutatud lühijutt «**Talve turg**». Kuna olen kirjanduslike näidetega seni võrdlemisi kitsi olnud, annan neile nüüdsest vabamalt ruumi — küberpungi tekstuaalsele mõõtmele iseloomulikud tendentsid tulevad kõige selgemini ilmsiks pikemate tekstikatkete juures. Vaadelgem näiteks, kuidas «Talve turu» minategelane läheneb oma ihaldusobjektile, tüdrukule nimega Lise.

*Esimest korda nägin ma teda köögitsoonis. Seda ei saaks just köögiks kutsuda — ainult kolm külmikut, kaasaskantav pliidiraud ja katkine konvektsiooniahhi, mis olid gomiga sisse tulnud. Esimest korda, kui ma teda nägin, seisis ta õlut täis lahtise külmkapi juures; valgus voogas sellest välja ning ma märkasin ta põsesarnu ja ta suu otsusekindlat joont, kuid nägin vilksamisi ka ta randmel musta poliükroomi helki ja seda heledat, siledat vermet, mille eksoskelett sinna hõõrunud oli. Ma olin liiga purjus, et asjast aru saada, et taibata, mis see oli. Kuid ma mõistsin siiski, et see polnud mingi nali. Niisiis tegin nagu inimesed tavaliselt Lise'iga teevad ja klõpsasin end mõnda teise filmi. Läksin hoopis veini järele, mis seisis konvektsiooniahju kõrval letil. Ega vaadanud tagasi.*

*Kuid ta leidis mind uuesti üles. Tuli mulle kahe tunni pärast järele, laveerides eksoskeleti kohutava programmeeritud nõtkusega läbi kehade ja prügi. Tol hetkel, kui jälgisin teda sihtmärgile lähenemas, taipasin, mis see oli, mul oli siis liiga piinlik, et tema eest kiiuru tõmmata, minema joosta, midagi vabanduseks pomiseda ja ära minna. Seisin sinna paigale naelutatult, käsi ümber ühe võõra tüdruku, kui Lise lähenes — lähendati, selle pilkava nõtkusega — otse minu poole, silmad wizzist põlemas. Võõras tüdruk oli end vaikeses sotsiaalses paanikas lahti vingerdanud, läinud, ning Lise seisis seal minu ees, toestatuna oma pliatsijämedusest polükarboonproteesist. Vaatasin nendesse silmadesse ning tundus, nagu kuulnuks ma ta sünapse vingatamas mõnd võimatult kõrgetoonilist karjet, kui wizz avas igat voluringi ta ajus (Gibson 2002: 209–211; Gibsoni rõhutused).*

Mida rohkem minategelane tüdrukusse süveneb, seda rohkem hakkavad lugejat vaevama tekstuaalses ruumis presenteeritud **materiaalsed üksikdetailid**. Teksti arenedes hakkab narratiiv nende detailide alla mattuma, tegevustikku markeerivad märksõnad on seotud peaausjalikult **maailma pinna meelelise kaardistamisega**: peategelane näeb, märkab, ei saa aru, püüab taibata, vaatab; talle tundub, nagu ta kuulnuks jne. Sümptomaatiline on ka see, et peategelane seisab paigale naelutatult, ta ei suuda kiiuru tõmmata, minema joosta,

*ära minna*. Niisugune staatika — asjaolu, et narratiiv kulgeb vaid peategelase peas või temast sõltumatult — markeerib samuti salamisi tegevustiku allutatust «maailmasusele», tekstuaalse ruumi olemuslikule pindmisusele. Mida rohkem detailid kuhjuvad, seda rohkem paisatakse lugeja epistemoloogilisse kriisi, teda tabab mõistmatus selle tohutu üksikasjade ülekoormuse tähenduse suhtes. Teda hõivatakse järjest enam maailma enesega (ruumiga, milles ta on harilikult lihtsalt *harjunud* viibima) ning siit tõusev kognitiivne võõritus rajab aluse polüsemantilisuse tekkele tekstis. Vaid mõne lõigu jagu hiljem on peategelane Lise'i koju viinud ning tähelepanu fiktsionaalset maailma koos hoidvatele detailidele süveneb:

*Lise polnud terve tee Rubeni juurest sõnagi lausunud ning mina hakkasin piisavalt kaineks saama, et tunda end ust lahti keerates ja teda sisse lastes väga rahutuna.*

*Esimene asi, mida ta nägi, oli kaasaskantav kaadrilõikuja, mille ma eelmisel õhtul Piloodist koju olin toonud. Eksoskelett kandis teda üle tolmuse kootud vaiba nagu mudelit mööda lennurada. Peomelust eemal kuulsin, kuidas see tüdrukut liigutades vaikselt kilksus. Ta jäi seisma ja vaatas kaadrilõikujat. Siis nägin eksoskeleti ribisid, nägin neid läbi jaki kulunud musta naha üle ta selja jooksmas. Tal oli üks nendest haigustest. Kas siis mõni noist vanadest, mille põhjust eales välja ei nuputatud, või siis mõni uutest — kõik liiga ilmselt keskkonnast põhjustatud —, millele vaevalt oli jõutud nimi anda. Ta ei saanud liikuda, mitte ilma lisaskeletita, ja see oli müoelektrilise liidesega ning ühendatud otse talle ajju. Haprad pinguldajad liigutasid ta käsivarsi ja jalgu, kuid veelgi peenem, galvaaniliste implantaatidega süsteem juhtis ta sõrmi. Ma mõtlesin keskkooli laborikassetilt nähtud tõmblevate konnajakade peale ja siis vihkasin end selle mõtte pärast (Gibson 2002: 212).*

Siit on näha, kuidas «maailmasus» ei ilmne mitte ainult ruumi üksikasjalistes kirjeldustes või tüdrukut kirjeldavates detailides, vaid ka viidetes konkreetsest aegruumilisest situatsioonist väljapoole: haigus, mis annab aluse nendele detailsetele kirjeldustele (Lise'i eksoskeletile), võib olla *liiga ilmselt keskkonnast põhjustatud*. Niisiis tuleneb see haigus — kõik need üksikasjalikud kirjeldused — kirjeldatava maailma ruumilise mõõtme ühest universaalsest eripärast. Niimoodi toetab tekstuaalset tehnikat implitsiitselt sisuline motiiv (keskkondliku saaste ruumilisusele viitav kaastähendus); põgusa vihje kaudu antakse edasi tulevikulise maailma mingi ontoloogiline aspekt ning tagatakse seeläbi ka **tekstuaalse tehnika ja sisuliste motiivide konstruktiivne koostoime**. Alles hiljem, retrospektiivselt meenutades, suudab minategelane Lise'i kohta midagi üldist, päritolulist öelda, ent ka see

mõjub otsekui ettekäändena tekstuaalse mõõtme materiaalseks koormamiseks — siingi kaardistatakse keha pinda samamoodi mikroskoopiliselt, nagu analüütik võiks kaardistada küberpungi tekstuaalset pinda:

*Lise oli hämmastav.*

*Tundus, nagu oleks ta selle vormi jaoks sündinud, ehkki tehnoloogiat, mis selle vormi võimalikuks tegi, polnud tema sündimise ajal isegi veel olemas. Sa näed midagi sellist ja hakkad mõtlema, kui palju tuhandeid, võib-olla miljoneid fenomenaalseid kunstnikke on sajandite jooksul tummadena surnud — inimesi, kellest poleks kunagi saanud luuletajaid või maalikunstnikke või saksofonimängijaid, kuid kellel oli sees see värk, need psüühilised lainevormid, mis ootasid sobivat vooluringi, kuhu voolata...*

*Ma sain stuudios temast paar juhuslikku asja teada. Et ta oli sündinud Windsoris. Et ta isa oli ameeriklane ja teenis Peruu ning tuli koju hullu ja poolpimedana. Et mis iganes ta kehal ka viga polnud, oli see olnud nii sünnist saati. Et tal olid need haavandid, kuna ta keeldus ealeski eksoskeletti eemaldamast, sest ta hakkaks selle mõtte peale täielikust abitusest lämbuma ja sureks. Et ta oli wizzist sõltuvuses ja tegi seda päevas jalgpallimeeskonna jaoks piisavas koguses.*

*Ta agendid tõid kaasa arstid, kes polsterdasid vahuga polükarbooni ja pitseerisid haavandid mikropoorsete plaastritega kinni. Nad pumpasid ta vitamiine täis ja katsetasid tema dieediga, kuid mitte keegi ei proovinud kunagi toda inhalaatorit ära võtta.*

*Nad tõid kaasa ka juuksurid ja make-upi kunstnikud ja moestilistid ja imagoehitajad ja selgeltväljenduvad väikesed PR-hamstrid, ning tema talus seda kõike millegagi, mis oleks võinud olla peaaegu et naeratus (Gibson 2002: 227-228).*

Küberpungi hõivatus kehaga, mille parimaks näiteks (ja küberpunkarite üheks jõulisemaks inspiratsiooniallikaks) on tegelikult märksa varem kirjutatud Ballardi «Crash», ei ole niisiis ainult loodusliku ja tehniliku vastasseisu postkognitiivne tähistaja, vaid ka hõivatus **fiktsionaalse maailma kui kehaga**, ning **teksti kui pindmise kehaga**, mida saab kehtestada ja ümber kujundada vaid disaini vahendeid, reegleid ja rakendusi kasutades.

«Talve turg» on muuhulgas märkimisväärne ka selle poolest, et siin on sisuliselt materialiseerunud küberpungi mõningane autoreferents tema tekstuaalse tasandi eripäradele. Sest nii, nagu Gibson kirjeldab Rubinit, üht loo tegelastest, kes Lise'i minategelasega kokku viis, võiks analüütik metafoorselt kirjeldada Gibsonit ennast (või laiemalt üleüldse ekstrapolatiivset autorit ja tema kirjutusviisi):

*Rubin, mingil imelikul moel, mida keegi ei mõista, on isand, õpetaja; keegi, keda jaapanlased kutsuvad sensei'ks. Ta on tegelikult prahi, rämps, prügi, selle eemaleuhutatud kaubamere isand, millel meie sajand hulbib. Gomi no sensei. Vanakraami isand.*

*Seekord leidsin ma ta kahe tageda olemisega trummimasina vahelt, mida ma enne polnud näinud; Richmondi prüginõudest kougitud konservikarpide mõlkis tähtkujude seest voltisid end välja roostes ämblikukäed. Ta ei kutsu seda kohta kunagi stuudioks ega viita eales endale kui kunstnikule. «Jändamine,» ütleb ta oma siinse tegevuse kohta ja paistab võtvat seda kui mõnd poisipõlve täiuslikult igava tagahoovi-pärastlõuna pikendust. Ta eksleb läbi oma täiskiilutud, prügiga täidetud ruumi, Turu veepoolsele küljele kokkuklopsitud mingit sorti miniangaari, järgnetuna oma loomingu targemast ja väledamast osast. Nagu mõni ähmaselt heatahtlik Saatan, kes tegeleb oma pidevalt arenevas gomi-põrgus veelgi veidramate protsesside väljatöötamisega. Olen näinud, kuidas Rubin programmeerib oma konstrukte identifitseerima ja verbaalselt solvama jalakäijaid, kes kannavad hooaja kuumima disainerirõivaid; teised tegelevad mõne veelgi segasema missiooniga ja mõned paistavad olevat konstrueeritud vaid selleks, et nad ennast võimalikult suure müraga koost lahti võtaksid. Rubin on nagu laps; ent ta on Tokyo ja Pariisi galeriides kõvasti väärt (Gibson 2002: 206–207).*

Ekstrapolatiivne kirjutaja, olles ontoloogiliste aspektide esiplaanile tõstmise kaudu sunnitud katkematult kirjeldavat maailma kehtestama, kasutab oma peamise tööriistana tekstuaalset prügi — ta katab sellega võimalikult suure osa tekstuaalsest ruumist, sest ta teab, et ainult selle prügi toel püsib koos tulevikuliselt habras maailm ning sellesisene võimalik narratiiv. Tekstuaalset ruumi ja prügi kõrvutava metafoorse võrdluse lõpetuseks (mis paradoksaalsel kombel varustab meid ekstrapolatiivse kirjutuse kohta märksa mõjuvama informatsiooniga kui lõputud analüütilised üldistused) võiks tuua veel ühe teise Rubini mõttemaailma kirjeldava lõigu.

Gomi.

*Kus lõpeb gomi ja algab maailm? Sajand tagasi oli jaapanlastel ruum gomi jaoks Tokyo ümber otsa lõppenud ja seega tulid nad lagedale plaaniga hakata gomist endast ruumi tegema. 1969. aastaks olid nad ehitanud Tokyo lahte endi jaoks ühe väikese gomist saare ja ristunud selle Unistuste Saareks. Kuid linn kallas ikka veel iga päev oma üheksa tuhat tonni gomit välja ja seega hakati ehutama Uut Unistuste Saart. Täna jaoks koordineerivad nad kogu protsessi ja Vaiksest Ookeanist kerkivad üha uued Nipponid. Rubin vaatab seda uudistest ega ütle midagi.*

*Tal pole gomi kohta midagi öelda. See on tema meedium, õhk, mida ta hingab, miski, milles ta on terve elu ujunud. Ta liigub läbi Greater Vani oma veoauto-taolise asjaga, mis on ühe igivana Mercedese lennuväljaveoki küljest lahti lõigatud ning mille katus on mattunud pooleldi maagaasi täis kummikoti alla. Ta otsib asju, mis kattuks mõne ta kolba siseküljele muusa käega kritseldatud kujutisega, mis iganes see muusa siis ka poleks. Mõned asjad töötavad ikka veel. Mõned asjad — nagu Lise — on inimlikud (Gibson 2002: 208-209).*

Kirjeldatava tuleviku usutavuse illusioon on suurelt osalt ekstrapolatiivsele kirjutusele omase **tihendatud detailsuse kaasprodukt**. Pidev sõnaline tähelepanu fiktsionaalse maailma materiaalsele üksikasjadele aitab selle ontoloogilisi aspekte esile tõsta ning muudab seeläbi kirjeldatava maailma mõõtme tunnetuslikult hõlpsamini kättesaadavaks. Kuid fiktsionaalse maailma kui tekstuaalse tasapinna pideva kaardistamise põhjuseks on hoopis üks muu asjaolu: tõsiasi, et korraga on võimalik öelda vaid üht asja, ning **mitut asja on võimalik öelda ainult järjest**. Tulevikukirjutuse autor peab kirjutades pidevalt kindlustama fiktsionaalse maailma («maailmasuse») tekstuaalse kohalolu.

Sest muidu — nagu juba öeldud — libiseb tulevik tal käest.

Selle tõdemuse selgitamiseks tasub Iseri lugemisteooria taustal võrrelda «maailmasuse» kohalolu minimaalset vajalikku astet olevikukirjutuses ja tulevikukirjutuses. Kui tegevustik on asetatud olevikulisse konteksti, ei pea lugeja kujutlusvõime maailma pideva genereerimisega tingimata vaeva nägema; **tegelik olevik seisab nii või teisiti automaatselt tajutavana tema selja taga**. Empiirilise maailma praeguse seisundi tunnetamine toimub pingutuseta, ilma sellele otsest tähelepanu kulutamata. Lugeja on olevikuga liiga tugevas, reaalses kontaktis, et tema kujutlusvõime peaks reaalsuse ehitamiseks täiendavalt tööle hakkama. Muidugi aktiveerub kujutlusvõime mingite muude aspektide juures, kuid kui tekst on andnud lugejale märku, et narratiiv võiks olla asetatud olevikulisse konteksti, siis ei pea lugeja kujutlusvõime otseselt maailma ehitamisega tegelema; lugeja «asendab» fiktsionaalse maailma oma automaatse tajuga reaalsest ja võib kujutlusvõimet täielikult muudele valdkondadele (nt narratiivi korrastamisele või tegelaste iseärasustele jms)

kulutada. Teiste sõnadega, igapäevase reaalsuse mõju lugejale on tugevam «maailmaehituslikust kujutlusvõimest» ja tühistab selle.

Kui aga teksti siseneb noovum, kõigutab kognitiivne võõritus tugevalt lugeja senist arusaama fiktsionaalsest maailmast — lugeja taipab, et tekstis kirjeldatu pole see igapäevane empiirilise maailma praegune seisund, mida saaks automaatse eeldusena ning kujutlusvõimelist tähelepanu kulutamata tegevustiku aluspõhjaks võtta. Niisugune nihestus tekitab lugemisprotsessi lünga, **vähendab fiktsionaalse maailma reaalsuskehtivust** ja kutsub lugejat fiktsionaalse maailma mõõdet uuesti üles ehitama. Selleks, et tekst saavutaks tema jaoks taas oma tavapärase tõejõu, on lugeja sunnitud oma segipaisatud ja nõrgendatud kujutelma kirjeldatavast fiktsionaalsest maailmast uuesti tugevdama, seda oma kujutlusvõimega korvama.

Siit ilmneb tulevikukirjutuse haprus. Selleks, et oma taotluses autentsena mõjuda, peab tulevikukirjutus vastama võimalikult tihedalt lugeja soovile kirjeldatavat maailma ise kujutlusvõimeliselt kehtestada. Kui noovum on teksti alguses lugeja taju fiktsionaalse maailma reaalsustasemest juba nõrgendanud, ei saa lugeja seda kunagi enam täielikult tagasi reaalseks tugevdada — ta teab kogu edasise teksti lugemise vältel, et reaalsel maailma pole võimalik fiktsionaalse aluseks võtta, ning küsib seetõttu pidevalt kogu järgneva lugemisprotsessi jooksul tolle uue, noovumist lõplikult nihestatud maailma piisava kujutluse järele. Ja kui tulevikukirjutus soovib üleval hoida oma autentsuse illusiooni (st mitte lasta lugeja kujutlusvõimel maailma mõõtme juurdetekitamisel liialt fantastilisse kalduda), tulebki tal lugejale vastata, fiktsionaalset maailma võimalikult suures koguses tekstuaalselt presenteerida ning jätta lugeja subjektiivsetele fantaasiamängudele vaid niisugused lüngad, mille täitmine ülemäära fantastilisega ei kõigutaks kirjeldatava tuleviku tuletatavust «asjade praegusest seisust». Ekstrapolatiivne kirjutus peab fiktsionaalset maailma kehtestama peaaegu katkematult, sest kui lugeja ei tunneta «maailmasuse» kohaolu piisavalt tihti, ei tunne ta end enam fiktsionaalse maailma pinnal kindlalt ja hakkab kujutlusvõimelt tuge otsima. Kui kirjeldatav maailm ei mõju piisavalt reaalse või

usutavana, ei pruugi süvenemismäärsena tunduda ka selle kaudu edasi antavat narratiivi või tegelasi ümbritsev probleemistik.

Teksti paratamatu lineaarsus avaldab seega tugevat survet ekstrapolatiivse kirjutamise tekstuaalsele realisatsioonile: *Fiktsioonimaailm koosneb sõnadest paberil, ja midagi enam, kui on kirjas, seal ei ole* (Annus 2002a: 91). Fiktsionaalset maailma võib seega nimetada ebatäielikuks ning kõike, mida seal ei ole, kujutleb lugeja vajaduse korral tegeliku maailma taustal fiktsioonimaailmale juurde: *Fiktsioonimaailma näilise mittetäielikkuse varjus peitub tegeliku maailmaga samaväärne täielikkus* (Annus 2002a: 91). Ekstrapolatiivne tulevikukirjutus, taotledes võimalikult vähest lugejapoolset fantastilisust fiktsionaalse maailma mõõtme tasandil, peab fiktsionaalse maailma kehtestama võimalikult täielikuna ning selleks kulub tal teksti lineaarsest loomusest lähtuvalt väga **suur hulk tekstuaalset ruumi**. Sest tulevikumaailm ei eelne tekstile, teda pole võimalik täielikult kehtestada ka teksti esimeste sõnadega. Lugeja kujutlus tulevikust on märksa nõrgem ja märksa ebakonkreetssem kui tema otsene taju olevikulisest maailmast; viimast ei pea isegi pingsalt ette kujutama, et sellega saaks paralleele tõmmata ning teksti jäänud lünki kinni katta.

**Epp Annus** peatub uurimuses «Kuidas kirjutada aega?» lähemalt fiktsioonimaailma ja tegeliku maailma suhetel. Ta kirjeldab, kuidas fiktsioonimaailmast saab lugemisprotsessi käigus täielik: *Eeldades, et tekstil on lugeja, saab tekstist täielik fiktsionaalne maailm. Teksti ebatäielikkus on fiktsioonimaailma täielikkuse alus. Fiktsioonimaailm toetub pärismaailmale, ta nimetab üksikud tunnused, millest moodustub arusaadav pilt lugeja ja autori eelteadmiste najale* (Annus 2002a: 94). Kuid paljud üksikud tunnused, mida ekstrapolatiivse teksti autor valib ära nimetada, tekitavad lugejas äratundmise asemel pigem kognitiivset võõritust ning seonduvad tema igapäevase elukogemusega vaid metafoorselt — läbi loogilise, tagurpidise tuletuse tulevikulisest maailmast tegelikku. Just seepärast

(ning tänu asjaolule, et mitut asja on tõepoolest võimalik öelda vaid järjest<sup>25</sup>) hõivab tulevikukirjutus end laiaulatuslikult fiktsionaalse maailma tekstuaalse kehtestamisega: ta korvab lugeja pidevat nõudlust tulevikulise maailma piisava reaalsusastme järele. Nii näiteks alustab Gibson oma romaani «Virtual Light» (1993):

*Kuller surub oma lauba klaasi, argooni ja kokkupõrkekindla plastiku kihtide vastu. Ta jälgib linna keskpaika risti-põiki läbi kammivat kahurlaeva — nagu jahtipidav herilane, kelle rindkere all ripub voolujoonelisest mustast gondlist välja surm.*

*Mõni tund varem kukkusid raketid põhjapoolse äärelinna peale; seitsekümmend kolm tükki suri, vastutust hävitustöö eest pole seni keegi veel enda peale võtnud. Aga siin voogavad peeglistatud tsikuraadid hiiglaste helendava lihaga mööda Lázaro Cárdenast, juhtides selle öö unenägudetulva ootavatele avenidastele — äri nagu ikka, maailm ilma lõputa.*

*Õhk teiselpool akent tekitab iga valgusallika ümber õrna maksakarva kiirtepärga, hajus sapitoon nihkub tajumatult pruunikasse läbipaistvusesse. Peened kuivad helbed roojast lund on roiskeemadaliike poolt lainetades öö läätseklaasile kuhjunud.*

*Sulgedes oma silmad, keskendub mees kliimareguleerimisseadme taustsisinale. Ta kujutleb enda Tokyosse, ühte ruumi mõnes vana Imperiali uues tiivas. Ta näeb ennast Chiyoda-ku tänavatel, allpool vihisevaid ronge. Punased paberlaternad ääristavad kitsast kõrvaltänavat.*

*Ta avab oma silmad.*

*Mexico City on ikka veel siin.*

*Kaheksa tühja pudelit — pisikesed ja plastmassist — on hoolikalt kohvilaua servale ritta seatud: Jaapani viin «Come Back Salmon», mille nimi häirib rohkem kui tema kiratsev järelmaitse.*

*Konsooli kohal ekraanil ootavad teda kreemikas fliisriides ptichkad. Kui ta puldi võtab, väänduvad nende kõrged teravad põsesarnad tema silmadetaguses tühimikus. Nende noored mehed, sisenedes alati tagantpoolt, kannavad musti nahkkindaid. Slaavi näod, mis tuletavad meelde soovimatuid fragmente ühest lapsepõlvest: tumemusta kanali lehk, teras õõtsuva rongi all vastu terast pekslemas, vanad kõrged laed korteris, kus on vaade jäätunud pargile.*

*Kakskümmend kaheksa perifeerset kujutist raamistavad venelasi nende tõsimeelses paaritumises; ta näeb vilksamisi mõnelt Aasia praami mustsuitsuselt autodekilt ülekantud kehakujusid.*

*Ta avab järjekordse väikese pudeli.*

*Ptichkad, kelle pead jõnkslevad üles-alla nagu hästiõlitatud masinad, neelavad nüüd oma ülbeid endassesüvenenud poisse. Kaameranurgad meenutavad Nõukogude tööstuskino innukust.*

---

<sup>25</sup> Loomulikult võib sõna või lause olla mitmemõtteline. Kuid kaht sõna korraga lausuda ei saa



*Tema pilk eksleb hetkeks NHK ilmakanalile. Madalrõhkkonna front ületab Kansast. Selle kõrval kordab kummituslikult vaikne Islami taevakanal fraktaalses ilukirjas lakkamatult Jumala nime.*

*Ta joob viina.*

*Ta vaatab telekat (Gibson 1993: 1–2).*

Kulleri esimese, põgusa tegevuse juurest siirdatakse kohe mõnemillimeetrise läbimõõduga akna detailse kehtestuse juurde. Lause lõpuks on kirjeldus tegevuse juba lämmatanud — liigne kirjelduslik üksikasjalikkus on maailma mõõtme tema harjumuspäraselt sekkumatu olemasolu positsioonilt esile kergitanud ning nõuab lugejalt ebatavaliselt suurt tähelepanu. Kahurlaev, võimalik esimene noovum, kinnistab lugeja nõudluse «maailmasuse» kõrge astme kohalolu järele. Järgmises kahes lõigus ei ole otsest inimosalist; ometi võib aru saada, et meenutus ja kirjeldused antakse teatavas suhtes läbi akna vaatava mehega. Need lõigud kuluvad ainiti maailma kehtestamiseks — lugejale antakse taustteadmisi hiljuti juhtunu kohta ning kirjeldatakse keskkondlikke iseärasusi.

Alles neljanda lõigu alguses sooritab kuller järgmise füüsilise tegevuse: ta sulgeb silmad ja kujutleb. Kuid seda aktsiooni kasutatakse imaginaarseks **üleminekuks teise maailma**; Tokyo kehtestatakse ning katkestatakse peaaegu silmapilkselt, ilma igasuguse tegevusliku sekkumiseta. Sellest luuakse vaid fragmentaarsete detailidega pilt, mis koheselt, pärast «valmimist» hüljatakse. Kui kuller on teistkordselt silmad avanud ning varasem maailm uuesti kehtestatakse, saab see endale ka nime. Lugeja senised, tõsielul põhinevad (ükskõik kui distantseeritud) empiirilised teadmised Mexico City praegusest seisundist lõikuvad tekstis kirjeldatuga ning varasema noovumi toel sünnib (sel konkreetsel juhul) juba terviklikum düstoopiline tulevikunägemus.

Fiktionaalse maailma tekstuaalne kaardistamine jätkub tekstikatke lõpuni — kirjeldatakse viina, ekraanidel toimuvat, mälestusi, teisti telekanaleid — ning kirjeldusmassiivide vahele eksivad ära kõigest mõned üksikud lühidad tegevust markeerivad laused. Tekst ei vabane hetkekski maailmakehtestamise koormast. Jääb lugeja otsustada, kas seda, mis mehel

tekstikatke jooksul väliselt teha õnnestub — aknast välja vaadata, korra silmi pilgutada, pulti võtta, pudelit avada, juua ja telekasse pilku heita — on vähe või palju. Kuid igal juhul võivad need olla lühida kestusega tegevused ning ühtses jadas on neid võimalik sooritada järjest mõne sekundi jooksul. See on ekstrapolatiivsele kirjutusele sümptomaatiline; **mitmete lehekülgede vältel võivad mööduda vaid mõned hetked** ning võrdlemisi suure tekstimassiivi jooksul ei pruugi tegelased korda saata midagi sellist, mis romaani üldise kulu juures kuidagi tähenduslikuks osutuks. Kulleri tegevus on tekstis allutatud fiktsionaalse maailma kirjeldamise / kehtestamise teenistusse. Sarnaselt «Talve turule», tähistavad ka siin tema tegevusega seotud verbid sageli meelelise tajumise protsesse. Võiks öelda, et ta on fiktsionaalse maailma passiivne sümptom, ja seda nii sisuliselt kui tekstuaalsete proportsioonide lõikes — selles tekstikatkes funktsioneerib ta vahendina fiktsionaalse maailma kirjeldamiseks.<sup>26</sup>

Toodud tekstikatke juures hakkab kiiresti silma **epiteetide suur kvantiteet**. See tendents on kahtlemata ekstrapolatiivset kirjutamist läbiv eripära. Kahurlaeva kui jahtipidava herilase surmatoov gondel; tsikuraatide valgustatud peegelklaasid kui hiiglaste helendav liha; öö unenägudetulv ootavatel *avenidastel*; öö läätseklaasile kuhjunud roojane lumi — igal üksikul juhul täiendatakse fiktsionaalse maailma materiaalselt aspekti mingi epiteedi või suure hulga omadussõnadega. Niisugusele toimimisviisile — ja selle kohaolu küberpungis võib tõepoolest jõuliselt tunnetada (vt nt Beshar 1994, 1998 ja 1999; Cadigan 1998; Sterling 1990: 113-209; Rucker 1997) — on oma asjakohane põhjendus.

Esiteks **kompenseeritakse sellega üheseltmõistetavust**, mis tekiks fiktsionaalse maailma mõõtme ümber, kui kirjeldada fiktsionaalse maailma pisidetaile ilma seda toetava tihendatud epiteedikasutusega. Ülal sai mainitud, et ekstrapolatiivne kirjutus püüab fiktsionaalse maailma mõõdet võimalikult suure ulatuses tekstuaalselt kehtestada ning jätta

---

<sup>26</sup> Niimoodi võib küberpungis näha gooti romaani tulevikulist ekvivalenti — ka seal on tegelaskuju passiivne, maailmale allutatud. Sarnaselt küberpungile on ka gooti romaani üheks peamiseks sisuliseks motiiviks inimkeha (ja identiteedi) transformatsioonid. (Vt nt Shelley «Frankenstein».)

lugeja kujutlusvõimele vaid lüngad, mille võimalik täitmine ülemäära fantastilisega ei lõhuks autentsuse illusiooni, mis tulevikulist maailma katab. Oleks aeg ekstrapolatiivse kirjutuse niisugusesse toimesse lähemalt süveneda ning vaadata, kuidas lugeja ise tekstist lähtuvalt autentsuse illusiooni ehitab.

Piisava võõritustugevusega noovum vähendab jäädavalt fiktsionaalse maailma reaalsusjõudu ning paneb lugeja janunema selle jõu taastamise järele — lugejal tekib kestev soov tajuda fiktsionaalset maailma täielikuna, et süveneda selle maailma pinnalt lähtuvasse probleemistikku. Ekstrapolatiivne kirjutus asub epiteetidega rikastatud kirjelduste suure kvantiteediga seda janu kustutama, tõugates lugeja sügavale epistemoloogilisse kriisi. Sest tänu erilaadsele miljöökujutusele (vt ka Org 2001: 141) ei kustu lugeja janu «maailmasuse» järele enam kunagi, ta jääb kuni teksti lõpuni fiktsionaalse maailma kohta (Higgins) postkognitiivseid küsimusi esitama. Erilaadne miljöökujutus, mille heaks näiteks on ülaltoodud tihe kujundikasutus (*hiiglaste helendav liha* jne), mässib lugeja üha enam ontoloogilisse võrku: rahuldades ühelt poolt nõudlust fiktsionaalse maailma mõõtme kohalolu järele, külvab see teiselt poolt polüsemantilisust, mis muudab need kirjeldused avatuks, lükkab ühtse illusiooni teket edasi ning paneb lugeja piiritletud tervikliku versiooni puudumisel uute kirjelduste järele küsima. Ning selleks, et autentsuse illusioon jääks püsima, polegi teksti poolt rohkem tarvis; kõige ülejäänud eest hoolitseb juba lugeja ise. Lugejal pole vaja saada tekstist selgelt sõnastatud ning ühtselt mõistetavat tulevikunägemust, vaid pigem seda, et tekst **sunniks lugejat võimalikult palju fiktsionaalse maailma mõõtme üle juurdlema** ning hõivaks teda segipaisatud tegelikkuse-tunnetuse katkematu korrastamisega. Kuna fiktsionaalse maailma reaalsusjõudu on vähendatud, ent tekst suunab lugejat «maailmasuse» võimalikult laialdase tekstuaalse presenteerimise kaudu kaotatud reaalsusjõu taastamise poole, valvab lugeja tegelikult ise instinktiivselt selle järele, et ta teksti poolt tekkivaid lünki liialt fantastilisega ei täidaks, ning täidab need kaasa ekstrapoleerides (ballardilikult) reaalsusega. Ekstrapolatiivse (tuleviku)kirjutuse usutavus rajaneb niisiis vähemalt samavõrra kätteõpitud tekstuaalsel tehnikal ja teksti suhtlusel lugejaga kui harilikul reaalelulisel

ekstrapoleerimisvõimel. Ekstrapolatiivne kirjutamine, kui laenata üht McHale'i mõtet ühest teisest kontekstist, on *justkui masinaluule, kus teatud otsuste tegemine on usaldatud meetodile, mis toimib peaaegu poeedist sõltumata; või on poeet pigem justkui meetodi vahendaja kui traditsioonilises mõttes luuletuse allikas* (Eskelinen 2001: 70).

Tulevikunägemus peab ühelt poolt usutavana mõjuma, kuid teiselt poolt (ning see saavutatakse paljuski epiteetide tihendatud kasutuse läbi) kaugel, aegruumiliselt distantseerituna paistma (sest tulevik ongi ju teadmatu, võõras). Niimoodi on epiteedi varjatud metafoorne funktsioon **lugejat tundmatule lähendada**, tundmatut maailma lugejale tuttavlikumaks teha, aidata tekstil tõhusamalt maailma kehtestada. Kuid sellele vastukaaluks tekitab epiteetide tihendatud kasutus lugemisel huvitava tajunihke — ta **võõritab objektist**, matab objekti liigrohketes ümberütlemiste alla, lisab fiktsionaalse maailma materiaalsetele aspektidele virtuaalse, tulevikulise kvaliteedi. Kirjeldatav objekt on siin sageli täielikult kujundite taha varjunud ning **sünnib alles tänu oma kujundlikele lisandustele** — sel moel rajatakse tekstuaalsel tasandil teed baudrillard'ilikule postkognitiivsele hüperruumile, kus nähtus saab oma tähenduse vaid võrgustikulise, «liikluses püsimise» loogika kaudu. Kui laenata üht Stephensoni kujundlikku mõtet, võiks sellist tekstuaalset tehnikat kutsuda *faktide kondenseerimiseks nüansiaurudest* (Stephenson 2003: 58). Nii toetatakse tekstuaalse mõõtme kaudu fiktsionaalse maailma sisulist kehtivust, tagatakse «sisu» ja «vormi» lahutamatu ühtsus.

Epiteet kui *kirjeldav või kaunistav lisandsõna ehk poeetiline täiend* kuulub kõige põhimisema / primitiivsema poeetilise võttestiku hulka (Merilai, Saro, Annus 2003: 40). Selle kaudu saab vaid kirjeldada, kirjeldatavat (objekti) täiendavalt illustreerida. Aga kuna ekstrapolatiivne kirjutamine ongi ainiti maailma kehtestamisega hõivatud, siis jääb ta paratamatult selle kõige põhimise poeetilise tasandi kütke ning on harvem võimeline mingi kõrgema tasandi poeetilisteks operatsioonideks. Lugeja janu maailma järele ei kustu kuni teksti lõpuni; võõras (tulevikuline) kultuurikontekst ei ole kunagi sedavõrd põhjalikult mõistetav, et sellest lähtuvalt saaks komplitseeritumaid poeetilisi operatsioone täieliku

mõjujõuga läbi viia. **Erkki Luuk**, üks väheseid, kes siinmail küberpunkti on arvustanud (vt Luuk 2003), kirjutab, et Gibson on üks tänapäeva raskestiloetavamaid inglisekeelseid autoreid üleüldse:

*See keerukus on loomulik ja paratamatu. Kui tahad tulevikust rääkides lõpuni usutav näida, ei saagi olla lõpuni arusaadav. Arusaadavus põhineb kultuurikontekstil. See, mida Gibson kirjeldab, on kujuteldav kultuurikontekst (kujuteldava tuleviku või — mõningatel juhtudel — kujuteldava oleviku kultuurikontekst), ja igasugune ebaaktuaalne kultuurikontekst ei saagi olla lõpuni mõistetav. Usutavuse illusiooni säilimiseks peab see andma lõputuid siirdeid tekstist välja kujuteldavasse «tegelikusse», millest meie teiega, armas lugeja, midagi ei tea. Me võime seda endale ainult ette kujutada. Just seda Gibsoni novellid taotlevadki. Õnnestumise korral peaks nende lugemine pädima tolle hüpoteeetilise kultuurikonteksti rekonstruktsiooniga lugeja peas (Luuk 2003).*

Tulevikukirjutus kulutab valdava osa oma tekstuaalsest ruumist kultuurikonteksti imaginaarsele rekonstruktsioonile lähtealuse rajamisega, asetades suurele hulgale «põhimõistetele» tugeva epiteedikoormuse. Niimoodi, kultuurikonteksti pideva rekonstruktsiooni surve all, jääb «sisuplaanile» sageli vähe ning võrdlemisi fragmentaarselt tähelepanuruumi. Sellal, kui lugeja saab tekstist usutava ja veenva tulevikunägemuse, võib tal tekkida raskusi **narratiivi korrastamise** ja teose tegevustikust ühtse kujutuspildi koostamisega. See on veel üks faktor, mis lisaks fiktsionaalse maailma reaalsusjõu taastamisaotlusele lugeja tähelepanu vaevab ning teksti raskestiloetavaks muudab. Sest lugeja on harjunud peamiselt tegevustiku pinnalt tähendust otsima, kuid ekstrapolatiivses kirjutuses saab ta selle rohkem fiktsionaalsest maailmast. Lugeja võib isegi pettuda, kui pärast tulevikulist maailma kirjeldava romaani lõppu ei paku tegevustik talle ühtegi jõuliselt esiletükkivat (laiemas mõttes) metafoorset tähendust. Tähendus — nagu juba öeldud — sünnib siin tulevikulisest maailmast kui olevikulise maailma pikenduse kaudu sündinud metafoorsest või metonüümsest võimendusest.

Kuid pöördugem tagasi «Virtual Lighti» alguskatkes toodud kirjelduste juurde. Ilmneb, et lisaks **maailma kehtestamisele** annavad need edasi teatud **subjektiivset perspektiivi**. (Alates teisest lõigust pole päriselt võimalik aru saada, kas hävitustööd, *avenidaseid* ja

tsikuraate, õhku teispoolt akent, valgusemängu, plastmassist viinapudeleid ja muud koge-  
kuller või Gibsoni implitsiitne autor.) Vaatepunkt võib olla kõikenägev, kuid lähenemine  
on suures osas tajumuslik, subjektiivne, fragmentaarne — justkui oleks tegu maailma  
enesekeskselt käsitleva kõiketeadva jutustajaga. See subjektiivsus ei ole seotud ühegi  
tegelasega, vaid avaldub just nimelt jutustaja tasandil ning tagab seeläbi lugejale tõhusama  
ja personaalsema ligipääsu fiktsionaalse maailma üksikasjadele. Siit tuleneb ka kirjeldatava  
maailma **detailide fragmentaarne valik** — aknaklaasi, Tokyot ja *üht* lapsepõlve antakse  
edasi kiirete, lühikeste ja tihedate üksikfragmentide kaudu. Õnnestumise korral  
konstrueerib lugeja neid (äramainimise läbi võimendunud) detaile kokku sulandades  
fiktsionaalsest maailmast kiiresti filmiliku miljööpildi. Fiktsionaalse maailma materiaalseid  
aspekte on sageli **mikroskoopiliselt tasandilt mainimisväärseks võimendatud**: keskmine  
inimene ei pruugi teada, millest koosnevad mõne millimeetri paksuse aknaklaasi kihid, või  
kui teab, siis on üsnagi tõenäoline, et ta ei pühenda sellele oma igapäevases kulgemises  
aknaga silmitsi sattudes ühtegi mõtet. Ka see (küberpunk läbiv) tendents on käsitletav  
fiktsionaalse maailma ontoloogilise — olemasoleva, kuid normaalselt märkamatu —  
struktuuri esiletõstmisena.

Niisugune periood, kus üritatakse reaalsust piinliku täpsusega tekstuaalselt edasi anda, on  
maailmakirjanduses loomulikult eksisteerinud. Juba kirjanduslik realism taotles tegelikkuse  
ja elu tõepäraselt kujutamist ning püüdis selle poole läbi suure hulga võimalikult detailsete  
kirjelduste. Siinkohal võiks ju küsida, mille poolest erinevad küberpungi  
tulevikukirjeldused realistlikest tegelikkusekirjeldustest? Paralleelselt tegevustikuga  
kirjeldab ju peaaegu igasugune proosakirjandus (ning eriti igasugune tegelikust olevikust  
ajaliselt distantseeritud fiktsionaalse maailma käsitus) teatud ulatuses fiktsionaalset  
maailma. Mille poolest on ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse kirjelduslikkus selles  
perspektiivis eripärane? Esiteks, realism kirjeldab mimeetiliselt (juba) olemasolevat  
kultuurikonteksti ning objekt-reaalsust, küberpunk aga **jäljendab veel mitte olevat**,  
kujuteldavat objekt-reaalsust. Teiseks, sellal kui realismi juures oli detailne kirjeldamine  
(ettekirjutatud) filosoofiline ideaal või kunstiline püüdlus, on see ekstrapolatiivses

tulevikukirjutuses — nagu juba näidatud — pigem **paratamatu surutis**. Realistid üritasid tegelikkust tõepäraselt kirjeldada, sest niimoodi ütles sotsiaalne konventsioon, küberpunkarid aga olid sunnitud seda tegema, sest muud moodi polnud võimalik (mitteaktuaalset, veel mitte olevat kultuurikonteksti usutavalt kehtestada). Lisaks sellele erineb oluliselt ka kirjelduste eneste iseloom. Selgema pildi saamiseks võiks kõrvutada üht Balzaci ja üht Gibsoni kirjeldust. Niimoodi annab Balzac edasi proua Vauquer'le kuuluva pansionaadi alumist korrust romaanis «Isa Goriot»:

*Alumine korrus, mis loomulikult on määratud pansionäridele ühiseks kasutamiseks, koosneb esimesest ruumist, mida valgustab kaks tänavapoolset akent ja kuhu pääseb klaasukse kaudu. Sellest ruumist pääseb söögituppa; seda eraldab köögist trepikoda, mille puuastmete ruudud on värvitud ning läikima nühitud. Miski ei avalda kurblikumat muljet kui see salong, sisustatud tugitoolide ja toolidega, mida katab vahelduvalt läikivate ning tuhmide triipudega jõhvriie. Keskel seisab marmorplaadiga ümmargune laud, mida ehib valgest pooleldi tuhmunud kuldäärtega kohviserviis, nagu neid kohtame tänapäev kõikjal. Selle kaunis halbade põrandalaudadega ruumi seinu katab rinnakõrgune paneel. Muu osa seintest on kaetud lakkpaberiga, mis kujutab peastseene «Telemahhosest» ja mille klassikalised tegelased on koloreeritud. Võretatud akende vaheline paneel näitab pansionäridele pilti peast, mille Kalüpsos andis Odüsseuse pojale. Nelikümmend aastat juba pakub see maal naljaainet noortele pansionäridele, kes arvavad tõusvat ümbrusest kõrgemale, naerdes lõuna üle, millega vaesus neid sunnib leppima. Kivikamina alaliselt puhas kolle tunnistab, et siin tehakse tuld ainult suurte sündmuste puhul. Seda kaminat kaunistab kaks klaaskupli all seisvat koltunud paberlilledega täidetud vaasi, mis kuuluvad sinakast marmorist erakordselt maitsetu seinakella juurde... (Balzac 1971: 10–11).*

Balzaci kirjeldus jätkub veel paar lehekülge, kattes nii pansionaadi välisilme ja ülejäänud korrused kui ka enamiku selle elanike välimust ja loomust. Sarnaseid kirjeldusi leidub loomulikult kõikjal realismi viljelevate autorite teostes (vt veel nt Balzac 1990: 40–44; 107–108; 251–252; 409–411); kuid ülaltoodud katke peaks andma nende kirjelduste iseloomust piisava ettekujutuse. Täpselt niisuguste mahukate illustreerivate lõikude tarvis katkestab Balzac tihti romaani tegevustiku edasiandmise. Ka siin kirjeldatakse enne tegevustiku juurde siirdumist maailma; kirjeldus on **rahulik ja üksikasjalik**, selle jaoks on näiliselt lõputult tekstuaalset ruumi lubatud. Detailid on edastatud väga täpselt ja **täiendava kujundlikkuse**ga. Pansionaadi alumist korrust kirjeldatakse otsekui miskit, mida on fotolt

nähtud — kui **liikumatu** objektide kooslust. Vaid harva antakse nähtule lakooniline esteetiline hinnang. Kirjeldusele (mis on kokkuvõttes ülaltoodust märksa pikem) järgnevad selgelt piiritletavad, tegevustikku edasi arendavad pikad lõigud, mis asenduvad varem või hiljem uuesti pikemate kirjeldavate või dialoogiliste fragmentidega.

Sellele vastukaaluks tasuks heita pilk tundmatu mehe jalutuskäigule Gibsoni romaanis «All Tomorrow's Parties»:

*Market Streetil on mees, kes painab Laney nodaalseid konfiguratsioone, just märganud tüdrukut.*

*Kolm aastakümnet tagasi uppunud, väljub tüdruk nagu värskelt looduna mingi maakleriameti pronksustest. Ning sel hetkel meenub mehele, et tüdruk on surnud ja tema pole, ja et see on sootuks teine sajand ja sootuks teine tüdruk, mõni värskelt vermitud võõras, kellega ta kunagi ei räägi.*

*Ja praegu läbi saabuva öö häguse kromaatilise udu temast möödudes teeb mees peene lisandusena kummarduse selle teise, selle varasema möödumise auks.*

*Ja ohkab oma pika mantli ja turvistiku varjus selle all: ühe alistunud hinguse sissetõmme ja väljalaskmine, mida rüüvad oma töökohtadelt lahkuvad kaupmehed, kes liiguvad pidevas voos October Streetile söögi või joogi või ükskõik, millise kodu, ükskõik, millise une poole, mis neid ootab.*

*Aga nüüd on ka see, kellega ta kunagi ei räägi, kadunud ja temast uhab üle mingi emotsioon; see pole kaotusetunne, vaid väga konkreetne teadlikkus tema enda kestusest maailmas ja selle linnades, ja üle kõige just see.*

*Tema parema käe all ripub kindlalt peidetuna nuga, mis puhkab, pide alaspidi nagu vampiir nahkhiire kujul, teritatud sedavõrd vahedaks, et seda võiksid kasutada kirurgid, kui nad terasega lõikavad.*

*See on kinnitatud sinna magnetitega lihtsas melhiorist käepidemes. Tera nurka lõigatud ots, mis meenutab puusepa peitlit, kaldub tema kaenlaaluse pimedate arteriaalse pulsi poole, justkui meenutades talle, et ka tema on alati vaid mõne tolli kaugusel sellest kohast, kuhu uppunud tüdruk nii ammu läks, sellest ajatusest. Tollest teisest maast, mis ootab.*

*Oma ametilt on ta tolle maa uksehoidja.*

*Välja tõmmatuna muutub tera võtmeks. Kui ta hoiab seda, on see tuul tema käes.*

*Ja üks läheb tasahilju lahti (Gibson 1999: 16–17).*

Ehkki tegu pole otsese lauskirjeldusega (osa fookusest asetub karakteri taustale ja eripäradele), tõstetakse siin fiktsionaalse maailma mõõdet siiski selgelt esile. Ekstrapolatiivses (tuleviku)kirjutuses ei tule pikki, **ainiti ja vaid** kirjeldamisega tegelevaid



lõike kuigi tihti ette (mis ei tähenda seda, et kirjelduste maht ja «maailmasuse» mõõtme osakaal väga suur poleks). Kirjeldused esinevad selles alati mingi, kasvõi minimaalse tegevustiku lahutamatu taustana. Selle asjaolu konkreetset põhjendust olen juba maininud: pärast seda, kui noovum on fiktsionaalse maailma mõõtme reaalsusjõudu jäädavalt nõrgendanud, ei lahtu lugeja nõudlus «maailmasuse» kohalolu järele kuni teksti lõpuni välja. Sestap pole tulevikku edasi andes mõtet ka liiga mahukaid ainiti kirjelduslikke lõike koostada — kuna ainiti tegevustikule ei saa nii või teisiti järjest pikalt tekstuaalset ruumi kulutada (liigsuure nõudluse tekkimisel riskitakse usutavuse kadumisega), on ökonoomsem **maailma ja tegevustikku paralleelselt, võimalikult kokkusulandatult kujutada.** Õnnestumise korral jääb niimoodi lugejale mulje **pidevalt arenevast süžest, mida katab fiktsionaalse maailma mõõtme pidev kohalolu**, ning usutavuse illusioon ongi täielik.

Paljuski just sellest lähtuvalt võime viimati toodud tekstikatkest liikumatute objektide koosluse asemel leida **filmilikult liikuva miljöö** kirjelduse. Nii tüdruk, mees kui kaupmehed on pidevas liikumises, mainimist väärt materiaalsed detailid vaid katavad seda liikumist. Väliseid sündmusi toimub näiliselt rohkem kui romaani «Virtual Light» ülaltoodud alguskatkes, kuid kui püüda neid ühtses jadas ette kujutada (tüdruku märkamine — meenumine — tüdruku möödumine — ohkamine — tüdruku kadumine rahvamassi — enesetunnetus<sup>27</sup>), võib fiktsionaalse maailma sisest aega mööduda tegelikult vaid mõni hetk.

Vastupidiselt (Balzaci) realistliku kirjelduse tüüpnäitele, kus detailid on edastatud lakooniliselt ja täpselt, leiame Gibsoni tekstist uuesti **hulgaliselt kujundlikke poetilisi täiendeid** (*nagu värskelt looduna; saabuva öö hägune kromaatile udu; nagu vampiir nahkhiire kujul; kaenlaaluse pime arteriaalne pulss*) ja ümberütlevaid kordusi (*sootuks teine tüdruk, mõni värskelt vermitud võõras; selle teise, selle varasema möödumise; ükskõik, millise kodu, ükskõik, millise une; sellest ajatusest... tollest teisest maast*). Siin

---

<sup>27</sup> Nagu ka «Virtual Lighti» alguse juures, pole ka siin kindel, kas noa olemasolu ning mehe olemust / enesetunnetust on kirjeldatud tegelasest või Gibsoni implitsiitset autorist lähtuvalt.

võib täheldada realistliku ajastu ja postkognitiivse ajastu **tegellikusetaju erinevuste tekstuaalset kehtestust** — realistlikus kaanonis (ühtse välise reaalsuse olemasolul) ei vaja fiktsionaalse maailma detailid mingit kujundlikku täiendust, kuid postkognitiivses ekstrapolatiivses tulevikukirjutuses on ka tekstuaalne mõõde omamoodi Baudrillard'i **absoluutne ruum**, milles nähtus saab tähenduse / mõjujõu läbi lugematute ümberütlemiste, läbi disaini reeglite, vahendite ja rakenduste kasutamise.

Võrdlused ajaloolise fiktsiooni ja teadusliku fantastika vahel pole sugugi alusetud, sest nagu esimeses peatükis juba mainitud, esineb käsitlusi (vt McHale 1992: 238), mille kohaselt viimane kujutab endast esimese funktsionaalset ekvivalenti ja «järeltulijat». Tulen selle juurde peatselt põhjalikumalt tagasi. Kuid viimaks, enne seda, kui siirdun ekstrapolatiivset kirjutusviisi tulevikuliselt, ajalooliselt ja olevikuliselt rakendavate teoste lähivaatluse juurde, tasuks veenduda, et tegu tõepoolest on **kirjutusviisiga**, millel on oma spetsiifiline poeetiline «reeglistik» ja eripärased tekstuaalsed tehnikad, ning et kirjanduslikult kirjeldatava (iseäranis tulevikulise) fiktsionaalse maailma usutavus sõltub märksa suuremal määral selle kirjutusviisi oskuslikust valdamisest kui mingist tegelikust teadmisesest (tulevikulise) tegelikkuse kohta. Selleks võiks lähemalt vaadelda Gibsoni romaani «All Tomorrow's Parties» algust, tekstikatket, milles eksisteerivad koos kõik ekstrapolatiivse kirjutusviisi jõulisemad tendentsid — **fiktsionaalse maailma («maailmasuse») võimalikult ulatuslik tekstuaalne kehtestamine, jutustajatasandi subjektiivne perspektiiv, tihendatud (mikroskoopiline) detailsus, detailide fragmentaarne valik, fiktsionaalse maailma sisese tegevustiku ajaline lühidus mahukas tekstuaalses ruumis, epiteetide suur kvantiteet, filmilikult liikuv miljöö.**

*Läbi tänase õhtu tuvastamatute ja tundmatute nägude voolu, keset musti kiirustavaid kingi ning kokkupandud vihmavarje – rahvamass nagu ühtne organism jaama vaakumsüdamesse laskumas – tuleb Shinya Yamazaki, sülearvuti kindlalt käe alla peidetud nagu mõne vähearenenud, ent enam-vähem elujõulise mereolendi marjatera.*

*Olles õppinud hakkama saama tõuklevate küünarnukkide, liigsuurte Ginza kottide ja halastamatute diplomaatkohvritega, läheb Yamazaki koos oma väikese infolademega alla neoonsesse sügavikku. Ühe võrdlemisi vaikse lisaharu poole; kahhelplaatidega*

*sillutatud koridori, mis ühendab paralleelseid lifte.*

*Rohelise keraamikaga kaetud kesksed sambad toestavad lage, mis kubiseb tolmunud ventilaatoritest, suitsudetektoritest, kõlaritest. Sammaste taga, kaugema seinaga vastu on korrapärasusse ritta kuhjunud suured mahajäetud pappkastid – linna kodutute improviseeritud peavarjud. Yamazaki peatub; ja sel hetkel uhab kõndiva jalgademere meeletu mühin temast üle, seda ei hoia enam tagasi tema missioonitunne ning ta soovib sügavalt ja siiralt, et oleks kusagil mujal.*

*Ta võpatab tugevasti, kui üks noor moekas ema – näojooned Chaneli mikropoori mähitud – tema varvastest kalli kolmerattalise lapsekäruga üle rullib. Pahvatades välja krampliku vabanduse, näeb Yamazaki läbi mingist roosaks toonitud plastikust elastsete kardinat silmanurgast imikut; videoekraani helendus plingib, kui lapse ema otsusekindlalt minema veereb.*

*Yamazaki ohkab kuuldamatult ja lonkab papist varjualuste poole. Ta mõtiskleb põgusalt, mida mööduvad inimesed mõtlevad, nähes teda vasakult viiendasse pappkasti sisenemas. See ulatub talle vaevalt rinnuni, on pikem kui teised, pisut kirstusarnane, ukseks lapakas põidlajäljelist kurrutatud valget pappi.*

*Võibolla ei märka nad teda, mõtleb ta. Täpselt samamoodi, nagu tema ise pole kunagi näinud kedagi nendesse hoolitsetud ubrikutesse sisenemas või nendest väljumast. Justkui oleksid nende asukad muutunud nähtamatuks toiminguga käigus, mis lubab niisugustel ehitistel jaama kontekstis eksisteerida. Yamazaki on eksistentsiaalsotsioloogia tudeng ning sedasorti toimingud on olnud tema eriliseks huviobjektiks.*

*Ja nüüd ta kõhkleb, võideldes kihuga võtta kingad jalast ning panna need ukselepaaka kõrval hoolikalt kokkuvolditud Parco pakkepaberi lehele asetatud võidunud välimusega valgete plastikust sandaalide juurde. Ei, mõtleb ta, kujutledes, kuidas teda seestpoolt varitsetakse ja kuidas ta papplabiirindis tuvastamatute vaenlastega võitleb. Parem mitte kingi ära võtta (Gibson 1999: 1–2).*

Tihendatud detailsus on siin kohati viimistletud piirini, kus peaaegu iga lause üritab otsekui tervet maailma jõustada (vt nt *panna need ukselepaaka kõrval hoolikalt kokkuvolditud Parco pakkepaberi lehele asetatud võidunud välimusega valgete plastikust sandaalide juurde*). Aga just lause on see minimaalne ühik, mille lugeja enne raamatu suvalist käestpanekut enamasti lõpuni loeb, ning kui peaaegu iga lause kätkeb endas otsest, takistusteta ligipääsu tervele fiktsionaalsele maailmale, siis on enamik tekstuaalseid eeldusi usutavuse illusiooni loomiseks täidetud.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Gibson on üks väheseid autoreid, kes selle tehnika taktitundelise rakendamise vastu peaaegu kunagi ei eksi. See on märk kõrge kirjanduslikust tasemest, mida tuleviku usutav kirjeldamine nõuab.

Kui analüüsida ülaltoodud tekstikatkeid põgusalt **Arne Merilai** «Pragmapoeetikas» **Searle'i** ja **Vandervekeni** teooriate põhjalt moodustatud kõnetegude klassifikatsiooni ja Merilai kahe konteksti teooria kaudu, ilmneb, et tekstis antakse ühe lausungiga edasi kaht kõnejõudu. Laias kontekstis<sup>29</sup> (välimise sisu ja vormi, tegelikkuse, kitsa konteksti kriitika, tegeliku usu, keele eneseleosutava funktsiooni ja kõneteo enesetaandavuse lõikes; vt Merilai 2003: 163) valdab Gibsoni teksti dominandina pigem deklaratiivne, **kehtestuslik kõnejõud**; tegeletakse kujutusmaailma retoorilise kehtestamisega. *Kehtestuste punktiks on maailma muutmine lihtsalt selle ütlemisega, et maailm ongi niisugune, nagu parajasti öeldud, ehk deklaratiivset punkti sisaldava lausungiga kehtestab kõneleja propositsioonilises sisus esindatud asjaolu tänu oma kõneteo edukale sooritamisele* (Merilai 2003: 103). Ekstrapolatiivne kirjutamine püüab fiktsionaalset maailma **kehtestada läbi selle lausumise**, jõustada seda puhta väljaütlemise kaudu.

Kitsas kontekstis (sisemise sisu ja vormi, fiktsiooni, kujutletud usu ja keele osutava funktsiooni lõikes; vt Merilai 2003: 163) domineerivad siin **assertiivid** — tegeletakse (kujuteldava) usutava maailma kirjeldamisega. Margit Sutrop vaatab artiklis «Mis on fiktsioon?» fiktsionaalse ja faktuaalse narratiivi vahekorda ning leiab, et nendevaheline erinevus seisneb selles, et lugu, mida fiktsionaalne narratiiv esitab, ei jutusta mitte autor ise, vaid fiktsionaalne jutustaja, kelle jutustamisakti autor kujutab. Faktuaalse narratiivi autor on seevastu ise jutustaja, kes oma teksti kirjutades sooritab peamiselt assertiive (Sutrop 1996: 303; ka Veidemann 2002: 33). Niisugusest perspektiivist seisneb ekstrapolatiivse kirjutuse eripära selles, et ekstrapolatiivse kirjutuse autor **teeskleb, otsekui oleks ta faktuaalse narratiivi autor** ja jäljendab veel mitte olevat, justkui see oleks tegelik. Siit ka tugev assertiivsuse kohaolu ekstrapolatiivsetes tekstides — need kirjutatakse, otsekui **tõdeks** autor asju, mida ta tegelikult **välja mõtleb**. Selle juurde, kuidas sedasorti jäljenduslikku võtet vahetult realiseeritakse, pöördun tagasi ekstrapolatiivse kirjutuse

---

<sup>29</sup> Kahe konteksti teooria kohta vt lähemalt Merilai 2003: 159-174

otseste rakenduste vaatluse juures. Kuid kõnetegude teooria vaatepunktist majutabki tekst kokkuvõttes niisiis kahe kõnejõuga üksusi: kehtestava jõuga assertiive.

Äsja toodud kirjanduslikus tekstilõigus ilmnevad veel mõned jõulisemad tendentsid. Üksikobjekte on käsitletud tihti mitmuses ja animeerituna, otsekui oleks tegu elava massiga (*nägude vool; kiirustavad kingad; tõuklevad küünarnukid; halastamatud diplomaatkohvrid; kõndiv jalgademer*). Inimesi (*rahvamass nagu ühtne organism*) on kirjeldatud kui individuaalse-ülese osakena millestki suuremast. Meenub Baudrillard'i kirjeldus (postkognitiivsest) linnast kui ainiti ühe suure hüperkaubamaja ümber koondunud inimtegevusest, mille juures hüperkaubamaju inimeste elukohtade ning kõige muu ümbritsevaga ühendavad teed on ehitatud lihtsalt kui kanalid, suunamaks inimesi tehtavate tarbijavalikute poole (Baudrillard 1999b: 113–119).<sup>30</sup> Metroojaam, sarnaselt ka «Neuromanceri» alguse sadamaga, on analoog seesugusele kanalile ja nii on ruumilise mõõtme esiletõstmise kaudu rõhutatud postkognitiivse aegruumi virtuaalset kvaliteeti (metroojaam kui kõikekatva võrgustiku üks punkt). Siin tuleb jällegi ilmsiks «sisu» ja «väljenduse» ühtsus — nii tekstuaalse ruumi kui fiktsionaalse maailma ruumi allumine postkognitiivse aegruumi konfiguratsioonidele — ning see on kindlasti üks jõude kirjeldatava tuleviku usutavuse illusiooni taga. Lapse ema, ainsat teist üksikindiviidi peale Yamazaki (kes jagab koos Gibsoni implitsiitse autoriga vaatepunkti kahtlust ning on seega «kõrgendatud, subjektiivses seisuses»), kirjeldatakse kui masinat, kui miskit, mis on ühendatud tohutu lapsevankri külge, ning pigem *veereb* kui kõnnib minema. Põhjalikumal vaatlusel mõjub terve metroojaam elava organismina, mis viib läbi isegi oma tegevusi (*toimingu käigus, mis lubab niisugustel ehitistel jaama kontekstis eksisteerida*), toetades seeläbi pideva liikuvuse printsiipi tekstuaalsel tasandil. Ekstrapolatiivse kirjutamise perspektiivis on toodud lõik tõepoolest peaaegu täiuslik näide äärmisest tekstuaalsest

---

<sup>30</sup> Hüperkaubamaja väljendab tervet elulaadi, milles on kadunud mitte ainult maa, vaid ka linn, et loovutada koht «aglomeratsioonile» – täielikult märgistatud linnatsoonile, ning hüperkaubamaja on selle ekvivalendiks, mikromudeliks tarbimise tasandil (Baudrillard 1999b: 115).

viimistletusest ning tasakaalukast taktitundest, mis (postkognitiivse) tuleviku usutavaks kirjeldamiseks vajalikuks osutuvad. Tuleb kahjutundega tõdeda, et autoreid, kes seda kirjutusviisi sedavõrd järjekindla vilumusega valdavad, pole kuigi palju.

Asjaolu, et ülalloodud kirjanduslikust tekstikatkest puudub igasugune noovum (fiktsioonimaailma tulevikulisus selgub romaanis tegelikult alles märksa hiljem), annab ühest küljest märku ekstrapolatiivse kirjutusviisi küpsest, eneseteadlikust kasutamisest: tekst mõjub tulevikulisena ka ilma midagi otseselt tulevikulist kirjeldamata. Kuid teisest küljest on see märk postkognitiivse aegruumi virtuaalsest kvaliteedist, usutavuse illusiooni kõige suuremast toetajast. Sest kui virtuaalne kvaliteet **nõrgendab tegelikkuse reaalsusjõudu** — kui tegelikkus on fiktsiooniga kohad vahetanud (nagu Ballard vahest pisut kategooriliselt ütles) — siis jääb autoril tõepoolest üle vaid **reaalsust leiutada** ning just selle usutavale teostamisele on keskendunud ekstrapolatiivse kirjutuse spetsiifilised tehnikad.

Postkognitiivse linnaruumi absoluutsus on tinginud situatsiooni, kus nii minevik kui tulevik suubuvad üha enam «kestvasse olevikku», ühiskond kaotab võime oma minevikku alal hoida ning kujutletaval tulevikul ja minevikul on peaaegu sama tugev reaalsusväärtus kui olevikul. Kaasaegne kirjandus kasutab seda asjaolu ära näiteks läbi pastiši (selle üht tuntumat käsitlust vt Jameson 1997: 130 – 140) — neutraalse paroodia, mis ei võimalda üheselt tuvastada ei paroodia ega parodeeritava olemasolu. Niisugune «ajaloo kustutamine identse objekti väljavahetamise kaudu» on teinud võimalikuks Gibsoni ja Sterlingi ühistööna sündinud «Difference Engine'i» (Gibson, Sterling 1991) sarnase romaani, viktoriaanliku pastiši, mis on samaaegselt küberpunk-romaan ning tõestab, et *postmodernistlikul ajastul pole ajalooline kirjandus ja teaduslik fantastika mitte ainult funktsionaalsed ekvivalendid, vaid neid võib panna asustama ka üht ja sama tekstuaalset ruumi* (McHale 1992: 239; McHale'i rõhutus). Siit edasi (ja lõpetuseks) vaatlengi, kuidas ekstrapolatiivset kirjutusviisi on postkognitiivsel ajastul rakendatud nii tulevikulise kui ka ajaloolise ja olevikulise maailma kirjeldamisel.

### **3.2. Ekstrapolatiivse kirjutusviisi iseloomulikumaid rakendusi**

Olen juba näidanud, et ehkki küberpungi poeetika olulisemad tendentsid ilmnevad ka üksiklause tasandil, pääseb ekstrapolatiivse (tuleviku)kirjutuse eripärane miljöökujutus paremini mõjule siiski pikemate tekstikatkete lõikes. Sestap on ka kirjanduslikke näiteid olnud vähe, kuid need on olnud võrdlemisi mahukad. Sarnastest printsibiist kavatsen lähtuda ka ekstrapolatiivse kirjutusviisi iseloomulikumaite rakenduste vaatlemisel —paljude erinevatest allikatest pärit lühemate üksiknäidete asemel käsitlen alljärgnevalt lähemalt kolme romaani ja kirjeldan neile eripäraseid kirjanduslikke võtteid. Rohkematest allikatest pärinevate, ent lakoonilisemate näidete analüüs oleks otstarbekam uurimustöö puhul, mis on ainiti ja süvendatult poeetika analüüsile fokuseeritud. Kuid käesoleva uurimuse eesmärgiks on näidata, kuidas (postkognitiivne) ekstrapolatiivne kirjutamine seob empiirilise maailma praeguse seisundi nägemuse ja spetsiifilised tekstuaalsed tehnikad ühtseks sümbiootiliseks tervikuks ning konstrueerib seeläbi fiktsionaalse maailma kohale usutavuse illusiooni. Poeetikaanalüüsi kõrval tuleb / on tulnud siin rakendada ka kultuurianalüüsi ning viimane õnnestub tõhusamalt siis, kui anda kõnealust poeetikat rakendavast teosest laiem, terviklikum pilt. Ekstrapolatiivse kirjutusviisi iseloomulikumaite näidetena kirjeldan alljärgnevalt kaht William Gibsoni romaani («All Tomorrow's Parties», «Pattern Recognition») ja üht Neal Stephensoni romaani («Cryptonomicon»). Niisuguse valiku tingis asjaolu, et kõik romaanid kirjeldavad erinevat ajalist konteksti ning seeläbi on võimalik vaadelda, mismoodi tuleviku kirjeldamise eesmärgil välja kujunenud ekstrapolatiivset kirjutusviisi õnnestub postkognitiivses kultuuriruumis rakendada ka mineviku ja oleviku kirjeldamisel.

#### **3.2.1. Tulevikuline ekstrapolatsioon: «All Tomorrow's Parties»**

William Gibsoni 1999. aastal ilmunud romaan «All Tomorrow's Parties» on autori Kuldvärava-triloogia viimane romaan (teised kaks: «Virtual Light» (1993) ja «Idoru»

(1996)). Lisaks selgele poetilisele viimistletusele, mida olen paari äratoodud lõigu najal loodetavasti tõestada jõudnud, paistab romaan silma veel selle poolest, et ekstrapolatsioon kui loomemeetod on siin muuhulgas **materialiseeritud süžeeliseks komponendiks**.

Tegevustik leiab aset peamiselt Tokyo ja San Francisco dateerimata tulevikus, ajas, mil San Francisco Kuldvärava sild on maavärina tulemusena oma algupärase funktsiooni minetanud; linna asotsiaalid ja muu põhjakiht on selle täis ehitanud ning sinna oma kodud rajanud. California on lagunenuks kaheks (osa)riigiks, Venemaast (ja endise Nõukogude Liidu liikmesriikidest) on saanud ühe suure maffia (Kombinati) pärusmaa. Lisaks sellele annab romaan fiktsioonimaailma tulevikulisusest mõista läbi rea noovumite — spetsiaalsed infoprillid, millega pääseb ligi kolmemõõtmeliselt tajutavale Internetile / küberruumile (Gibson 1999: 4); materiat imav polümeer, millega saab hooneid maavärina vastu kindlustada (Gibson 1999: 22); poeseinal «elav» viimistluskiht, mis sööb graffitit (Gibson 1999: 86); juba eelpool kirjeldatud nanotehnoloogilised masinad (Gibson 1999: 224); tehisintellektist holograafiline popstaar (Gibson 1999: 163–164); tulevikulised, ekstrapoleeritud efektidega narkootikumid (Gibson 1999: 26–27) jne.

Romaani (postkognitiivsest) fragmentaarsusest annavad märku selle seitsekümmend kaks peatükki kahesaja seitsmekümne leheküljelise üldmahu kohta. Süžeeiline on seitse, igas peatükis võetakse fookusesse ühe kindla karakteri tegevus, nendeks karakteriteks on kvantitatiivanalüütik Laney, endine politseinik ja turvamees Rydell, jalgrattakullerist tütarlaps Chevette, vanakraamikaupmees Fontaine, Laney nodaalseid konfiguratsioone painav müstiline mees, kelladest huvituv vaikiv Silencio ja ülemaailmse poeketi ühe alati lahtioleva filiaali kõrval passiv poisike Boomzilla. Romaani vältel hakkavad süžeeiliinid põimuma, vahepeal sulavad hoopis kokku ning lõpuks hargnevad uuesti laiali tagasi. Sel moel kirjeldatakse samu asjaolusid sageli erinevatest vaatepunktidest. Äärmisest fragmentaarsusest tulenevalt — tegevustikku antakse edasi lühikeste, filmilike katketega,



keskmise peatüki pikkus on paar-kolm lehekülge — on keeruline romaani süžeed suuremat mahtu kulutamata edasi anda<sup>31</sup>, sestap võtan kokku vaid olulisema.

Tegevustiku põhiliin saab tõuke Laney karakterist. Laney on kvantitatiivanalüütik, kel on (tänu sellele, et lapsepõlves lastekodus elades süstiti talle katse korras 5-SB-nimelist ainet) erilaadne võime Interneti (DatAmerica) infotulvas mustreid näha ning seeläbi eelkaemuslikult tulevikku vaadata. Laney, olles võimalike jälitajate eest põgenenud ühte Tokyo metroojaama ehitatud paplinna (need sündmused mängiti lahti triloogia eelmises romaanis), mõistab äkitselt infomustreid analüüsides, et ajaloos on lähenemas kriitilise tähtsusega sõlmpunkt, mille tulemusena kogu empiirilise maailma praegust seisundit tabab kardinaalne muutus. Ta teab, et muutus saab alguse Kuldvärava silla juurest ning sel on midagi pistmist Rydelli, tema vana tuttava turvamehega; müstilise mehega, keda on võimalik võrgus *järeldada moodusest, kuidas teda olemas pole* (Gibson 1999: 5); ning idoruga, küberruumis eksisteeriva tehisintellektist programmiga, kunagise kuulsa lauljaga, kes on end läbi spetsiifilise holoprojektori võimeline visuaalselt manifesteerima. Laney teab, kes on muutuse osalised, kuid ei tea, kuidas see täpselt aset leiab või mida see endaga kaasa toob. Nii saadab ta oma vana tuttava Rydelli kohapeale asja uurima ning saadab Rydellile kiirpostiga ka idoru holoprojektori. Ta ei anna Rydellile mingisuguseid juhiseid, sest ei tea ühtegi üksikasja, millest nende andmisel lähtuda võiks. Ta loodab, et saab rohkem teada puhtalt seeläbi, kui Rydell sillal kohal viibib. Romaan kulmineerub ühelt poolt sellega, kuidas tehisintellekt siseneb poeketi sillafiliaalis nanotehnoloogilisse masinasse ning omandab ühesuguse materiaalse kuju kõikides teistes maailma sama poeketi filiaalides, ning teiselt poolt sellega, et infovahetus DatAmericas läheb sedavõrd kiireks, et Laney kogeb materialiseeritud kujul kestvate igavikku, Jamesoni mainitud kestvate olevikumomenti.

---

<sup>31</sup> Olen seda varem juba teinud; vt Tomberg 2002: 30–34



(postkognitiivse, tihendatud ja «lenduva») olevikumomendi saabumisele polegi enam õieti võimalik tulevikku vaadata, sest bifurkatsioonipunktid ilmnevad liiga lähedal tulevikus, peaaegu oleviku piiri peal. Niimoodi annab romaan kommentaari ka Gibsoni enese kirjanduslikule tegevusele; oma järgmise (ja seni viimase) romaaniga on ta hüljanud tulevikukirjutuse ning käsitleb (tuleviku edasist tuletamatust tõdedes) läbi ekstrapolatiivse **kirjutusviisi** juba otseselt olevikku, «empiirilise maailma praegust seisundit».

Nende lisatähenduste kõrval sisaldab «All Tomorrow's Parties» mitmeid kirjanduslikke võtteid, mille kaudu kinnitatakse kirjeldatava tuleviku usutavuse illusiooni. Nende võtete põhimine koodeesmärk on **tuleviku taktitundeline ja rangepiiriline kujutlemine olevikuna**, tuleviku «olevikustamine». Seeläbi saavutatakse lugeja lihtsam ligipääs fiktsioonimaailma kultuurikontekstile ning lugeja suurem samastumisaste kirjeldatava maailma asjade seisuga.

Esiteks väljendub «olevikustamine» selles, et narratiivset tõukejõudu tootvad, temporaalsust käsitlevad süžeeliinid — Silencio, Laney ja Laney nodaalseid konfiguratsioone painava müstilise mehe omad — on jutustatud **grammatilises olevikus**. Neid ei jutustata kui lugu, mis kunagi juhtus või kunagi juhtub, vaid kui lugu, mis hargneb lahti just praegu, **lugemise ajal**, lugemisega paralleelselt. Ning ehkki see tähendab pigem seda, et autor on truu kirjeldatavale **tulevikule kui olevikule**, võib lugejale jääda hoopis vastupidine mulje — et tulevikku on hõlpsamaks lugemiseks oleviku suunas nihutatud.

Tänapäevane autor ei selgita olevikust kirjutades oma aja spetsiifilisi nähtusi minevikus elavatele lugejatele. Samamoodi toimib ka tulevikukirjutuse autor tulevikust kirjutades — praeguse aja kui tuleviku ajaloo lugejatele pole tulevikulisi nähtusi lahti seletatud ning just see asjaolu annab aluse kognitiivsele võõritusele. Tuleviku kui oleviku printsiibi loogikast lähtuvad ka mõned väiksemad võtted, mis usutavuse illusioonile kaasa aitavad. Lisaks siiretele tekstist kujuteldavasse «tegelikkusesse», millest Luuk kirjutab, sisaldab tekst ka viiteid meie **tegelikku reaalsusse kui tuleviku ajalukku**. Tegelikku olevikku

presenteeritakse kui midagi juba kaugenenu, kui miskit, mis hakkab aeglaselt unustusehõlma vajuma. Niimoodi näiteks näeb Chevette vinüülplaati:

*Ja need suured lamedad ümmargused mustast plastmassist asjad olid analoog-audio andmekandjad. See oli olnud mehhaaniline süsteem. Lükkad nõela sinna spiraalsesse süvendisse ja keerutad asja ringi ( Gibson 1999: 109).*

Vinüülplaati ei nimetata niisiis otsesõnu, vaid kirjeldatakse kaudselt kui miskit, mis on muutunud sedavõrd ebaaktuaalseks, et sellele ei osata enam nime panna. Sarnaseid näiteid on veelgi, järgmine vihjab põgusalt kirjeldatava maailma teaduslik-tehnilisele arengule:

*Lucky Dragonis koristades võis leida paljusid teisi asju: tablette, välismaiseid münte, haiglapatsientide identifitseerimissildikesi, paberraha maadest, kus see veel kasutusel oli (Gibson 1999: 7).*

Paberraha valdavat käibeltkadumist mainitakse kui suvalist, loomulikku fakti, mitte kui mingit erilist, jõulisemalt märkimisväärset asjaolu. Niimoodi esitletakse võrdlemisi ilmset (ja selgelt silmnähtavalt tegeliku tänapäeva dominantsetest tendentsidest lähtuvat) ekstrapolatsiooni osakesena igapäevakontekstist — veidrana ei mõju mitte see, et lugejale kirjeldatakse maailma, kus paberraha on haruldus, vaid see, et tulevikus kui olevikus on riike, mis seda ikka veel kasutavad. Mõnel juhtudel kujutatakse iganenult asju, mis tegeliku maailma seisukohalt on väga uudsed või alles tehnoloogilises arendusjärgus. Nii iseloomustatakse Laney infoprille kui vanu ja kogukaid (Gibson 1999: 4). Ka mõned karakterikirjeldused täienevad romaanis viidete kaudu tegeliku maailma olevikku:

*Rydell polnud kunagi oma välimuse peale eriti palju mõelnud. Enda arvates nägi ta normaalne välja. Ta paistis naistele üsna hästi peale minevat ning talle öeldi, et näeb välja nagu nooremapoolne Tommy Lee Jones, see kahekümnenda sajandi filmistaar. Selle võrdluse pärast vaatas ta ära mõned tolle mehe filmid ja need meeldisid talle, ehkki väline sarnasus, millest kõik rääkisid, ajas teda segadusse (Gibson 1999: 85).*

Ka siit on näha, kuidas fiktsionaalses tulevikus kipub tegelik olevik ununema (*see kahekümnenda sajandi filmistaar*) ning kuidas viited tegelikule olevikule kui tuleviku ajaloole tugevdavad tulevikukirjutuse usutavuse illusiooni: ka tegelikus olevikus on Tommy Lee Jones juba võrdlemisi eakas ning lugeja peab pöörduma oma reaalelulise mälu poole, et kutsuda esile kujutlus nooremast Jonesist. Niisugune võte — usutavuse suurendamine tegeliku oleviku ajaloo poole pöördumise kaudu — ei avaldu Gibsoni romaanis mitte ainult üksiknäite tasandil, vaid **hõlmab terveid süžeele**. Fontaine, mees, kes peab sillal vanakraamipoodi, on keskendunud mäletamisele, vanade asjade kogumisele, nende päritoludetailide meenutamisele ja mütologiseerimisele. Mõistagi on Fontaine'il kui karakteril romaani keskses tegevusliinis oma osa, kuid lisaks sellele saab Gibson läbi tema rakendada fiktsionaalset maailma kehtestavat assertiivset kirjutusviisi, mis samaaegselt lähendab kirjeldatavat tulevikku tegeliku maailma ajaloo meenutuste kaudu tegelikule olevikule. Niimoodi ilmub Silencio esmakordselt Fontaine'i poe akna taha:

*Fontaine ei jäta ööseks kunagi midagi väärtuslikku aknale, aga talle ei meeldi mõte täiesti tühjast väljapanekust.*

*Talle ei meeldi mõelda, et keegi mööduks ja vaataks seda tühjust. See paneb teda surmale mõtlema. Niisiis jätab ta igal öösel välja paar suhteliselt vähese väärtusega asja, mis võiksid näiliselt edasi anda poes müüdava kauba loomuse, ent oleks tegelikult privaatse lepitava maagia eest.*

*Sel hommikul on akna peal kolm madalakvaliteedilist Šveitsi mehhaanilist kella, mille osutid on vanusega täpiliselt tõmbunud; rihveldatud luupea ja sõrmkaitsega kahe teraga keskmises korras ILX taskunuga ning Ida-Saksa sõjaväe välitelefoni, mis näeb välja, nagu oleks ta disainitud mitte ainult tuumaplahvatust üle elama, vaid selle ajal ka funktsioneerima.*

*Fontaine, juues ikka veel selle hommiku esimest kohvi, vaatab pärani silmi läbi klaasi alla pulstunud ogasoengu poole. Pidades seda esialgu laibaks, ning mitte ainsaks, mille ta sel teel on avastanud, ehkki mitte kunagi niimoodi põlvitamas, justkui palveasendis. Aga ei, see konkreetne isend elab: hingeõhk katab Fontaine'i akna uduga.*

*Fontaine'i vasakus käes: 1947. aasta kuufaasidega Corteberti, käsitsi üleskeeratav, kullatäidisest kapsliga, peaaegu sellises seisukorras, nagu ta tehasest väljus. Tema paremas käes on kõverdunud punane plasttopp musta Kuuba kohviga. Pood on Fontaine'i kohvilõhna täis, täpselt nii kõrvetatud ja mõrkjas, kui see talle meeldib (Gibson 1999: 48).*

Ka Silencio annab Gibsonile võimaluse kirjeldada fiktsioonimaailma materiaalseid aspekte, kuid tema roll tuleviku lähendamisel olevikule on märksa spetsiifilisem ning vähem ideoloogiline. Silencio on tulnud Fontaine'i poodi, et enda valduses olevat hinnalist kella vahetada mingi uue, talle parasjagu sobivama vastu. Ta istub peaaegu terve romaani vältel Fontaine'i poe nurgas, infoprillid peas ning uurib üht kella teise järel, Fontaine aga jälgib omakorda teda. Need on ainsad fragmendid, mille juures Gibson ei paista enam tundvat vajadust narratiiviga paralleelselt maailma kehtestada, vaid on romaani tegevuslikud põhiliinid hüljanud ning kaevunud täielikult fiktsionaalse maailma kui tekstuaalse tasapinna materiaalse üsikasjade kaardistamise. Varasemast (poeetilisest) vajadusest on siin saanud **hullus, harrastus, lemmiktuju**. Peaaegu märkamatu pisidetilide mainimisväärsaks võimendamine toimib eriti jõulisel kujul. Nii vaatleb Fontaine üht enda ja üht Silencio toodud kella:

*Fontaine asetab miso letile ja õngitseb taskust Jaeger-LeCoultre'i. Ta loeb selle tagaküljelt sõjaväelisi märgistusi:*

**G6B / 346**  
**RA ↑ AF**  
**172 / 53**

*Ta teab, et 6B tähistab konkreetset liikumisjärku, täpsusastet, kuid 346 jääb mõistatuseks. Keskne lai nool on kuninganna märk, see tähistab tema omandust. 53 on väljalaskeaasta, aga 172? Kas poiss suudaks nendest numbritest mingil moel informatsiooni eraldada, kui seda temalt küsida saaks? Fontaine teab, et kusagil leiab iga viimane kui infokübe oma tee voogudesse. Ta asetab kella oma Rolex'i padjandile ja võtab soolase miso uuesti kätte. Vaadates läbi kriibitud mattklaasist letipealse alla, märkab ta hiljutist, veel läbi uurimata ostu. 1940ndate aastate Helbros, modelleeritud sõjaväekellade järgi, kuid mitte «ametlik väljalase». Fontaine ostis selle ühelt prükkarilt Oaklandi künngastel. Ta sirutab käe leti sisse ja võtab kella välja, pärast G6B-d on see üsna vilets vaatepilt.*

*Selle soonvõru on tõsiselt määrdunud, arvatavasti liiga tõsiselt, et poleerimisest mingit kasu oleks, ning tuhmi musta osuti helk on võtnud hõbedase tuha tooni. Fontaine võtab oma teisest taskust monokli ja kruvib selle endale silma, pöörates Helbros oma kümnekordse suurendusega Cyclopsi pilgu all. Keegi on tagumise kapsli eemaldanud, seejärel tagasi sisse kruvinud, kuid korralikult kinnitamata jätnud. Ta keerab selle oma*

*sõrmedega uuesti välja, et uurida seest tillukesi graveeritud jäädvustusi kella parandusajaloost.*

*Ta kõõritab läbi monokli: viimane siseküljele söövitatud paranduskuupäev on 1945. aasta august.*

*Ta pöörab selle uuesti ümber ja uurib seda. Kristallklaas on sünteetiline, mingit sorti plastik, kindlasti kõrge kvaliteediga ja väga tõenäoliselt ka originaal. Sest ta näeb seda valguse suhtes teatud nurga all hoides, et algupäraste raadiumnumeraalide kiirgus on kristallklaasi fokaalselt tumendanud, iga number on end tegelikult justkui röntgenülesvõttena kristallklaasi juhuslikule sisepinnale söövitanud.*

*Ning kuidagi just see, koos peidetud kuupäevaga, tekitab Fontaine'is värinaid, nii et ta paneb tagumise kapsli tagasi oma kohale, Helbrose tagasi letti, kontrollib ukseelukke, lõpetab oma miso ja alustab ettevalmistusi magamaminekuks (Gibson 1999: 200–201).*

Süvenemine kelladesse kui ajalisuse sümbolisse katab kaudse metafoorina romaani peamist sisulist motiivi — liikumist psühholoogilise aja suunast igavikku, (postkognitiivsesse) tihendatud olevikumomenti — kuid teeb seda üksikasjalikul, ekstrapolatiivsele kirjutamisele omasel moel. Romaani kõik komponendid (poeetilisest väljendusest narratiivse struktuurini) on üksteisega terviklikus kooskõlas, tekstuaalsed tehnikad toetavad taktitundeliselt autori kultuurilist nägemust. Asjaolu, et romaan jätab mõnes kohas mulje, nagu oleks empiirilise maailma praegust seisundit vaid «paarikümne minuti jagu» tulevikku ekstrapoleeritud, ent kirjeldatava maailma tulevikulisus tõuseb ometi jõuliselt esile, annab tunnistust ekstrapolatiivse kirjutusviisi vilunud, kätteõpitud kasutusest. «All Tomorrow's Parties» on ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse musternäidis; selles võib tabada sisulist mõtisklust nii postkognitiivse ajalisuse, ekstrapoleerimise võimalikkuse, ekstrapolatiivse dominandiga ulmekirjanduse hetkeseisu kui ka autori enese kirjandusliku teekonna üle.

Lõpuks ei unusta Gibson ka inimest. Peaaegu ainsal korral, mil ta jätab maailma kirjeldamise, et kirjeldada inimese olemust, ilmestab ta postkognitiivse elutunnetusega subjekti epistemoloogilist kriisi — seisukorda, milles inimene on oma olemuse enesest otse tegelikkusesse projitseerinud ning peab seda (Higginsi) ontoloogilise dominandiga küsimustele vastuste leidmisega maailma pinnalt taga otsima. Niisugune on Laney karakter ning seda iseloomustab romaani kaheksas peatükk. Peatükk ei ole pikk, sest ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse spetsiifilised tekstuaalsed reeglid nõuavad usutavuse

illusiooni huvides kiiresti oma osa ning kirjutaja on sunnitud uuesti maailma kehtestamise juurde tagasi pöörduma.

*Vood.*

*Laney on voogudes.*

*Niimoodi ta seda teeb. Ta teab, et see on minnalaskmise küsimus. Ta võtab juhusliku endasse sisse.*

*Juhusliku sissevõtmise oht seisneb selles, et juhuslik võib sisse võtta Tühimiku.*

*Tühimik on see, mille ümber Laney olemus on ehitatud. Tühimik on puuduolek kõige põhimises tuumas. Tühimik on miski, millesse ta on alati kõik asjad toppinud: narkootikumid, karjääri, naised, informatsiooni.*

*Peamiselt – viimasel ajal – informatsiooni.*

*Informatsioon. See voog. See... rooste.*

*Vood.*

*Ükskord, enne kui ta Tokyosse tuli, ärkas ta oma Chateau' sviidi magamistoas.*

*Oli pime, kostus vaid rehvide vihin Sunsetilt; helikopteri summutatud mürin varitses seljataguseid mägesid.*

*Ja Tühimik oli sealsamas, tema kõrval, tema voodi hiiglaslikes üksikutes avarustes.*

*Tühimik, tema vahetus lähiruumis (Gibson 1999: 40).*

### **3.2.2. Ekstrapolatiivne ajalookirjutus: «Cryptonomicon»**

Neal Stephenson (s 1959) sai eelmise sajandi 80ndate lõpus ja 90ndate alguses tuntuks oma öko- ja infotehnoloogiliste tulevikunägemustega. Romaanid «The Big U» (1984), «Zodiac: The Eco Thriller» (1988), «Lumevaring» (1992) ja «The Diamond Age» (1995) kinnistasid autori kindlalt küberpungi klassikute hulka, seejuures peeti «Lumevaringut» (mida loetakse ka **post-küberpungi** tinglikuks alguspunktiks) üheks 90ndate alguse veenvamaks tulevikuliseks infotehnoloogiliseks ekstrapolatsiooniks. Kuid enne Stephensoni ekstrapolatiivse ajalooromaani «Cryptonomicon» (1999) juurde siirdumist tasuks pisut lähemalt süveneda tema stiili eripäradesse, et laiendada selle kaudu pisut ekstrapolatiivse kirjutusviisi spektrit. Stephensoni kirjutused erinevad Gibsoni omadest ühe olulise faktori poolest; võiks öelda, et Gibsoni ja Stephensoni näol on tegu ekstrapolatiivse kirjutamise võrdlemisi laia stiiliampluaa kahe erineva poolusega. Nimelt, sellal kui Gibson



(kes on hariduselt inglise filoloog) valdab pigem vilunult ekstrapolatiivset *kirjutusviisi*, on Stephenson (hariduselt füüsik-geograaf) peamiselt tugev ekstrapolatsioonis kui *loomemeetodis*. Kirjutusviisil ja loomemeetodil on mõistagi märgatav olemuslik vahe — esimene põhineb oluliselt rohkem **autori sõnalistel oskustel ja üldkultuurilisel tunnetusel**, teine aga märksa tugevamalt **teaduslik-tehniliste teadmiste põhjalikul valdamisel**. Kuid teineteist välistavad need poolused ei ole — selleks, et projitseerida usutavat tulevikku, peab mingil määral olema tugev mõlemas: **vähast teaduslik-tehnilist vilumust on teatud piirini võimalik kompenseerida kirjutusviisi kõrgetasemelise valdamisega; vähast kirjanduslikku vilumust aga teatud piirini ulatuslike ja põhjalike teaduslik-tehniliste teadmistega**. Stephenson on sellest vaatenurgast haruldane kombinatsioon: tal on ulatuslikud teadmised matemaatikast, füüsikast ja programmeerimisest, kuid tema kirjutusoskus (mis on ekstrapolatiivse kirjutusviisi perspektiivist Gibsoni omast küll pisut nõrgem) ei jää kaugele maha.

Ulatuslikud teadmised ja (võrreldes nt Gibsoniga) märksa süvendatum teaduslik-tehniline rõhk, mis Stephensoni tekstides avalduvad, määravad ära ka asjaolu, et autor üritab oma romaanides tulevikunägemust võimalikult **üheseltmõistetavalt lugejale peale suruda**. Teiste sõnadega, Stephenson ei lähtu nendes niivõrd lugeja kohusetundest autoriga kaasa ekstrapoleerida ning enesele ise fiktsionaalse maailma reaalsusjõu taastamise soovist lünkade täitmise kaudu tulevik usutavaks konstrueerida (nagu selgitasin punktis 3.1.2.). Pigem — ning tema põhjalikud teadmised tõepoolest võimaldavad seda — püüab ta näidata lugejale tulevikulist maailma võimalikult sellesarnaselt, nagu ta seda ise ette kujutab. Erinevalt Gibsonist, kelle kujutatud tulevikud saavad oma usutavuse jõu peamiselt lugeja paratamatust soovist tema epiteetiderohket maailmakehtestavat keeleorgiat ratsionaalset korrastada (võiks öelda, et teksti enese seesmine nõrkus osutub seeläbi usutavuse-illusiooni suurimaks tugevuseks), üritab Stephenson vähendada lugeja liigset kaldumist fantastilisse selle kaudu, et muudab suure hulga teaduslik-tehnilisi teadmisi lugejale kergesti ligipääsetavaks ning lihtsalt mõistetavaks. Teisisõnu, ta **kutsub lugejat oma (olevikulisi)**

**teadmisi jäägitult usaldama** ning kui see usaldus on saavutatud, tekib järk-järgult ka lugeja usk kirjeldatavasse tulevikunägemusse.

Sellega rikub ta küll tihti kirjanduslikku «tulevik-kui-olevik» printsiipi. Näiteks «Lumevaringust» leiame tulevikulise virtuaaltehnoloogia üksikasjaliku ja ulatusliku kirjelduse (Stephenson 2003: 23–28), milles autor seletab praeguse aja lugejale kui tuleviku ajaloos elavale inimesele lahti kõikvõimalikke tehnoloogilisi üksiklahendeid, n-ö «paljastades» selle kaudu ekstrapolatsiooni seismised mehhanismid ja otsese tuletustee. Kuid Stephensoni teadmised ja nende kujutusviis on sedavõrd põhjalikud ning lugejale sedavõrd kergesti kättesaadavad, et viimane unustab «tulevik-kui-olevik» printsiibi ning langeb teksti lihtsuse ja iseenese näilise taibukuse hurmavasse lummusesse:

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

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

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

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

*Nii et Hirod pole tegelikult siin. Ta on arvuti loodud maailmas, mille arvuti tema silmade ette joonistab ja kõrvadesse saadab. Asjassepühendatud nimetavad seda kujutletavat paika metaversumiks. Hiro veedab suure osa ajast metaversumis (Stephenson 2003: 25–26)*

Toodud tekstikatkes avaldub selgelt ekstrapolatiivsele kirjutusviisile omane tungiv maailmakehtestamisvajadus. Peidetud deklaratiivse funktsiooniga assertiivid pole kusagile kadunud, ent kirjelduslik maailmakehtestamine ise on võtnud pisut teistsuguse kuju. Nimelt

läheneb see stiil märgatavalt rohkem realistlikule kirjelduslaadile — see on tihti staatilisem ja kaugeltki epiteedivaesem kui Gibsonil. Paljude nähtuste selgitamiseks seisatakse tegevustik, seletatakse kõnealused nähtused kõigepealt ulatuslikult lahti ning alles seejärel minnakse narratiiviga uuesti edasi. Seejuures töötab Stephensoni meetod ainuüksi seepärast, et need seletused kätkevad endas teadusliku (süva)teadmise ülimalt loogilist edasiarendust ning tulemi ülimalt kergestimõistetavat edasiandmist. Sestap võib niisugune loomemeetod — ehkki ta ei pruugi pakkuda lugejale samavõrra suurt kunstilist rahuldust kui ekstrapolatiivse kirjutusviisi vilunud demonstratsioon — olla autorile isegi suurem väljakutse kui sellele teatud mõttes vastanduv spetsiifilisel poetikal põhinev kirjutus. Eksimisvõimalust siin eriti ei anta, ning kui korra juba on eksitud, siis seda eksimust võib olla väga keeruline korvata. Kutsuksin Stephensoni lähenemist **tulevikuliseks realismiks**, sest sarnaselt realismile seiskab Stephenson sageli tegevustiku, et fiktsionaalse maailma materiaalseid üksikasju kehtestada. Tänu pisut erinevale tekstuaalsele strateegiale on Stephensoni narratiivid Gibsoni omadest mahukamad, kiiremad, dünaamilisemad.

Kuid ekstrapolatsiooni kui loomemeetodi kõrval valdab Stephenson siiski mingil määral ka Gibsonile omast «voolavat» maailmakehtestuspoeetikat, ning kasutab seda väga sageli kohtades, kus teaduslik-tehniliste teadmiste koormus ähvardab liialt suureks minna. See asjaolu tõestab selgelt, et ekstrapolatsiooni kui loomemeetodiga pole tuleviku usutaval kirjeldamisel võimalik ainiti läbi ajada ning et ka üdini ratsionaalne ja sügavatel teaduslik-tehnilistel teadmistel põhinev tulevikuline tuletis vajab endale toeks spetsiifilist kirjutusviisi; kui mitte muul põhjusel, siis kasvõi seepärast, et meie aegruum ei rajane üksnes stabiilsuse printsiipidel (vt Prigogine 1995) ning seega ei ole seda võimalik ka ainiti ratsionaalse mõtte ja selgelt mõistetava (loogilise) keelekasutuse abil kokku võtta. Niisugune võimatus avaneks ainiti ratsionaalse otsekirjelduse puhul ka lugejale ning kirjeldatava maailma usutavuse illusioon laguneks koost. Kumba lähenemist dominandina eelistada — kas ekstrapolatiivse kirjutusviisi vilunud rakendust või teadmistel põhineva ekstrapolatiivse loomemeetodi tabavat kasutust — on juba lugeja enese subjektiivne valik. Mõlemad saavad teatud tasandil ülesandega hakkama, ning usutavuse illusioon, nagu juba

öeldud, ei põhine ainult ühel faktoril: ulatuslike teadmise juures tuleb siiski tunnetada ka ekstrapolatiivset kirjutusviisi ning vilunud keelekasutuse juures tuleb siiski osata ka teatud määral ekstrapoleerida.

Üheseltmõistetavus, mida Stephenson ekstrapolatiivse loomemeetodi osava rakenduse kaudu lugejale üritab peale suruda, võib tulevikukirjutuse juures niisiis (usutavuse illusiooni perspektiivist) suurema tõenäosusega ebaõnnestuda kui katkematut polüsementilisust genereeriv kirjutusviis. Võib-olla just seepärast õnnestubki Stephensonil paremini **ajalooliste fiktsioonimaailmade kirjeldamine**. Postkognitiivse aegruumi suutatus oma minevikku alal hoida (ajalugu võib siin muutuda lihtsalt järjekordseks fiktsiooniks) dikteerib tugeva vajaduse ajaloo võimalikult ühtse ja üheseltmõistetava *ekstrapolatiivse* kirjeldamise järele. Sest niisugune «maailmasust» rõhutav ning ometi paljuski «empiirilise maailma praegusest seisundist» lähtuv poetika võib olla üks vähestest, mis postkognitiivses konditsioonis ajaloo kohta tähendusrikast ja (tunnetuslikus mõttes) usaldusväärset informatsiooni tagasi toob. Niisuguseks pöördeks mineviku poole osutuski Stephensoni viies romaan, võrdlemisi suuremahuline «**Cryptonomicon**» (1999).

Nagu pealkirigi võiks vihjata, kujutab teos endast ulatuslikku ilukirjanduslikku sissevaadet krüptograafiasse kui distsipliini, mis on paljuski (nagu romaanist selgub) lähtealuseks nii infotehnoloogiale kui (seeläbi) ka infoühiskonnale. Raamatus vaheldub kiirem ja väiksemahulisem tänapäevane süžeeiin (Filipiinidel moodsa «infosadama» ülesehitamisega seotud probleemistik) aeglasema ja mahukama Teise maailmasõja aegse süžeeiiniga (krüptograafilist sõda ning krüptograafia spetsialistide koostatud vastava teadusharu koondraamatut «Cryptonomiconi» ümbritsev probleemistik). Žanrilt võiks tegu olla thrilleriga, kuid sedavõrd laiahaardelise ja mitmekihilise teose juures võib niisugune määratlus välistada liiga paljusid lisatähendusi. Kuid käesoleva töö seisukohalt ei paku Stephensoni romaani juures huvi mitte niivõrd see, millest teos on kirjutatud, vaid see, *kuidas* teoses on kirjeldatud ajaloolisi sündmusi. Nimelt kehtestatakse «Cryptonomiconis» minevikulist fiktsioonimaailma paljuski samamoodi, nagu «All Tomorrow's Parties'is» või

«Lumevaringus» kehtestati tulevikulist — seda tehakse ekstrapolatiivset kirjutusviisi rakendades, pidevalt fiktsionaalse maailma mõõdet esile tõstes ja fiktsionaalse maailma materiaalsetesse üksikasjadesse kaevudes.

Sellise sammu põhjendatuse lähemaks mõistmiseks tasub esmalt heita pilk ajaloo analüüsi komplitseerivatele faktoritele. Ühe sedasorti sissevaate pakub **Juri Lotmani** essee «Jumala tahe või hasartmäng? (Seaduspärane ja juhuslik ajaloo protsessis)». Ajaloo protsessi analüüs on Lotmani sõnul paratamatult kaugendatud aja kulgemise tegelikest toimeviisidest ning oma essees toob ta välja mitmeid aspekte selle tõestuseks. Iga teaduslik analüüsiprotsess lähtub Lotmani järgi sellest, et tuleb kokku koguda etteantud faktid ja teha kindlaks nendevahelised seaduspärased seosed (Lotman 1999: 125). Seejuures kehtib eeldus, et faktid on midagi esmast, eksisteerivad uurijast väljaspool ning on analüüsieelsed. Aga ajaloolase puhul on see eeldus raskendatud. Ajaloolane töötab oma analüüsis tekstidega ning kuna tekst kujutab endast alati tõlget mingisse keelde (*ibid.*: 126), siis ei saa ükski tekst edastada ajaloosündmust päris autentselt. Erinevad tekstid võivad anda üksteisele vastukäivaid «tõlketulemusi» ning see tekitab vastakaid ajalookäsitlusi. Uurija, kes usub teksti autentsusesse, usaldab oma keeleoskust ja usutavusetaju ning ajalooline auditoorium asendub tegelikult uurija enese teadvusega koos tema kultuurilis-ajalooliste eelarvamustega (*ibid.*: 125). Võrreldes teiste teadustega, kus etteantud faktid on igasuguste arenduste eelduseks, peab ajaloolane kõigepealt fakte läbi erinevate tõlgitusprotsesside tuletama.

Selliseid ajaloolasele pealesurutud takistusi on veelgi. Teksti, selle korrastatuse ja keelega kaasnevad mitmed nõuded (loomuliku keele struktuuriseadused, keele struktuuri ülekandmine objekti struktuurile, süžeeilisuse loogikareeglid ning sellega paratamatult kaasnev linearselt tajutav ajaloo protsess), mis hägustavad autentset ajaloolist sündmustikku. Praeguses hetkes tajutav ajaloo protsess on läbi kirjutatud ka poliitilist, religioosset ning filosoofilist laadi reeglitest (Lotman 1999: 127), mille kaudu tuleb ajaloolasel kunagised sündmused taastada. Niisiis ei saa ajaloolane mitte kunagi töötada ajalooliselt päris autentsete faktidega ning tema arusaama mõnest konkreetsest ajaloolisest

faktist mõjutab tugevalt kaasaegne kultuurilis-ajalooline eelarvamus. Teiste sõnadega – ajaloolise fakti tõlgendus võib kunagise sündmuse asemel rääkida sama palju hetkest, mil teda analüüsitakse, kui hetkest, mil fakt aset leidis.

Nende faktorite mainimise kaudu ei taha ma nõrgendada Stephensoni tehtud püüdeid ajaloolise tõe uurimisel, vaid anda pigem teatav teoreetiline põhjendus sellele, miks postkognitiivne aegruum sedavõrd jõuetult oma minevikust lahti on lasknud. Sest ehkki siinse uurimuse eelmises peatükis sai seda juba tehtud, osutub Lotmani käsitus mõnes mõttes kõige lähtelisemaks: täpselt nende faktorite võimendatud teadvustamise mõjul annab postkognitiivne aegruum järele oma **mineviku fiktsionaliseerimisele** ning (kirjanduses) selle **ekstrapolatiivsele ülekirjutamisele**. Nagu juba öeldud, käitub «Cryptonomicon» siin ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse eeskujul — ta on **mineviku olemasolu kinnitamiseks** sunnitud pidevalt minevikulise fiktsioonimaailma olemasolu kinnistama ning teeb seda «maailmasuse» mõõtme suuremahulise tekstuaalse kehtestamise kaudu. Koos ajalooliste spekulatsioonidega rakendatakse siin ekstrapolatiivset kirjutusviisi kui **ükskõik millise maailma usaldusväärset ülesehitajat**<sup>33</sup>. Sarnaselt Gibsoni romaanile «All Tomorrow's Parties», mis «olevikustas» tulevikku, «olevikustab» Stephensoni romaan paralleelselt fiktsionaalse maailma tekstuaalse kehtestamisega minevikku. Nii mõjub see lugejale millegi rohkema kui fiktiivsena ning saavutab osa reaalsusjõust, mis postkognitiivses aegruumis minevikust peaaegu täielikult lahtub.

Stephenson teeb kõik selleks, et **tühistada temporaalset distantsi** lugeja maailma ja kirjeldatava minevikulise maailma vahel. Ajalooline realism kirjeldab sageli möödunud aegade olustikku, kasutades lugeja ajaloolisse konteksti viimiseks markereid, mis tähistavad tolaegset kultuurilist ümbrustikku. Niimoodi tunneb lugeja pidevalt, et see, mida ta loeb, on toimunud mingis teises ajas — tegevustik on olevikuajale kauge ja kättesaamatu, minevikku isoleeritud. Stephenson rakendab tihti sootuks vastupidist tehnikat

---

<sup>33</sup> Just seepärast võib «Cryptonomiconi» pidada ulmekirjanduseks — teos kohtleb maailma propositsioonilistes terminites.

(ning see on postkognitiivsele aegruumile paljuski sümptomaatiline): ta üritab **lõhkuda minevikulise maailma temporaalset isoleeritust** (et see maailm lugejale vähem mineviku kui fiktsioonina tunduks) ning lähendada seda tekstuaalsete tehnikate kaudu võimalikult palju olevikulisele. Niimoodi võrsub teose metafoorne tähendus pigem ulmekirjandusele omaselt minevikulise ja olevikulise maailma vahelisest (ontoloogilisest) võrdlusmomendist kui endassesulgunud minevikumaailmas toimuvatest (epistemoloogiliselt) tähenduslikest sündmustest. Ekstrapolatiivse kirjutusviisi asertiivsel üksikasjalikkusel on ajaloolise distantsi tühistamisel oma osa — epiteetide suur koormus ja mikroskoopilise võimendamise mainimisvääreks kutsuvad lugeja minevikku kui olevikulisse konteksti ning suruvad maha kirjeldatava maailma jõulisema ajaloolise kvaliteedi.

Sest ehkki romaanis leidub paratamatult rohkelt tegevustikuga seotud aspekte, mis viitavad kirjeldatava maailma minevikulisusele, esineb neid *just* fiktsioonimaailma tekstuaalsete kehtestuste juures suhteliselt vähe. Teisisõnu — nii, nagu tulevikukirjutuse puhul ei hakka autor lugejale pidevalt rõhutama, et tegevustik toimub tulevikus, vaid kirjeldab olevikulisest maailmast lähtuvalt tulevikku *kui olevikku*, rõhutab autor ka ekstrapolatiivse ajalookirjutuse juures võimalikult vähe olevikulise ja minevikulise maailma vahelist temporaalset distantsi. Iseloomulikus näiteks on kasvõi järgnev metroosõidu kirjeldus:

*Miski püüab aknataguses pimeduses tema pilku. Rong on jõudnud ühte niisugusesse Allilma kohta, kus tuhm, püssitoru värvi valgus ülalt läbi imbub, reetes metroo süngeid saladusi. Kõik vagunis olevad inimesed kissitavad silmi, heidavad põgusa pilgu ja hingavad sisse. Maailm on hetkeks nende ümber taas materialiseerunud. Seinafragmendid ja inkrusteeritud tugivõrestikud; kaablikimbud, mis ripuvad seal, pööreldes aeglaselt nagu astronoomilised kehad, kui rong mööda sõidab.*

*Waterhouse'ile hakkavad silma kaablipundid: need on teineteisega paralleelselt tugevalt sein külge kinnitatud. Nad on otsekui platoonilisest luuderohust ronitaimed, mis levivad üle metroopimeduse kui hooldusmehed tähele ei pane, otsides kohta, kust üles ja valguse kätte välja murda.*

*Kui üleval Ülailmas mööda tänavat jalutada, võib nende esimesi haarmeid näha mööda hoonete iidseid seinu endale teed tegemas. Neopreenist ümbriskestaga väädid, mis kasvavad sirgjooneliselt mööda kivi ja müürsepatööd, sisestades end läbi aknaraamiaukude, suundudes kindlate ametiruumide poole. Mõnikord ümbritsevad neid*

*metalltorud. Mõnikord on omanikud need üle värvinud. Kuid neil kõigil on ühine juursüsteem, mis vohab metroo kasutamata kanalites ja lõhedes, ning läheneb lõpuks sügavates pommikindlates varjendites paiknevatele hiiglaslikele ümberlülitusjaamadele (Stephenson 1999: 138)*

Kirjeldus jätkub veel umbes lehekülje jagu — ja kogu romaanis on neid väga suur hulk —, kuid nende vältel ei kirjeldata otseselt midagi nii, nagu see võiks olla osake juba võrdlemisi kaugest minevikust. Romaani tegevustik ja Teise maailmasõja aegne krüptograafiasse puutuv probleemistik meenutab lugejale loomulikult süžeeleini ajaloolist konteksti, kuid pikemad kirjeldavad lõigud panevad seda uuesti unustama. Nii hakkab toimima huvitav **meenumiste ja unustuste dünaamiline vastasmäng** — kirjeldused saavutavad oma usutavuse jõu just tänu sellele, et lugejale meenub nende ajalooline kontekst tihti alles nende lõppedes, siis, kui need tegevustikku suubuvad; tegevustik saavutab oma ajaloolise usutavuse jõu aga sellest, et kirjeldusi tajutakse kui olevikulisi ning nendega on kergem samastuda.

Ajaloolist distantsi tühistavaid faktoreid leidub romaanis veelgi. Üheks olulisemaks on kindlasti grammatiline aeg, kogu «Cryptonomiconi» tegevustik on antud edasi olevikus või kestvas olevikus. Lisaks sellele toimub ühe süžeeleini tegevustik olevikulises (või kergelt lähitulevikulises) tegelikkuses ning ka nende süžeeleinide mõningane sisuline kattuvus (see, kuidas Teise maailmasõja aegne krüptograafiasõda sarnaneb seesmistelt seaduspärasustelt paljuski kaasaegse infoühiskonna majanduslikule konkurentsile) lähendab minevikulist konteksti olevikulisele.

Praegusel ajal ajaloolisteks suurkujudeks peetavaid inimesi kirjeldatakse «Cryptonomiconis» olevikutruult kui võrdlemisi tavalisi inimesi. Einsteini on kirjeldatud kui valgete juuste ja suurte vuntsidega semu, kelle nimi ei seisa mees ning kes «*on välja tulnud mingi üldise relatiivsusteooriaga*» (Stephenson 1999: 14); Inglise matemaatikule Alan Turingile lähenetakse aga pikalt ja kirjelduslikult kui täiesti tavalisele inimesele, kellel on oma harilikud iseärasused, kombad ja teenistuskäik ning kellele ei omistata mingit



müütilist auras, mis võiks viidata Turingi praegusele ajaloolisele tähtsusele. Ning ehkki truu ajalookirjutuse seisukohalt peakski neid tegelasi niisugusest perspektiivist kirjeldama, võib siit tabada autori teatavat varjatud kavatsust — et lugeja ei satuks liialt jõulise ajaloolise tähenduse kui millegi (eksitavalt) fiktiivse lähedusse.

«Cryptonomiconi» sarnased teosed on kõige otsesem kirjanduslik märk hiliskapitalistliku linnaruumi suutmatusest oma minevikku alal hoida. Ühest küljest kustutab see ajaloolise mõtlemise minetanud lugeja janu ajaloo kui inimese (epistemoloogilise) olemuse peamise lähteallika järele, kuid teisest küljest on see pelgalt niisuguse aegruumi sümptom, milles ajalugu vaadeldakse kui üht järjekordset fiktsiooni, reaalsusjõult mitte kuigipalju tugevamat kui suvaline väljamõeldis. Postkognitiivses epistemoloogilises kriisis kõrvutatakse erinevaid (näiteks ajaloolisi ja fantastilisi) maailmu kui võrdseid ning ükski neist ei suuda saavutada piisavat reaalsusjõudu, et neis võiks hakata esitama (Higginsi) kognitiivseid küsimusi. Stephensoni «Cryptonomicon» näitab, et tulevikukirjutuses väljakujunenud ekstrapolatiivset kirjutusviisi kasutades on ka ajaloolist fiktsioonimaailma võimalik suure usaldusväarsusega kirjeldada ning seda ekstrapolatiivselt «üle kirjutada». Kuid niisugune kirjutusviis — mis on eelkõige mõeldud fiktsionaalse maailma kui tekstuaalse tasapinna kaardistamiseks — viib üha sügavamale ontoloogilise dominandiga küsimuste rägastikku ning on harva (kui üldse) suuteline jõudma epistemoloogilisteni probleemideni.

### **3.2.3. Ekstrapolatiivne olevikukirjutus: «Pattern Recognition»**

Täpselt samamoodi, nagu «Cryptonomiconi» saaks käsitleda «**ajaloo ekstrapolatiivse ülekirjutamisena**», võiks William Gibsoni romaani «Pattern Recognition» (2003) vaadelda kui **oleviku ekstrapolatiivset kehtestust**. Selle tegevustik toimub 2002. aasta augustis ning tekstist ei esine peaaegu **ühtegi tulevikulist noovumit**. Teos on murdepunktiks (või teatavaks *mustrituvastusmomendiks*, nagu pealkirigi vihjamisi märku annab) nii Gibsoni enese kirjandusliku karjääri kui ekstrapolatiivse dominandiga

ulmekirjanduse hetkeseisu ja edasiste võimaluste lõikes. Võiks öelda, et sellega jõuab kõnealune ekstrapolatiivne *kirjutusviis* teatava klassikalise täiuse (vt ka Jameson 2003: 108) ja iseenese tõelise, vilunud äratundmiseni. Sest eripärane kirjutus ei sünni siin enam niivõrd noovumi ja usutavuse illusiooni vastastoime paratamatu kaasproduktina, vaid sellest sõltumatult. Tegu on tulevikukirjutusest välja või edasi arenenud tuletisega, iseseisva poeetilise stiiliga, mille rakendamine näib ühtaegu nii vajaduse kui autori vaba, kätteõpitud tehnilise **valikuna**.

Ühelt poolt tühistab ekstrapolatiivsete tehnikate kaudu oleviku kirjeldamine temporaalse distantsi, mis tulevikukirjutuses metafoorset tähendust tekitab. Siin ei kirjeldata enam tulevikku, mis võiks olla oleviku metafoorne võimendus või empiirilise maailma praeguse seisundi loogiline ajaline pikendus, vaid empiirilise maailma praegust seisundit ennast. Kuid metafoorse tähenduse tekkepunkt **nihkub ajaliselt teljelt ruumilisele** ning teatav (nüüd juba ruumiline) distants kirjeldatava fiktsioonimaailma ja tegeliku empiirilise reaalsuse vahel säilib, sest «Pattern Recognition» võimendab tegelikku olevikku **ontoloogilisel tasandil**. See on nüüdsest lugeja distants olevikust kui baudrillard'ilikult absoluutsest, ballardilikult fiktiivsest ruumist, kus noovumid (ning seeläbi ka kognitiivne võõritus) on osake inimeste igapäevaelust.

Tundes olevikku kirjeldades ära, et ekstrapolatiivne tulevikukirjutus on alati rääkinud märksa rohkem **oma kirjutamishetkest** kui mingist tegelikust tulevikulisest asjade seisust, tunneb «Pattern Recognition» läbi ekstrapolatiivse kirjutusviisi õnnestunud rakenduse ühtlasi ära ka postkognitiivse aegruumi virtuaalse kvaliteedi. Oleviku lenduvus, millele «Pattern Recognitioni» kaudu on siinse uurimuse teises peatükis juba viidatud, dikteerib vajaduse kehtestada meie olevikulist maailma samamoodi, nagu varem kehtestati tulevikku — kasutades dominantselt sekundaarse deklaratiivse funktsiooniga assertiive ning hulgaliselt epiteete. Sest nüüd on olevik see, mis vastasel korral käest libiseb. «Pattern Recognitionis» ehitatakse olevikulist fiktsioonimaailma paljuski samamoodi, nagu varasem küberpunk kehtestas ükskõik millist ekstrapolatiivsel teel tuletatud tulevikku: lugejale

näidatakse praegust maailma **otsekui esmakordselt**, kõige põhimiselt ontoloogilistelt tasandilt lähtuvalt. Olevikulist asjade seisu, mida varem võidi suurelt osalt võtta lihtsa, lugeja poolt takistusteta juurdekujutletava eeldusena, ei jäeta nüüd enam lugeja hooleks, vaid püütakse sarnaselt ekstrapolatiivsele tulevikukirjutusele võimalikult suures mahus tekstuaalselt kehtestada. Postkognitiivse aegruumi «ekraanilaadne» pindmisus satub siin jällegi vastavusse tekstuaalse ruumi kui lineaarse tasapinnaga; tekstuaalsed tehnikad on kooskõlas autori kultuurilise nägemusega.

«Pattern Recognitionit» iseloomustavaks stiilinäiteks võiks olla peategelase Cayce Pollardi riietevalik tema esimeseks Londonis veedetud päevaks:

*...värske Fruiti T-särk, Buzz Rickson's Black MA-1, Tulsa säästumüügist ostetud nimetu must seelik, Pilatase jaoks kantud mustad säärised, mustad Harajuku koolitüdrukute jalatsid. Käekoti asemel on tal e-Bayst ostetud mustast Ida-Saksamaa laminaadist ümbrik — kui mitte tegelik Stasi väljalase, siis vähemalt midagi sellesarnast (Gibson 2003: 8).*

Kui võrrelda seda tekstikatket ülatoodud näidetega Gibsoni varasematest romaanidest, hakkab silma üks selge erinevus: rohked epiteedid on suures osas asendunud hulgaliste kaubamärkide ja brändinimedega. Kahe temporaalselt erisuunalise kirjutuse niisugune erinevus on siiski illusoorne, sest lähemal vaatlusel selgub, et sellega pigem süvendatakse juba varem kindlaks kujunenud kirjutusstiili, kui liigutakse sellest eemale. Nimelt on «Pattern Recognitionis» esinevad ohtrad **brändinimetused** (ja nendega hõivatust võib tabada tõepoolest peaaegu igalt romaani leheküljelt) paljuski ekstrapolatiivsele tulevikukirjutusele omase suure **epiteedikoormuse olevikuliseks ekvivalendiks**. Nii epiteet kui brändinimetused on kõnealuse kirjutusviisi puhul teatavaks «poeetiliseks» täiendiks põhisõnale — mõlemad lisavad fiktsionaalse maailma materiaalse üksikasja kirjeldusele virtuaalse mõõtme. Brändinimetused on klassikaline baudrillard'ilik simulaakrum: tähistaja, mis ei viita mitte millelegi. Seega kätkeb see endas tegelikult samasuguseid, põhisõnaga tekstuaalsel tasandil seostamatuid kaastähendusi nagu epiteet — me võime kirjutades otsustada, et iseloomustame epiteedi või brändinimega fiktsionaalse

maailma mingit materiaalset detaili (ning kinnitame seeläbi põhisõna külge teatava virtuaalse lisatähenduse), kuid me ei pruugi (ning vastavad lisatähendused jäävad olemata). Kui romaanides «All Tomorrow's Parties» ja «Virtual Light» koormati põhimõistet epiteetidega sel määral, et põhimõiste kehtivus hakkas sellest koormusest sõltuma, siis romaanis «Pattern Recognition» saavutatakse sama tulemus läbi brändinimetuste sagedase kasutuse.

Jameson — üks väheseid, kes «Pattern Recognitioni» läbi on lugenud ning sellest ka analüütiliselt kirjutada jõudnud — kutsub niisugust võtet **nimepillamiseks** (Jameson 2003: 108; ingl k *name-dropping*) ja lisab, et *on selge, et need viited «töötavad», olenemata lugeja teadmisesest selle kohta, kas toode on tõeline või Gibsoni poolt välja mõeldud (ibid.: 108)*. Ühelt poolt funktsioneerivad nimed otsekui silmapilgutuseks lugejale, kes neid teab.<sup>34</sup> Kuid teisest küljest on suur osa nendest brändinimedest universaalselt tuntud (ning kui ei ole, siis vähemalt idee brändinimest kui millestki mainimisväärses viitab universaalsusele — just seepärast need viited igal juhul «töötavadki»). Ning see universaalne tunnus pakub lugejale jällegi kultuurilist samastumisvõimalust, takistusteta ligipääsu maailma «maailmasusele». Sarnaselt tulevikukirjutuse illusiooniloojale luuakse «Pattern Recognitionis» usutavuse illusioon oleviku kohale, sest muidu — keset simulaakrumitest ja virtuaalsusest läbistatud linnaruumi — ei mõju see enam tõepärasena.

Nimepillamine on ühe laiema kultuurilise tendentsi, (postkognitiivse) **nominalismi** tunnusmärk. Jameson seletab lähemalt:

*Praeguses universumis antakse kõigele järk-järgult ja aeglaselt oma nimi, ning sel pole mingit pistmist vanemate aristotellike universaalidega, kus mõte toolist sisaldab kõiki selle individuaalseid manifestatsioone. «Kõrge seljatoega töökojatool» ning BA 747 iste, mis*

---

<sup>34</sup> Nimepillamise kodumaise näitena võib mõelda Hiramit «Mõru maik» (1999), kuid kohalikus kultuurikontekstis said brändi- ja bändinimed pigem subkultuursuse kui globaalse ligipäasetavuse markeriteks. Nimepillamine käivitab tegelikult privaatse ja universaalse omavahelise dünaamilise vastasmängu — brändinimi viitab ühtaegu nii suletud subkultuurile kuuluvusele kui avatud universaalsele tuntusele.

*«viib tema mõtted väiksele Mexcelist ja tiikpuud imiteeriva laminaatkattega kaluripaadile», kuuluvad siin peaaegu erinevasse liiki [– – –] Igaüks nendest esemetest on lõplikul teekonnal omaenese nime poole, kuid mitte sellise nime poole, mida me tunneme, kui räägime «Miesi toolist» või «Barcelona toolist». Kaalul pole päritolu, vaid pigem kujutelm äranimetatust... (Jameson 2003: 108–109).*

Romaani süžee on suurelt jaolt ehitatud just niisugusest nominalismist põgenemise ümber: Internetis, tele- ja lehereklaamides ilmuvad tuvastamata päritoluga kaadrid ja klipid oletatavast müstilisest filmist, mille seni avastatud saja kolmekümne nelja fragmendi ümber on koondunud sügavalt subkultuurne ülemaailmne austajaskond, kes neid lõputult analüüsib, tõlgendab, dekonstrueerib ja erinevatel viisidel kokku sobitab. Üks suur reklaamiagentuur annab peategelasele Cayce Pollardile ülesandeks leida filmilõikude autor (et teda arvatavasti ärielistel eesmärkide eksploateerida). Kuid mida lähemale Cayce tööle jõuab, seda suuremaks (nagu ka Jameson ära märgib; vt 2003: 111) paisub ka tema kõhkklusmoment autoriisiku avalikustamise suhtes — sest kui nähtus kaotaks (läbi autori avastamise) oma anonüümsuse ja unikaalse väärtuse, laguneks ka subkultuur ning oletatav kunstiteos langeks tavapärase globaliseeriva nominalismi ohvriks. Nimelt hakkavad kõnealused fragmendid silma sellepolest, et nendes puuduvad igasugused stilistilised viited. Niisugusena näeb Cayce järjekordset väljailmunud fragmenti:

*Valgus ja vari. Armastajate põsesarnad embuse eelmängus.*

*Cayce väriseb.*

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

*Tekstuur pehmenab täielikku pimedust nende ümber. Betoon?*

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

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

*Tüdruk kannab pikemat mantlit, samavõrra tumedat, kuid näiliselt kangast valmistatud; selle õlapadjandid on olnud sadade postituste teemaks. Naistemantli õlandite*

*arhitektuur peaks liigituma võimalikeks perioodideks, kuid mingile üksmeelele pole selles osas jõutud, on ainult vastuolud.*

*Naine ei kannu kübarat ja seda on tõlgendatud kas kui selgeimat märki sellest, et tegu pole periodiseeritava teosega, või lihtsalt kui vihjet sellele, et ta on vaba vaim, keda ei kammitse ükski oma aja kõige põhimistest konventsioonidest. Tema soeng on olnud samavõrra põhjaliku analüüsi objektiks, kuid mitte milleski pole eales lõplikult kokkuleppele jõutud (Gibson 2003: 25).*

Toodud katkendis pole pillatud ühtegi brändinime, filmilõigus ilmuvate üksikdetailide päritolu ja olemus on hägune, kokkuleppimatu. Kirjeldusmeetod läheneb silmnähtavalt realistlikule — ka epiteedid puuduvad peaaegu täielikult. Niisugusest stiilimuutusest filmilõikude kirjeldamise juures järeldeb Jameson, et romaani keskseks, edasitõukavaks jõuks pole siiski mitte need müstilised filmilõigud ise, vaid vastuolu filmilõikude ja romaani läbistava, «nimesid pillava» stiili vahel.

*Pigem just see vastuolu on «Pattern Recognitioni» sügavamaks aineks — romaan kujutab «semiootilisel neutraalsusel» ja nime, kuupäevade, moodide ja ajaloo süstemaatilisel kustutamisel põhineva uue kunsti utoopilist ootust, kuid teeb seda kontekstis, mis on kõikidest nendest asjadest parandamatult nakatatud. Romaani nimesid pillav ja grupisisene keel on joonnud kõigest sellest, mida filmilõigud püüavad neutraliseerida: teosest saab otsekui vesiliiv, mis tõmbab meid üha rohkem sellesse, mille eest me põgeneda üritame. Käesolev pole siiski abstraktne interpretatsioon ega ka mitte eraldi esteetika, vaid peategelase enese eksistentsiaalne reaalsus ning allikas «andele», mis talle tööd annab (Jameson 2003: 111–112).*

Kõige lihtsamalt öeldes reageerib Cayce allergiliselt (peavalu, peapöörituse ja oksendamishoogudega) halvale disainile. Ta on füüsiline indikaator kultuuris ringlevate moevoogude heale või halvale kvaliteedile ning tema erilaadne konditsioon võimaldab tal saada tööd reklaami- ja moetööstuses. Kuna brändinimetused täidavad ekstrapolatiivses olevikukirjutuses suurelt jaolt sama rolli, mida epiteedid täitsid ekstrapolatiivses tulevikukirjutuses, ning kuna postkognitiivses «absoluutses» aegruumis saab nii tegelikkust kui tekstuaalset ruumi kehtestada ja ümber kujundada vaid läbi disaini reeglite, vahendite ja rakenduste, võib Cayce'i erilises «andes» näha teose üht fokuseerivat komponenti, mis

tagab tekstuaalse ruumi ja kirjeldatava maailma ontoloogiliste alusprintsipiide kattuvuse. Nii mõjuvad talle näiteks moetoostur Tommy Hilfigeri tooted:

*Siin all, Tommy Hilfigeri väljapaneku juures, hakkas kogu see kaubamärgi-asi tal uuesti nihkesse minema. Hoiatusaurat oli märksa vähem kui harilikult. Mõned inimesed neelavad üksiku maapähkli ning nende pea läheb paiste nagu korvpall. Cayce'il juhtub sama asi psüühikaga. Tommy Hilfiger saab sellega iga kord hakkama, ehkki ta oli arvanud, et on selle vastu juba kaitstud. Räägitakse, et Hilfiger on New Yorkis oma tipu juba saavutanud. Nimi jääb sarnaselt Benettonile alles, kuid Cayce'i jaoks tähendab see alles esimest verd. See kraam on simulaakrumi simulaakrumit simuleeriv simulaakrum. See on otsekui lahjendatud tinktuur Ralph Laurenist, kes lasi end lahjendada Brooks Brothersi hiilgepäevadest; nood aga olid omakorda sattunud Jeremy Streeti ja Savile Row toodete otsa... [- - -] Kuid Tommy on kindlasti nullpunkt, must auk. Peab eksisteerima mingisugune Tommy Hilfigeri singulaarsuse piir, millest edasi pole võimalik olla rohkem derivatiivne, rohkem allikast eemaldunud ja hingetühi (Gibson 2003: 17–18).*

Cayce'i talent süvendab romaani domineeriva nominalistliku keeleorgia ja filmilõikude stilistilise puhtuse vahelist vastuolu ning võimaldab seeläbi lihtsamalt tabada Cayce'i poolt filmilõikudele omistatud kultuurilist tähendust. Asjaolu, et nendest puudub täielikult igasugune (ka kirjanduslik) stiil, pakub Jamesoni järgi ontoloogilist kergendust:

*See on nagu mustvalge film pärast konventsionaalset halba värviorgiat, või nagu üksinduse vaikus telepaadile, kelle pea on päevad läbi täis lärmakaid hääli. Filmilõigud on otsekui puhkus, põgenemine karjivate tarbeesemete eest, mis — nagu Marx alati ennustas — osutuvad elavateks olemiteks, kelle röövsaagiks langevad nendega koos eksisteerima sunnitud inimesed (Jameson 2003: 114).*

Peategelase erilaadne «anne» on ka romaani ainus tulevikulisele võimalikkusele pretendeeriv noovumilaadne sisend, mis Jamesoni arvates jätab teose *teadusliku fantastika ja realismi vahele õhku rippuma* (Jameson 2003: 112). Ent niisugust iselaadset tulemit ei tohiks võtta kui mingit autori uudset ja leidlikku kirjanduslikku lahendit, vaid kui postkognitiivse aegruumi loomulikku produkti: kõnealused kirjanduslikud väljad (teaduslik fantastika ja realism) ongi empiirilise maailma praeguses seisundis teineteisele jõuliselt lähendatud. Gibsoni romaan on hea näide sellest, kuidas oleviku kirjeldamiseks saab õnnestunult kasutada ulmes praktiseeritavat (ekstrapolatiivset) kirjutusviisi, ning see

asjaolu räägib nii mõndagi ka olevikulise tegelikkuse enese kohta. Metafoorne tähendus ei sünni enam olevikulise reaalsuse võrdlusest tulevikulise fiktsioonimaailmaga, vaid olevikulise reaalsuse võrdlusest sellega, kuidas teda on (ulmeliste teoste loomisel väljakujunenud) ekstrapolatiivse kirjutusviisi kaudu kujutatud.

«Pattern Recognition» on autori nägemus sellest olevikulisest reaalsusest, mis oleks harilikult tema tulevikuliste tuletiste lähtematerjaliks. Romaanis tõstetakse esile tegeliku oleviku «maailmasust», tulevikukirjutusest loobumine paistab siin nii autori tahte kui empiirilisest situatsioonist tuleneva paratamatusena — ühelt poolt on ekstrapolatiivne kirjutusviis sel määral iseseisvunud, et teda ei tule enam tuleviku kirjeldamise käigus ilmnevate spetsiifiliste tekstuaalsete surutiste kaudu esile kutsuda; teiselt poolt ei võimalda postkognitiivse oleviku lenduvus anda asjade praegusest seisust piisavalt terviklikku pilti, et selle alusel usutavana mõjuvat tulevikku projitseerida. Oleviku kirjeldamine ekstrapolatiivse kirjutusviisi kaudu mõjub loogilise sammuna, sest tulevikukirjutuses karastunud tehnikad on spetsialiseerunud fiktsionaalse maailma mõõtme rõhutamisele ning nende tehnikate rakendamine võiks avada uue tee postkognitiivse aegruumi epistemoloogilise kriisi kujutamiseks või sellele kirjandusliku lahendi leidmiseks. «Pattern Recognition» rõhutab (Higginsi) ontoloogilise dominandiga küsimusi samamoodi, nagu seda tegi varem tulevikuline küberpunk-romaan — mitte keelemustri, narratiivse strateegia või metafoori kui laiema idee tasandil (nagu seda on teinud muu postkognitiivne olevikukirjutus), vaid materialiseerituna fiktsionaalse maailma sisse.

Oleviku poole pöördumisega avaldub teoses jõuline **enesele osutav joon** — ka autor on nüüd kindlasti osake samast maailmast, mida kirjeldatakse. Sisulist mõtisklust postkognitiivse ajalise, ekstrapoleerimise võimalikkuse, ekstrapolatiivse dominandiga ulmekirjanduse hetkeseisu ja autori kirjandusliku teekonna kohta leiab «Pattern Recognitionist» vahest rohkemgi kui autori eelmisest romaanist. Nii arutletakse Tarkovski «Stalkeris» stoppkaardite üle (Gibson 2003: 3), tehakse Ridley Scotti «Blade Runneri» (1982) miljööst linnapilti täiendav epiteet (*ibid.*: 146) ning kasutatakse peategelase isa



kirjeldamiseks sarnasust nooremale William Burroughsile (*ibid.*: 186) — kõik kolm mainitud faktorit on olnud määrava tähtsusega küberpungiliku esteetika ja kirjandusliku stiili väljakujunemisel. Nimepillamine ei funktsioneerigi seega ainult vahendina olevikulise maailma kehtestamiseks, vaid on rakendatud ka autori subjektiivse ümbruse vahendamise teenistusse.

Teose peategelase nimi sarnaneb nii kirja-pildilt kui kõlalt «Neuromanceri» peategelase Case'i nimele. Kooskõla tabavad ära nii Jameson, kes näeb selles kõikvõimalikke stereotüüpseid registrite vahetusi (näiteks nihet meheliku aktiivsuse juurest naiseliku passiivsuse juurde; vt Jameson 2003: 114), kui ka Gibsoni sage kriitik John Clute, kes pani romaani arvustavale artiklile pealkirjaks «Case of the World» (vt Clute 2003).<sup>35</sup> «Pattern Recognitioni» niisugune lähendamine «Neuromancerile» ei ole meelevaldne, sest sellega jõuab **iseseisvuse ja eneseteadlikkuse** kirjutusviisi, mis «Neuromanceris» esmakordselt esile kerkis. Gibsoni kui küberpunkarite koolkonna ühe keskse ja mõjukaima esindaja pöördumine tuleviku juurest olevikku võib tähistada aga teatavat *mustrituvastusmomenti* kui mitte kogu teadusliku fantastika, siis vähemalt ekstrapolatiivse dominandiga teadusliku fantastika lõikes ning tõstatada rea olulisi auto-referentsiaalseid küsimusi, millele käesolevas uurimustöös on jõudu mööda püütud vastuseid otsida ning mis kõik suubuvad pikemat või lühemat teed pidi Higgins'i postkognitiivsetesse. Kas tuleviku kohta on enam võimalik tähendusrikkalt ja usaldusväärset kirjutada? Kui mitte, siis millise ülesehitusega on maailm, mis seda ei võimalda? Kuidas on üles ehitatud tekst, mis võimaldab seda maailma piisava usaldusväärusega kirjeldada jne...?

\* \* \* \* \*

Esile kerkib ka küsimus, mis on auto-referentsiaalne käesoleva uurimustöö suhtes, või laiemalt igasuguse uurimuse suhtes, mis püüab leida ühist kõnekat alust kaasaegse teksti ja

---

<sup>35</sup> Pealkirjas peitub kaksitähendus, seda võiks tõlkida nii «Selle maailma looks» kui «Selle maailma Case'iks».

kaasaegse kultuuri iseloomulikematele tendentsidele. Nimelt: kas ekstrapolatiivset kirjutusviisi rakendavate tekstide lopsakas keeleorgia on pelgalt neid tekste ümbritseva tegelikkuse ja kehtiva kultuurisituatsiooni jõuetu sümptom või suudavad need tekstid pakkuda empiirilise maailma praegust seisundit domineerivale epistemoloogilisele kriisile ka mingit leidlikku lahendust või kriitilist kommentaari? Kavatsen sellele küsimusele vastamata jätta; markeerigu niisugune toimimine siinkirjutaja teaduslikku objektiivsust käsitletava ainese suhtes. Sest vastusest sõltuks ka käesoleva töö funktsionaalne staatus — kindlasti ei ole tegu uurimusega, mis kirjeldaks stabiilset (ja seega täielikult teaduse ratsionaalsetele printsiipidele allutatavat) maailma. Lõpetuseks jäägugi seda asjaolu konstateerima Ilja Prigogine'i mõtteavaldus artiklist «Ebastabiilsuse filosoofia»:

*Me ei ole valinud maailma, mida kirjeldame, me oleme sündinud kindlasse maailma ja peame seda võtma niisugusena, nagu ta on, vältides nii palju kui võimalik oma a priori tundeid. Meie maailm on ebastabiilne — see tõdemus pole alistumine, vastupidi, see on üleskutse läbi viia uusi eksperimentaalseid ja teoreetilisi uuringuid, mis arvestaksid meie maailma ebastabiilset loomust. Maailm ei ole ohver, mis on kutsunud meid end valitsema, meil tuleb seda austada. Me peame endale teadvustama, et ei suuda kontrollida meid ümbritsevat ebastabiilset maailma, nagu me ei saa kontrollida ka ühiskondlikke protsesse, nagu klassikalise füüsika ekstrapolatsioon meid uskuma pani (Prigogine 1995: 2147–2148).*

## Kokkuvõte

Käesolev magistritöö püüab näidata, et ka ulmekirjanduse (kitsamas tähenduses teadusliku fantastika) loomisel võivad välja kujuneda iselaadsed ulmekirjanduse eripäradest tulenevad spetsiifiliste seasmiste seaduspäradega tekstuaalsed strateegiad. Ekstrapolatiivne kirjutusviis, mis väljendub vahest kõige viimistletumalt William Gibsoni, Neal Stephensoni, Pat Cadigani, Rudy Ruckery, Alexander Besheri jpt teostes, ongi üks selliste strateegiate kogum. Ekstrapolatiivne kirjutamine on välja kasvanud ekstrapolatsiooni kui ulme ühe peamise loomemeetodi ning usutavuse konventsiooni kui selle loomemeetodi õnnestunud rakendamise tulemi koosmõjust.

Ekstrapolatsioon tähendab üldmõistena mingi tendentsi mõttelist jätku vastavalt selle sisemistele seaduspäradele; ekstrapolatiivset loomemeetodit rakendav ulmekirjandus aga seega niisuguseid tulevikunägemusi, mis on empiirilise maailma praegusest seisundist loogilisel teel tuletatud. Paljud niisugused nägemused on oma lugemisajas usutavatena mõjunud ning see asjaolu on nii mõnegi autori ümber loonud prohvetlikkuse aura — teatava «kohustuse» projitseerida ka edaspidi usutavat tulevikku.

Kuid tegelikkuses on loogilisel teel võimalik tulevikku tuletada vaid esimese hüpoteetilise bifurkatsioonipunktini ning kui see on möödas, kehtestuvad juba aegruumilise situatsiooni uued, ennustamatud seasmised seaduspärad, milles peaks edasise tuleviku usutavaks tuletamiseks olema võimalik täielikult orienteeruda. Kuid seda võimalust ei ole, bifurkatsioonihetkel kui võrdselt võimalike valikute saabumishetkel valitakse edasise sündmuste käigu determineerimiseks üks võimalus mitme samaväärse seast. Valik on täiesti juhuslik, lõpptagajärjed absoluutselt ennustamatud ning sellest lähtuvalt pole võimalik orienteeruda ka aegruumilises situatsioonis, mis kehtestub pärast bifurkatsioonipunkti möödumist. Tuleviku täpne tuletamine on seega praktiliselt võimatu

ning seepärast ei osutu ka tulevikukirjutuse juures tähtsaimaks tulevikuline tõde ise, vaid eelkaemuslik mulje usutavusest.

Sestap ei seisa usutavate tulevikunägemuste taga enamasti ainult teaduslik-tehnistel teadmistel rajaneva ekstrapolatsiooni kui loomemeetodi õnnestunud rakendamine, vaid ka spetsiifiline kirjutusviis, mis arvestab tulevikuaja erilaadsete tingimustega ning muudab kirjandusliku tulevikunägemuse tekstuaalsete tehnikate kaudu usutavamaks, lähendab seda tekstuaalse kaudu usutavale. Selle lähendamise üksikasjadesse käesolev töö süvenebki.

Teadusliku fantastika baasehituskivideks on kognitiivselt kehtestatud noovumid. Noovum osutab hüpoteetilisele asjale või nähtusele, mida hetketegelikkuses veel ei eksisteeri, kuid mis teaduse seisukohalt vaadatuna on tulevikuliselt tõenäoline; noovumi sisenemisel teksti tekitab see lugejas kognitiivset võõritust. Viimane vähendab omakorda fiktsionaalse maailma reaalsusjõudu ning viib metafoorse tähenduse tekke keskme (epistemoloogiliselt) süžee- ja tegelastasandilt rohkem fiktsionaalse maailma (ontoloogilisele) tasandile. Ulmekirjandust võib käsitleda kui narratiivset, skematiseerivat mõtisklust fiktsionaalse maailma mõõtme olemuslike konfiguratsioonide üle.

Ontoloogilisust või «maailmasust» — ning see kokkulangevus on usutavuse mulje üheks tugevamaks toetajaks — paistab aga rõhutavat ka empiirilise maailma praegune seisund, too ekstrapolatiivse (tuleviku)kirjutuse peamine lähtepunkt. Empiirilise maailma praegust seisundit (tegu on ühtaegu taotluslikult ja paratamatult intuiitivse määratlusega) käsitlen kui postkognitiivset — niisugust, milles küsimused olemuse ja teadmiste kohta on allutatud küsimustele maailma ja olemise kohta. (Ühelt poolt võib selles näha inimese suutmatust toime tulla oma traumaatilise tuumaga, teiselt poolt aga inimese seesmise olemuse projitseeritust enesest välja, ümbritseva maailma pinnale. Mõlemad võimalused on võrdsed.) See on simulaakrumitest läbistatud hiliskapitalistlik linnaruum, täis tähendusi tühistavaid representatsioone, mis annavad tegelikkusele tugevalt virtuaalse kvaliteedi ning vähendavad seeläbi ruumi ja aja mõõdete senist reaalsuskehtivust.

Niisuguses ruumis pääseb kergemini mõjule see, mida on alati vaadeldud kui paratamatult fiktiivset — kirjanduslik nägemus tulevikust, mimeetiline jäljendus veel mitte olevast. Küberpungi, ulmekirjutuse hiliseima ekstrapolatiivse laine autorid on aastatepikkuse praktika jooksul õppinud rajuulmelist ekstrapolatsiooni ja ulmekirjanduse Uuele Lainele omast poeetilist väljendusviisi vilunult ühte sulandama. Tulemuseks on postkognitiivse linnaruumi tulevikukirjutus, tulevikunägemused, milles looduslik vastandub tehnikule, indiviid korporatiivsele, tegelik virtuaalsele.

Tulevikukirjutus peab mõjuma tõelisena aladel, kus tegelikkuse reaalsusjõud on seatud kahtluse alla. Kui tegelikkuse reaalsusjõud on kahtluse all (nii, nagu see ulmekirjanduses noovumi tõttu juhtub), ei suuda täit reaalsusjõudu saavutada ka sellesse tegelikkusesse asetatud subjektide olemuslikud probleemid. Sestap peab usutavuse illusiooni taotlev tulevikukirjutus pidevalt võitlema kirjeldatava fiktsioonimaailma piisava usutavuse eest, lükkama olemusse ja teadmistesse puutuvad (epistemoloogilised) küsimused tahaplaanile ning keskenduma ainiti (ontoloogiliselt) maailmale ja olemisele — fiktsionaalse maailma mõõtmele.

Teksti lugemine kulgeb teksti olemusliku polüsementilisuse ja lugeja korrastava, ühetähenduslikkuse poole suunduva jõu vastastoimel. Lugemine on pidev lünkade täitmine: kuna ühekorraga on võimalik lausuda vaid üks sõna, tuleb lugejal teksti lineaarsusest ja tasapindmisusest tulenevaid lünki ise kujutlusvõimet rakendades täita. Sellest tõdemusest — ning ekstrapolatiivse tulevikukirjutuse paratamatust hõivatuses fiktsionaalse maailma mõõtmega — tuleneb ekstrapolatiivse kirjutamise kõige suurem sundus: vajadus fiktsionaalset maailma võimalikult suures mahus tekstuaalselt kehtestada.

Tulevikukirjutus, kui ta tahab mõjuda usutavana, ei tohi fiktsionaalse maailma mõõdet lugeja kujutlusvõime liigse fantastilisuse hooleks jätta. Sestap kehtestab ta fiktsionaalse maailma suures mahus tekstuaalselt, kuid katab fiktsioonimaailma materiaalsed üksikasjad

tihedalt epiteetidega, tagades niimoodi küll maailma mõõtme jõulise juuresoleku, kuid ainult selle valdava, mitte täieliku üheseltmõistetavuse. Läbi niisuguse tehnika asetuvat lugemisel täidetavad lüngad niisuguste kohtade peale, kus lugejal tekib soov tekkivat segadust ratsionaliseerivalt korrastada: ta täidab lüngad loogikast lähtuvalt ja seeläbi — teksti ja lugeja koostoimel — sünnibki tulevikunägemuse kohale usutavuse illusioon. Ekstrapolatiivset kirjutamist võiks nimetada kaheldavuse kinnikatmise poetikaks. See kirjeldab maailma alati kõige põhimisematest, ontoloogilistest printsiipidest lähtuvalt. Ta kehtestab vaid olemise, kohalolu ning kuna selleks kulub kogu tema toimejõud, on ta harva suuteline vastama mingitele (epistemoloogiliselt) sügavamatele küsimustele. Kuid ta on suuteline kehtestama maailma — kasutades selleks peamiselt varjatud deklaratiivse funktsiooniga assertiive — ning just seda lähebki õnnestunud tulevikukirjutuseks tarvis.

Ekstrapolatiivsele kirjutamisele omased spetsiifilised tekstuaalsed võtted ning nende sümptomid on kokkuvõetult järgmised: fiktsionaalse maailma («maailmasuse») võimalikult ulatuslik tekstuaalne kehtestamine; tihendatud detailsus; detailide fragmentaarne valik; pisidetailide võimendamine mainimisväärseks; epiteetide suur kvantiteet; filmilikult liikuv miljöö; tuleviku kirjeldamine olevikulisena; viited kujutletavast tulevikulisest kultuurikontekstist meie tegelikkusesse kui tuleviku ajaloo kultuurikonteksti; ent ka viited kujutletavast tulevikulisest fiktsioonimaailmast välja kujutletavasse tulevikulisse kultuurikonteksti; jutustajatasandi subjektiivne perspektiiv; fiktsionaalse maailma sisese tegevustiku ajaline lühidus mahukas tekstuaalses ruumis; tegevustiku edasiandmine grammatilises olevikus.

Kuna igapäeva tegelikkust kattev simulaakrumite võrgustik (tähendust tühistavate representatsioonide lõputu mäng) on märgatavalt vähendanud ka empiirilise tegelikkuse ning psühholoogiliste ajamõõtmete reaalsusjõudu (muutes need paljuski millekski fiktsioonisarnaseks), siis on ekstrapolatiivne poetika kui ükskõik millise maailma põhimine kehtestaja osutunud rakendatavaks ka minevikulise ja olevikulise maailma kehtestajana. Paljuski samamoodi, nagu Gibsoni «All Tomorrow's Parties» on heaks

näiteks ekstrapolatiivse tulevikumaailma kehtestamisest, osutub Neal Stephensoni «Cryptonomicon» heaks näiteks mineviku ekstrapolatiivsest ülekirjutamisest ning Gibsoni «Pattern Recognition» sobivaks näiteks meie empiirilise oleviku kehtestamisest ekstrapolatiivse kirjutusviisi kaudu.

Ekstrapolatiivne kirjutamine annab põhimised võimalused ükskõik millise (temporaalselt empiirilisest tegelikkusest distantseeritud) maailma usutavaks kirjeldamiseks. Kuid ta ei jõua maailma kehtestamisest palju kaugemale — kogu tema toimejõud kulub fiktsionaalse maailma mõõtme tekstuaalseks presenteerimiseks. Ent kui postkognitiivne tegelikkus läheneb oma virtuaalsusastmelt fiktiivsele, võib niisuguse kirjutusviisi järele eluline vajadus tekkida; ning siis juba selleks, et kirjanduslikult üles ehitada igapäevast tegelikkust, mis kipub tühjusele viitavate representatsioonide võrgustiku alla haihtuma.

Ekstrapolatiivse kirjutamise taustal ilmneb ka üks üldisem, lugemisse puutuv seaduspära: mida kaugemal on kirjeldatav fiktsioonimaailm (ruumiliselt või ajaliselt) empiirilisest hetketegelikkusest, seda väiksem võimalus avaneb lugejal täita teksti poolt fiktsioonimaailma mõõtmesse jäetud lünki automaatselt tema selja taga seisva empiirilise tegelikkusega, ning seda rohkem on ta nende täitmiseks sunnitud rakendama oma kujutlusvõimet. Ekstrapolatiivne kirjutamine, mille kaudu on usutavalt püütud kirjeldada nii ajaliselt kui ruumiliselt eemalseisvat, üritab läbi spetsiifiliste tehnikate hoolitseda selle eest, et lugeja täidaks teksti poolt fiktsionaalse maailma mõõtmesse jäetud lüngad võimalikult ratsionaalselt, võimalikult vähe fantastilisse kaldudes.

Küsimus ekstrapolatiivse kirjutusviisi staatusest — sellest, kas see kirjutusviis on suuteline pakkuma postmodernistliku maailma epistemoloogilisele kriisile ka mingeid lahendeid või on see pelgalt niisuguse kriisi sümptom — jääb käesolevast magistritööst õhku rippuma ning markeerima siinkirjutaja tinglikku objektiivsust kirjeldatava ainese suhtes.

## Kasutatud kirjandus

- Annus, Epp 2000.** Postmodernism kui hilissotsialismi kultuuriloogika. – Keel ja kirjandus nr. 11, lk. 769-780
- Annus, Epp 2002a.** Kuidas kirjutada aega? Tallinn: Underi ja Tuglase kirjanduskeskus
- Annus, Epp 2002b.** Narratiivi ajalikus. – Rmt: Aeg ja Kirjandus. Toim. Rein Veidemann. Tartu: Tartu Ülikool
- Augustinus, Aurelius 1993.** Pihtimused. Tallinn: Logos
- Bainbridge, William Sims 1986.** Dimensions of Science Fiction. Cambridge, Massachusetts & New York: Oxford University Press
- Ballard, J.G. 1995.** Crash. London: Vintage
- Balzac, Honoré de 1971.** Isa Goriot. Tallinn: Eesti Raamat
- Balzac, Honoré de 1990.** Kurtisaanide hiilgus ja viletsus. Tallinn: Eesti Raamat
- Barthes, Roland 1993.** Mythologies. London: Vintage Books
- Barthes, Roland 2002.** Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid. Tallinn: Varrak
- Baudrillard, Jean 1999a.** The Ecstasy of Communication. – Rmt.: The Anti-Aesthetic Toim. Hal Foster. New York: The New Press
- Baudrillard, Jean 1999b.** Simulaakrumid ja simulatsioonid. Tallinn: Kunst
- Besher, Alexander 1994.** Rim. London: Orbit
- Besher, Alexander 1998.** Mir. London: Orbit
- Besher, Alezander 1999.** Chi. London: Orbit
- Bornhöhe, Eduard 1984.** Tasuja: jutustus Eesti vanast ajast. Tallinn: Eesti Raamat
- Broderick, Damien 1995.** Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction. General ed.: Tony Bennet and Graham Martin. London & New York
- Burroughs, William 1990.** Kalamürgitrikk. – Vikerkaar nr. 6. lk. 31-34. (Katkend romaanist «Nova Express».)
- Cadigan, Pat 1998.** Tea from an Empty Cup. New York: A Tom Doherty Associates Book



- Cavallaro, Dani 2000.** Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson. London: The Athlone Press
- Clute, John 2003.** Case of the World. – <http://www.scifi.com/sfw/issue305/excess.html>
- Currie, Mark 1998.** Postmodern Narrative Theory. New York: St. Martin's Press
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix 1998.** Kafka: Väikese kirjanduse poole. Tallinn: Vagabund
- Eco, Umberto 1997.** Reis hüperreaalsusse. Tallinn: Vagabund
- Eskelinen, Markku 2001.** The Sense of Technology in Postmodern Poetry. Interview with Brian McHale. – Rmt.: Markku Eskelinen & Raine Koskimaa (eds.) Cybertext. Yearbook 2000. Publications of the Research Centre for Contemporary Culture 68. Jyväskylä: University of Jyväskylä
- Gibson, William 1984.** Neuromancer. New York: Ace Books
- Gibson, William 1993.** Virtual Light. New York: Bantam Books
- Gibson, William 1999.** All Tomorrow's Parties. London: Penguin
- Gibson, William 2002.** Põlev Kroom. Tallinn: Tänapäev
- Gibson, William 2003.** Pattern Recognition. New York: G. P. Putnam's Sons
- Gibson, William; Sterling, Bruce 1991.** The Difference Engine. New York, Toronto, Sydney, London, Auckland: Bantam Books
- Hargla, Indrek 2003.** Palveränd uude maailma. Tallinn: Varrak
- Higgins, Dick 1978.** A Dialectic of Centuries. New York: Printed Editions
- Hiram 1999.** Mõru maik. Tallinn: Tuum
- Iser, Wolfgang 1991.** Lugemine. Fenomenoloogiline lähenemisviis. – Akadeemia nr. 3, lk. 2090-2117
- Jakobson, Roman 1981.** Dominant. – Rmt.: Selected Writings Vol III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry lk. 751-756. The Hague, Paris & New York: Mouton Publishers
- Jameson, Fredric 1996.** Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. New York: Verso

- Jameson, Fredric 1997.** Postmodernism ja tarbimisühiskond. – Vikerkaar nr. 1-2. lk. 128-142
- Jameson, Fredric 2003.** Fear and Loathing in Globalization. – New Left Review nr. 23, Sept-Oct, lk. 105-114
- Jilek, František 1988.** Mees Vincist. Tallinn: Kunst
- Juske, Ants 1993.** Postmodernismist. – Vikerkaar nr 9, lk. 67-76
- Kross, Jaan 2003.** Kallid kaasteelised: mälestused. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus
- Levine, Robert 2003.** Neal Stephenson Rewrites History. – Wired Magazine nr 9; <http://www.wired.com/wired/archive/11.09/history.html>
- Lotman, Juri 1999.** Semiosfäärist. Tallinn: Vagabund
- Luuk, Erkki 2003.** Aega ja ruumi põletades. – Postimees, 8. august, lk. 15
- Luuk, Erkki 2004.** Autori surm jms. – Vikerkaar nr. 3, lk. 84-86
- McHale, Brian 1992.** Constructing Postmodernism. London: Routledge
- McHale, Brian 1987.** Postmodernist Fiction. London: Routledge
- Merilai, Arne 2003.** Pragmapoetika. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Merilai, Arne; Saro, Anneli; Annus, Epp 2003.** Poetika. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus
- Org, Andrus 2001.** Ulmekirjandus. Žanri Dimensioonid (Magistritöö - käsikiri). Tartu: Eesti kirjanduse õppetool
- Porush, David 1992.** Frothing the synaptic path: what puts the punk in cyberpunk. – Rmt.: Fiction 2000. Eds. G. Slusser and T. Shippey. Athens, Georgia: Georgia University Press
- Prigogine, Ilya 1995.** Ebastabiilsuse filosoofia. – Akadeemia nr. 10 lk. 2142-2150
- Puschmann-Nalenz, Barbara 1992.** Science Fiction and Postmodern Fiction. A Genre Study. – Series XIX General Literature, Vol. 29. New York: Peter Lang Publishing
- Pynchon, Thomas 1973.** Gravity's Rainbow. New York: The Viking Press
- Pynchon, Thomas 1999.** The Crying of Lot 49. New York: Perennial Classics
- Ricoeur, Paul 1984.** Time and narrative: Volume 1. Chicago and London: The University of Chicago Press
- Rucker, Rudy 1997.** Freeware. New York: Avon Books

- Stephenson, Neal 2003.** Lumevaring. Tallinn: Varrak
- Stephenson, Neal 1999.** Cryptonomicon. London: Arrow Books
- Sterling, Bruce 1990.** Crystal Express. New York: Ace Books
- Sutrop, Margit 1996.** Mis on fiktsioon? – Akadeemia nr.2, lk 292-303
- Sutrop, Margit 2000.** Fiction and Imagination. Paderborn: Mentis
- Suvin, Darko 1979.** Metamorphoses in science-fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven and London: Yale University Press
- Tatrik, Esta 2002.** John Deely. – Vihik nr. 1, lk. 55-60
- Tolkien, J.R.R. 1995.** The Lord of the Rings. London: Harper-Collins Publishers
- Tomberg, Jaak 2002.** Tuleviku ja mineviku analoogiad postmodernistlikus kirjanduses. Romaanide «All Tomorrow's Parties» ja «Rooma päevik» põhjal» (Bakalaureusetöö – käsikiri). Tartu: Eesti kirjanduse õppetool
- Veidemann, Rein 2002.** Aja semiootika. – Rmt: Aeg ja Kirjandus. Toim. Rein Veidemann. Tartu: Tartu Ülikool
- Wittgenstein, Ludvig 1996.** Loogilis-filosoofiline traktaat. Tallinn: Ilmamaa
- Žižek, Slavoj 2003.** Ideoloogia ülev objekt. Tallinn: Vagabund

## **Extrapolative Writing. Summary**

This dissertation tries to show that there are certain textual tendencies in how extrapolative science fiction is written. Projecting believable future worlds requires the application of a determined poetics with its own specific textual and narrative strategies.

Extrapolation as a term itself originates in physics and means the lengthening or widening a specific phenomenon according to its own implicit principles. Extrapolative science fiction therefore begins with the current state of the empirical world and, in particular, the current state of scientific knowledge, and proceeds, in linear and logical fashion, to construct a world which might be a future extension or consequence of the current state of affairs. The skillful and successful application of such a method has made many science fiction writers «prophets» in their own time and created a social belief that they have a key to the authentic description of the future.

But in truth there are many complications which make the logical derivation of the future almost impossible. The main obstacles are bifurcation-points — points in cultural time-space (as described by Prigogine) in which further cultural choice between two (or more) equal options is in the hands of one or few individuals. The outcome of such a choice is unpredictable and, after such a choice has been made, the underlying principles of cultural time-space radically and unpredictably differ from the ones that were actual before the point of choice. Therefore (and beside all other factors) it is not actually possible to describe the future world the way it will some day come to existence. But it is possible to describe the future world in such a way that it is believable to the reader of the current empirical world, and doing so requires specific textual techniques.

This extrapolative way of writing, as I call it — in recent times most characteristically developed in the cyberpunk and post-cyberpunk writings of William Gibson, Neal

Stephenson, Rudy Rucker, Pat Cadigan, Alexander Beshler and others — focuses on the capacious textual representation of the fictional world. It needs to constantly emphasize the presence of the fictional world, because once a novum (a hypothetical phenomenon which does not exist in the current state of affairs, but which, from the scientific perspective, may be possible in the future) has reduced the strength of the fictional reality and cognitively estranged the reader this strength can never be fully regained and therefore extrapolative science fiction has to dedicate large amounts of textual space to assure the constant presence of the fictional world in the text, thereby making the described future world more accessible and believable.

Concerning the level of the fictional world, extrapolative world-building tries to prevent the reader's imagination in inclining too much to the fantastic. If this happens, the illusion of believability enshrouding the projected future world may quickly perish. On the other hand, the projected fictional world does not have to be mono-semantically perceivable, because there is a strong chance that an overtly well-defined vision of the future may not seem authentic to a certain reader, whereas a poly-semantic projection of the future world leaves room to the reader's imagination and the reader herself fills the gaps concerning the fictional world logically and rationally.

Only the strong and constant textual presence of the dimension of the fictional future world is therefore required, and there are several textual methods to accomplish that. The most characteristic are: a capacious textual representation and establishment of the fictional world; high density of material details; a fragmentary, intuitive choice of details; a large quantity of epithets (which assure the poly-semantic nature of the dimension of the fictional world); the future described as the present; numerous references from the fictional future world to the present or past reality; numerous references from the fictional future world to the imagined future's cultural context.

The contemporary postmodern culture has a highly virtual quality. Reality is covered with simulacra — countless networks of representations which abolish real meaning. In this environment where reality itself struggles to attain / regain the strength of the real, everything is somewhat closer to fiction. The temporal dimensions of the future and the past are also the subject of revision — they, too, can be considered as mere representations in the Ballardian all-devouring present. This cultural condition makes the extrapolative literary visions of the future all the more believable — if reality is less real, it is easier to see the inevitably fictional as more believable. Furthermore, if the past and the future can be regarded as equally fictitious and as mere representations in an «all-devouring» present, there may arise a need to use the extrapolative techniques of writing (which are plausible for the ontological description of any world) on fictional worlds situated in all those temporal dimensions. Neal Stephenson's «Cryptonomicon» and William Gibson's «Pattern Recognition», which apply the extrapolative way of writing on fictional worlds (respectively) situated in the past and the present, are proof to that assertion.

This dissertation incorporates and tries to find a common ground to cultural and textual analysis. It is largely based on the theoretical works of Fredric Jameson, Brian McHale, Jean Baudrillard, Wolfgang Iser, Roman Jakobson, Andrus Org and on the literary works of William Gibson and Neal Stephenson.