

Ärkamine düstooptiasse: utoopilise vormi mitmetimõistetavusest¹

Jaak Tomberg

Artikkel võrdleb klassikaliste kirjanduslike utoopiate ja moodsate kirjanduslike düstooptiate formaalseid atribuute ning järeldab, et neid kaht lahutab üksnes minimaalne erinevus – narratiivse subjekti sekkumine või ärkamine düstooptias. Kasutades võrdkujuna unenägu kui miskit, millest tuleb ärgata, kirjeldab artikkel igapäevast ideoloogilist eksistentsi kui pidevat võnkumist utoopilise (mitteaajaloolise) suigatuse ja (düstoopilise) ärkvelolu vahel.

Märksõnad: utopia, düstopia, narratiivsus, ideoloogia, ärkamine.

Ma küsin teilt: kes oli see kuri geenius, kes leiutas äratuskella? Mitte ükski teine olend peale inimese ei suuda välja mõelda seadeldist, mis häiriks regulaarselt ja igapäevaselt tema ainsat looduslikku õnneseisundit...

*Ning pole kahtlust, et kurja geenius
kuri kaksikvend leiutas vaigistusnupu...*

– Millennium, 2. hooaja 22. osa

Sissejuhatus

Mida tähenduslikku võiks nüüdisaegses mõttes niivõrd iganenud nähtusel, nagu seda on klassikalise kirjandusliku utopia vorm, olla ikka veel öelda ideoloogia olemuse kohta – ja iseäranis selle kohta, mida alljärgnevas tahaksin kutsuda „ideoloogilise haarde toimeks”?

Püstitan selle küsimuse niimoodi, sest praegusel ajal nõustuvad paljud, et utopism kui rangelt programmiline mõtteviis on kahekümne esimese sajandi alguses kaotanud peaaegu igasuguse relevantuse: kui kasutada Fredric Jamesoni mõistestikku (Jameson 2005: 3–5), siis paistab utoopiline impulss (millegi parema suunas *selles maailmas*) olevat lõplikult lämmatanud utoopilise programmi (mõne

¹ Artikli valmimist on toetanud sihtfinantseeritav teadusteema „Mimeesi retoorilised alusmustrid ja eesti tekstikultuur” (SF0030054s08), ning ETFi Mobilisatase järeldoktorantuuri grant 1.2.0301.08-0002

parema *maailma enese* suunas). Tuleviku ning sellega koos ka „hea vanamoodsa” utopilise kujutlusvõime tunnetuslikud horisondid on siinse ja praeguse ümber otsustavalt koomale tõmbunud: ka Jameson täheldab utopilise kujutlusvõime pärsitud haaret nüüdisaegses liberaaldemokraatlikus kontekstis, tõdedes, et tänapäevase utopistika ülesanne ei ole enam ammu mõne konkreetse utopilise versiooni visandamine, vaid pigem utopia kui niisuguse üldise võimalikkuse põhjalik teoreetiline kaalumine (samas, 217). Kas või näiteks Hollywoodi *mainstream*-kinos võime igapäevaselt vaadata lugematul hulgal apokalüptilisi maailmalõpustsenaariumeid, samas kui hoolikalt väljajoonistatud utopilisi visioone paremast maailmast ei tehta enam aastakümneid: niisuguse „jõudude vahekorra” tingib asjaolu, et nüüdisajal on meil võimalik õige hõlpsalt, peaaegu üksnes praeguste tendentside metonüümse edasiarendamise teel teha kujutlusvõimele kättesaadavaks usutav pilt inimkonna kollektiivsest hävingust, samas kui kujutelm sellest, et kapital võiks kusagile kaduda või millegi järgmisega asenduda, on justkui representatiivsete võimete teostamatu suursaavutus² (samas, 1991) Samasugust mõtet on väljendanud ka Slavoj Žižek:

Kolmkümmend või nelikümmend aastat tagasi arutasime me ikka veel selle üle, milliseks tulevik kujuneb: kommunistlikuks, fašistlikuks, kapitalistlikuks jne. Praegusel ajal ei vaidle nendel teemadel enam keegi. Oleme kõik kapitalismile vaikiva nõusoleku andnud. Samal ajal oleme kinnisideeliselt hõivatud kosmiliste katastroofidega: sellega, et kogu elu Maa pealt ära kaob, kas siis mõne viiruse, asteroidi või mille tahes tõttu. Paradoksaalne, kuidas märksa lihtsam on kujutada ette kogu maapealse elu lõppu kui märksa tagasihoidlikumat radikaalset muutust kapitalismis. (Taylor 2005)

Ajastul, mil (nt liberaaldemokraatlikule kapitalismile) vahetute alternatiivide ja tõhusamate sotsiaal-majanduslike toimeprintsipiide otsimist teostatakse pigem „konstruktiivse tänavavallutamise” ehk n-ö protsessuaalse utopismi raames, kus põhirõhk ei ole mitte niivõrd ühe kokkuleppelise konkreetse alternatiivi võimalikult selgepiirilisel visandamisel, vaid pigem arutelul senisest demokraatlikumate mõttemallide üldise võimalikkuse üle (nt osalusdemokraatia üle, vt Occupy Wall Street), paistab vanamoodne, More'i, Baconi või isegi Fourier' stiilis *fiktionaalne ihalus* mõne konkreetse parema maailmakorra järele justkui veel iseäranis ajakohatu.

² Jameson räägib Frank Kermode'ist lähtudes ka sellest, et maailmalõpu-narratiivide usutavusele aitab teksti struktuuri tasandil alati kaasa iga narratiivi (ning iseäranis inimelu) paratamatu lõppemine (Jameson 2005: 199).

Vahetu „ideoloogilise olukorra” kõrval stüvendavad kirjandusliku utopia iganenust veel kaht laadi ajaloolised põhjused: ühed puudutavad utopia mõiste „ajaloolist nakatatus” ning teised kirjanduslik-utoopilise vormi staatust „ajaloolisel ajastul” üldisemalt. Utopia kui kontseptsiooni ajalooline nakatatus märgib negatiivse tähendusvarjundi nüüdisaegset hegemooniat *utopia* kui mõiste tähendussisus. Mitmete, retrospektiivis utopistlikult markeeritud (peaasjalikult Marxi ideede tõlgendustest lähtuvate) sotsiaal-majanduslike projektide realiseerimispuütu ajaloolise läbikukkumise tõttu – ja iseäranis Suure Oktoobrirevolutsiooni päädimise tõttu stalinistliku diktatuuriga – ei tähista *utopia* kui kontseptsioon tavakeeles enam mitte niivõrd puhast eel-seisvat kollektiivset võimalikkust, vaid justkui juba ohtlikult luhtunud ajaloolist paratamatust. Utopia ei tähenda nende ajalooliste kogemuste valguses enam more'ilikus vaimus näiliselt käegakatsutavat *head mitte-kohta* (*eu/ou + topos*), vaid pigem kas mingit üdini teostamatut naivistlikku unelmat („See on ju utopiline!”) või totalitaarse võimutahte ohtlikult fanatistlikku väljendust („Ta on utopist!”).³

Teiseks mõjuvad vähemalt varauusaegsed klassikalised kirjanduslikud utopiad (nt More'i „Utopia”, Baconi „Uus Atlantis”, Campanella „Päikeselinn”) nüüdisajal iganenult ja intuitsiooni-vastaselt oma *fundamentaalselt mitte-ajaloolise staatuse* ja seda saatva *suletud ja mitte-narratiivse struktuuri* tõttu. Rääkides ajaloolisusest, tuginen ungari marksistlikule mõtlejale György Lukácsile, kes teoses „Ajalooline romaan” kirjeldab ajaloolise mõtlemise teket kui Suure Prantsuse Revolutsiooni järgset „ajaloo massidesse kutsumist”:

Just Suur Prantsuse Revolutsioon, revolutsioonilised sõjad ning Napoleoni tõus ja langus tegid esmakordselt ajaloost massikogemuse, ning seda, veel enam, kogu Euroopa tasandil. 1789. ja 1814. aastate vahelistel aastakümnetel elas iga rahvus läbi rohkem järske murranguid kui varasemate sajandite jooksul kokku. Ning murrangute tihe järgnevus muudab nende kvalitatiivset loomust, nende ajalooline loomus muutub märgatavamaks kui

³ Ruth Levitas ütleb, et utoopilise mõtlemise totaliseerivat aspekti ei tohiks automaatselt pidada totalitaristlikuks tendentsiks: „Nõustun, et Utopia on olemuselt totaliseeriv, kuivõrd see nõuab sotsiaalsete, majanduslike, poliitiliste ja ruumiliste protsesside vaatlemist holistlikul viisil. See pole üldse sama, mis väita, et utopism kaldub seesiselt totalitarismi poole, ning ma arvan, et nende kahe asja samastamine, mis osades antiutopistlikes diskursustes esineb, on intellektuaalne viga (kui mitte sihilik ideoloogiline võte).” (Levitas, Sargisson 2003: 18).

isoleeritud, individuaalsete juhtumuste puhul: massidel ei jää neist enam mulje kui „looduslikest juhtumustest”. (Lukács 1983: 23)

Kui jääda Lukácsi hüpoteesile truuks, sai ajaloolise muutuse perspektiiv alles pärast neid sündmusi käegakatsutavaks ka „inimesele tänavalt”. Kirjandus- ja kultuuriteoreetik Carl Freedman seostab nende arendustega ajaloolise romaani ja teadusliku fantastika kui žanri peaaegu samaaegse ilmumise⁴: alles pärast seda, kui ajaloost sai massikogemus, osutusid kirjanduses võimalikuks žanrid, kus ajalugu ei kasutatud kui pelka dekoratsiooni, vaid kui inimese igapäevakogemust vahetult määratlevat „institutsiooni”, ning tulevikulised nägemused, mis rajanesid mitte lihtsalt üldise tehnilise võimaluse olemasolul, vaid tõeliselt konkreetset, realiseeritavusele suunatud potentsiaalsusel (Freedman 2000: 75). Varamoodsad utoopiad – More'i, Baconi või Campanella omad – langeksid niisugust jaotusjoont silmas pidades kirjutamisajalt n-ö proto-ajaloolisse või ajalooeelsesse aega: kui nood nägemused võisidki olla kehtiva ühiskonnakorralduse ja sotsiaalse olukorra kriitilised peegeldused, ei saanud nad mõjuda *ajaloolis-kriitiliselt*, mistõttu neil rohkearvulistel aruteludel, mis kaaluvad, kas More võis kirjutada oma „Utopia” lootusega selle programmilisele teostamisele või mitte, on siit üpriski keeruline otsustusjõuliselt kaugemale minna (vt nt Freedman 2000: 75; Bruce 2008: xxi–xxiv).⁵ Kõnealuste paremate maailmade nägemuste struktuuriline mitteajaloolisus avaldub ka nende kirjanduslikus vormis, ning iseäranis asjaolus, et utoopia on lugeja ette toodud staatilise mittenarratiivse pildina. Nii More, Bacon kui ka Campanella pakuvad lugejale oma paremasse maailma üksnes „giidiga tuure” ehk väljamõeldud maailmakorra isoleeritud, staatilist liigendust ega kajasta oma täiuslikke ühikonnakordi nende ajaloolises eksistentsis (*tõeliselt* narratiivsed on üksnes raamjutustused selle kohta, kuidas üks või teine vaatleja utoopiasaarele või külluse-

⁴ Freedman seab nende ilmumiste tinglikuks tähiseks Walter Scotti „Waverly” (1814) ja Mary Shelley „Frankensteini” (1818) (Freedman 2000: 48).

⁵ Jameson tõstatab võimaluse käsitleda utoopiat ajaloolisel ajastul teadusliku fantastika sotsiaal-majandusliku alamharuna (Jameson 2005: 57); Carl Freedman väidab, et alles teaduslik fantastika „taasleiutab varasema [utoopia]žanri ning elustab selle konkreetse utoopilise potentsiaalsusega, mis on saadaval alles ajastul, mil tulevik on – kui nii võib öelda – hakanud eksisteerima” (Freedman 2000: 78); Ruth Levitasi ja Lucy Sargissoni sõnul avaldub klassikalisest Utopiast pärinev impulss nüüdisaja kirjanduses levinud „kriitilistes utoopiates” või „kriitilistes düstooapiates” märksa fragmentaarsemalt, ajutisemalt, vaidlustatumalt, mitmemõttelisemalt – utopistliku tähelepanu põhirõhk on kandunud „sisult või struktuurilt protsessile” (Levitas, Sargisson 2003: 15).

linna satub ja sellele oma vaatepunkti lisandumise kaudu vormilise juurdepääsu tagab).

Eksisteerib niisiis vähemalt kaks põhjust, ajalooline ja struktuuriline, miks (klassikaline varamoodne) utopia on nüüdisaegse, ajaloolise ajastu intuitsiooni jaoks vastuvõetamatu või ebakohane. See aga ei tähenda, et klassikalise utopiakirjanduse *vormilis-narratiivsed* aspektid ning kirjandusliku utopia vormiline võrdlus oma ajaloolise ajastu „peegelpildi”, klassikalise (antiutoopilise) düstooiaga (Orwell, Huxley, Zamjatin) ei võiks olla ka nüüdisaegse ideoloogilise konteksti suhtes kõnekad. Järgnev artikkel keskendubki eeskätt sellele vormilisele võrdlusele ning eelkõige subjektsuse määravale rollile selles võrdluses, taotlusega öelda midagi tähenduslikku ka nende (eelmainitud) ajalooliste olukordade kohta, kus utopiiline kujutlusvõime tundub olevat juba eos liiva jooksnud ning radikaalse teisisituse tulevikulised horisondid paistavad olevat „ideoloogilisse haardesse pitsitatud” olevikumomendi eest küündimatult varjatud.⁶

Utopia ja (antiutoopilise) düstopia ühine substantis

Varamoodsate kirjanduslike utopiate ning hilisemate, 20. sajandist pärinevate düstoopiliste tekstide peamiste struktureerivate vormitunnuste võrdlusest nähtub, et neid põhistab üks ja seesama impulss, mis võtab (Lukácsist lähtuvalt) „eel-ajaloolisel” ning „ajaloolisel” ajastul erineva kuju.

⁶Võrdluse selguse huvides olen järgneva arutluse lähtematerjalid piiranud üpris rangelt kirjandustekstidega; filosoofilist utopistikat (nt Blochi, Mannheimi, Marcuse, Marini või Ricoeuri utopiale kui ideaal-abstraktsele figuurile keskenduvaid mõtteid) olen kaasanud üksnes vajaduse korral täiendava taustana. Samamoodi võrdluse selguse huvides olen kirjanduse analüüsimisel kasutanud kõige üldtuntumaid klassikalise varamoodsa utopia ning klassikalise düstopia tekste ning jätnud kõrvale näiteks 1970ndatel populaarse, ent siinmail võib-olla mitte niivõrd tuntud „kriitilise utopia” žanri (nt Ursula LeGuini, Joanna Russi, Samuel R. Delany, Ernst Callenbachi või Marge Piercy tekstid). Arvan, et valitud materjalid on selle võrdluse produktiivseks läbiviimiseks piisavad, filosoofilise utopistika või kriitilise utopia kaasamine nõuaks juba märksa mahukamat käsitlusruumi. Lisaks ei nõua siinse käsitluse üldistustasand düstopia ja antiutoopia žanrite laialtlevinud eristuse nüansseeritud rakendamist: anti-utopistlik impulss on teatava määran täheldatav enamikus klassikalistes düstootia-tes. Käesolevas arutluses on *düstootia* all silmas peetud esmajoones enamasti totaliseerivat laadi ning seega vähemalt mingil määral utopiliselt unistamise vastast impulssi kandvaid hõlmavustaotlusega ühiskonnakirjeldusi. Utopia, eutopia, düstootia, ja antiutoopia vaheliste erinevuste kohta vt Sargent 1994: 9.

Klassikalistel varamoodsatel kirjanduslikel utoopiatel on vähemalt kolm struktureerivat ühisjoont. Kindlasti võib neid tuvastada veelgi, ent need kolm on käesoleva arutluse seisukohalt põhimised.

(1) Esimeseks selliseks läbivaks ühistunnuseks nii More'i, Baconi kui ka Campanella paremates ühiskonnakordades on ühisomandi ehk eraomandituse nõue, millest muuhulgas tuleneb kirjeldatavas ühiskonnakorralduses inimeste võrdsus. („Jah, vaesus ise, millel ainult näis raha nappivat, kahaneb ja kaob, kui raha enam ei ole”; vt More 2002: 129. „Nad otsustasid, et kõik on ühine, ja selleks nimetatud ametimehed kannavad hoolt, et mitte ainult kehakinnitus, vaid ka teadmised, auavaldused ja meelelahutused oleksid kõigi päralt ja et keegi ei hoiaks midagi ainult enese tarvis”; vt Campanella 2005: 10.) Bacon keskendub „Uues Atlantises” majandusliku kapitali ühisomanduse asemel pigem sümboolse kapitali, s.t teadmiste ühisomandusele.

Tom Moylan vahendab kokkuvõtvalt filosoofia ajaloo võib-olla kõige suuremat utoopia apologeti ja eksegeeti Ernst Blochi, kes ütleb, et see nõue oli nende visioonide kirjutamise ajal küll sotsialismile suunatud, ent mitte „vahetult sotsialistlik”: „Kõik või peaaegu kõik utoopiad, olgu nad feodaalsed või kodanlikku laadi, ennustavad ühisomandit – see tähendab, peavad silmas sotsialismi. Tuleb tähele panna, et seda väljendati abstraktsel, kujutluslikul viisil, sest tolle aja tootlikud jõud polnud sotsialismi jaoks veel küpsed” (Moylan 1986: 23).

(2) Blochi tõdemus haakub hästi siinses arutluses käsitletud György Lukácsi hüpoteesiga, et „ajalooline ajastu” on Suure Prantsuse Revolutsiooni ja sellele järgnenud revolutsiooniliste sõdade tulemus, ning selle hüpoteesi poolt sisse viidud jaotusjoon liigitab varamoodsad kirjanduslikud utoopiad fundamentaalselt „mitte-ajaloolisse ajastusse”. Sellest ka nende juba mainitud teine ühisomadus: ilmuda pigem kui *staatiline pilt* või *vormiline totaalsus*, nagu narratiivita stoppkaader, mille juurde lugejale tagatakse ligipääs nn giidiga tuuri meetodi kaudu. Nii More'i, Baconi kui ka Campanella jutustustes küll „jutustatakse lugu”, ent see lugu on rangelt kirjeldatavate ühiskonnakordade erinevate tahkude esitlemise teenistuses – kaalul ei ole (näiteks) ühe või teise kangelase saatuse või ühe ühiskonnaklassi ajalooline võitlus teise vastu.

(3) Mujalt saabujad ei jõua utoopiatesse mitte sihiliku otsimise lõpptulemusena, vaid eksimise, mõne õnnetuse või muu sattumise kaudu, nii et utoopiaenklaavi „reaalne asukoht” jääb mingil põhjusel alati teadmata.

Baconi jutustaja jääb merereisil ränka merehätta, eksib teelt, ning laskub moonavarude lõppedes kaaslastega palvesse, et Jumal „nõndasamuti, nagu ta alguses kogus veed ühte paika, et kuiva maad näha oleks, ilmutaks seda nüüd [neilegi], et [nad] hukka ei saaks”. Seepeale jõuavad nad õhtuks ühe ilusa linna sadamasse, millest „Uues Atlantises” pikemalt juttu tulebki (Bacon 2004: 5).

Campanella „Päikeselinna” genoalane, kelle suu läbi utoopilisest imelinnast räägitakse, on sunnitud „mõningatel asjaoludel” Taprobanas ankru hiivama, kuid pageb hirmust kohalike elanike ees metsa ning leiab end sealt välja jõudes avaralt lauskaalt otse ekvaatori all. Seal kohtub ta tervet hulka mehi ja naisi, kes juhatavad ta Päikeselinna (Campanella 2005: 5).

More saab „Utoopias” Utoopia-saare kohta teada mitme inimese vahenduse kaudu. Ta kohtub Antwerpenis oma sõbra Pieter Gilles'i, kes juhatab ta oma tuttava Raphael Hythlodaeusi juurde, kes oli oma merereisidel Utoopia-saarele sattunud ning kelle pajatuste põhjal More lõpuks oma ülestähendused koostab. „Utoopia” kaaskirjas oma sõbrale Pieter Gillesile kirjutab More aga hiljem niimoodi:

Sest kas ei tulnud meil ette temalt küsida või tal meile ütelda, millises Uue Ilma osas Utoopia asub. Ses asjas oleksin ma pigem suure hulga raha maksnud kui sellega leppinud, et see meil teadmata jääb, nii sellepärast, et mul on häbi, et ma ei tea, millises meres see saar asub, millest ma nii pika loo kirjutasin, nagu ka sellepärast, et meie seas on inimesi, iseäranis üks vooruslik ja vaga mees, teoloogiaprofessor, kes tahab iga hinna eest Utoopiale minna... (More 2002: 11)

Need kolm ühisjoont – eraomandituse nõue, vormilise tasandi ajaloolisusetus või narratiivitus, juurdepääsu sattumuslikkus jäävad (Lukácsist lähtuva) „ajaloolise ajastu” klassikaliste kirjanduslike (antiutoopiliste) düstooptate ühiskonnakirjeldustesse alles, kuid võtavad märksa teistsuguse kuju:

(1) Eraomanditusest saab subjektitus, iseloomutus või identiteeditus kui põhimine, individuaalne seesmine eraomanditus. Utoopias esiplaanil olevast inimeste majanduslikust võrdsusest saab düstooptias kollektiivne, kriitikameeleta suikumus totalitaarset laadi ideoloogia-

unne. Sellise ühiskonna inimesed on võrdsed, sest nad on *võrdselt subjektitud*.

Näiteks üks varasemaid ja tuntumaid kirjanduslikke düstoopeiaid, Jevgeni Zamjatiini „Meie” (1921) kujutab matemaatilise pedantsusega korraldatud (ning ka läbivalt geomeetriast laenatud kõnekujunditega kirjeldatud), panoptikoni meenutava läbipaistvusega ühiskonnaelu, mis on keskendunud maksimaalsele produktiivsusele ja kus inimesed käivad ühes sammus, kannavad ühesuguseid riideid ning kannavad nimede asemel numbreid – nende igasugused individuaalsed jooned on alla surutud.

Kirjandusajaloo võib-olla kõige tuntum düstopia, George Orwelli „1984” (1948) kirjeldab ühiskonnasüsteemi, kus kõik iniviidid on ka nende kõige isiklikumate eraeluhetkede ajal range jälgimise all ning igasugune teisitimõtlemine („mõtteroim” selle sõna otseses mõttes) on karmilt karistatav. Orwelli teoses markeerib seestmist eraomanditust, inimeste võrdset sisemist eraomandit iniviidi kõige personaalsema sfääri koloniseerimine kehtiva ideoloogia poolt.

Võib vaielda, kas absoluutse majandusliku ühisomandi eeltingimuseks või kaasnähuks pole alati subjektidevaheliste erinevuste ühtlustumine, ent käesoleva arutelu seisukohalt on oluline osutada üksnes vormilisele asjaolule, et sellal kui varamoodsad utoopianarratiivid rõhutavad majanduslikku võrdsust kui midagi positiivset, siis „ajaloolise ajastu” düstopianarratiivid rõhutavad samal ühiskonnakirjelduslikul tasandil subjektidevaheliste erinevuste kadumist ning iniviidi individuaalset identiteeditust kui midagi negatiivset.

(2) Klassikaliste „ajaloo-eelsete” kirjanduslike utoopiate vormiline staatilisus ning nende äärmisel juhul üksnes marginaalne tähelepanu kirjeldatava mitte-koha ajaloole transformeerub „ajaloolise ajastu” narratiivsetes düstoopiates sisulise tasandi sündmuseta, muutumishorisondita seisakuhetkeks. See seisakuhetk on nende narratiivide esialgselt *lähteseisundiks*: ka düstopianarratiivide alguses tehakse lugejale kirjeldatavasse maailma kõigepealt suuremal või vähemal määral „giidiga tuuri” – talle näidatakse esialgu ajaloolist seisakuhetke, mis on utoopiatega sarnaselt totaalset laadi, ent erinevalt utoopiatest kirjeldatakse siin reeglina ühiskonda, milles ajaloolised

vastuolud on ära lahenenud täieliku totalitarismi kasuks – ajalooline võit (aga ka võit ajaloolisuse üle) on juba saavutatud⁷.

Tekstilisel ei ole nende seisakuhetkede kirjeldused nii homogeensed või mahukad kui varamoodsates utoopiates – näiteks nii Zamjatini romaanis „Meie” kui ka Orwelli romaanis „1984” saame kirjeldatava ühiskonnakorralduse sisulisest, totalitaristlikust ajaloolisusest aimu märksa fragmentaarsemalt, paralleelselt teose süžeearendustega. Küll aga Aldous Huxley düstooptas „Hea uus ilm” kirjeldatakse reproduktsioonitehnoloogiate ja unesõppimise kaudu saavutatud õnnelikku, vastuoludeta klassiühiskonda „giidiga tuuri” meetodil kõigepealt ligi kuuskümmend lehekülge, enne kui peategelasse puutuv romaani *tõeline süžee* alguse saab.

(3) Kui varamoodsate kirjanduslike utoopiate juures oli rangelt sattumuse küsimus kirjeldatava parema ühiskonnakorralduse (Päikeslinna, Uue Atlantise) leidmine, siis „ajaloolise ajastu” düstooptas on sattumuseks kirjeldatavast totalitaristlikust seisakuhetkest väljapääsemine – see, mida kohe hakkab kutsuma „ärkamishetkeks”.

„Ärkamishetk” kui düstooptanarratiivi käivitav jõud

Nimelt ühendab suurt hulka düstooptanarratiive üks sisuline motiiv – narratiivselt struktureeriv moment või ärkamishetk, mil loo peategelane *jõuab kriitilise teadvuseni*.

François Truffaut’ ekraniseering Ray Bradbury romaanist „Fahrenheit 451” (1966) viib vaataja tulevikumaailma, kus kirjandus on seadusega keelatud ning kus Ameerika Ühendriikide totalitaarne valitsus annab vaba voli Tuletõrje nimelisele institutsioonile, et järelejäädud olemasolev kirjandus leida ja hävitada. Film on jutustatud ühe tuletõrjuja, Guy Montagi vaatepunktist, kes kohtab ühel päeval oma naabrit, ebakonventsionaalsete töömeetoditega Clarisse’i, kes küsib talt, kas ta ka loeb raamatuid, mida tal põletada tuleb. Sellest

⁷ Kas asjaolu, et nõukogude-aegses ajakirjanduslikus retoorikas kuulutati sedavõrd palju sündmusi „ajaloolisteks”, märgib samuti retoorilist tendentsi omistada ajaloolise muutuse kvaliteeti süsteemile, mis oma totaalsuses peab varjama (teesklust), et on ajaloolisuse tegelikult juba ületanud? – Ühelt poolt peab „eesrindlikule totalitaarsele subjektile” olema selge, et „parim võimalik maailmakord” on juba kehtestatud, teiselt poolt peab seda korda katma pidev sündmuslikkuse retooriline aura, mis veenab, et ka ajalooliselt lõpuleviidud maailmakorras saab juhtuda midagi murranguliselt ajaloolist.

alates hakkab Guy vabal ajal üha rohkem raamatute peale mõtlema, salaja omale raamatuid koju tooma ning neid õhtuti magava abikaasa eest end varjates lugema. Loo jätkudes tuleb Guy saladus ilmsiks ning tal õnnestub napilt seadusekohase vangistuse eest põgeneda.

Mõneti sarnaselt Truffaut' filmile kujutab Kurt Wimmeri märksa hilisem film „Equilibrium” (2002) rahus elavat tulevikumaailma, kus inimestele on keelatud nii tunded kui ka kunstiline väljendus ning elanikkond tarbib igapäevaselt kemikaale, et oma emotsioone maha suruda. Seaduse täitmise kontrollorganiks on Grammatoni kleeerikute ordu, mis sarnaselt Truffaut' filmi Tuletõrjele otsib ja hävitab veel olemasolevat kunsti ning viib kohtu ette tunnete maha-surumisest keelduvaid vastupanuliikujaid. Lugu on jutustatud ühe kleeeriku, John Prestoni vaatepunktist, kes avastab, et tema paari-mees on reididelt luulet „kõrvale pannud” ning käib seda äärelinna-des salaja lugemas. Ta hukkab oma paarimehe kuritööpaigal, ent juhtunu jääb teda kummitama ning ühel hommikul, kui tal jääb õn-netusjuhtumi tõttu oma igapäevane keemiadoos manustamata, hak-kab ta kogema tundeid, mis seavad tema moraalse palge tema enda silmis kahtluse alla ning hakkavad mõjutama tema tegevusi. Püüdes oma tundeid töökaaslaste eest varjata, kontakteerub ta lõpuks vastu-panuliikumisega, ning aitab kukutada režiimi, mida ta varem teenis.

Jevgeni Zamjatin romaanis „Meie” (1921) on riigimatemaatik D-503 Ühtse Riigi nimelise linnriigi peainsener, kes juhatab Inte-graali ehitamist – see on kosmoselaev, mis peaks loogika hegemoonia ühel päeval teistele planeetidele eksportima ning aitama Ühtsel Riigil vallutada päikesesüsteemi („läbi integreerida universumi lõpmatu võrrand”, Zamjatin 2006: 1). D-503 kohtab aga I-330, väljakutsuvalt käituvat naist, kes selle asemel, et tema kõrval impersonaalselt magada, hoopis võrgutab ja õrritab teda, mille tulemusena tekivad mehel naise suhtes kinnismõtted ning ta hakkab nägema unenägusid, mida ühiskonnas peetakse irratsionaalsuse ja hullumeelsuse sümptomiks. Naine viib teda järk järgult kurssi väljaspool linnriiki tegutseva riigivastase vastupanuliikumisega...

Orwelli romaani „1984” peategelane Winston Smith, kes küll romaani algusest saadik režiimi salamisi vihkab, julgeb oma ühiskonnakriitilist meelsust väljendada alles pärast seda, kui talle on armastust avaldanud Julia, kelle mahitusel nad jälgimisvabades tsoonides armulugu püüavad alustada – ning edasi algab nende vastastikune reetmistejada.

Nagu öeldud, saavutab Aldous Huxley romaanis „Hea uus ilm” (1931) peategelane Bernard kriitilise teadvuse alles pärast ulatuslik-

ke ühiskondliku süsteemi kirjeldusi ning hakkab siis küsitlenu ümbritseva „õnneliku” ühiskonnakorralduse radikaalselt desubjektiveerivat toimet. („Parema meelega jään iseendaks. Iseendaks ja pahuraks” (Huxley 1989: 65); „Mul on siis tunne, nagu ma oleksin rohkem mina” (samas, 66); „Bernard hakkas ajama mingit arusaamatut ja ohtlikku jama” (samas, 68).)

Äratundmisele või kriitilisele teadvusele jõudmine – nimetagem seda *ärkamisepetkeks* – on filosoofias võrdlemisi laialt levinud allegooriline kujund: mõelgem kasvõi Walter Benjamini kirjeldustele modernsusest kui uneteadvuse poolt konstitueeritud aja-unest, millest ärkamine võiks olla ajalooteaduse lõppeesmärk (vt Lott 2009: 589–590), või Madis Kõivu solipsismi-probleemi lahenduspüüdu konstitueerivale *ärkamisrealistlikule* tõdemusele, et unenägu on miski, millest tuleb ärgata (vt Kõiv 2000: 902–914). Samuti on uni olnud sageli „ideoloogilise teadmatuse” võrdkujuks – Žižeki järgi oli Marxi kõige lihtsam ideoloogia definitsioon „Nad ei tea seda, aga nad teevad seda” (Žižek 2003: 65). Guy Debordi järgi ühendab Vaatemäng vaatemänguühiskonna liikmeid nende eraldamise kaudu, suigutades ja nõrgendades seeläbi nende kollektiivset vastupanuvõimet.⁸

Ning loomulikult on ärkamishetke, nägijaks saamise (või otse-sõnu „silmade avanemise”) motiiv kesksel kohal Esimese Moosese raamatu pattulangemisloos, kus sellega märgitakse hetke, mil naine ja mees maitsevad mao pakutud keelatud vilja ning hakkavad tegema vahet heal ja kurjal:

Ja naine vastas maole: „Me sööme küll rohuaia puude vilja, aga selle puu viljast, mis on keset aeda, on Jumal öelnud: Te ei tohi sellest süüa ega selle külge puutuda, et te ei sureks!” Ja madu ütles naisele: „Te ei sure, kindlasti mitte, aga Jumal teab, et päeval, mil te sellest sööte, lähevad teie silmad lahti ja te saate Jumala sarnaseks, tundes head ja kurja”. Ja naine nägi, et puust oli hea süüa, ja see tegi ta silmadele himu, ja et puu oli ihaldusväärne, sest see pidi targaks tegema. Siis ta võttis selle viljast ja sõi ning andis ka oma mehele, ja tema sõi. Siis nende mõlema silmad läksid lahti ja nad tundsid endid alasti olevat, ja nad õmblesid viigilehti kokku ning tegid enestele põlled. (1Ms 3, 2–7)

⁸ „Vaatilejaid ühendab üksnes ühesuunaline suhe keskmega, mis hoiab alal nende isoleeritust teineteisest. Vaatemäng ühendab seega seda, mis on eraldatud, kuid ühendab seda ainult *selle eraldatuses*.” (Debord 1995: 22)

Käesoleva arutluse kontekstis kasutaksin ärkamishetke kujundit selleks, et iseloomustada narratiivset elementi, mis düstooopiažanri ülesehitust läbivalt struktureerib.

Nimelt jaotab kõikides ülal näiteks toodud kirjandus- või linateostes peategelase äkiline või järk-järguline kriitilise vaatepunkti lisandumine fiktsioonimaailma jäädavalt kaheks – või õigupoolest laseb see lugejale/vaatajale üht fiktsioonimaailma teose vältel paista kahest ühildamatult erinevast vaatenurgast. Toimuvat teisendavat jagunemist düstoopilises fiktsioonimaailmas võiks lugemiskogemuse seisukohalt kirjeldada järgmiselt: klassikalised düstopianarratiivid saavad oma tõelise algus- või põhjuspunkti hetkest, mil pealtnäha õnneseisundi saavutanud, takistusteta ja isetoimivas ühiskonnas ärkab keegi n-ö subjektina, kellenagi, kellel on ühtäkki ümbritseva suhtes kriitiline teadvus. Ning see keegi näeb äkitselt, „silmade avanedes”, et tema ümber valitseb süsteemi repressioonidel põhinev totalitaristlik õudusunenägu, millele kõik ülejäänud on nüüd, *tema uuest vaatepunktist*, alati olnud allutatud nagu mingis kriitikameeleta õnneunes. Teisisõnu – see, mis varem mõjus (kvaa-si-teadvustatult) täitunud utoopiana, saavutatud õnneseisundina, mõjub nüüd, ideoloogia-unest ärganule, (tagantjärele ja edaspidi) totalitaristliku süsteemi takistusteta isetoimivusena.⁹ Ning sellele vastavalt võiks teoste struktuurilist tasandit silmas pidades täheldada, et staatiline utoopia, milles varem tehti lugejale otsekui giidiga tuuri (ning mille osaline võis olla ka peategelase toona *mitte-kriitiline* vaatepunkt), muutub selle ärkamise ajal saadud tõukest narratiivseks düstooapiaks, kust edasi algab teoses reeglina ideoloogia-unest ärganud, humanistliku teadvuse saavutanud peategelase *ajalooline* võitlus ellujäämise eest, või parimal juhul isegi oma „vastavastatud” inimlike ideaalide levitamise eest.¹⁰

⁹ Orwelli romaanis on üleminek utoopialt düstooopiale märksa tinglikum, vähem radikaalne, hägusamate piiridega: Winston on algusest peale kriitilisel teadvusel. Selles mõttes on Orwell *ideoloogia loomuse* suhtes peenetundelisem: ta näitab, et ideoloogiale alludes võib indiviid säilitada osalise *kriitilise meele*, ent teisalt siiski alluda althusserilikule interpellatsioonile, mida siin kehastavad otsesõnu vihkamisminutid. Sellegipoolest on vaatepunkti nihe ka Orwelli teosesse sisse kirjutatud – „keskmist inimest tänavalt” kirjeldatakse romaani alguses ikkagi kui kriitikameeleta automaati.

¹⁰ Mitmel ülal näiteks toodud ärkamishetkel on üks ühisjoon – nii nagu Piiblis, paistab ka siin neid sageli provotseerivat naistegelane, kes nendes tekstides funktsioneerib kahtlemata iha figuurina. Iha ja õnn on tihti asetatud vastastikku välistavasse suhtesse: „Psühhoanalüüsis on iha reetmisel täpne nimi: õnnelikkus.” (Žižek 2002: 58)

Kokkuvõtvalt – kriitilise subjekti ärkamine viib kunstiteksti sisse utopia ja düstopia vahelise (näiliselt küll enne/pärast) eraldusjoone ning laseb ühel ja samal fiktsioonimaailmal paista ühes tekstis korraga nii subjektitu, mittenarratiivse, ajaloolisuseta õnneseisundina kui ka subjektiivse, narratiivse ja ajaloolise õnnepüüdlusena. Ent oluline on siinkohal tähele panna, et utopilisus ja düstopilisus ei ole sugugi fiktsioonimaailma olemuslikud kategooriad; kirjeldatava ühiskonnasüsteemi utopilisus või düstopilisus on rangelt (sattumusliku) vaatepunkti küsimus. Struktuuri tasandil on kirjanduslik utopia ja kirjanduslik antiutopia peaaegu eristamatult sarnased: utopia ja antiutopia ei projitseeri meile erinevaid ühiskondi. Nad projitseerivad meile üht ja sedasama ühiskonda kahest erinevast, ühildamatust vaatepunktist. Viimasel piirjoonel on võimalik väita: kollektiiv, ühiskond jääb mõlemas nägemuses esialgu samaks, tajunihe utopiast düstoppiasse tekitab ainuüksi ajalooline perspektiiv, mille lisandab ärganud, subjektsuse saavutanud individ. (Oluline on märkida, et tajunihe toimub ainult jutustaja/peategelase tasandil ning kui seda ei toimuks, tajuks lugeja kirjeldatavat ühiskonnakorda ikkagi düstoppiisena. Need kirjandustekstid eeldavad, et lugeja ise on „alati juba ärganud”: metafoorsel tasandil pakub ärkamishetke näitlik läbimäng lugejale niisiis arutlemisvõimalust omaenese ideoloogilise hõivatuse astme üle.)

Sestap õpetab kirjanduslike düstoppiate narratiivne struktuur esmajoonel seda, et *düstopia on utopia, millest on ärgatud*.

Õnneune otsustamatu kvaliteet

Selle tõdemuse võiks ka mitte-allegoorilistes terminites sõnastada: düstopia on utopia, millele on lisandunud *põhimises mõttes narratiivne, ajaloolis-kriitiline subjekt*.¹¹

Niisugune järeldus ja sellesse kätketud implitsiitne erinevus utopilisest teksti staatilisuse ja düstoppiateksti dünaamilisuse vahel toob igapäevase ideoloogilise reaalsuse tasandile liikudes ning sealt *realiseerunud utopia* kontseptsioonile mõeldes endaga kaasa ühelt poolt vormilise kinnituse laialt levinud teoreetilisele seisukohale, et narratiivsus/ajalisus on sidusa subjekti loomise jaoks konstitutiiv-

¹¹ Kasutan siinses tekstis termineid *narratiivne* ja *ajalooline* peaaegu sünonüümsetena, eelistades esimest siis, kui jutt käib kirjandustegelase subject-susest, ja viimast siis, kui vaatluse all on ideoloogiline individ kui niisugune.

ne¹², ja teiselt poolt tõdemuse, et „ajaloolisel ajastul” on utoopilisele kujutlusvõimele paratamatult ka struktuuralseid, *narratiivset laadi takistusi*. Narratiivsus paistab olevat moodsa kriitilise subjekti ajaloolise eksistentsi eeltingimus. Seda sorti subjekt ei suuda oma ajalooliselt dünaamilise, avatud loomuse tõttu usutavalt ette kujutada täielikku neutrumit, kus dialektilised pinged on lõpuni lahendatud ning kätte on jõudnud end ainuüksi staatilise pildina ilmutav suletud sotsiaalmajanduslik ühiskonnakord, lõplikku õnneseisundisse ehk igavikulisse puhke-epohhi viidud ühiskonna seisakuhetk. Või õigemini – pigem on potentsiaalse seisakuhetke loomus niisuguse subjekti kujutlusvõime jaoks lõpuni määratlematu, otsustamatu: seisaku lõpliku ja totaalse kvaliteedi tõttu pole ajaloolise avatuse vaatepunktist otsustades võimalik öelda, kas tema „ärkamise-järgseks” tõeliseks sisuks on subjektide kollektiivne õnneseisund või selle vastand, subjektideta, totalitaarne kontrolliühiskond. Igapäevast, fundamentaalselt ajaloolist eksistentsi lahutab realiseeritud utoopia kujutelmast lõhe, mis rajaneb üldisel võimatusel kujutada ette mittesubjektiivset, ajaloolisusetut reaalsust. Utopiline kujutlusvõime kohtab siin ületamatut narratiivset tõket: võimatust ületada ajaloolisust ennast, ületada ajaloolis-kriitilise subjekti avatud ja mittetotaalset loomust. Suutmatuse tõttu lõpuni ette kujutada mitte-ajaloolist eksistentsi kummitab sellise subjekti jaoks utoopilise õnnelubaduse totaalsust alati ka ajaloolisusetu totalitarismi tont. Siingi kangastub uuesti ambivalentsus, mis on kätketud More'i sisseristiva teksti nimesse: Utopia (*ou/leu* + *topos*) on ajaloolise subjekti jaoks alati ja lahutamatult *nii* hea koht *kui ka* mittekoht.

Tõdemuse, et düstopia on utoopia, millele on lisandunud ajaloolis-kriitiline subjekt, võib nüüd panna „reaalsuse vastu proovile” ning naasta nende juba kirjeldatud ajalooliste olukordade iseloomustamise juurde, kus radikaalse teisisituse tulevikulised horisondid paistavad olevat „ideoloogilisse haardesse pitsitatud” olevikumomendi eest küündimatult varjatud.

Üheks hilisemaks, tuntumaks ja paljuarutatumaks niisuguse (näiliselt „täitunud utoopia”) olukorra püstitamiseks võib pidada Francis Fukuyama 1989. aasta deklaratsiooni *ajaloo lõpust* – nägemust selle kohta, et ajaloolisus on jõudnud liberaalse demokraatia idee näol oma loomulikku, *tõeliselt* ajalooliste alternatiivideta lõpppunkti. Selle deklaratsiooni vastu on viimasel kahel aastakümnel suunatud palju tõsist kriitikat (üht konstruktiivsemat ja põhjalikumat vt Derrida 1994: 56–75), ent samavõrra oli sel (iseäranis kirjandus-

¹² Aga konstruktiivset poleemikat selle seisukoha aadressil vt Lamarque 2004.

ja kultuuriteoorias ning postmodernsetes kultuuri-uuringutes) algusaastatel hulgaliselt vaimustunud kaasajooksikuid.¹³ Ja ehkki Fukuyama ei täheldanud „ideaalset ühiskonnavormi” (käesoleva arutluse terminites: utoopiat) niisiis *de facto*, täheldas ta seda sellegipoolest *ideelisel tasandil*, elluviidavana, ning isegi „ajaloo kui sellise” (Fukuyama 2002: 12) paratamatu lõpp-punktina.¹⁴

Käesoleva arutluse eesmärk ei ole aga laskuda eetilistesse otsustustesse Fukuyama deklaratsiooni üle, vaid osutada utoopia ja anti-utoopilise düstoopia vahelise otsustamatuse taustal asjaolule, et eksisteerib struktuuralseid põhjuseid, miks seda laadi deklaratsioonid võivad olla kerged tulema ning miks neil võib olla sedavõrd palju järgijaid. Nii nagu kirjanduses on utoopilise ja düstoopilise maailmatunnetuse erinevus *vaatepunkti (lisandumise) küsimus*, eristab ka (antud juhul liberaal-demokraatliku) ideoloogia äärmuseni tugevnenud haardes reaalsust näiliselt juba realiseerunud utoopiast üksnes *ajalooliselt kriitilise subjekti pilgu juuresolu*. Ning, veel enam, iga niisuguse individuaalse pilgu lisandumine on rangelt võttes *sattumuse küsimus*: see, mida ühed pidasid liberaaldemokraatlikuks, „kapitalistlikuks paradiisiks kui ajaloo lõpuks” (Derrida 1994: 74), tundus teistele olevat pöördumatult suureneva ühiskondliku lõhe, süveneval ekspluateerimisel põhineva ja „pidevalt ahene-

¹³ Seejuures osutab ka Derrida, olenemata oma ränkadest vastulausetest Fukuyama *ethosele*, et tema ümber tekkinud negatiivset poleemikat on lisaks tublisti võimendanud nende teoreetikute pimed ja pealiskaudse entusiasmi mõju, „kes teda on ekspluateerinud” (Derrida 1994: 74). Täpsuse huvides ja nonde kaasajooksikute kiuste tuleb siinkohal sestap märkida, et Fukuyama ei väitnud oma tekstis „Ajaloo lõpp ja viimane inimene”, et pärast 1980. aastate lõpu laialdast liberaaldemokraatlikku revolutsiooni puudunuks suuremas osas inimühiskonnast ebaõiglus, kuid väitis, et niisugune olukord on põhijoontes saavutatav: „Sellega ei tahtnud ma öelda, et tänases stabiilse demokraatiaga riikides nagu Ameerika Ühendriikides, Prantsusmaal või Šveitsis ei oleks ebaõiglust või tõsiselt sotsiaalseid probleeme. Ent, nagu ma argumenteerisin, on need probleemid tingitud pigem sellest, et vabaduse ja võrdsuse kaksikpõhimõte, millele tänapäeva demokraatia rajatud on, elluviimine on lõpetamata, ja mitte nii väga neis põhimõtteis endis sisalduvatest mõradest. Kuigi tänases päevas on riike, mis stabiilse liberaalse demokraatiani ei jõuagi, ja teisi, mis muudesse, primitiivsematesse valitsemisvormidesse nagu näiteks teokraatiasse või militaarsesse diktatuuri tagasi langevad, ei ole liberaalse demokraatia *ideaali* paremaks võimalik teha.” (Fukuyama 2002: 11 – kursiiv originaalis).

¹⁴ Just esmajoonel selle ideelise tasandi lõpudeklaratsiooni vastu oli suunatud Derrida kriitika, kui ta süüdistas Fukuyamat Alexandre Kojève'i mõtete väärtõlgendamises ning kontekstist väljarebitud võimendamises (vt Derrida 1994: 72–74).

vate tulevikualternatiividega” reaalsuse tingimustes toimuv (peaaegu totalitarismi-vastast laadi) düstoopiline (klassi)võitlus.¹⁵

Kirjandusteadlane Brian McHale on liberaaldemokraatliku revolutsiooni võiduaega, Berliini müüri varisemise ja Maailma Kaubanduskeskuse kaksiktornide varisemise vahelist aega kirjeldanud kui perioodi, mil aastakümneid olemas olnud kultuuriline postmodernism langes lõpuks kokku multipolaarsete maailmaajalooliste tendentsidega (vt Grishakova, Tomberg 2008). Ka see kirjeldus kätkeb endas vastakaid tendentse: ühelt poolt võib kõnealust perioodi kirjeldada niisiis kui ajastut, mida iseloomustas kunstiliste väljendusvõimaluste peaaegu utoopiline paljus, „niivõrd suur määramatus ja avatus, et seda ajajärku võiks käsitleda postmodernismi haripunktina” (samas).¹⁶ Aga teisalt ning sinne arutluse kontekstis asjakohasemalt rõhutatakse kultuurilise postmodernismi kirjeldustes sageli tehnoloogia otsustavat väljakutset subjektiivsusele ja üha suurema vaevaga alal hoitavat ajalootunnetust.¹⁷

Viimasel piirjoonel just seda õpetab utoopia ja düstopia vaheline *sattumuslikul subjektiivsusel* põhinev minimaalne erinevus: *mida tugevam on (mõne konkreetse) ideoloogia haare, seda nõrgem on selle haardes viibiva kriitilise subjekti empiiriline ajaloolisustunnetus, nii et ümbritsev võib õnneliku sattumise korral hakata üha enam mõjuma staatilise ja mitte-ajaloolise realiseerunud utoopiana ning õnnetu sattumise korral maksimaalse määrani ahenenud, tulevikualternatiivideta halva igavikuna.*¹⁸

¹⁵ Selle sattumuse taustal heiestub noor-hegeliaanide utoopiline sotsialism, millele Marx ja Engels vastandasid oma teadusliku sotsialismi: Marxi ja Engelsi sõnul oli *üleminek puhke-epohhi* utoopiliste sotsialistide jaoks teaduslikult läbitöötamata, pigem utoopilise soovmõtlemisel põhinev ja seega suuremal või vähemal määral sattumuslik element, millele nad vastandasid kommunismi kui ühiskonnakorra, mis kujuneb välja kapitalismile omaste sisemiste tendentside ajaloolisel intensiivistumisel.

¹⁶ Kõrvalt vaadates on kaheldav, kas see võimaluste avatus tähendas ka radikaalselt erinevate alternatiivide tajumist või lihtsalt liberaaldemokraatliku konteksti võimaluste piires pakutavat paljusust.

¹⁷ „Kogu meie tänapäeva sotsiaalne süsteem on järk-järgult hakanud kaotama oma võimet alal hoida omaenese minevikku, on hakanud elama kestvas olevis ja pidevas muutumises, mis tühistab traditsioonitüpe, mida kõik varasemad ühiskondlikud formsioonid on pidanud ühel või teisel viisil säilitama.” (Jameson 1997: 141)

¹⁸ Olgu märgitud, et rääkides „ideoloogia haardest” räägin ma mõne konkreetse ideoloogia (nt liberaaldemokraatia) ülemvõimust ning ei puuduta althusserilikku tasandit, millel igasugune subjekt on *a priori* ideoloogiline. Need kaks

Väljajuhatatus: ärkamise ja suikumise dialektika

Ent naaskem veel kord kirjanduslike düstooptiate ning iseäranis tolle *õnneunest ärganu* juurde, kellest nii paljude näidete varal juba juttu tehtud – Winston, D-503, Bernardi või Montagi juurde. Ärkamishetk, millega antiutoopias kaasneb ajaloolisus ja narratiivsus, paistab osutavat, et ajalooliselt mõtlev, n-ö narratiivne subjekt on kollektiivi suhtes oma põhiolemuses vähemalt minimaalselt õnnetu.

Kuid kohane oleks öelda, et tema sattumuslik ärkamishetk määrib ühtlasi suurema äratundmise ja seega omamoodi tõelisema õnne juurde jõudmist: ta märkab, et on olemas mingi suurem õnn kui see, mida ta jagab oma kogukonnaga. Ning selle valguses tahab ta oma õnne kogukonnale projitseerida: ta näeb, et kõik teised, kogu too kogukond, on kollektiivselt õnnetud ja kannatavad. Ent tema äratundmisõnn osutub üürikeseks, ja seda sellepärast, et ta avastab, et tal pole seda õnne kellegagi jagada. Tal pole oma õnne suhtes pädevaid argumente: kui ta selle reedaks, püüaks kogukond teda kõrvaldada.

Äratundmise õnnest saab düstooptilises narratiivis niimoodi omakorda üksinduse õnnetus.

Aga see, mis düstooptilise fiktsiooni „autonoomsel väljal” võtab väljajoonistatud fikseeritud äärmuste kuju, toimub „reaalses ideoloogilises olukorras” suuremal või vähemal määral kahe pooluse vahelise eristamatuse tsoonis, pigem nende pooluste vahelise vahelduva võnkumise protsessina. Ning niimoodi võib utoopiate ja anti-utoopiate vahelise otsustamatuse taustal retooriliselt küsida: kas õnn on üldse miski iseeneses, või on see kollektiivne konstrukt? Kas õnn ei peitu tõepoolest, nagu liigagi sagedasti öeldakse, jagamises? Sest kes ütleb, et utoopiline kogukond ühe liikme ärkamisest õnnetumaks muutub? Õnnetumaks jääb ta siis, kui ärganul oma õnne jagada õnnestub ning kogukonda suurema tervikuna selle uue õnne poole püüdlema sunnib. Ning kas niimoodi, klassikaliste antiutoopiate struktuuri valguses ei võiks dialektilises vaimus areneva, „ajalooliselt mõtleva” kogukonna kestust läbi aja kirjeldada ärkamisena üha uude õnnetusse, ent samavõrra ja samaaegselt ka sellejärgse suigutamisenä üha uude õnneunne? Nii paistab uinumise ja ärkamise, õnne ja õnnetuse vaheline otsustamatus põhistavat ka selle kogukonna kestust. Õhtumaine kultuur paistab olevat leiutanud endale äratuskella, ning äratuskellaga kaasa ka vaigistusnupu, mis tal kehtvalt

tasandit on omavahel kooskõlas ning vastavuses Louis Marini tuntud tõdemusega, et utoopia on kehtiva ideoloogia ideoloogiline kriitika.

ärgata ja uinuda võimaldab. Õnneunest ärgatakse üha uude õnnetusse, millest saab omakorda õnneuni, ja niimoodi, dialektiliselt, *ad infinitum*.

Kirjandus

- Bacon, Francis 2004. Uus Atlantis. Valik esseid. Tlk. K. Suursalu. *Loomingu Raamatukogu* 40.
- Bruce, Susan 2008 (ed.). *Three Early Modern Utopias. Utopia, New Atlantis and The Isle of Pines*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Campanella, Tommaso 2005. Päikeselinn. Tlk. K. Rebane. *Loomingu Raamatukogu* 15.
- Debord, Guy 1995. *The Society of the Spectacle*. Tlk. D. Nicholson-Smith. Zone Books: New York.
- Derrida, Jacques 1994. *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*. Tlk. P. Kamuf. New York and London: Routledge.
- Freedman, Carl 2000. *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Fukuyama, Francis 2002. *Ajaloo lõpp ja viimane inimene*. Tlk. M. Enno; T. Saimre; H. Saluäär; H. Tamm. Tallinn: Tänapäev.
- Grishakova, Marina; Tomberg, Jaak 2008. On the Obligation Toward the Difficult Whole. Interview with Brian McHale – *Hortus Semioticus* 3. http://www.ut.ee/hortussemioticus/1_2008/mchale.html (vaadatud 12. juulil 2011).
- Huxley, Aldous 1989. *Hea uus ilm*. Tlk. H. Rajandi. Tallinn: Eesti Raamat.
- Jameson, Fredric 1997. Postmodernism ja tarbimisühiskond. Tlk. J. Lipping. *Vikerkaar* 1/2: 128–142.
- Jameson, Fredric 2005. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and other Science Fictions*. London: New York: Verso.
- Kõiv, Madis 2000. Was ist der Esten Philosophie: metafilosoofiline mõtisklus. *Akadeemia* 4: 901–926.
- Lamarque, Peter 2004. On Not Expecting Too Much from Narrative. *Mind & Language* 19(4): 393–408.
- Levitas, Ruth; Sargisson, Lucy 2003. Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia — Baccolini, R; Moylan, T. (eds.) *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York; London: Routledge, 13–27.
- Lott, Toomas 2009. Walter Benjamin. — Annus, E. (toim.). *20. sajandi mõttevoolud*. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 569–597.

- Lukács, Georg 1983. *The Historical Novel*. University of Nebraska Press.
- More, Thomas 2002. Utopia. Tlk. R. Jesmin. *Loomingu Raamatukogu* 11–12.
- Moylan, Tom 1986. *Demand the Impossible*. New York: Methuen, Inc.
- Orwell, George 1990. 1984. Tlk. E. Treeman. *Loomingu Raamatukogu* 48–51.
- Sargent, Lyman Tower 1994. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies* 5.1: 1–37.
- Taylor, Astra 2005. *Zizek! Zeitgeist* Video.
- Truffaut, Francois 1966. *Fahrenheit 451*. Universal Pictures.
- Wimmer, Kurt 2002. *Equilibrium*. Dimension Films.
- Zamjatin, Jevgeni 2006. *Meie*. Tlk. M. Varik. Tallinn: Tänapäev.
- Žižek, Slavoj 2002. *Welcome to the Desert of the Real!* London, New York: Verso.
- Žižek, Slavoj 2003. *Ideoloogia ülev objekt*. Tlk. H. Krull. Tallinn: Vagabund.