

TALLINNA ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

93



TALLINNA ÜLIKOOL

KRISTJAN HALJAK

**JAAN OKS JA LAUTRÉAMONT:
ÜLEASTUV-TUME KIRJANDUS JA LUULEKEELE
REVOLUTSIOON**

Tallinn 2024

TALLINNA ÜLIKOO
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

93

Kristjan Haljak

**JAAN OKS JA LAUTRÉAMONT: ÜLEASTUV-TUME KIRJANDUS JA
LUULEKEELE REVOLUTSIOON**

Humanitaarteaduste instituut, Tallinna Ülikool, Tallinn, Eesti

Dissertatsioon on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori (humanitaarteadused) kraadi taotlemiseks Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste doktorinõukogu poolt 22. oktoobril 2024. aastal.

Juhendaja: Daniele Monticelli, filosoofiadoktor, Tallinna Ülikooli professor

Oponendid: Epp Annus, filosoofiadoktor, Tallinna Ülikooli vanemteadur

Tiina Ann Kirss, filosoofiadoktor, Eesti Kirjandusmuuseumi erakorraline vanemteadur

Kaitsmine toimub 22. jaanuaril 2025. aastal algusega kell 15.30 Tallinna Ülikooli ruumis M-648, Uus-Sadama 5, Tallinn.

Doktoritöö valmimist on toetanud Eesti Kultuurkapital ja Eesti Teadusagentuur (PRG1206, „Tõlkimine ajaloos, Eesti 1850-2010: tekstid, tegijad, institutsioonid ja praktikad“).



Translation in History

Estonia 1850-2010: Texts, Agents, Institutions and Practices

Autoriõigus: Kristjan Haljak, 2024

Autoriõigus: Tallinna Ülikool, 2024

ISSN 1736-3625 (trükis)

ISBN 978-9949-29-764-1 (trükis)

ISSN 1736-5031 (pdf)

ISBN 978-9949-29-762-7 (pdf)

Tallinna Ülikool

Narva mnt 25

10120 Tallinn

www.tlu.ee

SISUKORD

DISSERTANDI TEEMAKOHASED PUBLIKATSIOONID	7
RESÜMEE	8
ABSTRACT (IN ENGLISH)	10
ABSTRACT (EN FRANÇAIS)	12
SISSEJUHATUS	15
1. BIOGRAAFILISED MOMENDID	19
1.1. Jaan Oks ja Isidore Ducasse: võimalikud elulood, võimatud teosed	20
1.2. Oksamuster: elulooline katsetus.....	21
1.3. Läbi Lautréamont'i krahvi nähtamatu elu.....	33
2. RETSEPTSIOON	49
2.1. Ducasse Lautréamont'ist, Ducasse Ducasse'ist: kurjus kurjuse vastu, headus korrapära kaudu – romantismi ja klassitsisimi ületus-ühendus	50
2.2. Kriitilisi tundmusi: Oksa dekadentsist ja modernismist.....	53
2.3. Lautréamont'i retseptsioon.....	61
2.4. Jaan Oksa teoste retseptsioon.....	69
3. ÜLDINE ÜLEVAADE VAATLUSALUSTEST TEKSTIDEST	74
3.1. Lautréamont'i „Maldorori laulud“	74
I laul	74
II laul	78
III laul	81
IV laul	82
V laul	84
VI laul	85
3.2. Jaan Oksa proosapoeemid	87
Emased. Meeleolu	87
Ihu.....	91
Nimetu elajas	92
Tume inimeselaps	97
Meestele vastuminek	99
Neljapäev	100
4. LAUTRÉAMONT'I JA OKSA ÜLEASTUV, REVOLUTSIOONILINE JA PROTSESSUAALNE SUBJEKT	102
4.1. Transgressioon.....	102
4.2. Uus modernistlik-maagiline subjekt	115
4.2.1. Psüühe sisemiste piiride avardumine valitseva diskursuse arvelt	115
4.2.2. Kirjandus ja uni, fantaasia ja fiktsioon	125
4.2.3. Lõhestatud subjekt, tema tühi tuum ja primordiaalne haav.....	127
4.2.4. Eros ja Thanatos, äärmise seksuaalse naudinguga ja surmatungi põimumine.....	131
4.2.5. Variatsioonid teispool elu- ja surmatungi, teispool reaalsusprintsipi	135
4.2.6. Lautréamont, Oks ja markii de Sade, tungiline ringliikumine ja hävitusiha variatsioonid.....	139

4.2.7. Surmatungi vorm ja seksualiseeritud kujund: ilus nagu õmblusmasina ja vihmavarju juhulik kohtumine lahkamislaual.....	141
4.2.8. Oksa tume ja ilus tung, eksleva subjekti korduv lõpp.....	143
4.3. Avangardse subjekti fluktuatsioonid	146
4.3.1. Psüühilise dispositsiooni muutumine ja diskursiivne pööre.....	147
4.3.2. Lautréamont'i ja Oksa fluidne binaarsus, subjekti multiplikatsioonid, grammatilise isiku voolavus.....	147
4.3.3. Repetiivsuse kolmikjaotus, ümberpaigutatud iha ja alkeemiline triaad	151
4.3.4. Binaarsus subjektis ja subjektist väljas, topeldused keeles	154
4.4. Subjekti piiride üleinimlik-inimeseülene avardamine	162
4.4.1. Vari, inglid ja naasmine akvaatilisse emaihu.....	162
4.4.2. Tähenduslikustamine üksnes konfliktis. Subjekti sõda „teise“ vastu.....	165
4.4.3. Seksuaalne süü ja projektsioon. Emase masohhistlik dispositsioon	166
4.4.4. Seks ja jumala ülesanne. Identifikatoorne projektsioon	168
4.4.5. Inimlik ja mitteinimlik seksuaalsus.....	169
4.4.6. Loomalikkus Lautréamont'il ja Oksal.....	171
4.4.7. Subjekti ambivalentne põlgus	174
5. „SINU“ KÕNETUSED JA METAMORFOOSID	176
5.1. Lugeja positsioonid Lautréamont'i ja Oksa proosaluules.....	176
5.1.1. Lugeja „Maldorori lauludes“	177
5.1.2. Lautréamont'i lugemisakti seksualiseeritus	186
5.1.3. Oksa väga austatud lugeja	187
5.1.4. Tungiline samastumisprojektsioon ja autori konfliktne minasus	189
5.2. Lautréamont'i ja Oksa protsessuaalse subjekti radikaalne teisesus.....	191
5.2.1. „Sina“ kui negatiivsuse kristallisatsioonid „Maldorori lauludes“	193
5.2.2. „Sina“, „Emastes“. Oksa okeaaniline subjektsus	199
5.2.3. Oksa ihuline, keeleline ja mõtteline ritsumine	207
5.2.4. „Mina“ positsioonide pihustumine „Nimetus elajas“ ja mujal.....	215
5.2.5. Maldororiliku negatiivsuse kõnetused Oksa tekstide ainsuse teises isikus	216
5.2.6. Teine kui teine sugupool.....	225
5.2.7. „Sinu“ salgamine, nihked lausuja asetuses ja tema suhe suure Teisega. Autoritaarse ühtsusnõude transgressioon	228
KOKKUVÕTE	232
BIBLIOGRAAFIA.....	244
Primaarsed allikad.....	244
Sekundaarsed allikad.....	244
JAAN OKS AND LAUTRÉAMONT: DARK-TRANSGRESSIVE LITERATURE AND REVOLUTION IN POETIC LANGUAGE (SUMMARY IN ENGLISH).....	252
JAAN OKS ET LAUTRÉAMONT: LITTÉRATURE TRANSGRESSIVE-SOMBRE ET RÉVOLUTION DU LANGAGE POÉTIQUE (RÉSUMÉ)	265
ELULOOKIRJELDUS	280
CURRICULUM VITAE	282

DISSERTANDI TEEMAKOHASED PUBLIKATSIOONID

1. HALJAK, Kristjan 2024. Tumedad templid täis magususi kõikide elavate ühisest tungist. Jaan Oksa protsessuaalne subjekt. – Keel ja Kirjandus, nr 1–2, lk 74–94.
2. HALJAK, Kristjan 2024. Comte de Lautréamont'i tavalise elu müsteeriumi kontuurid. – Comte de Lautréamont „Maldorori laulud“ (tlk Kristjan Haljak). Tallinn: Kaksikhammas, lk 284–301.

RESÜMEE

Jaan Oks ja Lautréamont: üleastuv-tume kirjandus ja luulekeele revolutsioon

Doktoridissertatsioonis „Jaan Oks ja Lautréamont: üleastuv-tume kirjandus ja luulekeele revolutsioon“ leidis kinnitust, et psühhoanalüütiku, semiootiku ja kirjandusteadlase Julia Kristeva poolt 1970. aastatel välja käidud luulekeele revolutsiooni kontseptsioon sobib lisaks juba rahvusvaheliselt tuntud prantsuse kirjanduse kultusfiguuri Lautréamont'i (1846–1870) avangardsetele „Maldorori lauludele“ kirjeldama ka neid eksperimentaalseid-poeetilisi protsesse, mis juhivad kujundeid, narratiivi, stiili ja subjektsust nooreestlase Jaan Oksa proosaluules. Töös põhimõistena esil olev luulekeele revolutsioon kui revolutsiooniline pööre kirjanduse tähenduslikustavate protsesside väljal markeeribki pööret subjektsuses. Ei ole ekslik väita, et kogu avangardkirjanduse võitlus selles seisnebki, et adekvaatselt kirjeldada, mõtestada ja eritleda subjekti struktuuri, mis on ühtaegu ihuline, psüühiline ja poliitiline.

Uurimise käigus sai ilmsiks, et nii Lautréamont'i kui Oksa tungilis-ihaline proosaluule kaardistab protsessuaalse subjekti arenguid erinevalt, liikudes Lautréamont'i tekstis mööda pealtnäha struktuurselt narratiivsemat ja tasakaalukamat, ent samuti ka metakirjanduslikumat teerada. Samas Oksa pulbitsev, painduv ja rebenev tekstikude ründab lugejat mõneti painavama ja sundmõttelisema poeetilise korduvuse ringmänguga, kus jälgitav lugu ja positsioneeritav subjekt osutuvad veelgi enam hämaraks ja tabamatumaks kui „Maldorori lauludes“. Oksaga sarnast ihade poeetika tumeda tähendusliku tuuma pihustumist või tähendusloomeprotsesside tumestamist, millega käib kaasas ka lingvistilise subjekti killustumine, kohtame ka Lautréamont'i tekstis. Seal ilmub see aga sageli nii tunnetuse kui stiili seisukohast silmatorkavalt teisiti, asetades rõhu pealispindsetele sarnasustele romantilise kirjanduse kinniskujundite ja 19. sajandi (populaar)teadustekstidele iseloomuliku stiili ja lauseehituslike põhimõtetega. Olulise erinevusena Oksa ja Lautréamont'i poeetilises protsessis kerkisid mujal „Maldorori lauludes“ domineeriva stiililiskujundliku ilutulestiku ja jungilikku psüühe absoluutset tõe peegeldava tungilise irratsionaalsuse simulatsiooni vahel esile just metakirjanduslikud kõrvalepõiked. Lugejat kõnetades püüavad need justkui iseenda näilikku hullumeelsust või kujutatavat julmust välja vabandada, ent toimivad hoopis iroonilise topeldajana, mis lisab diskursiivsele mässule veel tähenduskihte, muutes selle revolutsioonilisuse veelgi markantsemaks.

Erinevustele vaatamata leidis uurimuses kinnitust esialgne hüpotees, mille järgi poeetilistes üksikasjades eripalgelised lähenemised teenivad laiemas plaanis ikka sarnaseid varamodernistliku luulekeele revolutsiooniga seotud ülesandeid. On oluline rõhutada, et Oksa ja Lautréamont'i tekstide kalduvus jouissance'i poole on alati segatud hävinguga, näitlikustades Erosee ja Thanatose igavest ihalistungilist vastasseisu poeetiliste vahenditega, mis eriliigiliste üleastuvuste kaudu kingivad uue ja revolutsioonilise väärtuse ka subjektiivsele lugemiskogemusele

endale: äärmusliku efekti korral asuvad nad ümber kirjutama lugeja enda arusaama subjektsusest, tema enda psüühilise identiteedi püsitusest. Georges Bataille' mõttelisest pärandist laenatud üleastuvuse-transgressiooni mõiste ning psüühe teadvustamatutest kihtidest esile kerkiva ja poeetilises tekstis kirkana silmatorkava tumeduse kaudu iseloomustasin ka uurimuse pealkirjas seda kirjandust, mille hulka arvasin Lautréamont'i ja Oksa avangardistliku-modernistliku loomingu. Nende protsessuaalset ja transgressiivset subjektiloomet analüüsid esitledasin, kuidas Oksa tekstides ilmnev seksuaalsus oli mõneti veel radikaalsem kui tema varasemal prantsuse kolleegil. Kuigi mõlemad vastandusid valitsevale heteronormatiivsele diskursusele, jõudis Oksa veider poeetika lähemale uuele ekstaatilis-psühhedeelsele identiteedivõrgustikule, kus kaovad piirid mees- ja naissoo, taevalise ja maiste, fantastiliste ja reaalsete olendite vahel, taoti pealiskaudselt domineeriv misogüünia jääb viimaks üksnes sümptomaatiliseks pinnavirvenduseks.

Märksõnad: Jaan Oks, Lautréamont, transgressiivne kirjandus, psühhoanalüüs, modernism, võrdlev kirjandusteadus

ABSTRACT (IN ENGLISH)

Jaan Oks and Lautréamont: Dark-Transgressive Literature and Revolution in Poetic Language

In the doctoral dissertation “Jaan Oks and Lautréamont: Dark-Transgressive Literature and Revolution in Poetic Language,” it is confirmed that the concept of the revolution in poetic language, introduced in the 1970s by psychoanalyst, semiotician, and literary scholar Julia Kristeva, is applicable not only to the avant-garde “Songs of Maldoror” by the internationally recognized French literary cult figure Lautréamont (1846-1870) but also to the experimental-poetic processes that shape imagery, narrative, style, and subjectivity in the prose poetry of the Young Estonian Jaan Oks (1884-1918). The key concept of “revolution of poetic language” in this work, marking a revolutionary shift in the meaning-making processes of literature, signifies a shift in subjectivity – it would not be incorrect to say that the entire struggle of avant-garde literature lies in adequately describing, interpreting, and dissecting the structure of the subject, which is simultaneously physical, psychological, and political. During the research, it became evident that the prose poetry of both Lautréamont and Oks maps out the developments of the processual subject differently. Lautréamont’s text follows a seemingly more structurally narrative and balanced, yet also a metatextually literary path, while Oks’s fluctuating, flexible, and tearing textual fabric confronts the reader with a somewhat more oppressive and obsessive game of poetic repetition, where the observable story and the positional subject become even more obscure and elusive than in the “Songs of Maldoror.” A similar dispersion of the dark meaningful core of the poetics of desire, or the darkening of the meaning-making processes, which is accompanied by the fragmentation of the linguistic subject, can also be found in Lautréamont’s text. However, it often appears strikingly different in terms of both perception and style, placing emphasis on surface similarities with the fixed imagery of romantic literature and the stylistic and syntactical principles characteristic of 19th-century (popular) scientific texts. A significant difference in the poetic process of Oks and Lautréamont arose in the metatextual digressions, which attempt to excuse their apparent madness or depicted cruelty, yet function as an ironic duplicator, adding more layers of meaning to the discursive rebellion, thereby making its revolutionary nature even more pronounced. Despite these differences, the research confirmed the initial hypothesis that, in broader terms, the various poetic approaches still serve similar tasks related to the pre-modernist revolution of poetic language. It is important to emphasize that the tendency of Oks and Lautréamont’s texts towards *jouissance* is always mixed with destruction, illustrating the eternal desirous-driven opposition between Eros and Thanatos with poetic means, which through different forms of transgressions also bestow a new and revolutionary value upon the subjective reading experience itself: in an extreme case, they begin to rewrite the reader’s own understanding of subjectivity and the instability of their own psychological identity. The concept of transgression is borrowed from the intellectual legacy of

Georges Bataille, while the darkness refers both to the tradition of dark romanticism and to the inherent-poetic darkness that emerges from the unconscious layers of the psyche and is strikingly evident in the poetic texts analysed in this study. Analysing their processual and transgressive creation of the subject, I noted how the sexuality appearing in Oks's texts was somewhat even more radical than in his earlier French colleague's works: although both opposed the dominant heteronormative discourse, Oks's peculiar poetics came closer to a new ecstatic-psychedelic identity network, where the boundaries between male and female, heavenly and earthly, fantastic and real beings dissolve; the superficially dominant misogyny ultimately remains only a symptomatic surface disturbance.

Keywords: Jaan Oks, Lautréamont, transgressive literature, psychoanalysis, modernism, comparative literature

ABSTRACT (EN FRANÇAIS)

Jaan Oks et Lautréamont : Littérature transgressive-sombre et révolution du langage poétique

Dans la thèse de doctorat intitulée « Jaan Oks et Lautréamont : Littérature transgressive-sombre et révolution du langage poétique », il a été confirmé que le concept de révolution du langage poétique, introduit dans les années 1970 par la psychanalyste, sémioticienne et spécialiste de la littérature Julia Kristeva, s'applique non seulement aux Chants de Maldoror de Lautréamont (1846-1870), figure culte de la littérature française reconnue au niveau international, mais aussi aux processus expérimentaux-poétiques qui structurent les images, le récit, le style et la subjectivité dans la prose poétique de Jaan Oks (1884-1918). Le concept clé de « révolution du langage poétique » dans ce travail, marquant un tournant révolutionnaire dans les processus de signification de la littérature, signifie un changement dans la subjectivité – il ne serait pas incorrect de dire que toute la lutte de la littérature d'avant-garde réside dans la description, l'interprétation et l'analyse adéquates de la structure du sujet, qui est à la fois physique, psychique et politique. Au cours de la recherche, il est apparu que la prose poétique de Lautréamont et celle d'Oks cartographient les développements du sujet processuel de manière différente. Le texte de Lautréamont suit une voie apparemment plus narrative et équilibrée sur le plan structurel, mais également plus métalittéraire, tandis que le tissu textuel bouillonnant, flexible et déchirant d'Oks confronte le lecteur à un jeu de répétition poétique plus oppressant et obsessionnel, où l'histoire observable et le sujet positionnable deviennent encore plus obscurs et insaisissables que dans *Les Chants de Maldoror*. Une dispersion similaire du noyau sombre de la poétique du désir, ou un obscurcissement des processus de signification, accompagnés de la fragmentation du sujet linguistique, se retrouve également dans le texte de Lautréamont. Cependant, cela apparaît souvent de manière frappante différente en termes de perception et de style, en mettant l'accent sur des similitudes superficielles avec les motifs fixes de la littérature romantique et les principes stylistiques et syntaxiques caractéristiques des textes scientifiques (populaires) du XIX^e siècle. Une différence significative dans le processus poétique d'Oks et de Lautréamont est apparue dans les digressions métalittéraires, qui tentent d'excuser leur folie apparente ou la cruauté représentée, mais qui fonctionnent comme un doubleur ironique, ajoutant plus de couches de signification à la rébellion discursive, rendant ainsi sa nature révolutionnaire encore plus marquée. Malgré ces différences, la recherche a confirmé l'hypothèse initiale selon laquelle, dans une perspective plus large, les diverses approches poétiques servent toujours des tâches similaires liées à la révolution pré-moderniste du langage poétique. Il est important de souligner que la tendance des textes d'Oks et de Lautréamont vers la jouissance est toujours mêlée à la destruction, illustrant l'opposition désirante éternelle entre Eros et Thanatos par des moyens poétiques, qui, à travers différentes formes de transgression, confèrent également une nouvelle valeur révolutionnaire à l'expérience subjective de lecture elle-même : dans un cas extrême, ils commencent

à réécrire la propre compréhension du lecteur de la subjectivité et de l'instabilité de sa propre identité psychique. Le concept de transgression est emprunté à l'héritage intellectuel de Georges Bataille, tandis que les notions de sombreur, noirceur, obscurité font référence à la fois à la tradition du romantisme noir et à l'obscurité poétique inhérente qui émerge des couches inconscientes de la psyché et se manifeste de manière frappante dans les textes poétiques analysés dans cette étude. En analysant leur création processuelle et transgressive du sujet, j'ai noté comment la sexualité apparaissant dans les textes d'Oks était encore plus radicale que dans les œuvres de son collègue français plus ancien : bien que les deux soient opposés au discours hétéronormatif dominant, la poétique particulière d'Oks s'est rapprochée d'un nouveau réseau d'identité extatique-psychédélique, où les frontières entre masculin et féminin, céleste et terrestre, fantastique et réel s'effacent; la misogynie superficiellement dominante reste finalement une simple perturbation symptomatique de surface.

Mots-clés: Jaan Oks, Lautréamont, littérature transgressive, psychanalyse, modernisme, littérature comparée

Tahan öelda, ja mitte selleks, et end paremini arusaadavaks teha, vaid üksnes selleks, et arendada oma mõttekäiku, mille sügavaim harmoonia ühtaegu paelub ja ärritab, et esitatud eesmärgini jõudmiseks ei pea ma vajalikuks leiutada poeesiat, mis looduse harilikust kulgemisest täiesti väljaspoole jääks ja mille haiglane hingus raputaks isegi absoluutseid tõdesid; ent seesuguse tulemuseni (mis, muuseas, kui hästi järele mõelda, on esteetika põhimõtetega kooskõlas) polegi nii lihtne jõuda, kui võiks arvata: just seda ma tahtsingi öelda. Seepärast teen kõik, mis minu võimuses, et seda saavutada!

Comte de Lautréamont, „Maldorori laulud“, VI laul, 8. ptk, 60. stroof (2024: 215)

SISSEJUHATUS

Tema looming on primitiivne ja ainulaadne. Kirjandusloost ei leia midagi, millega seda võrrelda.

Ülepakkumisega riskides võiks öelda, et selles on juba eos modernistlik plahvatus koos kõigi sellele järgnevate väljavoolude ja eelduseks olevate stiilidudega.

Kui kaks olevust, teost või eksistentsi näevad väliskujult välja sarnased, käituvad, kõnelevad ja mõjuvad sarnaselt, siis kahtlustame¹ veresugulust või loomingulis-psüühilist liitu. Ent sama hästi võiks kahtlustada juhust, (r)evolutsioonilist sattumust, kummastavat korrapära kaoses, mis kõigi reeglite järgi poleks tohtinud tõeks saada – ja mis võib-olla kas või üheks subjektiivseks, ent absoluutseks tõeks poleks saanudki, kui seda tagasivaates nii ei nähtaks. Kui ühes teoses leidub stiililisi ja temaatilisi sarnasusi mõne teise teosega, siis räägitakse ühe teose mõjust teisele, ühe autori mõjust teisele. Kui Isidore Ducasse väidab „Luuletuste“ II osas, et „saab olla õiglane, kui mitte olla inimene“², ja Luc de Clapiers ehk Vauvenargues'i markii kirjutab, et „ei saa olla õiglane, kui olla inimene“³, siis võime olla päris kindlad – arvestades luuletuste konteksti, oletuslikku meetodit ja koodi –, et nende kahe väite, kahe teksti vahel on sugulusseos, intertekstuaalne lõim, mis võib olla tähenduslik või tähendusetu, ent mis meie pilgu all eksisteerib ja mille tähenduslikustamine võib lugejal või uurijal tahes-tahtmata kas õnnestuda või mitte õnnestuda.

Kui nooreestlaste kirjandusloomingus korduvad motiivid ja kujundid, mis olid saanud osaks dekadentlikust kaanonist prantsuse kirjanduses paarkümmend aastat varem, siis võib üsna kindlasti näha selles ühe traditsiooni peegeldust, arendust, otseste tõlgete ja kirjanduskäsitluste kaudu loodud lõime. See lõim, mis seob üht teksti teiste tekstidega, üht autorit ennast kui terviklikku-fragmentset, pidevas protsessis kõikuvat amorfset teksti, mis uurija pilgu all teiseneb, võtab ajutise *stasis*'e, vormi ja kuju, ent üksnes sel hetkel, kui meie teda vaatame, kui meie teda valgustame. See lõim, mis seob seda teiste autorite ja traditsioonidega, kuulub lahutamatult autorifunktsiooni juurde. Niisamuti põimub sellesse autori amorfsesse kangasse tema vastuvõtt – Comte de Lautréamont ei ole valmis, tehtud, lõpetatud, autor Ducasse tekib, taassünnib, moondub, vohab, kärbub igal lugemisel, igas ihalevas pilgus, igas kriitilises kangas, mis teda põimib. Nii ka selles tekstis, nii nagu Okski.

¹ Kohe alguses tuleks toonitada, et kasutan töös oma analüütilise hääle asetamiseks nii ainsuse kui mitmuse esimest isikut. Olgugi et selles võiks näha stiililist ebaühtlust või liigset prantsusepärasust kuningliku ja pluraalse *meie* näol, siis leian, et sedasorti väljendusel on ka sügavam põhjendus subjekti sisemises paljususes, mis siinse töö psühhoanalüütilist meetodit arvestades on määrava tähtsusega.

² „On peut être juste, si l'on n'est pas humain.“ (Lautréamont 2009: 295)

³ „On ne peut être juste, si on n'est humain.“ (Vauvenargues 1859: 376)

Alustasin sissejuhatust kahe tsitaadiga, mille sihi ja päritolu jätsin meelega varju. Esimene on parafraas väitest, mille esitas 1971. aastal Lautréamont'i „Maldorori laulude“⁴ kohta hilisem Nobeli kirjanduspreemia laureaat Jean-Marie Gustave Le Clézio (2009: 590). Teine pärineb Tartu lingvistilt ja tihti 21. sajandi alguses kohaliku eksperimentaalkirjanduse avangardi käilakujuks tituleeritud Erkki Luugi 2004. aasta artiklist Jaan Oksast (Luuk 2004). Mõlemad võiksid väga vabalt käia nii Oksa kui Lautréamont'i kohta. Aga mitte ainult. Samade sõnadega sobib kirjeldada teisigi prominentseid marginaale, neid kirjanduslugude äärealade ja tsentri vahel kõikuvaid autoreid, kes absoluutsesse fookusesse asetuvad üksnes postuumselt. Üldisemas plaanis on liikumine perifeeriast keskuse suunas omane modernistlikule kirjandusele, kunstile, kultuurile ja mõtetele. Viimast muidugi üksnes juhul, kui näeme selles virtuaalselt kõikehõlmavas voolulises kangas tervikut. Ideeline taotlus fragmentaariumit terviklikustada on psüühele iseomane võimalikkus. See modernistlik *textus* ja tema kudumine kui protsess alluvad empiirilisele vaatlusele nagu elektronide liikuminegi. Ent sarnaselt elektronidega ei ole modernistliku fragmentaariumi elementide asukoht, kiirus, suund ja kuju kindlalt ja korraka määratavad. Nad saavad tõeliseks vaatajast rippuvalt, nende tegelikkus ei muutu tõeseks enne, kui keegi nende sisemusse ei vaata, kui sinna ei kiigata mõne kindla ideoloogilis-teoreetilise tõe poolt: ja muidugi – kui otsid ühte, siis teist ei näe.

Ent nii Le Clézio kui Luugi katsed vastu võtta tundmatut, seda tundmatut inkorporeerida, kaasata traditsioonilisse – olgu uuemas või vanemas – kirjanduskehandisse, näiksid justkui tõukuvat abitusest. Nad on motiveeritud kriitikut ja lugejat kõige võõrapärase ja kodutuga kokkupuutel haaravast hirmust. Sellest pelgusest immitsevad sümptomitena esile raev ja ärev nõutus, mille ületamine ei tule kõne allagi, kui tekst ei ole juba oma nõidust ellu viinud, lugejat kütkestanud. Just adressaati kõnetades muudab tekst olevaks nii iseenda kui lugeja. Tekst seob lugeja enda külge, piirates tema liikumisvälja nii vaimselt kui ihuliselt ning sundides teda ära pöörduma n-ö reaalsest elust, ligimesest, tööst. Ennekõike sunnib maagilis-müütilise väega tekst lugejat väljuma sellest sotsiopolitiilisest diskursiivsest ruumist, kuhu valitsev ideoloogia oli ta sulgenud. Selle protsessi käivitumisel jääb lugeja kõikuma ideoloogiakriitika kitsal rippisillal, mitte isegi tähendusetuse lävel, vaid kõrgel kindlate signifikatsioonide kuristikulise ja elusmõtet halvava sulatuskatla kohal, kus kõik ebatäpsused, kõhklused, ülevoolav nauding, kõik, mis on elus ja surmas imetabane või abjektne, vormub ühtlaseks, produktiivseks ja väljakannatavaks kannatuseks. Selles virtuaalses katlas vormub kogemuste võimalik kangas üheks kujundlikuks päristõeks, psüühe absoluutseks tõeks, kui ette viidates parafraseerida hilisemas analüüsis põimuvaid autoreid, analüütilise psühholoogia isa Carl Gustav Jungi ja poeetilist avangardisti Lautréamont'i ennast.

Sest eristus, radikaalne või ülistav, täielik lahusus kõigest, on ikkagi vili, mis võrsneb korrastuskatsest, üritusest ühendada süsteemi ühendamatut ja siduda sidumatut. Le Clézio näeb Lautréamont'i „Maldorori lauludes“ lapsikust,

⁴ Edaspidi ka lihtsalt *laulud*.

stiilitust, primitiivsust. Sarnaselt sürrealistidega, kuid ajalist konteksti arvestades juba vähesema väljavabandusõigusega, seob ta nende näilikku toorust ideega kultuurilis-ühiskondliku arengu sümmeetrilisest seosest inimindiivi eluga. Le Clézio taastoodab sedasi arusaama, et niinimetatud primitiivsetel kogukondadel, mõtteviisidel ja kirjandustel oleks justkui märkimisväärne ühisosa sellega, kuidas elavad, mõtlevad ja kirjutavad lapsed. Mõlemale on ühised viga, eksimus, korraus. Le Clézio lähenemine on kütkestav, sest tema rohkem või vähem romantilises süsteemis on korrapära ja sarmi. Seal on armastust teksti – nii kanga, kuduja kui kudumise enda – vastu. Ometi näib sellises lähenemises pesitsev mõistmispüüd jäävat suhtumises uurimisobjekti küll kohati pealispindse kurioosumitunnuse tasandile. Le Clézio lähenemine on originaalne oma partikulaarses taotluses siduda „Maldorori laulude“ stiili, ülesehitust ja keelt niinimetatud primitiivsete ehk mitte-Euroopa algupäraga kultuuride suulise kirjanduse traditsioonidega.

Mõneti võib öelda, et Erkki Luugi tekstis, mis kirjutati 21. sajandi alguse Oksa retseptiooni taassünni järellaines, läheneb autor küll marginaliseeritud kirjanikule ja tema teostele teisiti kui Le Clézio, ent sellegi lähenemise juured võib vedada André Bretoni (2010, 2019) manifestides propageeritud sürrealismini. Endisest marginaalist tehakse eelkäija, Oks saab järgnevate avangardide eestvõitlejaks, kelle uuendused saavad tajutud novaatorlike ja mitte enam üksnes eksitustena hiljem. Nad leiavad tähenduse postuumselt, osutudes kultuuriliseks pommiks, mille semiootilise plahvatuse järelkaja alles aastaid hiljem mõtte leiab. Samamoodi aproprieeris Breton esimeses sürrealismi manifestis Lautréamont'i (ja mingil määral ka Baudelaire'i, Rimbaud' ja Jarry). Samamoodi tõstsid nooreestlased esile Juhan Liivi ja siurulased Oksa.

Siinses töös „Jaan Oks ja Lautréamont: üleastuv-tume kirjandus ja luulekeele revolutsioon“ vaatlengi kõnealuste autorite uuenduslikku-avangardset loomingut võrdlevalt, püüdes psühhoanalüütiliste teooriate ja uuritavate tekstide põhjaliku lähilugemise abiga jõuda lähemale nende teoste tuumale. Samas loodan seda tehes avada ka laiemalt subjektiivsuse mõistet, psüühilist dünaamikat, identiteediloomet ja -lagunemist nii, et see osutuks oluliseks ka võimalikule lugejale kui niinimetatud modernsele subjektile selle mõiste kõige laiemas tähenduses. Nõnda avaks uurimus ehk midagi lugeja enda hingeelu ja selle paratamatute poeetiliste implikatsioonide kohta, mis just nimelt poeetilise teksti analüüsis kõige efektiivsemalt päevavalgele tulevad.

Juba pealkirjas olen kasutanud mõningaid mõisteid, mis, olgugi et töö järgmistes peatükkides põhjalikumalt seletust saavad, vääriskid ehk juba praegu põgusat sissevaadet. Üleastuvuse all pean silmas 20. sajandi teorias laialt kasutust leidnud transgressiooni mõistet, mida avan üldistavalt ka vastavasisulises lühikeses alapeatükis, ent mille põhjalikum ja detailsem eritlus tekstide toel saab paremini läbivalgustatud just nimelt subjektsuse avaldumiskujusid analüüsivates komparatiivsetes peatükkides. Epiteedina pruugitud *tumedus* viitab ühtpidi 19. sajandi niinimetatud tumele romantismile, mis asetas fookusesse n-ö süngemad-

morbiidsemad-leinalisemad teemad ning antikangelased ja millel on seoseid ka „Maldorori lauludes“ korduvalt rohkem või vähem irooniliselt refereeritud gooti romaanižanriga. Samas on tumeduses ka otsene vihje ühele analüüsitud Oksa tekstidest „Tume inimeselaps“ – täpsemini saavad tumeduse implikatsioonid selgemaks järgnevate peatükkide käigus.

Mõiste *luulekeele revolutsioon* pärineb Bulgaaria päritolu prantsuse psühhoanalüütikult, semiootikult ja kirjanikult Julia Kristevalt – siin on tegu kontseptiga, millel pole otseseid seoseid poliitilise revolutsioonilisusega, ent mis kitsamas plaanis puudutab psüühilis-sotsiaalseid ja diskursiivseid arenguid, mis 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse uues, obskurses ja eksperimentaalses kirjanduses eksplitsiitselt kajastusid. Töö peamine hüpotees ongi, et Lautréamont'i „Maldorori lauludes“ teokssaanud poeetilise revolutsiooniga samaväärne plahvatus leidis väikese viivitusega aset Oksa proosaluules. Samuti väidan, et uut sorti modernne subjekt, kes sellise pöörde tulemusena poeetilisse sfääri sisenen, avaldub mõlema autori poeetilistes eksperimentides, olgugi et juba kummagi autori retseptsioonist kumavad sarnasused ei võimalda teha ennatlikke oletusi nende potentsiaalsete erinevuste suhtes: seda nii psüühilise dünaamika kui poeetilise võttestiku seisukohast. Autorite võrdlust toetabki ühtpidi nende vastuvõttude sarnasus, ühtlustatav positsioon n-ö neetud luuletajana kummaski kirjandusloos, ent ka Oksa kui nooreestlase ideoloogiline seos 19. sajandi lõpu prantsuse kirjakultuuriga.

Ülesehituslikult alustan uuritavate autorite biograafiate eritlemisega, liikudes sealt edasi retseptsiooniloo juurde, puudutades ka autorite endi metatekstuaalset kuvandiloomet ja rohkem või vähem vastuvõetavaid kontseptuaalseid-loomingulisi põhjendusi. Seejärel annan ülevaate uuritavasse korpusesse kuuluvatest ja edaspidise analüüsi seisukohast olulisematest tekstidest, pärast mida liigun transgressiooni mõiste täpsema eritluseni, et juhatada sisse uut tüüpi subjektsust ning selle psühhoanalüütilisi-risoomjaid hargnemisi käsitlevate peatükkide tsükli.

1. BIOGRAAFILISED MOMENDID

„Tänapäeva eesti kirjandust käsitleva ajaloo lehekülj oleks puudulik, kui seal ei esineks Jaan Oksa nii uhkelt eraldatud nimi.“ (Tuglas 1935a)

„Pean täpsustama, et minu arvates tuleb hoiduda inimeste kultusest, ükskõik kui suured need inimesed ka ei paistaks. Ühe erandiga: Lautréamont – ma ei tea kedagi teist, kes poleks oma eluteele jätnud kas või üht kahetimõistetavat jälge.“ (Breton 2019)

Lautréamont'il oli õnne, et Ducasse'i ennustus mõnda aega vett pidas. „*Je ne laisserai pas des Mémoires*.“ Ma ei jäta endast maha mälestusi. Ent mitte lihtsalt mälestusi, vaid Mälestusi – memuaare, päevaraamatuid, (auto)biograafiat. Mina ei ole Chateaubriand, mina ei ole Byron. Minust ei jää isikumüüti. Sedasi võib tõlgendada Ducasse'i surmaeelset taotlust, mille ta 1870, kõigest aasta pärast „Maldorori laule“ ilmunud „Luuletuste“ esimese köite alguses esitas⁵. Väidet, mille ilumist lahutas autori, noore Uruguay päritolu pariislase ihulisest surmast kõigest mõni kuu. Kuid milline aines võrratuks loojamüüdiks sellest sündis – kakskümmend neli aastat elu, kolm aastat teoseid, kolm teost, kaks nime. Ja sinna järele kaks järjestikkust postuumset avastust ja kroonimist. Esimene sümbolistlikus lainetuses 19. sajandi 80. ja 90. aastatel, läbi Belgia tagasi Prantsusmaale. Teine, olulisim avastus, Esimesele maailmasõjale järgnenud sürrealistliku avangardi plahvatuses – plahvatuses, mis määras lõplikult baudelaire'iliku moondumisalt, imetabaselt haige ja ebahaige-simulatiivse, kärsitu moodsuse suuna terveks sajandiks.

Ent miks pidi Breton „Teises sürrealismi manifestis“ rõhutatult väärtustama seika, et Lautréamont'st ei jäänud ühtki jälge? Olgugi et neid jälgi jäi. Lisaks „Maldorori lauludele“ ja „Luuletuste“ esimesele ja teisele osale jäi kirju tuttavatele ja kirjastajatele ning klassikaaslaste mälestusi, ent nendest hiljem – 1930. aastal ennustuse tamm veel pidas, ei olnud biograafilist tulvavett, mis sel hetkel võinuks müüti uputada. Sest Bretoni kirjutistest võis veel aastakümneid hiljem aimata, et sürrealism on romantism, küll edasiarendatud, ent siiski romantism, kus lüürilise mina kultus püsis, hoolimata kõigist eksperimentaalsetest viisidest ja automatistlikest, psühhedeeelsetest ja parapsühholoogilistest praktikatest, mille abiga Breton ja tema kaaslased ei oleks üritanud kartesiaanlikust „minast“ lahti murda, seda ületada, tühistada, ülendada. Sürrealism ei olnud mitte kunagi lihtsalt kirjandus, kõigest kunst, ka mitte üksnes filosoofia. Sürrealism pidi olema elu ise, elu, mis seisab pidevas ühenduses kirjanduse, kunsti, filosoofia, religiooni, teispoolsuse, maa, taeva ja imega. Sürrealism pidi hõlmama kõike, ja kõik vastandid ületama absoluudi otsingus – ka läbi mustast huumorist paratamatult välja immitseva õuduse.

Seepärast ei saanud õige sürrealisti elus – ja sürrealistiks saadi, ka õigeaks, sageli postuumseltki, mis sest, et samamoodi võis sürrealisti aukraadist nii enne kui pärast surma ilmagi jääda –, seepärast ei saanud tema elus leiduda ühtki plekki, ühtki

⁵ „Je ne laisserai pas des Mémoires.“ (Lautréamont 2009: 261)

konventsionaalsust, banaalsust, labasust, nõtra allumist triviaalsuse autoriteedile. Rimbaud olevat õe sõnul pöördunud enne surma kristlusesse, paludes andestust oma pattude eest. Charles Baudelaire'igi kirjavahetusest ja märkmetest selgub tema moraalipaine – mitte üksnes moraaliületus, vaid konventsioonide paine – ja töökultus. Pühaku – isegi sürrealistliku pühaku – elu peab olema plekitu. Või vähemasti peaks plekist-plekkidest joonistuma imeline muster.

1.1. JAAN OKS JA ISIDORE DUCASSE: VÕIMALIKUD ELULOOD, VÕIMATUD TEOSED

Siinset doktoridissertatsiooni kohati läbiv fookus (peaasjalikult bretoniliku) sürrealismi diskursusel ei ole juhuslik – sürrealistide roll Lautréamont'i/Ducasse'i tekstide retseptsioonis on osutunud kirjanduslikus plaanis määravaks pea tänini –, olgugi et „Maldorori laulude“ ja „Luuletuste“ n-ö esmaavastamise au üle peetavate vaidluste käsitlemiseni jõuame siingi. Püstitan sealjuures hüpoteesi, et sürrealistliku diskursusega arvestades avavad Oksagi elu, looming ning autoriaalse funktsiooni roll tema teoste senises vastuvõtus endid uuest, analüütiliselt viljakast mõõtmest.

Ometi ei soovi ma säärase biograafilise rõhuasetusega alustades langeda tagasi positivistlikusse 19. sajandi Sainte-Beuve'i stiilis kirjanduskriitika traditsiooni. Tunnen tarvidust hoida pidevalt foonil juba möödunud sajandi 60. aastate lõpus eriliselt hoogustunud poststrukturealistlikku laadi suundmusi, mille eredamate ilmingute meenutamiseks piisab, kui mõelda kahele tolle kümnendi lõpus ilmunud ning hiljem tüviteksti staatusesse tõusnud kirjatööle: Roland Barthes'i „Autori surm“ (2002 [1967]) ning Michel Foucault' „Mis on autor?“ (2001 [1969]). Ent nende suundumuste puhul tuleb arvestada, et tegemist pole üksnes 1960. aastate prantsuse teoreetiliste uuendustega, vaid jätkuga traditsioonile, mille juured on 20. sajandi alguse vene formalistide loomingus ning mille (eel- ja järel)peegeldusi kohtas ka Marcel Prousti esseistikas. See kirjandusteoreetiline traditsioon, mida siinses uurimuses järgin, eitab kirjandus- või kunstitõe tähenduse selginemist autori intentsiooni mõistmise, äratbamise kaudu. Mõnel moel võib järgnevat eluloolist kõrvalepõiget vaadelda sissejuhatuseks retseptsioonilukku, kuna eelmainitud (post)strukturealistlikest tendentsidest hoolimata arvestatakse autorite eluloolise taustaga ilmtingimata vähesema teoreetilise pretensiooniga kirjanduskriitikas. Ent ka pretensioonikamas retseptsioonis, olgu psühhoanalüütilises või muus, tuleb autori kuvand kui potentsiaalne mask sagedasti ka teoste analüüsil mõjutegurina mängu.

Eelnevat kokku võttes võib nentida, et mis puudutab selliseid mõisteid nagu *intentsioon*, *inspiratsioon*, *biograafilised mõjutused*, siis ühtepidi liitun kriitikaga, kes neid eirab, teisalt hoidun neid täielikult välistamast – ma arvestan biograafiliste narratiivide metatekstuaalset kohalolu kui paratamatust. Ühesõnaga: ma ei väida jõudvat lähemale autori intentsioonide, soovide ja tahtmiste, tema salajaste mõtete ja kirgede mõistmiseni. Äärmisel juhul pretendeerin autori kui fiktsionaalse tegelase,

autori kui koondteksti võimalikkuse piirides selge analüüsini, võttes arvesse nii tema enda nime all kui tema kohta käivaid kirjutisi, diskursust, kuhu ta kuulub.

Biograafiliste mustrite väljajoonistamine täidab seega mõlema autori retseptsiooniloo mõtestamiseks hädavajaliku tausta rolli. Isegi juhul kui töö hilisemas järgus kasutan Oksa ning Ducasse'i tekstide analüüsil psühhoanalüütilist meetodit, ei eelda ma hetkekski, et kuskilt võiks paljastuda autori kui kord elanud, tegutsenud, mõelnud ja tundnud isiku tõene intentsioon või taotlus. Sest hoolimata sellest, millised kriitikanooled psühhoanalüüsi hilisemas teaduses ka tabanud poleks, ühtib siinkirjutaja eeldus freudistlikust diskursusest pidevalt läbi kajava eeldusega, et see, mil moel keegi põhjendab või katsub manifestsest-eksplitsiitselt põhjendada seda, mida teeb, ei ühti või vähemasti ei pruugi sugugi ühtida sellega, millist eesmärki tema sõnad ja teod näivuse varjus teenivad.

Lacanilik teooria tõstab esile lausuja-mina ja lausungi-mina vahel haigutavat lõhet ka suuremat tõeväärtust taotlevas mittefiktiivses tekstis, kirjanduslikkusele pretendeerivast või vähemasti kirjanduslikuna loetavast tekstist on seeläbi veelgi ohtlikum otsida vastust küsimusele „Milline oli autor?“ Ent eelnevat arvesse võttes, inimese psüühilise mina pideva mitmetioleku ja vasturääkivuse taustal ei pruugi säärane autori elu ja loomingut siduv lugemine sugugi väheviljakas olla. Tuleb lihtsalt osata keelt ja mõista koodi, mitte teha põhjapanevaid ja meelevaldseid järeldusi paari kontekstist välja rebitud sõna põhjal. Samuti säilib võimalus möönda, et seda koodi tõlgendada ei osata, ent jätkata järeldustega keeleoskamatus arvesse võttes. Autori metataseandilise intentsiooni poeetilise teksti analüüsist väljajätmine tema rohkem või vähem paratamatut biograafilist kaasteksti ei kustuta. Vähemasti ei elimineeri see seda kui sotsiaal-poliitilisele määratletusele alluvat ideelist raami, mis lugemiskogemuses, sealhulgas akadeemilises kriitikas, alati virtuaalselt kohal on, hoolimata sellest, kui palju konkreetseid eluloolisi fakte või tõeväärtusele pretendeerivat minakirjutust lugeja interpretatiivses väljas eksisteerib.

Järgnevalt üritan skitseerida need kaks või enam võimalikku mustrit, üks Ducasse'ilt ehk end autopoeetilise aktiga ise teistkordselt sünnitanud Lautréamont'i krahvilt, teine eesti kirjanduse isehakanud esimeselt dekadendilt ja tumedalt inimeselapselt Oksalt, ning jälgida, kas neis mustrites leidub kattuvusi – olgu või müütilisi, narratiivseid, struktuurseid.

1.2. OKSAMUSTER: ELULOOLINE KATSETUS

Jaan Oksal (1884–1918) oli bretonilikus mõttes Ducasse'ist vähem õnne, ta jättis jälgi, küll hajusaid ja segaseid, ent mõned aastad oli ta ka oma eluajal nii aja- kui niinimetatud päris kirjanduses kindlalt kohal. Tema trajektoor oli kaasaegsetelegi algusest peale ja jooksvalt teada. Tuginedes lähikondlaste mälestustele, millest suur osa on leidnud tee ka Hando Runneli koostatud ja kirjatases Ilmamaa avaldatud kogutud teoste kaante vahele, ning neile vastavale biograafilisele informatsioonile,

mis on kättesaadav Eesti biograafilises andmebaasis, võib tema eluloo kokku võtta järgnevalt.

Oks sündis 28. veebruaril 1884. aastal Ratla külas Pärsama vallas Saaremaal. Peres oli viis last, kellest Jaan oli keskmine. Tema lapsepõlvest on meieni jõudnud killukesi nii temalt endalt kui tema kaasaegsetelt: luuletuses „Laul lapsepõlvest“ ning proosapalades „Mu elust“ ja „Noorus“ maalib ta oma elu esimesest poolest üpris trööstitu, oksalikult sünge pildi, milles võib näha soovi vormida oma kuvandit dekadentlike ja romantiliste loojanormide järgi. Vaadelgem kas või esimest kaht stroofi tema lapsepõlvelaulust.

Kus hoovid haisesivad,
sääl aastaid kännisin.
Kus sitsikuue-räbal,
sääl ilma sündisin.

Mu ema oli vördjas,
ma kahekordne veel.
Mu isaks... vanad poisid,
armastus – kõrtsiteel.
(Oks 2003: 46)

Neist ridadest kajab läbi dekadentlik elutunnetus ja iseenda eluloo kannatusrohke romantiseering, mis eesti kirjanduses näib pisut hiljem peegelduvat arbuja Heiti Talviku värssides, ent tuletab nooreestilikult frankofiilses kontekstis meile ehk esmalt meelde Baudelaire'i „Kurja lillede“ alguses paiknevat „Õnnistust“.

Kui parajaks pidasid kõrgemad väed
maailma, nii tüütusse, saata poeedi,
ta ehmunud ema siis rusikas käed
tõstis Issanda poole, et hirmsasti needi:

„Miks sülest ei sündind mul madude salk,
neid toidaksin ennem kui seesugust kidu!
Ah neetud too lõbude öö, mille palk
on see üsasse sattunud igerik idu!
(Baudelaire 1967: 9, tlk Johannes Semper)

Kirjandusteadlane Aarne Vinkel on 1963. aastal ilmunud artiklis „Mööda kirjanduslikku Saare- ja Muhumaad“ esitanud uurimistulemusi, mis peaksid tema arvates Oksa enda sõnad ülemäärase dramatiseeringu tõttu kõrvale heitma:

Teiselt poolt aga on kindel, et kurikuulus „Lapsepõlv“ on puhas literatuur, millel pole midagi ühist Oksa vanematega. Samuti ei tohi selle dekadentliku moepalaga samastada kogu Oksa loomingut, mis on hoopis mitmepalgelisem,

sellest hoolimata, et kirjanik uppus lõpuks vaimuhaigusega segatud individualismi. (Vinkel 2004 [1963]: 420)

Vinkeli lähenemises peaks siiski nägema üksnes üht võimalikku narratiivset konstruktsiooni teiste seas; põlates küll ära ühe kindla luuletuse liig naiivbiograafilise tõlgenduse, kumab ühe- või teistsugune müüdiloomepraktika läbi Vinkeli endagi kirjatööst. Ilma vähemagi varjamiseta näib temagi vajavat Oksa loominguga ja elu mõistmiseks vaimuhaiguse turvalist ja kindlalt määratlevat kaarti, mille tõlgendusliku kinnistumise heaks töötas juba Friedebert Tuglaski⁶. Ent kahtlemata ei saa Vinkeli tõlgenduse puhul jätta tähelepanuta teksti ilmumist okupatsiooni tingimustes Nõukogude Eestis ning kaasnevat ideoloogilist kallutatust, mis tema hinnangu – või õigupoolest lausa kohtuotsuse: „vaimuhaigusega segatud *individualism*“ – tooni tahes-tahtmata määrab.

Ent 1960. aastate käsitluste hulgas pole Vinkel ainus, kes toonitab Oksa enda välja pakutud biograafiliste pudemete rõhutatud fiktsionaalsust. Oksa 50. surmaaastapäeva puhul ajakirjas „Looming“ ilmunud artiklis rõhutab Kalju Leht samuti uuritava autori kuvandiloomeprintsiipe, mis, võides küll peegeldada autori siseelumeelelaadi, ei ole käsitletavad faktitruude ajaloodokumentidena:

Nii subjektiivne kui J. Oksa looming ka on, leiame sellest välisjoonelist autobiograafiat haruharva, küll aga tunnetame autobiograafilise sisetunde segatiivsust. (Leht 1968: 302)

Ent jätkakem Oksa perekonnavaloo vaatlusega läbi lähisugulaste kirjapandu, et luua foon hilisemele biograafilisele retseptisiooniuuringule. Jaan Oksa isa Mihkel Oks pidas sama ametit, mida poegki – kooliõpetaja. Inimesena oli ta, vähemasti kirjaniku venna Eduard Oksa ja teiste kaasaegsete mälestuste põhjal, range ja nõudlik. Jaan Oksa õetütar Linda Traumann on teda iseloomustanud järgmiste sõnadega: „Mihkel Oks omas valju, tasakaaluka, õiglase, sügava-usulise iseloomu ning oma lapsi kasvas ta karmilt ja valju distsipliini all. Iga öeldud käsku pidi täpselt täidetama, iga väikest üleaset karistati.“ (Traumann 2004 [1932]: 365) Emast on jäänud hoolitsev ja armastav mulje – nii palju kui me kuulujuttude põhjal inimese isiksuse kohta järeldusi võime teha (autori kui diskursiivse üksuse puhul küll ehk sama palju kui kõigi muude fiktiivsete elementide põhjal): „Ema seevastu oli pehme ja hell, askeldav, töökas ja hoolitsev. [...] Jaan olla olnud ema lemmiklaps. Ta omanud pehme, tagasihoidliku, unistava iseloomu.“ (Traumann 2004 [1932]: 365–366) Koolis olnud Oks andekas ja seltsiv. Linda Traumanni 1932. aastal ilmunud artikkel „Jaan Oksa elust ja arengust“ vastandub ka müüdile Oksast kui eluaegsest heidikust, süngest romantikust: „Tuntakse teda vaid „tumedat inimeselapsena“, milline ta oli vaid viimasel kokkuvarisemise ajal, enne seda oli ta aga elujõuline noorur, kelles oli optimismi ja humoori.“ (Traumann 2004 [1932]: 365)

⁶ „Oks veetis nii oma isikliku kui ka kirjandusliku elu otsekui väljaspool ühiskonda, kuskil ääremail. Tema tee riivas küll üldist arenemisjoont, kuid ometi seisis ta jõhkra *enfant terrible*’ina kõigest ja kõigest eemal.“ (Tuglas 1935a)

1902. aastal lõpetas Oks Kaarma seminari. Seejärel algas töö õpetajana. Esmalt Hiiumaal, kus teenis Pühalepas Kasevälja koolmeistrina. 1904 läks Oks Haapsallu pedagoogilistele kursustele õpetajakutset taotlema (Looring 2004 [1938]: 374). Artiklis „Jaan Oks Haapsalus“ on Aleksander Looring nentinud, et tegu oli küllaltki andeka õpilasega, kes sõbrustas küll vähestega, kuid oli tuntud vaimukuste ja irooniliste väljaütlemiste poolest (Looring 2004 [1938]: 374–376). Haapsalu perioodist pärineb ka teadaolev enesetapukatse õnnetu armastuse pärast: „Ühel päeval arenenud konflikt teravaks, Oks olnud haavunud ja viibides tütarlapse pool (Jürgensoni pansionis), haaranud peegli ees pussi ja lõiganud sellega oma vasaku käe sooned läbi.“ (Looring 2004 [1938]: 378)

Kaasaegsete mälestustest saame samuti teada, et ülevenemaalised vasakpoolsed ja revolutsioonilised meeleolud innustasid Oksagi poliitilist vaimu. Poedi revolutsioonilisest meelestatusest kirjutab ka Arne Vinkel: „Õpetajana töötades on Oks otsinud suviti kõrvalteenistust. 1905. aastal oli ta Oranienbaumis pargitööl. Oksa kaasõpetajate arvates tugevnes seal kirjaniku revolutsiooniline meelsus, nagu see avaldus Massus Läänemaal, kuhu ta 1905. a. sügisel tööle asus.“ (Vinkel 2004 [1963]: 364)

1905. aastal asus Oks tööle Massusse vallakooli juhatajana. Toonasegi perioodi kohta on sõna võtnud Looring:

Oks on teinud Massus koolitööd täie hoolsusega ja kindlasti mitte halvemini, kui seda tegid tema eel- ja järelkäijad. [...] Koolitöö kõrval võttis Oks agaralt osa ka seltskondlikust tööst, kuuludes juhtivate tegelaste hulka. [...] Peamised Oksa huvi- ja tegevusalad seltskondlikus töös olid kirjandus, näitekunst ja muusika. (Looring 1936: 917)

Hilisemas Oksa retseptsioonis olulist rolli mänginud psühhiaater ja proosakirjanik-eksperimentaator Vaino Vahing näeb sellest perioodist pärinevaid mälestusi otseselt tühistamas Tuglase ja Aino Kalda korduvaid sõnavõtte Oksa ühiskondliku väljaheidetuse ja perifeersuse kohta:

Oks – *enfant terrible*? Sellega on päri nii Friedebert Tuglas kui ka Aino Kallas. Aga on see nimesilt Oksale kleebitud sõnapaari õiges tähenduses? Jah, raske on vastu vaielda, et ta tõepoolest oli „Noor-Eesti“ „paha poiss“. Aga mitte kuidagi ei taha leppida, kui seda mõistet on laiendatud Oksa vahekorrale kogu ühiskonnaga. Oks ei veetnud ei isiklikku ega kirjanduslikku elu otsekui väljaspool ühiskonda, nagu väidab Friedebert Tuglas, ega olnud tal ka „algusest päälle ühiskonna loomuliku vaenlase asend“, nagu ütleb Aino Kallas. See tähendaks, et õpihimuline ja haridusejanuline koolmeister ning hiljem ka köster elanuks asotsiaalset elu. Aga Massu-aastad? Seltsielu? (Vahing 2005b: 341–342)

Vahingule jääb arusaamatuks, miks kirjeldustest ilmnevaid iseloomujooni Oksa puhul patoloogilisteks peetakse. Ta mõistab, et kirjaniku elus esines kriisiperioode,

kuid rõhutab, et Oks tuli neist alati välja ega kaotanud ei töö- ega eluindu – ka see, et kirjanduslik tegevus ühel hetkel soiku jäi, ei sisalda otsest vihjet ühelegi eluloolisele patoloogiale.

Kuid lisaks vihjetele autori oletuslikele headele-halbadele iseloomujoontele, tilgub kaasaegsete meenutustest läbi viiteid ka Oksa poliitilistele suundumustele. Väidetavalt just Massu aastail süvenesid Oksa sotsialistlikud kalduvused. Taaskord võtab sõna õetütar Linda Traumann:

Massus hakkas ta salaja agiteerima, õhutama. Veidihaaval kogunes ta ümber rühm, kes pooldas ta ilmavaadet. Aidati kaasa ja usuti vabadusse. Selgroog sirgus... Aimati nüüd korrald selgemini, milliselt olid mõisnikud talitanud eestlastega. Massis hõõgus iha kättemaksu järele.

Plahvatas 1905. a. revolutsioon. (Traumann 2004 [1932]: 368)

Sarnane mulje kinnistub Aleksander Tiitsmaa mälestustes Oksast:

Oks on teataval määral kohalik rahvakangelane. Temast liigub rahva seas hulk julgeid, teravmeelseid ütlusi ja anekdoote. Nii õpetanud Oks 1905. a. Mardi ajal kohalikke külapoisse marseljeesi laulma. Jõulu ajal lagunenud jutt laiali, et kõik marseljeesi oskajad kinni võetakse ja isegi maha lastakse. Külapoisiid tulnud kokku nõu pidama ja otsustanud: „Ega me ometi lase ennast kinni panna, ütleme, et Oks õpetas.“ Oksale olla keegi hädaohtlikust otsusest teatanud, mille päälle Oks rahulikult vastanud: „Lollid, mis mõtlevad nad sellega võita. Mina ei kohku millegi eest. Pannakse kinni, las panevad; pääsen jooksu, siis jooksen.“ (Tiitsmaa 1924: 300)

Nendest biograafilistest kildudest võib juba aimata Oksa elu ja kirjutiste sotsiaalset-sotsialistlikku tausta, mille esiletõstmine võimaldas nõukogude okupatsiooni tingimusteski autorist kõnelemist hõlbustada – seda küll mitte veel stalinistlikes tingimustes, kus oksalik stiil ja temaatika langes põlastusse süüdistatuna mandunud väikekodanlikus individualismis ja teistes toona käibeloleva marksistliku-leninistliku ideoloogia silmis kunsti-, kirjandus- ja laiemalt tervet mõttesfääri puudutavates kõige tõsisemat laadi kuritegudes. Säärastele süüdistustele vihjab Oksa 50. surmaaastapäevaks kirjutatud põhjalikus artiklis Kalju Leht, viidates näiteks Max Laossoni ajalehes Eesti Bolševik avaldatud kriitilistele kirjatöödele („Mõningaid eesti kirjandusteaduse ja kirjanduskriitika küsimusi I–II“ – Eesti Bolševik 1949, nr 12, lk 22–39; nr 15, lk 9–25).

Ent huvipakkuvam, mitte üksnes läbi NSV Liidu kommunistliku ideoloogia monokroomse kõverpeegli vaadeldav ühiskondlik revolutsioonilisus, mis iseloomustab nii eesti poeedi kui Ducasse'i ajaloolist konteksti, peegeldub kohati selgelt, kohati tumedalt-varjatult mõlema autori poeetilises loomingus ja selle uuenduslikes viisides, kuidas subjekti enesetaju kujutada, mõtestada – kuidas mitte üksnes lihtsakoeliste moonutusefektide kaudu tõlkida sotsiaalset poeetilisse, vaid esitada kaleidoskoopiline kujutis, mis poleks üksnes karikatuur sellest, mis

on aktuaalne. Vastavasisulisi uurimusi on Ducasse'i kohta Prantsusmaal juba kirjutatud – siinses töös viitan korduvalt Kristeva 1974. aasta uurimusele luulekeele revolutsioonist, kus autor näitlikustab, mil moel modernistlik avangard 19. sajandi prantsuse kirjanduses pidi leiutama uusi vahendeid, millega väljendada indiviidi muutuvat rolli uutes majanduslikes ja poliitilistes tingimustes – uusi vahendeid ja väljendusviise, mis ärgitasid esialgses retseptsioonis kahtlusi psühhopatoloogiast, haiglaslikkusest, ent mille tegelik – või vähemasti kujuteldav, potentsiaalne – eesmärk ja saavutus oli kajastada muutunud sotsiaalset tegelikkust võimalikult adekvaatselt, reaalselt.

„Elu on reaalne,“ nagu kirjutas Oks. Kirjandus on reaalne ja „kirjandust peavad tegema kõik, mitte üks,“ väitis Lautréamont (2009: 288). Siinses töös esitan väite, et oksalik kirjutus sisaldab samasugust revolutsioonilist potentsiaali kui Ducasse'ilgi. Viimasegi puhul tuleb arvestada, et tema luule revolutsiooniline perspektiiv ei leidnud lugejaskonnas vastukaja mitte sünkroonselt, vaid retroaktiivselt – seeläbi ei pea nägema ületamatuid vasturääkivusi Oksa teoste vastuvõtus tema eluajal ja postuumselt: mõistmise ja mõistetamatusse paradigmaatiline muutus on neisse sisse kirjutatud.

Jätkates kronoloogilise elu- ja loomelooga, siis teadaolevalt jääbki Massu-aastatesse ehk vahemikku 1905–1907 Oksa kirjandusliku tegevuse algus. Nii Tuglas kui teised hilisemad uurijad, nagu Paul Reets ja Hando Runnel, on väitnud, et suurem osa Oksa tekste sündis vahemikus 1906–1909. Väliseestlaste kirjandusajakirja Mana õhtul New Yorgis 1970. aastal peetud ettekandes võtab Reets vastavad bibliograafilised teadmised kokku, katsudes leida lahendust nendele pealtnäha lihtsatele, fundmentaalsetele küsimustele, mis oma üldisuses sobiks peaaegu iga kirjutava inimese kohta, ent mille paradoksaalsus ja seesmine salapära on niinimetatud neetud luuletajate puhul eriti esil:

Küsimine parem, mis oli Oksa tööde mõte ja ajend? Miks ta üleüldse kirjutas? Osalt seletab seda ehk viis, *kuidas* ta kirjutas. Me teame, et ta kirjutas oma tööd peamiselt kolme aasta jooksul: 1906, 1907 ja 1908. (1909. aastal on ta juba õige vähe kirjutanud.) Ühes oma kirjas Tuglasele mainib ta, et „eila oli mul 100-nda jutu juubel“ – ja need sada juttu oli ta kirja pannud vähem kui ühe aasta jooksul! (Isegi terves tema „Kogutud teostes“ – kirjastus „Vaba Eesti“, 1957 – leidub meil ainult paarkümmend juttu, mis siiani säilinud.) Niisiis, sada juttu ühe aasta jooksul! Ja 1908. aastal olla ta veelgi rohkem kirjutanud... Ning kogu selle plahvatusliku loomingu mõte? Selle ajend? See võis olla ainult irratsionaalne, nagu see elutunnetuski, mis selle taga. (Reets 2003 [1970]: 394)

Ei hakka siinkohal tõstatama küsimust, milline elutunnetus irratsionaalne pole, ent teadvustamatutest tungidest kantud, peaaegu automatistlikule ning sürrealistliku võttestikuga meetoodiliseski plaanis sarnanevale kirjutuslaadile ning sellele, kui palju

Oks kirjutas ja kuivõrd tema kaasaegsed teda õigustatult grafomaanias süüdistada võisid, leiab kinnitust tema vennagi mälestustest:

Sagedasti aga kirjutas ta ka lausete ja lehekülgede kaupa. Süües, aias jalutades ehk voodis pikutades kargas ta äkist üles, läks pooljooksu kirjutuslaua juurde ja krabistas lehekülje ehk ka mõned laused ära. Aga mis ta oli paberile pannud, seda ta enam ei hakanud ümber parandama. Mina andsin talle nõu ümber redigeerida, vast siis läheb enam labasemaks ja tarvitatavamakas. Aga tema ütles, et iga väike ümberparandus rikub stiili omapärasuse ja kunstimaitse. Temal oli usk oma võimise sisse kindel. Kui ta mõne novelli oli kuukirjast või ajalehe lisast läbi lugenud, siis arvustas ta selle tuhaks ja põrmuks ja arvas, et see ainult sellepärast ongi ilmunud, et see võimalikult labane ja kõigile arusaadav. Oma minasse oli ta kindel, et see midagi üliinimlikku võib korda saata ja et temas on suurvaim peidus ja selle peale oli ta üsna kindel, et tema oma nime eesti kirjandusse jäädvustab. Kui mina selle peale kahtlevalt-uskumata muigas, lisan ta juurde, et kui see tema elus ei sünni, aga peale surma peavad nad ikkagi mind ja minu tööd tunnistama. Tõi siis ette palju kirjanikkude nimesid, keda alles peale surma on leitud. (Eduard Oks 2004 [1929]: 409)

Jah, kurjemad, süvenematud ja üksnes pealispinnal libisevad, meditsiinilis-patoloogilisi lugemisvõtteid maitsevad keeled võiksid öelda: grafomaania. Veel kurjemad: *mania grandiosa*, piiripealne-nartsissistlik isiksus. Ent kirjanduskriitiline kontekst pole kliiniline ning Oks pole patsient: kõike seda võib näha, kui tahta vaadata, võib tekstisisese dünaamika eritleda, ent diagnoos jääb teksti ja/või alati fiktiivse autori sisse. Autori meditsiiniline diagnoos – tõepärane, tõetu – ei anna meile kätte ei tema tekstide olemuslikku ega intertekstuaalset-kultuuriloolist väärtust. Meditsiinilisest aspektist võib ilmnedagi viide, vihje – diagnoos võib olla jälg, üks mulje paljudest, ent mitte rohkem.

Tsiteeritud Eduard Oksa mälestuskillust ilmneb, et Oks kirjutas kiiresti, hooti, puhangutena, sööstes kirjutama poolunestki (mõnikord ta „kargas voodist üles“) ning „mis ta oli paberile pannud, seda ta enam ei hakanud ümber parandama,“ kartes, et niiviisi „rikub stiili omapärasuse ja kunstimaitse“. Kas ei peegeldu siinsete vaatlustulemustegi põhjal Oksa karakteris ja kirjutusviisis too „puhas psüühiline automatism, millega väljendatakse kas suuliselt, kirjalikult või mõnel muul moel mõtte reaalsel toimimist“, too „igasugusest mõistuse kontrollist ja esteetilistest või moraalsetest kaalutlustest vaba mõtte diktaat,“ millest kirjutab Breton 1924. aasta sürrealismi manifestis (Breton 2019: 41).

Kui pöörduda tagasi Reetsi ettekande juurde, siis leiab siitki kulunud mõttemalle. Ei hakka siinkohal pikemalt süvenemagi Reetsi naiivpsühholoogilisse järeltõlget, mis võtab eelduseks inimeste jaotamise ratsionaalseteks ja mitteratsionaalseteks – freudistliku psühhoanalüüsi pärand ja selle hilisemad edasiarendused selliste, nii kirjandus- kui ühiskonnateooriaga vallas tänapäevalgi selliste määrava tähtsusega

autorite nagu 20. sajandi psühhoanalüütilise traditsiooni olulisima edasiarendaja Jacques Lacani, Kristeva ja sloveenia filosoofi ja psühhoanalüütiku Slavoj Žižeki teostes muudavad mõttetuks (pseudo)kartesiaanliku taotluse näha üksikisiku eluloolistes või kollektiivi aja- ja kultuuriloolistes arengutes ning otsustes puhtmõistuslikku korrapära ja eesmärgipärasust. Teame, et seesuguse ühesuunalise ja vaidlustamatu liikumise, progressiideaali kui ühe võimaliku narratiivitüübi nägemine paratamatusena ei ole muu, kui nii müütides, kunstis, kirjanduses ja nii argi- kui ajalooteadvuses valitseva kultuurilise korrastusiha väljendus, mis loodab loogikaprintsiipidele allutada elu sattumuslikkust – ja see justkui allubki, kui uurija usub, et ta neile alluma peab.

Ilma suurema uskumise vaevata on siiski teada, et 1907. aastal oli Oks õetütre Linda Traumanni sõnade järgi kuulutanud, et „tema siia pastalde sekka ei jää!“ (Traumann 1932) ning kolinud Moskvast ligi 1000 kilomeetrit itta jäävasse Samaara kubermangu, kuhu 19. sajandi teisel poolel olid rajatud eestlaste asundused. Seal, senisest kodukohast ligi 2000 kilomeetri kaugusel jätkus Oksa elu vähemasti esialgu pealtnäha enam-vähem samades professionaalsetes rööbastes – õpetades ja kirjutades. Srednaja Bõkovka asunduse kõster-kooliõpetajana teenis ta 1911. aastani. Bibliograafilistest materjalidest teame, et eelmainitud vahemikus, mil ta teadaolevalt enim kirjutas, avaldati tema tekste nii erinevates ajalehtedes, nagu Vaatleja, Sõnumid, Kodumaa, Sädemed, kui ka prestiižsemates Noor-Eesti väljaannetes: Noor-Eesti albumid II, III, IV, V; ajakiri Noor-Eesti 1910/1911, nr 1, 3, 4. Sealjuures peame arvestama, et Noor-Eesti kogumikes ilmunud tekstide kirjutamisaastad olid biograafiliste andmete põhjal tõenäoliselt varasemad.

Andes ülevaadet Oksa tekstidest, ei saa jätta märkimata, et erinevalt Ducasse'ist, kelle tekste teadaolevalt keegi ei toimetanud, töödeldi Oksa tekste enne Noor-Eesti kogumikes avaldamist üsna põhjalikult. Selles kontekstis on kõnekad autori venna Eduard Oksa tsiteeritud mälestused: automatismiga sarnanevat meetodit järgides toodetud teksti autor ise hiljem ei redigeerinud. Tuglase panus Oksa tekstidesse – mis ehk haakusid intuiitiivselt tema endagi toonaste niinimetatud hilissümbolistlike-impressionistlike kirjanduslike taotlustega – oli kirjanduslikes ringkondades sedavõrd teada-tuntud, et luuletaja August Alle treis sellest isegi vemmaltvärssi: „Tuglas kabineti rahus / Oksa oksi maha tahus. / Tuli ette mädaoks – / stiilihaamer tegi: toks! / Oks ja Tuglas, Tuglas-Oks, / stiilihaamri toks ja toks!“ (Alle 1921: 46) Käsikirjalise materjali ja toimetatud tekstide võrdlus võiks kindlasti anda huvipakkuvat informatsiooni, sest ilmselgelt on Tuglasegi toimetajakäe alt läbi käinud tekstid väga isikupärased ja ilmeksimatult oksalikud. Tasub mainida, et Oksa eluajal ilmunuta jäänud kirjatöid avaldati peaaegu toimetamata kujul ligi sajand hiljem, 1990. aastatel kahe eraldi raamatuna Leonhard Lapini kujunduses: „Emased“ ilmus kirjastuses Penikoorem 1995. aastal, „Ihu“ 1998. aastal. Toimetamata ja toimetatud tekstide detailset võrdlust pole siinses peatükis ette võetud, sest põgusama komparatiivse uurimistöö käigus süveneb mulje, et kujundikeel ja motiivistik ei ole märgatavalt muutunud. Samuti ei ühtiks avaldamata tekstide või tekstivariantide analüüs töö

peamise teemaga, mis puudutab ilmunud kirjanduse revolutsioonilist võimekust – olgu see olnud või (alles) olemata –, mitte ilmunud tekstide virtuaalset väge: olgugi et just nimelt teatavas potentsiaalsuses, tulevikku suunatud, revolutsioonilises ja sestap virtuaalses väes paikneb igasuguse revolutsiooniliseks peetava teksti tuum.

Kuigi kirjutus näib 1909. aastal olemasolevate andmete põhjal lõppenud, siis Oksa elumuster hargnes edasi. Samaara perioodi jäid sündmused, mis aitavad kinnistada müüti neetud luuletajast: 1911. aastal Oksa vallandati alkoholismi ja konfliktide pärast külaelanikega, järgnes ajutine hulkurielu ja vangitapiga koduvalda saatmine. Viimased aastad, millest meieni pole jõudnud märki ühestki kirjanduslikust katsetusest, pakuvad ainet erinevateks, rohkem või vähem fantaasiaküllasteks võrdlusteks ja fabuleeringuteks – tekstivoolule vajub peale viivitus, pea kümme aastat, surmani. Siia sobib tõmmata Tuglase laadis rimbaud'likke paralleele: „Mõeldes Jaan Oksale, on mul ikka tulnud meelde Rimbaud' isik. [---] Luua siis, kui nõuab seda sisemine elurikkus, luua spontaanselt, vulkaaniliselt, sünnitada valurikkalt ja kirklikult. Ja vaikida järsku, kui kaob huvi kõige kohta pärast meie tundmatut kriisi.“ (Tuglas 1967: 183–184) Ent säärasele pretentsioonile sekundeerib Vahing: „Kas tasub aga igal pool meenutada ja võrrelda meie Oksa Rimbaud'ga? Ehk on see juba kulunud?“ (Vahing 2005a: 341) Võib-olla tõesti teatud paralleelid kultuurilises käibes väsisid, võrdlused, mis on loodud puhtast mugavusest, esmasest muljest.

Ent rimbaud'like illuminatsioonide modernistliku laadiga võrdlusi võin hilisemas analüüsis endalegi lubada. Mille seljas enam sõita ei kõlba, on ehk üksnes too Paul Verlaine'i *poète maudit*' trööbatud vanker, mis ikka ja jälle tarbimiseks või protestiks aktualiseerub nendes 21. sajandi modernismijärgsetes renessanssides, varasemate avangardide pidevas uusturunduses ja taasläbimängus. See metafoorne sõiduk üksnes kordab romantilis-ideaalset algupära farsilik-kommertsliku komöödia, hiliskapitalistlikule ideoloogiale siseomase kodustatud protestina. Romantiliste müütide seast toon siinkohal illustratiivse vahepalana siiski välja veel ühe kultuurilooliselt ehk kütkestavama uustestamentliku lugemisviisi Oksa loomeelule, mille käis välja Paul Reets eespool mainitud ettekandes, kus põhikujund paistab mängivat kaks aastat pärast Oksa surma ilmunud, Artur Adsoni käega käsikirjalisest materjalist korrastatud fragmentaarse oratooriumiga, mis kannab pealkirja „Kannatamine“:

Nõnda siis tulebki, et Oksa maine elu, ta viimased 10 aastat, tunduvad isemoodi profaanse Kristuse eluna, või paralleelina sellele. Sest ka Kristus pidi oma sõnade eest tegudega vastutama. Ei taha neid kahte just täiesti ära segada, kuid just see kannatamine, kannatuse struktuuri elu keskele asetamine – see oli ka Oksal nii. See just oligi Oks. Kannatamine ongi elu keskpunkt. Ja muud? Muud ei olegi. (Reets 2003 [1970]: 397)

Nagu eelnevalt viidatud, arenes Oksa viimastel, kirjandusega lõdvemalt seotud eluaastatel põhjalikumalt välja tema hilisem äraneeetud luuletaja kuvand. Muljet,

mille Samaarast naasnud luuletaja kodustele jättis, kirjeldab 1931. aasta Loomingus Aleksander Antson:

Peale tagasijõudmist elas Oks üle poole aasta kodus. Alul avaldas ta ilmset meelesegadust, kuigi ta nüüd imelikult endasse suletuna oli väga sõnakehv. Nii ei saadud hoolimata korduvaist püüetest nimetamisväärsetki teada ta elust Samaaras. Otse vastandina endisele seltskonnaarmastusele on ta nüüd igal juhul püüdnud viibida võimalikult üksinda. Kogu talve on kirjanik palju öid pea hommikuni venna talus suure rehetoa ahju peal lamades väikese lambi valgel uurind Piiblist Aja- ja Kohtumõistmise raamatuid või kirjutand. Vahest tukkuma jäädes asund ta ärgates uuesti lugema ehk kirjutama. (Antson 1931: 520)

Pean siingi tuletama meelde Vahingu kriitikat vaimuhaiguse müüdi liialt kergele konstrueerimisele – mida on endassetõmbumises ja meelelaadi kohatises tumenemises sedavõrd veidrat inimese puhul, kes on äsja veetnud pikki kuid vangitapis? Antsoni meenutustest aimub küll resignatsiooni, ent samuti on säilinud huvi mõttetöö vastu. Kuid introvertne eemalolek vanematekodus jõudis, nagu Antsongi kohe lõigu alguses nendib, peatselt lõpule ja vähemasti Oksa kirjandusvälise elu nomaadiline muster jätkus juhutööde najal, kord kraavikaevaja, kord rändkaupmehena. Viimased neli aastat autori bioloogilisest elust – sest meie uurimisaluse Oksa elu oli õige hooga alles ootamas postuumset algust – on kokku võetavad lihtsate, biograafilisest andmebaasist laenatud märksõnadega, mis küll kannavad endas kõige raskemat ja romantiseeritavamat sotsiaalset ja eluloolist taaka. 1914. aastal Oks mobiliseeriti, ta töötas kindlustustöödel Peterburis ja Tallinnas. 1917. aastal haigestus luutuberkuloosi. 1918. aasta 25. veebruaril, päev pärast Eesti Vabariigi väljakuulutamist, suri Tallinnas priihospitalis.

See peaaegu puhtalt vihjeline kokkuvõte ühe inimese elu viimastest aastatest ei ütle palju⁷, ent aitab sobitada selle narratiivi suuremasse tüpoloogiasse, ehk samasse, kuhu Paul Verlaine paigutas Rimbaud, Mallarmé ja vaese Leliani ehk iseenda⁸. Selle pealt võiks ehitada üles nüüdseks juba üsna hariliku *poète maudit* ehk neetud luuletaja biograafia. Sensatsioonimaigulise, kannataja-kunstniku müüti ekspluateeriva eluloo ainek on, ehk ei pakugi ükski teine 20. sajandi alguse eesti kirjanduse suurkuju, mõistagi peale Juhan Liivi, seesugust võimalust – kirjutas Linda Traumanngi oma onust, et too „oli kui Juhan Liivi teisend. Rändas samuti

⁷ Põhjalikuma eluloolise ülevaate esitab Kalju Leht eelnevalt mainitud artiklis autori 50. surmaaastapäevaks (Leht 1968).

⁸ Paul Verlaine, „Les Poètes maudits“ – 1884. aastal ilmunud esimeses osas käsitles Verlaine kolme neetud luuletajat: Tristan Corbière'i, Arthur Rimbaud'd ja Stéphane Mallarméd. 1888. a trükkis lisandusid veel kolm nime: Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam ning Pauvre Lelian. Viimane nimedest viitab anagrammina autorile endale. Oletatavasti kasutas kirjanduses väljendit esmakordselt Alfred de Vigny 1832. a ilmunud romaanis „Stello“. *Poète maudit* on kultuurilise ääreala fenomen, kuid arvestades Verlaine'i esmajärgus esile tõstetud kolmikut, ei pea (nt Mallarmé biograafiales mõeldes) too nn needus tähistama ilmtingimata boheemlikku-kõlvatut eluviisi.

rahutult ümber.“ (Traumann 2004 [1932]: 371) Ent nii hästi või halvasti kui selline imagoloogiline töötlus autori kuvandile ka ei mõju – ja mõjub kindlasti, kui mõelda kas või praeguse prantsuse kirjanduse *enfant terrible*’i Michel Houellebecq’i ja tema romantiliste kuvandiloomeprotsesside peale – võib ühtede ja samade elulooliste faktidega toimides ehitada üles, mitte küll lugematul, aga siiski piisavalt suurel hulgal narratiive, mis paraku kaotavad igasuguse huvitavuse, kui nende taga, ees, ümber või kohal ei ole huvitavat loomingut. Olgugi et hiljem, kui asun vaatlema erinevaid tunnuseid, mis võimaldavad konstrueerida Oksa ja Lautréamont’i retseptiooni tüpoloogiat, käsitlen suurema tähelepanuga seda, kui suurt ja kuivõrd määravat rolli on kriitikas mänginud vihjed autorite võimalikele vaimsetele häiretele kui hõlpsatele selgitustele, millega valitseva ideoloogia vaatepunktist igasugune normist hälbimus turvaliselt raamidesse panna.

Siinkohal tasub peatuda juba peatüki alguses osundatud Noor-Eesti juhtfiguuri Tuglase käsitlusel, täpsemini 1918. aastal Oksa surma puhul ilmunud esseistlikul sissevaatel kirjaniku ellu ja loomingusse. Tekst on tähenduslik mitmes plaanis: esmalt kinnistub sellega Oksa kuulumine 20. sajandi alguse eesti kirjandusuuenduse kaanonisse – see, kes eluajal oli perifeerne, omandab retroaktiivselt keskse, ainulaadse positsiooni kohaliku, sündiva modernismi sasimikus. Teisalt paigutab Tuglas selles kriitilises tüvitekstis eesti modernismi juured taaskord prantsuse dekadentsi, sidudes Oksa kuju, tema *persona*, tema loojamüüdi tihedalt juba eespool mainitud ikoonilise Arthur Rimbaud’ poeedikujuga:

Mõeldes Jaan Oksale, on mul ikka tulnud meelde Rimbaud’ isik. Mõlemad olid patoloogiliselt andekad, mõlema elus oli kirjandusel õieti teiseväärtuslik tähtsus, mõlemad vihkasid sentimentaalset väär-ilu ja mõlemad tungisid tõelise elu poole, ilma seda ometi saavutamata, sest et olid lõplikult romantikud. Huvitav üksikasi: nagu Rimbaud’l, nii oli ka Oksal imelik kalduvus ärilise tegevuse poole – mitte niipalju „kasu“ kui mingi pahupidise romantika pärast, mis tõi enesega ühes see kirk. (Tuglas 1967 [1918]: 183)

Võrdlus pakub huvi, luues juba varakult kultuurilise silla/peegelefekti prantsuse 19. sajandi hilisromantilise dekadentliku-sümbolistliku traditsiooni ja Oksa nooreestilike sugemetega dekadentsi vahele, olgugi et Tuglase esitatavas võrdluses võimaldab kriitilisem pilk soovi korral kahtluse alla seada peaaegu kõik elemendid. Milles seisneb nimetatud autorite andekuse patoloogia? Millisel moel teha kindlaks, et Arthur Rimbaud’ või Oksa elus oli kirjandus n-ö teiseväärtuslik? Ja kas toonaste valitsevate diskursuste seisukohast on üleüldse midagi imelikku „kalduvuses ärilise tegevuse poole“? Ehk on iha sümboolse ja materiaalse kapitali järele mõneti iga sotsiaalse olendi ego ülesehituse loomulik osa, kandudes – kõigist patoloogiatest rippumata – soovist suurema võimu, väe ja hegemoonia järele? Sealjuures ei maksa unustada, et sümboolnegi kapital oli mõlema autori, nii Oksa kui Rimbaud’, eluajal kaheldava väärtusega. Mõlemad tõsteti kultuuriliselt hegemoonilisse positsiooni alles postuumselt – ja kui Rimbaud’ prominentne paigutus modernistlikus ja hilisemas kirjandustraditsioonis on väljaspool kahtlust, siis Oksa poeetilises

revolutsioonis sisalduva potentsiaali teadvustamine ja teostumine, aktualiseerumine on alles ja üha ikka toimumas – hoolimata 20. sajandi vältel kordunud retseptiivse plahvatuse momentidest, mille tähtsust, ent teatavat esmapilgul monotoonsena näivat fenomenoloogilist segadust siinseski uurimuseski käsitlen: segadust, mis seisneb ambivalentsuses ja tihti lausa tunnistatud mõistmatuses, millega kümnendist hoolimata Oksa on vaadatud.

Ent siiski peegeldub Tuglase 1918. aasta käsitluses juba arusaamine dekadentliku, revolutsioonilise poeetika seotusest ühiskondlike, poliitiliste ja majanduslike arengutega – see on näilise mitteangäžeerituse, selle „äärmuseni viidud subjektivismi“ paradoksaalne ja äraspidine äärmuslik angäžeeritus:

Nii kunstlikud ja ebaetsad kui näivadki säärased tüübid, ometi polnud neis vähimatki poosi ning võltsi. Nad peegeldasid mõlemad oma rahvuse ja ümbruse „dekadentlikke“ kalduvusi, antud eelduste kohaselt. Nad olid oma aja pahupidi pöördunud ja haiglasiks hõõrdunud unistuste vastukumad. (Tuglas 1967 [1918]: 183–184)

Tuglase tekstile, mis maalib Oksast pildi kui *enfant terrible*'ist, mandunud loojast, toetub suuresti ka juba eespool tsiteeritud Vahingu kirjatöö „Valetage enne, mitte aga pärast“, mis ilmus Oksa 100. sünniaastapäeva puhul 1984. aastal ajakirjas Keel ja Kirjandus. Sama tekst avaldati 2005. aastal Ilmamaa kirjastuses ilmunud Vahingu esseistikakogumikus „Vaimuhaiguse müüt“ – pealkiri on tabav ja just sellesama müüdi dekonstrueerimisega Oksa näitel Vahing oma juubeliartiklis tegelebki. Vahing mõõnab, et biograafilised materjalid lubavad tõepoolest oletada haigust, ehk lausa kaht haigust: tuberkuloosi ja alkoholismi. Ent esimesel neist ei ole vähematki pistmist inimese kõlbelise ega vaimse tervisega. Teise puhul pole meieni jõudnud ka muud informatsiooni peale kohatise alkoholi liigtarvitamise kolmel Samaara kubermangus veedetud aastal. Samuti tuletagem meelde, et küsimus irratsionaalsest eluviisist puudutab üksnes positsiooni, mida kõnealune indiviid hõivab valitseva ideoloogia võimumaastikul. Miski peale eri aegadest pärit ning kohati vastuokslike meenutuskatkete ja kuulujuttude ei anna alust Oksa postuumselt vaimuhaigeks tembeldada ning seeläbi tema kirjutisi ära seletada – miski peale iha kodanlust epteeriva isikumüüdi järele.

Oksa surmaastal ilmus Noor-Eesti järellainetuses sündinud uue kirjandusliku avangardrühmituse Siuru eestvedamisel tema esimene proosakogumik „Tume inimeselaps“, kaks aastat hiljem, 1920, järgnes kogumik miniatuure ja novelle „Neljapäev“. Mis puutub hilisemasse avaldamislukku, siis pärast 1920. aastat ei ilmunud Eestis ühtki Oksa raamatut kuni 1967. aastani, mil Loomingu Raamatukogus tuli välja valimik „Vaevadema“. Tõsi, 1957. aastal ilmusid Visbys väliseesti kirjastuselt Vaba Eesti Oksa „Kogutud teosed“. Uue iseseisvusaja alguses ilmusid eraldi raamatutena „Emased“ ja „Ihu“ (1995, 1998). Oksa viimane niinimetatud renessanss jääb 21. sajandi algusesse, mil kirjastus Ilmamaa avaldas kaks toekat köidet: 2003. aasta „Otsija metsas“ koondab Oksa ilukirjandust, 2004. aastal ilmunud

„Orjapojad“ hõlmab ajakirjanduslikku toodangut, kriitikat ja kirju. Lõpetan selle lühikese biograafilise etüüdi Oksa enda ridadega „Tumedast inimeselapsest“, mille biograafilis-müütiline tõlgendus võiks oma kohatises naiivsuses mõjuda naljakalt, ent mis sobitub dekadentlikusse imagoloogiasse, mille eritlemist uuritavate autorite vooluline kontekst kui mitte lausa ei nõua, siis vähemasti lubab:

Sündis jumalate väljaoksendamine, kus hing nagu merehaige magusast kiigutusest purju jääb või palju toitu tühjale südamele pööritusi teeb ja sisikonna iiveldama ajab.

Kõige selle järel suri haiglane põlluhaldjas ära, kui ta enese enne tühjaks oli sülitanud. (Oks 2003: 185)

1.3. LÄBI LAUTRÉAMONT'I KRAHVI NÄHTAMATU ELU

Üheksateistkümnenda sajandi lõpp näeb kord veel oma luuletajat (kes ei tohiks küll alustada meistriteosega, vaid peaks järgima looduse seadust); ta on sündinud Ameerikas, jõe ääres, Plata suudmes, seal kus kaks rahvast, endised vaenlased, üritavad üksteist majanduslike ja kõlbeliste edusammudega üle trumbata. Buenos Aires, Lõuna kuninganna, ja koketne Montevideo ulatavad teineteisele sõbralikult käe üle Argentiina suure lahesuudme vete. Kuid igavene sõda võttis nende maade üle võimust ja lõikab rõõmuga arvukaid ohvreid. (Lautréamont 2024: 39)

Ah kuid tõepoolest, mu kallis Destrée, Lautréamont'i näol on tegu päris hullumeelse andega – Selles erakordses raamatus on pilkavat lüürikat, verist raevu markii de Sade'i vaimus ja kesk ebardlikku lausekuhja leidub ridu, mille oivaline kõla lööb lausa pahviks!

Ootan kannatamatult, et sellest raamatust kirjutataks – **loodan, et olete saanud rohkem teada selle kummalise mehe kohta, kes kaunisõnaliselt laulis hünni pederastiale**. – Tõsi, raamatus leidub ka Odilon Redoni laadis košmaare – haikala ja inimese suguühe on jalustrabav – samuti on seal üsna veetlevalt kirjeldatud, kuidas vagiina kaudu rebitakse välja soolikad, maks ja süda⁹. (Huysmans 1967)

⁹ Autori tõlge. Originaal: Ah ! mais oui, mon cher Destrée, c'est un bon fol de talent que le comte de Lautréamont. Le singulier bouquin, avec son lyrisme bouffe, ses enragements sanglants de marquis de Sade et, dans un tas de phrases fichues comme quatre sous, quelques-unes qui éclatent avec une sonorité magnifique.

J'attends avec impatience un article sur ce livre. J'espère que vous aurez trouvé des renseignements sur la vie de cet étrange bonhomme qui a crié l'hymne à la pédérastie avec de belles phrases. C'est vrai qu'il y a là-dedans des cauchemars à la Redon. Le baisage de la requine par l'homme est stupéfiant et il y a un petit vidage d'entrailles, de foie, de cœur par le vagin qui est assez alléchant !

Isidore Lucien Ducasse sündis 4. aprillil 1846 Uruguay pealinnas Montevideos – *Guerra Grande*, mille käigus Manuel Oribe juhitud *blanco*’d võitlesid Fructuoso Rivera juhitud *colorado*’de vastu ning kus Argentiina diktaator Rosas toetas *blanco*’sid, samas kui Prantsusmaa pakkus abi Riverale, oli kestnud juba seitse aastat ning olgugi et kodusõda leidis ametlikult lõpu 1851. aastal, püsis olukord konfliktne uue sajandi alguseni. Isidore’i isa François töötas Prantsuse saatkonnas – ta tuli Prantsusmaalt Uruguaysse 1839. aastal, olles enne teeninud Tarbes’i piirkonnas kooliõpetajana. Isidore’i ema, Jacqueline Davezac, suri 1847. aasta 9. detsembril – tema surmapõhjus on teadmata nagu 23 aastat hiljem Isidore’i endagi puhul. On kahtlustatud, et Jacqueline sooritas enesetapu, ent küllap tuleb meil selles küsimuses nõustuda tunnustatud Ducasse’i uurija ja tema mainekas Pléiade’i väljaandes ilmunud kogutud teoste koostaja, kommenteerija ja toimetaja Jean-Luc Steinmetzi arvamusega, et säärane oletus ei põhine millelgi muul peale „Maldorori laulude“ sünge esteetika (Lautréamont 2001: 7).

Rohkem informatsiooni Isidore’i perekondlike suhete kohta meieni jõudnud pole. Küllap piisab sellestki innukamate psühhoanalüütiliste tõlgendajate meeleheaks: võiks ju ametnikust isa endisest pedagoogilisest karjäärist leida seletust Lautréamont’i vankumatule vihale kooliõpetajate vastu – ehkki biograafiliste selgituste armastajad leiaksid siin pigem seoseid Isidore’i range koolieluga Prantsusmaa internaatides – ning ilma emata möödunud lapsepõlv võis ajendada „Maldorori laulude“ esmapilgul kummalist ja võõristavat vaenulikkust naissoo suhtes. Ent praegu pole meil vähimatki soovi neist eluloolistest killukestest Lautréamont’i loomingu kohta põhjanevaid järeldusi teha – pigem pakub meile Ducasse’i nagu Oksagi puhul huvi, millist funktsiooni seesugused eluloolised faktid täidavad autorikuvandi loomises ja teoste hilisemas retseptsioonis. Nagu peatselt selgub, pole dekadentlik imago Ducasse’i teoste tõlgendustes mänginud sugugi väiksemat rolli kui Oksa või Baudelaire’i, Verlaine’i, Rimbaud’ või Liivi puhul.

1859. aasta oktoobris alustas Isidore õpinguid Tarbes’i keiserlikus lütseumis, kus tema koolitee kestis 1862. aastani. Järgnevast aastast biograafilisi andmeid pole, ent 1863 astus Ducasse Pau lütseumisse, kus tema koolitee 1867. aastal lõpule jõudis. Samal aastal veetis ta mõned kuud sünnilinnas Montevideos, ent aasta lõpuks oli ta tagasi Prantsusmaal ning seadis ennast sisse Pariisi. Igakuine majanduslik toetus isalt võimaldas tal sellest ajast kuni surmani pühenduda professionaalses plaanis üksnes kirjandusele.

Olles andnud põgusa ülevaate Ducasse’i teadaolevale kirjanduslikule tegevusele eelnevast elukäigust, jõuame nüüd tema kolme viimase aastani – 1868, 1869, 1870 –, kuhu koondus kogu tema teadaolev kirjanduslik toodang – ja kus sündis Lautréamont’i krahv. Suure tõenäosusega tuletas Ducasse selle varjunime 19. sajandil äärmiselt populaarse, kuid tänapäevaks suuresti unustuse hõlma vajunud romaanikirjaniku Eugène Sue teosest „Latreáumont“ (1838) – ajaloolistel sündmustel põhinev raamat rääkis kuningas Louis XIV vastu korraldatud niinimetatud Latréaumont’i vandenõust, mille peaorganisaator oli Gilles Duhamel

de Latréaumont. „Maldorori laulude“ kirjastaja Albert Lacroix oli välja andnud ka Sue teoseid ning ajal, mil Ducasse tema poole pöördus, tegeleski ta „Latreáumont“i“ kordustrükiga. Suure tõenäosusega võiski varjunimi temalt pärineda, asendades nõnda esimese, puhtale anonüümsusele läheneva pseudonüümi kolm tähti ***, mille taha Ducasse esimese laulu kahes esimeses versioonis varjunud oli.

Peaasjalikult kõik, mida teame Ducasse'i elust ja tegemistest Pariisis, pärineb tema kirjastaja Lacroix' mälestustest, millele lisanduvad klassivenna Paul Lespèsi meenutused kunagisest kaaslasest, mida ta aastakümneid hiljem õnneliku juhuse tahtel intervjuueerijaga jagama sattus. Enne nende kahe nimetatud allika juurde suundumist võiksime analüüsi sümmeetria huvides heita pilgu paarile kohale, kus sarnaselt Oksaga näib „Maldorori laulude“ autor vihjavat enda biograafiale. Hilisemaid biograafe ajendas nimetatud vihjelisust tekstist välja lugema faktinappus ning loomulikult ka romantiline arusaam lüürilisest luulest ja lüürilisest luuletajafiguurist, kes – teose võimalikust fantastilisusest hoolimata – valab paberile seda, mis on personaalne, läbi elatud. Nimelt, kui vaatasin eelnevas alapeatükis põgusalt, mil moel moonutas Oks kirjutistes enda lapsepõlve, sünnikohta, biograafiat kui sellist, siis sarnastele pseudovihjetele on juhitud tähelepanu Lautréaumont'igi puhul.

Toon siinkohal välja lõigud, mille hulgast mõnele vihjas ka poststrukturealistliku mõtte tähtajakirja Tel Queli asutajaliige Marcelin Pleynet eespool mainitud 1967. aasta uurimuses. Esimesel kahel juhul – sarnaselt alapeatüki alguses esile tõstetud tsitaadiga – viitab jutustaja endale (ehk siis oletatavale Lautréaumont'i krahvile), mujal näivad väited käivat Maldorori kohta. Muud subjekti kujundamises ja arengus kasutatavad tekstilised mehhanismid, nagu ainsuse esimese ja kolmanda isiku pidev vaheldumine teoses, jutustaja ja Maldorori segunemine-vahetusseminek, tulevad lähema vaatluse alla hiljem, kui asun põhjalikuma tekstianalüüsi juurde ning näitan, et sarnaseid muundeid kohtab Oksagi proosaluules. Võime oletada, et varajane positivistlik kriitika, kelle käsutuses ei pruukinud olla isegi Lacroix' ega Lespèsi kaheldava tõeväärtusega mälestusi, võis seesuguseid vihjeid romantilises vaimus tõlgendada, segades sealjuures Maldororile ja Lautréaumont'i krahvile omistatud biograafilised detailid oletatava romantilise loojafiguuriga.

- (1) „Kui kolmkümmend aastat elukogemust võiks mingil määral seda lahendust ühes või teises suunas kallutada, tohiksin ehk väita [---].“ (I laul, 9. stroof)
- (2) „Räägitakse, et sündisin kurdina.“ (II laul, 8. stroof)
- (3) „[---] ja nooruk kavandab sõbra vastu kuritegu, vähemasti juhul kui ta on selline nagu mina noorena olin.“ (I laul, 10. stroof)
- (4) „Mu vaim hägustus, sinna sigines mingi tihke suitsjas teadmatus [---].“ (II laul, 10. stroof)
- (5) „Ta [autor] tõmbab vaevarikalt käega üle lauba, justkui ajamaks laiali pilve, mille tihedus pimestab ta mõistust.“ (II laul, 4. stroof)

Lisan väikese kommentaari valitud näiteile. (1) Ducasse suri 24-aastasena ning oli kõigi oletuste kohaselt neid ridu kirjutades 22-aastane. Kui minna kaasa biograafiaile ülemäära tähelepanu osutavate uurijatega, võime oletada, et Ducasse soovis ehk lüürilise luule mallidega mängides laulude (fiktiivset) autorit vanemaks valetada, lisamaks ridadele küpsust, kogemusväärtust. (2), (3) Kõigi andmete kohaselt ei olnud Ducasse'il ühtki säärast tervislikku kõrvalekallet. Lubades endile küllaldast tõlgendusvabadust, võime näha sarnasust eelnevas peatükis vaadeldud näitega, kus Oks maalis pilti oma lapsepõlvest: vaevarikas, kannatuste, vaesuse, kuritegevuse ja haigustega pikitud saamisloogu sobitub samuti romantilise loojamüüdi raamidesse. (4), (5) Viimastes näidetes näeme vihjeid oletatava autori „hägustunud vaimule“ ning „pimestunud mõistusele“ – sellised tekstikatked sobivad hästi ahvatlema kriitikuid, kes otsivad selgitusi teose struktuurilistele ja stiililistele eripäradele vaimuhaiguse müüdist.

Liikudes edasi kirjastaja Lacroix' meenutustele Ducasse'ist, tsiteerin siinkohal taaskord Marcelin Pleyne't 1967. aasta biograafiat, kus autor viitab 1885. aasta „Maldorori laulude“ väljaandja Léon Genonceaux' uurimusele:

Ducasse oli tulnud Pariisi eesmärgiga õppida Polütehnilises instituudis või kaevandustehnikumis. 1867. aastal elas ta hotellis aadressil Notre-Dame-des-Victoires'i tänav 23. Ta kolis sinna kohe pärast Ameerikast naasmist. Ta oli suurt kasvu tumedapäine ja sileda näoga närviline, korralik ja töökas noormees. Ta kirjutas vaid öösiti klaveri taga istudes. Ta deklameeris ja sepistas oma lauseid, saates neid prosopopöasid akordidega. Säärane komponeerimismeetod viis teised elanikud meeleheitele ning olles sageli voodist üles aetud, ei saanud neil tekkida vähimatki kahtlust, et tegu on hämmastava sõnamuusiku, haruldase lausesümfonistiga, kes klahve tagudes otsib oma kirjanduslikule orkestratsioonile rütmi.¹⁰ (Pleyne 2013 [1967]: 11)

Samas biograafias juhib Pleyne tähelepanu erinevatele mainekatele kirjanikele ja mõtlejatele, kes Lacroix'lt pärinevaile infokildudele tuginedes on aidanud kaasa Lautréamont'i autorikuvandi müstifitseerimisele. Toon välja huvipakkuvad nimetatud töötlustest, mis kõik mängivad romantilisel müüdil vaesest, vaevatud ja hullust loojast.

Hispaania sajandialguse avangardist Gomez de la Serna kirjutas 1925. aastal Pariisi sürrealistliku ajakirja *Disque vert* Lautréamont'ile pühendatud numbris: „Pariisis

¹⁰ Autori tõlge. Originaal: Ducasse était venu à Paris dans le but d'y suivre les cours de l'école Polytechnique ou des mines. En 1867 il occupait une chambre dans un hôtel situé au 23 rue Notre-Dame-des-Victoires. Il y était descendu dès son arrivée d'Amérique. C'était un grand jeune homme brun, imberbe, nerveux, rangé et travailleur. Il n'écrivait que la nuit, assis sur son piano. Il déclamait, il forgeait ses phrases, plaquant ses prosopopées avec des accords. Cette méthode de composition faisait le désespoir des locataires de l'hôtel qui, souvent réveillés en sursaut, ne pouvaient se douter qu'un étonnant musicien du verbe, un rare symphoniste de la phrase cherchait, en frappant son clavier, les rythmes de son orchestration littéraire.

veetis Ducasse külmi ja vihmaseid päevi oma toas, väljudes voodist alles öösel. Ta kirjutas ja mõtles. Üüriklaver oli kogu tema luksus.“¹¹

1920. aastal pakkus ajakirjas Action kirjanik ja hilisem de Gaulle'i valitsuse kultuuriminister André Malraux välja endagi fiktiivse töötuse meenutustest, mis Léon Genonceaux'l, „Maldorori laulude“ 1890. aasta väljaande kirjastajal ning eessõna autoril, oli õnnestunud saada laulude esmakirjastajalt-trükkijalt Albert Lacroix'lt: „Lautréamont sõi väga vähe, töötas üksnes öösiti, klaverimängu saatel, ja jahmatas majaperemeest tarbitud kohvikogustega.“¹²

Sürrealistliku liikumise algmesse tuumikusse kuulunud ning koos Bretoniga 1919. aastal kahasse kirjutatud „Magnetväljade“ autor Philippe Soupault täheldas 1946. aasta „Maldorori laulude“ eessõnas: „Ta kirjutas üksnes öösiti klaveri taga istudes. Ainsad mööbliesemed tema väga hämaras toas olid voodi, kaks raamatuid täis kohvrit ja pianiino. Ta jõi väga suurtes kogustes kohvi. Ta deklameeris, tagudes klaveril pikki akorde. Säärane komponeerimisviis ajas meeleheitele teisi majaanikke, kes keset ööd tihti ehmatusega ärkasid.“¹³

Jätkan teise biograafilise allikaga, eelmainitud intervjuuga Paul Lespèsiga, ühega neist, kellele Ducasse pühendas 1870. aasta „Luuletuste“ esimese osa („Poésies I“) ning kes oli 81-aastane, kui François Alicot teda 1927. aastal ajakirja Mercure de France tarvis küsitles. Arvestades, et tegemist on ainukeste mälestuskildudega, mis Lacroix' meenutuste kõrval lugetajatele tänini kättesaadavad, tsiteerin Marcelin Pleynet' eeskuju järgides Ducasse'i koolikaaslase vastuseid peaaegu täies mahu¹⁴, kommenteerides seejärel põgusalt meenutuste ideoloogilist kallutatust ning Lespèsi mälestuste oletatavat retroaktiivset sobitamist romantilise loojamüüdiga.

¹¹ Autori tõlge. Originaal: Par les jours froids et pluvieux de Paris, Ducasse, dans sa chambre dont le lit restait défait jusqu'à la nuit, écrivait et pensait. Il avait un piano de location, c'était tout son luxe. (Numéro spécial du Disque vert, 1925)

¹² Autori tõlge. Originaal: Lautréamont mangeait à peine, ne travaillait que la nuit après avoir joué au piano, et buvait tellement de café qu'il scandalisait l'hôtelier. (Action, no 3, 1920)

¹³ Autori tõlge. Originaal: „Il n'écrivait que la nuit, assis devant son piano. Sa chambre, très sombre, était meublée d'un lit, de deux malles pleines de livres et du piano droit. Il buvait une très grande quantité de café. Il déclamaient ses phrases en plaquant de longs accords. Cette méthode de composition faisait le désespoir des locataires de l'hôtel souvent réveillés en sursaut.“ (Préface à l'édition Charlot, 1946)

¹⁴ Intervjuu ilmus esmalt 1928. aasta 1. jaanuaril Mercure de France'is. Teksti on taastrükitud ka hilisemates biograafiates ja kogutud teoste väljaannetes, sealhulgas Pleynet 1967. aasta „Lautréamont'i“ alguses.

Tabel 1. Kommenteeritud intervjuu Paul Lespèsiga

Intervjuu	Kommentaariid
(1) Tundsin Ducasse'i Pau lütseumis 1864. aastal. Ta oli minu ja Minvielle'iga samas klassis ja õpperühmas. Mu vaimusilma ette kerkib pikka kasvu kõhn noormees, pisut kumera selja ja kahvatu jumega, pikad juuksed laubale langemas, hää l peenikene. Tema näos polnud midagi meeldivat.	(1) Meile antakse kirjeldus Ducasse'i välimusest, millele lisatakse hinnang. Füsiognoomiat maalikakse rõhutatud ebameeldivusega, kahvatu jume ja pikad juuksed näiksid sobituvat toonagi kehtinud romantilise poeedi imagoga, peenikene-terav hää l näib samuti rõhutavat teatavat naiselikkust, kehtivate mehelikkusnormidega mittevastavust, hää lvet. Mainitud klassikaaslane Georges Minvielle oli koos Lespèsiga samuti üks neist, kellele Ducasse pühendas „Luuletuste“ esimese kõite.
(2) Harilikult oli ta kurb ja vaikne, justkui endasse tõmbunud. Paar-kolm korda rääkis ta mulle teatava meeleliigutusega meretagustest maadest, kus elati vabalt ja õnnelikult.	(2) Ducasse'i kirjeldatakse romantilise, introvertse melanhoolikuna. Samuti rõhutatakse tema eksootilist päritolu väidetavate juttudega kaugetest maadest (Uruguay?), mis näivad mängivat igatsusega primitiivsete ja kammitsemata loodusrahvaste järele.
(3) Klassiruumis veetis ta sageli pikki tunde, küünarnukid toetumas koolipingile, käed laubal ja pilk naelutatud mõnda klassikalisse teosesse, mida ta sugugi ei lugenud; võis näha, et ta on sukeldunud unelusse. Koos sõbra Minvielle'iga arvasime, et teda vaevab koduigatsus ning tema vanematel oleks kõige targem ta Montevideosse tagasi saata.	(3) Lespès jätkab romantilise müüdi loomega, kirjeldades Ducasse'i kalduvust uneleda. Eksotiseerimine jätkub talle külgepoogitava koduigatsuse (Montevideo) rõhutamisega. Ema surmast ega Ducasse'i perekondlikest sidemetest ei näi Lespèsil aimu olevat, sest mainib vanemaid mitmuses.

(4) Mõnikord näis ta tundvat elavat huvi Gustave Hinstini tundide vastu, too Ateena kooli vilistlane oli suurepärase retoorikaõpetaja. Ducasse'ile meeldisid väga Racine, Corneille ja eriti Sophoklese „Kuningas Oidipus“. Kõige kaunim näis talle stseen, kus viimaks kohutavast tõest teadlikuks saanud Oidipus toob kuuldavale valukarjeid ja, silmad peast välja kistud, neab oma saatust. Tal oli kahju üksnes sellest, et Iokaste ei viinud traagilist õudust haripunkti, sooritades vaatajate silme all enesetapu.	(4) Tõstetakse esile Ducasse'i kui tulevase kirjaniku huvi retoorikatundide vastu, mida andis hr Hinstin, kellele Ducasse „Luuletuste“ algusesse pühenduse jättis. Samuti loetleb Lespès üles autorid, kellele poeet hiljem ise 1870. aastal ilmunud ning „Maldorori lauludega“ metoodilises ja ideoloogilises plaanis pealtnäha vastanduvates „Luuletusteski“ („Poésies I / II“) vihjab, avaldades kiitust lisaks antiigile ka prantsuse klassitsismi väljapaistvamatele autoritele, nagu Corneille ja Racine¹⁵, põlates sealjuures ära laulude romantilise taustsüsteemi. Samas lõigus tõstab Lespès veel esile, kuidas koolipoisina avaldasid Ducasse'ile enim muljet veriseimad, jõhkramad stseenid „Kuningas Oidipusest“, tõmmates nõnda implitsiitselt paralleele „Maldorori laulude“ jõhkra ning (pseudo)sadistliku sisuga.
---	---

¹⁵ Toon siinkohal välja tekstikohad, kus Ducasse nimetatud autoreile ka oma hilisemates, manifestilaadsetes ja kindlat poeetilist programmi esitavates „Luuletustes“ vihjab. Sestap võib olla võimalik, et ka koolivenna mälestustesse jõudsid need autorid n-ö *post factum* ehk üksnes tagasivaateliselt ja kunstiloomingust mõjutatuna.

„Alates Racine'ist pole luule karvavõrtki edasi arenenud.“ („Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre.“; „Poésies I“, Lautréamont 2009: 271)

„Kirgi kirjeldada on naljaasi. [...] Kirjeldada kirgi, et allutada nad Corneille kombel kõrgele moraale, on midagi enamat.“ („Décrire les passions n'est rien [...]. Les décrire, pour les soumettre à une haute moralité, comme Corneille, est autre chose.“; „Poésies I“, Lautréamont 2009: 263)

„Ma kiidan heaks Euripidese ja Sophoklese; ent ma ei kiida heaks Aischylost.“ („J'accepte Euripide et Sophocle; mais je n'accepte pas Eschyle.“; „Poésies I“, Lautréamont 2009: 261)

„Racine ja Corneille olnuks suutelised ise kirjutama Descartes'i, Malebranche'i ja Baconi teosed. Esimesed kaks on hingelaadilt viimastega võrdsed.“ („Racine, Corneille, auraient été capables de composer les ouvrages de Descartes, de Malebranche, de Bacon.“; „Poésies II“, Lautréamont 2009: 281)

„Hugo barbaarsed vodevillid ei kiida kohusetunnet. Racine'i ja Corneille'i melodraamad ning La Calprenède'i romaanid kiidavad.“ („Les vaudevilles barbares de Hugo ne proclament pas le devoir. Les mélodrames de Racine, de Corneille, les romans de La Calprenède le proclament.“; „Poésies II“, Lautréamont 2009: 281)

„Racine ei suuda oma tragöödiad aforismideks tihendada. Tragöödia pole aforism.“ („Racine n'est pas capable de condenser ses tragédies dans des préceptes. Une tragédie n'est pas un précepte.“; „Poésies II“, Lautréamont 2009: 286)

Ja viimaks üks kuulsamaid Ducasse'i tsitaatidest:

„Luulet peavad kirjutama kõik. Mitte üks. Vaene Hugo! Vaene Racine! Vaene Coppée! Vaene Corneille! Vaene Boileau! Vaene Scarron! Tolad, tolad, tolad!“ („La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo ! Pauvre Racine ! Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics, et tics.“; „Poésies II“, Lautréamont 2009: 288)

(5) Ta jumaldas Edgar Poe'd, kelle jutte ta oli juba enne lütseumisse tulekut lugenud. Viimaks nägin tema käes ka üht luulekogu, Théophile Gautier' „Albertust“, mille minu arvates oli talle andnud Georges Minvielle.	(5) Ducasse'i oletuslike kirjanduslike eelkäijate loetelu jätkub, jõudes nüüd kahe 19. sajandi autori juurde: esiteks romantiline luuletaja Théophile Gautier, kellele Baudelaire, esimene dekadent ning Lautréamont'i mõtteline eelkäija poeetilis-moraalse revolutsiooni vallas, pühendas oma „Kurja lilled“, ning teiseks ameerika poeet ja proosakirjanik Edgar Allan Poe, kelle poeetikal, elutunnetusel ja -viisil oli samuti suur mõju tolele Walter Benjamini ülistuse välja teeninud moodsa elu kirjanikule, esimesele modernistlikule autorile ja proosaluule kui žanri kinnistajale, autorile, kelle korduv mainimine siinse töö iseloomu arvestades osutub kahel viimasel põhjusel vajalikuks ka edaspidi.
(6) Koolis pidasime teda veidrikuks ja unistajaks, ent siiski sisimas heaks poisiks, kelle õppeedukus jäi alla keskmise arvatavasti seepärast, et oli õpingutes maha jäänud. Ühel päeval näitas ta mulle oma värse. Nii paljudest kui minu kogenematus seda hinnata mõistis, näis rütm mulle pisut veider ja mõte segane.	(6) Romantilise loojamüüdiga kokku kõlavad hinnangud Ducasse'i karakterile: veidrik ja unistaja. Vihje Ducasse'i mahajäämusele õpingutes, mille põhjus peitus tema võõramaalasestaatuses – Uruguayst tulnuna oli ta Prantsuse koolisüsteemile võõras ning pidi õppima ühes klassis endast nooremate lastega. Ometi rõhutavad biograafid, et ka kolooniatest tulnud välisõpilaste võrdlemisi suurt hulka arvestades polnud olukord tavatu (Caradec 1975). Samuti vihjab Lespès Ducasse'i luulekatsetustele, mida too oli juhtunud talle näitama. Püsid ühes joones nii „Maldorori laulude“ kui „Luuletuste“ varasema ning hilisema retseptisiooniga, kirjeldab koolivend neid hämarate ja veidratena.

(7) Ducasse tundis erilist vastumeelsust ladinakeelsete värsside vastu.	(7) Lespès toonitab Ducasse'i vastumeelsust ladinakeelsete värsside vastu. Arvestades toonast haridussüsteemi ning ajaloolis-kultuurilist konteksti, kus ladina keelel ning antiikkirjandusel oli jätkuvalt määrav tähtsus, võib säärase remargis leida taas väljendust soov kinnistada „Maldorori laulude“ autorit uuendaja, vana pehkinud (kultuuri)korra purustaja, mässajana. Vahemärkusena nendin, et siinse lähilugemise kaudu üritan üksnes rõhutada, mil määral säärane mälestuskirjutus võib kriitilise pilgu all avada oma ideoloogilist suunatust – detaile vaidlustades ei väida ma teadvat, kas nende vaidlustamine on korrektne või mitte; minu eesmärk on üksnes nende vaidlustatavust toonitada.
(8) Ühel päeval palus Hinstin meil heksameetritesse tõlkida pelikani kohta käiva lõigu Musset' „Rollast“. Minu tagant, klassi kõige kõrgemast pingist kostis minuni Ducasse'i nurinat säärase teemavaliku üle.	(8) Pelikan mängib olulist rolli „Maldorori laulude“ V laulu teises stroofis – Ducasse mainib pelikani, kes toidab lapsi oma verega, vihjates hiljem kristlikusse sümboolikasse jõudnud kujutlusele, mis olevat olnud laialt levinud juba antiigis. On väga tõenäoline, et Ducasse sai vastava linnu valikul inspiratsiooni Musset' teosest. Ometi ei sisaldu kõnealune lõik mitte „Rollas“, vaid luuletuses „Maiöö“ („La nuit de mai“). Jällegi on võimalik, et Lespèsi mälestus Musset'st ja pelikanist on tingitud „Maldorori laulude“ sisust.
(9) Järgmisel päeval võrdles Hinstin kaht kõige paremat tööd nendega, mis pärinesid õpilastelt Lille'i lütseumist, kus ta varem retoorikat oli õpetanud.	(9), (10), (11), (12) Võib näha avaldumas noore Ducasse'i vastumeelsust koolisüsteemi ja kirjanduse traditsioonilise, ideoloogiliselt sobiliku ajaloo ja tõlgendamismeetodite vastu, mis leiab otsest väljendust ka „Maldorori lauludes“, kus õpetajafiguuri iseloomustab jõhkrus, julmus, (pseudo) sadism.
(10) Ducasse näitas välja elavat ärritust.	
(11) „Milleks see kõik?“ küsis ta minult. „Nagu selleks, et ladina keel nimme ebameeldivaks muuta.“	
(12) Mulle tundub, et mõnest asjast ei tahtnudki ta aru saada, et ei vastumeelsus ega põlgus lahtuks.	

(13) Ta kurtis mulle sageli raskeid peavalusi, mis tema endagi meelest ei jätanud tema vaimu ja iseloomu mõjutamata.	(13) Jällegi meenutus autori oletatavast haigusest, „mõistust pimestavatest“ peavaludest.
(14) Vaheajal käisid õpilased Bois-Louis' ojas suplemas. Suurepärasele ujujale Ducasse'ile oli see tõeline pidupäev.	(14), (15) Ühtpidi, vastukaaluks maalitavale pildile Ducasse'ist kui haiglasest poisist, mainitakse tema head ujumisoskust. Samas pannakse taaskord tema suhu sõnad „haigest ajust“, mis vajab värskendust.
(15) „Mulles oleks väga tarvis,“ ütles ta mulle ühel päeval, „värskendada sagedamini selle allikaveega oma haiget aju.“	
(16) Kõigil neil üksikasjadel pole suurt tähtsust, ent üht mälestust tunnen siiski tarvidust meenutada. 1864. aastal kooliaasta lõpus luges Hinstin, kes oli Ducasse'ile juba sageli heitnud ette tema mõttelisi ja stiililisi liialdusi, kõva häälega ette ühe tema kirjatöö.	(16), (17), (18) Viidatakse stiilile, mida kohtame „Maldorori lauludes“ ning mis väidetavalt leidis väljendust juba retoorikatunnis esitatud kirjatöös. Rõhutatakse klassitsismi ja Ducasse'i varamodernistliku kirjutusviisi vastandust.
(17) Esimesed, väga pidulikud laused pakkusid talle esmajoones rahuldust, ent peatselt ta vihastas. Ducasse polnud mitte kirjutamislaadi vahetanud, vaid seda märkimisväärselt süvendanud. Ealeski varem polnud ta oma pöörast kujulusvõimet sellisel määral valla päästnud. Seal ei leidunud ühtki lauset, kus mõtet, mis mingil moel kuhjatud kujundeist ja arusaamatutest metafooridest moodustus, poleks veelgi ähmastatud sõnaliste uuenduste ja stiilivõtete, mis alati süntaktilisi reegleid ei järginud.	
(18) Hinstin, puhas klassitsist, kelle peene kriitika käest ei pääsenud ükski maitseväärtus, uskus seal nägevat klassikalisele haridusele tehtud väljakutset, õpetaja kulul heidetud viletsat nalja. Vastupidiselt oma tavapärasele leebusele jättis ta Ducasse'i peale tunde. Säärane karistus haavas meie kaasõpilast sügavalt ning ta kurtis selle üle kibedalt minule ja minu sõbrale Georges Minvielle'ile. Me ei hakanud üritamagi talle selgeks teha, et ta oli suuresti üle piiri läinud.	

(19) Lütseumis, nii retoorikale kui filosoofiale pühendatud õppeastmeis, ei näidanud Ducasse minu teada üles mingit erilist võimekust ei matemaatikas ega geomeetrias, mille võlvat ilu ta „Maldorori lauludes“ innukalt kiidab. Kuid loodusloo vastu näitas ta suurt huvi. Loomariik erutas tugevalt tema uudishimu. Nägin teda pikalt imetlemas erepunast mardikat, kelle ta lütseumi pargist lõunavahetunnil leidnud oli.	(19), (20), (21) „Maldorori lauludest“ tõukuvad küsimused Ducasse'i oskustest matemaatika ja loodusloo vallas. Huvi loomariigi vastu – lindude, putukate, kalade ja imetajate metamorfoosilistest rollidest lauludes on pikalt kirjutanud Gaston Bachelard (1939). Jätkuvalt näib Lespèsile meenuvat üksnes kõik, mis on ootuspärane, mida tingivad „Maldorori laulude“ stiil, kujundikeel ning senine retseptsioon.
(20) Teades, et mina ja Minvielle tegelesime lapsepõlvest saati jahiga, esitas ta meile mõnikord küsimusi erinevate Püreneeide piirkonna lindude harjumuste, elupaikade ja nende lennu iseärasuste kohta.	
(21) Ta oli tähelepaneliku vaimuga. Mind ei üllatanud sugugi, kui lugesin „Maldorori laulude“ esimese ja viienda osa alguses silmapaistvaid kirjeldusi kurgede ja ennekõike kuldnokkade lennust, mida ta oli põhjalikult uurinud.	
(22) Ma pole Ducasse'i näinud pärast lütseumi lõpetamist 1865. aastal.	(22), (23), (24) Kinnitab eelnevat väidet. „Maldorori laulude“ esimese anonüümse versiooni lugemine olevat kohe viinud mõttele, et teose autor pidi olema kunagine koolivend.
(23) Ent mõni aasta hiljem jõudsid Bayonne'is minu kätte „Maldorori laulud“. Kahtlemata oli tegu esimese, 1868. aasta väljaandega. Pühendust polnud. Ent stiil ja kummalised ideed, mis näisid kohati põrkuvat justkui lahingumõllus, panid mind oletama, et autor ei saanud olla keegi teine kui minu endine koolikaaslane.	
(24) Minvielle ütles mulle, et temalegi oli jõudnud eksemplar, mille saatja oli kahtlemata Ducasse.	

(25) Lütseumis suhtles Ducasse rohkem minu ja Georges Minvielle'i kui teiste õpilastega. Ent tema külm suhtumine, kui tohtida säärast väljendit pruukida, teatav põlglik rangus ja kalduvus pidada ennast teistest paremaks, hämarad küsimused, mida ta meile tühja koha pealt esitas ja millele meie ei osanud vastata, tema ideed ning stiilivõtted, milles meie oiuline õpetaja Hinstin nägi üleannetust, viimaks meelepaha, mida ta mõnikord ilma vähimagi põhjusega ilmutas, kõigi nende veidruste põhjal kaldusime arvama, et tema ajus puudus tasakaal.	(25) Hullusemüüdi jätkamine: Ducasse olevat koolipoisina käitunud kummaliselt, ettearvamatult, tema „ajus puudus tasakaal“.
(26) Tema metsik kujutlusvõime avaldus täiel määral ühes prantsuse keele tunni tarvis tehtud kirjatöös, kus ta haaras kinni juhusest, et kuhjata hirmuäratavalt külluslike epiteetide abiga kokku kõige jubedamaid surmakujutelmi. Üha murtud luud, rippuvad soolikad, veritsevad või pudruks keedetud ihud. Mälestus sellest kirjatööst aitas mul mõni aasta hiljem ära tunda „Maldorori laulude“ autori, olgugi et Ducasse polnud poeetilistest katsetustest ealeski juttu teinud.	(26) Taas meenutatakse koolitööd, mille kujunduslik julmus justkui ennustas laulude stiili ning tooni.

(27) Mina ja Minvielle olime sarnaselt teistegi kaasõpilastega veendunud, et Hinstin oli eksinud, jättes Ducasse'i tema kirjatöö pärast peale tunde.	(27), (28) Tagasivaateliselt nendib Lespès, et tundis koos teiste klassikaaslastega, kuidas hr Hinstin käitus Ducasse'i kirjatööd arvustades poisiga ülekohtuselt. Tõukudes „Luuletuste“ ja laulude näilisest vastuokslikkusest, tõstatab Lespès samuti küsimuse Ducasse'i siirusest. Nendib viimaks, et klassivend oli veidrik, ent mitte moraallilase sadist.
(28) Ta ei tahtnud õpetajale vingerpussi mängida. Ducasse oli Hinstini etteheidetest ja karistusest sügavalt haavunud. Usun, et ta oli veendunud, et kirjutas suurepärase töö, täis uusi ideid ja kauneid stiilivõtteid. Kahtlemata, kui vaadata „Maldorori laule“ koos „Luuletustega“, siis võiks oletada, et Ducasse polnud siiras. Ent kui ta oli, nagu mulle näib, lütseumis siiras, siis miks ei tarvitsenuks tal seda olla hiljem, kui tegi pingutusi saamaks proosaluuletajaks, ning miks ei võinud ta teatavas kujutlusvõime hulluses ennast veenda, et õõvast sündivat naudingut kirjeldades juhib ta õigele teele need, kes vooresest ja lootusest võõrdunud? Lütseumis oli Ducasse meie meelet tubli poiss, olgugi et pisut – kuidas nüüd öelda? – napakas. Ta polnud kõlblusetu; temas polnud midagi sadistlikku.	Viimase väitega kinnistub ja jõuab lõpule Lautréamont'i kui autori kodustuseksperiment, meie mõistes diskursustloova tekstikorpuse – siinses töös lahutamatu paarina vaadeldavate „Maldorori laulude“ ja „Luuletuste“ – autori võõruse silendamine naiivpsühholoogiliste järelduste toel – veider, aga hea poiss, elava kujutlusvõimega, andekas, aga viletsa kohanemisvõimega. Kindlasti mitte nagu Sade – kirjutuse revolutsiooniline aspekt justkui tasandub.

Kokkuvõttes näen eelnevas ilmnevat psühholoogidele, mälu-uurijatele ja ajaloolastele tuttavat juhtumit, milles paljastub mälestuste retroaktiivse moodustumise diskursiivne iseloom. Inimlikust aspektist võib naiivpsühholoogialegi toetudes oletada, et üle poole sajandi pikkune katkestus on hägustanud mälestust kunagisest koolivennast. Ent allesjäänud detailide ideoloogiline töötlus ning neile suure tõenäosusega hiljem juurde mõeldud meelevaldsed tähelepanekud järgivad sarnast loogikat nii Oksa kui Ducasse'i teoste käsitlustes kohatavate fabuleeringutega, kus kildudest laotakse laduja ja/või kehtiva diskursuse maitsele vastav mosaiik, elumuster.

Joonistan viimaks välja ka Ducasse'i teoste esialgse ja lühida avaldamisloo.¹⁶ „Maldorori laulude“ esimene laul ilmus anonüümselt 1868. aasta augustis Pariisis autori kulu ja kirjadega Gustave Balitout', Questroy ja Cie trükikojast. Üsnagi ootuspäraselt ei äratanud vihik avaldamishetkel suuremat tähelepanu: ilmus üksainus arvustus ajakirjas La Jeunesse, kus Epistémoni pseudonüümi taha varjunud kriitik tõstis esile teose „hüperboolset stiili, kummastavat metsikust ja ideede

¹⁶ Selle elu- ja loomemustri lõpetuse skitseerimiseks lisan, et nii „Maldorori laulude“ kui „Luuletuste“ postuumsete kordustrükkide arv on alates 1920. aastate sürrealistlikust plahvatuses eksponentsiaalselt kasvanud. Sel põhjusel ei ole siinkohal mõttekas kõiki väljaandeid eraldi käsitleda ning suunan lugeja siinses töös läbivalt refereeritud 2009. aasta Pléiade'i väljaande juurde, mille lõpus on vastav bibliograafia esitatud (Lautréamont 2009: 759–762).

meeleheitlikku väge“ (Lautréamont 2001: 10). 1869. aasta jaanuaris avaldas Evariste Carrence esimese laulu anonüümselt kogumikus „Hinge parfüümid“ („Les parfums de l'âme“). Sama aasta oktoobris ilmusid Lautréamont'i krahvi pseudonüümi alt „Maldorori laulud“ täismahus kirjastaja Albert Lacroix' abiga, ent taas autori enda kulul. Raamat trükiti Belgias, ent segastel asjaoludel see müüki ei jõudnud. Mõni eksemplar leidis tee Ducasse'ini, ent ülejäänud trükk jäi seisma, kuni see õnnelikul kombel 1874. aastal tänu raamatukaupmees Jean-Baptiste Rozezile uute kaantega Brüsseli poelettidele sattus, nii et kohalikud sümbolistid need kümnekonna aasta pärast avastada võiid.

Siin, autori üleminekul pseudonüümilt pärisnimele, sobib tsiteerida Marcelin Pleynet'd, kes võtab kokku „Maldorori laule“ elulooliste seikade abil kommenteerivate uurijate kimbatust, meenutades veel kord, kuivõrd noor oli autor „Maldorori laulude“ ilmumise ajal, ning kuivõrd vähe abi on tema teoste tõlgendamisel elulooliste faktide rittaseadmisest ning tekstidest nende võimalike peegelduste/arenduste leidmisest:

Isidore Ducasse on 23-aastane, ta on äsja avaldanud kõige radikaalsema raamatu kogu õhtumaa kirjanduses. Pole võimalik ettegi kujutada, kes ta sel hetkel on. Siin kõik kommentaatorid põruvadki. Neile näib võimatu omistada nii „noorele mehele“ au sellise teose loomise eest või siis vähendavad nad teose väärtust, otsides sealt mingeid biograafilisi labasusi, mida nad ka hõlpsasti leiavad, või siis kiidavad nad autorit selle sageli kahtlasevõitu luulelisusega, mis tõmbab teose tõhususele joone peale sama kindla käega kui laituski.¹⁷ (Pleynet 2013 [1967]: 32)

Isehakanud krahvi loominguline teekond lõppes, ent 1870. aasta aprillis ja juunis jõudsid Lacroix' kaudu ilmuda veel kaks brošüüri, nüüd juba kandes poeedi kodanikunime Isidore Ducasse – „Luuletused I“ („Poésies I“) ja „Luuletused II“ („Poésies II“), kaks vihikut, mis pidid moodustama üksnes alguse teatavast igavesest väljaandest (*publication permanente*). Näiliselt on tegu teosega, mis erineb lauludest kardinaalselt: nii stiililt, sisult, väärtusruumilt kui ülesehituse põhimõttelt. Luuletused koosnevad peaaesjalikult nihestatud, ümber pööratud tsitaatidest klassikalistelt prantsuse autoritelt. Peamiselt on moonutatud Blaise Pascali, Vauvenargues'i markii ja de La Rochefoucauld' mõttekilde ja maksime. Ent eesmärk näib olevat olnud säilitada kogu plagiaadi- ja ümberkirjutusmasina tööprotsessi käigus teatav ideoloogiline ühtsus: Ducasse esitab nende kahe brošüüri kaudu justkui metakirjandusliku kommentaari „Maldorori lauludele“, rõhutades

¹⁷ Autori tõlge. Originaal: Isidore Ducasse a 23 ans, il vient de publier le livre le plus radical de toute la littérature occidentale. Impossible d'imaginer qui il est à ce moment. C'est là que tous les commentateurs achoppent. Devant l'impossibilité d'accorder à un « jeune homme » le crédit d'une telle œuvre, ou bien ils diminuent l'œuvre en y cherchant quelques banalités biographiques, qu'ils trouvent facilement, ou bien ils célèbrent l'auteur en des termes d'un lyrisme souvent douteux, et goment, non moins sûrement que leurs confrères, l'efficacité de l'œuvre.

nõnda igasuguse romantilise lüürilise luule, originaalsuspaine ja autorimina kindla määratlemise ebamõttekust uues modernistlikus sotsiopoeetilises struktuuris.

1870. aastal lõppes paraku ka Ducasse'i maine teekond. 24. novembril suri ta teadmata põhjustel oma korteris Faubourg-Montmartre'i tänaval majas number seitse. Käis Prantsuse-Preisi sõda, Pariis oli piiramisrõngas. Ducasse'i surmatunnistusel seisab: „muud teavet pole“ (*sans autre renseignements*).

Põimimaks kokku seda eluloolist sissevaadet, esitan ühe derridalikus stiilis poeetilise tsitaadi Marcelin Pleyne't, mille taustal kumab veel kord biograafiakirjutusega seostuv positivistlik ületõlgendusoh, ent millega avarduv autorifunktsiooniga seonduv võimalikkusruum meile meelepärastes suundades:

See, mida Lautréamont meile lugeda annab, pole tõlgendatav ja lõppude lõpuks pole sellel mingit pistmist tema biograafiaga, olgugi et tema tekst on ikka ja alati olnud ega lakka eales olemast biograafiline. Pean silmas, et kuna Lautréamont elas üksnes oma „jälgede kontuuris“, sai see kontuur talle täielikult määravaks. Sedavõrd, kui Lautréamont oli olemas jäljena oma loomingu kontuuris üksnes kirjutuse kaudu, sai see kirjutus igas mõttes biograafiline, ehkki mitte biograafiline lausumise vallas (selles, mida autor otsesõnu ütleb), vaid kui jälgedest joonistuva kontuuri *žestikulaarne parabool*.¹⁸ (Pleyne 2013 [1967]: 39)

Mis on viimaks see *parabole gestuelle*? Kas võiksime seega tõlgendada Ducasse'i poeetilis ja ihulist eksistentsi kokku kui üht „ihulist mõistujuttu“ nende sõnade poststrukturealistlikus tähenduses – või miks ka mitte „sõna kuuptähenduses“ (VI laul, III ptk / 5. stroof; Lautréamont 2024: 202). Kõige olulisem on ehk see, nagu leidis ka Bachelard oma iseomases, Jungi analüütilise psühholoogia meetoditest kantud uurimuses „Lautréamont“, et Ducasse'i isiklikus elus, olgu füüsilises, psüühilises või sotsiaalses, ei olnudki mitte midagi erilist. Ei midagi sellist, mida saaks kausatiivse tegurina esile tõsta kui „Maldorori laulude“ biograafilist tõukejõudu, nende algset põhjust ja selgitust, võtit, mis ammendavalt avab ühe kirjandusse sublimeeritud psüühilise kompleksi sümptomite tähendust.

Lõppeks võib ajaloolise tõe seisukohast nentida, et kontekstuaalses plaanis jääb Oksa proosaluule ajavahemikku, mida piiravad 1905. aasta revolutsioon ja Esimene maailmasõda. Samas raamib Lautréamont'i loomingut ajalooliselt Teise keisririigi lõpp, Prantsuse-Preisi sõda, Pariisi kommuun ja Kolmanda vabariigi väljakuulutamine. Tasub veel kord välja tuua, et mõlemad autorid kirjutasid oma teosed väga lühikese ajavahemiku jooksul (Lautréamont 1867–1869; Oks 1906–

¹⁸ Autori tõlge. Originaal: Ce que Lautréamont nous donne à lire n'est pas interprétable, et n'a enfin rien à faire avec sa biographie, pour avoir cependant été, et ne jamais cesser d'être biographique. J'entends que c'est dans la mesure où il n'a vécu que de son « tracé », que ce tracé a été pour lui entièrement déterminant. Dans la mesure où Lautréamont n'a été à travers le tracé de son œuvre que son écriture, celle-ci se trouve en tout point biographique, biographique non plus dans l'espace du dire (dans ce qu'elle dit) mais dans la parabole gestuelle de son tracé.

1909). Need pöördelised ajad, (riigi)terviku lagunemine, ühiskonna lõhestumine ja uuenemine kandusid paratamatult edasi ka kirjandusse, kuid nagu sellistel puhkudel enamasti juhtub, ei leidnud too uus, muudetud kirjandus omas ajas suurt mõistmist.

Nõnda omandavad analüütilise tähtsuse üksnes Oksa ja Ducasse'i kirjutusse jäetud jälgedest moodustuvad kontuurid, autoriaalsed elud, mis ühtpidi ei küündi fiktsioonist väljapoole, ent toonitavad teisalt kõige esmapilgul väljaspoole jääva – olgu siis ühiskonna, majanduse või poliitika – mõtestamiseks tarviliku töö alatiselt fiktsionaalset iseloomu. Ent viimane väide ei tühista sugugi eelnevate biograafiliste etüüdide tarvilikkust. Esiteks teenis elumustrite väljajoonistamine lugejasõbralikku eesmärki avada uuritavate autorite taustu, mille kaudu omandab tekstianalüüs tugevama värvingu ning aitab paigutada tekste kindlamasse ajaloolis-sotsiaalsesse raamistikku. Teiseks, mis on järgnevat sissevaadet mõlema autori retseptsioonilukku sisse juhatades olulisema väärtusega, saime biograafiliste mosaiikide ladumisel kätte rohkem või vähem naiivses autorikeskses kriitikas korduvad elemendid ehk nii Ducasse'i kui Oksa imagoloogilise plaani, kus mängivad peaosa kaks müüti: üks romantilisest loojast, teine vaimuhaigusest kui kõige käepärasemast vahendist, millega kodustada kaanonisse stiili, diskursuse ja koodi poolest mõistetamatute tekstide revolutsiooniline potentsiaal.

Niiviisi leidis kinnitust eeldus teatavast retseptiivsest ühtsusest, mis Oksa Ducasse'iga seob, paigutades nad vastavates kirjanduslugudes sarnasesse diskursiivsesse positsiooni: (vara)modernistlik kirjanduslik kontekst ning sotsiaalne üleminekuperiood kirjandusvälise foonina nii Eestis kui Prantsusmaal, hilisem kirjanduslooline paigutussegadus, mõlema autori kohatine vaatlemine muust kirjandusest lahus, „meestena, kes kivile ei mahtunud“, kui parafraseerida Vahingut¹⁹. Nõnda süveneb vajadus vaadelda lähemalt Oksa seni võrdlemisi vähest käsitlemist leidnud tekste Lautréamont'i kui poeetilise revolutsionäärina kinnistunud ja möödunud sajandi algusest tänini laia teoretiseerimisalust pakkunud autoriga kohakuti. Usus, et silmatorkavad stiililised, sisulised ning kujundlikud sarnasused kahe autori töödes võivad tuleneda, kui tõepoolest mitte otsesest laenust Ducasse'ilt Oksale, mis selle töö kontekstis ei osutuks sugugi olulisimaks, vaid ehk hoopis sarnastest kirjanduslikest, filosoofilistest ja sotsiaalsetest eeldustest. Ent nagu järgmise peatüki alguses vaatame, ei pruugi eeldused saada eeldusteks enne, kui revolutsiooniline plahvatus – olgu sotsiaalne või poeetiline – on sündinud. Nii võiksime esitada väite, et nii Oks kui Lautréamont sünnitasid ise oma eelkäijad. Revolutsioon mitte üksnes ei söö oma lapsi, kui parafraseerida Suure Prantsuse revolutsiooni aegse poliitiku Dantoni hukkamiseelseid sõnu, vaid ka toob ilmale oma isad.

¹⁹ „Mees, kes ei mahtunud kivile“ – sellist pealkirja kandis prosaisti, psühhiaatri ja kriitiku Vahingu 1974. aastal kirjutatud mononäidend Oksast.

2. RETSEPTSIOON

Oksa peateene meie kirjanduses on seni siiski veel sõnastamata. Selle võiks kokku võtta, väites, et Oks on suursugustanud meie naturalismi, andnud sellele subjektiivselt luulelise varjundi, süvendanud seda kuni elu algjuurteni, ülendanud kuni müüdini, küllastades seda sarkastilise paatose ja isesuguse hämara romantismiga. See oli sedavõrd uus ja valitud kunst, et loomulikult ei võinud leida sõbralikku vastuvõttu meie ametliku arvustuse poolt. (Tuglas 1967: 188–189)

Ühiskondlikku revolutsiooni ei saa maha magada. Saab maha magada revolutsioonilise momendi, hetke, mil ühiskond on muutuseks küps, olles valmis selleks, et majanduslikud ja poliitilised suhted omandaksid uue kuju, ent muutus jääb ära, midagi ei juhtu, kõik läheb edasi samaviisi: kriis puhkeb, kui puhkeb, vaigistub, endine olukord taastub. Kui laenata mõtet Hegelit parafraseerivalt Žižekilt (2019: 211), võiks ka öelda, et revolutsioon loobki oma tekketingimused alati retroaktiivselt: üksnes tagasivaateliselt, kui revolutsioon on juba toimunud, saavad võimalikuks-nähtavaks tema eeldused. Sama kehtib poeetilise revolutsiooni korral, mis on sealjuures lahutamatult seotud ühiskondliku kriisilukorraga. Sedasorti pööre on võimeline aimama ette ühiskondlike protsesside suunda – ta suudab peegeldada langust, mandumist, ent samuti suudab ta näidata teed mandumisest välja. Ma ei pea silmas üksnes vormiliselt traditsioonilises laadis esitatud ulmelis-utoopilisi nägemusi ühiskonna potentsiaalsetest tulevikuvormidest, vaid nii vormis kui (moraalses) sisus radikaalseid uusi teid subjektiloomes ja ideoloogilistes suhetes. Minu fookuses on autorid, kes tajuvad sotsiaalset pinget, ent kes ei peegelda seda enam läbi traditsiooni normeeriva läätse, vaid uutes esinemiskujudes, mis paratamatult jäävad kaasaegsel kultuurilisel maastikul ebardlike moodustistena äärealadele kiduma.

Siinses peatükis vaatlen, mismoodi mõtestasid oma loomingut nii Oks kui Ducasse ise, ning seda, mil moel nende hälbimuslikke teoseid hinnati nende eluajal ja postuumselt. Pakun välja viisi, kuidas neid lähenemisi tüpologiseerida – kuidas eritleda käsitlusi, mis pahatihti ei oska vormilisi hälbimusi tõlgendada teisiti kui bioloogilise elu oletatavate hälbimuste kaudu. Sellise retseptsioonianalüüsi eesmärk on jõuda välja tihedama, teoste vormilis-stilistilisi eripärasid arvestava kriitika põhjendatud eemaldamiseni romantilisele loojamüüdile tuginevast retseptsioonist, et juhatada sisse järgnev, eesti kirjandusloo seisukohast analüütilises plaanis kõige olulisem ja uuenduslikum osa siinsest uurimusest: Oksa ja Ducasse'i poeetikaid ühtsesse konflikti koondav süvaanalüüs, kus „Maldorori laulude“ avangardne poeetika põrkub, ühtib, ühildub „Nimetu elaja“, „Tumeda inimeselapse“, „Emaste“ ja teiste Oksa poeetilist revolutsiooni kõige eredamal kujul väljendavate tekstidega.

2.1. DUCASSE LAUTRÉAMONT'IST, DUCASSE DUCASSE'IST: KURJUS KURJUSE VASTU, HEADUS KORRAPÄRA KAUDU – ROMANTISMI JA KLASSITSISIMI ÜLETUS-ÜHENDUS

Jätkakem ebaisikulise luule hävimatut joont.²⁰

(Ducasse 1870a)

Kuigi Ducasse, erinevalt Oksast, ei osalenud aktiivselt kirjanduselus, ei kirjutanud kriitikat ega manifestilisi artikleid, on ometi osaliselt säilinud tema kirjavahetus, kus autor katsub enda ilukirjanduslikku loomingut vastavalt nõudmistele põhjendada, õigustada, kaitsta. Seeläbi on meieni jõudnud mõlemast autorist ka teatav metakirjanduslik tekstikorpus: kui olulisem osa Oksa küllaltki mahukasest n-ö mittefiktiivsest tekstilisest pärandist – kirjavahetus, perioodikas avaldatud artiklid ja kirjanduskriitika – on koondatud 2004. aastal ilmunud kogumikku „Orjapojad“, siis Ducasse'ilt on õigupoolest „Maldorori laulude“ ja hilisemate, sisulise-vormiliste eripärade tõttu siinses töös lähema vaatluse alt välja jäävate „Luuletuste“ kõrval metatekstuaalsete allikatena säilinud üksnes seitse kirja: tundmatule kriitikule (9.11.1868), Victor Hugole (10.11.1868), pangaametnikule Joseph Darasse'ile (22.5.1869 ja 12.3.1870) ning Baudelaire'i „Kurja lilled“ avaldajana tuntud kirjastajale Poulet-Malassis'le²¹ (23.10.1869, 27.10.1869 ja 21.2.1870). Siinkohal tuleb loomulikult arvestada, kuivõrd lihtne on langeda ühe levinuima autorikontseptsiooni puutuva vale-eelduse lõksu. Kui esimene populaarseim ekslik eeldus on autori eluloo ülemotiveeritud sidumine tema loominguga – mis, olgugi et kohati paratamatult paikapidav, on andnud ja annab edasigi lõputult alust loominguliste ja vähem loominguliste valejäreluste tekkeks –, siis teine eeldus põhineb teataval kummalisel, ent naiivfenomenoloogiliselt kergesti põhjendataval usul üht sorti tekstide teistest tugevamasse tõeväärtusesse: kriitikas, ajakirjanduses, kirjades oleks autor justkui ausam kui poeetilises tekstis.

Alustagem Ducasse'i loomingulise autorefleksiooni kajastust eespool mainitud seitsmest kirjast, pärast mida võtame ette „Luuletustes“ ilmneva näilise ideoloogilise kriitika autori varasema suurteose aadressil. Peamine Ducasse'i kirjavahetuses rõhutatud erinevus hilisemate, laadilt aforistlike luuletuste ja romantiliste, niinimetatud *roman noir*'i võttestikku ümbermängivate laulude vahel on – üllatuslikult, kui arvestada teoste silmatorkavalt radikaalselt erinevat poeetikat – autori enda põhjenduste järgi kõlbelise iseloomuga, haakudes sel viisil baudelaire'iliku uuenduse silmatorkavaima sisulise pöördega. Ducasse'i säilinud kirjavahetusest teame, et tema teine ja viimane teos „Poésies I / II“ oli suunatud täitma „Maldorori laulude“ suhtes vastupidist moralistlik-ideoloogilist eesmärki. Kõige lihtsamini öeldes pidi elulis-filosoofiline pessimism asenduma optimismiga.

²⁰ Autori tõlge. Originaal: Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle. (Lautréamont 2009: 368–369)

²¹ Kirjad võisid olla adresseeritud hoopis kirjastajale Verbroeckhovenile – saatja isik on uurijaile tänini hämar, ent 2009. aasta Pléiade'i väljaanne märgib kirjasaaajana siiski kindlalt Poulet-Malassis.

Samuti väitis ta kirjades, et „Maldorori laulud“ „laulavad kurjusest, et kuulutada headust“. Huvitaval kombel on Berk Vaher (2014 [2004]: 55) sarnast liikumist täheldanud ka Oksa puhul: „Nii kirglik eluvihkamine sunnib samaväärsse kire ja tundlikkusega elu armastama.“

Nii autori kirjadest kui surmaeelsetest „Luuletustest“ ilmneb pidev vajadus laulude autoripositsiooni kahtluse alla seada, ent samuti jääb kõlama soov paigutada romantilisse kaanonisse – rõhutada kuuluvust, mitte eraldiseisvust, originaalsust. Vaatame esmalt üht Ducasse'i uurijate hulgas enim tähelepanu saanud tsitaati korrespondentsist Poulet-Malassis'ga, mis pärineb 1869. aasta 23. oktoobril saadetud kirjast:

Lubage mul esmalt teile oma olukorda selgitada. Ma laulsin kurjusest nii, nagu tegid Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire jne. Loomulikult suurendasin diapasoni pisut ülemääraselt, tahtes luua midagi uut tolle subliimsel kirjanduse vallas, kus kuulutatakse lootusetust üksnes sooviga lugejat rõhuda, et too hakkaks vastumürgiks ihkama head. Niiviisi kuulutame kokkuvõttes ikka headust, kuid kasutame selleks filosoofilisemat ja vähem naiivset meetodit kui vana koolkond, kellest Victor Hugo ja mõned teised veel ainsatena elus on.²² (Lautréamont 2009: 409)

Samasse traditsiooni paigutab Ducasse „Maldorori laulud“ ka 1870. aasta 12. märtsil Joseph Darasse'ile saadetud kirjas: „See oli midagi Byroni Manfredi ja Mickiewicz'i Konradi laadis, ent samas märksa jubedam.“²³ (*ibid.*: 413) Vihjed Mickiewiczile ja Byronile korduvad nii luuletuste esimeses (*ibid.*: 370) kui teises osas (*ibid.*: 387). Samas kirjas, mis, tõepoolest, võib olla kantud väga lihtsast soovist isalt panga kaudu rohkem raha kätte saada, võtab Ducasse kahetseja positsiooni, väites, et romantiline, tumemeelne projekt on ebaõnnestunud ning tuleb pöörduda klassitsistlike poeetide Racine'i ja Corneille' vaimus tagasi mõistusepärase ja selge headuse, lootuse ja rahu kiituse juurde: „Seepärast olengi muutnud meetodit täielikult, et kuulutada üksnes *lootust, lootusrikkust, RAHU, õnne, KOHUSTUST*. Ja sedasi ühendan Corneille' ja Racine'iga terve mõistuse ja külmaverelisuse ahela, mis oli äkiliselt katkenud edvistavast Voltaire'ist ja Jean-Jacques Rousseau'st saadik.“²⁴ (*ibid.*: 414)

²² Autori tõlge. Originaal: Laissez-moi d'abord vous expliquer ma situation. J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants.

²³ Autori tõlge. Originaal: C'était quelque chose dans le genre du Manfred de Byron et du Konrad de Mickiewicz, mais, cependant, bien plus terrible.

²⁴ Autori tõlge. Originaal: Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que l'espoir, l'espérance, LE CALME, le bonheur, LE DEVOIR. Et c'est ainsi que je renoue avec les Corneille et les Racine la chaîne du bon sens et du sang-froid, brusquement interrompue depuis les poseurs Voltaire et Jean-Jacques Rousseau.

Sealjuures kirjeldab ta 19. sajandi tuntumaid romantikuid Lamartine'i, Hugo'd ja Musset'd kui väeteid naisukesi (*les femmelettes*) ja Suuri Pehmepäid (*Grandes-Têtes-Molles*). Sama väljend kordub „Luuletuste“ esimeses osas: „Taastame korrapärase silla möödanikuga; luule on geomeetria *par excellence*. Pärast Racine'i pole luule karvavõrdki edasi liikunud. Ta on liikunud tagasi. Tänu kellele? Tänu meie ajastu Suurtele Pehmepeadele.“²⁵ (*ibid.*: 369) Sama lõik jätkub nimekirjaga neist autoreist, peaaesjalikult romantismi kaanonisse kuuluvatest, kellele Ducasse esitab süüdistuse poeetilise projekti luhtumises ja ehk laiahaardelisemalt terve sajandi kõlbelises allakäigus – kindlameelsuse puudumine, kõhkklus on Ducasse'i meelest alati olnud vähemuses, ent 19. sajandil näib ta enamuses (*ibid.*: 370):

Tänu väetitele naisukestele, nagu Melanhoolne Mohikaanlane Châteaubriand; Seelikus Mees Sénancourt; Sotsialistist Varganägu Jean-Jacques Rousseau; Ogar Kummitus Anne Radcliffe; Alkoholiulmade Mamelukk Edgar Poe; Pimeduse Kaassüüdlane Mathurin; Ümberlõigatud Hermafrodiit Georges Sand; Võrreldamatu Vürtspoodnik Théophile Gautier; Kuradi Pantvang Leconte; Pisarakiskujast Enesetapja Goethe; Enesetapja Nalja Pärast Sainte Beuve; Pisaraline Toonekurg Lamartine; Möirgav Tiiger Lermontov; Sünge Roheline Oakepp Victor Hugo; Saatana Imitaator Miščkievicz [*sic!*]; Intellektuaalse Särgita Keigar Musset ja Põrgulike Džunglite Jõehobu Byron.²⁶ (*ibid.*: 370)

Mitmeti võiks näha Ducasse'i liikumises „Maldorori lauludest“ „Luuletusteni“ romantilise projekti viimse piirini arendamist ja ületamist. Ilmselgelt ei tasu tagasipöördumist Racine'i ja Corneille' klassitsismi juurde võtta ilma reservatsioonideta. Pealegi on kultuuriline naasmine alati nihestatud, naastes klassitsismi juurde läbi hilisromantilise dekadentsi, ei jõuta ometi tagasi endise klassitsismini: äärmisel juhul jõutakse hübriidse neo- või postklassitsismini, ent sealsed konnotatiivsed tasandid on märkimisväärselt teisenenud. Nõnda saab Ducasse'i projektis näha modernistlikule meelelaadile iseomast ning, miks ka mitte, sootuks sürrealistlikku eesmärgipära: romantismi ja klassitsismi, headuse ja kurjuse, isikliku ja isikupäratu-impersonaalse luule, originaalsuse ja plagiaadi, teadvusliku ja eel-/ala-/tagateadvusliku ühendust-ületust. Sealjuures tuleb ka võtta arvesse seda, et Ducasse'i kirjad pakuvad lõppude lõpuks üksnes n-ö võltssuletusi, st päriselt

²⁵ Autori tõlge. Originaal: Renouons la chaîne régulière avec les temps passés ; la poésie est la géométrie par excellence. Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre. Elle a reculé. Grâce à qui ? aux Grandes-Têtes-Molles de notre époque.

²⁶ Autori tõlge. Originaal: Grâce aux femmelettes, Châteaubriand, le Mohican-Mélancolique ; Sénancourt, l'Homme-en-Jupon ; Jean-Jacques Rousseau, le Socialiste-Grincheur ; Anne Radcliffe, le Spectre-Toqué ; Edgar Poe, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool ; Mathurin, le Compère-des-Ténèbres ; Georges Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis ; Théophile Gautier, l'Incomparable-Épiciier ; Leconte, le Captif-du-Diable ; Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer ; Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire ; Lamartine, la Cigogne-Larmoyante ; Lermontoff, le Tigre-qui-Rugit ; Victor Hugo, le Funèbre-Échalas-Vert ; Miščkiéwicz, l'Imitateur-de-Satan ; Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle ; et Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales.

ei ilmne, milline kausaalsus sundis teda kirjutama nii, nagu ta kirjutas: näeme, et toimus pööre, ent ei ilmne miks, mispärast ja mil põhjusel just sellises poeetilises võtmes.

Järgnevalt vaatangi, milline dünaamika avaldub selles autopoeetilises sfääris Oksa puhul, et selgitada välja, kas tema luulelis-filosoofiline modernistlik projekt leiab metafiktiivses tekstikorpuses laiemat põhjendust.

2.2. KRIITILISI TUNDMUSI: OKSA DEKADENTSIST JA MODERNISMIST

Meie oleme lugenud, et venelased ja muud oma arvustustes, mõtteid korrates ja harva algupärasust leides, sarnaste sõnade järele nagu „dekadentism“, „impressionism“ või „sümbolism“ jne. kirjutavad. Tähendab, midagi tundmatut, seletamatut on õhus, millele veel kindlat nimegi ei leita. Sündimine pole veel lõpule jõudnud, käärimised, käänakud, rahutused püsivamat värvi leidnud. (Oks: 2004: 219)

Meie, eesti vanemad kirjandustegelased, ei taha ega julge noori kogunevaid kirjanduslikke jõudusid otsekohe „dekadentideks“ nimetada. (Siinkohal peame tähendama, et niisugused nimetused nagu: „punased“, „käratsejad“, „lõhkujad“ jne. on selgeks tundemärgiks meie kultuurielu väikesest kõrgusest.) Jõuame edasi, saame uued nimed. (Oks 2004: 248)

Eks kinnita näiteks ka mõned Vene arvustajad, et nende nooremad nimed, nagu Andrejev või Sologub peaaegu vaimuhaiged olevat!

Ja miks ei peaks siis meilgi kirjanduslikud korrakaitsjad näiteks Tuglast hullumajja viima, kui ta ütleb: „Ta kägistas Jumala eneses ära.“

Kõik tahetakse maata teha, mis sarnaste korrakaitsjate mõõtudest üle ulatub. Õnneks on aga individuaalsed kalduvused värsketes, mitterealistlikes vooludes selleks liiga eneseteadlikud. (Oks 2004: 220)

Oks on üks väheseid 20. sajandi alguse eesti kirjanduskriitikuid, kes toimetab läbivalt dekadentsi ja modernismi²⁷ mõistetega. Kaasaegsete mälestustest ja Oksa enda kirjutistest selgub, et ta jälgis aktiivselt vene kirjandusmaastikul toimuvat, luges olulisemat perioodikat ning seeläbi jõudsid ka prantsuse 19. sajandi lõpu kirjanduslikud uuendused temani läbi vene niinimetatud hõbedase sajandi filtri. Vaatlemegi esmalt, millised olid need filtrid ja kronoloogilisest erinevusest tingitud erisused, mis Oksa Ducasse'ist eraldasid. Millisel teel ja milliseid vahepeatusi läbides võis Ducasse'i revolutsioon kanduda Oksa loomingusse, ilma et otsene kokkupuude olnuks tarvilikki? Hoiame sealjuures pidevalt mees varemaltki välja käidud oletust, et poeetiline sarnasus võis olla tingitud jälgedest, mis positivistlikule kirjandusteaduslikule aparaadile esmapilgul varjatuks jäävad. Oksas võis korduda Ducasse'i revolutsioon ilma selgelt väljajoonistuva mõjutasahelata.

Kahtlemata tuleb Ducasse'i ja Oksa võrdluses arvestada ajalise järgnevusega. Olgugi et seni pole tõepoolest olnud võimalik kindlaks teha, et Oks – või ükskõik milline teine nooreestlane – oleks Ducasse'i loominguga tuttav olnud, ei saa Lautréamont'i/Ducasse'i kirjandusliku revolutsiooni ajalist eelnevust nii oksalikule kui laiemalt nooreestilikule uuendusele vaidlustada. Kirjandusloolises mõttes ei saa eirata kolme aastakümnet, mis nende kahe autori loomingut teineteisest eraldab. Kõige olulisema kirjandusloolises plaanis ühendava sündmusena tulekski esile tõsta vahepealset sümbolistlikku revolutsiooni või õigemini – renessanssi. Tänapäevases kirjandus- ja kunstiteaduses käiakse sümbolismi mõistega üsna vabalt ümber, ent kui mõelda, keda peetakse retrospektiivselt olulisemateks sümbolistideks, siis võib tekkida mitmeid termino- ja kronoloogilisi küsimusi. Üldistavalt saab öelda, et need autorid, kes on paigutatud sümbolistliku luule kaanonisse, näiteks Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, paigutati sinna pigem tagasivaateliselt, sest nende eluajal sellist mõistet ei kasutatud. Pisut varasem on küll dekadentsi mõiste, mis arusaadavalt oli esialgu

²⁷ Puudutades laiemalt modernismi küllaltki komplitseeritud positsiooni eesti kirjandusloos, ei saa üle ega ümber Tiit Hennoste monumentaalsest uurimisprojektist, mis 2016. aastal ilmus ka eraldi teosena pealkirjaga „Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I“ (Tartu Ülikooli Kirjastus). Hennoste peamine poleemiline väide seisneb nimelt selles, et modernismini eesti kirjanduses päriselt ei jõutudki, samuti ei paigutaks ta siinses töös uuenduslikuna käsitletud autoreid avangardi alla, mida tema mõistab märksa kitsamalt. Siinses monograafias püsin siiski Kristevaga samas diskursiivses ruumis, kuulutades avangardistlikeks autoriteks teiste seas nii Baudelaire'i, Lautréamont'i kui ka Oksa.

Väga huvitava ja poeetilise vastuse eesti modernistliku kirjanduse probleemistikule pakub Hasso Krull 2023. aastal Hennoste 70. juubelile pühendatud kogumikus „Kahtlus ja mõttemäss“ (Tartu Ülikooli Kirjastus) artiklis „Püha Graal ja Okasroosikese unenägu. Tiit Hennoste modernismihüpped“ (Krull 2023: 166–180). Nõustun Krulliga, kes – refereerides mõneti ka Jaan Kaplinski vastavatele uurimustele (nt 1972. aasta essees „Mood ja ilm, aeg ja luule“, mis sisaldub ka 1997. aasta kogumikus „Võimaluste võimalikkus“) – väidab, et modernistlikule poetikale iseloomulikke tunnuseid ja stiililis-psüühilist haaret võib tabada tegelikult juba vanemas eesti rahvaluules, samas kui nooreestlaste manifestsest projektist aimub hoopis enesekoloniseerimise ilminguid. Mõõnan, et kindlasti võiks voolulistest määratlustest Oksa kontekstis kirjutada ka eraldiseisva doktoritöö, ent leian, et sinse dissertatsiooni raamides ei osutu kõigi potentsiaalsete hargnemiste kirjeldamine ja detailne analüüsimine tarvilikuks.

suunatud teatud luuletajate vastu solvanguna, vihjates nende loomingulisele ja isiklikule allakäigule, mandumisele.

Esmalt kasutas 19. sajandi kirjanduskriitika kontekstis seda mõistet väidetavalt Désiré Nisard (1834), suunates otsesemalt rünnaku esimese põlvkonna romantilise poeedi Victor Hugo pihta. Nisard võrdles kaasaegset romantilist kirjandust niinimetatud hõbedase ajajärgu ladinakeelse luulega 1834. aastal ilmunud uurimuses Rooma keisririigi dekadentsiajastusse kuuluvatest autoritest, mis kandis pealkirja „Uurimus kommetest ja dekadentlike luuletajate kriitika“ („Etude de mœurs et de critique sur les poètes de la décadence“). Hilisemad, teise romantismi põlvkonda kuuluvad autorid, nagu Baudelaire, võtsid dekadendistaatuse auga omaks. Ent selles, et olulisemad sümbolistlikud luuletajad eelnesid sümbolismile kui liikumisele ja voolule, ei maksa näha ebakõla. Jean Moréasi 1886. aasta sümbolismi manifest teostab samasuguse retroaktiivse aproprieerimise nagu Bretoni sürrealismi manifestki 1924. aastal. Sarnaselt arvamusega, mida 20. sajandi kriitikud on tihti korranud, võime meiegi nentida, et kui Bretoni suurim panus luulesse väljendus mitte otseselt luules, vaid pigem manifestides, mis aitasid mõtestada ja koondada viimaste aastakümnete arenguid filosoofias, kirjanduses, psühhiaatrias ja kultuuriloos laiemalt – küll lisades süstematiseeringule uue, ühtlustuva printsiibi: sürreaalsuse –, siis 1880. aastatel end sümbolistideks nimetanute panus seisneb samamoodi mitte niivõrd nende endi luuleloomingus, vaid oskuses eelmise põlvkonna autoreid esile tõsta ja süstematiseerida. Olgugi et loodud süsteemid võivad hilisemates uurijates kahtlusi tekitada ning ärgitada autoritevaheliste mõjutuste ja suhete mõistmiseks uusi lahendusi leidma, on sellised diskursiivsed haarangud märgilise tähtsusega kultuurikriitilises protsessis. Niiviisi on selge, et Oksal oli võimalik ja mitmeski mõttes paratamatu töötada teistsuguse kirjandusloolise tausta pealt kui Ducasse'il. Oksa arusaamine kirjandusest ja sellest, mis kirjanduses on väärtuslik, põhines küll sarnaselt Ducasse'iga hilise romantismi kaanonil – täpsemalt Baudelaire'i loomingul ja loomepõhimõtetel ning nende peegeldustel hilisemas kultuurikriitikas. Kuid mainitu peale oli asetatud prantsuse ja vene sümbolismi kihistus, mis oli jõudnud teatavad metatasandi poeetilised määratlused täpsemini paika panna, andes sedasi Oksa mõttearendustele konkreetsema teoreetilise raamistuse.

Puudutades Oksa võimalikke voolulisi paigutusi, kerkibki foonile kirjanduslik sümbolism, mis nii prantsuse, belgia kui vene variantides mängis olulist rolli Noor-Eesti liikumises ning toona avaldatud käsitlused ja tõlked aitavad meid veenda, et kui mitte päriselt Lautréamont'i „Maldorori lauludega“, siis vähemasti nendega mõtteliselt ühtsesse ruumi asetuvate ning neist otsesemalt või kaudsemalt inspireerinud autoritega oli Oksa tuttav ning paigutas ennastki selgelt sümbolistide ja dekadentide ridadesse. Noor-Eesti albumites ja ajakirjades ilmus tõlkeid ja käsitlusi olulisematest prantsuse ja belgia sümbolismiga seotud autoritest (nt Baudelaire, Verlaine, Verhaeren, Maeterlinck), samuti ka teistest Euroopa ja vene kirjanikest ning mõtlejatest, keda soovi korral võib sarnasesse transgressiivsesse traditsiooni kaasata (Valeri Brjussov, Gabriele d'Annunzio, Henrik Ibsen, Gustav Meyrink,

Knut Hamsun jt). Oksa sidumine dekadentsiga, mis 20. sajandi alguse Eesti ning Vene kontekstis toimis tihti sümbolismi sünonüümina, on viljakalt jätkunud tänaseni (nt Süvalep 1996²⁸, Lindsalu 2004), saades uut akadeemilist hoogu ka möödunud kümnendi lõpul, näiteks kaitses 2018. aastal Marianne Lind Tallinna Ülikoolis magistritöö pealkirjaga „Dekadentlik esteetika Jaan Oksa proosaloomingus“. Samuti seob (kristliku) dekadentsi-diskursusega Oksa loomingut ka 2022. aastal Washingtoni ülikoolis kaitsnud Ian Tracy Gwini magistritöö „The Forbidden Tree: Jaan Oks and the Fall of Humankind“.

Ducasse'i puhul, kelle osalt kunstiteoreetilistesse arutlustesse laskuvad „Luuletused“ annavad küll hulgaliselt materjali tema kirjanduslooliseks paigutuseks modernismi tuumikusse, peame otseselt kirjandusväliseid tekste silmas pidades leppima üpris tagasihoidliku korpusena – eespool mainitud seitse kirja. Ometi võimaldab modernismile omase žanrilise mitmekesisuse-ambivalentsusega arvestamine lugeda „Luuletusigi“ manifestilaadseina ning asetada nad dialoogi nii eelnevate laulude kui 1860. aastate kodanlikku-kapitalistlikku diskursust ja sellest tulenevaid kultuurilisi nõudmisi arvestava, ehk lausa dominantse kultuurilise diskursuse häälel kõneleva kirjavahetusega. Oksa poeetilised põhimõtted on leidnud üheti mõistetavama, ent sarnaselt Ducasse'i žanrikirevate „Luuletustega“ peaaegu manifestliku väljenduse kahes artiklis, mille eritlusega jätkame: „Kriitilised tundmused“, mis ilmus Noor-Eesti III albumis 1909. aastal, ning 1911. aastal IV albumis ilmunud tekst „Meie jutukirjanikke vaatamas“. Neist kahest tekstist – lisaks mõnest eluajal avaldatud arvutusest ning kirjanduslikust kirjast Noor-Eestile ja Tuglasele – ilmnevad üpris selged loomingulised printsiibid ja seisukohavõtted kaasaegse kodumaise kirjanduse kohta. Nendes kirjutistes ei räägi Oks sõnaselgelt, kuidas ja miks ta ise kirjutab, ent implitsiitselt võib seda teavet välja lugeda sellest, kui kõrgelt – või olgem ausad: madalalt – Oks vaatlusaluseid autoreid ja teoseid hindab, mida väärtuslikuks peab, mida põlgab.

„Kriitiliste tundmuste“ alguses ründab Oks esmajoonel kaasaegse kriitika nõrku, ent rünnaku sihtmärk avardub otsemaid, kui Oks tunnistab, et arvustuskultuuri nõrkus tuleneb otseselt sellest, et sellist kirjandust, mida arvustada kõlbaks, lihtsalt ei leidugi – peamine häda on seega „kriitikakõrguse kirjanduse puudus“ (Oks 2004: 226). Samas jõuab Oks suisa järelduseni, et eestlastel kunstluulet ei olegi (*ibid.*: 228). Järgmise sammuna kuulutab ta eesti keele nõrkust ja arenguvajadust, kõigile 20. sajandi alguse modernistlikele avangardidele omast iha uue keele järele: „Meie raamatukeel on väga vähese paindumisvõimega olnud: vähe on mõtete kehastamiseks sõnu ja kõhnalt ütlemissviise kulutamise kordadel. Kõik on nii ükspuine, nii vähegratsioosne, nagu orjakummardus!“ (Oks 2004: 230) Samas tekstis möönab küll Oks, et ka vene kirjanduslikus kontekstis on kriitikuil raskusi uute voolude ilmingute eritlusega: „Vene professionaalsed arvustajad pahandavad

²⁸ Süvalepa (1996) sõnutsi kannab Oksa teoseid „üldine modernistlik-dekadentlik häälestus või hoiak, maailmavalu ja perspektiivitustunne“.

oma modernismi²⁹ üle, sest selle kirjus koloriidis ilmuvad niisugused tõed, niisugused tööd, mis arvustajate vanadesse mõtudesse ei taha mahtuda.“ (Oks 2004: 248) Sedasi näib Oks möödaminnes vihjavat, et sellise päris uue, moodsa kirjanduse vastuvõtt kohtub raskustega suuremateski kultuurides.

Samuti hakkab siin silma kirjanduslikele ja kunstilistele avangardidele omane viha senise traditsiooni vastu. Nagu sümbolistide ja sürrealistide puhul juba mainisin, on see viha enamasti suunatud kas ühe või mitme traditsiooni vastu, ent avangardile on omane noppida välja siiski miski, mis möödanikust alles jääb: sünnitada oma eelkäijad. Oks läheb nii kaugele, et tema arvates tuleks kogu senine eestikeelne kirjanduslooming minema pühkida, väljendades usku, et ühest revolutsionäärist – kas Oksast endast? – piisaks, et vana korra varemed kultuurilisest mälust kustutada: „Ainult väikest orjanässi oleks veel vaja, kes kõik selle ära viiks, mida sada aastat loodud – ühte inimesekest-hävitajat.“ (Oks 2004: 228)

Seevastu Oksa kirjutistest ühegi traditsiooni otsest omistamist ja enda omaks kuulutamist ei leia, eelkäijaid ta ei vali, ent arvestades, et Oks pidas ennast osaks Noor-Eesti avangardist, võime oletada, et ta pidas lugu samadest möödanikku jäänud autoreist nagu liikumise eestkõnelejad Tuglas ja Suitski. Meenutagem, kuidas Noor-Eesti tõstis pjedestaalile sellised autorid nagu Kristjan Jaak Peterson ja Juhan Liiv, keda selle hetkeni võinuks vaadelda pigem kultuuriliste marginaalidena. Samuti võib Oksa töödest oletada, et ta soovis ennast siduda prantsuse ja/või vene dekadentliku, sümbolistliku, modernistliku traditsiooniga, mis tema pilgu läbi oli 20. sajandil alles sündimisjärgus: „Meie oleme lugenud, et venelased ja muud oma arvustustes, mõtteid korrates ja harva algupärasust leides, sarnaste sõnade järele nagu „dekadentism“, „impressionism“ või „sümbolism“ jne. kirjutavad. Tähendab, midagi tundmatut, seletamatut on õhus, millele veel kindlat nimegi ei leita. Sündimine pole veel lõpule jõudnud, käärimised, käänakud, rahutused püsivamat värvi leidnud.“ (Oks 2004: 219) Siit lähtuvalt seob Oks ennast elava maailmakirjanduse traditsiooniga, sellega, mis on alles tekkimas, mis on, kui tsiteerida Arthur Rimbaud’ d, absoluutselt moodne³⁰.

Sidudes ennast küll mõtteliselt kaasaegse euroopaliku kirjandusuuendusega, võitleb Oks sealjuures liigsete kultuuriliste laenude vastu, nõudes kunstis originaalsust ja isikupära. Vaatame tsitaati „Kriitilistest tundmustest“:

Algupärane belletristika on üksikute hingevabastuse avaldus, samuti aga ka rahvuslike saladuste ilmutus. – Tõlkimine, ümberväänamine aga on kuritegu algupärase belletristika vastu. See on autoriteedi kummardamine! See on rahvastevaheline laenukaup! Tõlgetest elades jääks kogu maailm ühteviisi kerrasse! Meie ei ole šovinistid, meie püüame üleüldise, üleilmse evolutsiooni poole. Igavese edumõtte pärast on meile aga ainult midagi uut, mitte vana kordamist vaja. (Oks 2004: 244)

²⁹ Siin ja edaspidi minu sõrendus.

³⁰ Rimbaud’ väite oletuslikku iroonilist tagapõhja avas hiljuti eesti mõtteloos Hasso Krull (2023).

Vastuolu laheneb küllap seeläbi, kui mõelda, et voolulised laenud ja kultuuriline tõlge sõna laiemas tähenduses pole see, mille vastu Oks põlgust üles näitab. Oksa projektis – kui meil on lubatud tema metakirjanduslikust loomingust välja lugeda ühtset programmi – võideldakse isikupäratu loomingulise vargusega, tõlkekirjanduse üleliigse väärtustamise ja ebaoriginaalse jäljendamisega. Siit ei pruugi välja lugeda keerulisemaid printsiipe kui romantilise originaalse loojamüüdi jätku – kunst peab olema ainulaadne. Siit hargnev küsimus plagiaadist ja laenust leiab olulist peegeldust Ducasse'i loomingus, kus tekstiline vargus tõstetakse kirjanduslikku põhivõttestiku hulka. Ometi võib analüüsi käigus ilmned, et Okski ei ole kultuurilis-tekstilist laenamist sugugi täiel määral vältinud nagu „Kriitilistes tundmustes“ esitatud kategoorilistest väidetest paistaks.

Eksplitsiitne originaalsusenõue on ühest küljest sügavalt romantiline, rõhutades inspiratsiooni ja ainulaadse autorihääle olulisust – unikaalne pidi olema autor indiviidina ning samuti pidi unikaalne ja kordumatu olema tema looming. Ometi asuti selliseid printsiipe esmalt kahtluse alla seadma just nimelt prantsuse varamodernistlikus kirjanduses, esmalt Baudelaire'is, kes tõukus vastavasisulistes arutluskäikudes oma Ameerika eeskuju Edgar Allan Poe teoreetilismatest kirjutistest³¹, hiljem ja veelgi erksama ning inspiratsiooni ja kindlalt fikseeritud autorihäält üha jõulisemalt kahtluse alla seadva võttestiku toel just nimelt meie uuritava Ducasse'i loomingus.

Ei saa jätta ka arvestamata seda, millises kontekstis on Oksa originaalsusnõuded sõnastatud. 20. sajandi alguse eesti kirjanduse raamistik, omakeelse kirjanduse ajalugu, millega töötada, oli – kui jätta siinkohal kõrvale suulise kirjanduse rahvaluulelised-müütilised kihistused – vaevu sada aastat vana ning tõlke- ja originaalkirjanduse suhe hoopis erinev olukorrast toonasel Prantsusmaal. Noor-Eesti kultuurikäsitlus ja -loome töötas just nimelt tõlkenähtuste peal – üritati kiirkorras, tõlgete, käsitluste ja kohalikus mõistes uuenduslike kirjutusviiside abiga (proosaluule, vabavärs, sümbolistlik stilistika) mängida läbi sarnane poeetiline revolutsioon, mis Lääne-Euroopas eelmise sajandi lõpul ja sajandivahetuse ümber aset oli leidnud – luues niiviisi tingimused uu(t)e, nüüd juba ülejäänud Euroopaga sünkrooniasse asetuva(te) revolutsiooni(de) tekkeks³²: „Meie ei ole schovinistid, meie püüame üleüldise, üleilmlise evolutsiooni poole“ (Oks 1918: 23). Oks kuulub vaieldamatult selle noorestiliku tõlkeprotsessi sisse, olgugi et eksplitsiitselt tõlkeid ei prantsuse, vene, inglise ega ühestki teisest keelest ta ei kirjutanud.

Kuid kuuludes selle kultuurilise laenu- ja uuendusprotsessi sisse ning olles üks selle vaieldamatult olulisemaid tegureid, ei taastootnud Oks kindlasti lihtsalt lahjendatud

³¹ Pean silmas Edgar Allan Poe' postuumselt ilmunud esseed „Poeetiline põhimõte“ („The Poetic Principle“, 1850) ning Baudelaire'i teksti „Uusi märkmeid Edgar Poe' kohta“ („Notes nouvelles sur Edgar Poe“, 1857 [e. k. Katre Talviste tõlkes 2010. aastal ilmunud kogumikus „Mõtisklusi minu kaasaegsetest“]).

³² Vt ka Daniele Monticelli artiklit „Keeleuuendus ja tõlkimine Noor-Eesti kultuurilise utoopia raames. Villem Grünthal-Ridala tõlgitud „Süütu“ näitel“, Keel ja Kirjandus 2006, nr 5.

versiooni olemasolevast prantsuse, belgia või vene mudelist. Nii nagu õnnestunud tõkeluuletus on alati uus, iseseisev ja enneolematu luuletus, niisamuti on tõlgitud revolutsioon – revolutsioon, mis üritab mõnd juba ajaloo teostunud revolutsiooni jäljendada, eelduslikke ning intentsionaalseid sarnasusi arvesse võttes – uus ja enneolematu revolutsioon. Nii nagu ühiskondlikus ja majanduslikus plaanis võib tõmmata paralleele Prantsuse 1789. aasta ja 1848. aasta revolutsioonide ning Vene 1905. ning 1917. aasta revolutsioonide vahele, jäävad need pöörded teatavatest sarnasustest hoolimata oma kindlas ajaloolises kontekstis autentseteks ning enneolematuiks. Sama kehtib võrdluses 19. sajandi prantsuse luuleuuenduse ning 20. sajandi alguse eesti luulekeele revolutsiooni vahel. Noor-Eesti kontekstis õilmitseva originaalsusetootluse seisukohast tuleb arvestada ka nende autorite ja teoreetikute polemiseerimist 19. sajandi saksa kultuurimudelite jäljendamisega, mis näis neile primitiivne ja kriitikavaba (saksa kirjanduse tõlkeid esitati originaalidena): „tõlkeprahti on terve koorem „jutunurgas“ läbi lastud“ (Oks 1918: 19).

Ent kõneldes Oksa kriitilistest kirjutistest, tuleb mängu sama küsimus kõneleja häälest, mis Ducasse'igi puhul: kas räägib kriitikas sama, kes „Emastes“, „Nimetus elajas“, „Tumedas inimeselapses“, „Kannatamises“ ja teistes selgelt ilukirjanduse alla liigituvais tekstides. Olgugi et Oksa puhul on hääle sarnasus esmapilgul suurem, võimaldab süüvimine sedalaadi detailidesse seada kahtluse alla oletatavat samasust. Arvestamata sealjuures, et manifestina välja käidud põhimõtted võivad sama autori teosteski leida varieeruva rangusastmega rakendust ning autoriühtsus kui konstruktsioon on paratamatult miski, mille mõtestus peab arvestama vastuolusid, tajuma nende dünaamika poeetilist potentsiaali ilma neid tühistamata. See kehtib suuremal või väiksemal määral kõigi autorite puhul, ent modernistlikku diskursusesse kuuluvate, selle raame ühtpidi alles loovate, ent teisalt ka pidevas arengus hoidvate autorite nagu Oksa ja Ducasse'i puhul kehtib seesugune, iseloomult sürrealistlikunagi loetav vastandite paljus ja koosmäng eriti. Nõnda võib Oksa kriitiliste tekstide implitsiitses vastuokslikkuses tuvastada modernismile iseomast tuuma.

Ent eksplitsiitset oksalikku eesmärgipära sobib kirjeldama terve 20. sajandi vältel rahvuslikus diskursuses ohtralt korratud tsitaat Gustav Suitsult: „Olgem eestlased, kuid saagem ka eurooplasteks.“ Oksa programmis ilmneks justkui iha rahvuskultuurilise eripära järele, mis hoiaks siiski euroopaliku mõttelooga ühtset kurssi: „modernism“, „sümbolism“ ja „dekadents“ on õhus mitte üksnes Pariisis või Peterburis, vaid ka siin, Tallinnas – „Mihkelson on modernist. Vähemalt paistab ta meie taluküünalde valguses nii.“ (Oks 2004: 186) Olgugi et kultuuriline mahajäämus, mida Oks sarnaselt teiste nooreestlastega rõhutada armastab, võib meie vaadet modernismile moonutada. Rahvusliku algupära saladused peavad ilmne üleilmses revolutsioonis. „Ja lapsik oleks seal ka ainult „võõraste mõjude“ üle kurta, kus palju sügavamate teguritega on tegemist.“ (Oks 2004: 220) On sügavamad tegurid, nagu üleeuroopalik vaimsus, ühtne või perioodilise hilinemisega korduv

ideoloogiline kliima, mis sünnitab sarnaste stiililiste kalduvustega algupära, mida ei saa seletada üksnes laenulisuse, a i n u l t võraste mõjudega:

Kõiki ja paljugi tahetakse vene mõjuga ära seletada.

Kuid kas on võimalik alasti külgehakkamisega palju ära teha? Kas ei ole üleüldises muutumiste atmosfääris veerlevas evolutsioonis midagi, mis ühekorraga mitmel pool algab? Ons suured ajaloolised läbiviidused ühe indiviidi algatusest tõusnud? On ainult vaja vähe kirjandusajaloo üksikute joonte juures peatuda, et näha, kuidas sugulasideed mitmes paigas ühekorraga lahti pääsesid, ilmale tulid, kuna ainult kõige raskemat talenti selles sõiduvees tähele panema hakati. (Oks 2004: 251)

Samuti peegeldub Oksa kriitikas usk sajandivahetuse Lääne-Euroopas levinud niinimetatud kunst kunsti pärast doktriini, mida väärtustasid teisedki nooreestlased. Kaia Sisask on 2009. aastal oma *fin-de-siècle*'i vaimu nooreestilikke peegeldusi ning edasiarendusi käsitlevas doktoritöös ning selle edasiarendusena 2018. aastal ilmunud raamatus „Noor-Eesti ja prantsuse vaim“ jõudnud järeldusele, et „kunst kunsti pärast ja oma iseseisvas eluõiguses tähendab nooreestlastele nende teooriates, täpselt samuti nagu prantsuse dekadentsikultuurile, kunsti kui tema enese kriteeriumide järgi hinnatavat objekti. Samuti rõhutavad nad vormi primaarsust sisu ees. Vorm on iseseisev esteetiline objekt või sümbolistlikult tõlgendatud viitaja tavareaalsuse taga asuval maailmale.“ (Sisask 2009: 41) Samasuguseid ideid väljendab Oks „Kriitilistes tundmustes“, tuues „Noor-Eesti“ loomingulise juhtmõttena välja nõude kunsti järele, mis „on kunst esimeses joones kunsti või õigem, kunst kunstniku indiviidi, aga mitte sotsiaalsete nõudmiste pärast.“ (Oks 2004: 245) Sealjuures ei tohi mööda vaadata tekstis „Meie jutukirjanikke vaatamas“ esitatud pisut leebemast väitest, mis kirjanduse ühiskondlikku angažeeritust päriselt maha ei salga, vaid rõhutab sootsiumi mõistmise võimalikkust indiviidi kaudu, kaugenedes sedasi mõneti n-õ kunst kunsti pärast diskursusest ning haakudes ka Ducasse'i metakirjanduslikes aruteludes silmatorkava psühhológiseeriva-kõlbelise lähenemisega. See asetab kirjandusliku tegevuse keskmesse hingeüksimused: „Ja üks ole kirjanduse ülesandeks tõepoolest alati olnud isiku ning tema individuaalse hinge otsimine? See, kes üksikust aru saab, see mõistab ka hulka.“ (Oks 2004: 220) Samas tekstis toob Oks sisse ka otsese võrdluse ühiskondliku ja poeetilise revolutsiooni vahel: „Kui ruttu kõik muutus meilgi läheb! Seal suurte hulkade organiseerimine – siin jälle individuaalne muhenemine, ärtele kaugenemine. Rõõmsa, illusoorse marseljeesi asemel trotsiv vaikimine, hulgale nägematu töö üksikute töökodades.“ (Oks 2004: 221) Luues trotsliku innuga kunsti, mille kaasatus poliitilis-majanduslikes arengutes jääb kaasaegsete treenimata pilgule peaaegu nähtamatuks, õõnestab luuletaja seeläbi vana korda ihuliste revolutsionääridega samavõrd suure kui mitte söakamagi hoo ja põhjalikkusega.

Ent kunst kunsti pärast esteetikaga haakub Oksa lähenemises ka rõhuasetus stiilil, mitte niivõrd ideedel: „Niipalju veel stiili kohta: selle ilu on igavene. Idee on surelik

Kronose käppade vahel, ta võib tüütavaks minna oma kontsentriliste kordumiste pärast rahvaste kultuuri ajaloos, kuid stiil ei vanane.“ (Oks 2004: 228) Niisamuti asetub kunstiteos kõrgemale ühiskondlikest kõlblusnõuetest. See, mis kodanlikus plaanis mõjub sündsusetult või pornograafiliselt, võib modernistlikus loomingus omandada kunstiväärtuse: „On halba pornograafiat ja modernset sellenimelist kirjandust. Võtete julgus lööb niisuguste voolude juures nähtavale. Endise eetika järele „valjud“, „kõlbmatud“ sõnad on meile ligemale kistud, vabadeks, loomulikuks tehtud.“ (Oks 2004: 223) Uued kirjanikud peavad „enestele ise ideaalid ning oma moraali“ looma (*ibid.*).

Jätkame ülevaatega sellest, mil moel Ducasse'i ja Oksa seni on loetud ning millised sarnasused ja erinevused senistest õigesti, mööda- või luhtalugemistest nähtavaks saavad. Eesmärk on mõista, kas ja kuidas need erinevused ja sarnasused, pörkumised, hõõrded ja plahvatused võiksid abistada nende kahe modernistlikusse diskursusesse loetud autori poetikate tõlgendamisel ning nende paigutusel toonaste ühiskondade poliitilis-majanduslikku konteksti. Lühidalt jätkame otsinguid, et vastata küsimusele: milles on seisnenud ja seisneb nende autorite revolutsiooniline tähendus?

2.3. LAUTRÉAMONT'I RETSEPTSIOON

Ducasse'i teoste vastuvõttu on kokkuvõtvalt käsitletud ka varasemates uurimustes, sestap mainin, et ka siinse töö puhul sain olulist abi Giovanni Berjola 2013. aasta doktoritöös „Je saisis la plume. Isidore Ducasse et l'acte créateur“ esitatud ülevaatest (Berjola 2013: 8–12). Lautréamont'i retseptsiooni on käsitletud ka eraldiseisvates doktoridissertatsioonides: 1994. aastal kaitses Martha Mohamed monograafia „La Réception critique de Lautréamont et de son oeuvre“ ning hiljuti vaatles „Maldorori laulude“ autori vastuvõttu kitsamates ajaraamides Kevin Saliou (2018), keskendudes ajavahemikule 1870–1917. Esimene olulisem postuumne lainetus jääbki 1880. aastatesse ajakirja La Jeune Belgique ümber kogunenud autorite ringi, hõlmates lisaks toonastele belglastest kirjandusuuendajatele (nt Iwan Gilkin, Maurice Maeterlinck, Grégoire Le Roy ja Charles Van Lerberghe, kes kõik kirjutasid näidendeid, milles ilmneb tajutavaid laulude mõjutusi (Saliou 2018: 14)) ka nende prantslastest kirjakaaslaste Sedasi paigutub maldororilik projekt otseselt ka sümbolismi ja dekadentismi voolulisse sängi.

Liikudes 20. sajandi rikkalikku konteksti, saab üksnes nõustuda, kui Mohamed toonitab, kuivõrd suurt rolli on mänginud Lautréamont'i retseptsioonis suured prosaistid ja luuletajad, näiteks André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault, Maurice Blanchot, Gaston Bachelard, Albert Camus, Antonin Artaud, André Gide ja Francis Ponge (Mohamed 1994: 276). Kindlasti võiks sama öelda Oksa kohta, kelle eksperimentaalseid-avangardseid teoseid ja autorikuvandit on analüüsinud, toimetanud, avaldanud, tõlkinud ja kiitnud sellised eesti kirjanduse olulised autorid nagu Friedebert Tuglas, Ilmar Laaban, Marie Under ja Vaino Vahing. Jätkan siiski Oksa vastuvõtu ja tõlgenduste täpsema eritlusega siis, kui olen andnud

täpsema ülevaate Lautréamont'i krahvi üsnagi ekstensiivsest vastuvõtust prantsuse kultuuriruumis: tuleb rõhutada, et Ducasse'i puhul on meil pistmist autoriga, kes kuulub oma vastuvõtult samasse kaliibrisse selliste suurkujudega nagu Baudelaire, Rimbaud, Breton ning sestap nõuaks terve retseptsiooni üksikasjalik kaardistamine juba omaette doktoridissertatsiooni.

Näeme, et 1920. aastate kontekstis on Lautréamont'i retseptsiooni puhul fookuses sürrealistlik lähenemine, mainida võib ka seda, et just poeet Philippe Soupault koostas, kommenteeris ja avaldas 1927. aastal esimesed Ducasse'i kogutud teosed. Kümnendi lõpus, 1929. aastal avaldas Léon-Pierre Quint raamatu „Le Comte de Lautréamont et Dieu“, mille näol on tegu esimese uurimusega, mis vaatleb jumala rolli Ducasse'i loomingus.

Järgmise silmapaistva monograafia avaldas 1939. aastal Bachelard. Ta pakkus oma junglikule analüütilisele psühholoogiale ja rohkem või vähem alkeemilistele teooriatele tuginevas uurimuses esimese n-ö statistilise ülevaate „Maldorori lauludest“, eritledes loomaliike kujundite ja kujutluspiltide avaldumist uuritavas proosapoeemis ning tuues seeläbi päevavalgele, et agressioon ja agressiivsus on põhimõisted, mis iseloomustavad Lautréamont'i kompleksi. 1946. aastal avaldas tumedama sürrealistlikku mõtte esindaja ja poeetilise julmuse apologet Antonin Artaud salapärase ja teedrajava kirja Lautréamont'ist („Lettre sur Lautréamont“). Artaud eristab Ducasse'i loomingus nelja peamist teemat: negatiivne ehk puuduv biograafia, teadvustamatuse poeetiline avastamine, hullumeelsus ja küsimus tekstilistest allikatest ehk plagiaadist kui kunstilisest taktikast. 1947. aasta kogutud teoste väljaande juhatab sisse Julien Gracq'i eessõna „Lautréamont toujours“, kus autor asetab fookusesse teismelise mässumeelsuse tähenduse lauludes.

Siinse töö seisukohast, kus keskses analüüsisosas puudutame maldororilikku seksuaalsust, erootilist julmust ja subjektsust, on märgilise tähtsusega 1949. aastal ilmunud Maurice Blanchot' „Lautréamont et Sade“. Selles pealtnäha julmas seksuaalsuses sarnastatud sadistlik projekt ja maldororiliku iha pulbitsev-kuri dünaamika diferentseeritakse, rõhutades laulude ettearvamatust, kujundlikku ootamatust ja heterogeensust, võrreldes revolutsioonilise markii monotoonse ja massiivse kordamissunniga. Küll käsitledes samuti loomalikkuse avaldumiskujusid tekstilises liikumises ja subjektiivsuses, eristub Blanchot' lähenemine bachelard'ilikust kvantitatiivsusest ja positivistlikust detailitäpsusest. Sarnaselt Blanchot' teiste esseistlike töödega kohtame ka siin žanrilist segu poeetilisest eneseväljendusest ja kirjandusteaduslikust uurimisest.

Samasse perioodi paigutub ka siinsetegi lugejate seas hästi tuntud eksistentsialistliku klassiku Albert Camus' 1951. aasta artikkel „Lautréamont et la banalité“, mis eristub senistest kriitikutest enim ehk seetõttu, et – nagu juba pealkirjastki näha võib – suhtub mõningate mööndustega Ducasse'i projekti mujal rõhutatud imetlusväärsesse, imetabasesse ja fastsineerivasse täiusse. Küll keskendub Camus pigem siinse töö fookusest kõrvale asetuvatele, pseudo-filosoofilistele ning puhtalt plagiaadile ja

loovale ümberkirjutusele tuginevatele „Luuletustele“, nähes – küllap teksti varjast postmodernistlikku koodi mõistmata – seal üksnes labasust ja järjekindlusetut filosoofilist rumalust. Akadeemilistest uurimustest tõstab Berjola 1940. aastatest esile kaht tööd: Pierre Vineli „Essai psychopathologique sur le génie et l'oeuvre d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont“ (1946) ning sakslase Hans Rudolf Linderi „Lautréamont: sein Werk und sein Weltbild“ (1947). Viimase puhul on silmapaistev Johannese ilmutusraamatu põhjalik eritlus „Maldorori laulude“ allikana.

Uue hooga käivitused Lautréamont'i kriitilised tõlgendused prantsuse uue kriitika teoreetilise-poeetilise, ajakirja Tel Quel ümber koondunud analüüsidega. Need said alguse ka siinses töös refereeritud Marcelin Pleynet' 1967. aasta biograafilise monograafiaga „Lautréamont par lui-même“. Samal aastal ilmus Philippe Sollersi sulest „La science de Lautréamont“ ning 1973. aastal kaitses Kristeva doktoritöö „Langage, sens, poésie: transformation du langage poétique à la fin du 19e siècle, selon les textes de Lautréamont et de Mallarmé“, mis järgmisel aastal ilmus ka raamatuna pealkirjaga „La révolution du langage poétique“. Võib öelda, et ka Tel Queli autorite silmis on Lautréamont'i projekt, selle teostus ja kaudsemad implikatsioonid tähelepanuväärsed ja imetlust äratavad. Ent erinevalt sürrealistidest toonitavad nad, et „Maldorori laulude“ uuenduslikkus tõi kaasa peaaegu Koperniku mõõtu pöörde subjektsuse mõistmises sotsiaalsete struktuuride ja keelesüsteemi kontekstis, selle avaldumises ja disainis. Sealjuures rippus see tugevasti toonastest sotsio-poliitilistest diskursiivsetest üleminekutest, peegeldades 19. sajandi teise poole industriaalset, kodanlikku ja kapitalistlikku Lääne ühiskonnakorda, sealhulgas nii ainuisiku kui kollektiivi süvavahekordi. Tel Queli koolkonna kriitika paistab silma ka selle poolest, et – kantuna Roland Barthesi laadis (post)strukturealistlikust vaimust – seab potentsiaalsete biograafiliste tõlgenduste ja oletuste asemel fookusesse teksti vormilised iseärasused. Berjola tõstab samast perioodist esile veel Lucienne Rochoni 1971. aasta uurimust „Lautréamont et le style homérique“, Raymond Jeani 1974. aasta ihapoeetilist analüüsi „La Poétique du désir, Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard“, samuti Ducasse'ile pühendatud artiklikogumikke: väljaande Entretiens 30. number aastast 1971 ning Revue d'Histoire Littéraire de la France'i erinumber aastast 1974 (Berjola 2013: 10).

Berjola toonitab, et akadeemilise kriitika seisukohast kogusid Lautréamont'i uuringud uut hoogu just nimelt 1970. aastatel (*ibid.*), mil lisaks Kristeva tööle ilmusid veel mitmed tähelepanuväärsed doktoridissertatsioonid: Pierre Capretz teeb analüütilise ülevaate „Maldorori laulude“ oletatavatest kirjanduslikest allikatest uurimuses „Quelques sources de Lautréamont“ (1971), samast aastast pärineb ka hilisemas kriitikas vähem refereeritud Michelle Blochi „Écriture et quotidien dans *Les Chants de Maldoror*“ (1971). 1972. aastast pärinevad Marcel Bélanger doktoritöö „Le Thème du regard dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont“ ning ka skandaalse Robert Faurissoni poleemiline dissertatsioon, kus Ducasse'is nähakse vaid kui „andekat müstifikaatorit“ (Berjola 2013: 10). Faurissoni ebakorrektsed ja vigaste tõlgenduste ümberlukkamisele pühendab omajagu aega ka Guy Lafleche

oma „Maldorori laulude“ põhjalikus digitaalses kommentaariumis (Lafèche 2022). Samasse aastasse jääb ka Michel Pierssensi doktoritöö: esimene suurem uurimus, mis on pühendatud Ducasse'i „Luuletustele“, kandes traditsioonilist-neutraalset pealkirja „Vers une lecture des Poésies d'Isidore Ducasse“ („Ühe Isidore Ducasse'i lugemise suunas“). 1973. aastasse jääb juba mainitud – ja siinse töö seisukohast tuumse tähtsusega – Kristeva teedrajav uurimus poeetilisest modernismist-modernsusest. 1974. aastal tuli välja Claude Bouché marksistlikust ideoloogiast kantud ning ducasse'ilikke ümberkirjutuspraktikaid põhjalikult analüüsiv raamat „Lautréamont, du lieu commun à la parodie“.

1980. aastatel jätkus Lautréamont'i akadeemiline uurimine tõusvas joones ning Berjola tõstab esile mitmeid dissertatsioone, mis ühtpidi jätkasid varasemate uurijate traditsioone – või avasid ka uusi uksi maldororiliku poeetika sfäärides. Näiteks kaitses 1980. aastal Georges Gebran Khoriaty doktoritöö „Le Personnage de Maldoror dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont“. 1984. aastal ilmus Suzanne Cornandi sulest bachelard'ilik uurimus „Le Vocabulaire de l'animalité dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont“. Samal aastal nägid ilmavalgust ka kaks traditsioonilisemate kirjandusteaduslike hoovustega haakuvat uurimust: Patricia Lawlori teos „Le Fonctionnement de la métaphore dans *Les Chants de Maldoror*“ vaatleb Lautréamont'i analoogiakasutust ühtaegu temaatiliselt ja stilistiliselt; Ora Avni uurimus „Tics, tics et tics, figures, syllogismes, récit dans *Les Chants de Maldoror*“ eritleb teost retoorika ja narratiiviteooria seisukohast. Silmapaistev sissevaade „Maldorori laulude“ eetikasse tuleb samal aastal juba ennast Lautréamont'i uurijana tõestanud Michel Pierssensilt, kandes ka küllaltki eksplikatiivset nime „Lautréamont: Éthique à Maldoror“. 1985 kaitsi kaks tuumakat doktoritööd: Chantal Colombi psühhoanalüütilise suunilusega „Une Écriture thanatique“ ja Liliane Durand-Dessert'i tugevasti religioonianthropoloogiast mõjutatud „La Guerre Sainte“. 1988. aastal ilmus ka Robert Pickeringi raamat „Lautréamont-Ducasse. Thématique et écriture“, mis keskendub teosesisestele sisulistele arengutele ja laulude poeetilise fiktsiooni dünaamikale. 1989. aastal avaldas Martin Thut uurimuse „Le Simulacre de l'énonciation“, kus uurib „Maldorori laule“ lausungilingvistika vaatenurgast, pöördudes seeläbi Berjola arvates osaliselt tagasi Tel Queli ümber koondunud uue kriitika autorite lähenemisviiside juurde (Berjola 2013: 11). Samuti väärivad väljatoomist Cerisy-la-Salle'is toimunud kollokvium „Malédiction ou révolution poétique, Lautréamont/Rimbaud (15.–22. juuli 1989), ajakirja Europe Lautréamont'le pühendatud erinumber 1987. aastal ning senini ilmuva tuumaka väljaande Cahiers Lautréamont asutamine 1986. aastal.

Jätkates ülevaadet Lautréamont'i retseptsiooniloost, näeb Giovanni Berjola, et 1990. aastatel ilmneb kriitikas selge ärapöördumine prantsuse uue kriitika lähenemistest, mille kasuks eelistatakse märksa konventsionaalsemaid lähenemisi (Berjola 2013: 11). Uue suuna senistes uuringutes avab 1992. aastal Tania Farah dissertatsiooniga „L'Univers féminin dans *Les Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont“, pühendudes naise kujutamisele Ducasse'i

loomingu. Äramärkimist väärib ka Simone Artuki 1995. aasta raamat „Une descente aux enfers: images de la mort et de la destruction dans „*Les Chants de Maldoror*“ de Lautréamont“, mis vaatleb surma- ja hävingukujutelmade rohkeid ilmutusi maldororilikus universumis. 1996. aastal arendas Yuan Chen edasi retoorilist lähenemist Lautréamont'i tekstikoele uurimuses „La Rhétorique dans *Les Chants de Maldoror*“. Semiooloogilise uurimuse seisukohast on tähelepanuväärne Lois Nathani 1998. aasta doktoritöö „Le Scripteur et ses signifiants en six Chants, ou Le miroir brisé de Maldoror“. Samasse aastasse jääb ka Kazuya Tsukiyama sissevaade maldororilikku erootikasse „L'Oeuvre de Lautréamont/Ducasse: Séduction et écriture“. Selles ajalises raamis ei saa jätta mainimata ka Jean-Jacques Lefrère'i 1998. aastal trükivalgust näinud biograafiat „Isidore Ducasse: Auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont“, mis on senini kõige põhjalikum ja ajakohasem. Psühhoanalüütilise lähenemise tagasitulekut markeerib Sylvia Farnedi 1999. aasta dissertatsioon „Les Chants de mort de l'écriture“, samasse aastasse jääb ka Valéry Hugotte'i kokkuvõtlik ajaloolis-biograafiline ja kirjandusteaduslik uurimus „Lautréamont“. Rääkides 1990. aastatest, tuleb ka siinkohal nõustuda Berjolaga, kes tõstab ühena olulisematest sündmustest üha jätkuvas maldororiaanas esile alates iga kahe aasta järel toimuvaid rahvusvahelisi kollokviume, mida kajastatakse alates 1992. aastast ka väljaandes Cahiers Lautréamont.

Uuel sajandil ei andnud Lautréamont'i uuringud sugugi märku vaibumisest. Taas andis tooni keskendumine „Maldorori lauludes“ ja „Luuletustes“ silmatorkavale ja suuremahulisele intertekstuaalsele võrgustikule, mida käsitleti mitmetes doktoridissertatsioonides, näiteks Naruhiko Teramoto „Travail de la réécriture dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont“ (2000); Annaïck Salaün Cornillet' „„La Rencontre fortuite“: pour une poétique de l'intertextualité dans *Les Chants de Maldoror* par le Comte de Lautréamont, Isidore Ducasse“ (2002). Võrdleva kirjandusteaduse vaimus jätkas samas liinis Jean-Luc Pestel uurimusega „Poésie-mnémosyne, inscription de la traditions et pratiques intertextuelles dans la modernité poétique (Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, Ponge, Deguy, Jude Stephan)“ (2004). Samal aastal esitas Taichi Hara lugejatele kirjandus- ja kommunikatsiooniteooriat edukalt kombineeriva tõlgenduse pealkirjaga „Création et communication chez Lautréamont“. Raamatutest tasub sellest ajast koos Berjolaga esile tõsta ka Leyla Perrone-Moisési ja Émir Rodríguez Moneguali teost „Lautréamont, l'identité culturelle“ (2001), kus autorid püüavad selgitada Ducasse'i hispaania-ameerikalike juurte rolli tema panuses prantsuse kirjakultuuri. Michel Pierssensi järjekordne põhjalik uurimus „Lautréamont: l'envers et l'endroit“ (2006) käsitleb sedapuhku erinevaid akadeemilisi ja sotsio-poliitilisi diskursusi, õpetusi, praktikaid ja doktriine, mis mängisid alates 1863. aastast olulist rolli Ducasse'i loomingulise ja teadusliku horisondi kujundamisel. Puudutades jõulisemalt laulude potentsiaalset poliitilist konteksti, paistab silma Nusret Sinan Evcani 2007. aasta dissertatsioon „La Politique à travers Lautréamont“, milles autor üritab eritleda Ducasse'i loomingu filosoofilis-poliitilist tuuma, analüüsides sealjuures taas korpuse seisukohast kesket loomalikkuse-inimlikkuse, elajalikkuse ja valgustuslik-ratsionaalse humanismi

vastandust. Võrdleva kirjandusteaduse vallas kaitses 2008. aastal Patricia de Souza dissertatsiooni pealkirjaga „Flora Tristan et Lautréamont, ou l’invention de soi, entre deux langues et continents“, keskendudes, nagu pealkirjastki ilmneb, taas Ducasse’i rahvuslik-kultuurilisele taustale, tema binatsionaalsuse ja kakskeelsuse rollile eneseloomes. 2009. aastal esitas Hironobu Saigusa doktoritöö „Isidore Ducasse, dramaturge ?“, kus analüüsis teatraalsuse-dramaatika osatähtsust maldororilikus tekstuaalsuses.

Järgmisest kümnendist torkab esmajoonel huvitava komparativistliku uurimusena silma 2012. aastal kaitsnud Zheng Xiangi doktoritöö „La Poésie française moderne (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) et son influence sur la nouvelle poésie chinoise dans les années 1920-1930“. See asetab prantsuse modernistliku poeesia 20. sajandi alguse hiina luule konteksti, analüüsides võimalikke mõjutusi, muundumisi ja edasiarendusi – ning haakub seeläbi osati ka siinse töö fookusega. Juba järgmisel aastal kaitses Université de Nancy 2-s oma doktoritöö Giovanni Berjola, millel on ka siinse uurimuse jaoks vajaliku tausta loomiseks tarvilik pikemalt peatuda. Enne tolles töös esitatud ideede põhjalikuma eritluse juurde liikumist mainin veel ära 2018. aastal ilmunud Lautréamont’i retseptiooni käsitleva Kevin Saliou dissertatsiooni, mis juba eespool jutuks tuli. Samuti tuleb selle kümnendi piirides mainida ka vahemikus 1992–2022 valminud Guy Laffèche’i „Maldorori laulude“ kommenteeritud digitaalset väljaannet, mis on kättesaadav veebis³³. Tähelepanuväärne on ka see, et selles veebiväljaandes peituvad kommentaarid ja analüüsid on suuresti ainulaadsed ega kopeeri ei Pierre-Olivier Walzeri 1970. aasta ega Jean-Luc Steinmetzi 2009. aasta Ducasse’i kogutud teoste kaastekstis leiduvat informatsiooni ning eritlust.

Ent pöördudes, nagu lubatud, tagasi 2013. aasta Nancy ülikoolis kaitsnud doktoritöö juurde, tuleb alustuseks nentida, et Giovanni Berjola põhjalik, Christian Chelebourg’i subjektiteooriast ning kaude ka jungilikust analüütilisest psühholoogiast mõjutatud kümnenditagune uurimus puudutas teemasid, mis on ka siinse kirjatöö seisukohast olulised. Sestap heidamegi põhjalikuma pilgu järeldustele, milleni ta jõudis, püüdes paigutada Ducasse’i poeetilist loomingut selle ajaloolis-kultuurilisse konteksti, kuhu see autori kui isiku ja subjekti paratamatu diskursiivse kuuluvuse tõttu asetub. Berjola püstitas kolm peamist, otseselt transgressiooni ehk üleastuvuse mõistega seotud uurimisküsimust, millele oma töös ka vastuse leidis: 1) millisel kujul kohtame transgressiooni Ducasse’i loomingus? 2) Millised on sellise transgressiivse loomingu põhjused, sealjuures mitte üksnes eetilised, esteetilised ja poeetilised, vaid ennekõike intiimsed ja nartsissistlikud? 3) Mille poolest saaksime seda loomingut vaadata kui vastust tegelikkusele (*le réel*)? Kogu probleemistikku võtab Berjola kokku küsimusega: milline tähendus on Ducasse’i loomisaktil?

Berjola töö jaguneb kolmeks suuremaks osaks, millest igaüks keskendub ühele psühhomüütilisele motiivide, karakteristikute ja sümptomite kobarale, mida autor tähistas, olles kindlasti osati mõjutatud Bachelard’i (1939) teedrajavast, Jungi

³³ singulier.info (vaadatud 19.12.2023).

analüütilise psühholoogia vaimus just nimelt niinimetatud Lautréamont'i kompleksi käsitlevast uurimusest, järgmiselt: Maldorori kompleks, *homme fatal*'i ehk saatusliku mehe kompleks ja Lautréamont'i kompleks. Berjola lähenemises keskendubki Maldorori kompleks otseselt transgressioonile, tõukudes mässulise protagonisti arhetüüpssele kujundile. Berjola leiab, et maldororilik transgressioon on peaaesjalikult retooriline: logose tasandil keskendub teos kahele probleemile: kurjuse küsimusele ja olemasoluga pahuksis subjekti süvaloomuse (*intimité du sujet*) eripäradele (Berjola 2013: 716). *Ethos*'e plaanis maalib neetud luuletaja oma autoportree kõnemehe, muusiku ja väljatõrjutud kangelasena. *Pathos*'e tasandil kasutab autor manipulatiivset retoorikat, mis tõukub sügavast sisemisest soovist suhelda Ducasse'i loomingu kahe peamise adressaadiga, kelleks on tema lapsepõlvesõber Georges Dazet ja François Ducasse ehk Isidore'i isa (*ibid.*). Berjola näeb, kuidas selline retooriline transgressioon peegeldab Lautréamont'i transgressiooni poeetikat, mille peamine märklaud on romantiline idealism. Samas varjub üleastuvuse destruktiiitse poeetika taga sisemine ideaal (*ibid.*), mis on kantud vastandite kooseksisteerimise võimalikkusest: ta on ühtaegu kiusaja, patule ahvatleja ja moralist, kurjategija ja kohtumõistja, hullumeelne ja ratsionalist, metslane ja tsiviliseeritud härrasmees, paljusõnaline ja hermeetiline (*ibid.*). Berjola leiab, et Maldorori kompleksi raamides viib retooriline transgressioon ainulaadse retoorika loomiseni, kus romantiline idealism asendub isikliku idealismiga (*un idéalisme personnel*) ning irooniat ja huumorit põimiv transgressiivne naer asetub pearolli (*ibid.*: 715).

Ent Berjola sõnul peituvad Maldorori kompleksi juured sügavamas struktuuris, milleks on niinimetatud *homme fatal*'i kompleks. See erootiline kompleks tõukub Berjola väitel luuletaja ema surmaga kaasnevast traumast, algsest, sisemise oidipaalse sisuga haavast, mida noor Ducasse üritas ravida romantilise kiindumusega Dazet'sse: ebaõnnestunud ülekanne (*le transfert*) topeldas nartsissistlikku haava (*ibid.*). Berjola näeb, et sellest kompleksist tõukuvat erootilist kujutlusilma valitsevad kaks tugevasti läbipõimunud nartsissistlikku tungi, mida uurija nimetab elunartsissismiks ja surmanartsissismiks, haakudes sedasi kaude ka meie uurimuses edaspidi fookusesse asetuvate freudistlike seksuaal- ja surmatungi mõistetega. Elunartsissismis ihkab poeet-kangelane oma teisikut kui erootilist ideaali, surmanartsissism seevastu juhib teda teise hävitamisele (*ibid.*).

Viimase, Lautréamont'i kompleksi kaudu muundab Berjola arvamuse kohaselt subjekt tegelikkust ennast ja läbi tegelikkuse muundab iseend. „Maldorori laulude“ kirjutamine on Ducasse'ile selle tõlgenduse järgi initsiatsiooniteekond, mis viib subjekti läbi tema imaginaarse sfääri valduste tema kujutlusvõimest poetiseeritud Pariisi tänavatele. Laulude signeerimine kujuteldava krahvina pühitseb Ducasse'i uut identiteeti ja uut nime (*ibid.*: 716) – tema taassündi-sisenemist uude psüühilisse etappi. Sedasi näeb Berjola läbi Lautréamont'i kompleksi ducasse'iliku subjekti poeetikat kui egofiktsionaalset ettevõtmist (*ibid.*). Sealjuures tõlgendab ta „Maldorori laulude“ esialgse avaldamise takerdumist Ducasse'i kolmanda nartsissistliku haavana, mis toob kaasa järjekordse subjektiivse transformatsiooni (*ibid.*), leides

väljundi „Luuletuste“ uues poeetilises stiilis ja tagasipöördumises isanime juurde. Kokkuvõttes leiab Berjola, et Lautréamont'i kompleksi lõplik väljendus seisnebki poeetilise tegelikkuse ja elutegelikkuse segipaiskamises-äravahetamises. Nõnda näib autorile, et sellise egofiktsionaalse ja poeetilise identiteediloomeni jõudis Ducasse transgressiooniga, millega ületati, rikuti ja teisendati tegelikkuse (*le réel*) reegleid, norme ja seadust – seda kõike kantuna eesmärgist asendada elu ise poeesiaga. Berjola jõuab järeldusele, et selle eesmärgini Ducasse siiski ei jõudnud ning läbikukkumise tõttu ei jäänud tal üle muud, kui vormistada iseenda poeetiline surm (*ibid.*).

Nõnda nägime, et Giovanni Berjola mahukas uurimus puudutas mitmeid olulisi teemasid, mis ka siinses töös pisut teistsuguses kontekstis arutluse alla tulevad: transgressioon ja psühhoanalüütiliste sugemetega tekstianalüüs. Ometi mööname, et sinse uurimuse puhul püüdleme pigem Kristevaga ühte mõttelisse sfääri, astudes teatavate universaalsemate tähenduste poole, mis nii Lautréamont'i kui Oksa tekstidest läbi kumavad. Nõnda jälgime rohkem selliseid psühhoanalüütilisi suundasid, mis võimaldavad kirjandustekstist lugeda välja avaramaid teoreetilispühilisi dünaamikaid. Kuigi tegeleme ka siin süvitsi transgressiooni mõistega, sidudes seda analüüsis tugevasti ka subjektiivsuse kontseptiga, lähtume hüpoteesist, et sedasorti pööre subjektiivsuses, mis 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses modernistlikus kirjanduses avaldus-sündis-pegeldus, on laiema eksperimentaalsekogemusliku väärtusega ühe-kahe partikulaarse autori juhtumi kitsastest autofiktiivsetest ja biograafilistest raamidest. Lähenedmisele, mida Berjola ise seob otseselt väljaandega *Tel Quel* ning kuhu paigutab ka Kristeva „Luulekeele revolutsiooni“, heidab Berjola kummalisel kombel ilma suuremate põhjendusteta just nimelt ette „tahtlikku varjamist/okulteerimist“ ning Ducasse'i biograafia ja loome tihedate seoste eiramist. Mööname, et siinkohal jääme Berjolaga ilmselt eriarvamusele.

Ent kronoloogiliselt viimase aja Maldorori-uuringutega jätkates tuleb möödunud kümnendi lõpu ühe olulisema uurimusena tõsta esile Kevin Saliou 2018. aastal Montréal ja Bretagne Occidentali ülikoolide kaasjuhendamisel kaitstud doktoritööd „Lautréamont'i retseptisioonist aastatel 1870–1917“ ehk enne sürrealistlikku revolutsiooni. Nagu juba pealkirjast näha võib, siis püüab Saliou oma ligi 1000-leheküljelises dissertatsioonis küllaltki edukalt tõestada, kuidas Lautréamont'i varane, peaaesjalikult sümbolistlik-dekadentlik vastuvõtt oli juba sedavõrd markantne, et oleks eksitav ning ajalooliselt ebatäpne omistada sürrealistidele Ducasse'i esmaavastamise au. Ometi püsib siinkirjutaja seda meelt, et Bretoni ja tema kaaslaste sürrealistliku revolutsiooni tähtsust – ning Lautréamont'i tõstmist kultuslikku-pühakulaadsesse staatusesse ei maksaks ka selle uurimuse valguses sugugi mitte kõrvale heita ja alatahtsustada. Kultuurilooliselt – ja isiklikul tasandil ka psühhoanalüütiliselt – tuleb paraku arvestada, et ajalugu kirjutatakse ikka ja alati n-ö tagurpidi, sündmused ja isikud omandavad aktuaalse tähenduse alles retroaktiivselt. Sestap on jätkuvalt adekvaatne tõlgendada Lautréamont'i „Maldorori laule“ protosürrealistliku meistriteosena, sealjuures välistamata potentsiaalseid – ja

nagu nüüd näha võime, siis ka faktidega toetatud – dekadentlikke ja sümbolistlikke lugemisviise.

2.4. JAAN OKSA TEOSTE RETSEPTSIOON

Eelnevas alapeatükis esitatud põhjaliku Lautréamont'i retseptsiooni eritluse järel heidame nüüd pilgu ka Oksa senisele kriitilisele vastuvõtule. Ennetavalt tuleb möönda, et „Emaste“ ja „Tumeda inimeselapse“ autoripositsioon on senistes uuringutes mõneti tagasihoidlikum: Lautréamont'i kultuslik ja pikaaegne asetus maailmakirjanduse areenil on tahes-tahtmata tinginud „Maldorori laulude“ ja nende fiktiivsest krahvist autoriga kaasneva metateksti rohkuse.

Lautréamont'i senise vastuvõtu paremaks kaardistamiseks langetasin otsuse tugineda ühele viimase kümnendi olulisematest ning põhjalikumatest vastavasisulistest doktoridissertatsioonidest. Oksa retseptsiooni puhul on aga olukord uurijale mõnevõrra lihtsamgi: hoolimata Oksa kultuslikust figuurist ja küllaltki laiapõhjalisest ja sügavast huvist, mida tema obskuursed teosed on tähelepanelikes ning erudeeritud mõtlejais-literaatides äratanud, on Oksa kohta seni avaldatud ainult üks monograafiline uurimus: Marianne Linnu 2018. aasta põhjalik, täpne ja teedrajav magistritöö „Dekadentlik esteetika Jaan Oksa proosaloomingus“. Nimetatud töö on kaude seotud ka siinse, juba 2016. aastal alustatud uurimusega, mille pealkirjas leiduvat mõistepaari „üleastuv-tume“ ka Lind oksaliku transgressiivse seksuaalsuse eritlemisel pruugib³⁴.

Oksa loomingu lähedust 19. sajandi prantsuse uuenduslike kirjandusliikumistega, tolleaegse avangardi ja varajase modernismiga rõhutati juba autori eluajal (nt Tuglas 1918). Samuti on selles suunas mõelnud hilisemad uurijad (nt Süvalep 1996). Võttes arvesse nooreestlaste prantsusmeelsust, ei ole imestusväärne, et mõttelisi niite veeti esmajoones just nimelt sinna ja mitte näiteks saksa või vene kirjandusse, millega ehk Oks otsesemalt kokku puutus. Biograafilised andmed lubavad tema otseseid kokkupuutepunkte uuema prantsuse kirjandusega pidada vaid oletuslikeks – keelt ta õppis, kuid mis tasemini, pole teada. Ometi kajas sealse kirjanduse uuenduslikkus otseselt läbi teiste Euroopa voolude poeetikas ja seeläbi ei pruugi kaudsete mõjutuste võimalikkuses kahelda. Dekadendiks ja modernistiks nimetas ennast Oks kirjutistes isegi ja Noor-Eesti teises kriitikakogumikus võttis Tuglaski vaevaks ta ristida eesti Rimbaud'ks, mõni kriitik kutsus teda isegi halvustavalt Baudelaire'i epigooniks (Minor 1910: 159). Siinkohal küll vaevalt tasub otsida otseseid seoseid väljaspool šokilaengut, mida Baudelaire'i nimi üleastuva kirjanduse võrdkujuna eesti kirjanduses pärast esimeste Aaviku tõlgete ilmumist kandis: oli see uus prantsuse luule sajandialguse eesti tavalugejale üks raibe ja rõvetsimine kõik.

³⁴ Marianne Linnu kokkuvõtlik ja kontsiisne Oksa retseptsioonilugu on lugejatele veebis vabalt kättesaadav (Lind 2018: 16–19): <https://www.etera.ee/s/PyCOGG80ri> (vaadatud 06.10.2024).

Kaheldavasti jääb võrdlus Rimbaud'gagi pigem meelevaldseks ning ainus ühenduslülili oleks seeläbi vastandumine ühiskonnale ja kirjanduslikele normidele, ühiskonnast välja astumine, mis küll mõlemal juhul on varastes analüüsides jäänud tihtipeale pigem oletusliku, karikatuurse ja rohkem isikumütoloogiasse puutuva süsteemi piiridesse. Koolmeister ja ajakirjanik Oks ning musterõpilane ja kaupmees Rimbaud sobituvad mõlemad oma aja ühiskonnasüsteemi, hoolimata teatavaist mässulistest biograafilistest kõrvalekalletest – juhuslik eluline ebaõnn ja alkoholism Oksa poolt, andeka teismelise poisi vabadusiha ja (meelemürgisegune/seksuaalne) edevus Rimbaud'l – mida uurijad armastavad üle tähtsustada vaid seetõttu, et niiviisi sobituvad nimetatud autorid paremini romantilise loojamüüdi stampidesse. Stampidesse, mis tavateadvuses seniajani pahatihti edasi elavad, ja mis võimaldavad igasuguse revolutsioonilise kirjandusliku loomingu taandada, nähtamatuks teha, tasalülitada – taoline tasalülitus ei kanna muud eesmärki, kui juhtida tähelepanu kõrvale arusaamatult tekstilt, proovida valetada arusaamatus arusaadavaks, üleastumine ja muutus turvaliseks, salongikõlblikuks viguriks. Essee Oksast „Valetage enne, mitte aga pärast“ kirjutas Vahing Oksa loomingu senise retseptsiooni kohta: „Võib-olla pole me leidnud Oksa vastuvõtmiseks seda õiget kultuuritausta, pinnast, millest ta lähtus. Võib-olla pole me veel aimanud Oksa lugemust. Ehk on see midagi sellist, mida me pole suutnud seni veel endale arusaadavaks teha.“ (Vahing 2005b: 343–344) Siinses töös soovin näidata, et Oksa mõtteline alge peitub tõepoolest prantsuse varamodernismis, dekadentsis, täpsemalt „Maldorori lauludes“, Ducasse'i ehk Lautréamont'i krahvi (1846–1870) eelsürrealistlikus proosapoeemis.

Kirjandusliku retseptsiooni ajalugu, mis leidis aset Oksa eluajal, oli Lautréamont'iga laias laastus üsna sarnane. Oks oli küll kirjavahetuses Tuglase ja Semperiga, kes tema tekste ka toimetasid, oli ametlikultki Noor-Eesti liige ja kaasvõitleja, ometi näeme, et tõeline aktsepteerimine ja arusaamine jääb kaugele pärast tema surma ehk eelmise sajandi kuue-, seitsmekümendatesse³⁵, ehk lausa eelneva sajandi lõppu (Süvalep 1996) või käesolevasse sajandisse (Heero 2005, Luks 2015). Ehkki uurimusi avaldati juba üsna peatselt, postuumselt kirjutas temast enam-vähem põhjalikult Tuglaski, kindlasti tasub mainida 1927. aastal ilmunud Daniel Palgi uurimust, kus tegeldakse lähemalt Oksa proosa lingvistiliste probleemidega ning astutakse seeviisi samm edasi tema kujundiloo mõistmise poole.

Marianne Lind (2018: 18) toob välja, et Nõukogude perioodi üks kõige põhjalikum Oksa käsitus ilmus Eesti kirjanduse ajaloo kolmandas osas August Eelmäelt (1969: 548), kes jagas Oksa loomingu kaheks, eristades realistlikke elupilte ja poolfilosoofilisi mõttemõlgutusi (Lind 2018: 18; Eelmäe 1969: 548), käsitledes sealjuures Oksa tekste ja elu positivistlik-biograafiliselt, toonitades sovetlikule ideoloogiale kohaselt Oksa kristlusevastasust ja sotsiaalset aktiivsust (Lind 2018: 18). Nõukogude aega jäävad ka Vahingu Oksa-uurimused (Lind 2018: 18).

³⁵ Tähelepanu pöördub ehk Vahingu näidendiga „Mees, kes ei mahu kivile“ (1976 [1974]).

Kontekstuaalse sarnasusena maksab välja tuua retseptsiooni üleüldist vaimustusest kõhklust: mõlemad autoreid peeti esmajoones haiglasteks, nõtradeks inimesteks – Oksa puhul kandub säärane arvamus mõnel juhul tänapäevagi (nt Hargla 2004). Kirjutati küll möödaminnes spontaansusest, väljendusjõust, teadvuse vabast voost, ometi peeti pahatihti kujundilooime, stiili lünklikkuse ja vaba assotsiatiivsuse põhjenduseks hullumeelsust. Lautréamont'i luulet vaadeldi samuti järgemööda kas haiglase, nõdra või lapsemeelsena. Mõlema autori puhul on tõsisemad uurijad seesugused lähenemised ammu kõrvale heitnud.

Enne Marianne Linnu (2018) teedrajavat uurimust sidus Oksa dekadentsiga kohati haakuva modernistliku kirjandustraditsiooniga ka Ele Süvalep 1996. aastal Nüpli kevadkoolis peetud ettekandes, vaieldes osaliselt vastu Tiit Hennoste modernismikäsitlusele, mis kohalikus kontekstis on vähemasti näilise süvitsimineku ja haarde poolest esmaklassiline ja autoriteetne. Oksa fenomeni on nii möödunud kui käesoleval kümnendil lahanud ka filosoof Leo Luks oma mõttelistel rännakutel läbi nietzscheliku nihilismi raamatuks vormistatud doktoritöös „Nihilism ja kirjandus. Ei kogemine nihilismi mõtlemises filosoofia ja kirjanduse ühtesulamisega“ (2015 [2010]) ja läbi agambenliku elufilosoofia artiklis „Paljas elu laagrimälestustes ja Jaan Oksa loomingus“ (2016), väites, et „äärmuslikes vormides võtavad Oksa kujutatud talupojad poolteadvusega „elavate surnute“ kuju, milles leidub märgatav sarnasus koonduslaagri musulmanidega“ ning „Oksa loomingu põhiline saavutus seisneb minu hinnangul palja elu täpsel kujutamisel, selles lunaatilises ja laialivalguvas ebaluses, mis jääb püsima muuhulgas seetõttu, et ei võta ühegi ühiskondliku vastasseisu kuju“, sarnastades tema poeetikat seeläbi Kafka ja Beckettiga (Luks 2016). Siinse uurimuse analüütilise osaga mõneti haakuvalt kõneleb Luks oma dissertatsioonis (2015 [2010]) subjekti hajumisest, väites, et „subjektitu arutuse paatosele“ jõuavad „lähemale mõned Jaan Oksa katsetused, näiteks [...] „Nimetu elajas““ (Luks 2015: 162). Luks näeb, et „jutu läbivaks teemaks, mida kirjeldatakse, on mõistust varjutav naiselik iha“ (*ibid.*). Lisaks näeb autor, et „nimetu elajas on kirjeldava hääle jaoks üks vahepeatus subjekti languse teel, mõistlikkusest lahtiütlemisel“ (*ibid.*). Luks oletab, et „Nimetu elaja“ paatoseks on „lasta ihal vaibuda, liikuda subjektisusse ootusse ja unustusse“ (*ibid.*: 163).

Sarnaselt Ele Süvalepaga on Noor-Eesti asetust Lääne-Euroopa modernismidiskursuses põhjalikumalt käsitlenud Kaia Sisask oma raamatus „Noor-Eesti ja prantsuse vaim“ (2018). Teos on Katre Talviste 2007. aastal kaitstud, Baudelaire'i ja Noor-Eestit käsitleva doktoritöö kõrval selle sajandi detailseim eritlus nooreestlaste fenomenist ning kaardistab nõtkelt ja täpselt 20. sajandi alguse kultuuriliste revolutsionääride – Tuglase, Semperi, Aaviku ja Oksagi – vaimseid sidemeid ja ühisosa prantsuse 19. sajandi teise poole selliste uuenduslike poeetidega nagu Charles Baudelaire ja Arthur Rimbaud. Kirjandusliku dekadentsi ja sümbolismi – või *fin-de-siècle*'i vaimu – ilminguid eesti kultuuris polnud seni niivõrd süvitsi üheski monograafias käsitletud. Mitmes mõttes võibki siinset uurimust vaadelda kulgemas mööda sarnaseid mõttelisi radu, ent olgu et taustsüsteemi tajumises

langevad lähenemised suuresti ühte, on fookus mujal. Kui Sisask võtab töö teises osas lähema vaatluse alla Noor-Eesti vaimse isa Tuglase loomingu ning selle seosed prantsuse vaimuga, kaardistades sedasi justkui liikumisi kahe lokaalselt määrava tähtsusega nähtuse keskme vahel – Noor-Eesti siin, dekadents/sümbolism/*fin-de-siècle*’i kunst kunsti pärast vaimsus seal –, ning Talviste keskendub Prantsuse luuleuuendajatest peaaesjalikult üksnes Baudelaire’ile, siis Kaia Sisaski töös, olgugi et võrreldavad foonid on pealtnäha samad, kuuluvad fookusesse asetatud autorid küll ühtpidi mõlemad sarnastesse partikulaarsetesse taustsüsteemidesse, on nende asetus nende süsteemide sees perifeersem, kaheldavam, voolavam. Kui Tuglas on nooreestlane *par excellence*, siis Oks kõigub kaanoni piirialadel, jäädes aktsepteeritava ja aktsepteerimatu vahealale, leidmata omas ajas tunnustust. Kui Baudelaire on 20. sajandi alguseks juba hilisromantiliselt ja sümbolistlikusse kirjandusklassikasse sisse arvatud, siis Lautréamont’i plahvatuse laine saabus Prantsusmaalgi alles koos sürrealistidega.

Pöördudes tagasi viimase aja Oksa retseptsiooni kaardistamise, võime nentida, et Marianne Linnu töö võtab väga hästi kokku kogu senise Oksa-uurimuse. Ent see paistab silma ka seetõttu, et pöördub tagasi algallika enda juurde, eritledes Eesti kirjandusmuuseumi arhiivis asuvaid käsikirju, võrreldes neid ka hiljem ilmunud versioonidega. Samuti juhib ta tähelepanu tekstidele, mis on seni ilmunud ning millele ka uurijad pole tähelepanu juhtinud.

Toetudes Janek Kraavi 2016. aasta transgressiivset kirjandust käsitlevale doktoritööle, seob Lind Oksa poeetikat ka otseselt transgressiooni mõistega, mis on ka siinse töö fookuses. Lind näeb, et sedasorti tekst rikub „sotsiaalselt vastuvõetavaid ja heakskiidetud representatsiooninorme“ (Kraavi 2016: 818) ning leiab, et „[S]iia alla kuuluvad seega nii üksikasjalikud tapmis- või seksuaalühte kirjeldused kui ka näiteks Oksa loomingus avalduv ekstaatiline kõne, mis rikub kokkuleppelisi kommunikatsioonireegleid või nn head maitset.“ (Lind 2018: 26)

Lisaks polemiseerib Marianne Lind Hennoste tõlgendusega tema 2016. aasta käsitluses „Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I“, kus autor käsitleb Oksa eraldi alapeatükis pealkirjaga „Eesti kirjandusloo probleem Jaan Oks“ (Lind 2018: 18; Hennoste 2016: 359). Lind (2018: 18–19) toonitab väga õigesti, et Hennoste lähenemises võib näha mitmeid ebakõlasid ja kaheldavusi. Esiteks püüab ta positivistlikult pääseda Oksa loomingu tuumani, otsides vastuseid komplitseeritud-obskuursete tekstide mõistmiseks „autori isiklikest seksuaalsetest fantaasiatest ja rahuldamatusest“ (Hennoste 2016: 359). Teiseks heidab Lind Hennoste ette, et Hennoste tekstist ilmneb, nagu poleks ta kirjatöös kasutanud ei Tuglase, Palgi, Semperi ega Vahingu, Süvalepa, Luksi jt Oksa-käsitlusi. Samuti näib Linnule, et Hennoste järgi polnud Oks ka avangardist, „kellest teised

hiljem eeskjuju võtavad, kellele toetuvad“ (Hennoste 2016: 362; Lind 2018: 19), ent sellise väitega eiratakse Oksa rolli Siuru liikumise jaoks (Tuglas 1918: 342)³⁶.

Kokkuvõttes sedastab Lind, et Oksa looming on nii vormiliselt kui sisuliselt tihedalt seotud *fin de siècle*'i kultuuri ja kirjandusega, täpsemini dekadentsiga. Sealjuures rõhutab Lind inetuse esteetika ja transgressiooni tähtsust selle mõistelise sfääri väljajoonistamisel. (Lind 2018: 59) Linnu diskursiivse analüüsi tulemusel selgus, et Oksa allakäigudiskursuses paigutuvad lausungid nelja omavahel seotud, kohati üksnes tinglikult eristatud rühma: lagunemine ja allakäik, surm ja enesetapp, üleastuv ja tume seksuaalsus ning äraspidine kristlus (*ibid.*). Puudutades intertekstuaalsust kui dekadentsile iseomast võtet, leiab Lind, et see esineb „Oksa loomingus pigem varjatud kujul ning Oksa loomingule omane fragmentaarsus tekkis pigem teiste tekstistrateegiate ja vormivõtete mõjul.“ (Lind 2018: 60) Sestap näeme, et see, mis Lautréamont'i puhul on esil, on hüpoteetiliselt Oksa puhul varjatud-okultne.

Siit sobibki liikuda edasi Oksa ja Ducasse'i tekstides ilmnevate transgressioonide avaldumiskujude lähema vaatluse juurde. Enne selleni jõudmist esitan aga järgmises peatükis ka ülevaate asjakohasest korpusest ehk uuritavate autorite olulisematest tekstidest, mis analüüsisosas kõne alla tulevad.

³⁶ Ääremärkuse korras tasub toonitada, et oma hüpetes modernismi poole eitab Hennoste põhimõtteliselt Oksa programmilist avangardi, vastandudes seeläbi siinses töös kaitstud seisukohtadele: „Oks. Arvan, et ta oli kirjanduses grafomaan. Loomulik looja. Tema meetod oli spontaanne tekstimassiivide paiskamine paberile ilma kontrollita. Ainult et selle meetodi sarnasus nt sürrealismiga on vaid pealiskaudne. See polnud teadvustatud meetod, vaid tema jaoks loomulik kirjutamisviis. Mu arust tuleb neil kahel asjal vahet teha.“ (Hennoste 1998: 109)

3. ÜLDINE ÜLEVAADE VAATLUSALUSTEST TEKSTIDEST

Enne põhjalikuma analüüsi juurde liikumist oleks tarvilik anda ülevaade eritletavate tekstide sisulis-vormilisest iseloomust. Alustame kronoloogiliselt esimesest ehk Lautréamont'i „Maldorori lauludest“³⁷, liikudes seejärel edasi sinse töö seisukohast olulisemate olulisemate Oksa tekstide ülevaatussega.

3.1. LAUTRÉAMONT'I „MALDORORI LAULUD“

Esimese asjana tuleb ära märkida, et see proosapoeemina määratletav varamodernistlik tekst on organiseeritud laulude ja stroofide kaupa. Mis puudutab terminoloogiat, siis lauludeks nimetas oma avangardse teose kuut osa/peatükki Lautréamont ise, samuti pärineb tekstist endast traditsioon nimetada väiksemaid alapeatükke-proosaluuletusi stroofideks. Ka VI laulu lühiromaani žanrimääratlus ja jaotus peatükkideks on võetud Ducasse'ilt endalt. Selguse huvides järgin hilisemat prantsuse traditsiooni, nummerdades stroofid. Märgin alates II laulust sulgudesse ka stroofi positsiooni koguteoses, VI laulu lühiromaani peatükke tähistan Rooma numbritega nagu Lautréamont. Kursiivis olen markeerinud parafraase minu enda „Maldorori laulude“ tõlkest, mis ilmus 2024. aasta kevadel „Hieronymuse“ programmi raames kirjastuses Kaksikhammas.

I laul

I laul, 1. stroof (Lautréamont 2024: 7). Sissejuhatus, kus tehakse ka metatekstuaalne sissevaade algavasse teosesse, mis võib potentsiaalset lugejat ärritada. Selles antakse mõista, et algav tekst esitab lugejale küllaltki rangeid nõudmisi – ta peab olema julge ja verejanuline, loogiline ning mõistuspärane, et suudaks läbida neid hämaraid ja mürgiseid lehekülgi. Oht, mida lugejale maalitakse, on äärmuslik: raamatu surmavad aarud võivad täielikult tema hinge lahustada. Kohe tuuakse rohkem või vähem eksplitsiitselt mängu ka mõned järgneva teksti seisukohast peamise tähtsusega osalised, näiteks taevas/jumalikkus, lugeja, poeg, ema, mõistlik inimene, matemaatika. Samuti siseneb tekstikoesse kohe esimeses stroofis ka loomariik: veenev ja pseudomoralistlik kujutluspilt kurgede matemaatilisest-geomeetrisest lennust on sealjuures ka esimene näide Ducasse'i entsüklopeedilistest ümberkirjutustest, sisaldades viiteid kuulsa 19. sajandi prantsuse aja- ja loodusloolase Jules Michelet' teostele. Samuti on uurijad näinud siin võimalikke vihjeid Dantele ja Lucretiusele.

I laul, 2. stroof (Lautréamont 2024: 8). See on väga lühikene stroof, kus jätkatakse lugeja kõnetamise ja provotseerimisega, tuues sisse viha, rahulduse, koletislikkuse, naudingute, ihulikkuse ja ekstaasi mõisted. Tegelaste sfääri sisenevad inglid, hai

³⁷ Ducasse'i teisest peateosest, kaheosalisest kogumikust „Poésies I / II“ ei hakka ma siinkohal põhjalikumalt ülevaadet andma, kuna olulisemad aspektid kõnealusest tekstist tulid eeldatavasti esile juba eelnevates peatükkides.

ja koletis, kellena lugejat ka adresseeritakse. Võte on kohati sarnane Baudelaire'i pöördumisega silmakirjaliku lugeja poole, millega viimasele kantakse üle kirjutuse subjekti enda võimalik moraalitus ja transgressioon.

I laul, 3. stroof (Lautréamont 2024: 8-9). Areenile siseneb protagonistina Maldoror, kelle äärmiselt lühikene biograafia lugejatele esitatakse, pöörates erilist tähelepanu teose üldpildi ja ideoloogia seisukohast äärmise tähtsusega kurjuse ja headuse mõistetele. Antakse teada, et esimestel eluaastatel oli Maldoror hea, ent avastas seejärel retroaktiivselt, „et on sündinud kurjana“. Seejärel manataksegi lugejate silme ette niinimetatud kurjuse atmosfääri kui kummastavat, mõnusat, julma. Juba esitatakse ka esimene hüpoteetiline sadistliku julmuse akt, kui kirjeldatakse, kuidas Maldoror oleks tahtnud „väikesel õhetaval põngerjal“ habemenõuga huuled ära lõigata – samal ajal teda kallistades. Viimase kõrvaasetusega tuleb mängu esmatähtis julmuse ja seksuaalsuse, surmatungi ja erootilise-elujanulise tahte kokkuasetus. Toonitatakse ka igikestvat vastasseisu kurja Maldorori ja personifitseeritud Õigluse vahel, sealjuures kaasneb viimasega ka „arvukaist nuhtlusist koosnev saatjaskond“, kelle hulka võiks interpreteerides määrata ka juba eelmises stroofis ilmunud inglid. Luuakse ka huvitav dünaamika ülivõrdelise filosoofilis-psüühilise tahte ja sellest ainsana tugevamana esineva needuse vahel. Rõhutatakse ka hea ja kurja sünteetilise liitumise traditsioonilist võimatust.

I laul, 4. stroof (Lautréamont 2024: 9). Kõnelev subjekt jätkab oma poeetilise programmi kuulutamisega. Tema eesmärk ei ole teenida inimeste heakskiitu, vaid kujutada julmuse naudinguid, mida kirjeldatakse vastanduse kaudu kui selliseid, mida „pole mööduvad ega kunstlikud“, olles seega püsivad. Kuulutatakse julmuse ja geniaalsuse liitu, mis tekstis teostamist leiab. Metatasandil kinnitab oma kohalolu ka kirjutaja ihu, millel tõusevad „juuksed peas püsti“. Jätkub ka silmakirjaliku lugeja kujundamine, kuna rõhutatakse, kuidas „kangelase kõrgid ja kurjad mõtted elutsevad igaühes“.

I laul, 5. stroof (Lautréamont 2024: 9–11). Jutustaja postuleerib oma viha rumala, ahne ja ebamoraalse inimkonna vastu, tunnistades sealjuures enda võimetust naerda. Väljendades soovi inimkonnaga naerus sarnaneda, otsustab ta oma kaasasündinud võimetust mehaaniliste vahenditega kompenseerida, lõigates endal noaga suunurgad lõhki. Lautréamont kirjeldab ennast looduslike võrdlustega: „silmakirjalik meri, minu südame võrdpilt“. Pöördutakse ka jumala poole palvega, et too näitaks talle inimest, kes on hea. Puänteeritud lõpulauses kuulutab kõnelev subjekt, et sellises vaatepildis varjub ometi teatav oht, sest „taolist peletist silmates“ võiks ta imestusest surra.

I laul, 6. stroof (Lautréamont 2024: 11–13). Alapeatükk paistab senise taustal tugevasti silma eksplitsiitse vägivallaakti maalimisega. Kirjeldatakse üpris detailselt nooruki piinamist, kasutades selleks ainsuse teist isikut, samuti ka imperatiivi eesmärgiga jätkata koletisliku ja jõhkra lugeja poeetilist kujundamist. Jätkub hea ja kurja dihhotoomia üle arutlemine, tuuakse sisse kuritöö, andestuse, südametunnistuse

ja armastuse teemad. Maldororilik subjekt ilmutab siin ka enda psüühilist risoomset tunnetusvälja, kus kannatus põimub lahutamatult seksuaalsuse külge.

I laul, 7. stroof (Lautréamont 2024: 13–14). Jutustav subjekt tutvustab oma lepingulist suhet isikustatud prostitutsiooniga, kinnitades eesmärgi lõhkuda traditsioonilist perekonda. Sealjuures seatakse kauni alasti naisena kujutatud Prostitutsioon dünaamilisse kogemuslikku suhtesse jumala vaimuga, samas kui inimesed asetuvad mõttelises plaanis kohakuti täidega. Skitseeritud muinasjutuliste tegelaste ridadesse lisandub inimlikustatud jaaniuss, kelle Maldoror/Lautréamont, keda tähistatakse kui montevideolast, kiviga lõmastab. Stroof kinnistab Lautréamont'i vaenu inimkonna ja vooruse vastu.

I laul, 8. stroof (Lautréamont 2024: 14–17). Esitatakse olustikukirjeldus: üksik maakoht, hulkuvad marruläinud koerad, lisaks neile ka teisi loomariigi esindajaid, nt madu, kärnkonnad, hobune, ämblikud, emahai, tiiger, linnud. Manatakse esile romantiline vaba looduse stiihia, kusjuures näib, et sedagi loetakse kui vägivaldset, hullu, seksualiseeritud ruumi, kus isegi põllud „keerutavad tantsu, koos puude ja taevaalaotuses vilksavate lindudega“. Inimestest tegelased on üksik rändur, protagonist ehk Maldoror/Lautréamont, keda taas (auto)biograafilises sissevaates kirjeldatakse kui mehe ja naise poega. Esitatakse ema ja Maldorori dialoog lapsepõlves: ema hoiatab nende hullude koerte eest, keda varitsevat *igavikuiha*. Protagonist maalib pildi oma eluasemest: koopasuust, kus ta lakkamatus meditatiivses mõtiskelus kannatustest nagu veinist joobub, adudes siiski, et hullus põhjustab talle lausa füüsilist piina, pekstes teda „raudkangiga vastu pead, nagu taoks haamriga alasit“.

I laul, 9. stroof (Lautréamont 2024: 17–23). Seni pikim stroof, see on ülistuslaul vanale ookeanile, kelle imetabase korrapära ja harmoonia kirjelduses vastandatakse teda taas kõike korrapäratut, ettearvamatut ja ebamoraalset kehastavale inimkonnale. Vana ookeanit kirjeldatakse ka soolises plaanis ambivalentseks, kord on ta vana poissmees, teisel jällegi kiidetakse tema rindu. Samuti on ta psüühilises plaanis samakõllalisuse tõttu samastatud emaga. Ka näeme ookeanis arhetüüpset psüühilise teadvustamatuse kujundit. Efemeersete tegelastena ilmuvad kaheksajalg, luik, kalad, jumalikud graatsiad, saatan-pimedusevürst. Nagu mainisin, kerkib ka küsimus identsusest, identiteedist ja ilust.

I laul, 10. stroof (Lautréamont 2024: 23–25). Esitatakse hüpoteetiline raport Maldorori/Lautréamont'i surivoodilt. Jätkub loomalikkuse sissetung: hüään, kotkas, ronk, surematu pelikan, metsik kanaarilind, rändurist kurg, rai, kärnkonn, tiiger, elegant, vaal, hai, hammashai, sagarnina nahkhiir kui vampiiri võrdkuju. Taas kiidab kõnelev subjekt enda kaasasündinud julmust ja rõhutab, kuivõrd palju kurja ta on elus korda saatnud ning mil määral on inimesed talle ise kurja teinud. Huvitava filosoofilise punktina kerkib esile vastasseis julmuse, teadvuse ja teadvustamatuse vahel. Jutustaja mõonab, et nii palju kurja pole võimalik tahtejõuga teha. Järelikult peavad siin olema mängus keerukamad ja varjulised ihad. Ka kirjeldatakse

Maldorori rahuloleva, *õudse tondina*³⁸, ka monstrumina, kellel on *hõõguv, lagunenu nägu, mida moonutavad kõige jõledamad kired*, samuti kui *uudset fenomeni*. Ta on olend, kelle *tee on sama loomuvastane kui inimeste tee*. Stroofi lõpus kõnelev subjekt pettub, et ta päriselt ei suregi, vaid *tunneb vastikusega*, kuidas ta *jälle ellu ärkab*.

I laul, 11. stroof (Lautréamont 2024: 25–30). Näidendivormis esitatud perekondlik stseen, kus Maldoror ilmub kiusajana, kes soovib perepoega ära võrgutada. Dialoogilisust läbib refrään: „Eemalt kuulen ägedaid, kestvaid valukarjeid.“ Saab ka ilmsiks, et Maldorori iseloomustati lapsepõlves hüüdnimega Vampiir. Samuti öeldakse, et ta näeb „lakkamatult õudseid nägemusi“, tema „suust ja kõrvust jookseb verd“ ning ta suhtleb tontidega. Samuti teatakse, et ta sarnaneb saatanaga, üritades saada jumalaga võrdseks. Stroofi lõpus tapab Maldoror poisi, temaga koos sureb ka ema. Üksnes isa jääb elama. Maldoror olevat nad tapnud, sest ei suutnud oma silme ees perekonnaõnne avanavat ebaõiglust taluda. Sedasi peegeldub siin Maldorori lubadus, mille ta Prostitutsioonile andis, soovides *külvata segadust perekondades*.

I laul, 12. stroof (Lautréamont 2024: 31–36). Dialoogiline ülesehitus – sedapuhku vestleb Maldoror ehk *too, kes ei oska nutta* hauakaevajaga Fääri saartel, kus ta aitas otsida merelindude pesi. Jutuajamist on lugejatele kuulata antud, ent samuti mainitakse võimalike adressaatidena noorukeid, „kellele pakub lõbu vägistada äsjasurnud noorte naiste laipu“. Tundeline, romantiliste troopidega mängiv vestlus võtab kohati erootilisi pöörded, kui Maldoror ja hauakaevaja teineteise jõudu ja kaunidust implitsiitselt kiitma hakkavad. Vestlusest leiab ka rohkem või vähem iroonilisi arutluskäike elust, surmast, kannatusest, vooresest ja ideaalidest. Stroof lõppeb tumedast romantismist kantud inimvihkajaliku hüüatusega: „Hauakaevaja, kena on kaeda linnade varemeid; aga inimeste varemeid kaeda on kenamgi veel!“

I laul, 13. stroof (Lautréamont 2024: 36–38). Verekaani vend ehk Maldoror kohtub metsas koletisliku, üleiniimliku, müütilise kärnkonnaga. Taas leiab aset (pseudo) filosoofiline vestlus headusest, kurjusest, ilust, julmusest, jumalast ja inimese saatusest. Siin leidub ka esimene protosürrealistlik võrdlus, mida VI laulus rohkem kohtame – „ilus kui enesetapp“. Stroofi lõpus vannub kärnkonn siinsest ilmast pärast oma sõnavõttu lahkuda, olles enne tõstatanud küsimuse Maldorori olemuse kohta: on ta jumal, inimene või midagi muud?

I laul, 14. stroof (Lautréamont 2024: 39). See on lühikene väljajuhatus, kus autor selgitab taas oma kirjanduslikku projekti, pikkides juttu ka autobiograafilisi pudemeid, mainides Ducasse'i sünnilinna Montevideot. Teksti adressaadina kõnetatakse Maldororile iseomast seksuaalobjekti ehk noorukit. Tegelasena asuvad areenile taas vampiir, luuletaja, sügelislest.

³⁸ Siin ja edaspidi esitan kursiivis tekstilisi parafrase, eristades neid nõnda nii jutumärkidega raamitud tsitaatidest kui ka kaudsemast ja markeerimata refereeringust.

II laul

II laul, 1. (15.) stroof (Lautréamont 2024: 43–44). See on metatekstuaalne tagasivaade eelmisele laulule. Kinnitatakse, et laulu tõi kuuldavale joobeseisundis Maldoror, kelle *suu oli täis belladonnalehti*. Arutluskäigus tõdetakse, et autori poeetiline teekond viis läbi *teadvuse salasoppide ja hämarate urgaste*. Põhjendatakse rünnakut inimkonna vastu, kurjuse kiitust, kirjanduse otstarvet ja autori ülimuslikkust, mis annab talle *isaliku õiguse* inimkonda karistada.

II laul, 2. (16.) stroof (Lautréamont 2024: 44–46). Taas metatekstuaalne algus, mis kirjeldab kirjutamisakti ennast – autor on ise kui tegelane, kes langeb jumala rünnaku ohvriks. Välk lööb talle läbi akna pähe, halvates kirjutaja, ent suutmata teda surmata. Grammatilised isikud vahetuvad: autorist endast saab ainsuse teises isikus *nooruk*, seejärel on ta jälle kolmandas isikus Maldoror. Tegelasena esinevad Maldorori veremaia koer Sultan, oletatav teener Léman, vaenlasest Looja. Lõpus rõhutab autor oma kindlat intentsiooni kirjutamist jätkata.

II laul, 3. (17.) stroof (Lautréamont 2024: 46–48). Ainsuse esimeses isikus kõneleb Lautréamont/Maldoror; tegelasena esinevad Lohengrin ja Igavene Olend ehk Kõigevägevam ehk Looja. Taas on arutus müsteeriumist, julmusest, heast ja kurjast. Sedapuhku omistatakse julmus otsesõnu ka Loojale. Maldoror nendib, et tal olnuks võimalik Lohengrin noorukina tappa, sest ta teadis, et täiskasvanuks saades *muutub ta samasuguseks nagu teised inimesed*.

II laul, 4. (18.) stroof (Lautréamont 2024: 48–50). Hilisõhtune stseen Pariisis, kus omnibussi järel jookseb väike kaheksa-aastane poiss, keda varitseb salapärane hädaoht: *teda jälitab raevukalt mingi vormitu mass*. Tegelasena siseneb areenile ka Lombano, jumalat teotanud nooruk, Maldorori kaaslane. Jutustaja kinnitab, et tema *luule mõte on rünnata kõigi vahenditega inimest, seda metsikut kiskjat*. See ongi see *üksainus idee*, mis Lautréamont'i *teadvust alati valitseb*.

II laul, 5. (19.) stroof (Lautréamont 2024: 51–53). Minajutustaja kirjeldab, kuidas kohtas igapäevastel jalutuskäikudel – küllap Pariisis – üht kummalist kümneaastast tütarlast, kes oletatavasti oli noor prostituut või vähemasti varitses selline saatust teda peagi, sest Lautréamont nägi ohtu, et ta muutub *lõpuks samasuguseks nagu on teised naised*. Stroofi lõpp on maldororiliku julmuse detailne kirjeldus, milles manatakse lugeja silme ette fantaasia, kus tüdruku *neitsilik ihu* hävitatakse. Taas sekkuvad tegelasena ka verejanulised koerad.

II laul, 6. (20.) stroof (Lautréamont 2024: 53–56). Tuileries' aias pingil vestlevad ligi kaheksa-aastane laps ja kummaline võõras ehk Maldoror. Jutuajamine puudutab elu ja surma, taevast, maad, voorust ja kurjust. Taas esineb Maldoror kuratliku kiusaja rollis, püüdes last ahvatleda kuritegelikule elule, mis võimaldaks tal võimutseda teiste inimeste üle. Kiusamise tulemusena tabab tütarlast palavik, tema kired löövad õitsema ja tema *kauni hinge habras kest* peab kolm päeva haigevoodis veetma.

II laul, 7. (21.) stroof (Lautréamont 2024: 56–59). Hermafrodiit näeb und lilledest ümbritsetud salus. Maldorori poolehoidu ära teeninud ebardit kirjeldatakse erakordselt kauni ja erotiseerituna, samuti kiusavad inimesed teda taga. Teda iseloomustab hinge poeetiline õilsus, mis vastandub inimlikule nurjatusele. Unenäos on *tema keha muutunud* või vähemasti kandunud *mõnda kõrgemasse sfääri*, kus elutsevad *temasarnasega olendid*. Samuti on unenäos kogu loodus omandanud panpsüühilise dünaamilisuse: *lilled tantsivad ta ümber nagu pöörased hiigelvanikud*. Jutustaja sooviks, et olend saaks magada igavesti ning ta võiks sellesse ka omalt poolt panustada, ent Maldoror peab häbiga tunnistama, et tal *on närvid nagu naisel*.

II laul, 8. (22.) stroof (Lautréamont 2024: 60–63). Maldoror kinnitab oma vastumeelsust kõige inimliku suhtes, tuues näiteks vastikustunde, mis teda valdab, kui ta kuuleb naise lauluhäält – tõrke määr tekitab ka subjekti endas hämmastust. Biograafilises kõrvalepõikes tuleb ilmsiks, et Maldoror sündis kurdina, ent noore mehena taevasse vaadates sai ta nägemuse osaliseks: tema silme ees avanes pilt verejanulisest inimsööja-jumalast. Vaatepilt oli sedavõrd ebameeldiv, et Maldoror tõi kuuldavale nii palju karjatuse, mis tegi temast kuulja. Nägemuse järel, mis avas talle *ülima tõe*, liitusid tema kaaskonnaga arvukad luupainajad: sedasi ilmneb siingi protagonistile šamaanlik võime astuda ühendusse teiste sfääride asukatega. Võrdlusena inimehäälega (täpsemini: nende irvitamisega) tõstetakse lõpetuseks kaunitena esile loodushelid: lumelaviini langemist, lõviema ahastust, surmamõistetud hala ja kaheksajala jutustust.

II laul, 9. (23.) stroof (Lautréamont 2024: 63–67). See on ülistuslaul täile, kus taas tõstetakse esile selle olendi üliluslikkust nii inimeste kui kõige loodu seas. Stroofis sisaldub ka kujutuspilt hiiglaslikust ja elavast täide maardlast, mis sündis Maldorori enda suguühetest inimeste juustest tiritud emase täiga. Ilmale tulnud olendeid toidetakse inimestega: protagonist raiub maardlast *elava mateeria plokk* ja viib neid linnakeskustesse, kus nad peavad sõda inimeste vastu. Lõppeks manab autor esile kujutuspildi, kus *inimrass* viimaks võitluses langeb, kui *maapinda katavad täid nagu liivaterad*. Maldoror soovib võiks *hõljuda ingliitivil õhus* ja nautida vaatamängu.

II laul, 10. (24.) stroof (Lautréamont 2024: 67–71). See on ülistuslaul matemaatikale, kus kiidetakse selle korrapära, harmooniat, kolmainuslikku väge (mis hõlmab aritmeetikat, algebrat, geomeetriat) ja selle *imposantset vägevust ja vääramatut tõde*, mida inimese nõtrusega võrrelda ei kannata. See on ratsionaalsuse kiitus, mis peegeldab Lautréamont'ile omast iha kirjanduslikust ja tunnetuslikust romantismist rõhutatud vastanduste kaudu välja pääseda, sestap kõlbab vahendina ka pealispindne klassitsistlik-kartesiaanlik taotlus. Viimaks loodab Lautréamont, et ehk suudab matemaatika tuua talle lepitust *inimliku kurjuse ja ilmakõiksuse ülekohtuga*.

II laul, 11. (25.) stroof (Lautréamont 2024: 71–75). Algab ülistuslauluga *hõbedase põletiga lambile*, ent peagi ilmneb, et lamp on osaline igaveses võitluses deemonite, põrguvürsti, kõigevägevama ja Maldorori vahel. Iseloomulikult *lauludele* omasele

metamorfoosikihule tuleb välja, et lamp on päriselt ingel. Muundumine leiab aset kirikus, Maldorori enda silmade all, kui ta üritab lampi hävitada, sest on kindlaks teinud tema jumaliku päritolu. Taas sekkub vägivallapuhangusse seksuaalne alatoon, kui Maldoror püüab inglile suud anda – tema keele kokkupuude taevase olendi põsega levitab sinna gangreeni. Ingel jääb siiski elama, pääseb kirikust välja ja tõuseb taas taevasse, samas kui Maldoror *laskub kurjuse kõige sügavamasse kuristikku*. Lambi, millest ingel koorus, heidab kangelane Seine'i jõkke, kus see alustab oma müütilist jätkuelu, *ilmudes aeg-ajalt veepinnale, maalides nõtteid ja kapriisseid arabeske*.

II laul, 12. (26.) stroof (Lautréamont 2024: 75–78). Maldoror pöördub autobiograafilise kõrvalepõikega enda põliste vihavaenlaste, *punase riistaga inimeste* poole, kirjeldades unepuudust, üliaktiivset mõistust ja hallutsinatsioone, mis teda lapsepõlves vaevasid. Monoloogi sees ilmub adressaadina ka *universumi looja*, kellele irooniliselt kingitakse *lapseliku palve viirukit*. Sealjuures selgub, et see, mis takistab Loojat armastada, on just nimelt tema liigsuur võim ja vägevus. Samuti ilmub jumal kapriisse, kättemaksuhimulise, kurjana, ka tema väliskuju kirjeldatakse koletislikuna. Viimaks otsustab Maldoror, et targem on jumalat üksnes meelitada, varjates tema eest oma tõelist vihkamist, keda laulik *kui kallist tütart armastusega hoiab*.

II laul, 13. (27.) stroof (Lautréamont 2024: 78–85). Maldoror kirjeldab, kuidas rändas tulutult mööda maailma, otsides *hinge, kes temaga sarnaneks*. Viimaks sattus ta kaljurünkale istuma, jälgides laevahukku – arvukate inimeste agoonia jälgimine valmistab talle kirjeldamatuid naudinguid, mille võimendamiseks torkas ta ka iseendale noaga põske. Laevalistest on kõige visam üks nooruk, kelle ilu Maldorori võlub – ta tulistab poisi ise surnuks, kuid see ei paku talle nii suurt mõnu, kui ta oleks oodanud, sest ta on juba *liiga arvukatest veretöödest küllastunud*. Stroof lõppeb Maldorori ja emahai kohtumisega, kes saavad üheks *pikas, karskes ja ilges liidus* – viimaks leidis laulude kangelane kellegi, *kes temaga sarnaneb*.

II laul, 14. (28.) stroof (Lautréamont 2024: 85–86). Salapärane ratsanik, jaspisest silmaga mees, kelles tunneme romantilise kangelasena ära Maldorori, päästab Seine'i jõest kaldale uhutud enesetapja. Viimases tunneb ta ära oma vana sõbra Holzeri. Suitsiid kui üks *laulude* põhiteemasid – pseudomoralistlik stroof lõppeb Maldorori kinnitusega, et *tema ei pane ealeski kätt oma elu külge*.

II laul, 15. (29.) stroof (Lautréamont 2024: 86–91). Kujutluspilt *tiivuliste kaheksajalgade leegionitest*, mis suunduvad linnadesse, et inimesi meeleparandusele kutsuda. Neile sekundeerivad kujundlikus plaanis *hämaruse vagiina suured paksud mokad*, kust voolab *üüratuid, tumedaid spermatooside*. Lisaks jutustajale on tegelastena esil *täias juustega inimene, kollane fantoom, tumesilmne kivike, inimantiloop, uneingel*. Tegevuse plaanis ajab fantoom taga *täias juustega inimest*, keda vaevab südametunnistuse hääl. Viimaks sõostab tagaäetav kaljurünkalt lainetesse, sooritades enesetapu. Vastasseisus Maldorori ja Looja vahel muutub neist esimene kaheksahaarmeliseks polüübiks, tungides oma vaenlase taevastesse

valdustesse – kägistatav Looja hakkab karjuma ja tema karjed muutuvad rästikuteks. Vampiirlik Maldoror jõi Looja verd ja puges seejärel peitu koopasse, millest sai tema eluase. Jumalat ja Maldorori kirjeldatakse kui kaht võrdväärset vastast, kui *naabermonarhe*. Maldoror mõrvab ka Looja saadetud, naise kujus isikustatud südametunnistuse, rebides tal pea otsast. Ta korjas selle üles, et näidata talle, kuidas giljotineerib kolm tütarlast. Seejärel asetab Maldoror timuka noa alla ka enda pea, kuid teda ei õnnestunud tappa.

II laul, 16. (30.) stroof (Lautréamont 2024: 91). See on lühike väljajuhatus, kus autorihääl kommenteerib taas loomisakti, väljendades soovi *tõmmata inspiratsioonile pidurit* ja viivuks *peatuda teel just nagu siis, kui silmitseme naise vagiinat*. Ta tõdeb, et tema rünnak inimkonna vastu oli õigustamata ja väljendab hirmu karistuse ees, millega *mõni salakaval vari* teda kostitada võiks, jõudes siiski järeldusele, et tema enda hävimine pole oluline, sest *pole ju vähematki tähtsust, kas savi laguneb aatomiteks nii või kuidagi teisiti*.

III laul

III laul, 1. (31.) stroof (Lautréamont 2024: 95–100). Sissejuhatus, kus autorihääl meenutab neid *ingelliku loomuga olevusi*, kes teises laulus ilmusid, et seejärel otsemaid kaduda, *kaosesse vajuda, et sealt enam mitte väljuda*: Léman, Lohengrin, Lombano, Holzer. Metakirjandusliku ja filosoofilise arutluse järel maalitakse pilt minajutustajast Maldororist ja salapärasest noorukist Mariost, kes ratsutavad piki mereranda. Sündmustesse sekkuvad ka teispooldes olendid, seeravid, maainglid ja mereinglid, ning minahääl rõhutab ka seda, kuidas nad *murdsid läbi olemise membraanidest*, vihjates seega võimalikele transtsendentsetele püüdlustele pääseda siinsest reaalsusest välja. Mõttelise taustana on pidevalt kohal nii põlgus inimeste vastu kui ka väljakutse Loojale.

III laul, 2. (32.) stroof (Lautréamont 2024: 100–104). See on jutustus naisest, kes oli kaotanud mõistuse seejärel, kui Maldoror oli koos oma buldogiga vägistanud ja tapnud tema tütre. Detailne kirjeldus kuritööst kuulub kahtlemata teose kõige rüvedamate hulka. Samuti on põimitud sündmuste vahele maldororilikke pseudofilosoofilis-iroonilisi arutlusi heast ja kurjast, süüst ja kahetsemisest.

III laul, 3. (33.) stroof (Lautréamont 2024: 104–107). Taas sekkub sündmustesse *lauludele* tüüpiline romantiline nooruk, kellel sedapuhku on nimeks Tremdall. Kirjeldatakse hiiglaslikuks kotkaks muutunud Maldorori võitlust müütilise draakoniga, kellel on *tiigri ülakeha, mis päädib pika maduja sabaga*. Olendit, keda Maldoror lahingus siiski suure vaevaga seljatab, kirjeldatakse ka kui personifitseeritud Lootust, lisaks toonitatakse Maldorori saatanlikku olemust, väitega, et *ta on ära neetud ja neab ise teisi*.

III laul, 4. (34.) stroof (Lautréamont 2024: 107–109). Manatakse pilt joodikust loojast, kes on kevadisel päeval *purjus nagu lutikas, kes on öösel sisse luristanud kolm vaati verd*. Kõik metsaelanikud näitavad tema suhtes üles rõhutatud halvakspanu,

sealhulgas siil, roherähn, öökull, kakaduu, eesel, kärnkonn, lõvi, kubemetäi ja rästik. Kusjuures etteheited tehakse just nimelt kõlbluse seisukohast, luues vastanduse, milles antropomorfised loomad on vooruslikud, samas kui süüdlasest jumal on voorusetu, sobitudes sedasi Lautréamont'ile omasesse moraalstruktuuri. Inimlikustatud jumalgi teenib ära jutustava subjekti rohkem või vähem iroonilise kaastunde, sest ta mõistab, *missugune vaev on hoida lakkamatult universumi ohje*.

III laul, 5. (35.) stroof (Lautréamont 2024: 109–119). Jutustus jumala külaskäigust klooster-bordelli, mida Maldororile esitatakse tema mahajäänud juuksekarva vaatevinklist. Selgub, et looja oli astunud vahekorda naisterahvaga, ent pärast seksuaalset rahuldust soovinud *tema lihased üksteise järel ihu küljest lahti kiskuda*, kuid kuna tegemist oli naisega, *andestas mees talle, eelistades panna kannatama omasooline olevus*. Seepeale kutsus ta kõrvaltoast noormehe, kelle ta elusalt nülgis. Hiljem jumal siiski naaseb lõbumajja, et oma juuksekarv sealt päästa. Samuti jutustab ta ise, kuidas taevasse naasnuna peainglid kokkusid ning kuidas saatan teda oma sõdurite ees pilkas. Süütunde tõttu kannatas looja – vähemasti enda sõnade järgi – tugevasti. Maldoror lõpetab laulu, väljendades kurvastust oma vaenlase ehk looja halva iseloomu pärast.

IV laul

IV laul, 1. (36.) stroof (Lautréamont 2024: 123–125). Sissejuhatava stroofi alguses manab Maldoror esile kujutluspilte vastikustundest, mida inimene nii temas kui oma ligimestes äratav – ja ta lubab pidada tema vastu igavest sõda, st Maldoror *üksi terve inimkonna vastu*.

IV laul, 2. (37.) stroof (Lautréamont 2024: 125–129). Metakirjanduslik, hullumeelse kõnet jäljendav arutlus *laulude* poeetilisest võttestikust, loogikast, naerust ja kirjanduse otstarbest. Taas kinnitab autorihääl *oma põlgust käibetõdede vastu* ja romantilist-üleloomulikku võitlust jumala ja inimeste vastu.

IV laul, 3. (38.) stroof (Lautréamont 2024: 129–134). Kirjeldus piinatavast mehest, kelle tema naine ja ema olid sidunud juukseidpidi võllapuu külge, kus ta juba kolmandat päeva rippus. Selgemat sorti jultumusestseen läheb üle järjekordseks obskuurseks, paljusõnaliseks ja pseudo-loogilis-filosoofiliseks arutluseks kahtlustest, nende vaidlustamisest, näivusest, intuitsioonist, hinnangutest ja mõistuspärist. Metatasandil tuleb taas mängu kirjutamisakt ise, puudutades oletatava füüsilise autori loomulikku vajadust – juua klaas vett. Seejärel pöördub fookus tagasi piinatava juurde, kelle Maldoror vabaks päästab, misjärel too jutustab oma loo, tuues põhjenduse oma karistusele: ta oli keeldunud intsestsest vahekorrast emaga. Maldoror kannab haavatud mehe lähima hurtsikuni, andes põllumeestele käsu tema eest hoolt kanda. Lõpetuseks teeb minajutustaja etteheiteid inimkonnale, kes on hüljanud mõistuse, teenides seeasemel kättemaksu.

IV laul, 4. (39.) stroof (Lautréamont 2024: 134–136). Minajutustaja/Maldorori kirjeldus enda ihulisest dekadentsist ja metamorfoosidest: tema *kuklast kasvab*

nagu sõnnikuhunnikust hiiglasuur sarikaliste väätidega seen, tema jalad on juured maasse ajanud ja moodustunud lopsaka taimestiku, rästik pani nahka tema riista jne. Lisaks oli inimene, kes kuulis Maldorori plaanist looja alistada, hiilinud talle ligi ja vajutanud talle selga suure mõõga, mida mitte keegi ei suutnud välja tõmmata. Viimaks kõnetab Maldoror hüpoteetilist rändajat, paludes, et see räägiks tema saatusest ka oma pojale, sest sedasi võiks viimaks ka tema jätkata maldororilikku mässu jumala vastu.

IV laul, 5. (40.) stroof (Lautréamont 2024: 137–140). Jutustaja-kirjanik kirjeldab ja kõnetab kummalist skalpeeritud varju, mis tema magamistoa seinal *lülisamba linderdades* liigub. Vari esitas talle enda pihtimuse kui mees, *kes mäletab end elanuvat haikalana ligi pool sajandit Aafrika rannikul kulgevates allhoovustes* ning samuti ka adressaadi enda *aupaklik õpilane perverssuse vallas*. Viimaks selgub, et adressaadist vari oli tema enda peegeldus.

IV laul, 6. (41.) stroof (Lautréamont 2024: 140–143). Maldoror räägib, kuidas oli kaljurünkale magama jäänud, väsinuna mässust kõigekõrgema vastu, ning näeb unes, et on muutunud seaks. Metamorfoosi peamine võlu seisnes subjekti jaoks selles, et enam ei sarnanenud ta inimesega, ja seeläbi polnud temas enam ka vähimatki sarnasust jumala endaga: *enam polnud ühtki piirangut* ja Maldoror võis nii intellekti kui südametunnistuse piirangutest vabana tappa. Viimaks pidi ta siiski ka unes muutuma tagasi inimeseks – seepärast nutab ta ärkvel olles igal ööl ja tungib edaspidi ka tavaelus mõnikord seakarja sekka.

IV laul, 7. (42.) stroof (Lautréamont 2024: 143–149). Järjekordne irratsionaalne-metafüüsiline arutelu headusest, kurjusest, mõistuspärast ja inimsusest. Sellega põimub jutustus inimesest, kes moondus amfiibiks, *käed-jalad tipnemas laiade pardiloivadega, seljauim sama pikk ja terav kui delfiinil, inimolend, võimas ja lihaseline, ja talle järgnesid arvukad kalaparved*. Viimaks kõnetab Maldoror olendit, taas järgneb juba struktuurselt tuttav ülestunnistus, mis peaks tema metamorfoosi tagapõhja selgitama: tema kaksikvend oli teda vanemate ees laimanud ning need *kolm timukat* olid ta 15 aastaks vangistanud – kavaluse abiga õnnestus tal siiski pääseda. Ta oli soovinud ennast merre heites ära tappa, ent *ettehooldus* kinkis talle hoopis kahepaikse moonde.

IV laul, 8. (43.) stroof (Lautréamont 2024: 149–151). Maldorori meenutus Falmerist, järjekordsest heledapäisest noorukist, keda ta oli oma nooruspõlves tundnud ja kelle ta oli võib-olla mõrvanud, haarates tal juustest ja paisates ta tsentrifugaalse jõuga minema. Taas hullumeelse psühhootilist kõnet jäljendades – ja markeerides kirjutamisakti ennast – lisab Maldoror jutustusse arutlusi andestusest, südametunnistusest, süüst.

V laul

V laul, 1. (44.) stroof (Lautréamont 2024: 155–158). Harjumuspäraselt algab sissejuhatav stroof metafiktiivse, otseselt lugejale adresseeritud deklaratsiooniga Lautréamont'i kirjandusliku stiili omapärasuse kohta, millesse põimitakse küllaltki täpne kirjeldus kuldnokaparve iseloomulikust lennuviisist. Viimast tõstab minajutustaja esile, et toonitada iseenda *laibaliku mõistuse erilaadseid modifikatsioone*. Kannibalistliku ja intsestuaalse stseenina esitatakse pilti lugejast, kes rebib oma emal – või mõnel muul naisel, kui ema on liiga vana – käed otsast ning sööb need ära. Taas seguneb julmusekirjeldusse arutelu ja ülestunnistus kahetsusest ning headusest. Viimase lausega kutsub Lautréamont lugejat üles *tema õpetust järgima*, sest siis võtaks tema luule teda vastu *avasüli vastu nagu tõi, kes oma suudlustega juuksejuurt opereerib*.

V laul, 2. (45.) stroof (Lautréamont 2024: 158–163). Kirjeldus lehmasuurusest skarabeusest, kes *suiste ja tunnaldega veeretab maas üht palli, mis paistis peajasjalikult koosnevat ekskrementaalsest materjalist*. Maldoror jälitas skarabeust ja märkas siis ühtäkki olendit, keda esialgu pidas suulaks, pelikaniks, fregattlinnuks või kormoraniks, ent kelle näol oli tegemist mehega, *kelle peaaugust puudub Varoliuse sild* ehk osa tagaajust (inimeste tagaaju moodustavadki toosama sild ja väikeaju). Siin sugenevad teksti ka V laulule isemased sürrealistlikud võrdlused: *ilus nagu mõne putuka kaks pikka kombitsakujulist filamenti* jne. Vahepalana esitatakse lugu ühest Saint-Malo laevnikust, kes tappis oma truudusetu naise, lastes tal linnamüüril surnuks külmuda. Maldororile esitatakse järjekordne ülestunnistus, millest selgub, et pelikan ja skarabeus olid kaks venda, kes mõlemad langesid reeturliku nõia ohvriks. Karistuseks tapsidki nad naise ära ja veeretasi temast vormitu harmoonilise palli. Vestluse taustal leiab aset võitlus ameerika kassikaku ja habekotka vahel. Stroofi lõpetuseks rebib Maldoror *oma vasakust käsivarrest ühe lihase tervenisti välja*, sest sedavõrd palju oli teda kuuldud lugu liigutanud.

V laul, 3. (46.) stroof (Lautréamont 2024: 163–166). Minajutustaja kinnitab, et pole maganud üle 30 aasta. Ta väldib und, et mitte kaotada teadvust ega lasta loojal ehk Suurel Välisel Objektil enda psüühesse sisse vaadata – ometi näeb subjekt ka ärkvel olles und.

V laul, 4. (47.) stroof (Lautréamont 2024: 166–169). Obskuurne dialoog, mis tõenäoliselt leiab aset kuratliku Maldorori ja looja vahel. Kuid ühe esinemine püütõni või basiliski kujul ning teise väited, et ühe *mõistetamatu tahe* on toonud kaasa tema naise ja tütre surma, võivad vihjata, et üks dialoogi osapooltest on ka *inimene*. Samas on aimata, et vestluspartnerid on mõneti identsed, sest jutuaajamine toimuks *justkui peegelpildiga*. Kindlasti ilmneb stroofis taas selgelt Lautréamont'ile omane vastasseis ainujumalaga, sellega, kes määrati üksinda universumi üle valitsema, kuid kes ei saanud ülesandega hakkama.

V laul, 5. (48.) stroof (Lautréamont 2024: 169–173). Ülistuslaul *arusaamatutele pederastidele*, milles minahääl väljendab eksplitsiitselt oma homoseksuaalseid eelistusi, nentides viimaks, et ka looja ise on samade kalduvustega. Maldororilik,

siia-sinna põikav arutluskäik haarab ka värvikaid kujundeid, sealhulgas soovi *purustada tormakate liigutustega universumi vaagna seinad*. Jutustaja avaldab soovi läheneda erootiliselt ka lugejale, *kui ta murdeest väljas pole*. Samuti esineb Lautréamont ülestunnistusega, et on ise *mõrvanud ühe pederasti, kes tema ihale ei vastanud*. Ka kiitleb ta enda üleloomuliku seksuaalse võimekusega, mille hullutav ja apokalüptiline ekstravagantsus võib tuua kaasa terve inimkonna huku.

V laul, 6. (49.) stroof (Lautréamont 2024: 173–177). Maldororile iseomaselt kummaline kirjeldus matuserongkäigust ja -talitusest. Tseremoonial viibib ka Maldoror ise, kes küll ühel hetkel ratsu seljas põgeneb, samas kui „religioonide preester“ viitab, et just *tema on ainus tõeline surnu*, rõhutades sedasi protagonisti ambivalentset ja liminaalset olemust. Pühitsetavat kadunukest iseloomustab aga üksnes *ihu ja hinge ajutine lahusolek*.

V laul, 7. (50.) stroof (Lautréamont 2024: 178–185). *Igatsedes rikastada kirjanduse varaaita hiilgavate personifikatsioonide abiga*, manab Lautréamont esile ühe vana, suuremat sorti ämbliku, kes igal ööl kirjutava subjekti magamistuppa ilmub. Maldoror, kes *küll peletab eemale nii une kui košmaarid*, lebab tolle olendi ilmudes halvatuna voodis, seejärel poeb tarantel lahtisesse haava Maldorori kaelal. Tegelasena ilmuvad meenutuslikku arutlusse veel müütilis-romantiliste figuuridena Elssineur ja Reginald, *kaks sinises rüüs teismelist, kes sõostavad välja ämbliku kõhust* ning kelle sõprust ja omavahelist merelahingut Maldoror esile manab. Saab selgeks, et *taevast laskunud peaingel ise* oli sundinud neid kahte noorukit muutuma üheksainsaks ämblikuks, kes igal ööl imeb Maldorori kaelast verd – nüüd kümneaastane karistus lõppes.

VI laul

VI laul, 1. (51.) stroof (Lautréamont 2024: 189–191). Sissejuhatus võtab kokku *laulude* senise vormilis-ideoloogilise teekonna, mille käigus Maldoror oli *justkui mängeldes solvanud inimest, loojat ja iseend*. See juhatab sisse VI laulu tuumas paikneva romaani, mille käigus rõhutab, et eelmainitud kolme tegelast käsitletakse otsesõnu kui *kehalist organismi hargnevate närvide ja limaskestadega, teisalt aga hingelist printsiipi, mis ihu füsioloogiliste funktsioonide üle valitseb*.

VI laul, 2. (52.) stroof (Lautréamont 2024: 191–193). Kirjeldatakse inimvihkajast Maldorori trajektoori, kes soovib ühel hetkel inimasustustest kaugeneda, ent otsustab viimaks siiski kilgina linnadesse – sealhulgas Pariisi, Madridi, Peterburi – naasta, et püsida lähemal oma võimalikele ohvritele, kelle peal oleks hõlbus oma arvukaid kirgi rahuldada. Tajutav on ka juba tavapäraseks saanud arutlusviis ja metakirjanduslikud diskursid.

VI laul, 1. ptk (53. stroof) (Lautréamont 2024: 193–195). Sissejuhatav kirjeldus Pariisis elavast inglise perekonnast, kelle võsu Mervyn on kõnesolevas romaanis Maldorori romantilis-erootiliste ja rohkem või vähem sadistlike püüdluste objekt. Romaani esimeses stroofis kirjeldatakse, kuidas Maldoror Mervynit salaja Pariisi

tänavatel jälitab, *et salvestada mällu nooruki näojooned*. Mervyn on sealjuures teadmatuses, kuid tunneb juba, kuidas mingil arusaamatul põhjusel *veri tema oimukohtades tuksub*. Selles stroofis kirjeldatakse muu hulgas noorukit ilusana *nagu õmblusmasina ja vihmavarju juhuslik kohtumine lahkamislaual*.

VI laul, 2. ptk (54. stroof) (Lautréamont 2024: 196–199). Täpsem kirjeldus Mervyni perekonnast ja nende eluasemest. Mervyn on Maldorori kire mõjuvälja sattununa nii füüsiliselt kui psüühiliselt haigeks jäänud. Maldoror selgitab välja nooruki elupaiga.

VI laul, 3. ptk (55. stroof) (Lautréamont 2024: 199–203). Mervyn saab Maldororilt salapärase ja anonüümse kirja, milles keelitab teda koos endaga põgenema. Hiljem kirjeldatakse taas perekondlikku kodust stseeni, kus vanemad tunnevad haiglasliku poja pärast muret. Mervyn vastab kirjale ja lepib kokku kohtumise Carrouseli sillal.

VI laul, 4. ptk (56. stroof) (Lautréamont 2024: 203–205). Maldorori-Lautréamont'i järjekordne metakirjanduslik arutlus oma kirjanduslikust stiilist, iseenda sürreaalsest ilust ja muidugi võitlusest looja ja inimkonna vastu. Sealjuures kuulutab Maldoror, et asub peagi lahingusse jumalaga *selle saagi üle, millel on nimeks Mervyn*.

VI laul, 5. ptk (57. stroof) (Lautréamont 2024: 205–209). Stseen hullumeelsega kuningliku palee juures Pariisis, kus mees nimega Aghone esitab bandiidile ehk Maldororile jutustuse oma alkohoolikust isast, kelle süüks oli kolme Marguerite'i ja kanaarilinnu surm. Maldoror hakkab hullu kerjuse eest hoolt kandma, seab ta korterisse sisse ja ostab talle uued rõivad, kroonides ta sealjuures mõistuse kuningaks, surudes talle pähe ööpoti. Maldoror lubab teda alati aidata, öeldes, et *temast saab tema ema*. Stroof lõppeb tõdemusega, et nooruses aset leidnud sündmuse tõttu ei tee too hull *enam vahet heal ja kurjal*, teenides sedasi ära pronkshuultega mehe ehk Maldorori heakskiidu.

VI laul, 6. ptk (58. stroof) (Lautréamont 2024: 209–212). Vikunjasuuruse taskukrabi kuju võtnud peaingel laskus taevast alla, et peatada Maldoror ja päästa Mervyn. Maldoror veab krabi ninapidi, lubades temaga merekaldal oma kapitulatsiooni tingimusi arutada. Ent niipea kui peaingel kalju tagant välja tuleb, viskab Maldoror ta kepiga surnuks.

VI laul, 7. ptk (59. stroof) (Lautréamont 2024: 213–214). Kuldjuustega korsaar ehk Maldoror saab kätte Mervyni vastuse ja nad kohtuvad Carrouseli sillal. Maldoror püüab Mervyni kotti ja viib ta lihunike juurde, öeldes, et tegu on kärntöves koeraga, ning palub neil loomale ots peale teha. Kuuldes lapse karjeid, lõpetavad lihunikud peksu ja lasevad ta kotist välja. Mervyn on siiski veel elus ja naaseb koju.

VI laul, 8. ptk (60. stroof) (Lautréamont 2024: 215–219). Jutustaja kirjeldab taas oma kirjanduslikke põhimõtteid, selgitades kujundlikus arutluses, kuidas *unejutu hallollust mehaaniliselt konstrueerida*. Taskukrabist peaingel *sünnib uuesti lahutatud aatomitest*, kingib kalasabale albatrossitiivad, et too viiks loojale teate, kuid kalasaba otsustab hoopis renegaati ehk Maldorori hoiatama lennata – reetmise eest läbib taskukrabi ta mürginoolega. Üks igivana tala ühe lossi tipus ärkab

seepeale üles ja tahab kalasaba eest kätte maksta, kuid looja annab talle märku, et see surm oli õiglane. Väävelhuuline mees ehk Maldoror sai teada tala nõrgast iseloomust ja käskis Aghone'il selle tuhaks põletada. Aghone püüab kinni ka Mervyni, seob tema käed kinni ja talutab nooruki kui surmamõistetud Vendôme'i väljakule. Jumal ilmub ninasarviku kujul, et Mervynit päästa, kuid Maldoror tapab ta ära, surmates sealjuures ka Mervyni ema ja isa, kes soovisid ninasarvikut päästa. Maldoror on vinnanud Mervyni – olles sidunud tema jalad nõöri külge – Vendôme'i samba otsa ja hakkab teda linguna keerutama. Ta lennutab nooruki vastu Panthéoni kuppelkirikut, kuhu jääbki rippuma poisi *krõnksus skelett*. Teos lõppeb pöördumisega lugeja poole: *minge ja vaadake ise, kui te mind ei usu*.

Eelnevast ilmnes *laulude* üldine struktuur – stroofid, mis põimivad oma erootilises julmuses rabavaid visuaalseid kujutluspilte hullumeelse kõnet jälgendavate irratsionaalsete arutlustega, olles pidevalt kantud Maldorori sõjast inimkonna ja looja vastu. Samuti leidis loodetavasti juba selle põgusa kokkuvõtte põhjal kinnitust sellise poeetika kaootilisuse näivus – hullu kaose hägu üksnes varjab ranget dünaamikat.

3.2. JAAN OKSA PROOSAPOEEMID

Sarnaselt Lautréamont'i „Maldorori lauludega“ annan nüüd, et hilisema analüüsi käiku lugejatele lihtsamaks teha, lühikese sisulis-vormilise ülevaate ka uurimuse seisukohast kõige olulisematest vaadeldavatest Oksa tekstidest: „Emased“, „Ihu“, „Nimetu elajas“, „Tume inimeselaps“, „Meestele vastumine“, „Neljapäev“.

Vormiliselt on proosatekstid jaotatud taanetega lõikudeks. Lõikude kobarad moodustavad n-õ peatükke, mis on siinses töös kasutatud 2003. aasta valitud teoste väljaandes pealkirjaga „Otsija metsas“ eraldatud tärnidega, ent kirjandusmuuseumis leiduvates käsikirjades üksnes reavahega. Kokkuvõtete paremaks liigendamiseks tähistan neid peatükke Rooma numbritega, mööndes, et nende struktuurne piiritletus on Lautréamont'i stroofidega võrreldes märksa tinglikum. Tuleks mainida ka seda, et Oks ise pruugib tekstides korduvalt iseenda kui lauliku loomingust kõneledes ka proosa kontekstis tähistajat *laul* (vt nt Oks 2003: 271, 273).

Alustamegi Oksa 2003. aasta valitud teostes temaatiliselt alapealkirjaga „Sugu“ kokkupõimitud tekstidest, sest nendes hilistes proosapoeemides avaldub tungiline ülevoolavus ja ihade okeaaniline paljusid kõige intensiivsemalt. Nendega algust tehes võimalikustub ka teiste vaadeldavate, aeg-ajalt näilikult varjatuma seksuaalsusega tekstide tausta, poeetilise konteksti ja alati kohaloleva, implitsiitse ihade struktuuri analüütilisest seisukohast esmaoluline rõhutamine.

Emased. Meeleolu³⁹

I (Oks 2003: 239–242). Algab oksalikus-obskuurses kujundlikus ja kõlaliselt assotsieerivas keeles sedastusega, et *kõik ritsuvad ennast vastu ilast õhku ja*

³⁹ Dateeritud 9.6.1908, esmailumine eraldi teosena 1995, Tallinn: Penikoorem.

tunnevad tumedaid valu-valu jooni ehk kõiki maapealseid inimesi ja loomi iseloomustab tungide külluslikkus. Vaadates üles ja otsides sealt jumalat, leiavad nad samuti üksnes vaikiva *elaja*, kes neile vastu vaatab – too on habeme ja suure, suure ja silmatorkava ninasõõrme kui seksualiseeritud õnarusega jumalakujutis. Edasi ilmneb, et *kiimalusest halvatud hinged* tungivad samuti siinpoolsusse, et siinsest ihalisest liikumisest osa saada. Kirjeldatakse ka loomisetööd, kuidas *ta, kes taeval ligemal on, hingest ühe rakukese lahti sulatab* – nähtub ka see, et loomine on *kogemata, iseteadvuseta*. Jutustaja loob ka samasuse: *sugu* nimetatakse *hingeks*. Kaks sugu on ka kui kaks *himukat ilma*: Emane ja Isane. Ometi tuuakse sisse ka eristus: *hing* on minu pärast, ent *üleihulised tõmbused* on teise ilma pärast. Järgnevad varjatud, looritatud ja hämarad kirjeldused, millest võib nii sisus kui vormis välja lugeda seksuaalsusega seotud liikumisi ning nende tühjendavat mõju hingele. Siin sisaldub äärmiselt poeetilises keeles arutlus elust ja surmast, mõistusest ja mõttetusest, tahtest, ilust ja hullusest, ihust ja hingest, inimlikkusest, loomallikkusest ja jumallikkusest. Rõhutatakse emase langenu, dekadentlikku ja ihulist iseloomu: *ta on tiine, loll ja uimane*. Tekst liigub ka ainsuse teise isikusse, jagades seksuaalse tooniga käske ning segades emaduse ja isaduse kontseptuaalseid sfääre oletatavas ihalikus loomisetöös.

II (Oks 2003: 242–244). Jätkuvad tungilis-filosoofilised tumedad arutluskäigud ihust, hingest, soost, tahtest ja surmast. Samuti kõnetatakse lugejat, isast, jumalat, andvat ollust ja müstilist Teist ainsuse teises isikus, omistades sedasorti arhetüüpsele teisele erinevaid ihasid ja tunge. Samuti halvustatakse jätkuvalt stereotüüpset emast. Arutlusse sisenevad Oksale iseloomulikud apokalüptilised meeleolud, kõnelused *kõige liha lõppemisest*. Viimase lausega pöördub jutustus tagasi ainsuse esimesse isikusse, kirjutajaposisiooni markeeritakse järgmiselt: „Ma olen tõsine... ja mõtted keerlevad sügavuses.“

III (Oks 2003: 244–245). Loodus isikustatakse *jumala üle irvitava, üdini tiine, alasti ja ihaldatava* emasena. Positiivse seksuaalse müstika programm – *rõõmude rõõmude tumedad templid täis magususi kõikide elavate ühisest tungist*. Panpsüühiline seksuaalsus. Arutletakse inimeste võimetusest looduse müsteeriumist osa võtta, seda kas või adudagi.

IV (Oks 2003: 245–248). Jätkub looduse ja loodusnähtuste isikustamine-ihustamine ning nende emasuse postuleerimine. Samas kinnitatakse *looduse vaimustatud usutunnistust*, mis kuulutab, et *inimesele on kõik lubatud*. Sellele kõikelubavusele sekundeerib ka ohvritalitus: *lõppemata inimese ohverdamine maatemplites*. Ka elu ise ilmneb kui Tema – *igavene mõõtmine aegades*, puhas tungilisus ja seksuaalsus, lõppematu edasipürgivas. Siit nähtub Oksa bioloogiline lähenemine eksistentsile, sest *jumalate sugu on välja surnud*, ainus looja on seega *elu ise*, kuid tema toimimine on *iseenesest, põhjuseta, nagu unenäos*.

V (Oks 2003: 248–251 [ÜR ehk üksnes reavahega eraldus järgmisest peatükist]). Olevikulised kirjeldused mitmuse kolmandas isikus – *nemad* näivad olevat

emased, ent see pole nii kindel. Ühtpidi kangastub neis suguline elujanu, teisalt apokalüptilised meeleolud („kui ilmad äralagunemise hirmudes higistavad“). Taas esitatakse kujutis jumalast, keda iseloomustatakse jälle *lihava ninaga*. Prohvetlikus arutluses ilmuvad teemad maailma loomisest ja hävingust, mõtte ja mateeria vahekorra, südametunnistusest, lootusest, tahtmisest, hullusest, vaimustusest ja elajalikkusest. Leiab kinnitust, et jumal *peab olema sugudest väljaspool*.

VI (Oks 2003: 251–255). Kõne jätkub mitmuse esimeses isikus, taas kiidetakse loomise-looduse *pühitsemata-pühitsetud üheksaväraavalist templit*. Arutelu tuuakse jutuks inglid, kuradid, kangelased – siseneb seaduse mõiste, mida loetakse tugevatele koormaks ja hävitamiseks, sellega kaasneb kõigi väärtuste kahtluse alla seadmine. Otseselt tuuakse sisse *sadismus* ja *haiglane suguhimu*, näib, et oksalik võltsmoraal asub vastukaaluks tekstilisele iharusele. Minajutustaja postuleerib ennast kui inimest. Jätkub arutlus elu, soo ja surma ringkäigust, haarates endasse ka taevaste seadused. Näib, nagu valmistaks olemasolemine häbi ja tuska, samas otsib subjekt lakkamata mõtet, sisu, samuti näib rõõmustavat ihalises-joovastavas liikumises: elamine kui vastuolude otsatu mäng.

VII (Oks 2003: 255–259 [ÜR]). Kirjeldus ainsuse kolmandas isikus – keegi „tema“ kui *igavene ootaja*, kelle sugu näiks ilmutavat emasena, sest teda määratletakse üksnes läbi opositsiooni: ta valetas inimesele, kes oli isane. Jätkub arutelu emase ja isaste erinevusest, püüdes siiski piisavalt obskuurses sfääris, et otsestest tõlgenduslikest järeldustest hoiduda. Seda hoolimata sellest, et selgemates lõikudes kirjeldatakse naisterahvaid kui kedagi, kes kunagi midagi kõrgemat tundnud ei ole, kes on „kui pisikesed odavad maokesed unenäos“ – sest otsemaid ilmneb, et samad *ussikesed* pakuvad armastusväärset „kõdistavat seisku“, teevad *heaks ja hulljulgeks*, pakkudes samas sedasama, mis *sinus juba olemas on*. Terve osa koosneb sedasorti ambivalentsetest ja hämaratest arutlustest naiste ja meeste kohta, kus ülistus ja põlgus kummastavalt põimuvad. Siin sisaldub ka otsene kirjeldus, kuidas „mina“ peaks emase „sinu“ ära tapma, sest temas – olgu põrgus, taevas või maa peal – ei ole justkui midagi uut ja erakordset, vaid üksnes üha korduv samasugune iha, mis minasubjekti ärritab. Ilmneb, et seksuaalsus on hea panpsüühilises vormis, kui mõelda loodusele, ent pigem halb, kui püsida inimlikus sfääris: „Kuidas ümberringi kõik nii õudne, odav ja inetu on ka kõige pidulikumat kevadeõhtul! Midagi, ka osalist kokkukõla ei ole selle värske-alasti sünnitamise maaga, kes alati igatsele lahti-lahti on rõõmude ülesäratamise kordadel.“ (Oks 2003: 257) Edasi ilmneb jälle „tema“ kui poiss, *julgete tahtmist jumal*, keda naised ahvatlevad, ent kes ei taha neid puudutada, kuid keda siiski vaevab iga isast rõhuv *emasehimu*. Rõhutatakse emase printsibi kehalisust ja kõikehõlmavust, ometi toonitades, et *emase* muudab ebameeldivaks just *tüüpilisus* ja *ühesugusus*, identsus. Samas ilmneb ka mehe juures ülimana *omaarmastamine*, millest võib näha läbi kumamas homoseksuaalsuse ülistust. Lõppeb kujutluspildiga *emaste ühise surnukeha* peksmisest ja oletatavast vägistamisest sama jumalikustatud poisi poolt.

VIII (Oks 2003: 259–260). Jätkub ainsuse kolmandas isikus kirjeldus noormehest, *kes on magava tamme all oma sisse vaadates mõtelnud*. Ta tundvat, et on naiseliku ligitõmbe ja ihade tõttu rumalamaks jäänud, ometi paistab, et sedasorti joobumusega kaasneb sügav heaolu. Taas esineb vastuolu moraliseerimise ja ihalik-ihuliku müstika vahel. Esitatakse inimese definitsioon: ta on üksnes *omaenese ettekujutus*, mis *omas jõetuses* ei oska muud kui *tahta, otsida ja oodata* – inimene on oma ihade ja tungide ehk *meeleolude* meelevaldas. Seetõttu soovibki kirjeldusse sekkuv minahäl *elusse enesevalitsemise templi ehitada, kus tahtmisevõim kiimalust sugutuks teeb*.

IX (Oks 2003: 260–262 [ÜR]). Jätkub kirjeldus noormehest, tema arutlustest ja tühimusest naistest, joovastuse ja moraali vastasseis, hullumeelse kõne jäljendus, maaniline, ikka ja jälle ringiratast käiv, teadvuse voolu jäljendav tekst, milles müstilis-ihuline ekstaas on kohati esiplaanil, vaheldudes siis filosoofiliste kõnelustega elu ja surma olemusest. Korduvad kujundid *uppmisest*, mis on ühtaegu apokalyptilised ja erootilised. Sealjuures ilmub subjektile aeg-ajalt ülima iluna just kõige loodu lõppemine.

X (Oks 2003: 262–264 [ÜR]). Algab naisterahva definitsiooniga: *üksainukene mõte, üksainukene pisikene ümmargune alasti mõte*. Esitatakse kirjeldus emaste iharusest, mis lööb välja juba lapseas. Ent kohe nenditakse, et see olemuslik emasus on tegelikult universaalne, sest fookuses on siiski *see emane, mis meist väljaspool ei ole, vaid päris Sees*. Huvitaval moel sekkub arutlusele Buddha, jutustaja väidab, et poiss, *kes veeretab sündimise ja loomisetööd kõigele aluseks*, mõtles nagu tema. Arusaamine, häbitus ja ükskõiksus – neist viimases peituvat inimese vabadus, seejärel rõhutab autor filosoofiliselt taas, et ka elu on *põhjusteta, sihtideta, ainult Kogemata*. Puudutatakse ka lauliku/luuletaja olemust ja kosmilist ülesannet. Rõhutatakse ka seda, kuidas *see ilm, mis sees, on välisest palju võimukam*. Joobnustavad kired on juba lastel.

XI (Oks 2003: 264–266). See on vanamooridele pühendatud osa, kus kõnelev subjekt märgib, et seksuaalvahekordadest on olulised üksnes esimene ja viimane. Kiidab prostitutsiooni, sest *muidu ei oleks naisel mingisugust luuleta väärtust*. Vanu naise, kelle nooruslik ilu on lahkunud, iseloomustavad *tumeda mängutüki järeלקajad, eksivad, rahutud helid*. Järgneb ka rohkem või vähem varjatud üleskutse kõigil seksuaalsusele pühenduda, sealhulgas üleskutsed isade intsestidele. Esitatakse kujutluspilt *kõngevatest, kõikuvatest laulikute*, samuti *emastest, kes tantsivad kõveraid tantsusid jumalikustatud Sugu ees*.

XII (Oks 2003: 266–268). Looduse seksualiseerimine, maalitakse pilt kevadisest lootusest, arutletakse inimlikkuse ja elajalikkuse, seksuaalsuse ja surma üle. Sekkub abstraktse ja tungilise arhetüüpse karakterina ka Nimeta elajas. Kirjeldused rahuldamata inimeste tühisest surmast – isegi inglid ei viitsi nende haudadele minna. Sekkub ka Iluduse jumal, kelle poole läbi Soo püüeldakse. Lõppeb müütilise *lapsega*, kelles ainsana ilmas on veel ühtsust *loodusega*. Kaudselt tungib fookusesse obskuurne, eneses müstilist ja apokalyptilist laengut kandev sündmus.

XIII (Oks 2003: 268–269 [ÜR]). MäGINE maapind on mures *inimeste minevikkude pärast*, mis on räpased – moralistlik printsiip kantakse üle loodusele. Lõpeb ainsuse teises isikus pöördumisega: kõnetatu on mässaja, kes võitleb tuule, inimese ja taevakehade vastu.

XIV (Oks 2003: 269–270). Personifitseeritud *laulikukaljut* ülistatakse: tema on enesega rahul, ennastvalitsev, ilma kahetsuse ja südamepiinata, vaba hirmutavatest jumalatest, ihulistest-halavastavatest kuraditest. Maalitakse pilt ka preesterlikust, *täendusrikkas valges öösärgis* luuletajast, kelle hinge ja ihu iseloomustab äärmine puhtus, ent tema *vaimu valitsev silm* kütkestab ka emaseid, kehastades tõelist *Iludust*. Autorihääl esitab definitsioone: emane on himu, andmine ja tühjus – Himu on Elu ja Meeleolu on selle valitseja.

Kokkuvõttes ilmus „Emastes“ polüvalentne ja vastuokslik dünaamika sugude vahel ja sees, samuti sai toonitatud seksuaalsete ihade ja tungide läbipõimitust surmaga. Olgugi et taoti ilmnes, kuidas teispoolst ja hinge olemasolu ajastuomases biologismis eitatakse, siis oleks selline järeldus siiski ekslik. Nimelt ei saa jääda märkamatuks, millisel määral on pidevalt ja täie loomulikkusega kohal inglid, jumal(ad), surnud – n-ö transtsendentne, *teisele poole* jääv sfäär oma täies kirevuses.

Ihu⁴⁰

I (Oks 2003: 271–272) Kõnetatakse ainsuse teises isikus *inimest, hullu ja ettetungivat* – sarnaselt „Emastega“ väljendatakse soovi *tungida sinna, kus enne keegi käinud ei ole*. Teemadest kerkivad kohe esile *mõistatuslik himurus, tumedusse uppumine, pühadused, surma saladus* – jutustaja keelitab adressaati-lugejat, et ta hoiaks sellest tugevalt seksualiseeritud *tumedast sügavusest* eemale. *Raskelt pühitsetud paikadena* tähistatakse tuntavalt ihalikku ja kehalist vaimset ruumi, sidudes pühaduse taas seksuaalsusega – antud juhul ka autoerootilise sooviga *salaja ennast kõdistada*. Jutustaja kõnetab ka enda hinge: *sülga ja sülga mu hing*. Teksti sekkub taas pühalik-obskuurne *lauliku* kujund, keda *hing ühel imelikul ööl välja süljata võiks*. Väljendatakse iha *noorte, raskete ja paisuvate naiste vastu*, kellega vahekorda astujaid võrdsustatakse *taevalindudega*. Seksuaalsus ja korduvus seotakse nii sisus kui vormis. Sügavuste dünaamika: elajalik tumedus koos *võimukamate surumiste ja sügavamate vastamistega* kui teadvustamatuse ruum vs. kõrgemad *teadmised ja tahtmised*. Esitatakse apokalüptiline ennustus ajast, kus tume iharus kõige üle võitu saab, minasubjekt soovib sellest tungilisusest vaikida, ent mitte loobuda, sest ka seal peitub jumal.

II (Oks 2003: 272–273 [ÜR]). Ihuliku iha panpsüühiline kuulutamine: *üleilmne pandumine külgetõmbamisega*. See on poeetiline, kordustega mängiv ja hullumeelse kõnet jälgendav tekstivoog, mille puutumatus keskmes on uppumine seksuaalsuse ookeanisse. Kõige suuremaks väeks maailmas loetakse *ihaldavat ihu*, millele omistatakse jumalik ja kõikehõlmav kvaliteet.

⁴⁰ Dateeritud 23.9.1908, esmailmumine eraldi raamatuna 1998, Tallinn: Penikoorem.

III (Oks 2003: 273–275 [ÜR]). Alguses saab sõna täpselt määratlemata kolmas isik, keda iseloomustab tungiline, rõhutatult ihuline liikumine *kõige tumedamasse öösse*. Jutustaja kuulutab *kõiksuguste kõnede ärakadumist* kui inimtsivilisatsiooni lõppu, laiemalt siinpoolse maailma lõppu, mille taga kumab pääsemine kehavälisestesse sfääridesse, sealhulgas mainitakse ingleid ja hingede rändamist. Rõhutatakse ka *vajaduste ja ihade* vastastikust dünaamikat: ka emased ei pääse isaste mõtete eest. Ka lapsi kimbutavad tungilised mõtted.

IV (Oks 2003: 275–276 [ÜR]). See on ülistuslaul naisterahva paljale jalale. Pilt vagunist, kus noormees, tähistatud kui *inimese ihu*, näeb koolitüdruku jalga, tundes seejärel endas loomalikke tunde ärkamas. Hämara seksuaalse iha kirjeldamine jätkub emase/isase kõikuvat erinevust, nende tõmbumisi ja tõukumisi eritledes. Toimub joobumuse edasiandmine, keha piiride okeaaniline väljavenitamine, sügise kui aastaaja isikustamine ja seksualiseerimine. Esitatakse kujutlus võimalikust *emastest jumalast või niisuguse kehaehitusega ingel* – too *nimeta õhk*, mille järele peab janunema.

V (Oks 2003: 276–277 [ÜR]). Naise alandav kujutamine nõudliku, koduloomalikuna – naised tahtvat üksnes raha, niinimetatud *leivalaulu ja sugulaulu* tihedad assotsiatsioonid.

VI (Oks 2003: 277–280). Eluringkäigu kummalis-psühheedne esitus: *lõpmata pead oma sündimist ootama ning naljakas mõte oleks omaenese isa ja ema olla*. Toonitatakse looduse kahesoolisust – kõnetatavat subjekti kirjeldatakse kui *ööde valitsejat*, kellele omistatakse jumalikke võimeid, sealhulgas oskust *hämarust sugutada* nii, et *inglitel hakkaks piinlik*. Okeaanilise kehalisuse kinnitus: *sisuliselt on ainult üks lahutamata ihu – ümmargune ja uinuv-tume mõte*. Seesama *ihu ongi hing*: neid ei saa lahutada. Subjekt kõneleb, arutledes taas jumalate ja inglite, ihu, hinge, inimeste lahutamise üle, ta leiab, et on ise jumalikustunud, et on *julgem ja uhkem kui ilus jumal*. Seevastu kõnetab ta *ihu*, nentides, kuidas see on seksuaalsusest ehk tiirasusest nõrgestatud, araks tehtud. Elu mõte avaldub seksuaalses, hingelis-ihulises ühinemises teisega *sugude vaimu sulavuses*. Voogav, rütmistatud, mõttekordustel mängiv proosa, mis püüab tabada tungide möllavaid liikumisi. Lõpeb kõnetusega ainsuse teises isikus, kus kuulutatakse – oletatavale isasele adressaadile –, kuidas see, *mis puudub tema ihuväesügavuses on emane hing*, rõhutades ühtpidi, kuidas subjekti terviklikkuseks on tarvilik isaste ja emaste, jungiliku *animuse ja anima* kooseksisteerimine, või hoopis: hinge olemuslikku *emasust*.

Nimetu elajas⁴¹

I (Oks 2003: 281 [ÜR]). See on ülistuslaul psüühilisele, ihulikule, inimlikule, elajalikule ja looduslikule sügisele, kus surm-kuhtumine seguneb pulbitseva ja erootilise *emase hullumeelsusega*.

⁴¹ Passaaž. Dateeritud 7.1.1909, esmailumine 1919 kogumikus „Siuru“ III.

II (Oks 2003: 281–282 [ÜR]). Pöördutakse ainsuse teises isikus. Esineb kevade ja sügise vastandus, milles neist esimest laidetakse kui *väsinud peeglit, avalikku naisterahvast, vanade linade ihulehka*. Inimese eluhimu on kirjeldatud kui *ääreta, hädaohtlik kõigile, pöörlev elajas naisterahva silmis* – kui elu enda *inimesehimu*. Oksa sedasorti filosoofilis-psühholoogilised definitsioonid liiguvad peaaasjalikult alati – nii nagu erootilised kujutluspildid ja arutelud – ringiratast.

III (Oks 2003: 282–283 [ÜR]). Minajutustaja ütleb, et on *hullumeelse, ilusa ja alasti naisega* ühes voodis koos elanud ning kirjeldab kogemust *piinliku, kardetavana*. Ta võrdleb ka naist kaitseingliga, selgitades, et mõlemad tunnevad naudingut *inimese piinast*. Veidral moel avaldub otsesõnu Oksa protagonistiga projektiivse-sadistliku seksuaalsuse taust: *kättemaksmine* (ehk vägivald erootilise objekti suhtes) on selgitatud kui *loominimese kodi oma häbi pärast* (ehk (pseudo)moraalse repressiooni jõul pöördub libidinaalne energia agressiooniks). Süü on kõikehõlmav ja sunnib piinama teisi ja iseennast.

IV (Oks 2003: 283–284 [ÜR]). Jätkub arutelu emaste, isaste, loomalikkuse ja inimlikkuse, emase himu, *kuritahtliku tahtmise*, suguliste tungide, janu ja janude kustutamise üle. Kõneletakse paradoksidest, harutatakse lahti eksistentsiaalne müsteerium: ületatakse vastandid.

V (Oks 2003: 284–290 [ÜR]). Piinava kooselu poeetiline kirjeldus jätkab janude ja ihade piinavat, sisemise nimeta elaja kontseptsiooniga mängivat ringmängu. Kirjeldab kurnatud naise kihku olla oma kaaslasele *tõsiseks jumalaks*, samas nendib ka seda, et isane ühe korra emasele jumalaks oli. Minasubjekt hoopis enda mehelike vägitegudega. Oksalikus müütilises struktuuris ilmneb, et *jumal sünnib pärast inimest ja on temast nõrgem*. Seetõttu peabki ta jääma ilma soota ehk ilma naisterahvata, olgugi et see jumal teda himustab. Emane seevastu näeb endas otsest sidet *maaga* ja kõige loomise algusega. Kinnitatakse, et seksuaalsus on kõikehõlmav ja -määrav: *sugu on terve laul* – ja *inimese elukutse on olla hoor*, see teeb ta põlastusväärseks, ent ka armsaks-ahvatlevaks. Ülima jumalana esitatakse muuseas ka *päikest*, kui maakera ise on ürgne emane. Hullumeelsuse ja iha kirjelduses segunevad otsesõnu piirid subjekti ja teise vahel: *hullumeelne oled ainult sina – mina olen hullumeelne*. Sugu on *kehasse surutud*, aga tahaks vaba olla. Muidugi ilmuvad vahepeal subjekti positsiooni moralistlikult määratleda üritavad meesšovinistlikud sedastused, mis isase ülemvõimu kinnitavad, väites, et *meestele ei ole õnnistegijat tarvis, sest isane valitseb nimeta looma eneses ja teistes*. Otsemaid tühistab autor sellise ratsionaalse üleolekuveendumuse kujutluspiltidega obskuursetest riitustest, *ihusöömisest, verejoomisest*, poolalasti *preestrinnadest*, pühitsedes elu ja surma ringkäiku sugude hullumises.

VI (Oks 2003: 290–291 [ÜR]). Zoofiilsed ja orgiastilised kirjeldused tütarlastest metsas. Esineb umbmäärane „ta“, kes võib olla nii mees kui naine, tema *himu isaste järele tõusis nii suureks*.

VII (Oks 2003: 291 [ÜR]). Inimese sugu kirjeldatakse kui *abitut mõlu hingedes* – otsesõnu on seega seksuaalsust esitatud lõhena subjekti psüühes. Osati kõnetatakse ainsuse teises isikus naisterahvast, andes talle mõista, et tal ei ole seksuaalsuse eest mitte kuskile põgeneda, sest *kõik on ümmargune*. Kordamissund valitseb inimesi, loodust, universumit, võimalikustades ka reaalsuses *muinasjutte ilust, armastusest ja õnne*dest.

VIII (Oks 2003: 291–293 [ÜR]). Olevikuline kirjeldus ainsuse teises isikus, oletatavasti isasest subjektist, kes vägivallatseb sellest piinamisest mõnu tundva emase kallal. Viimast kirjeldatakse kui *rumalat-lolli* ja *hullumeelset*, *pahast vaimust* vaevatud. Mõistukõne ihadest loobumiseks – et mitte anda *emastele himudele* järele, sest seeläbi ei saa enam kunagi vabaks. Kaks korda kordab minasubjekt, et *emane ei pea ilma üle valitsema*, seda seeläbi äraspidiselt kinnitades.

IX (Oks 2003: 293–294). Esitatakse müstiline kirjeldus minasubjekti seksuaalsetest-pühkedeelsetest suhetest müütilisi mõõtmeid võtvate emastega siinpoolsuses ja sealpoolsuses – suguaht on uppumine.

X (Oks 2003: 294–297 [ÜR]). Minasubjekt alustab kuulutusega, et ta on *inimeste sõnad ammu ära unustanud*, ent nende *alasti ihumõtted* kui tungid-ihad on talle ikka ligi. Ta kirjeldab ka enda kuju, mis näib olevat inimlik-füüsilised-siinpoolsed piirangud ületanud ja ilmub osati astraalsel kujul: „[---] näen ma oma rammusat väekehha, mis kui roosa pilv päikese leiguses aaleb.“ (*ibid.*: 294) N-ö eksistentsiaalse sfääri vahetusest annab aimu ka sedastus, et *inimeste ropp elu on maha jäänud*. Kujutuspiltidesse siseneb taas zoofiilseid elemente. Samuti kohtame seestumise kujundit: subjekti rinnus rõhub demon. Samas soovib subjekt ise analoogselt tungida jumala sisse, tunnistades ohtu, et võib-olla peab *sellega ka kõik elud kaotama*. Viimasega vihjaks subjekt näiteks kas mitmikhinge olemasolule või reinkarnatsioonile. Jutustaja kirjeldab jumalat seejärel kui oletatavat elajat kui *ärritavat hullu metslooma*, lõhkudes taas piire erinevate sfääride vahel. Taevakehad – kuu ja päike – on isikustatud, jumal astus tüdrukutega vahekorda. Kujutlus maost kui looklevast himust, ülistatakse armutust ja julmust.

XI (Oks 2003: 297–300 [ÜR]). Adressaat kui „sina“ – oletatav *isane* subjekt, kelle tegusid kommenteeritakse. Tema kui *hullumeelne emane* – järjekordne olevikuline kirjeldus seksualiseeritud tegevustest, mis on joobnustav ning milles subjekt *sulab-hangub* ja *kuidas muusika, värvid, maitse ja joobnukstegev ihulõhn segavad*. Inimest defineeritakse kui kõigi elavate loomade ühendust, nende kokkusurutud tuuma. Paradiisijõed *niretavad-siretavad* inimese kätes, jalgades, ka naha all. Minahääl jagab „sulle“ soovitusi sündida seeneks, keda „mina“ siis piinama hakkaks. Enesepiinamist kirjeldatakse kui inimese kõige suuremat lõbu, lisaks: „Enesetapmises kägistad vihatud teised ära ja teise piinamises, lõpetamises põlgad tegelikult ennast.“ Viimasega selguvad metatasandil ka subjekti projektiivsed ihad. Enesepiinamises saab inimesest *valitseja*, kes võib *ilmakaared oma maitse järele ära vahetada*, kuu päeval ja päikese öösel *hulkuma sunnib*, seejärel võtab „sina“

võtab jumala valitsemisposti otsast alla ja asetab sinna *kõige himukama, ilusate aeglaste liigutustega, soovitavas atitüüdis* naise. Inimene oli käinud ka metsas, astunud loomade ja inglitega vahekorda, söönud seeni – ja lapsi. Sedasi kasvasid talle *kõik deemonite ja jumalate liikmed*: tiivad, karvad, kabjad, saba. Terve maailm sai *sigitamise altariks*.

XII (Oks 2003: 300–301 [ÜR]). Jätkuvad arutlused isase ja emase suhetest, janust ja ihast, apokalüptilistest meeoludest taeva ja maa kustumisega, millega haagivad müstilised teemad: *uued sündimised, vesi ja vaim armastuses, emaste meeletus, nimetu ihutõbi ja liikideülene kirk – kalad, suuremad loomad, linnud ja sõnajalad*. Oksale iseloomulik grammatiliste isikute mitmekordne vahetumine ilmneb ka siin.

XIII (Oks 2003: 301–302 [ÜR]). See on inimese psüühilise sisemuse arhitektuurilis-müstiline kirjeldus, kus avanevad *iseäralikud paigad: kõverad, kõrged, aeglased – ka väga magusad kohad*, kus põimub *kallis loomalikkus* inimsusega. Esitatakse luule definitsioon: „Luule on inimese hing, ja hing on sugu. Luule on hingede sugu.“ (Oks 2003: 302)

XIV (Oks 2003: 302–304 [ÜR]). *Lauliku naise* kõnetus – too peab *kangelane olema nälgimises*, kannatama põlgust ja lauliku *poolrumala higise sulase, määriva orja sigitust*, et luuletaja (minasubjekt) ise saaks olla *puhas-vaba alandavast orjusest* – ta ei peaks teda selle vääriliseks, et emast *oma käega peksta, oma jalaga tonkida*. Antakse käsk „teisele“/emasele: *mitte armastada teda kui laulikut, sest tema kallistus on ääretu põlgamine*, ent armastus on ainult tegudes – küll on lauliku põhimõte *tegudeta olla*. Esitatakse definitsioon: inimene on *kõikide liikumiste viimane lõpusiht*.

XV (Oks 2003: 304–307). Kõnetuse teine kui *inimeste sügis* kui *värske, elav ihu, sugu vaim* ootab jumala ilmumist *veres – tema kasvamist, teise ära kägistamist, enesepiinamist*. Kõneleb „meie“ – *iseäralikud valmimise lapsed*. Toimub seksuaalne sulamine – tume, ropp, kiimaline, vere ümmargune jook. Inglid laskuvad ülevalt „sinu“ kui emase teise *aju peale*, tema *üdisse*. Rõhutatakse vertikaalse psüühilis-semiootilist, pühadusi ja maiseid piiranguid puudutavat üleastuvat liikumist. Avaneb transgressiivne müsteerium, kus on näha *kõik, mis on keelatud, hullumeelne ja värisema panev* ehk seksuaalse energiaga laetud. Personifitseeritud Tulevik ilmub erootilise teise kaudu kui *julge, äärmine ja häbita*. Vastandatakse taevast ja metsa: kõnetuse „teine“ põgeneks isegi jumala juurest *metsa* kui ihade, tungide, himude keskpunkti, *surma sfääri*. Absoluutse tähtsusega on puhas *janu* – ja *sugu* ise, mida saab ikka ja uuesti üles äratada ka siis, kui kõik muu kaob.

XVI (Oks 2003: 307–308 [ÜR]). Esineb kujundlik deklaratsioon *tumerohelisest* (elava looduse värvid?) *ihast kõige sinisemate* (taevane atmosfäär?) *raamide sees* – iha postuleeritakse otsesõnu kui *nimetut, otsatut ja piirdest väljapool* asetsevat ehk olemuslikult transgressiivset.

XVII (Oks 2003: 308–309). Toonitatakse ihu kahesoolisust ehk sugulist ambivalentsust: *liigeshaaval katkeb kellegi isane-emane ihu*. Maalitakse pilt

tütarlastest, *keda solgikraavide ääres mitu meest kordamööda värisema panevad*. Ülistatakse kurjust seksuaalses üleastuvuses, minasubjekt püüdleb julguse absoluudi poole läbi seemise *nimetu looma*.

XVIII (Oks 2003: 309–311 [ÜR]). *Hullu inimese kollane naer, lõvid, koerad, kirju tiigriemand* – esitatakse nimetu elaja piltlikud avanemiskujud seksuaalsuse piinades. Esilduvad müsteeriumi killud: personifitseeritud *nimetu Elutagavara, surematuse muinasjutt ja ilmutamata saladus*. Inimese sees peituv libe Igavene, mis aegade lõpus jumala ees peab seisma *kui häbita laps*. Toimub vertikaalne liikumine mööda *hinge – seda kõige tühisemat asja*. „Teise“ kui emase sees on *verise vee imelik tume naer*, see on müsteeriumi tuum, mida pühitsematud ei kuule ei eneses ega teistes.

XIX (Oks 2003: 311–312). Toimub vertikaalne liikumine, loomalikkuse ja õndsuse vahekorrad – „Enesega rahuloleva sea läbi saad sa õndsaks.“ (Oks 2003: 311) Ülistatakse tungide ja ihade sisemist, piiritut ookeani, mille sees leiavad aset kõik langemised ja ülestõusmised.

XX (Oks 2003: 312–314). Kõnetatakse „teist“ kui *sopamõistust*, kui *narriva tatika sarnase reebust*, see „teine“ on ühtaegu *jumal ja eluhaavade lahtikiskuja*. See, mis on tegelikult inglite laul, muutub inimeste vales interpretatsioonis *kilkide sigitamislauluks*, rõhutatakse *seletatud seletamata tungide* igapäevasust. Jumal on kasvatanud inimest *nagu sugupõrsast*, kes *võib-olla enne jõule ära tapetakse*. Laulik kuulutab *kõigi mõtete võimalikkust*, kuradi ja jumala võrdset võimu inimese üle, nende loomulikku kokkukuuluvust. Rõhutatakse „teise“ kui emase eksistentsi ohtlikkust: isegi paradiisis on hädaohtlik, *inglid võivad ära vägistada*. Hullumeelsus on kõikehõlmav. Ei ole mitte midagi muud peale nimetu iha, mis on *nii värisev hea, õnnistus iluduseporis ja keevas magususes*.

XXI (Oks 2003: 314–319 [ÜR]). Igavikuline ajataju avaldub sugulises, alatise enese- ja teisepiinamisega seotud hulluses: subjekti eluhimu on nii suur, et *tahaks ennast ära tappa*. Minasubjekti *langevad lehed kukuvad kordamööda*, see on langemise ja lagunemise, nimetu pudenemise piiritu iha. Äärmine kõrgus ja sügavus paisatakse segi – need on unenäod, *mis olid kõrgemad kui kärnaste latvadega mäed*, ulatusid oma sügavuses *Soo südameni*. Tumedusega käib alati koos *rõõmude pidu emase elajahimus*, ka inimlikkus ja elajalikkus on tihedalt läbipõimitud – teisiti ei saagi inimlik olla. Jutustaja näeb jumalat inglitega ja ka valitsevat narri – pole aru saada, kas nad on üks ja sama, ent viimane neist tuleks tappa ja *altari sarve külge üles riputada*.

XXII (Oks 2003: 319–321 [ÜR]). „Teine“ on kui äärmine inimene, kes surub ennast minasubjekti sisse – see on tema okeaaniline uppumine. Vaim liigub vertikaalselt allapoole, „mina“ on kui *algus ja ots, igaviku hinge ja paljaste jalgade jumala saladus* – need on armastuse vastuseta küsimused.

XXIII (Oks 2003: 321–322). Himude tee on kui *kõver õnneraud ukseläve küljes* – inimhingede okeaaniline pudenemine tilkadena merre, esineb väsimatu ja igavene isikustatud inimlik kiimalisus. „Teisel“ oleks kõige parem pääseda sõnadest ja mõistusest välja, olla *ülени pime ja rahulik-rahutu omas õndsuses* – kui hing maniaki tupes.

XXIV (Oks 2003: 322–324 [ÜR]). Laulik on kui tunnikell, „teine“ kui *tunnikella pomm*. „Teine“ püüdleb inimsusest välja, kirjeldatakse *meeletu-häbita metsinimesi, vaba lasterahvast*. Kirjeldatakse loomalikkuse tungi, metamorfooside ahelaid: *liuelda mahalastud kurena, tunda eneses sootiksumist – kõik need on muudatused, uued muudatused*“ (Oks 2003: 324). Laulik ei taha olla ei isane ega emane, tahab *kõrgilt kõike elavat tõugata, tallata*. Kõnelev „meie“ tahab transformeeruda kuradiks, et võidelda jumalatega läbi sureva närususe.

XXV (Oks 2003: 324–325 [ÜR]). Inimeste vastu peetakse sõda, toimub inimesepõlgamine, milles peitub *nali ja vaba hullumeelsus, isemeelne lollus*: „Löö inimesesugu maha, nühi takuse nuustikuga viimane veretäpp hukkamise sillalt ära, sest oma hinge tahan ma kinkida viimasele mõrtsukale, töös halliks läinud surnuhaua ussikesele.“ (Oks 2003: 325)

XXVI (Oks 2003: 325–327 [ÜR]). Subjekt põlgab inimesi. *Elajas ise* on see, mis *vehib, nühib, tahab* – *see on läbipaistetanud himu*. Kirjeldatakse kolme roppu otsalindu, kes varjuvad *meie kustuva valguse sees*. Rõhutatakse okeaanilise tunnetuse paradoksaalsust, aru saamata, kes neelab keda – kas *vesi elaja või loom mõtte oma sees*.

XXVII (Oks 2003: 327). Pöördatakse „teise“ poole: ole julge kui jumal, *hullumeelselt-osav, jõurikas ja laheduse-himuline* – ülistatakse eluloomise magusust.

XXVIII (Oks 2003: 328–331). Hinged, hääled ja sisemus segunevad seksuaalsuses – ja kõik kandub õhus laiali: pihustumine ja tungimine teistesse elusolenditesse, näiteks roosasse õuna, libidinaalne energia on kui universaalne elujõud. Minahääl kuulutab oma armastust emaste vastu, *et rõõmus-rõõmus olla, et ööde mölludes lustlik-haige olla*. Elu defineeritakse kui ila, mis *kangutab läbi tahtmise häda* ning kelles on peidus sisemised *poomised ja nülгимised*. Piinamise lõngas on elu ja õnnistus – esinevad nägemuslikud kirjeldused panpsüühilisest igavesest-erootilisest eksistentsist: *kõik jäävad elama; niiske möllu* [seesmine tühimik, seksuaalsuse tuumne-tume lõhe] *sees midagi ei vanane, mis noor on* (Oks 2003: 330). Subjekti müütilis-psüühilisse panteoni ilmub elajalikkust-jumalikkust siduv müstiline mära. Lõppeb kujutluspildiga *kolmainujumala rõökiva ihu suudlemisest täies kiimaluses*, mille järel on viimases lauses pilt *taevale* Oksa struktuuris vastanduvast *metsast*, kus *teo imev poeg ronib mööda seenevart allapoole*.

Tume inimeselaps⁴²

I (Oks 2003: 183–184). On sünge koolipilt: *sumbunud klassituba*, valetava ja sadistikult julma-piinava õpetaja ehk *nõuandmisemehega, neitsilike ajude keetjaga*, kelle õpetatu oli *vähetark, küllalt mõttetu ja paiguti rumal*. Tume inimeselaps ilmub kui külast tulnud koolipoiss. Kirjeldused on Oksale iseloomulikult ka selles tekstis väga kujundlikud-unenäolised, andes tekstile psühhedeelse-okeaanilise kvaliteedi.

II (Oks 2003: 184–185). Iga päev külastab klassi kooli kaitsevaim. Teda kirjeldades toonitatakse, et ta polnud põlluhaldjas, *kes inglid saadab kadunud sigu üles otsima*, ka mitte koduvaim/koduhaldjas/söögilauahaldjas, vaid koolivaim oli *kui pisielukas, äkilise vihaga, tigateda temperamendiga* ja kättemaksuhimuline. Toimub seestumine: *poisikesele* ehk Tumedale inimeselapsele *villiti neid vaime sisse* – hing/kõht sai täis ja *sündis jumalate väljaoksendamise*, mis tõi kaasa *haiglase põlluhaldja* surma. Lapse seest pääseb välja *metsikuv agoonias rabelev mõte* – *kotkapoeg* –, mida ta ei suutnud kauem kinni pidada. See purustas *värvitud klaasi*, mille *taga vaim elas*, ja *poisid nägid, et jumala koht oli tühi*. Polnud esimene kord, kui poiss *kotkapoja lahti lasi* – see oli korduv sündmus. Sedapuhku lõi *inimeste dresseerija* ehk õpetaja Tumeda inimeselast ja viskas tema *klopitud naha tänavale surema*.

III (Oks 2003: 186). Surm kui *õngitseja* heidab õnge poisi isa poole, püüab kinni tema hinge ja tõmbab kehast välja. Kirjeldatakse matusetalitust. Üksnes poeg jääb isa mäletama, muidu on *inimesed üksteisele tundmata-võõrad nagu kaasiku kased omavahel* – kõik unustatakse ära *ajas ning ruumis*. Laps on *närvilise peen-pehme hinge*ga, *küsiliste kuristiku-silmadega*, kus *põlesid fosfori igavesed tuled*.

IV (Oks 2003: 187–188). Tume inimeselaps põgenes *teist korda metsa* – *metsainglite juurde*. Esimene kord oli juhtunud õpetaja alanduste pärast, siis kui isa oli äsja surnud, teine kord pärast matuseid. Poiss kõneleb metsas taeva ja langenud lehtedega, tahab ise *luituda halliks, kergeks ja läbipaistvaks kui kevadine leht*.

V (Oks 2003: 189). Terve küla otsib tumeda inimeselast metsast taga, sealhulgas ahvatleb noori otsijaid *alasti-kirglik sügisemets, meelitavad põõsad, suured heinaküübid*.

VI (Oks 2003: 189–190). Laps leiti teisel päeval ühest küünist üles, suur muhk otsa ees.

VII (Oks 2003: 190). Tumeda inimeselapse ema läks kannatustest hulluks.

VIII (Oks 2003: 191). Laps elas emaga edasi kui kaks *aruta inimest korraga*. Edaspidi hoiti poissi õhtuti luku taga, ajades teda sellega *tumedaks-vihaseks*. Osa lõpus on oksalik dekadentlik mässuline sedastus: „On midagi õudset, rumalat: energiline, ilus, hea ja aus olla.“ (Oks 2003: 191)

⁴² Esmailumine 1912 kogumikus „Noor-Eesti“ IV.

IX (Oks 2003: 191–193). Tume inimeselapse põgeneb uuesti ekstaatiliselt metsa rüppe, kus häbelikud inglid loobivad taevast lillesid ja jumalad vaatavad vaheriiete varjult, naeratavad. Trantsendentne uppumine magusustesse.

X (Oks 2003: 193). Kirjeldatakse võõrast lahjade hobuste karjamaad, kus Tume inimeselaps varjub. *Ta on pisikene, uhke, vihane, põlgamishimuline – ja heroilisest nälgimisest väsinud.*

XI (Oks 2003: 193–194). Tume inimeselaps on surnud kusagil laia pae murrus, viimaks viiakse ta hing ingliviisidega taevasse.

Meestele vastumine⁴³

I (Oks 2003: 162–163). Naised lähevad septembri lõpus Puiste sadamasse meestele vastu. Kõnelev subjekt siseneb ootavate naiste vaatepunkti, mis kannab rõhutatult masohhistlike ihasid ja oksalikule erootikale omast tumedat soojust, tumedaid värinaid, mõistatuslikke tõmmatusi keha ümber, ihu sees ja peal. Kirjeldatakse noort ema, kelle tung saabuva mehe järele on nii suur, et kui häbitundmist ei oleks, siis hakkaks esimese vastutuleja külge, kuni mõlemad nälga surevad – ja oleksid kaua nii alasti suure tee ääres.

II (Oks 2003: 163–166). Kirjeldatakse Käoküla, kus elavad ja nälgivad noored ja vanad inimesed, sead, koerad ja haigused, kannatus ja vihkamine, samuti on seal ääretut tungide tõusu ja langemist. Tööpuuduse pärast lahkub kodudest igal kevadel palju noormehi. Manatakse perepilt kurja naise ja tigidate idioot-lastega – nad ei lähe vabatahtlikult, vaid kui läheks laps oma peksmise jaoks nuhtlemisehaga tooma. Väljas ahvatleb noormehi prostitutsioon, luine avalik tüdruk, kes kõnetatava mehe kurja haigusega ära kihvtitab – seda „seksuaalsuse ja tungide haigust“ ehk irvitajat, ähvardajat ja teotajat tähistatakse samas justkui ka kui elu-energiat. Kirjeldatakse ka realistlikumat laadi maahommikut pererahva ja loomadega, ent eksplitsiitse naturalistlikuma taotluse taga kummitab oksalik müstiline tegelikkusetunnetus.

III (Oks 2003: 166–168). Realistlikumat sorti kirjeldus meestele vastuminekust, kuhu siiski põimuvad Oksale parandamatult iseomased pühaduseassotsiatsioonid: teadmise ja mitteteadmise vastandus, varanduse metafoor, koduõllega võõrustamine kui mõni sakrament.

IV (Oks 2003: 168–169). Kirjeldatakse teekonda sadamani, loodust, kuhu segunevad seksualiseeritud, unenäolised motiivid: *niiske mets rippuvate kaseokstega üle kasimata-ropu tee, väga alasti kivid vesiliivas; tahad kuhugi jõuda, aga liikumisel kiirust ei ole, nagu unenäos.*

V (Oks 2003: 170–172). Taas realistlikum kirjeldus vastutulnuist. Ent noortel naistel on siiski igavesti otsivad mõttesilmad täis lootuseta tungisid ning nii mõnedki neist on väga kirglik-lohakalt riides – ja ereda rätiga kaetud juustes on palju häbemata

⁴³ Dateeritud 12.4.1908, esmailumine 1920 kogumikus „Neljapäev“.

roppe mõtteid, samuti on nad jultunud-julged, häbita-tungijad: nagu purjus hullud tuvid.

VI (Oks 2003: 172–174). Psühheedeelne-panpsüühiline külaelanike ja looduse kirjeldus: *kudunenud vanamoor kui asiinimene; pärandatud valgus, mida enam pole; idiootlik-suure vesipeaga, igavesti sasis juustega kiimaline kuu; vana kuusk, kes naisterahvastele kaasa tunneb; vares karjab pattukahetsevalt, kahetsedes, kuidas kevadel avalikku häbielu elas ja teiste emastega liiderdas.* Atmosfääril on inimestele *suruv-tume mõju, ärritades tundmata-tumedaid tundmusi.* Kujundlikult kohtuvad numinoosne ja argine: *kaugute tähtede valgus leidis igas silmas kustuvat valgust ning inetud mõtted sõid iga teise mõtte vägivaldselt ära.* Postuleeritakse surmaiha.

VII (Oks 2003: 174–182). Manatakse naturalistlik, ent maagilise tagahoovusega pilt: *sadamakõrts inetu ja igav-õudse hingeauruga, pasane õu ja lõssivajunud ilutu tuba – kõik on sopane, haisev, täis roppe saladusi, need on maise allakäigu kujutelmad.* Naised ootavad kõrtsis meeste tulekut, võrreldakse rannahommikut ja maahommikuga. Meri on kui metafoor: *seal on tume, igavesti liikumisele-janunev keemine, ahastava, igavese tungiga – nagu viskleks mõistusea emasekirg millegi tundmata-tugeva ümber* (Oks 2003: 176). Hommikul ärkavatel noorikutel on *tühjem meeleolu, keha lootustest tühi – rinda jäänud midagi tumedat.* Kirjeldatakse ka naiste kõrtsis magatud ööd ja hommikust ärkamist. Aeg kulgeb raskelt, emaste noorus sumbub kiirelt vanadusse. Naised lähevad sadamasse vastu, *merigi oli nagu naisterahvas – igavesti alasti, natuke häbematu, koduselt julge* (Oks 2003: 180). Antikliimaks – erootilist müsteeriumi labastatakse, tuues mujal rõhutatud seksuaalse, tervet loodust hõlmava tunglemise madalale, *töö ja kannatuste sotsio-ökonoomsele tasandile: töömeheline joodik annab vankri juures naisele suud, tehes enne roppu nalja – siis mees nuuskab maha ja tee peal hakatakse jooma.*

Neljapäev⁴⁴

I (Oks 2003: 135–137). See on äraspidine ülistuslaul neljapäevale, *mõistatuslik-tumedale nädalapäevale*, mis oli vanade eestlaste jaoks maagilise tähendusega. Arutletakse aja ja selle arutu-korduva ringliikumise üle – selle *painduvast, venivast, loomulik-arusaamatust vältusest kui piirideta vabade-vabast ainukesest olemasolemisest, ajajumala kummardamisest ja loomisevalust.* Kõik nädalapäevad, aastad ja kuud on inimese *nõdrale kehaehitusele* jumalad. Minahääl postuleerib mineviku ja tuleviku puudumist – on üksnes *piirita-rumal olevik.* Esinevad apokalüptilised alatoonid – *kord koovad puhtad jumalad uue Aja.*

II (Oks 2003: 137–138). See on perepilt: ümmardaja-teenijatüdruk, isa, ema, seitsmeaastane poisike, tüdruk koorib kartuleid, paneb katla alla puid ning saab pereisa käest sõimata.

III (Oks 2003: 138–145). Realistliku taluelu kirjelduse (söögivalmistamine, õlletegu ja einestamine) sees manatakse esile panpsüühilise, seksualiseeritud ning müstilis-

⁴⁴ Dateeritud 22.4.1907, esmailmumine samanimelises kogumikus 1920.

religioosse laenguga dramaatiline ruum, kus on esil surma ja uuestisünni kujundid: *õhud elasid häbenemata-avalikult koos, et tuld sünnitada*; nende kohal *talitasid kaks emase inimese töökätt nagu õnnistades, nagu lubades, et preestrita põleda võidakse* (Oks 2003: 138); *noored tapetud puuvõsud nagu ärkaksid uuesti ellu* (*ibid.*: 139); mitmed noored põõsad *nutavad iseäralikult, haledasti vingudes, nagu valu oleks – need helid ei ole tuttav-kodanlised* (*ibid.*); õlut valmistav ja maitsev peremees *nagu elaks tagasi – nooruse poole* (*ibid.*: 142): joobumuse kiitus. Lõpule lähenedes kinnitab jutustaja otsesõnu, väljendades äärmise intensiivsusega nädalapäeva lõppemise laiemat-metafoorset tähendust: „Aga Hävituse ajal ja langemises oli palju huvitavaid langemise, ülestõusmise, suremise ja sündimise pilte.“ (Oks 2003: 145) Jutustaja kinnitab ka inimese tühisust kujundliku *õõtumeduse* kõikehõlmava absoluuditunnetuse taustal.

4. LAUTRÉAMONT'I JA OKSA ÜLEASTUV, REVOLUTSIOONILINE JA PROTSESSUAALNE SUBJEKT

„Need äärmised – valu ja magusus – ühendavad ja nemad oma keelatud patu kooselamises on luule sünnitajad, kõik selle, mis inimesele vaimuks on. Luule on inimese hing, ja hing on sugu. Luule on hingede sugu.“ („Nimetu elajas”; Oks 2003: 302)

„Meie uks on Taevase Bändiidi metsikule uudishimule avatud. Sina, mu kausaalsuse ilge spioon, seda nurjatut piina pole ma ära teeninud! Kuni ma eksisteerin, ei ole ma keegi teine. Säärast kahemõttelist paljusust ma endas ei tunnista. Oma isiklikes mõttekäikudes soovin elada üksinda. Nõuan autonoomiat... muidu muudetagu mind pigem jõehobuks.” („Maldorori laulud”, V laul, 3. stroof; Lautréamont 2024: 165)

Üritades kindlaks määrata, millisel moel avaldub Oksa proosaluule ja Lautréamont'i „Maldorori laulude” revolutsiooniline kvaliteet, tuleks selgeks teha, mida me nende pöördelisuse all silmas peame. Millised transgressioonid kangastuvad nende tekstilistes liikumistes, luues pinnase uue poeetilise ja diskursiivse väärtuse tekkeks? Eelnevast johtuvalt saab ilmseks, et siinse töö kontekstis seome poeetilise revolutsiooni tihedalt transgressiooni mõistega – igasugune revolutsioon hõlmab sedasi automaatselt ka piiriületust. Järgnevas alapeatükis proovingi põgusalt selgitada, millist tüüpi transgressiooniga uuritavate tekstide puhul tegemist on, üritades sealjuures välja selgitada, kas nende üleastuvuste sees valitseb teatavat sorti hierarhia. Täpsemini öeldes: kas on võimalik defineerida ühtainsat dominantset transgressiooni, mis teisi hõlmaks ning oleks diskursiivselt ja tekstuaalselt esmatähtis vaadeldavate autorite ja tekstide revolutsiooniliste karakteristikute mõistmiseks?

4.1. TRANSGRESSIOON

Eelnevalt vaadeldud retseptsiooniloo valguses nägime, kuidas ka Giovanni Berjola (2013) sidus „Maldorori laule“ otseselt transgressiooni mõistega. Samuti puudutas Oksaga seoses nii kirjandusliku transgressiooni kui sellega haakuva erootilise tumeda-üleastuvuse kitsamat mõistet ka Marianne Lind (2018). Sestap on transgressiooni mõiste assotsieerimine nii Lautréamont'i kui Oksaga juba uurimisajaloo ja kirjandusteadusliku traditsiooni seisukohast põhjendatud ning loodetavasti lisab sinne töö sellesse diskursusesse ka oma uuendusliku panuse.

Vaadeldes Oksa, näeb transgressiooni seisukohast Lind tema tekste „kui teadlikke üleastumisi, eesmärgiga laiendada kirjanduse piire, sobilikke teemasid ja tekstistrateegiaid. Oksa loomingut võib käsitada transgressiivseks, kuna ta kasutab oma loomingus palju groteski, paroodiat ja irooniat, toimides seega

„võimupositsioone ümberpaigutada püüdvalt“ (vt Kraavi 2016: 827). Oks parodeerib oma loomingus peavoolu kirjandust, mis ammutas inspiratsiooni minevikust, orjapõlvest ja sõjast „sakste vastu“, muutes varasemad „kangelased“ – talupojad ja põlluharijad groteskseks ja vastikuks, sellisteks, kellele ei saa riiki ega rahvust, veel vähem kirjandust üles ehitada.“ (Lind 2018: 64) Lind leiab, et tänu vormilis-stiililise transgressiooni ülimuslikkusele „võtab Oks oma loomingus lahti tol ajal eesti kirjanduses kanda kinnitanud naturalistlik-mehhanistliku maailmapildi, taandades „õpitud“ ja „šabloonsed“ külajutud nende absurdse äärmuseni, taandades rahvusromantiliselt idealiseeritud talupojad elavateks surnuteks [---]“ (Lind 2018: 64). Seeläbi seob Marianne Lind oma Oksa käsitlet Leo Luksi teooriaga, kes, saades mõjutusi Giorgrio Agambeni peateosest „Homo Sacer“, ent tõlgendades tema mõistestikku üsna vabalt, leiab, et Oksa kujutatud tegelased kehavastavadki sedasama „paljast elu““ (Luks 2016; Lind 2018: 64).

Kuid enne üksikasjalikumate, olgu žanriliste või kõlbeliste üleastuvuste vaatamist Oksa ja Lautréamont'i tekstides tuleks viivuks peatuda transgressiooni mõiste üldisemal dünaamikal. Esmalt on vaja laiemas filosoofilises plaanis avada, kuidas suhestub piiriületus piiriga, reeglirikkumine reeglita, transgressioon kui sündmus korduvustele tugineva rutiiniga – või kui takerduv-takistav *stasis* lakkamatus konfliktis üha edasi, ent teadmata kuhu pürgiva protsessiga. Transgressiooni mõiste avamiseks pöördume Lautréamont'i poeetilise ja analüütilise retseptsiooni foonil kontekstuaalselt olulise 20. sajandi prantsuse mõtteloo poole, kus too kontsept just nimelt tumedama sürrealistliku hoovuse peaesindaja Georges Bataille' ilukirjanduslikust ja esseistlikust, filosoofilisest loomest rääkides kriitilisse fookusesse langeb. Keskendudes freudistliku psühhoanalüüsi keskpunkti järgides ka transgressiooni puhul just nimelt seksuaalsusele, võiksime pöörata viivuks pilgu Bataille' seksuaalsuse, surma ja kunsti seostevõrku käsitlevale 1957. aastal ilmunud uurimusele „L'Erotisme“.

Bataille' erootikakäsitluse peamist ideed parafraseerides võiksime öelda, et keeld on määratletav just nimelt kui miski, mis asetub diskursiivsele plaanile selleks, et teda rikutaks (Bataille 1957: 72). Sealjuures avarduv seksuaalsus kui metafoor ja sublimatsioon nõnda, et haarab subjekti laiemat fantaasiale tuginevat reaalsusekäsitust, mitte üksnes otsest seksuaalset tegevust ennast. Pannes rõhku seksuaalsusega seotud keeldudele, ilmneb, kuidas inimliku seksuaalsuse ehk erootika äärmusliku avaldumisvormini jõudmine eeldab üht- või teistpidi piiriületust. Psühhoanalüütilisest aspektist eritletuna tuleks seeläbi ületada teadvus kui üksnes üks osa psüühe dünaamikast, seadus kui ühiskondlike keeldude kogum ning ülemine kujul seestunud ja aproprieeritud paternaalne hääl – ja tagatipuks ka keel kui tegelikkusekogemust ette määrav ja kaardistav sümboolne sfäär. Bataille' mõttelisele pärandile pühendatud kirjatöös „Préface à la transgression“ sõnastab Michel Foucault aasta varem lahkunud suurmehe poetikaga kongeniaalselt kõnelevas stiilis üleastuvuse diskursiivset – ja kontekstist lähtuvalt ka okultset, müstitsistlikku – tähendust:

Nõnda ei suhestu transgressioon piiriga nagu must valgega, keelatu lubatuga, väline sisemusega, kaitsev kodu välisilmaga. Pigem on nad seotud nagu sasimik, mida mitte ükski lihtne katkestus ei ammenda. Võib-olla miski nagu välgusähvatus öös, mis aegade algusest annab tihke ja tumeda olemise sellele, mida ta eitab, valgustab ööd tema sisemusest ja otsast otsani, ise siiski võlgnedes ööle oma ereda valguse, oma lõhestava ja kontrastse ainupära, välk kaob ruumi, mille on oma suveräänsusega ära märkinud, ja lõppeks vaikib, olles tumedusele kinkinud nime. (Foucault 2001 [1963]: 261)

Viimasest tsitaadist nähtub, kuidas foucault'lik transgressioonikäsitus näeks tolles üleastuvuses teatavat äraspidist valgustuslikku projekti, mille eesmärk pole mitte Kanti kombel tuua subjekt välja omasüülisest alaealisusest, vaid üksnes viivuks „oma lõhestava ja kontrastse ainupäraga” rõhutada sellesama sootsiumi või hinge pimedada öö tihket tumedust – tema psüühe teadvusest välja tõrjutud tungide ja ihade risoomi, millest üksnes üksikud võrsed sümptomitena subjekti teadlikusse ellu tõlgendamisest hoiduvas vormis trügivad. Sedasorti läbitungimatu pimeduse kui teadvustamatuse ning sellest ohtliku, vägivaldse sümbolina läbitungiva välgu põiming – kokku kui transgressiooni võrdkuj – on sobilik kontseptuaalne raam, mida hoida meeles, kui järgnevalt käsitleme, milliseid eri sorti vormilis-sisulisi üleastuvusi *laulude* ja Oksa tungilise proosaluule võrdleval vaatlusel meile nende tumedal poeetilisel maastikul avaneb.

Rääkides lauludest ja proosaluulest, jõuamegi ühe kirjandusteoreetilises plaanis silmatorkava üleastuvuseni, milleks on luulet ja proosat mõtteliselt eraldava piiri ületus. Oksa puhul on meil vaadeldavas korpuses tegemist lühemate proosatekstidega, mida on ajuti klassifitseeritud kui novelle. Ilmus ju ka Oksa tekstivalimik Eesti novellivaramu sarjas. Samas on nendele tekstidele sageli iseloomulik mittenarratiivne ja kõlapiltidele orienteeritud esituslaad, mille rütmistatust täidab sümbolistlike tendentsidega kujundivõrgustik, samuti on Oks neid ise markeerinud selliste obskuursete määratlustega nagu meeleolu, passaaž. Nõnda, kui pöördudagi Oksa enda metatekstuaalsete arutluste juurde, siis selles osas, mis puutub siinses töös kõne alla tulevatesse žanriküsimustesse ja sellega seostuvasse vormilisse transgressiooni, tuleb esile tõsta Oksa „Kriitiliste tundmuste“ lõpus esitatud nägemust sellest, missugune peaks tema arvates olema moodsa kirjanduse ideaalne esinemisvorm:

Otse niisugused kokkupressitud vormid on tulevikuvormid – ja nendega saavad talendid kõige rohkem ära ütelda. Kuid kõik kirjutised ei ole oma karakteri järgi tüüpilised etüüdid – s.o., kui meie selle sõnaga tervet luulekujut kehistame –, vaid mitmed on ainult kangujäänud jutustused. Ja see on paha. (Oks 2004: 250)

Ilmneb, et Oksa jaoks on modernistliku kirjanduse tulevikuvorm tihe ja poeetiline lühiproosa. Siinseski uurimuses pakun välja, et nii Oksa tekste, mida senises kirjandusloos on määratletud kord laastude, kord novellide ja jutustustena, kui

ka Lautréamont'i „Maldorori laule“ võimaldaks vormiliselt paremini selgitada modernismiuuringutes tihti terve voolu olulisimaks saavutuseks peetud žanri – proosaluule – abil. Kirjandusteadlase David Evansi 2004. aasta uurimuses „Rhythm, Illusion and the Poetic Idea: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé“ esitabki autor väite, et liikumine kirjanduslikku modernismi on iseloomustatav läbi baudelaire'iliku liikumise traditsioonilisest värssluulest proosaluulesse. Järkjärguline rütmiline ebakorrastumine ehk liikumine vabavärsi juurde on osa poeetilise revolutsiooni protsessist.

Nagu juba vaadatud, on Ducasse'i ja Oksa autorikuvandis imagoloogilised sarnasused, see tähendab, et neil on sarnane kompleksne ja hajusalt seotud, dominantse diskursuse suhtes üleastuvana käituv dekadendikuvand ning sarnased eksplitsiitselt kuulutatud kõlbelis-stilistilised uuenduskavatsused. Lisaks sellele seob neid stiililine, keeleline, kujundlik, moraalne ja ideeline sugulus. Peamise ja silmatorkavama temaatilise ühenduslülina, mis Oksa ja Lautréamont'i liidab, tõstaksingi järgnevates peatükkides korduvalt esile tugevalt seksualiseeritud julmust ehk üleastumist-lahtiütlemist tavamoraalist. Mõlema autori puhul käib julmus käsikäes sõjaga inimkonna ja (kristliku) jumala vastu ehk blasfeemia. Inimvihkajalikkuse kui sotsiaalse ja liigisisese transgressiooni juures võib mõlemal puhul rääkida täpsemalt ka misogüünias, kuid viimane on ehk Oksa puhul selgemini välja joonistunud kui Lautréamont'il. Misogüünia seletuseks on Lautréamont'i puhul pakkunud Kristeva (1974) psühhoanalüütilist lähenemist, nähes seal vastandumist emalikule võimuprintsiibile, mille vastu Lautréamont võitleb, võttes appi kõikvõimalike poeetilisi võtteid. Oksa teostes võiks näha samalaadilist võimuvõitlust ja/või võimukeskuse lammutamist.

Selles võitluses ilmnebki nii Oksa kui Lautréamont'i puhul peamine transgressioon just nimelt vastasseisus hea ja kurja vahel, mille avaldumine suhestub kultuurilist ruumi arvestades kindlasti rohkemal või vähemal määral kristliku moraaliõpetusega. Sellise transgressiooni lähiajalugu vaadates kerkib prototüüpse näitena modernismi traditsioonis esmajoones esile Baudelaire, kelle tekstilistes praktikates ilmus kombusküsimus katoliikliku õpetuse mõningase ümberpööramisena talle iseomas „satanismis“. Sedasorti kirjutuse subjekt asetab uustestamentliku isa, poja ja püha vaimu triumviraadi asemel fookusesse saatana, pöördudes tema poole palvete ja ülistuslauludega (nt „Kurja lillede“ 1861. aasta väljaandes luuletuses CXX „Les litanies de Satan“ rida „Au ja kiitus Sulle, Saatan, kõrgustesse“). Ometi tuleb tunnistada, et säärane baudelaire'ilikult „sürrealistlik“ lähenemine moraalile ei seisne üksnes seniste väärtussüsteemide ümberpööramises, vaid nõuab – järgides psühhoanalüüsi kinnitatud *Seelenlebe* ehk hingeelu topograafilist ja dünaamilist, subjekti seisukohast vältimatut sisemist paljusust, – kokkusulamist just nimelt sedasorti sasimikus, millest rääkisime Foucault' transgressioonikontsepti puhul.

Niiviisi iseloomustab modernistlikku-transgressiivset moraalikäsitlust Oksa „Nimetus elajas“ esitatud metapoeetiline, otseselt seksuaalsesse-tungilisse diskursusesse sisestatud ning kannatuse ja *jouissance*'i kristlikku sünteesi ajutises,

kontsiisses sõnastuses vormistatud sedastus: „Et nii kaua kurja teha, kuni kõik heaks läheb.“ (Oks 2003: 287) Kui viimases tsitaadis näeme, kuidas psüühilised äärmused Möbiuse lehena ümber pöörduvad, luues mõra traditsioonilisse moraalikäsitlusse, siis „Emastes“ näeme, mil moel patu ja puhtuse mõisted samuti uues metafüüsilises sulamis eelnevast tähendusest tühjaks voolavad: „Pattu ei ole, ei ole ju ka puhtust. Ühte viisi, ühte viisi – see on rahu põhjuse taotlelemisele.“ (Oks 2003: 270) Nõnda kirjeldatakse taas potentsiaalset *stasis*-t kui pausi konfliktis, kus katkestuse korras, justkui järgides teatavat freudistlikku nirvaana-printsiipi, vastandused ületatakse, tuues muu hulgas nähtavale tungilise konflikti eesmärgipärase, tema sügavama põhjuse puudumise. Moraalne relativism leiab väljenduse ka Oksa mitteilukirjanduslikes tekstides, kus samuti seatakse kahtluse alla otseselt nii kristlik pärand kui ka igasugune determineeritud ja teleoloogiline käsitlus heast ja kurjast: „Altruism on teooria pärast, on ainult kriteeriumiks, nagu Zarathustra-Jeesuse optimistlik illusioon, et valgus pimeduse ära neelab.“ (Oks 2004: 209, „Meie jutukirjanikke vaatamas“) Tuleb ka arvestada, et Zarathustra sissetoomine võib vihjata ka otsestele Nietzsche mõjutustele Oksa vaimses ja psüühilises ruumis.

Nende, justkui dominantse diskursuse nõudeid radikaalselt ja revolutsiooniliselt eitavate-ületavate püüdluste kangastus leiab „Nimetus elajas“ veel kord kinnitust nii sadistlikus-masohistlikus agressioonis kui kõrgemate vaimsete ideaalide kokkusulamises modernse poeetilise subjekti psüühilist maailma iseloomustavas amalgaamis: „See lõbu ongi teise piinamine ja enesepiinamine – on sissekallistus kõige jõuga. Elu ideaal: küllus, tervis ja rahu – kõik väriseb üheks nirvaanaliseks seguks kokku.“ (Oks 2003: 287) Markantne on ka *segu* täiendav adjektiiv *nirvaanaline*, mis loob assotsiatsioone siinses töös edaspidi täpsema vaatluse alla tuleva Sigmund Freudi *Todestrieb*-i ehk surmatungi mõistega, mida esialgses teoreetilises arenduses saigi tähistatud nirvaanaprintsiibina. Hea ja kurja mõisted segunevad seeläbi oksalikus struktuuris, peegeldades niiviisi kahtlemata ka just nimelt nitšeaanlikke püüdlusi sinnapoole head ja kurja, mille põimingut freudistlikus teoorias postuleeritud inimlikke subjekte igiomaselt iseloomustava mõnuprintsiibist teispoole pürgimisega ei saa seesuguse modernistliku poeesia ideoloogilises taustas eitada. Nii Friedrich Nietzsche „Sealpool head ja kurja“ (1886, eesti keeles 2020) kui Freudi „Sealpool mõnuprintsiipi“ (1920, eesti keeles 2000) iseloomustavad filosoofilises ja mõtteloolises plaanis samasuguseid diskursiivseid revolutsioone, mis kangastusid Lautréamont'i ja Oksa tekstikoes. Niiläbi on tolles potentsiaalses amalgaamis sees nii äärmine nauding kui ka psüühiline ning täiel määral kehalik, füüsiline valu, samuti religioosses müstikas väljendust leidev iha igaviku järele.

Ometi, nagu kirjutas Lautréamont, põimub sellesse alati mõningane ambivalentne kahtlus, subjekti otsustusvõime on alatises liikumises ning ei suuda jõuda lõplikku kristallisatsiooni, kas või pseudo-teleoloogilise protsessi lõpus virtuaalselt kangastuva rahuliku eesmärgini: „Aga jumalparaku, mis on üldse hea ja kuri? Kas seesama asi, millega me raevunult tunnistame oma jõuetust, ja iha jõuda lõpmatuseni kas või kõige hullumeelsemal viisil? Või on need siiski kaks erinevat asja? Nojah...

olgu nad parem juba üks ja seesama... mis minust muidu viimisel kohtupäeval saaks!“ (I laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 12) Nagu viimasest tsitaadist näeme, siis ei toimu pääsemine teispoole diskursiivselt ettekirjutatud moraaliprintsiipidest ilma tagasilöökideta. Nõiaringsis naastakse piiriületuse järel esialgsesse keeldude ja seaduste paradigmasse, mis lülitab teatava osa psüühest ja ühiskonnast väljatõrjutuna psüüheteadvustamatuse pimedusse, olgugi et välgusähvatusena neid valgustanud transgressioon, kus hea ja kuri viivuks minetati, asetas ümber esialgse formatsiooni ja lõi uue nihestatud ruumi, mille sees subjekti toimimine, enesepilt ja interstruktuurne positsioon pole sama, mis ta enne oli.

Sedasi hakkab tasapisi päevavalgele tulema ka Lautréamont'i moraaliliuletuse erinevus markii de Sade'i ratsionalistlikust, valgustuslikust projektist, mis vähemasti eksplitsiitselt ei väljenda hetkekski kahtlusi oma positsiooni tõsikindluses. Olgugi et lähemal analüütilisel vaatlusel võiks Sade'igi sisulis-vormilise repetiivsuse ja pleonastilise filosoofilis-seksuaalse rütmi sees aimata just nimelt kaitsemehhanismi kirjutava subjekti enda allasurutud moralismi ja süüparadigmaatika vastu. Sarnasel moel on tõlgendanud Lautréamont'i kurjusekäsitlust Peter W. Nesselroth 1975. aastal ilmunud artiklis „Lautréamont: le sens de la forme“, milles eritleb montevideolase avangardse vormi sügavamaid tähendusvälju ning sisu ja vormi eriilmelisi põiminguid 19. sajandi tumeda ja rõhutatult transgressiivse romantismi traditsioonide taustal. Nesselroth, kes oli 1969. aastal kirjutanud ka doktoritööna avaldatud stilistilise uurimuse Lautréamont'i poetikast, täpsemini tema kujundikeelest ja metafoorikast, kinnitas, kuidas sealne kurjuseülistus, mille puhul võiks küll pealispindselt tahta leida sarnasusi Sade'i fiktsioone refräänina läbivate teoreetiliste, moraalifilosoofiliste digressioonidega, on hoopis miski muu. Lautréamont'il ei leidu Sade'ile omast kurjuse ratsionaalset esitust, mis oleks ühtaegu lineaarne ja konverteeriks traditsioonilise kurja naturaalseks heaks. „Maldorori lauludes“ ei kohta me Nesselrothi sõnul mitte kurjuse deskriptsiooni, vaid tema *inskriptsiooni* (Nesselroth 1975: 75–76). Hoolimata esialgsest petlikust muljest, mida juba teksti päris esimeses lauses välja käidud hoiatusega kinnistatakse – „[---] sest kui ta luges ei rakenda halastamatut loogikat ja mõistust, mille pinge võrdub vaid ta umbusuga, siis lahustavad raamatu surmavad aurud ta hinge nagu vesi suhkru“ (I laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 7) –, ei esitata lugejale loogilisi arutluskäike, vaid vastuoksaks ebaloogilist, polüfoonset, vabadel assotsiatsioonidel ning romantilistel ja valgustuslikel klišeedel mängivat arutust, hullumeelse simulatsiooni kainest mõistusest – või vastupidi, väga kaine mõistuse simulatsiooni hullusest. Nii või teisiti võib Nesselrothiga nõustuda, kui ta väidab, et lugeja psüühika kastetakse seesuguse inskriptsiooni kaudu kurjuse kogemuse sisse, seetõttu sobibki Maurice Blanchot' kombel Lautréamont'i puhul rääkida eksperimentaalsest kirjandusest (Blanchot 1987: 50), kus lugejale pakutakse, mitte ühe *expérience*'i ehk kogemuse kirjeldust, vaid nii psüühilist kui füüsilist subjekti läbi raputavat kogemust ennast.

Sidudes „Maldorori laule“ romantismi diskursusega, on uurijad toonitanud (nt Lindsay 1994, Hassan 1963, Kristeva 1974), kuidas Lautréamont'i projekti ideelisel

tagapinnal kohtuvad romantiline kurjus sellisel kujul, nagu seda oli juba välja arendatud Baudelaire'i, Byroni ja Musset' teostes, ning Jean-Jacques Rousseau vaimne valgustuslik pärand, kust tungib hoogsalt esiplaanile pessimistlik ja tsivilisatsioonivaenulik *Aufklärung* ehk valgustus, milles ühiskonda nähakse kui inimese enda rajatud vanglat (Lindsay 1994: 150). Transgressiooni moraali vallas võib säärases kontekstis näha niisiis kui inimliku moraaltuse ületamist. Selle kõige eksplitsiitsem avaldus ilmnekski imaginaarses-vormilises transgressioonis, mille kaudu ületatakse inimkuju ihulised piirid (Lindsay 1994: 150). Valgustuslikus kultuuri ja looduse binaarsete vastanduste struktuuris paigutub esmases kunstlikus ideoloogilises ümberpöördumises **m o r a a l s u s** loomuliku ja loodusliku poolele, samas kui kunstliku konstruktsioonina esitletud **k u l t u u r** (vt Descola 2022) tõuseb esile toonitatult kõlblusetuna. Viimases valgustuslikus suundumuse järjekordses ümberpööratavuses võib näha just nimelt niinimetatud dekadentliku diskursuse vundamenti, millelt tõukudes otsisid poeedid ja kunstnikud kunstlikke paradiise, mis vastanduksid kõigele loomulikule, labasele, vulgaarsele – sellele, mis on kättesaadav kõigile (nt Huysmans'i „Äraspidi“ ja Baudelaire'i „Kunstlikud paradiisid“). Rõhutatud immoraalsusest võis modernistlikus poeetikas saada seeläbi eesmärk iseeneses: üleastuvus kristalliseerus oma transgressiivsete tungide kiuste äraspidisesse traditsiooni, nii nagu varem romantismis, nõnda hiljem ka dekadentismis ja sümbolismis.

Ent tuleb rõhutada, et Lautréamont'iga paralleelseid kõhklusid moraalses transgressioonis kohtame sageli ka Oksa ekspressiivselt tungilise iseloomuga proosas, kus piiriületuse ja piiri läbipõimitus ja vastastikune sõltuvus tulevad üha uuesti ja uuesti ilmsiks transgressiivse mõttelise ruumi ajutises põrumises, mis läbi subjekti tabab kahtlus, väljendudes enamasti taas üleminaliku diskursiivse dominandiga kristlikus piirangute- ja korraihas. Viimane leiab väljenduse soolise sisuga projektsioonis, kus igasuguse moraaltuse kannab näilikult meespositsioonilt kõnelev kirjutuse subjekt üle naissoole, Oksa kõnepruugis emastele, kelle vastu seeläbi suunatakse, küll enam mitte sugugi kristlik, vaid äärmisel juhul Vana Testamendi karistajale jumalale iseloomulik kättemaksuhimu: (1) „Emane on isase ära määrinud“ (Oks 2003: 244, „Emased“); (2) „Naisterahvas on rumal-loll. Aga see on parandatav. Puuduta teda, et paha vaim välja läheks. Pane oma käsi tema peale.“ (Oks 2003: 292, „Nimetu elajas“) Nagu näeme, siis kantakse esimese hooga naistele üle vanatestamentlik pattulangemise süü ning nähakse neis ka meeste tungilise „patususe“ põhjustajat (1), seejärel leitakse tollest esmasest projektsioonist ettekääne „eksortsistlikuks“, seksuaalse alatooniga vägivaldaks naise vastu (2). Seetõttu võimegi öelda, et Oksa moraali mitmemõttelisus väljendub just nimelt vägivalda pöördumas vihas teiste potentsiaalse naudingu vastu, mida subjekti tungiline rahuldatus libidinaalsete ihade korvamise eesmärgil agressiooniks transformeerib. Kindlasti tuleb sinse projektsiooniteooria esmaseks selgituseks lisada, et moraalset projektsioonina võib sellise lähenemise puhul näha tegelikult peaaegu iga juhtumit, kus ülemusliku kõlbluse positsioonilt mõnele ühiskonnagrupile (nt naistele) asutakse

ettehteid tegema: rünnaku tulekus on võrdelises seoses etteheidetava materjali libidinaalse mõjujõuga süüdistava subjekti psüühes.

Oluline on mõelda siinkohal ka sellele, milline on sugudevahelise suhtluse transgressiivne mõõde Oksa ja Lautréamont'i modernistlikus projektis. Kristeva abiga võime nentida, et näiteks Lautréamont'i n-ö vaba-rippumatu subjekt ei sobitu mitte ühelgi moel naisega – võib-olla lubades üksnes teadvustamatuid assotsiatsioone oidipaalse keelu läbi kättesaamatuks muudetud emaga. Interseksuaalsed suhted esindavad seega ka Kristeva meelest dekadentlikku psühholoogiat. Samuti on selge, et kui Mallarmé poeesiat iseloomustab naise fetišeerimine – ja okultiseerimine, varjamine, looritamine –, siis Maldorori subjekti seksuaalsus asetub otsesemasse konflikti kodanlikku ühiskonda ja talle ainuomast peremudelit määratlevate struktuuridega. Siin on oluline toonitada, et 20. sajandi alguse avangardid (sh sürrealistid) jätkasid pigem just nimelt mallarméliku-fetišeeriva suhtumisega naise sümboolsesse figuuri (Kristeva 1974: 512–513).

„Luulekeele revolutsiooni“ autor näeb siin ka avalduvat poeetilise pöörde dialektikat, milles ühtpidi naist kui fetišeeritud objekti saab tõlgendada naudingu tähistajana, ent teisalt, nähes temas fallilise allasurutuse sümbolit, ilmub ta alatise kastratsiooni esindajana, viimast juhtu kohtamegi just nimelt „Maldorori laulude“ poeetikas (*ibid.*). Huvitaval kombel võiksime täheldada, et Oksa subjekti suhe naisesse erineb lõppeks nii Mallarmést – ja hilisematest sürrealistidest – kui ka Lautréamont'ist. Ühelt poolt on ilmne emaste projektiivne seksuaalne idealisatsioon, teisalt on nad esil just nimelt kui keelatud ja okultsed emafiguurid, kelle psüühiline, füüsiline ja diskursiivne kättesaamatus tingib nende asetuse meheliku subjekti agressioonide märklauaks. Samas on ilmne, et nii „Maldorori lauludes“ kui Oksa proosaluules on subjekti konfliktne protsess pidevalt ohustatud potentsiaalsest kastratsioonist, mis tema „mina“-ülesehitust lakkamatult ohustab ning tingib ümberasetuste, projektsioonide ja metafiktiivsete paranoiliste fantaaside katkematu ringmängu. Viimase trajektooriga joonistub välja üks võimalik ning potentsiaalselt universaalsemat tõetaotlust lubav, modernistlikku subjekti – ja tema suhteid ühiskonna kui teisega – kaardistav ihamuster.

Nendes ihamustrites joonistuvad eredamalt välja transgressiivsed erootilised praktikad. Nii võib öelda, et seksuaalse hälbimuslikkuse ehk sootsiumis vaikimisi või eksplitsiitselt kehtestatud reeglitest üleastuvate käitumis- ja mõtteviiside puhul torkavadki esimese hooga silma kõige otsesemat fiktiivset vägivalda etendavad tendentsid. Psühhoanalüütilises plaanis sobiks neid siduda sadismi ja masohhismi erineval moel läbi põimunud esinemiskujudega. Jäädes Freudi ja Lacani analüütiliste traditsioonide juurde, ilmneb, et ka igasuguse võimufiguuri vastu välja näidatud ja elatud agressioon tuleneb lõppude lõpuks subjekti lahendamata jäänud oidipaalsest konfliktist. Sedasi leiaks selgituse näiteks vägivald ema, isa, õpetaja – ning ka jumala enda vastu.

Siinjuures tuleb arvesse võtta, et nii Oksa tekstides kui ka „Maldorori lauludes” seguneb agressiivne erootiline kogemus üht või teist sorti sotsio-seksuaalsete tabude ületamisega, sisestades fantaasiasse homoseksuaalsuse, soolise polüvalentsuse ning nekro- ja zoofiilseid tendentse, mida järgnevates peatükkides võrdlevalt ka eritlen. Siin tasub heita ka ettevaatav pilk psühhoanalüütilise seksuaalsusekäsitluse fundamentaalsele üleastuvusele, mis kangastub ehk kõige otsesemalt mõnu ja naudingu dihhotoomias. Oma seitsmendas, aastatel 1959–1960 peetud seminaris, mis käsitleb psühhoanalüüsi eetikat, jõuab Lacan nimelt järeltulele, et *la jouissance* kui äärmuslik nauding nõuab implitsiitselt just nimelt leppimist surmaga: vajamata vähematki sublimatsiooni on ilmne, et sedasorti nauding on surmaga läbi põimunud (Lacan 1960).

Plaisir ehk mõnu seevastu sellist läbipõimitust ei eelda: selle seos surmaga on traditsiooniliselt vastandlik ega hõlma intensiivset transgressiooni, püsid tasakaalustatud psüühilise elu paradigmaatilisel pinnal. *Jouissance* peidab enda viimse piirini viidud valuseguses naudingus tagasipöördumist esialgse kaotatud ihaobjekti juurde, see on katse püüda seda alati kadunud *das Dingi*, mille olemasolu üksnes asenduste kaudu fantaasiamaaastikel aimatavaks saab. Muidugi, käsitledes nimetatud psüühilisi maastikke, mis subjekti kogemust ja reaalsusekogemust määratlevad, ei saa psühhoanalüütilises plaanis mööda vaadata fundamentaalse fantaasia mõistest. Viimast otsesõnu Freudi enda töödes ei esine: seal kohtame küll fantaasiat kui kujuteldavat stseeni, mille eesmärk on ühe või mitme sageli teadvustamatu soovi täitumine (nt Freud 2007: 123–132). Siit nähtub, et Freudi teoorias on ikkagi esmakohal just nimelt *Wunsch* ehk soov – see, mis Lacani edasiarendustes kannab nimetust *le désir* ehk iha. Too tähenduslik ümberasetus, mis leksikaalse üleminekuga paratamatult kaasa tuleb, pärineb ühest varajasest tõlkelisest eksitusest, kus Freudi prantsuskeelses tõlkes just selle sõnaga soovi ehk *Wunschi* tähistati. Ent tuleb rõhutada, et Lacanil omandab fundamentaalne fantaasia subjekti struktuuri seisukohast määrava rolli, tähistades sellist fantaasiat, mis on esmajoones teadvustamatu ning mida subjekt ei saa omaks võtta (Lacan 1991: 127). Psühhoanalüütiline töö peab selle fantaasia tooma päevavalgele ning võimaldama analüütilisel subjektil seda n-ö läbida – too protsess tooks paratamatult kaasa ka muutusi subjekti *jouissance*’is ehk tema viisis naudingut saavutada (*ibid.*) – ning oma rohkem või vähem tõkestatud teekonda naudinguni kaardistada.

Seda kõike arvesse võttes tuleb ilmsiks Lacani postuleeritud ülim eetiline ülesanne, milleni subjekt peaks püüdlema: ärgata fantaasia lummusest, mis kontrollib indiviidi ärkvel olles veelgi enam kui unes (Žižek 2007). Selle fantaasia lummuse ületamine, temast läbitungimine hõlmab sestap alati teatava seksuaalse baasmaterjali läbitöötamist, üleastumist kõige sügavamatest piiridest, milles subjekti tungilised protsessid töötavad. Fantaasia on see, mis aitab teise iha hallata, ning fantaasia peab alati püsima lahus subjekti sotsiaalsest tegelikkusest, see tähendab, et tegeliku füüsilise aktina teostuvad vägivaldsed varjatud soovid, intsesksuaalsed struktuurid, vägistamisfantaasiad ei allu sümboliseerimisele ning toovad reaalse

psüühilise sissetungina kaasa subjekti kokkuvarisemise, lagunemise, mitte oodatud *jouissance*'i, mille otsese ja kannatusriikka vastandina nende realiseerumine mõjub. Siit laiendades võib jõuda edasiarenduseni, et mitte üksnes moodsa kunsti (Žižek 2007), vaid modernistliku traditsiooni kui sellise, üks põhisisusid ja eesmarke ongi lavastada radikaalselt desubjektiviseeritud fantaasiad, mida subjekt ise ei saaks eales täida viia. Nagu edaspidi täpsemini näeme, kohtame sedasorti seksuaalse agressiooni kujutelmi nii Lautréamont'i kui Oksa revolutsioonilises poeetikas.

Seksuaalse sisuga äärmuslik nauding on seega mitmekordselt transgressiivne, liikudes esmalt välja argisest aegruumist, eraldudes intensiivsusest ja kvaliteedilt subjekti tavapärasest tegelikkusega suhestumise viisist ning lähenedes pigem müstilisele sisemisele kogemusele, mis, asetudes teispoole head ja kurja, allub halvasti sümboliseerimisele ning kuulub pigem Lacani psühhoanalüütilises teoorias reaalse registrina tähistatavasse sfääri.⁴⁵ Teiseks asetub *jouissance*, nagu nägime, elu ja surma piirile, peegeldades Georges Bataille' erootikakäsitlust, kus surm, seksuaalsus ja luule võimaldavad astuda pidevusetusest (*discontinuité*) pidevusse (*continuité*) (Bataille 2011: 29). Oma „Érotisme'is“ püüabki Bataille näidata ja tõestada võib-olla kohati kontraintuiitselt mõjuvat vaatenurka surmale, inimelule, luulele ja seksuaalsusele, talle näib, et inimesed kui subjektid on pidevusetud olendid, kelle jaoks surm tähistab olemise pidevusse naasmist (Bataille 2011: 15). Ta võtab sealjuures väita, et suguline paljunemine (*reproduction*) viib olendite pidevusetuseni, ent toob sealjuures mängu ka nende pidevuse, olles sestap surmaga sügavalt seotud (*ibid.*). Täpsustades väidab Bataille, et luule viib välja samasse punkti, kuhu ka igat sorti erootika – ta viib eristamatusse (*indistinction*) ehk distinktsede objektide segunemisse (Bataille 2011: 29), oksalikult öeldes: nende kokkusulamise. Bataille' mõttelises ja tunnetuslikus struktuuris juhib sedasorti seksualiseeritud luule meid kui subjekte igavikku, ta viib meid välja surmani ja surma kaudu pidevusse (*ibid.*), väljendades sedasi ka sümbolistlik-dekadentlikku igavikuiha.

Puudutades seega pidevusetute subjektide-objektide omavahelisi erootilisi interaktsioone, tuleks psühhoanalüütilisest vaatevinklist puudutada veel üht üksikasjalisemat fundamentaalset üleastuvust, mis hõlmab selle piiri ületamist, mis näiks eraldavat ühe subjekti iha teise ihast – kõige selgemini väljendub too piir

⁴⁵ Ääremärkuse korras tuleks ehk siin pöörduda igaks juhuks, psühhoanalüütilise teooriaga mitte sedavõrd tuttava lugeja huvides, Lacani kolme psüühe ja tegelikkuse suhteid määratleva baasregistri põgusa selgituse juurde: imaginaarne, sümboolne ja reaalne. Mõõname, et Lacani õpetus on ajas arenev, kompleksne ning taoti meelega obskuurne, sestap osutuks võimalikuks meie pakutavatest märksa poeetilis-keerukamate tõlgenduste pakkumine, ent esitatavates analüüsides sujuvalt orienteerumiseks peaks piisama ka järgnevast lihtsustusest. Sümboolne register on kõige kergemini mõistetav (loomuliku) keelena, mis organiseerib psüühe mina-keskset toimimist, mõtlemist (ent kohati ka kujutlust). Imaginaarset registrit sobikski tegelikult mõista just nimelt *kujutleva* registrina – see on igasugune keeleväline kujutlusvõime, mis Lacani struktuuris ühendaks meid ka loomadega (loomariigist eristabki inimest just nimelt nii teadvust kui mitteteadvust struktureeriva *sümboolse* puudumine). Nagu juba täheldasime, siis sümboolse registri olemasolu tingib inimestes tema kohatise läbipõimituse imaginaarsega. Kõige kompleksem-okultsem on ehk just nimelt reaalne register – see on see, mis ei allu ei keelele ega kujutlusele.

traditsioonilise osaobjektina teise pilgus: „Siis ta, emane, vaatab pööraselt sulle näkku. Hullumeelse esimene tunnistus.” (Oks 2003: 291) Esimese hooga näeme, kuidas oksaliku iha struktuuris projitseeritakse seksuaaltungi algupära teisele sugupoolele, samastades sealjuures igasuguse vastavasuunalise tungilise liikumise hullumeelsusega, mis asetub vastasseisu stereotüüpse ja dominantsele diskursusele vastava meheliku ratsionaalsusega. Esimeses lauses kirjeldatakse naist kui pöörast, sealjuures iseloomustab tema eriskummalist ja mittemõistuspärast iharust just nimelt tema pilk – ja see, et toosama pilk suunatakse eeldatavalt maskuliinsele „sulle” otse näkku. Huvitaval kombel näeme lõigu teises lauses, kuidas selles peitubki „hullumeelsuse esimene tunnistus”.

Pilgu filosoofiline ja psühhoanalüütiline tähtsus on ilmne: lacanilikus teoorias seostuks teise pilk otseselt teise ihaga ja moodustaks seeläbi ka publiku, mille jaoks subjekti enda iha etendub ning kelle abiga see üldse struktureerub. Võiksime öelda, et hüpoteetilise ja virtuaalse „teise” pilk on too igasuguse seksuaalakti kolmas pool, kes annab fantaasiale tema kvaliteedi ja intensiivsuse ning võimalikustab subjekti piire lõhkuvat *jouissance*’i. Ent ei maksa unustada, et kõige esmase ja fundamentaalse tähenduse subjekti positsiooni määratlejana annab Lacan pilgu mõistele juba oma esimeses seminaris, kus toob mõiste sisse seoses Jean-Paul Sartre’i „Olemise ja eimiskiga” (Lacan 1953: 224). Lacani Sartre’i-tõlgenduses eristub inimlik objekt algusest peale ja täielikult kogu subjekti kogemusväljast. Inimobjekt pole mitte ühelgi moel samastatav ükskõik millise teise tajutava objektiga, sest see on ainus objekt, mis mind *vaatab* (*ibid.*). Siin tuleb rõhutada ka seda, et Sartre’i lähenemise kohaselt ei ole see seotud faktiga, et ma näen, kuidas teist inimest eristab muude objektide seast silmside olemasolu: selleks et tajuda, et mind vaadatakse, pole Sartre’i sõnul üldse oluline, et ma ise näeksin, kuidas mind vaadatakse.

Ent kui pisut vähem obskuurselt keskenduda siiski tõsiasjale, et teise inimese puhul näeme ka ise tema silmi ja tema silmades subjektsuse keset, siis võiksime saksa idealismi vaimus näha teise subjektiivsuse tõlgenduses pilku kui inimese subjektiivsuse tühja ja tumeda tuuma peegeldust, akent fragmentaarse, hirmuäratava, ent lõputut potentsiaali pidevas plahvatusohus kandva inimhinge pimedate jõu juurde, millest Hegel kirjutab teoses „Jenaer Realphilosophie”⁴⁶ ning millele muu hulgas viitab oma analüütilistes mõttekäikudes sageli ka Žižek (nt 2019: 343–344). Nõnda näeme, et saksa idealismis ongi subjektiivsuse tuum jõu, niinimetatud maailma jõu, mis vastandub nõnda valgustusfilosoofiale, milles mõistuse valgus asub võitlusse ümbritseva pimeduse vastu.

⁴⁶ „Der Mensch ist diese Nacht, dies leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält - ein Reichthum unendlich vieler Vorstellungen, Bilder, deren keines ihm gerade einfällt -, oder die nicht als gegenwärtige sind. Dies die Nacht, das Innere der Natur, das hier existiert - reines Selbst, - in phantasmagorischen Vorstellungen ist es rings um Nacht, hier schießt dann ein blutiger Kopf, - dort eine andere weiße Gestalt plötzlich hervor, und verschwinden ebenso – Diese Nacht erblickt man, wenn man dem Menschen ins Auge blickt - in eine Nacht hinein, die furchtbar wird, - es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen.“ (G. W. F. Hegel 1974. Jenaer Realphilosophie. – Frühe politische Systeme. Frankfurt: Ullstein, lk 204.)

Oksa ühe tungilisema ja ihade struktuuri seisukohast fundamendaalsema proosapooemi „Nimetu elaja” kontekstis on oluline toonitada, et tekst algab pilgu-kujundi avamise ja tema metafoorse tähendusvõrgustiku lahti rullimisega:

Ma armastan inimese sügisepilkusid ja pilgu sügiseid. Kõike seda, mis vajub, nõretab, kõigub ja veereb, mis ääreta ja ümmargune on, nagu mõtted, mis niisuguse sümmeetrilise pikerguse ringi teevad. Õunad ja väga lihavad kõrvitsad, pehmed ploomid, väga tumedad kirsid ja murust rohelisemat seemnekatet valmimise peal – vot seda ma ihaldan: ja selles on sügise pilgud. (Oks 2003: 281)

Teksti avalausest näeme, millisel viisil avatakse tekstuaalse subjekti libidinaalset sihtmärki: vastavuses eespool mainitud psühhoanalüütilise teooriaga seotakse subjekti iha otseselt teis(t)e inimes(t)e pilguga kui võõra iha salapärase algobjektiga, mis seeläbi armastuse kaudu määrab kindlaks kõneleja enda psüühilised parameetrid, tema sümboolse, tekstilise ruumi ja tungide väljenduse⁴⁷. Lacani 1964. aasta XI seminari kontekstis on subjekti iha seisukohast määrava tähtsusega just nimelt lõhe ehk *la schize*, mis joonistub siinsel skopofiilsel ehk lacanilikku *pulsion scopique*’i kajastaval foonil välja ületamatu eraldusjoonena subjektile kuuluva silma ja objektile ehk teisele omistatud pilgu vahel. Nende positsioonid on alati ühildamatud, mis tähendab, et lõhe minu ja teise vahel on reaalselt ületamatu. Metonüümiliselt võib seega mõista silma ja pilgu eristust kui subjekti äärmusliku lõhestatuse võrdpilti.

Analüüsi seisukohast on oluline ka see, milliste atribuutidega objektiks olevaid pilke „Nimetu elaja” alguses kirjeldatakse. Huvitaval kombel seostub sedasorti ihaobjektiga Oksa struktuuris just nimelt sügis. Markantne on ka libidinaalne, sõnapaarides genitiivide ümberasetusega teostatud topeldus *sügisepilkude* ja *pilgu sügise* näol. Niiviisi loodud ringiline struktuur annab ühtpidi edasi eespool mainitud subjekti ja objekti, minu ja teise, vaataja silma ja vaatava pilgu inherentset *schize*’i. Ekspliietsena tõlgendusena tõuseb esile ka sügisega traditsiooniliselt seostuv motiivistik ja tähendusväli, mis tõstab esile hääbumise, närtsimise, perioodilise hävimise ja surmaga kokku käivad kujutluspildid. Samas tuuakse tekstis välja ka mõningate viljade sügisest küpsemist, mistap omandab poeetilises struktuuris erotiseeritud kandepinna ka sügise potentsiaalne lopsakus, mis avaldub juba eespool mainitud esmase osaobjekti ehk emarinnaga sümboolselt samastatavates ümmargustes vormides: kõrvitsates, kirssides, ploomides ja õuntes. Metonüümilise analoogia ja/või jätkuva metafoorika toimetel kandub ümmargune kuju üle ka abstraktsesse valda, omistudes sümmeetrilises ringliikumises arenevatele mõtetele.

Olulised on ka verbid, millega nende hüpoteetiliste sügiseste pilkude – ja kaude absoluutsesse avarusse küündiva asesõnaga tähistatud *kõige* – liikumisi kirjeldatakse: *vajuma*, *nõretama*, *kõikuma* ja *veerema*. Sedasorti tegusõnade puhul tuleb Oksa tekstide kontekstis esile ka selgelt seksuaalne tähendus. Tõlgenduslikult võiksime

⁴⁷ Pilgu ja iha vahekorda avab Lacan pikemalt ka XI seminaris psühhoanalüüsi neljast põhimõistest. Kättesaadav <http://staferla.free.fr/S11/S11%20FONDEMENTS.pdf>.

oletada, et sedakaudu luuakse kujundlikke paralleele seksuaalakti võimaliku koreograafiaga. Freudistlikus plaanis võiksime just nimelt tõsta esile ka muljet, mille lapsele jätab juhuslikult pealt nähtud vanemate seksuaalakt, *Urszene* ehk ürgstseen, millest Freud kõneles *der Wolfsmann*'i ehk huntmehe juhtumi puhul 1918. aastal avaldatud tekstis „Aus Der Geschichte Einer Infantilen Neurose”.

Too ürgstseen, mida ka Žižeki psühhoanalüütiline käsitus võtab vaadata kui kõigi fundamentaalsete fantaasiate algpunkti (Žižek 2019: 131), näib pealtvaatajast lapsele arusaamatute ja vägivaldsete liikumiste ning häälightsuste komplektina, mis tuleb alles gradaalselt hädavajalike tähendustega täita. Selle tõeväärtus on täielikult teisane – oluline on üksnes nende struktuurne paigutus subjekti psüühes. „Nimetu elaja” alguse keerukas ja mitmetahulises, vägivalda ja iha segavas fantaasiapildis, kus on aimata just sedasorti ürgse-infantiilse stseeni imaginaarseid peegeldusi, annavad kõik ülesehituses kasutatud verbid edasi ka teatavat lainetavat, objekte ja ihusid kokkusulavat, mingit mitte päris tahket psüühilist ja füüsilist sulamit. Võiksime seda tõlgendada paralleelsena mõningat sorti psühheedse kogemusega, mille puhul omakorda sobib taas leida sarnasusi okeaanilise ja müstilise kogemusega. Pilgu tõlgendusliku raami puhul ei saa mööda vaadata ka „Nimetu elaja” kolmanda lõigu alguses antud *pilgu sügise* definitsioonist, mis kinnitab temaga kaasaskäivat melanhooliat ja maagilist sugestiooni: „Ja see on pilgu sügis: kurblik-suruv ja laialdaselt nõiduv olla.” (Oks 2003: 281) Pilku kui teise iha – ja seepärast ka subjekti isikliku iha – metafoori ja määrajat on kirjeldatud pealetükkiva ja hüpnotiseeriva objektina, mida ometi on võimatu täpselt defineerida ja kindlasse mõisteraami paigutada. Sedasi tekib kõige selgem samasus Lacani *objet petit a*'ga ehk täielikku teisesust kehastava, kuid alati kaotatud ihaobjektiga (Lacan 1960) – sellena, mis jäädes alati teispoole subjekti tajulisi ja mõttelisi piire, on transgressiivne objekt *par excellence*.

Lõppude lõpuks leian, et Oksa ja Lautréamont'i tekstide erinevaid potentsiaalseid üleastuvusi on kõige efektiivsem kokku võtta, kui analüüsida üksikasjalikumalt just nimelt seda psühhoanalüütilises plaanis kõige esmaolulisemat transgressiooni ehk transgressiooni subjektsuse mõistes – kuidas suhestub kõnelev „mina“ oma ihaobjektiga, kuidas see „mina“ kõnetab „sind“, kuidas ta tervikut kujutab, kuidas laguneb ja koos endaga ümbritsevat ilma lagundab. Enne selle juurde liikumist maksabki meenutada, et Kristeva järgi luulekeele revolutsioon kui revolutsiooniline pööre avangardkirjanduses iseloomustabki pööret subjektsuses (Kristeva 1974: 14–15). Ta väidab, nagu peatselt lähemalt selgitan, et tegelikult seisnebki kogu avangardkirjanduse võitlus selles, kuidas adekvaatselt kirjeldada, mõtestada ja eritleda psüühilise subjekti struktuuri.

4.2. UUS MODERNISTLIK-MAAGILINE SUBJEKT

Enne Oksa ja Lautréamont'i tekstide sügavama lähilugemise juurde liikumist peame alustama sissevaatega teooriasse, et panna paika uurimuse seisukohast tuumsete põhimõistete oletatavad piirid. Psühhoanalüütilise suunitlusega uurimistöö peamise, kõige sügavama teoreetilise aparatuuri moodustavad nii Freudi enda kui ka tema teooriatest tõukunud, ent kohati neid radikaalselt ümber mõtestanud, moonutanud ja pea obskurantistlike mõõtmetereni avardanud Lacani õpetused *Seelenleben*'ist, subjektsusest ja tema dünaamilisest tähendusloomest. Tuleb ehk toonitada, et Oksa tekstide uurimisel valisin just nimelt psühhoanalüütilise meetodi mitme kaaluka põhjuse koostoimel. Esiteks annab psühhoanalüütiline meetod siinkirjutaja arvamusel seni kõige efektiivsema tööriistavaramu inimese psüühe ja temast tõukuva subjektsuse mõiste avamiseks, seda juba Freudi enda pakutud dünaamilises ja topoloogilises mudelis. Muidugi mõõnan, et psühhoanalüüsi puhul on tegemist üksnes ühe mõttelise ja meetodilise kaardiga teiste seas ning põhimõtteliselt osutub võimalikuks sellesama territooriumi mõtestamine ka teiste vahenditega, olgu siis filosoofiliste, kirjanduslike või müütilistega. Teiseks on psühhoanalüütilise meetodi tõhusat rakendamist (vara)modernistlike tekstide sisulises ja poeetilises analüüsis teiste seas efektiivselt demonstreerinud ka Kristeva, eritledes Stéphane Mallarmé ja Lautréamont'i uuenduslikke ja avangardistlikke luuletusi. Kolmandaks räägib tunnetuslikul tasandil (freudistliku) psühhoanalüütilise meetodi kasuks Oksa tekstide analüüsimisel ka Freudi revolutsiooni ajaline kokkulangevus oksaliku poeetilise revolutsiooniga. Olgugi et Freudi tekstidega Oks ise tuttav ei pruukinud olla, siis kehtiks siin Lacani postuleeritud tõdemus, et poeetilistes tekstides ennustatakse sageli psüühilisi avastusi, milleni teadus ja mõttelugu alles viivitusega jõuavad (nt Lacan 1955: 7). Mis puutub otsesemasse kirjandusteksti analüüsi, siis leiangi olulist toetuspinda juba eespool mainitud Kristeva teooriatest, peaaegselt tema 1974. aastal raamatuna ilmunud teedrajavast doktoriväitekirjast „La révolution du langage poétique“.

4.2.1. Psüühe sisemiste piiride avardumine valitseva diskursuse arvelt

Kristeva järgi rõhutavad maagia, šamanism, esoteerika, karneval ning „arusaamatu“ luule ühiskondlikult kasuliku kõne [*discours*] piire, tuues nähtavale selle, mida seesugune dominantne, aktsepteeritud diskursus alla surub: subjekti mõõtmeid ületava sisemise protsessi ja selle kommunikatiivsed struktuurid (Kristeva 1974: 10). Nii valdavalt ilmalikustuvas 19. sajandi teise poole prantsuse kapitalistlikus-kodanlikus ühiskonnas kui ka 20. sajandi alguse Vene impeeriumis võttis vanasti preestrite, šamaanide ja müstikute pärusmaaks jäänud sisemise kogemuse kaardistamise ülesande üha enam enda peale avangardistlik luule, säilitades kultuurilisest kontekstist rippuvalt mõningad sünkretistlikud representatiivsed seosed kristliku traditsiooniga: ainujumala ehk looja figuur, inglid, patt, viimne kohtumõistmine ja süü on, nagu edaspidi näeme, eritletavad nii Lautréamont'i krahvi kui Oksa loomingus. Ent mainitud laenude motiivistik on tähenduslik üksnes

koodina, mis võimaldab autorite sisemist kogemust sümboliseerida. Püüdes Kristeva esialgse väitega ühel lainel, võime toonitada, et kõige olulisem on just nimelt kõige ühiskondlikult ja psüühiliselt väljasurutu sümptomaatiline pinnalekerkimine modernistlikus tekstis, sealjuures subjektieelse tungide koori dünaamiline avaldumine ning ühiskondlikult soovitud ühtse subjekti lagunemine.

Sedasorti varisemise tulemus – ja ühtaegu ka retroaktiivselt sellele eelnev tingimus – ongi Kristeva modernistliku subjektiivsuse teoorias fookusesse langev protsessuaalne subjekt⁴⁸ (*sujet en procès*). Selline subjekt on tõlgendatav kui transgressiivne subjekt *par excellence*, sest kogu tema olemasolu, areng ja tähendus põhinevad lakkamatul konfliktil ja piiriületusel. Temas põimub tungide, ihade ja libidinaalsetes üleminekutes ja ülekannetes kord omaksvõetud, kord jälle hüljatud identiteetide pööris, mistap võimalikustab temas lihaks saava protsessi kirjeldamine pääseda ligi subjektsuse Oidipuse-eelsetele juurtele ning seeläbi valgustada subjekti tuumas haigutava tühimiku kontuure. Samuti ei tohi unustada *protsessi* laiemat semantilist välja ka prantsuse keeles. Ühtpidi lükatakse sedasorti subjekt käima, ent teisalt sekkub tähendusväljale ka *protsessi* juriidiline aspekt: subjekti õiguspärane olemine seatakse üleüldse kahtluse alla, tema ühtsust asutakse viimase piirini

⁴⁸ Sedasorti pidevas arenemises oleva subjekti mõttelises arheoloogias on oluline roll ka eksistentsialistlikul filosoofial. Kohtame mõneti analoogset protsessuaalset subjekti nii Simone de Beauvoiri kui Jean-Paul Sartre'i arutlustes, sh teoses „L'être et le néant“: „L'existant, en effet, ne saurait se réduire à une série finie de manifestations, puisque chacune d'elles est un rapport à un sujet en perpétuel changement. Quand un objet ne se livrerait qu'à travers une seule „abschattung“, le seul fait d'être sujet implique la possibilité de multiplier les points de vue sur cette „abschattung“.“ (Sartre 1943: 13) Eesti Vikipeedias on see tõlgitud järgmiselt: „Olevat ei saa taandada ilmingute lõplikule seeriale, sest iga ilming on suhe pidevalt muutuva subjektiga. Kuigi objekt saab end avada ainult ühe varjutusega (Abschattung), tingib subjekti olemasolu võimalikkuse vaadata sellele varjutusele lõputult paljudest vaatepunktidest.“ (https://et.wikipedia.org/wiki/L%27%C3%8Atre_et_le_N%C3%A9ant, vaadatud 13.11.2023).

Subjekti lahustumine on suuremal või väiksemal määral pidevalt esil ka 1960. aastate prantsuse strukturalistlikus mõttekirjanduses, figureerides nii Claude Lévi-Straussi antropoloogilistes lähenemistes inimese kontseptualiseerimisele (seoses müütilise mõtlemise, partikulaarse subjektiivsuse ja kosmilise korraga vt Lévi-Strauss 1964: 246) kui ka Michel Foucault' diskursuseanalüüsis (viimase puhul sobib kas või viidata 1966. aastal ilmunud raamatu „Les Mots et les Choses“ („Sõnad ja asjad“) viimastele lehekülgedele (nt Foucault 1966: 398). Ometi pole Kristeva mõiste *sujet en procès* kontseptuaalse arheoloogia avamine siinse töö peamine eesmärk, sestap piirdun siin vaid potentsiaalsete sarnasuste nentimisega.

Huvitava paralleelina võib subjekti ja reaalsuse protsessuaalse interpretatsiooni puhul välja tuua ka Terrence McKenna ja Dennis J. McKenna teedrajavat, nüüdseks psühhedeelse kultuskirjanduse kaanonisse kuuluvat 1975. aastast pärinevat ning seega Kristevaga ühist *Zeitgeist*'i jagavat tüviteksti „The Invisible Landscape: Mind, Hallucinogens & the I Ching“. Kindlasti sobituksid nn angloameerika kontrakultuurilisest pärandist ühel või teisel moel siia voolusängi ka Alan Watts'i „The Way of Zen“ (1957) ja kronoloogiliselt veel ideaalsemini asetuv „Tao: The Watercourse Way“ (1975). Nii või teisiti näib, et sedasorti protsessuaalne mõtlemine ja reaalsuse mõtestamine paistab vähemasti nende tõlgenduste järgi selgemini haakuvat nn idamaiste kogemuslike ja mõttelooliste traditsioonidega.

lammutama (Kristeva 1977: 56), jättes sümbolisesse kirjanduslikku sfääri maha üksnes tema liikumisi kaardistava fragmentaariumi.

1973. aastal kongressil „Psühhoanalüüs ja poliitika“ peetud ettekandes „Kirjanduse poliitikast“, kus esitati kontsentreeritud kujul ka „Luulekeele revolutsiooni“ peamised teesid, kirjeldas Kristeva avangardse subjekti tähenduslikustamise protsessi kirjanduslikke kajasid järgmiselt: „„Kirjandus“ annab kätte selle protsessi teise modaalsuse, mida ei või ära segada transferentsiga, mida aga Freud oma avastuse eelkäijate juures märkas. Enne kui avastati alateadvus, ja selle avastusega samaaegselt toimus üks õhtumaise diskursuse kõige efektsamaid plahvatusi, mida tähistavad nimed kirjanduslikust „avangardist“: Mallarmé, Lautréamont, Joyce, Kafka, Artaud. Nende kirjutatu õõnestab niihästi ideoloogilist koodi (perekondlikud, religioossed, riiklikud müteemid) kui samal ajal ka keelekoodi (mis on subjekti ühtsuse viimane garantii). See õõnestamine on praktika ja mitte kõrvalekalle, sest ta ei formuleeri mitte uut keelt (sümbolises, teetlises mõttes), vaid loob sümbolse võrgu, kus ühelt poolt dešifreerub lõpmatuks saanud keha (ühtaegu subjekt ja objekt), teiselt poolt ja samaaegselt aga mitmesugused loomulikud, ideoloogilised ja poliitilised koodid (vrd Finnegans Wake).“ (Kristeva 1989)

Juba sellest põgusast lõigust sobib tõsta esile mõningaid fundamentaalseid pidepunkte, mis on iseloomulikud Kristeva teoretiseeritud poeetilisele revolutsioonile ning hõlbustavad edaspidi ka meie sissevaadet Oksa avangardsesse poeetikasse.

1. Poeetiline revolutsioon eelneb teaduslikule-mõtteloolisele, seda eriti küsimustes, mis puudutavad *Seelenleben*’it ehk subjekti psüühilist struktuuri, selle toimimist – ning selle suhteid ühiskonnas aset leidvate majanduspoliitiliste protsessidega. Nagu Kristeva otsesõnu postuleerib: poeetiline revolutsioon sooritab samavõrd radikaalse pöörde subjekti sisemuses kui poliitiline revolutsioon subjektist väljaspool, intersubjektiivses poliitilises ruumis ehk ühiskonnas (nt Kristeva 1974: 14–15). Luulekeele revolutsioon kui revolutsiooniline pööre avangardkirjanduses markeeribki pööret subjektsuses. Tegelikult seisnebki kogu avangardkirjanduse võitlus selles, et adekvaatselt kirjeldada, mõtestada ja eritleda subjekti struktuuri, mis on ühtaegu ihuline, psüühiline ja poliitiline.

Sedasorti revolutsiooni alus peitub tähenduslikustamise protsessis (*le procès de la signification*), mille avaldumist on hõlbus jälgida avangardistlikus, modernistlikus tekstis, mis võbeleb keele-eelse tungilise liikumise ja sümbolse tähendusloome vahel. Kristeva toonitab, et Freudi psühhoanalüüs ning selle erinevad hilisemad edasiarendused loovad uurimusele vajaliku materialistliku baasi, võimaldades arendada välja tähenduseteooria, mis tõukub otseselt subjektist, tema kujunemisest ning tema kehalisest, keelelisest ja sotsiaalsest dialektikast (Kristeva 1974: 12). Sealjuures rõhutab Kristeva, et teatud sorti modernses-modernistlikus kirjanduses esile kerkivate diskursiivsete ja keeleliste modifikatsioonide näol on tegu muutustega subjekti enda staatuses (*statut du sujet*), täpsemini tema suhetes kehaga, teistega ja üldisega kõigega, mida sobiks tema vaatepunktist tähistada kui objekti (Kristeva 1974: 13).

2. Avangardkirjandus⁴⁹ ründab valitseva diskursuse ideoloogilist koodi, tõstes esile uusi ja alternatiivseid võimalusi, kuidas mõtestada subjekti suhteid perekondlike mudelite, ühiskonna, töö, kapitali, religiooni, seesmise kogemuse⁵⁰ ja seksuaalsusega laiemalt. See organiseerib subjekti naudingut (*jouissance*⁵¹) ja terve/fragmenteeritud psüühe paradigmaatikat uute nõudmiste järgi, võtmata otseseks eeskujuks või tõukepinnaks mitte ühtki olemasolevat vormi, vaid alles loob neid võimalikke vorme tungilis-ihaliste⁵² protsesside võimalikult adekvaatses peegelduses.

⁴⁹ Säilitamaks Kristeva teooriatega terminoloogilist ühtsust, eristun siinkohal avangardi mõiste vabamas kasutamises Tiit Hennoste modernismikäsitlustest (vt nt Hennoste 2016).

⁵⁰ Seesmise kogemuse (*l'expérience intérieure*) mõistega toetun Georges Bataille samanimelises raamatus esitatud teooriale: „J'entends par expérience intérieure ce que d'habitude on nomme expérience mystique : les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotions méditée. Mais je songe moins à l'expérience confessionnelle qu'à une expérience nue, libre d'attaches, même d'origine, à quelque confession que ce soit. C'est pourquoi je n'aime pas le mot mystique.“ (Bataille 1973: 12, „Seesmise kogemuse all mõistan seda, mida tavaliselt nimetatakse müstiliseks kogemuseks: ekstaasi- ja vaimustusseisundeid, või vähemasti olekuid, mida iseloomustab emotsioonide intensiivsem edasiarendus. Sealjuures ei mõtle ma niivõrd pihtimuslikule kogemusele, vaid alasti kogemusele, millel puuduvad seosed ükskõik millise usutunnistusega – ning mille algupära pole ka neist ühelegi taandatav. Seepärast mulle ei meeldigi sõna *müstiline*.“)

⁵¹ Lacani psüühhoanalüüs on oluline eristus naudinguh ehk *jouissance*⁵¹ ja mõnu ehk *plaisir* vahel – Eesti lugejale on mõneti sarnane eristus tuttav Roland Barthes'i teooriatest (Barthes 2007). Tuleb ka arvesse võtta, et *jouir* ja *jouissance* seostuvad prantsuse igapäevakeeles otseselt orgasmiga. Nauding psüühhoanalüüsi kontekstis on äärmuslik ja hävituslik ning ei hooli teoks saades enam subjekti enda säilimisest. Sestap võib freudistlikult väljendudes öelda, et *jouissance* tõepoolest asubki *sealpool mõnuprintsiipi*, haakudes niiviisi otseselt *Todestrieb*⁵¹ ehk surmatungiga, selle hävitusliku ja korduva sunniga, mis lacanilikus teoorias toimib isegi seksuaaltungi enda vormilise ekvivalendina. Õigemini öeldes võiks Žižeki interpretatsioonis näha iga tungi kui sisult seksuaaltungi, ent vormilt surmatungi (Žižek 2019: 324; ka Lacan 1966: 848). *Plus-de-jouir*⁵¹ võiksime seeläbi tõlgendada kui teatavat lisanaudingut, mis paradoksaalselt sünnib tegeliku naudinguh edasilükkamisest.

Mis puudutab *jouissance*⁵¹ surma- ja seksuaaltungide taustal, siis hilisematest teoreetikutest seab ka Žižek kahtluse alla freudistlikus psüühhoanalüüsis eritletud tungide eesmärgipära (tuginedes sealjuures selgelt Lacani teooriatele). Tungi näilik eesmärk on Žižeki seisukohast ekslik, vale, varjates tõelist eesmärki, milleks on iseenda ringilise liikumise pidev käigushoidmine, jättes konkreetse-orgastilise eesmärgi pidevalt tabamata. Nõnda on tungi päris siht üha korduvas ebaõnnestumises, mis valmistab subjektile lisanaudingut. Libidinaalse ökonoomia seisukohalt osutub seetõttu täielikku rahuseisundisse jõudmisest odavamaks püsida tungilises ringliikumises. (Žižek 2019: 291)

Lisamärkusena sobib toonitada, et sinse uurimuse laiemat teoreetilist konteksti silmas pidades joonistub välja telg, kuhu kronoloogilises järjestuses paigutuksidki peaautoritena Freud, Lacan, Kristeva ja Žižek, kelle hulgast küll üksnes eelviimast oleks võib-olla keerukam viimase otseseks mõjutajaks pidada.

⁵² Tungide all pean põhiliselt silmas kahte: seksuaaltungi ja surmatungi, Eroost ja Thanatost. Iha, pr k *désir*, oli esialgu üksnes tõlkevasteks Freudi *Wunsch*⁵² ile ehk soovile – tasub ka meelde tuletada, et just nimelt (teadvustamatu) soovi täitumine oli Freudi õpetuse järgi kõikide unenägude (ja fantaasiate) siht. Lacani teoorias arenes toosama *désir* iseseisvaks ja tuumse tähtsusega mõisteks, seostudes kõige sügavamates kihtides subjekti seisukohast fundamentaalse, ent alati kaotatud ihaobjektiga, mida mõnest aspektist tähistaks tõlkimatu termin *objet petit a*, ent teisalt ka juba varem mainitud traumaatiline tume asi ehk *das Ding*. Tekstist läbi käinud tungilis-ihaliste protsesside puhul pean kõige olulisemaks rõhutada nende psüühiliste liikumiste näilikkude rippumatust subjekti teadvustatud tahtest ja minapildist.

3. Selle uue vormi loomine tähendabki nihete aktualiseerimist sümbolises registris, temporaal-lingvistiliste tasapindade vaheldumist ehk pööret poeetilises keeles, mis võtab arvesse ihulikke ja tungilis-ihalisi psüühilisi protsesse, mis kronoloogiliselt määravad igasuguse subjekti teket ning teisalt – uuesti aktualiseerudes – tema võimalikku illusoorset ühtsust murendavad. Viimase puhul on tõepoolest oluline, et ei looda mitte päris uut keelt, mis asetuks seeläbi tunnetuslikest ja ideelistest mäluregistritest radikaalselt välja, vaid laiendatakse olemasolevate keelte haaret, hõlmates ootamatusse konkatenatsiooni üheaegselt traditsiooniliselt kokkusobimatud diskursiivsed praktikad, mille tulemusena sünnib hegellikku katkestust ehk *Aufhebung*’it eirav psüühiliste ja konkreetsete elementide ning ideoloogiliskonstruktuursete ehitiste üheaegne koosseksisteerimine. Sellega haakub otseselt Kristeva väide, et kapitalismis toimivad samaaegselt erinevad idiolektid, ent nende toimimist toetab rõhutatud segregatsioon – samas sootsiumis elatakse erinevates aegades, nii minevikus kui tulevikus (Kristeva 1974: 13, 334). Sestap omandabki käesolev olevik tontliku ja efemeerse varjundi – sarnaselt subjekti endaga minetab ta kindla identiteedi.

4. Subjekti protsessi kirjelduses tuleb mängu ka psühhoanalüütilises praktikas märgilise tähtsusega transferentsi ehk ülekande mõiste. Tekstis „Studien über Hysterie“ rõhutas Freud *Übertragung*’i puhul just nimelt analüütiku ja patsiendi eripärast suhet, milles analüüsitava subjekti teadvustamatud ideed ja tugevad afektid kantakse üle analüüsi läbiviijale (Freud 1895). Seevastu Lacani edasiarendusi tõlgendades võiksime väita, et tegemist on peaaesjalikult dialektilist laadi struktuurse ümberpaigutusega, kus subjekti väljakujunemise ja arengu seisukohast libidinaalselt oluliste suhete dünaamikat teadvustamatu kordamissunni ajal reprodutseeritakse. Samas tugevad afektid, nagu armastus ja vihkamine, pole kõnealusele mõistele mitte tuumse tähtsusega, vaid üksnes intersubjektiivse transferentsi-fenomeni pealispindsed avaldumisvormid. (Lacan 1966: 225)

Transferentsis võiksime näha igasuguste inter- ja intrasubjektiivsete suhete baasi, sest paratamatult hõlmavad sarnased struktuurid oma toimealasse ka psüühe dünaamilise mudeli protagonistid: *ego*, *superego* ja *id*’i. Nõnda mõtestatud transferents haakub kristevaliku avangardse identiteedipoliitikaga, kuna analogistliku ülekandemehaanika toimimise surve valitseb teadvustamatusest esile kerkivate tungide ja ihade meelevaleta asetuvas minakujutelmas lakkamatu *flux*. Selle püsimatu liikumise olemuslikult transgressiivne iseloom võimaldab fikseerida üksnes teatavaid ajutisi, konfliktuaalseid *stasis*’eid, kuhu tungiline vool – läbi dominantse diskursuse mõjusfääri filtreerudes – mõnes konkreetses vaatlusaluses situatsioonis viivuks kangastub (Kristeva 1974: 155).

5. Identiteetide volavust arvesse võttes tuleb ka kristevaliku teooria kontekstis mainida, et sedasorti avangardpoeetikat iseloomustab äärmuslik kehalisus (Kristeva 1974: 13). Siin võib näha ka otseseid seoseid Oksa tekstides nii eksplitsiitsel-metatasandil kui implitsiitses kujundikeeles lahustuvate piiridega ihu(de) ja hinge(de)

vahel nii subjekti sisemuses kui ka temast väljapoole jäävas intersubjektiivses ruumis.

Nii Kristeva kui ka näiteks Ihab Hassani analüütilise pilgu jaoks rebib Maldoror katki kirjandustraditsiooni ihu ja lennutab tema fragmendid radikaalselt uudsesse faasi (Lindsay 1994: 151), kus intertekstuaalsete allikate liialdatud ümbertöötamine seab romantilist originaalsusmüüti justkui kahtluse alla, ent rõhutab samas metafoorina indiividi äärmist ebatähtsust universumi seisukohast (Lindsay 1994: 170; vt ka Winspur 1987: 85). Uurijad on näinud, kuidas huvitaval kombel juba sellessamas 19. sajandi avangardistlikus poeetikas, mis oma hilisromantismi transgressioonis peaks parimal juhul kehtastama üksnes modernistlikku uuendust, on ootamatult ilmsiks saamas lahknevused modernse ja postmodernse minakujutise vahel (Lindsay 1994: 151). Nimetatud minakujutisi võrreldes näeme, kuidas modernne minapilt tuleb esile kui autonoomne, diskreetne ja kindla sooga, samas kui postmodernset minakujutist iseloomustab piiride kustutamine žanrite, distsipliinide, sugude ja ihude vahel (*ibid.*). Niiviisi jõuaksime kirjandus- ja mõttelooliselt usumatule, ent psüühiliselt, keeleliselt ja avangardismi maagilis-müstilist loogikat järgides mitte enam sedavõrd hämmastavale järeldusele, et Maldoror paiskas 19. sajandi kirjanduse postmodernismi (*ibid.*) Edaspidise analüüsi abiga jõuame lähemale selle hüpoteesi tõeväärtuse adekvaatsele hindamisele ning oskame ka otsustada Oksa modernistliku plahvatuse potentsiaalsete postmodernistlike implikatsioonide üle, kuigi modernismi ja postmodernismi, avangardi ja eksperimentaalkirjanduse mõisteliste piiride ja mõttelooliste arengujärkude eritlemine ei ole siinse töö peamises fookuses.

Eelnevat arvesse võttes on oluline hoida pidevalt alal Kristeva esitatud hüpoteesi, mille kohaselt on psühoanalüütilise plahvatuse käigus avastatud ühtne-unaarne subjekt üksnes ajutine takerdus, *stasis*, mille piiridest ähvardav subjektieelne tungiline voog üha uuesti ja uuesti üle käib (Kristeva 1977: 56). „Luulekeele revolutsiooni“ terminoloogias olulist rolli mängivat *stasis*⁵³ tuleb muu hulgas mõista just nimelt kui konfliktse protsessi⁵⁴ peatunud progressi – see on kui takistus,

⁵³ *Stasis*’e mõiste filosoofilist arengulugu on kaardistanud Neeme Näripä 2019. aastal Tartu Ülikoolis kaitstud doktoritöös „Stasis. Ein antikes Konzept“. Abstraktis kirjutab autor järgmist: „Sõnal *stasis* on kreeka keeles palju esmapilgul vastandlikke tähendusi. Ühelt poolt viitab see konfliktile, vastasseisule; antiikautorid tähistavad sellega sageli poliitilist konflikti, aga ka poliitilisest konfliktist osa võtvat parteid. Teiselt poolt tähendab *stasis* aga ka paigalseisu, hoiakut ja positsiooni. Oleme harjunud konflikti ette kujutama millegi aktiivsena ning vastandama seda paigalseisule. Kreeka mõiste *stasis* ühendab endas mõlemat: tegu on vaenuliku vastasseisuga, mille ajal võivad aset leida ka aktiivsed kokkupõrked.“ (Näripä 2019: 302) Eestikeelse teksti ei sisaldu doktoritöö põhitekstis, ent on ära toodud Tartu Ülikooli väitekirjade andmebaasis (<https://dspace.ut.ee/items/2d7061f6-6f9d-4cf0-b6df-24fd468d9859>, vaadatud 26.3.2024).

⁵⁴ Sedasorti protsessi mõiste puhul, mida siin sidusime ka progressiga, võib tekkida küsimusi tema potentsiaalsest teleoloogiast. Kristevalikku tõlgendust Lacani vaimus jätkates näiks siinkirjutajale, et ühtaegu kerkivad esile kaks võimalikku sihti, millest mõlemad seonduvad surmatungiga: 1) subjekti protsessi eesmärk on totaalne lagunemine/pihustumine, igasuguse näiliku ühtsuse hävimine *jouissance*’i ehk äärmusliku naudingu otsinguil; 2) protsessi eesmärk on hoida iseennast käigus, ent vältida sealjuures nullpunkti ehk totaalset pihustumist.

mis tekib ajutisest võimetusest edasi liikuda, luues nõndaviisi pettekujutelma püsivamast terviklikkusest.

Arutledes subjekti olemusliku paljususe üle, sobib siinkohal tõsta esile ka prantsuse antropoloogi Philippe Descola tähtteoses „Teispool loodust ja kultuuri” esitletud mõttekäike. Selles tuleb erinevat sorti ontoloogiate eristamise puhul esmajoones rääkida sisemuse ja kehalisuse dihhotoomiast, mille variatsioonid pidevuse ja pidevusetusega moodustavadki neli peamist viisi, kuidas inimühiskond olemist ja olemasolevat võivad mõtestada: naturalism, animism, analogism ja totemism.⁵⁵ Sealhulgas on ehk Oksa ja Lautréamont’i poetikate kontekstis kõige olulisem rõhutada, et mõlema mainitud autori puhul iseloomustas nende ajaloolist kirjutamiskonteksti dominantne naturalistlik ontoloogia, mille järgi valitseb pidevus füüsilise maailma ehk kehade vahel, ent pidevusetus sisemuste, hingede

⁵⁵ Tuginedes Descola teosele ja tema tõlkija Hasso Krulli 2013. aastal Tallinna Ülikoolis antud loengukursusele „Kosmos kodus”, võiks siinses ääremärkuses anda ka põgusa sissevaate nendele lugejatele, kellele tolle prantsuse uurija teooriad seni veel võõrad on.

2005. aastal ilmunud teoses „Par delà la nature et la culture” („Teispool loodust ja kultuuri”) eristab Philippe Descola ontoloogiaid sisemuse (*intériorité*, mis võib olla aineeline, substantsiaalne) ja kehalisuse (*physicalité*) pidevust (*continuité*) ja pidevusetust (*discontinuité*) silmas pidades. Ontoloogiana vaatleb Descola täiesti iseseisvaid olemissüsteeme, mis on kõik teatud mõttes eneseküllased, kuid ka mingil määral ühendusseviidavad. Descola kasutab nende iseloomustamiseks väljendit *mode d’identification* (identifikatsiooniviis), mis väljendab samastumist, äratundmist, tuvastamist. *Sujet abstrait* (abstraktne subjekt) on husserliku fenomenoloogia mõjutustega mõiste: tegu on transsendentaalse minaga, mis seisab väljaspool empiirilise sattumise fiktsionaalset stsenaariumi.

Esimese ontoloogiana tõstetakse esile animismi, mis on kui sisemusi hõlmav pidevus, see on vaimne ja mittekehaline, meenutades sedasi Schopenhaueri tahet. Kehalisuses on tegu pidevusetust (*discontinuité*) reaga. Sisemuses (*intériorité*) ilmneb teatav pidevusahel, seepärast võivad unenägudes ilmuda inimese kujul nii loomad kui ka loodus. Animistlikus maailmas on oluline metamorfoos looma ja inimese vahel. Inimene saab loomaks muundudes ületada pidevusetuse piire. Harvemini muutub taim inimeseks, erakordselt harva loom loomaks. Inimese muutumist teiseks inimeseks ei esine, taolisel juhul poleks enam tegemist animistliku maailmaga. Teisena märgib Descola naturalismi, mis tema arvates domineerib tänapäeva lääne ühiskonnas. See on idendifikatsiooniviis, kus looduslik materiaalne pidevus on erakordselt oluline. Olendite sisemuses valitseb pidevusetus. Darwinistlik evolutsiooniteooria on nimetatud ontoloogia täielik näide.

Kolmanda viisi, totemismi, puhul on kõik olendid mingites tootemisuhetes. Eksisteerivad inimeste, loomade, taimede rühmad, kus kõik osalejad on omavahel sarnased, kuid samas erinevad teistest rühmadest.

Viimasena teeb Descola juttu analogismist, mis on ainult pidevusetuste süsteem. Kõik olendid, nähtused, omadused on eraldi, aga moodustavad seotud olemisahela. Lähedaseimad on selles süsteemis analoogseimad. Looduses otsitakse eri analoogiaid. Näiteks sobib siinkohal tuua keskaegse Euroopa maailmapildi ning hiinaliku kosmoloogia.

Philippe Descola ontoloogilise nelikjaotuse võib seega võtta kokku järgnevalt: ANIMISM (sisemuste pidevus, kehaline pidevusetus); NATURALISM (olendid seesmiselt kõik erinevad, kehalisel tasandil pidevus); ANALOGISM (sisemiselt on kõik diskreetne, tohutult analoogiaid, kehaline pidevusetus); TOTEMISM (sisemine pidevus, kehaline pidevus). Descola ei anna teada, milline neljast on vanim. Skeem pole seega diakrooniline.

vahel. Sellist olemuslikku struktuuri iseloomustab markantselt Charles Darwini evolutsiooniteooria, mis postuleerib kõige otsesemat järjepidevust kogu füüsilise eluslooduse vahel, ent loob katkestuse vaimsesse-psüühilisse sfääri, sealjuures vastandudes rõhutatult igasugusele kristlikule teleoloogiale ja hingeõpetusele.

Siinkohal sobib väikese kõrvalepõike korras mainida, et sidudes maldororiliku poeetilise revolutsiooni sünni toonaste teadusavastustega – sealhulgas darwinismi õitsenguga – on uurija Cecile Lindsay öelnud, et Lautréamont'i teoses, kus seatakse pidevalt kahtluse alla „loodusloo taksonoomiline nägemus eksistentsist“ ning mille lakkamatud mutatsioonid „heidavad kinda toonase bioloogiateaduse klassifikatoorsele impulssidele“, tuleb kõige silmatorkavamana esile piirimõiste tema kõige konkreetsemal kujul. Toonitatult joonistuvad välja nii piirid olendite vahel kui piirid olendite sees, seda just nimelt füüsilisel tasandil. (Lindsay 1994: 159) Darwini õpetuse seisukohast võtabki Lindsay rõhutada, kuidas „Maldorori lauludes“ kohatavad metamorfoosid kujutavad endast evolutsiooniteooria implikatsioonide sürrealistlikku aktualiseerumist, mis toob kaasa, nagu ka siinses töös üha täpsemini näeme, identiteedikontsepti olemusliku ümberhindamise (*ibid.*).

Neid teooriaid põimides näeksime Lautréamont'is – ja mõningal määral ka Oksal – eksplitsiitselt ilmnevas imaginaarseid-hallutsinatoorseid üleminekuid ihude pidevuses, mis naturalistliku ontoloogia luulekeele abiga sürrealistlikul moel käesolevaks muudavad. Ent kui naasta modernistliku poeetika olemuslike eelduste juurde, siis nagu Descola ka korduvalt mainib, puutume väga harva kokku puhaste ontoloogiatega ning tihtipeale on valitsev ontoloogia n-ö kontamineeritud võõraste mõjude ja jäänukitega. Selgelt näeme ka Oksa ja Lautréamont'i puhul näiteks potentsiaalseid jälgi animistlikust ning samuti analogistlikust ontoloogiast. Kõige lihtsamini vaadeldes ilmneb see nii reaalsete (nt loomad) kui mittereaalsete (nt inglid) mitteinimeste hingestamises. Neile omistatakse inimestest eristamatu teadvus, luues sedasi potentsiaalse pidevuse füüsiliselt eriilmeliste olevuste sisemiste kogemuste sisse.

Muu hulgas toonitab Descola, et tuumne lõhe sisemuse ja välimuse vahel on miski, mida kogemuslikus plaanis igal pool maailmas kultuurist olenemata ka realselt ületada üritatakse, olgu siis alkoholi, hallutsinogeenide, paastu või muusika abiga (Descola 2022: 174). Samuti möönab ta, et isegi läänes, kus „dualism on erakordselt viimistletud“, lepitakse arusaamaga, et sisemus „eksisteerib ühtaegu vähemalt kolme printsiibina – hing, vaim ja teadvus –, millele sada aastat tagasi lisandus veel Freudi kolmik *Ich*, *Überich* ja *Es* (mina, ülemina, see)” (*ibid.*: 175–176). Psüühe dünaamilise paljususe modernistlikke peegeldusi püüame vaadeldavate poeetiliste tekstide abiga selgitada ka siinses uurimuses, avades subjektiivsuse võimalikke struktuure sellistena, nagu need 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse poeetilis(t) e revolutsiooni(de) kontekstis ilmsid. Sealhulgas postuleerin, et tekstilise dünaamika analüüsi käigus ilmsiks tulevad dünaamilised liikumised võivad ühteist jätkuvalt öelda ka tänapäevase lugeja, mitte üksnes diskursiivse-ajaloolise autori kohta. Hoolimata ajaloolis-kultuurilise konteksti muutumisest lähtume siiski

hüpoteesist, et Freudi rajatud psühhoanalüütiline teooria sobib teatavate hilisemate edasiarenduste ja mõõndustega kirjeldama igal ajastul elava psüühe sisemisi struktuure. Püsib seega lootus, et Oksa ja Lautréamont'i tekstide kaudu ilmnevad tõsiasjad modernistliku luule subjekti kohta kajavad vastu ka kaasaegse lugeja teadvuses ja tema mitteteadvuses.

Võttes arvesse, et Freudi revolutsioon, mis siinse töö psühhoanalüütilist raamistust silmas pidades on märgilise tähtsusega, jääb Lautréamont'i ja Oksa poeetiliselt revolutsioonilise loominguga peaaegu kohakuti, olles Baudelaire'i, Ducasse'i ja Mallarmé uuenduslikust loomest siiski hilisem, ei mõjugi ei Maldorori ega Oksa *tumeda inimeselapse* pihustuvad ja panpsüühilised identifikatoorsed *stasis*'ed sedavõrd kohatuina, haakudes diskursuse äärealadelt mõnekümne aastaga keskme poole liikunud mõttelooliste tendentsidega. Olid ju psühhoanalüütilise traditsiooni juured ka parapsüüholoogias, loomses magnetismis, hüpnosis ja muudes rohkem või vähem okultsetes praktikates, millel tänapäeva naturalistliku, teadusliku mõttega suurt ühispinda ei pruugi leiduda. Samamoodi nihkusid modernistlikusse avangardi kuulunud tekstid, mis esialgu enda uuenduslikkuse ja obskuursuse tõttu pealtnäha kuskile ei sobitunud, üsna lühikese ajaga poeetilisse ja akadeemilisse kõrgkultuurilisse peavoolu.

Potentsiaalseid seoseid maagiaga võib näha ka varamodernistliku dekadentliku luule filosoofilistes kaasaegsetes ja eelkäijates, nagu Schopenhauer ja Nietzsche. Kas või nimetatud mõtlejate ideelistes süsteemides ühe domineeriva põhimõistena – ja maailma vormiva jõuna – esile tõusev *tahe* on selgelt sarnastatav erinevat sorti okultsete traditsioonidega, mis peavad just nimelt psüühilist intentsiooni peamiseks subjektiivsist ja -välist reaalsust modifitseerivaks teguriks. Ühtpidi avaldub sellise mõtteviisi poeetikasse kandumises usk sõna maagilisse, reaalsust muutvasse väesse, mistap keel omandab rõhutatult protosürrealistliku ja performatiivse väe, samastudes osati loitsu, palve või manamisega, mis ümberasetustega sümboolses sfääris toob kaasa muutusi reaalsuses. Teisalt on psühhoanalüütilises traditsioonis ilmne, et subjekti fundamentaalne fantaasia, mille isiklikus kujundamises mängib vaieldamatut rolli just nimelt teine ja tema iha, vormib täiel määral indiviidi tegelikkusekogemust, määrates ära ka tema potentsiaalse identiteedi struktureerituse määra ja tungiliste, keele-eelsete liikumiste avaldumiskujud. Sedasi, võttes arvesse, et freudistliku psühhoanalüüsi toimimine sõltub veendumusest, et raviprotsess on võimalik just nimelt üksnes rääkimise jõul, ei paista ka möödunud sajandi akadeemilise mõtteloo taustal usk nii avaliku kui sisemise kõne transformatiivsesse, maagilisse funktsiooni sootuks ebatavaline.

Nagu juba vihjasime, võib Kristeva mainitud sisemises protsessis näha otseselt vastu kajamas Georges Bataille' metafüüsilises filosoofias tuumse mõistena esinevat sisemist kogemust ehk seda, mida muudes varasemates traditsioonides on nimetatud kas müstiliseks või religioosseks kogemuseks. Bataille' valitud eristuse selgitamiseks – ja põhjenduseks, miks ka siinses töös läbivalt just nimelt selle tähistuse kasuks otsustame – tuleb veel kord toonitada, et sisemise kogemuse kasuks

räägib lahutatus igasugusest dogmaatilisest religioonist ehk kõigest, mis võiks seda kogemust kas ennetavalt või tagasivaateliselt mõjutada, sundides seda ette antud raamidesse ja pärssides nõnda selle kogemuslikku ja poeetilist potentsiaali. Arvestades selle seesmise kogemuse avarat ja müstilist potentsiaali, mõjub ilmekalt Kristeva kvantitatiivne ja kvalitatiivne täpsustus, mis selgitab, kuidas mainitud sisemine protsess subjekti piire ületab, vihjates nõnda ühteaegu nii teatavale okeaanilisele kogemusele kui ka intersubjektiivsele ja intrapsüühilisele dünaamikale ja paljususele, mis hõlmab enamat kui kirjanduslike fiktsioonide klassikaline lüüriline subjekt. Seesuguse sisemise kogemuse struktuur sarnastub Bataille' süsteemis sedasi nii *tumeda*-transgressiivse erootika kui seksuaalsusega laiemalt ning samuti ka luulega, võimaldades sarnaselt kummagi fenomeniga kokkupuudet igaviku – ning absoluudiga: „Luule viib samasse punkti, kuhu igasugune erootika: eristamatuseni, kus distinktsed objektid segunevad. Ta viib meid igavikku, ta viib meid surma, ja surma kaudu pidevusse: luule on igavik. Koos päikesega loojunud meri.“ (Bataille 1957: 29)

Sedasorti sisemises igavikukogemuses võib näha peegeldumas ka Bretoni sürrealismis ideaalina visandatud punkti, kus kõik seesmised ja välised vastandid ületatakse ning võimalike vastuolude koosseksisteerimises kangastub Jungi analüütilises psühholoogias üha korduvalt kirjeldatud psüühe, täpsemini teadvustamatuse sügavam ülesehitus, milles tavaloomikas ja -teadvuses piiravad psüühilised kütked ei kehti, võimaldades nähtavale tulla sellel, mida autorit parafraseerides võiks sõandada kutsuda psüühiliseks tõeks. Laiema kultuurilise konteksti huvides ning selleks et näidata mainitud fenomeni laialdast levikut ka väljaspool modernistliku luule kitsaid piire, tuleks mainida, et vastandite ületamise fundamentaalse positsiooni kohta erinevates religioonides toob Jung arvukalt näiteid oma „Psühholoogiliste tüüpide“ peatükis, mis käsitleb tüübi-küsimust luules (Jung 1953: 242), asetades sealjuures esmalt rõhu india brahmani ehk ülima olemise filosoofilis-religioosle traditsioonile. Sealt liigub Jung edasi läbi hiina taoistliku mõtteloo, jõudes viimaks muidugi mõista ka kristlusesse, mille müstilisemad voolud haaravad erilise selgusega enda alla ka just nimelt säärase vastandeid ületava sisemise kogemuse eksperimentaalset mõistestikku. Jungi järgi on seega nii individuaalses kui kollektiivses arengus peamine ja olemuslik eetilise eesmärk vastandid ületada, sest ühendades sürrealistlikku, psühhoanalüütilist, religioosset ja okultset mõtteviisi, võib koos Jungiga mainitud liikumises näha teed psüühilisse lunastusse. Äärmuste ümberpöörast ning vastandite arvukaid poeetilisi ja hingelisi põimumisvõimalusi seksuaalsuses käsitleme Žižeki ja Lacani abiga edaspidi ka detailsemalt, kui püüame kaardistada Oksa ja Lautréamont'i poeetiliste subjektide arenguid, mille lakkamatu seotus seksi kui tungide koori ja psüühilise elu orientiiri ja struktureerijaga püsib meie teoreetilist lähenemisviisi arvestades tõlgitsuses igikestvalt esil. Samuti on ilmne, et sellises transgressioonis peitub ka uuritava varamodernistliku ja revolutsioonilise poeetika peamine ja tähtsaim üleastuvus.

Eelnevast lähtudes tuleb rõhutada, et Kristeva järgi markeeribki luulekeele revolutsioon kui revolutsiooniline pööre avangardkirjanduses pööret subjektsuses. Tegelikult seisnebki kogu avangardkirjanduse võitlus selles, et adekvaatselt kirjeldada, mõtestada ja eritleda psüühilise subjekti struktuuri. Sedakaudu seostub too revolutsioon otseselt Marxi ja Freudi vastavate ideoloogiliste revolutsioonidega ühiskondlikus ja individuaalses plaanis. Nii Oksa kui Lautréamont'i analüüsi puhul sobib säärase revolutsioonide kontekstis meenutada, kuidas Lacan oma teises, psüühilisele „minale“ pühendatud seminaris nentis, et luuletajad ütlevad asju tihti enne seda kui teoreetikud (Lacan 1955: 7), vihjates otseselt Rimbaud'le ja tema 1871. aasta maikuu kirjutatud lütkuses oma õpetajale Georges Izambardile sisaldunud kurikuulsale poeetilisele kuulutusele: „Mina on teine.“ (Rimbaud 1958: 306) Järgnevalt vaatamegi, mil moel avaldub see intrapsüühiline teisesus subjekti konfliktis protsessis, kus tungide irratsionaalsest koorist sümboolse korrastatuse taotlemisel astuvad vastakuti unenägu, fiktsioon, fantaasia ja tegelikkus.

4.2.2. Kirjandus ja uni, fantaasia ja fiktsioon

„Maldorori lauludes” ei vii subjektsisene võitlus „mina” ja unenägudes esile kerkiva fantastilise teadvuse vahel sümboolsest registrist väljakukkumiseni, sümboolika taganemiseni tungide rütmika ees, ent toob kaasa otsustusvõime kadumise (Kristeva 1974: 323). Nagu näeme unenägudes pealetungiva eelteadvustatud ebaratsionaalsusega sisulises plaanis töötavas V laulu 3. stroofis: „Reaalsus hävitas poolune ulmad! Kes siis ei tea, et kui lahing uhkusest pakatava minu ja õudse ning kasvava katalepsia vahel edasi kestab, minetab hallutsineeriv vaim otsustamisvõime?” (V laul, 3. stroof; Lautréamont 2024: 166) Sellest sümboolse reeglistiku minetamisest hargneb – laiemalt tervet hilisromantilis-tvaramodernistlikku diskursust ning kitsamalt Lautréamont'i enda projekti – läbiv soov ületada peajasalikult moraalse transgressiooni valda kuuluvaid binaarseid vastandusi headuse ja kurjuse, mõistuspära ja hullumeelsuse, kuid ka ihu ja hinge, naise ja mehe, inimese ja looma vahel: „Nägin unes, et olin tunginud sea kehasse, kust polnud kerge välja saada, ja ma määrisin karvu, püherdades kõige virtsasemais laugastes. Kas oli see vaevatasu? Minu palveid võeti kuulda, enam ei kuulunud ma inimkonna sekka!” (IV laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 141) Viimases tsitaadis näeme hüpoteetiliselt inimesena tõlgendatava poeetilise minasubjekti ja sea fantastilist transformatsiooni ning ihu ja hinge ehk välimise ja sisemuse opositsiooni potentsiaalset ületust rändava hingena („olin tunginud sea kehasse, kust polnud kerge välja saada”). Lisaks näeme tervet Lautréamont'i projekti ideoloogilise refräänina läbivat sõda inimkonnaga, kellest üksnes somnanbuulse-fiktiivse fantaasia kaudu välja pääsetakse, püüdes sealjuures ometi sümboolses sfääris, mida tekstisisene unenäokirjeldus kui jätkuvalt sümboolsesse sfääri kuuluv tekst toonitab.

Transgressiivsesse mõttelisse ruumi avab unenägu sissepääsu ka Oksa poeetilises proosas, luues samuti hallutsinatoorseid paralleele tungilise, „hämara” hullumeelsuse ja fantaasia „muinasjutudega”. Neid kõike iseloomustavad üleseksualiseeritud

korduvused, mis iha ringilises liikumises funktsioneerides hoiavad semantilist ja kujundlikku pöörlemist ennast esiplaanil kui esmast eesmärki, mitte bioloogilis-instinktiivset *jouissance*'i, mis leiaks harjumuspärasema väljenduse sugulises rahulduses, orgasmis: „Kui sa kodu jälle tuled, niisama hullumeelne, aga õhukene, puhas ja väsinud, siis otsi kõike seda, mis mitte midagi ei ole – siis mõtle oma unenäo ja ärritavate muinasjuttude peale, mis hämarusest välja ei lähe – vaid keerlevad, tagasi tulevad ja sinusse tungida tahavad kui eemale tõugatud tüdruk.“ (Oks 2003: 279) Rõhutatult tungilise tooniga „Tumedas inimeselapses“ ilmnevad sisemist protsessi kaardistavad unenäod iharates vibratsioonides, mis okultse loitsuna markeeritult haaravad saladusi ehk müsteeriumit, ülimalle naudingule ja ihalikule transtsendentsile viitavaid värinaid, – mis on ühtaegu mõnusad ja torkivad, ihus pigistavad, hõõguvad ja käratsevad –, ning võõrast kui seksuaalset fantaasiat juhtivat ürgset „teist“: „See on saladuslik värisemine võõrastes paikades, see on unenäoline sügelemine, nagu pinnakeste torkiv puutumine. Ei ole midagi. Kõik läheb mööda. Kõik tundmata pigistused kehas, hõõgumine kurgus, rahutus igas soones. Vered on ärritatud, käratsevad ja pigistavad vastastikku.“ (Oks 2003: 192) „Teise“ pidevat kohalolu fantaasia struktuuris toonitab järgmises lõigus esitatud stseen, kus minasubjekti seksualiseeritud, orgiastilisi unenägusid kirjeldatakse pealt vaatamas ingleid ja jumalat ennast: „Keegi ei tule sind kõige ilusamate unenägude juures eksitama, ja häbelikud inglid loobivad taevast lillesid, lillesid... Jumalad isegi vaatavad eemale tõugatud vaheriette varjult, naeratavad, teevad märkusi ning ootavad.“ (Oks 2003: 192) Ambivalentne *jouissance*'i ja äärmise hävingu vastandus kajab vastu peatüki lõpust, kus subjekt naudingu magusustesse lõppeb: „Ainukene hea – ära uppuda...“ (Oks 2003: 193)

Seesama eelnevas lõigus kogu oma tumedas ja transgressiivses tungilisuses Oksa näitel kirjeldatud sisemine protsess on sarnane Lacani kirjeldatud konfliktuaalse pingega subjekti sees, surmatungi ja seksuaaltungi näiliku dihhotoomiaga, kus üks läheb Möbiuse lehena teiseks üle ning kumbki tung ei soovi peaaegjalikult mitte jõuda loomaliku sihini, vaid hoida iseennast töös. Unenägu on nõnda vaadeldav kui üks teadvustamatusest esile kerkiv žanr teiste seas, lubades võrdlust kirjandusliku fantaasia, müstilis-religioosse või seesmise kogemusega ning psühhootiliste hallutsinatsioonidega. Eespool mainitud tungidega paralleelselt tuleb ka unenäo kui protsessi puhul ilmseks soov hoida iseennast käigus. Une üks peamisi eesmärke, nagu juba Freud oma „Unenägude tõlgendamises“ korduvalt sedastas (Freud 2007: 123), on und ennast jätkata, teda võimalikult pikalt käigus hoida, mimeerides nõnda nii Oksa kui Lautréamont'i tekstides korduvalt kujundlikult ja stilistiliselt esitatud ringliikumist. Too eesmärk sobitub selgelt Freudi laiemasse uneteooriasse, mis esitab hüpoteesi, et iga unenägu on lõppeks soovi täitumine (*ibid.*). Ent üks selgemaid soove võibki olla nii ühtpidi füüsilisele organismile, ihule bioloogiliselt vajaliku puhkuse tagamine, kui ka teisalt sisemise fantaasia vaibumatu käigushoidmine, mis oma täiuslikuks õnnestumiseks eeldab nii kehavälise kui -sisese füüsilise reaalsuse kõrvaletõrjumist.

4.2.3. Lõhestatud subjekt, tema tühi tuum ja primordiaalne haav

Eespool vaadatud maldororiliku ja oksaliku poeesia unenäolise sisemise protsessi kirjelduses saab hõlpsalt näha kujundlikku samasust subjektsisese algse lõhega, keele-eelse näiliku tühimikuga, mis moodustabki subjekti n-ö tuuma. Seda haava puudutatakse „Maldorori lauludes“ ka otsesõnu, rõhutades tema primordiaalselt iseloomu: „Ma võtsin elu vastu nagu haava ega lasknud suitsiidil armi ravida.” (III laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 100) Reaalne elu ilmneb seega Lautréamont'i tekstis kui psüühiline kogemuslik tühimik, mis jääb sümboolsest sfäärist välja, ent millest päriselt vabaneda saab üksnes hävitusprintsipi loogilise lõpuni viies ehk surres. Huvitaval kombel sekkub sinna seejärel otsemaid ka jumalale projitseeritud iha, suure Teise pilk kaasatakse eksplitsiitselt subjekti protsessi dünaamikasse ning lõimitakse seksualiseeritud ajakäsitluse juurde kuuluva igavikukogemusega: „Tahan, et looja seda haigutavat lõhet mõtlikult silmitseks, terve oma igaviku vältel.” (III laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 100) Viimasega kinnitatakse lacanilikust psühhoanalüüsist tuntud printsipi, mis sedastab, et subjekti fundamentaalselt määratlev iha on alati sõltuvuses teise ihast (nt Lacan 1966: 268, 836), luues sedasi stseeni, kus subjekt kui ihalev masin⁵⁶ esineb ja töötab üksnes nähtava või nähtamatu teise pilgule.

Oluline on ära märkida, et kõnelev subjekt möönab, kuidas sarnast haava võib tekitada lugeja kujutlusvõimele ka käesoleva fiktsiooni kaudu talle pakutav fantaasia: „Pange ta sisu hästi tähele ja hoiduge sellest valulisest muljest, mille ta teie vaevatud kujutlusvõimele jätab otsekui haava.” (I laul, 9. stroof; Lautréamont 2024: 17) Projektsiooni ja samastumise kaudu üritab protsessuaalne ehk pidevas muutumises püsiv ning üksnes ajutistes ja petlikes stabiilsusseisundites seesmist ja välimiste tungiliste nihkumiste vahepeal hetkiti tarduv subjekt seeläbi sugereerida ka lugeja psüühe toimimisse sarnaseid nihkeid, mis teksti enda poetikatki struktureerivad. Seeläbi näib moraalse transgressiooni vallas aktiivselt tegutsev autor justkui sundivat baudelaire'ilikku „silmakirjalikku lugejat”⁵⁷ vaatama „külmavereliselt [--] haigutavat haava, mille põhjustanud piin on ammu kadunud möödaniku õhe” (II laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 46).

⁵⁶ Gilles Deleuze'i ja Félix Guattari „Anti-Oidipuse“ esimeses peatükis on arendatud huvitav, otseselt Lacanist tõukuv postfreudistlik ja poststrukturealistlik lähenemine iha, subjekti ja objekti trihhotoomiale (Deleuze, Guattari 2017: 15–80). Kindlasti on „Anti-Oidipuses“ esitatud subjektiäsitlusel ühisjooni siinses töös esitatavate, Kristeva ning Žižeki laadis arendatud teooriaga: „Subjekt ise ei asu keskmes, mida hõivab masin, vaid äärel, ta on püsiva identiteedita, alati detsentraliseeritud, *järeldatud* seisunditest, mida ta läbib. [...] Või kui minna mööda keerukamat rada, mis viib samasse kohta välja: paranoilise masina ja imeväelise masina kaudu toodab tõmbe- ja tõukejõudude vahetõrje organiteta keha pinnal tsölibaatses masinas jada nullist lähtuvaid seisundeid; ja subjekt sünnib selle jada igast seisundist, taassünnib alati järgmisest seisundist, mis teda mingil hetkel määrab, tarvitades ära kõik need seisundid, mis teda sündima-taassündima panevad (läbielatud seisund on esmane subjekti suhtes, kes teda läbi elab.” (Deleuze, Guattari 2017: 40)

⁵⁷ Viide „Kurja õite“ avaluuletuse „Lugejale“ rohkelt tsiteeritud lõpuvärsile: „- Silmakirjalik lugeja, - mu sarnane, - mu vennas!” (Baudelaire 2000: 13; tlk Tõnu Õnnepalu)

Tunnetuslikult sarnaselt ilmneb haava kujund Oksa proosaluules, segades omavahel taas naudingu ja surmava valu positsioone fantaasia üliras *jouissance*'is ning toimides kõigi mõtete fokuseerijana, fokaalpunktina, kuhu tунgid, ihad ja ideed koonduvad: „Ja jõua looklevale himule, mis tagasi tõmbab ja ettepoole sirutab. [--] Ja kõik mõtted langevad kokku, nagu veri haavatud paigale. Need tundmused lööksid armutult kõik põhjata, kõik pimedaks, mis ilmas takistab, piirab ja pilkudes hoiatab.” („Nimetu elajas”; Oks 2003: 296–297). See „haavatud paik” on nõnda just nimelt too subjekti tume ja tungiline tuum, mille ümber kõik ihad pöörlevad ning mida diskursiivsete identiteetide karneval varjata püüab – kõik mõtted keerlevad sinna kokku, tiirutades sõnastamatu ümber.

Samas tekstis ilmneb säärane psüühe protsessuaalset tuuma puudutav haav veel otsesõnu subjektistatud õunapuu näitel: „Armastab vaadata, kuidas õunapuid värskendatakse, kuidas külm ja kõver nuga noore puu ihus tuntakse, et uut elu elama hakata nagu purustatud tulevikuga loom, kellel enam mingisugust võimalust ei ole ise tegev olla liikide ridades. Kuidas kokkupääsenud mahlad inisevad vabaduse rõõmus ja kuidas lahtikangutatud koorevahe mitu korda pigistab ja sissepistatud haavas ennast teisega kokku sulatud.” (Oks 2003: 307) Ka siin ilmnevad ühtaegu semantiliselt tihedalt haavaga oksalikus kristlik-sünkretistlikus, subjekti seesmise protsessi dünaamikat eritleva fiktsiooni omailmas assotsieerunud motiividid: armastus kui libidinaalne energia, noor õunapuu kui uue, tärkava elu, teadmise ja patu sümbol, kõver nuga kui falliline element, inisevad elumahlad ja kokkusulamine-ühitesaamine seksualiseeritud, ent vägivaldse uuestisünni ja sealtläbi surmaga seotud haavas. Just nimelt toosama haav ja temaga kaasnev tuumne, ent üha uuesti vanade ja uute sisudega täidetav tühjus takistabki igasuguse identiteedi fikseerimist.

Dekadentlikku ja sümbolistlikku varajase modernismi traditsiooni arvesse võttes ei saa mööda vaadata haava motiivi tuntumatest ilmnemistest 19. sajandi avangardkirjanduse olulisemate autorite töödes. Esmajoones tuleb sedasorti üliseksualiseeritud haava motiivistikku eritledes esile muidugi ka eesti moodsama kirjakuultuuri kontekstis erilist rolli mängiv ning Johannes Aaviku tõlkes „Noor-Eesti“ III albumis 1909. aastal ilmunud Baudelaire'i „Raibe“ („Une Charogne”; 1857. aasta kogus „Les Fleurs du mal“), kus lüürilise subjekti erootiline armastatu samastatakse teepervel lebava looma lagunemisjärgus surnukehaga, keda teise stroofi lõpus iseloomustatakse peajoones just nimelt „nonšalantselt ja küüniliselt”⁵⁸ tema alakehas haigutava haava kaudu: „ja tsüünilikult kõht end avas -- haisev aine, / täis pööritavaid aurasid.” (Baudelaire 1909; tlk Johannes Aavik) Itaalia pisut hilisemas sümbolistliku avangardi traditsioonis kerkib sügavalt erotiseeritud haavakujundiga esile Gabriele D'Annunzio kurikuulus sonett „Godoleva“, mis ilmus 1882. aastal kogumikus „Canto novo“ (D'Annunzio 1882: 141–142), mille finaaltertsetis asetub fookusesse taas ühtaegu loomulik-naturaalne ja kunstlik haav alakehas: „Ma non restò colui sin che la rosa / impudica non parve sotto il vèntre / convulso un antro

⁵⁸ Pr k *d'une façon nonchalante et cynique*.

fumigante e informe.”⁵⁹ (D’Annunzio 1882: 142) Viimaste näidete kontekstis pole muidugi võimalik kõrvale vaadata freudistlikus psühhoanalüüsis ilmnenu tüüpilisest alateadlikust kujundist, kus naise suguorgan ilmubki (meessoost) vaatleja teadvusesse kui haav (Freud 2007: 190). See justkui on kastratsioon tulem, millest mehe suguorgan kui sümboolse võimu ja libidinaalse energia sümbol on eemaldatud.

Freudi arusaama kastratsioonist võikski mõista kui kaotust, mis leiab aset siis, kui elusolend siseneb seksuaalse erinevuse sümboolselt reguleeritud süsteemi (Žižek 2007). Sestap on võimalik tõdeda, et võimatut naudingut jahtiv, kõnelev ehk sümboolsesse sfääri heidetud subjekt on ikka ja alati juba ette sümboolselt kaestreeritud – see on miski, mida saab tähenduslikustada alati üksnes retroaktiivselt. Teoses „Sex and the Failed Absolute“ pakub Žižek huvitava tõlgenduse surma, surmatungi, kastratsiooni ja naudingu paradoksaalsetest seostest (Žižek 2019: 176). Ühtepidi kannab oidipaalsele subjektile omane sümboolne kaastreerimine edasi tähendust inimelu lõplikkusest bioloogilises plaanis, assotsieerudes otseselt surma ja kaduvuse temaatikaga. Teisalt asub talle vastukaaluks *jouissance*’i halastamatutel otsingutel igasuguseid ihulisest surelikkusest ja sotsio-sümboolsetest kammitsatest tulenevaid piiranguid trotsiv surmatung, mis jääb kui surematu ja igavesti ihalev *das Ding* kaastreerimisest hoolimata edasi kestma. Just kastratsiooniga direktsest haakuv Oidipuse kompleks kui freudistliku psühhoanalüütilise subjektiteooria tuum haarab endasse peamise osana hirmu isafiguuri ees, kes takistab struktuurset kokkupuudet-ühtimist emaga. Jumaliku väe valdajana ka Oksa fantaasias ilmuv kristlike sugemetega paternaalne figuur ähvardab alati kastratsiooniga, tema domineerimine on sümboolselt rööviv igasugusest mõnust, naudingust ja võimust. Ent see kannab endas tervet potentsiaalse subjekti seksuaalsuse mudelit, seda struktuurset aspektist ka tegelikult just nimelt ise luues, olles lõpuks tõlgendatav baaskonfliktina, mis määrab kogu psüühe dünaamika.

Eelnevast johtuvalt on peamine tõdeda, et haavatud, ihulikku kadumist trotsivast surmatungist ja bioloogilisele püsimisele orienteeritud seksuaaltungist lõhki rebitud, püsivast identiteedist üha uuesti loobuv subjekt ei ole ühtne. Tema keskmes haigutab struktuurset esmatähtis *béance*: see on fundamentaalne lõhe. Subjekti igasugune näilik ühtsus on illusioon – kristevalikult väljendudes on see üksnes teatav *stasis* (Kristeva 1974: 155). Viimast tuleb muu hulgas mõista just nimelt kui konfliktse protsessi peatunud progressi. See on kui takistus, mis tekib ajutisest võimetusest edasi liikuda, luues nõndaviisi pettekujutelma püsivast tervikkusest. Seesugusele konfliktsele subjektile on omane seesmine paljus, – mis muu hulgas Lautréamont’i ja Oksa poeetikas leiab väljenduse ka välistes metamorfoosides. Psühhoanalüütilisest vaatenurgast on subjekt algusest peale lõhestatud, kusjuures kõige ilmsem lõhe valitseb teadvuse – ja eelteadvuse – ning teadvustamatuse vahel. Ent samuti on lõhe ka psüühe dünaamiliste mängijate mina, ülemina ja selle vahel. Muuseas on Žižek korduvalt vihjanud, kuidas Lacani õpilane ja mantlipärija Jean-Claude Milner viis

⁵⁹ Vabas proosatõlkes kõlaks see nii: „Kuid ta ei jäänud temaga piisavalt kauaks, et näha, kuidas rüüda roosi [naissuguorgani sünonüüm D’Annunzio] asemel suitses vormitu koobas.“

kunagistes seminarides nimetatud lõhestatuse tõlgenduse välja selleni, et viimane, subjekti kõige sügavama tasandi lõhe haigutab millegi ja eimiski vahel. Sestap tuleb tuumset tühimikku mõista mitte sedasi, et too jaotaks esialgse ühtsuse kaheks osaks: tuumne lõhe valitseb Miski ja Eimiski vahel, Ühe ja selle tühjuse vahel, kus on ta Koht (Žižek 2002: xxvii). Samuti valitseb pealtnäha radikaalne lõhe erinevate tungide vahel, Freudi peamise eristuse järgi just seksuaaltungi ja surmatungi vahel. Kusjuures viimasel juhul tuleb seesmise lõhestatuse polüvalentne ja ebaharilik mitmemõõtmelisus eriti selgelt nähtavale läbi Möbiuse lehe kujundi.

Imaginaarse lõhena sobib psühhoanalüütilise teooria kontekstis vaadata ka subjekti niinimetatud tuuma, mille kontuurid joonistuvad välja kas sümptomite või fundamentaalsete fantaasiate struktuuri kaudu. Samuti on ta kaardistatav tungilistes väljendustes ja läbi subjekti iha, mis on ometi alati sümboolset sfääri organiseeriv „teise“ iha – ehk seekaudu ka ise alati topeldatud. Subjekti ei konkreetset ega abstraktset, mõtteliselt ühtset tuuma ennast ei olegi, nagu öeldud, siis sümptomite kaudu ta vaid aimub. Siin on oluline rõhutada Lacani teise seminari alguses esitatud, mõneti šokeerivat väidet, et ka „mina“ on sümptom, mis on moodustunud libidinaalsetest paigutustest, mille esialgne objekt on kadunud ning mis on seejärel olnud sunnitud pöörduma tagasi iseenda peale.

Mis puudutab tungiliste liikumiste osa subjektiivses lõhestatuses, siis võime Kristevalt saadud teoreetilise tööriistakastiga mängides hüpoteetiliselt väita, et keeleelne tungide koor pääseb just nimelt Oksa ja Lautréamont'i laadis modernistlikust-avangardistlikust tekstikoost läbi, võimaldades markeerida semiootilise sissetungi sümboolsesse. Selle käigus lakkavad tavapärased tähendusloomemehhanismid toimimast ning traditsioonilist terviklikku subjekti lammutavad jõud pääsevad poeetilises sfääris mõjule. Kuna Kristeva, olles võib-olla osati mõjutatud Émile Benveniste'i töödest, kasutab termineid *sümboolika* ja *semiootika* harjumuspärasest pisut erinevas tähenduses, sobib nende mõistete selgituseks tsiteerida lõiku „Kirjanduse poliitikat“:

„Seevastu, kui lahtuda dialektilisest ja materialistlikust seisukohast, tuleb arvesse võtta kaht tähistavuse modaalsust [*deux modalités de la signification*], et panna ilmuma seda, mis keele sees muudab poliitikat. (Meenutagem seejuures Freudi korduvalt kinnitatud „dualismi“.)

Nimetan esimest neist sümboolikaks. Ta hõlmab keeles kõike seda, mis kuulub märgi alla, st ühtaegu nominatsiooni, süntaksit, signifikatsiooni ja denotatsiooni – esmalt „objekti“, seejärel teadusliku „tõe“ puhul.

Nimetan teist neist semiootikaks. Kronoloogiliselt eelneb ta märgile, süntaksile, denotatsioonile ja signifikatsioonile, sünkrooniliselt ristub nendega. See on ajutine liigendus, mitte-väljenduslik rütm. Platon („Theaitetos“) kõneleb *chora*'st, mis eelneb matemaalsele Ühele, laenates selle Demokritose ja Leukippose „rütmist“. Aischylos laseb Prometheusel öelda, et teda „rütmistati“ (*errhythnismai*): meie tõlgime „aheldati“. Semiootika

on distinktiivsus, mitte-väljenduslik liigendus, ei vormitu substantis, ego tähistav numereering. Olles kujutletav karjatusena, hääleharjutusena või lapse liigutusena, funktsioneerib semiootika täiskasvanu diskursuses tegelikult kui rütm, prosoodia, sõnamäng, tähenduse mõttetus, naer.“ (Kristeva 1989: 77; tlk Hasso Krull)

Varem leidis selline ülevoolavus semiootikast sümboolikasse aset vaid niinimetatud sakraalsetes praktikates. Kodanlikus-kapitalistlikus 19. sajandi prantsuse ühiskonnas – nii nagu pisut hiljem Vene impeeriumis ja Eestiski – taandus kogu säärane tähendusloome kirjandusse ja oli samas ka esmakordselt nähtav kirjandusena. Siin ei ole enam tegemist romantilise hullumeelsuse või prohveti ekstaatilise kõnega, ent samas ei ole see ka keele fetiseerimine, mille tüüpilised poeetilised avaldumisvormid on olnud näiteks keelemängud ja traditsiooniline, klassitsistlik vormikultus. See sissetung poeetilisse teksti püsib teatavas pingeväljas, mis lõhub ühtsust, aga ei anna alla tungilisele-kaootilisele laialivalgumiskihule. Loomulikult, nagu lähem vaatlus meile ka näitab, on see dünaamika polüvalentne ka vormiliselt: semantiliselt, leksikaalselt, süntaktiliselt ja isikuliselt.

4.2.4. Eros ja Thanatos, äärmise seksuaalse naudingu ja surmatungi põimumine

Käsitledes tungiliste liikumiste omavahelisi seoseid, ihaobjektide valikut ning varamodernistliku seksuaalsuse tumedat, transgressiivset iseloomu, jõuame kordkorralt jälle tagasi freudistlikust psühhoanalüüsist tuttava sünteetiliselt ühtepõimunud vastandpaarini, kus ühele poole jääb läbinisti seksualiseeritud ning lakkamatule kasvule ja kestmisele püüdlev elutung ning teisale too kurikuulus *Todestrieb*, mis hõlmab nii enese kui teiste vastu suunatud hävitusiha, kuid mida Freud kirjeldas ka püüdlusena jõuda tagasi teatavasse nullpunkti, esialgsesse, hüpoteetilisse *protostasis*’esse, kus igasugune liikumine lakkab – või õigupoolest: kus varjus hoitud energiad alles ootavad n-ö *ex nihilo* sündiva ja subjektiloova plahvatuse järgset polüfooniat.

Niisiis, rääkides psühhoanalüüsist ja tungidest, mõtleme küllap esmajoones seksuaaltungile ja selle määravale rollile nii individuaalse psüühe kui sootsiumi elus. Ent Freudi mõtte hilisemas arengujärgus, õigupoolest juba alates 1920. aastal ilmunud esseest „Teispool mõnuprintsiipi“, asub sellega võrdsesse positsiooni toosama surmatung, mida autor nimetab taoti ka nirvaana printsiibiks, sidudes seda bioloogilises plaanis kogu orgaanilist elu ühendava sunniga pöörduda tagasi elutusse algolekusse. Rääkides subjekti psühhodünaamikast, tähistaks sedasorti nirvaana seisundit, kus igasugused ihad lakkavad – libidinaalne konflikt katkeb ja tulevane transgressioon muutub nõnda tõepoolest võimatuks selle ülima üleastuvuse kaudu, mis näiks ületavat ka „minu“ ja „teise“ ning elu ja surma vaheliste piiride radikaalsust vähemasti abstraktses plaanis. Selline nirvaana on tõesti ihatu ja tungitu *stasis*, kuid tuleb võtta arvesse, et nii fiktiivses kui psüühilises plaanis ei saa me seda

analüüsida teisiti kui üksnes virtuaalset ideaali, kui midagi, mis on olemas üksnes potentsiaalina, sest temani jõudmine tühistaks igasuguse sümboolse sfääri otsemaid.

Siinkohal ei saa jätta tähelepanuta nirvaana mõiste eksplitsiitset kasutust järgmistes Oksa enda ilukirjanduslikes tekstides. Valitud teoste väljaandes „Otsija metsas” esineb nirvaana mõiste kolmel korral. Esiteks lühemas, autorile iseomasel moel loodusnähtusi isikustavas, antropomorfiseerivas – ja paratamatult ka erotiseerivas – proosapalas „Aprillihommiku vihm”: (1) „Maa, kus õndsad eluvormid tuhandete kaupa puhkamas olid, sai ka võõrastele veetilkadele natukene aega kestvaks nirvaanaks. Pilgu aja järele tundsid nad endid paranevat, ja lootsid varstigi jälle õhku tõusta.” (Oks 2003: 105). Samuti ilmub *nirvaana* huvipakkuva liitsõna kujul „Emastes”, oluline on mainida, et siingi ilmub kõnealune mõiste seoses animistliku ja panpsüühilise taju kontseptualiseeringuga: (2) „Väga rahul on tuuled ja sajud, mägi nikutab peaga ja meri naeratab silmades, sest lõhnav, kerge, nirvaanatruu meeleolu on leitud ühe läbi, kelle terve väärtus on andmises.” (Oks 2003: 246) Tähelepanuväärne on *nirvaana* leksikaalne kohalolu ka Oksa pikimas eksplitsiitselt tungilise suunaga proosapoeemis „Nimetu elajas”, mida peaks mõiste sügavamaks kontekstualiseerimiseks koos nii eelneva kui järgneva lausega tsiteerima: (3) „See lõbu ongi teise piinamine ja enesepiinamine – on sissekallistus kõige jõuga. Elu ideaal: küllus, tervis ja rahu – kõik väriseb üheks nirvaanaliseks seguks kokku. Ja ilmad ja terve vihatav sugu läigib silmis kui kinniseotud kangekaelne vang, kui uhke madu, kes kehaga rõngaid ja võnkusid taeva poole teeb, et mitte näidata oma õnnetut pead, mis maasse muljutud.” (Oks 2003: 287)

Näeme, et esimese hooga on oksalik nirvaana mõtestatud kui topograafiline punkt, see on ruumiline – ja toonitatult siinpoolse konnotatsiooniga – määratlus: maa (1). Samas on esile tõstetud ka siinse nirvaana ajalist asetust. Seda iseloomustatakse kui „natukene aega kestvat” ning „pilgu aja järel” usuksid sinna maabunud personifitseeritud veetilgad võivad sealt ka lahkuda. Nirvaana ilmub sedasi kujundlikult kui ajalis-ruumiline *stasis*, momentaanne ja igast dimensioonist piiritletud puhkehetk, milles konflikt on silmapilguks tardunud. Alateadlikult motiveerituna mõjub ka mainitud ajamääratlus, mis rõhub otsesõnu pilgule – ihaleva fantaasia laval toimuva vaatemängu seisukohast hädavajalikule atribuudile.

Loomulikult tekitas laiemas publikus ja mitmetes Freudi õpilastes segadust ja pahameelt idee, et igaühe psüühikat valitseb vastuokslik tung püüelda iseenda hävingu poole, hüljates seejuures nii oma mina alalhoidmise kui ka viljaka ning eesmärgipärastatud soo jätkamisega seotud huvid. Ent Lacani teooriates omandab surmatung viimaks fundamentaalse tähtsuse ning kontroversiaalne prantslane läheb suisa nii kaugele, et sõandab väita, kuidas lõppeks on iga tung ühtaegu nii seksuaal- kui surmatung⁶⁰. Selle mõistmiseks tuleb aru saada, et Lacani teoreetilises raamistikus tuleb tungide toimimist mõista mõneti kontraintuiitselt, see tähendab, et need ei ole orienteeritud mitte oma näiliku eesmärgi – olgu seksuaalakti või

⁶⁰ Lacan, Jacques 1966. *Écrits*. Seuil, lk 848.

suremise – kõige tõhusamale saavutamisele, vaid iseenda tungilise liikumise igavesele käigushoidmisele, mille emast-seksuaalset suunda Oks „Emastes“ metafoorselt naistele igiomasena kujutab kui „seda inisevat jäunavat hullumeelsust, mille ümber elu kerib, mässimisse läheb kui oskamata viht lõnga“ (Oks 2003: 265). Nõnda pöörleb seksuaalne elutung, üritades kätte saada teatavat ülemäärast naudingut, *jouissance*’i, mille saavutamise nimel ei kohku indiviid tagasi iseenda täielikust hävitamisest (nt alkoholismis, (töö)narkomaanias, (hullus) armastuses). Lacani teoorias tulebki nimelt surmatungist aru saada kui peaaesjalikult vormilisest nähtusest, teatavast psüühilisest *perpetuum mobile*’st, hinga pidurdamatust ja surematust püüest end igasuguseid bioloogilisi piiranguid arvestamata toimimas hoida. Nõnda on säärase psühhoanalüütilise mudeli järgi iga tung kujult surmatung, kuna kaldub alati kordusele ja liialdustele. Surmatungi võikski seeläbi seletada kui miskit, mis paradoksaalselt püsib alati väljaspool surma (Žižek 2007): põhimõtteliselt kujutab säärane tungilisus endast surematust psühhoanalüütilisest perspektiivist ning on Freudi õpetuse taustal võrdsustatav iga subjekti iha ja tunde tagant tõukava kordamissunniga⁶¹.

Nende psühhoanalüütiliste tungiteooriate abiga katsumegi leida seletusi säärasele, nii oksalikus kui maldororilikus fantaasiailmas ühel või teisel kujul korduvaile sedastustele: „Ma tahaksin ennast ära tappa: nii suur on himu, on himu... Nii suur on eluhimu, et selles kiirgavas loomisesegus mu roppusest rumal hing kui laevalt merele visatud tühi tikukarp õllib.“ („Nimetu elajas“; Oks 2003: 315) Viimases näites kaasneb ülepaisutatud „eluhimu“ ehk Erosegaga paratamatult Thanatos, iha liigse elu kätte hävida. Samuti kordub siin kaudsel kujul ka eelmises lõigus vaadeldud haava kui kõigi mõtete ja ihade segunemisallika kujund, ilmudes kiirgava loomiseseguna, kus roppusest rumal, instinktides ja tungidest kantud, teadvusele võõras hing nagu õlina psüühe varjatud, teadvustamatut osa sümboliseerival merepinnal virvendab. Sama peatüki alguses toob Oks esile ka otsese seose seksualiseeritud subjekti masohhistliku suunitluse osas: „Olid nemad siis nagu enesepeinajad, et luuleliselt surra võõra naise magamisvoodis või valmimiste all tunda, kuidas magus, aga rumal juga ulatab keele alguseni.“ (Oks 2003: 314)

Ühtpidi võib muidugi näha selles süü, kannatuse ja seksuaalsuse ühtesaamises kristlikku pärandit. Teisalt võimalikustab seesugune kultuuriline taak just nimelt ühe kindla diskursiivse iha- ja tungikäsitluse hiliskapitalistlikku mõtestamist, mis ka Freudi mõtte arengus määravat rolli mängis ning mis nii Oksa kui Lautréamont’i subjektikäsitluse puhul on kande: progressile ja kasule suunatud kodanlik-kapitalistlik ühiskond, patriarhaalne võimudiskursus ja kristlik moraaliõpetus on potentsiaalseteks ümberpööramiseks alati avatud taustana fantaasias lakkamata kohal. Enesepeinaja luuleline surm igavesse teise kui võõra naise mõju all resümeerib Oksa protsessualset subjekti käivitavat tungilist dünaamikat, samas kui tsiteeritud lause teine pool näitlikustab, mil moel allasurutud materjal ehk

⁶¹ Vt Freud, Sigmund 1914. *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (Mäletamine, kordamine ja läbitöötamine).

igasugune eksplitsiitne seksuaalne kujutlustik eufemismide, metonüümiate ja metafooridega looritatakse. Maha kustutatud materjali asemele jääb ühest küljest raskesti hoomatava, ent teisalt ilma vähimagi kahtluseta sugulist ühtimist mimeeriv kujund, kus abstraheeritud (viljade) valmimised rumalas, magusas joas oraalse ja lingvistilise keelega kohtuvad, andes sümboolselt edasi bataille'likku erootilist sisemist kogemust. Säärast sisemist seksualiseeritud kogemust iseloomustab ka teatavat igavikutunnetust peegeldav, lakkamatus ringliikumises käiv seksualiseeritud aeg, mis mõneti meenutab okeaanilist, lõpmatut kestust: „Aega oli: hulluses on seda alati.“ (Oks 2003: 215)

Eelnevalt visandatud Oksa masohhistliku omailmaga asub kõnelusse Lautréamont'i vägivaldne-hävitav seksuaalsus. Olgugi et esmapilgul näiks siin valitsevat sadistlik dominant, mistap protsessuaalne subjekt rakendab peaasjalikult enda julma iha teiste peal, tühistades seeläbi nende iha võimalikkuse ning muutes nad oma fantaasia marionettideks, astub siin lähemal vaatlusel alati mängu ka isikliku kannatuse süvendamine. Tendents ilmneb nii Maldorori enda kui ka jumaliku figuuri peal, sest otsib ju loojagi *lauludes* alatasa teadlikke ning alateadlikke viise, kuidas kurjuse ja voorusetuse kaudu enda alandust toonitada. Näiteks III laulu 4. stroofis ilmub lugeja ette jumal, kes on tulnud maa peale, ennast purju joonud ning keda nüüd kõik loomad ja inimesed pilkavad. Stroofi lõpus saab looja ise sõna ja kõnetab mitmuse teises isikuses lugejaid, rõhutades enda antropomorfse psüühika fluktuatsioone, mis tingivad seksuaaltungi sümboliseeriva loomistöö paratamatut seotust hävitusega ajutise hullumeelsuse kaootilises psühhoosis: „Oh! Teie ei saa eladeski teada, missugune vaev on hoida lakkamatult universumi ohje! Mõnikord tõuseb veri pähe, kui kisud olematuse rüpest välja järjekordse sabatähe koos uut tõugu vaimudega. Põhjani ära pörutatud mõistus tõmbub kaotajana tagasi, ja võib korra oma elus langeda liialduste ohvriks, nagu te äsja näha saite!“ (III laul, 4. stroof; Lautréamont 2024: 109) Näeme, kuidas igat sorti uued sisemised kogemused ning neist tõukuvad fantaasiad, mis olematusest koos „uut tõugu vaimudega“ esile manatakse, toovad kaasa psüühilise tasakaalu katkemise ning fikseeritud identiteedi lagunemise, millega käib kaasas mõistuse – ja laiema teadvuse üldse – taandumine, loovutades kontrolli teadvustamatute tungide mängule.

Lautréamont'i kirjutava protsessuaalse subjekti iha masohhistliku fooni põgusaks näitlikustamiseks sobib tõsta esile ka I laulu 6. stroofi, kus minasubjekti kui Maldorori esmapilgul sadistlikuna näiva piinamise ja iha objekt on teismeline poisslaps. Ometi jõuab teatavat armastuse ja kurjuse dekadentlikku liitu kirjeldav stseen lõpus välja subjekti enda kannatuste üliluslikkuse ning naudingusse segatuse apoteosse kinnituseni: „Nüüd hakkad sina mind kiskuma, küünte ja hammastega, ealeski peatumata. Mässiaksin oma keha lõhnavaisse vanikuisse, kuni too lunastav holokaust kestab; ja me mõlemad kannataksime, mina sellepärast, et olen puruks kistud, sina sellepärast, et sa kisud mind puruks... mu suu kleepunud su suule.“ (I laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 13) Siin näeme kahes lauses kangastumas subjekti seksuaalsusega „Maldorori lauludes“ korduvalt haakuvaid kujundeid, võtteid ning

motiive: (1) sinavormis kõnetatu esineb ühtaegu vägivaldse seksuaalse iseloomuga rünnaku objekti ja agendina, (2) vägivalda teostatakse kihvade ja küüntega, mis mujal *lauludes* võivad asendada vormiliselt sarnaste küüniste või terariistadega, mis kannavad endas muu hulgas pidevat vihjet kastreerimisele, (3) oraalsus ja antropofaagilised elemendid, mis seonduvad hammustuste ja suudlustega, (4) kristlikust motiivistikust ja moraaliõpetusest tõukuv lunastuse mõiste, mis naudingu ja kannatusega alati kaasas käib, (5) masohhistlik nauding kannatamisest, (6) subjekti puruks kiskumine kui näide tsentrifugaalsest pihustumisest ja psüühilise dünaamika lagunemisest ihas.

4.2.5. Variatsioonid teispool elu- ja surmatungi, teispool reaalsusprintsipi

Arvestades nii Oksa kui Lautréamont'i seksuaalsusega kaasnevat hävituslikkust, nii enda kui teiste vastu suunatud purustusiha, mis näiks haakuvat teispool freudistlikku mõnuprintsiipi asetuva surmatungiga, tuleks heita põgus pilk viisidele, kuhu too nimetatud *Todestrieb* paigutub Žižeki lacanilikust psühhoanalüüsist tõukuvas filosoofilises mõistestikus. Žižek nimelt vaidlustab Freudi 1920. aasta suurteoses „Jenseits des Lustprinzips” esitatud mõttearenduse⁶², kus too näib taoti samastavat surmatungi juba mainitud nirvaana printsiibiga ehk nii inimest kui kogu elusloodust iseloomustava püüdlusega tagasi stabiilse, eelorgaanilise algseisundi, rahu juurde.

Žižeki meelest ei suuda Freud minna lõpuni välja, tema käsitus surmatungist pole piisavalt radikaalne. Freud ei näi suutvat aduda surmatungi tuumana teispool elu ja surma asetseva korduvuse „ebasurnud“, obstsöönset surematust. Tuginedes Lacanile, seab Žižek kahtluse alla freudistlikus psühhoanalüüsis eritletud tungide eesmärgipära. Tungi näilik eesmärk on ekslik, vale, varjates tõelist eesmärki, milleks on iseenda ringilise liikumise pidev käigushoidmine, jättes eesmärgi pidevalt tabamata. Nõnda on tungi tõeline eesmärk üha korduv ebaõnnestumises, mis valmistab subjektile lisanaudingut.

Libidinaalse ökonoomia seisukohalt osutub seetõttu täielikku rahuseisundisse jõudmisest odavamaks püsida tungilises ringliikumises. (Žižek 2019: 291) Käsitledes tühjuse filosoofilist kontseptsiooni tungide Möbiuse lehe kontekstis, asetades mõistelisse paralleelkujutisse Higgsi välja, kabalistliku mõtte ja Demokritose ontoloogiaeelse *den*'i ehk tühjusest tühjema tühjuse mõiste, toob Žižek oma raamatus „Sex and the Failed Absolute” („Seks ja läbikukkunud absoluut“, 2019) välja metafüüsilise hüpoteetilise arutluse, kus igasuguse loomise esmane etapp oleks Eimiski loomine. Žižek aimab, et ehk avaneb selles tühjusearutluses materialismi minimaalne definitsioon: see oleks justkui taandamatu vahe kahe vaakumi vahel.

⁶² „Für diese Verschiedenheit muß es natürlich ein oder mehrere Optima geben. Daß wir als die herrschende Tendenz des Seelenlebens, vielleicht des Nervenlebens überhaupt, das Streben nach Herabsetzung, Konstanterhaltung, Aufhebung der inneren Reizspannung erkannten (das Nirwanaprinzip nach einem Ausdruck von Barbara Low), wie es im Lustprinzip zum Ausdruck kommt, das ist ja eines unserer stärksten Motive, an die Existenz von Todestrieben zu glauben.“ (Freud 1920, „Sealpool mõnuprintsiipi“, eesti keeles 2000, tlk Krista Räni)

Sedasi eksisteeriksid justkui ühtaegu kaks eimiskit, mille eristamatus on Žižeki sõnul üks budismi puudujääke. Just seetõttu on tema meelest isegi budism liiga idealistlik: kaks vaakumit segunevad tema pakutavas nirvaana mõistes üheks. Žižek toonitab, et psühhoanalüütilisest aspektist on nirvaana, mida mõistetakse kui tagasipöördumist eel-orgaanilise rahu juurde, väär vaakum, sest see on kulukam kui tungi enda ringiline liikumine. Kui fantaseeritud ühekssaamine objektiga oleks Žižeki Lacani tõlgenduse kohaselt toonud kaasa täieliku/võimatu intsestse *jouissance*'i, siis tungi korduv möödapanek ei sunni meid mitte leppima vähesema osanaudinguga, vaid toob kaasa omaenda lisanaudingu, selle, mida Lacan nimetas *plus-de-jouir* (Žižek 2019: 291). Lõppeks näeb Žižek siin ka surmatungi ja loomingulise sublimatsiooni sügavat sisemist seost – sama, mida nägime „Maldorori laulude” III laulu 4. stroofis, kus psühhootiline enesehävitus oli jumaliku loomistöö paratamatu pahupool. „Tumeda vihaga” tajub ka Oksa protagonist üleseksualiseeritud looduse ja laiema intra- ja ekstraprüühilise ilmaruumi mõjul, kuidas ihus „on otsivad loomiseniidiid, ihus on valujooned”, mis seovad sugulise tungi taaskord parandamatu, ent läbikukkumisele määratud sooviga iseennast hävitada, loomaks justkui seda algelist tühjust, mis žižeklikus tõlgenduses igasugusele tõelisele loomisele eelneb: „Ja sa oled looja – kuradite, jumalate ja inimeste valmistaja sellesama mõttega [...] // Aga – raske on ennast ära imeda.” („Emased”; Oks 2003: 241–242) Ka siin näeme looja figuuri segunemas ihalises fantaasias nii taevase sfääri kui kunstilise libidinaalse sublimatsiooniga, mis käivitumiseks peab justkui iseenda identiteedi tühjaks imema.

Oksa ja Ducasse'i seksuaalsus on seeläbi tume kahes tähenduses: ühtpidi avaldub tumedus pahelisuses ja väärastumuses kehtivate moraaliprintsiipide suhtes, teisalt on nende kujutatud seksuaalsus tume kui juhm, mõttetu, taipamatu – läbikukkumisele määratud. Ihade komplitseeritud ringmängu „Nimetust elajast” ja „Emastest” küll realistlikus olukirjelduses pisut looritatult kujutavas „Vaevademaaski” näeme hinge ja ihu dihhotoomiat läbi seksualiseerituse näidatavat ühtaegu tumeda, okultse ja rumalana: „Visa on hing. Saladuslik-tume ja praktiline-rumal hingeandja. Loll ja kuritahtlik hingeandja.” (Oks 2003: 150) Kusjuures hingeandjat mainides võib taas näha vihjet jumalale kui juba sisemiselt lõhestatud ja vigasele entiteedile. Lisaks ei saa unustada, et oksalik tumedus sarnastub kohati kujundina alkeemikute musta päikesega, sisaldades endas vastandite üheaegsust, vihjates seeläbi junglikule psüühe absoluutsele tõele ning ka žižeklikule, ratsionaalse teadvusega tõlgitsematule, ent sünteetilises poeesias puudutatavale absoluudile: „Õõ tumeduses on päev ja kõik. [...] // Kaugel ja ligidal...” („Neljäpäev”; Oks 2003: 145)

Teoreetilises plaanis võime seega hüpoteetiliselt nõustuda Žižekiga, kes väidab, et seksuaalsus kui kokkupuude absoluudiga ongi ennekõike formaalne nähtus. Mainitud absoluuti võib siin muidugi mitmeti mõista, ent peaaesjalikult tuleks temas näha bataille'liku sisemise kogemuse ja baudelaire'iliku igavikuiha (*goût de l'infini*) lahutamatu kaaslast. Samuti tuleks psühhoanalüütilises mõistestikus näha assotsiatsioonide mainitud absoluudi ja Lacani õpetusest tuntud reaalse vahel, sest

lõppeks on too absoluut miski, mis lõplikult sümboliseerimisele ei allu, ent mille suunas liikumine teksti ja subjekti protsessis ometi kontuurides välja joonistub.

Rääkides täpsemalt tolle absoluudipüüdluse seksuaalsest formalismist, võiksime nõnda žižeklikult tuletada, et teatud tegevus omandab seksuaalse iseloomu niipea, kui asetub nihestatud, tsirkulaarsesse ajakäsitluse, mis igasugusest tavapärasest teleoloogist eristub, asendades klassikalise *telos*'e autoreflektiivse ja uroborosliku ringliikumise. Seksualiseeritud aeg samastubki nõnda Žižeki filosoofilises süsteemis freudistliku surmatungiga: see on sealpool elu ja surma edasikestva kordamissunni iseenesele suunatus, mis viimaks tänu oma *plus-de-jouir*'ile trumpab üle esialgse sihina esitatud *jouissance*'i enda.

Tema potentsiaalse tsirkulaarse igikestvuse kontekstis meenub „Maldorori laule” põhjalikult eritlenud Maurice Blanchot, kes nägi siin kirjutuse katkematust, mida meie võiksime kristevalikus võtmes vaadelda subjekti tungilise protsessi kajana. Blanchot jaoks oli see teos igavene *work-in-progress*, teos, mida Lautréamont viib küll sinna, kuhu tahab, kuid mis tedagi viib sinna, kuhu ta ei oota, taha, ei oska tahtagi (Blanchot 1987: 55). Samas essees, mis kannab pealkirja „Lautréamont ou l'espérance d'une tête” („Lautréamont ehk pea(l)ootus”), väitis Blanchot, et laule kannustab lootus luua pea ehk mõistus, mis hetkel, kui teos valmis saab, annab autorile vaimujõu ja tahte, mida ta kirjutades – ehk kirjutamist alustades – taotles. Viimast mõttekäiku analüüsides näeme, et ka siin peegeldub retroaktiivne alguste topeldamine, mida Žižek tühjuse mõistet puudutades mainis. Lihtsamalt väljendudes näib „Maldorori laulude” struktuur oma näilikus protosürrealistlikus automatismis kujundavat distsiplineeritud ja kompleksset diskursust, mille eeldused alles teose valmimise ja vastuvõtu järel retroaktiivselt võimalikustuvad.

Minnes uuritavate tekstide endi juurde, ilmneb kordamissunni motiiv täie selgusega Oksa hilistes, eksplitsiitselt tungilistes tekstides, mis lisaks vormis kajastuvale samade ideede, kujutluspiltide ja motiivide traditsioonilist narratiivi eiravale kordamisele väljendavad repetitiivsust ka mõiste ja leksika tasandil: „Ennem juba suudle himustades ta igavest omas pikkuses langemise vööd, suudle süües ja jänulikult – ja siis lahku koduselt ja rahustatult, nagu pisikesed taevalinnud, kes kehad üksteise vastu surusivad ja siis taganesivad, et korrata, korrata...” („Ihu”; Oks 2003: 271–272)

Äramärkimist väärib, et sarnaselt eespool vaadeldud katkega „Maldorori lauludest” täheldame siingi seksuaalse iha segamist sedavõrd intensiivse oralse suunitlusega, mis areneb välja Lautréamont'iga sarnastuvaks kiskjalikuks-röövlinnulikuks või suisa eksplitsiitselt kannibalistlikuks kalduvuseks. Suudlemine läheb üle söömiseks – lihtsama tõlgenduse järgi ilmneb siin seksuaalsuse loomalik paigutus ühele pulgale teiste bioloogiliste vajadustega, nagu joomine-söömine. Ent vaadates tsitaadile vahetult eelnevat lauset, näeme, kuidas kõnelev subjekt lausa sõnaselgelt hoiatab fiktiivset, kõnetatavat „teist” penetratiivsest seksuaalaktist nende ürgsete, lausa müütilisi tunge esindavate arhetüüpsete naistega hoiduma: „[---] pöörgu nende

müütiline veri su terve jõulma teistpidi [---] aga, ära sa, õnnetu, neile sisse vaju: sest ei ole enam pääsemist..." (Oks 2003: 271)

Seksuaalse tungilisusega kaasnev hullumeelsus toob ka selle teksti kontekstis kaasa surma ning subjekti protsessi stabiilsust rikkuvat, tema tervet jõulma segamini pööravat transgressiooni, millest hoidumise sublimeeritud näitena võib vaadata tervet vaadeldavat ihu ennast. Tuleb ju too ühe uuesti ja uuesti, ilma selget narratiivi jälgimata üha „jälle raskete mõtetega emase juurde” (*ibid.*) ja lahkub „tasakesi, viisakalt, nagu poleks midagi sündinud” (*ibid.*). Viimast üksnes selleks, et paar lõiku hiljem uue hooga samast alguspunktist pihta hakata, jõudes muu hulgas metakriitiliselt seksualiseeritud ajakäsitlust puudutades sedastada: „Peagi tulevad pikad ümmargused ajad, ja siis on kõik ühte viisi langenud, kõik ühisest ihuväest hullud ja uimased...” (Oks 2003: 272)

Ümmargune – mis nii konkreetse kui abstraktses tähenduses on üks Oksa meelisadjektiive – sobib imaginaarses väljas hästi kirjeldama protsessi enda ajakäsitlust, mis pideva suunaga igaviku ja teadvustamatuses valitseva ajatuse suunas on pööratud. Samas hoiab see pidevalt alal mälestust okeaanilisest seemisest kogemusest, mis võimaldab tajuda olemiseühtsust nii psüühes kui ihus: „Sellest siis looduse vormide mitmekesisus tulebki, sest sisuliselt on ainult üks lahutamatu ihu – ümmargune ja uinuv-tume mõte.” („Ihu”; Oks 2003: 278) Viimasest nähtub, et Oksa süsteemis võib animistlik ja panpsüühiline maailmateadvus leida topeldamist ühtse ihuna. Säärane tõlgendus, mis kaugeneb juba üsna palju Oksa sünkretistlikku maailmapilti vorminud kristlusest, võimaldab ometi taas heita parema pilgu tema idiosünkraatilise, ent müstilises kirjanduses mujalgi maailmas peegeldamist leidva sisemise kogemuse juurde. Lisaks juba varem põgusalt mainitud india religioossetele pärimustele võib säärase igikestva ja mitteteleoloogilise ajakäsitluse jälgi aimata ka kas või austraalia aborigeenide unenäoajas. Ent läänelikus filosoofiatraditsioonis püsides, mis Oksa ka kahtlemata otseselt mõjutas, tasub ümmargusest ajast kõneldes kas või tuletada meelde Nietzsche igavese taastulemise õpetust. Muidugi võib tekkida õigustatud küsimus: kas igasugune protsess ei peaks mõisteliselt eeldama kas või minimaalset teleoloogilisust ning kas ei peaks sel seetõttu kindlasti olema algus, areng ja lõpp? Siin tuleks siiski protsessi mõistet tõlgendada kristevalikus tähenduses, kus toosama *procès de signification* ehk tähenduslikustamise-tähendustamise või tähendusloome protsess on tunnetuslikult katkematu. Näilikult iseloomustab sedasorti protsessi läbivat subjekti vaatlushetkel küll mõni kindel arenguetapp, ent mõneti sarnaselt Charles Sanders Peirce'i semiootikast tuntud tähistamisprotsessiga ei ole ka siinses märkide ja sümptomite, ihade, tungide ja fantaasiate põimumises võimalik pöörduda tagasi reaalsesse lähtepunkti – ega jõuda ka tähenduste, olgu või subjektiivsesse, lõppjaama.

4.2.6. Lautréamont, Oks ja markii de Sade, tungiline ringliikumine ja hävitusiha variatsioonid

Seda paradoksaalset, ekslevat ja repetiivset tungilist ilmingut näitlikustas Žižeki sõnul esimesena just nimelt markii de Sade, kelle loomingus seksuaalse mõnu otsingud deseksualiseeruvad. Need kaotavad igasuguse tavamõistes seksuaalse või erootilise väärtuse, kuna üritavad kaotada mõnuotsinguist kõiki võimalikke takistusi ning viia naudinguni kõige otsesemat teed mööda. (Žižek 2019: 166)

Eelnevast tõukudes võime näha vormilist analoogiat žižekliku surmatungi ja seksuaalsusega ka viisis, kuidas mõistab Ducasse'i kirjanduslikku projekti juba vastavas kontekstis mainitud prantsuse filosoof, kirjanik ja teoreetik Maurice Blanchot, kes võrdles 1963. aasta teedrajavas uurimuses esimesena suurema põhjalikkusega montevidelase projekti kurikuulsa valgustusajastu markiiga, näeb „Maldorori laule“ kui modernistlikku poeetilist projekti, milles Lautréamont tungib täie teadvusega nendesse tumedatesse aladesse, kus valitseb eksinud instinkti eesmärgipäratu kirk [*passion*] (Blanchot 1963: 90). Huvitaval kombel tuleb ka Blanchot' tekstis välja instinkti – mida psühhoanalüütilise lugemisviisi korral võiksime samastada teadvustamatusest algava tungilise liikumisega⁶³ – eesmärgipäratus. Siit nähtub, nagu paistaks ka sellele teoreetikule, et Maldororile on iseloomulik just nimelt nõiaringi jäämine. Ent olulise täpsustusena tõstab ta esile, et sinna tungide tumedasse ehk ebaratsionaalsesse, ebamõistuslikku ja harilikult teadvustamatuse või eelteadvuse valda jäävasse piirkonda, kus fikseeritud identiteedid ja isiksuse piirid lahustuvad, siseneb autor täie teadvusega. Eesmärgipäratuse all mõistaksime siingi järelikult ka lõplikust seksuaalsest naudingust kõrvalepõikamist, et protsessi kas või lõpmatult töös hoida.

Lautréamont'i laulude kui tungide sümboolse sublimatsiooni ja samas ka hingelis-ihuliste ihade kujundit nähes võib tõmmata paralleeli Oksa poeetiliste arutluskäikudega „Emastest“: „Elulaulus on ka sulavad värinad ja pärastised eksinud, tahajäänud kajad, kes niisama viimseni tantsivad, naeratavad ja meeleolu rahustavad, et vaikseltjäänud mõtetes magustuste tuimusi kusagil kordamas, eksimas ja olemas tunda...“ (Oks 2003: 246) Põgusa vaatlusega näeme tsiteeritud lauses kordumas Oksa tunnetuslikule sfäärile iseloomulikke kujundeid: seksuaalsusega igikaasuvad vibratsioonid, tõmblused, rappumised, värinad ilmuvad ikka ja jälle kord hoogustudes, kord vaibudes, jätkates tunge kui eksinud kajana, mis tunneb teatavasse *stasis*'esse pidama jäänud mõtete magususte tuimusi kuskil eksimas. Siin topeldatud ja kordusega seeläbi nii eksplitsiitselt kui implitsiitselt paari pandud

⁶³ Seda küll üksnes juhul, kui suhtume Blanchot' terminoloogiasse psühhoanalüütilise kongeniaalsusega, mõõndes, et mõisteliselt on instinkt tungist siiski eristuv. Instinkt on loomalik-universaalne, samas kui tung on Lacani psühhoanalüütilises teoorias üdini inimlik, toimides reaalse, imaginaarse ja sümboolse registri ühismõjus, mis selle lähenemise seisukohast on loomadest erinev – nii Lacan kui Žižek postuleerivad sümboolse sfääri ja eel- ning mitteteadvuse kuulumist üksnes inimlikku sfääri (vt ka Žižek 2019).

eksimine rõhutab veelgi enam blanchot'likku eesmärgipäratust, mis haakub Žižeki konstrueeritud seksualiseeritud ajakäsitlusega.

Ent võrreldes Lautréamont'i korduvustest kantud tungi absoluudi poole Sade'iga, näeb Blanchot nende kahe transgressiivse autori meetodis, kogemuses ja poetikas kõige silmatorkavamate sarnasuste kõrval – julm, sadistlik seksuaalsus, sõda kristliku jumala ja kehtiva moraali vastu, väärastunud ratsionalism, tume korduvus – ometi põhimõttelisi lahknevusi. Sade'i sadismi, tema seksuaalset vägivalda iseloomustab Ducasse'ist erinev mõistuspära. Tema julmust juhib ilmeksimatu loogika, mis leiab väljenduse vägivallaaktide kirjelduste lakkamatus monotoonses jadas. Just monotoonsus ja lõpmatus sobivad Blanchot' sõnutsi iseloomustama Sade'i projekti, mis näib peegeldavat tööstuslikku tootmismudelit moraalivallas, andes talle kirjandusliku kuju. Tema mehhaniseeritud vägivald pretendeerib teaduslikkusele, transgressiivseid akte saatvad selgitused näivad lisavat neile moraalsuse oreooli. Sest Sade'i süsteemis on moraalselt loogiline teha kurja – sest see on loomulik. Võiksime väita, et sel moel, säärast ihalikku otseteed taotledes, muutub surmatungi ratsionaliseeritud seksuaalsus Sade'i tekstis manifestseks, säilitades nii Lautréamont'i kui Oksa tekstides ometi tungilise kujutlusliku ettearvamatus, kus repetitiivsus on kohal, ent ei anna ennast nõnda kätte, on latentne, lastes fantaasiatel areneda läbi impulsiivsete metafooride voo.

Kui Sade'i vägivaldne seksuaalsus on rõhutatud, eksplitsiitne, meditsiinilis-teaduslik ja monotoonne, siis sellele vastanduvalt võiksime nii Lautréamont'i kui Oksa seksuaalsust kirjeldada polüfoonse ja irratsionaalsena, olgugi et see irratsionaalsus on siiski struktureeritud vastavalt psüühe jungiliku absoluutse tõega ehk Lacani laadis väljendudes: teadvustamatuse varjatud keelelis-ülesehituslikke printsiipe silmas pidades. Nõnda on erinevalt Sade'ist „Maldorori laulude” kogemuslik voolavus ettearvatu ja üritab tungida välja sadismi oidipaalsest struktuurist. Just tänu näilikule varjatusele ja repressioonide keelelisele mänglevusele, tänu subjekti pihustumisele avaldub nii Lautréamont'i kui Oksa poeetiline revolutsioonilisus sügavamalt kui lihtsa kõlbeliste normide binaarse eitusena tungilise ja agressiivse intensiivsuse lämmatavas kvantiteedis. Siinkohal sobib tsiteerida postmodernismi teoreetikut Ihab Hassani, kes artiklis „The Dismemberment of Orpheus: Reflections on Modern Culture, Language and Literature“ (1963) väitis, kuidas Sade võimalikustas kõik m õ t t e s , ent seevastu Lautréamont avardas võimalikkusevälja viimse piirini k i r j a n d u s e s , tuues muu hulgas mänguväljale keele rituaalse mõrva, luues potentsiaalse poeetilise situatsiooni, milles tekstiihu saab katki rebida (Hassan 1963: 474). Sedasi võib näha, kuidas Hassani teoreetilised arendused asuvad kooskõlla Kristeva avangardiarutlustega, kuna mõlema autori meelest juhatas just nimelt Lautréamont sisse uue faasi kirjanduses. Kirjandusest saab pärast Lautréamont'i „kirjandus“, mille jutumärkidesse asetus konkretiseerib tema vastuokslikku polüvalentsust: ühtaegu on kirjandus nüüd eneseteadlik paroodiline eelkäijate ümbertöötlemine ja samal ajal teadlik püüdlus luua midagi uut (Lindsay 1994: 150). Viimases uutvas korduvuses näeme taas sümboolset parafraasi

freudistliku analüüsi psüühilise eneseloome toimemehhanismidele, mis hõlmavad, olgu kitsamal või laiemal tasandil, mäletamist, kordamist ja läbi töötamist.

Lautréamont'i korduvus on küll – sarnaselt Sade'iga – ikka korduvus, ent see on justkui sublimatsiooni korduvus. Ometi, arvestades, et Sade'i tekstid on tekstid, et need on kirjanduslik fiktsioon, on need ikkagi justkui sublimatsiooni viljad, ometi on ka see sublimatsioon keerdkäikudeta, otsene, lõppematu, selle variatiivsus on üksnes näiline. Siinkohal sobib freudistliku sublimatsiooniteooria selgituseks kirjanduse kontekstis viidata Leo Bersani uurimusele „A Future for Astyanax”, kus autor väidab, et kirjandus ongi ühtaegu nii sublimatsioon kui ka mittesublimatsioon, sest tegelikkuses see intensiivistab seksuaaltungi läbi fantaasia, mitte üksnes ei ületa seda (Bersani 1976: 10). Lacanilikus tõlgenduses näeme siin sublimatsiooni tagajärjel ilmnemas seega juba tuttavat naudingülest naudingut, niinimetatud *plus-de-jouir*'i.

4.2.7. Surmatungi vorm ja seksualiseeritud kujund: ilus nagu õmblusmasina ja vihmavarju juhuslik kohtumine lahkamislaual

Varasemat žizeklikku mõttearendust jätkates võime täheldada, et inimlik, st mitteloomalik ehk mitte puhtalt instinktides kantud, vaid läbi sümboolse sfääri toimiv seksualiseeritus on kõige mõjusam just nimelt osaliselt peidetuna, just nimelt siis, kui sinna minnakse pikemat teed mööda – metafoore mööda. Sarnaselt Bretoni 1924. aasta sürrealismi manifestis esitatud väitega luulelise võrdluse mõjususe kohta, võime öelda, et erootika on seda intensiivsem, mida kaugemaid reaalsuseid poeetiline kujund ühendab. Imetabane säde sünnib siis, kui – küll kas või lakkamatus repetitiivsuses tungina ringlev – kujund läheb mööda kõige pikemat teed.

Siinkohal sobib alustuseks tuua paar näidet „Maldorori lauludest”, millele ka Breton ise niinimetatud imetabase kujundi näitena tähelepanu juhtis. Kahtlemata kuuluvad kõige kuulsamate selliste poeetiliste võrdluste hulka lauludest need, mis algavad konstruktsiooniga *ilus nagu* ning mille seast tuntuim pärineb ehk VI laulus paikneva lühiromaani I peatükis ilmuva metafooride jada lõpust, mis täies mahus kõlab järgmiselt: „Ta [noormees] on ilus nagu röövlinnuküüniste sissetõmbumine (1); või hoopis nagu lihasliikumiste juhuslikkus posterioorse tservikaalse piirkonna pindmistes haavades (2); või pigem nagu see rotilõks, mille püütud loom ise jälle valmis seab, nii et ta toimib jätkuvalt, isegi heina sisse peidetult (3); ja ennekõike, ilus nagu õmblusmasina ja vihmavarju juhuslik kohtumine lahkamislaual⁶⁴ (4)!” (VI laul, I ptk; Lautréamont 2024: 194) Põhimõtteliselt näeme selle ühe, neljast järjestikusest

⁶⁴ Lautréamont'i poeetika kontekstis on oluline lisada, et kõiki tsiteeritud lauses esinevate võrdluste puhul ilmneb kollaaži elemente: võrdluste lõpud pärinevad entsüklopeediatest, ajalehtedest, reklaamidest; täpsemat infot võib huviline leida Guy Laffèche'i kommenteeritud veebiväljaandest <https://singulier.info/ma/st603.html> (vaadatud 23.4.2023). Osati võib seesuguses potentsiaalselt juhuslikkusele, laenamisele ja romantilise originaalsuspaine ületusele rõhuvas lähenemises näha ilmnemas hilisemates „Luuletustes” täiel määral välja arendatud poeetilist revolutsiooni, mis meetodilt läheneb juba mitte üksnes modernistlikele, vaid postmodernistlikele praktikatele, mis seavad kahtluse alla autori individuaalsuse rolli poeetilise algupärandi väärtuses, dünaamikas ja subjektikäsitusel.

(proto)sürrealistlikust võrdlusest koosneva lause sisse fraktalina peidetuvat vähemalt nelja, kogu maldororilikku projekti läbivat motiivi, mis omakorda lubavad arvukaid hargnemisi.

(1) Lause esimeses osas iseloomustatakse maldororiliku seksuaaltungi tüüpobjekti ehk teismelist poissi, tõstes tema teisesust ja ihaldusväärsust määratleva, ent libidinaalse subjekti enda jaoks tihti teadvustamatuks jääva *objet petit a* kaardistamiseks peamise positiivse libidinaalse atribuudina esile tema ilu. Sealjuures on ilusa võrdkujuna esitatu alati kas kõigest üllatav või hoopis otseses vastuolus sellega, mida traditsioonilise diskursuse raames ilusaks peetaks. Samuti tuleb ära märkida, et loodusloo valda puudutav võrdlus käsitleb sedapuhku taas vägivaldse iha kastratsiooninstrumenti ehk kõnealusel juhul rõövlinnuküüniseid. Meenutame, et tõstime juba varem esile peamiste „Maldorori lauludes” esinevate rünnakuvahendena küüniseid, hambaid ja terariistu – löikehaavade dekadentlikule diskursusele iseloomulik erotiseerimine on sealjuures miski, mis laulude pildikeeles kastratsioonihirnu alati saadab, sarnastades sääraseid haavu psühhoanalüütilises plaanis naise suguorganiga.

(2) Teise võrdluse puhul liigumegi otsesõnu haavadeni, mis veel olulisem: haavadeni tagaaju piirkonnas. Lisaks sellele, et haavad seostuvad niinimetatud jätkuva metafoori raamides ka lause eelmises osas esindatud küünistega, loovad need samuti seose subjekti tuumse haavaga, mis naturalistlikku diskursust arvesse võttes on siin paigutatud täpselt peaaugusse. Haava võib siin kontekstis näha otseselt siis ka mõistuses, pärssimas *ratio* ja üleüldse teadvuse toimimist. Samuti on oluline toonitada haavasiseste lihasliikumiste juhuslikkust, luues siin ka võimaliku paralleeli Blanchot’ käsitluses vaadatud eksinud instinktidega.

(3) Siin näeme ilu ilmusas lõksuna, libidinaalse ja surmava puurina, mis meelitab ohvreid ligi ilma raugemata. Ta ei rahuldu ühe eesmärgi saavutamisega, vaid asetub kohe uuesti esialgsesse positsiooni tagasi, jätkates peibutavat ja ohtlikku mängu, toimides nõnda surmatungi ja seksuaaltungi ühinemise potentsiaalse metafoorina. Tema peamise kvaliteedina tõstetakse esile just nimelt libidinaalset külgetõmmet ehk ilu, mis selles kontekstis seostub otseselt stroofis kirjeldatava 16-aastase poisiga.

(4) Kõige kuulsamas neist protosürrealistlikest, imetabastest võrdlustest võime taas näha metafoorina esile kerkimas viidet seksuaalsuse mehaniseeritud juhmusele õmblusmasina monotoonsele üles-alla liikuvale, penetreerivas nõelas, mis pakub primitiivset jäljendust suguühtele. Samuti näeme, kuidas pealtnäha juhusliku komponendina vaadeldavas võrdluses esinev vihmavari (*le parapluie*) võib leida tõlgendust kui kaitsevahend erinevat sorti psüühiliste või väliseluliste raskuste eest⁶⁵. Ühtpidi ilmneb vihmavari seega kui talisman psüühilise stagnatsiooni ja *dépression*’i vastu – võib ju viimane tähendada prantsuse keeles nii hingelist madalseisu ehk depressiooni kui ka madalrõhkonda, mis toob vihma. Võrdluse kolmas osaline

⁶⁵ Seesugust kujundlikku tõlgendust soosivad ka prantsuse seletavad sõnaraamatud, nt <https://www.cnrtl.fr/definition/parapluie>, vaadatud 23.4.2023.

– lahkamislaud – ilmestab esmajoones seost surmaga, ent toob teisalt sisse ka mõningase tõlgitsusliku fooni, sest too *dissection* peaks ju ideeliselt võimaldama välja selgitada surma põhjuse ning tegema kindlaks subjekti ihuliste haiglaste protsesside varjatud tagamaad.

Eelnevast nägime muidugi, et tõlgendussoovi korral võib ka pealtnäha kõige sürrealistlikumaid kujundeid avada ning lahti seletada niinimetatud jätkuva metafoori ehk *métaphore filée* kaudu, mille toimimist sürrealistliku kujundi kontekstis seletas põhjalikumalt Michael Riffaterre (1969). Siiski on niinimetatud sürrealistlik metafoor alati äratuntav. Põhimõtteliselt on tema näilik ootamatus ja imetabarus seoses vastandusega mingitele kommunikatiivsetele ja diskursiivsetele normidele. Samas on muidugi kujunenud välja juba pikk sürrealistlik traditsioon, mistap on kujundi sürrealistlikkus juba mingil määral kodeeritud ning mõjutatud sürrealistlikust diskursusest laiemalt. Päris algusesse tagasi minnes võib öelda, et juba esimeses sürrealismi manifestis toodud näidete najal on võimalik analoogia põhjal tuletada seda, mis *sürrealistlik kujund* on.

Lõppude lõpuks on Oksa ja Lautréamont'i kontekstis peamine siiski just nimelt juba mainitud kujundi ilmne vastuokslikkus, ootamatus ja esmajoones ratsionaalsust eirav pealispind, mis võimaldab näitlikustada subjektiivse protsessi eriilmelist dünaamikat.

4.2.8. Oksa tume ja ilus tung, eksleva subjekti korduv lõpp

Paralleelina on mõistlik vaadata ilu kui libidinaalse-sugulise teisesuse ning ihaobjekti defineerija ilmumist näiteks Oksa „Emastes”: „See on vast inimene, kes kui kähgistamiseks kaua jõuetult keksib, hüppab ja väriseb, kuni viimane luksatus – tume ja ilus selle rumaluseni ja tuimuseni kõigutaja peale halastab ja kõik ära viib lepitamiseks sellest, mis kentsimistes nii lapsik-imar, nii närune-madal ja tuimuseni-häbistav, tühi oli. Siis ei tunta seda tüssavat ilu enam, mida ebausklikult kusagil otsiti, siis ei nähta seda ilu varju, valetatud emast kusagil [---]” (Oks 2003: 262). Selles sonivas, Oksa hilisloomingule iseloomulikult tungivalt rütmistatud lausepaaris näeme samuti ilmnemas autorile tunnuslikke aspekte, mis puudutavad nii kujundilooma komponente kui ka poeetilist subjektiivsust. Olgugi et Lautréamont'i ja Oksa taktikad on lähemal vaatlusel kaunis erinevad, jääme püsima hüpoteesi juurde, et need detailides diferentseeritud lähenemised teenivad suuremas plaanis ikka sarnaseid varamodernistliku luulekeele revolutsiooniga seotud ülesandeid, sealhulgas subjekti pihustumine, identiteedi lammutamine, teadvustamatusest tõukuva tungilise liikumise kaardistamine, vastanduste irratsionaalse psüühilise tõe ilmutamine, surmatungi tsirkulaarse ajakäsitluse vormiline edasiandmine – ning kõigest eelnevast tõukuv ja sellega tihedasti läbipõimunud seesmise kogemuse poeetiline üleskirjutus.

Kuid püsides üksikasjalikumalt vaadeldava tsitaadi juures, võime sealt võrdlevalt tõsta esile järgnevaid oksalikku poeetilist revolutsiooni iseloomustavaid aspekte:

tihe side Erose ja Thanatose vahel inimese psüühilises dünamismis: seksuaaltung seostub alati vägivallega, värisemine haakub kägistamisega, kõik peab viima viimase luksatuseni välja, mis on kirjeldatud kui „tume ja ilus”, peegeldades nii transgressiivse ja tumeda seksuaalsuse positsiooni oksalikus kogemuskirjutuses. Sealjuures võib viimset luksatust vaadata surmahetkeni viiva või seal oma apoteosini jõudva *jouissance*’ina, punktina, kus tungiline liikumine ideeliselt lakkaks. Ometi on see lõpp Oksa süsteemis üksnes petlik, sest painav, obskuurne ja tungiline kõne jätkub tekstisisises ruumis üha edasi ning ükski kujund ei vii tolle viimase luksatuseni. Seda üksnes mainitakse potentsiaalse võimalusena, milleni ealeski ei jõuta, niisamuti kui *jouissance*, jääb sümboolsest ruumist välja ka surm.

Toonitada tuleb ka oksalikku ülevoolavat paljusõnalisust, kus verbid – ent sageli ka adjektiivid – kuhjuvad kolmekaupa („keksib, hüppab ja väriseb“) või moodustavad sidekriipsuga ühendatud, Oksale igiomaseid sõnapaare, seda sageli ka kolmiku sees („nii lapsik-imar, nii nürune-madal ja tuimuseni-häbistav“). Samuti on segadust tekitav ja instinktide ekslemist peegeldav ka süntaks. Ka vaadeldava tsitaadi esimene lause on mõttekriipsuga poolitatud, kusjuures teises järgus näib subjekt ootamatult muutuvat – inimese asemel on selleks nüüd oletatavasti „viimane luksatus – tume ja ilus“. Ent ambivalentseks jääb ka see, kelle peale halastatakse. Kes on see „rumaluseni ja tuimuseni kõigutaja“? Või halastatakse kuni rumaluseni ja kuni tuimuseni? Samuti jääb segaseks, kas ikkagi too lause teise poole subjekt on „tume ja ilus“ või on ta üksnes „tume“ ning „ilus“ on hoopis loetav kui „ilu sees“ ehk siis halastus leiab aset teatava abstraktse ilu ruumis? Tihti tekitab segadust ka sõnakasutus, siinsel juhul võivad tänapäeva lugejale esmapilgul võõrana näida murdevormis sõnad „kentsima“ (murdes „keksima“, ent ka „edvistama“ tähenduses)⁶⁶ ja „imar“ („magus, maotu, imal“). Ähmaseks ja mõneti arusaamatuks jääb ka lause lõpp: lisaks sellele, et subjekti on raske määratleda, pole võimalik täpselt kindlaks teha ka seda, mis on see „kõik“, mis muu hulgas „tühi oli“ ja mis nüüd ära viiakse – seda hoolimata sellest, et seda „kõike“ äsja topeltadjektiivide kolmikuga täpsustati. Oluline on ära märkida, et sedasorti polüvalentsus ja obskuursus, tähenduse ja tähistuse lakkamatu, ent sõnaoher looritamine ei ole iseloomulik mitte ainult tolele põgusale näitele, vaid iseloomustab tervet Oksa poeetilise proosa stiili. Küll on see kõige selgemini esil hilisemas loomingus, sealhulgas vaatlusaluses tekstis „Emased“.

Muidugi võib taoti sarnast obskuursust, tähenduslikku segadust, lingvistilise subjekti killustumist kohata ka Lautréamont’i tekstis. Ent selle avaldumiskujud on tunnetuslikult ja stiililiselt erinevad, rõhudes sageli pealiskaudsetele sarnasustele romantilise kirjanduse troopide ning 19. sajandi teaduskirjanduse pseudotäpse stiili ja konstruktsioonide rõhuvusega. Ent mis kõige olulisem, Lautréamont’i keelelistele arabeskidele ja ülima tähendustumeduseni küündivate lausete järel või vahel – või enne neid – ilmub sageli metakirjanduslik sedastus, mis justkui vabandab äsjase keelekasutuse liigse keerukuse eest või toonitab seda niivõrd, et esialgu implitsiitne koomika saab eksplitsiitseks, andes ometi tekstile iroonilise

⁶⁶ Andrus Saareste „Eesti keele mõistelise sõnaraamatu“ järgi.

lisavarjundi, mida Oksa juures sellisel kujul ei kohta. Heaks näiteks Lautréamont'i autorihääle metatasandilisest autokriitikast sobib siinpuhul IV laulu 4. stroof, mida mõneti võib vaadelda Maldorori poeetika manifestina, mis laulude stiili ühtaegu vormiliselt kokku võtab. Seal põimitakse hüplikke ja vabadel assotsiatsioonidel põhinevaid arutluskäike headusest, kurjusest ja inimlikkusest pseudoreaalteaduslike ja rõhutatult obskuursete stilistiliste eksperimentidega, mis ründavad lugeja vastuvõtuvõimet juba süntaktiliselt, ent seavad samal ajal kahtluse alla ka jutustava subjekti, kirjaniku, protagonist, hüpoteetiliste tegelaskujude ja lugeja enda identiteedi. Samas stroofis kohtamegi järgnevaid sedastusi, mis just nimelt toimivad implitsiitse kriitikana, lisades kõnelevale subjektile veel ühe kihistuse, mis justkui peaks tema hääle tõeväärtust taas kahtluse alla seadma, laskmata tal ometi hoida ka ilmselge hullumeelsuse – või selle simulatsiooni – näivust: „Kui lugeja meelest oli see lause liiga pikk, siis andku ta mulle andeks; ent ärgu oodaku minult lõimitamist. Oma vigu võin ma tunnistada; aga vääritu käitumisega ma neid rõhutama ei hakka. Mõnikord pörutavad minu arutlused vastu hulluse narrikuljuseid ja seda tõsist näivust, mis kokkuvõttes pole midagi muud kui grotesk (kuigi mõne filosoofi arvates on kaunis raske lahutada pajatsit melanhoolikust, sest elu ise on koomiline draama või dramaatiline komöödia); ja ometi on igaühel õigus tappa kärbeid ja isegi ninasarvikuid, et aeg-ajalt puhata ränkraskest tööst. [---] Ja et mitte enam eemalduda käesoleva paberilehe raamidest, siis kas ei paista, et too raskepärane kirjanduslik fragment, mille kallal olen töötanud selle stroofi algusest peale, oleks ehk vähem maitsekas, kui valiksin toetuspunktiks mõne kõva pähkli keemia või sisemise patoloogia vallast?“ (IV laul, 4. stroof; Lautréamont 2024: 126) Ei saa jätta ka tähelepanuta, kuidas sedasorti iroonilised kommentaarid funktsioneerivad Lautréamont'i poeetikas osati kui katse lasta tekstikoosse sisse fantaasiavälist reaalsust ennast. Tegelikuses on see just nimelt põgenemine reaalse registri potentsiaalse pealetungi eest, see on meeleheitlik katse vältida tumedat ja tuumset tundmatust, mis illusiooni taga kummitab.

Stiililt silmatorkavad löögid vastu ratsionaalse ja teadvustatud kõne ülemvõimu eiravaid „hulluse narrikuljuseid“ on seletatavad teatavate seesmistest struktuursete sarnasustega mõningate psüühiliste haigusnähtude ja avangardse poeesia vahel, millele on korduvalt juhtinud tähelepanu ka Kristeva. „Luulekeeles revolutsioonis“ kirjutas ta selle olemusliku sideme kohta järgmist: „Skisofreenias ja modernistliku teksti luulekeeles on eituse ja süntaktilise struktuuri asetus [*statut*] moonutatud ja normatiivsus häiritud: need tekstilised nähtused annavad tunnistust erilisest tungilisest ökonoomiast, „tungilise vektori“ kulutusest või lahtipõimumisest, ja niiviisi subjekti ja välisilma vahelise suhte muutumisest. Otsustuse peatatud-assimileeritud negatiivsus ilmneb üksnes läbi eitusefunktsiooni moonutuste või süntaktiliste ja leksikaalsete modifikatsioonide, mis on omased hullumeelse kõnele või luulele.“ (Kristeva 1974: 114) Viimasest nähtuvalt leiavad seletuse ka oksaliku proosa hüppelised, dissotsiatiivsed ja rõhutatult vastuokslikud esitusviisid, millega asetuvad paralleelsesüsteemi ka Lautréamont'i revolutsioonilised ning diskursiivset ja tungilist negatiivsust rõhutavad stroofid. Järgides üht žizeklikku

lihtsustust, võiks hullumeelsuse diskursiivses integreerimises inimeseks olemisse näha midagi, mis haakub otseselt valgustusliku mõtteloo ning täpsemini Immanuel Kanti „Puhta mõistuse kriitikaga“: kui enne Kanti kaotas kangelane hulludes inimlikkuse, siis pärast Kanti väljendus seeläbi inimlikkuse tuum (Žižek 2007).

Viimati mainitud negatiivsuse taustal ilmneb rõhutatult ka psühholoogilise salgamise osatähtsus varamodernistliku teksti poeetikas, mille käigus minapildist välja tõrjutud tungid ja ihad jõuavad teadvusesse üksnes läbi eituse või mööda tihedate ja süntaktiliselt obskuursete lausete rägu, mida kohtame nii Oksa kui Lautréamont'i tekstides. Seda fenomeni kirjeldab 19. sajandi luulekeele revolutsiooni kontekstis otsesõnu ka Kristeva, markeerides selle rolli protsessuaalse subjekti moodustumises: „Salgamine [*Verwerfung, rejet*], mida markeerib kas eitavate lausungite küllus „Maldorori lauludes“ või süntaktilised häired [Mallarmé] „Täringuviskes“, on iseloomulik muutumisjärgus/protsessuaalsele subjektile [*sujet on procès*], kes – biograafilistel ja ajaloolistel põhjustel – kujundab ümber ajalooliselt aktsepteeritud tähistavat dispositiivi, pakkudes representatsiooni, mis loob teise suhte looduslikesse objektidesse, ühiskondlikesse valitsemisorganitesse ja ihusse endasse.” (Kristeva 1974: 116)

Just nimelt seda „teist suhet“ valitsevasse diskursusesse, psüühe dünaamikasse ning viimasest tulenevasse seksuaalsuse ja kehalisuse risoomilisse ja ihalisse masinavärki ma siinses töös Oksa poeetilise proosa ja „Maldorori laulude“ abiga kaardistada püüangi. Sealjuures üritan rõhutada just nimelt Oksa silmapaistvust ja eripära nii kohaliku kui ka laiema modernistliku vaimuliikumise taustal, andes talle niiviisi retroaktiivselt rolli näitemängus, mis võib-olla tema ajal jäi kohaliku kriitika ja publiku jaoks hoopis nähtamatuks – ning mis lisaks poeetilisele ja teoreetilisele pöördelisusele oli rollina paratamatult ka ideoloogiline. Nimelt tõi see esile valitseva diskursuse mõradest läbi immitseva ülejäägi, mille tähendusväli polnud üksnes kitsalt subjektiivne, vaid ka poliitiline ja sotsiaalne.

4.3. AVANGARDSE SUBJEKTI FLUKTUATSIOONID

Kristeva väidab, et 19. sajandi lõpu avangard vastandus realismile ja naturalismile otseselt ka subjekti dispositsiooni kujutamises (Kristeva 1974: 607). Psühhoanalüütilises plaanis domineerib toonases avangardis⁶⁷ sümbolse eelne, Oidipuse eelne, emalik sfäär, kontrasteerudes nõnda realismi ja naturalismi iseloomustava paternalistliku, isakeskse dominandiga ja ühtse diskursusega. Seda iseloomustab ka korrastatud-ainsuslik subjekt, kes on küll justkui tugevalt psühhologiseeritud, ent mille tsentripetaalne mina-kesksus ei sea valitsevat diskursust kahtluse alla, temas ei väljendu kõne ja kirja eelne semiootiline koor, tungiliste ja heterogeensete rütmide paljus, mille representatsioon Lautréamont'il ja Oksal

⁶⁷ Erinevalt mõningatest teistest modernismiteoreetikutest, sh Tiit Hennostest, ei tõmba Kristeva selget eraldusjoont mõistete *modernsus*, *modernism* või *avangard* vahele.

kujundlikustab psüühilist revolutsiooni ja selle keskmesse asetuvat protsessuaalset subjekti.

4.3.1. Psüühilise dispositsiooni muutumine ja diskursiivne pööre

„Luulekeele revolutsiooni” autor rõhutab, kuidas tungiline ülevoolavus tingib „Maldorori lauludes” lausumise subjekti fluktuatsiooni, kus ainsuse esimene isik (*je*) läheb üle kord teiseks (*tu*), kord kolmandaks (*il*) isikuks (Kristeva 1974: 316). Sedasi representeeritakse tekstilise subjekti ühtsuse lagunemist, ent see pihustumine-dekonstruktsioon ei ole päris, ei ole totaalne nagu psühhoosis, sest siinsel juhul on tegemist siiski fiktiivse tekstiga, fantaasiaga. Erinevalt psühhoosist jätab sellises fantaasias tegutseva lausungi subjekt „teise” koha vabaks, sest igal tekstil on siiski *dédicace*, see, kellele lausung on pühendatud ja adresseeritud. Seeläbi näib justkui püsivat teatav dialoogilisus, vähemasti potentsiaalne suhe „teise” ihaga, mis hoiab pealtnäha koostlagunevat subjekti fantaasia raamides koos – tema fragmentaarne dispositsioon on seeläbi iseloomustatav protsessuaalse, pidevas tungilises voolamises, ent ajuti sümboolsetes seisakutes kristalliseeruva subjektina. Kristeva küllaltki idiosünkraatilises, kuid juba eelnevalt põgusalt eritletud teoreetilises sõnavaras väljendudes võib siin näha heterogeenset vastuolu sellesama keele- ja oidipuse-eelse tungilis-rütmilise semiootika ning keelelist korrastatust ja ühtsust nõudva sümboolika vahel.

Sedasi võib öelda, et tungide koor varjutab „mina” (*je*) positsiooni (*ibid.*: 318). Sellisest heterogeensest vastasseisust ilmneb otseselt subjekti enda sisemine lõhestatus, subjekti võõrandumus iseendast, tuumne lahknevus, mis on igasuguse inimliku subjektiivsuse peamine tunnus. Siin avaldub ka see, mida Lacan nimetab ingliskeelse terminiga *fading*’uks (Lacan 1966: 816) ehk lausungi subjekti hajumiseks-lahustumiseks fantaasia ja ihaobjekti ees – või siis kreekakeelset sõna kasutades *aphanisis*’eks (Lacan 1964: 113), mis tähistabki sedasama subjektsisest võõrandumist, milles ei kao mitte iha, vaid subjekt ise läbi teatava tsentrifugaalse liikumise. Klassikalises proosas leiab see tungiline pihustumine struktureeritud väljenduse karakterites, ent selliste autorite puhul nagu Lautréamont ja Oks tuleb mängu see, mida Kristeva nimetab uueks vormiks või uueks lausumise maatriksiks (Kristeva 1974: 318) ning mille täpsemat väljendust järgnevates alapeatükkides põhjalikumalt vaatleme.

4.3.2. Lautréamont’i ja Oksa fluiidne binaarsus, subjekti multiplikatsioonid, grammatilise isiku voolavus

Poetilise lausungi subjekti lõhestatuse seisukohast on tähenduslik Maldororis ilmnev fluiidne binaarsus: „lausungi subjekt” – „Maldoror”. See kirjutaja ja kangelase dialektika avaldub selgelt II laulu 2. stroofis, niisamuti leiduvad siin pealtnäha motiveerimata üleminekud „mina”, „sina” ja „tema” vahel. Stroofi alguses hõivab ainsuse esimese isiku positsiooni kirjutaja, „Maldorori laulude” autor, oletatav Lautréamont’i krahv, kes näib kirjeldavat tekstivälist, kirjutamisprotsessi

ennast raamivat tegelikkust. Seejärel asetub kirjeldaja iseendast välja, paigutades kirjutaja ainsuse teise isikusse, ning viimaks suubub *tema*-vormi, milles kirjutaja Maldororiga samastatakse: „**Haaran** sule, et asuda looma teist laulu... [---] Lõi välku... ta tabas mu praakil akent ja lõi mu pikali, laup lõhki. Vaene nooruk! **Sinu** nägu oli niigi juba määritud enneaegseist kortsudest ja kaasasündinud moondeist, sedavõrd, et poleks olnud tarvis seda pikka väävlilist haava! [---] Esmapilgul ei usuks, et **Maldorori** artereis üldse peituks nõnda palju verd [---]” (II laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 46). Näite kaudu tuleb taas mängu ka juba eespool vaadatud *haava*-kujund, mis viitab metafoorina ka subjekti sisemisele lõhestatusele ning tema tuumas haigutavale tühimikule. Erilise markeerituse omandab nimetatud lõhe just nimelt Kristeva viidatud lausumise subjekti ja fantaasia protagonisti binaarsuses, millele lisandub veel ainsuse teises isikus kõnetus, mis kaasab, nagu hiljem lähemalt näeme, võrrandisse ka lugeja enda. Samuti nähtub siit sümboolse sfääriga laiemalt ning kirjutamisaktiga kitsamalt seostuv masohhistlik ja tungiline vägivald, mis lõhub subjekti näilikult ning pealispindselt stabiilset struktuuri, tuues imaginaarses peegelduses nähtavale tema seesmise vastuokslikkuse.

Sarnaseid grammatilise isiku variatsioone käsitles Oksa puhul juba 1927. aastal tema teoseid lingvistiliste vahenditega analüüsinud Daniel Palgi, toonitades, et „[O] malaadilise vormilise tähtsusega on ka asjaolu, missuguses grammatilise isiku vormis teos väljendub.“ (Palgi 2003 [1927]: 402) Autori, lugeja ja tegelase vaatepunktide vaheldamine on Oksa poeetilisele proosale igiomane. Ühe sobiliku näite toob Palgi siinkohal seksuaalse alatooniga proosaluuletusest „Meestele vastumine“, kus kolmas isik läheb pealtnäha motiveerimatult üle minavormiks, kusjuures kolmandas isikus tegelasteks on meestele vastuminevad naised⁶⁸: „**Naised ja noorikud** [---] heameele all natuke üleihuliselt värisedes. [---] Siis on hea teele minna, teel olla, mõnus on isegi sügiseööl külmetada, ei taha nagu paksemat riiet ümber panna... Nii tume soojus on kusagil, **võtaks** veelgi vähemaks riideid, üsna paljaks, poolalasti... ja ikka oleks haudu-soe, tumedad värinad, mõistatuslikud tõmmetused keha ümber, ihu sees ja peal. [---] Ja nagu **tahaksid** nüüd, et paljale ihule löödaks, esiti puuga, siis vitsaga ja jälle kepiga, millel jämedad näsad küljes.“ (Oks 2003: 162–163)

Grammatilise isiku moondumisi saadavad ka siin Oksale omased, tema poeetilist subjektsust ja seksuaalsusekäsitlust peegeldavad motiivid: libidinaalse energia liikumistega seotud vibratsioonid-värinad, mis markeerivad samuti ka tungide pulbitsemist, psüühilise voogamise kajastumist füüsilises maailmas. Värinatega seostub ühtaegu nii külmustunne kui ka sisemine ja tume soojus, seesmise kogemuse kuumus, mis välisilmast tulevad mõjutused lämmatab: külm ja röske, kaduviku ja surmaga seotud ning subjekti nii materiaalselt kui psüühiliselt endasse mässiv sügisöö, mis sobib sümboliseerima *Todestrieb*’i hävituslikku ja vaibuvat liikumist surma poole, astub vastasseisu subjekti kas sisemusest või hoopis välisusest,

⁶⁸ Kuigi Palgi eksplitsiitselt rõhutab 1. grammatilise isiku ilmnemist vaadeldavas tsitaadis, tuleb ometi täheldada, et sinne tingiva kõneviisi oleviku ainsuse 1. isik ei ole täiel määral markeeritud (vt Erelt 2017: 162; „Eesti keele süntaks“, 3. ptk „Õeldis“).

igatahes üksnes kuskilt esile tungiva sooja Erosega. Samuti ilmub vaadatud katkendis teelolemise kujund ning seesuguse liikumisega seotud mõnusus. Seetõttu leiavad protsessuaalse subjekti seesmine pidetus ja lakkamatu nihkumine väljenduse välises teekonnas, luues nõnda sarnasuse erinevates religioonides levinud palverännaku analoogiaga, kus liikumine füüsilises ilmas peab asuma võrdelisse seosesse liikumisega psüühilises ruumis⁶⁹. Kahtlemata on oluline oksaliku poeetilise proosa tunnusjoon ka pidev kordamine, sama mõtte ümberütlemine, mis loob seose seksuaalakti korduvuse ja näiliku mehhaanilisusega, ent samuti ka juba mainitud tungilise ringliikumisega tumeda ja tühja naudingulise tuuma ümber, ilma seda päriselt eales puudutamata, võimaldades nõnda seda soovitud fantaasiaga täita ning ammutada lisanaudingut, *plus-de-jouir*'i, mis tekstilises sublimateerimises ei jää ühelegi päris naudingule alla.

Pöördudes tagasi Daniel Palgi pakutud analüütiliste järelduste juurde, mis puudutavad sama lõiku, mida meiegi äsja vaatasime, sobib tema pakutud tõlgendustega üldjoontes nõustuda. Võrdluse hõlbustamise huvides toome siinkohal tema olulisemad seisukohad siiski ka autori enda sõnadega ära: „Kolmas isik kui niisugune on ikkagi neutraalne ja kauge. Kui nüüd avaldutakse 1. isikuvormis, siis andutakse täiesti mõttele, kujutelmadele, asutakse tegelase osasse, tuntakse selle elamusi täiesti omastena. Saadakse suhtumise soojuse kulminatsioon. Toon muutub täiesti intiimseks. Siis aga tuleb taganemine: minnakse üle 2. isikuvormile ning edasi juba kolmandale: autor (ja lugeja) erineb jälle tegelastest. [...] See stiilivõte praegusel kohal on eriti iseloomulik, sest on tegemist seksuaalselt iseloomustatud ainega, mille vastu on autoril nõrkus kõigis tões ja mis joon on iseloomulik ta teostele.“ (Palgi 2003 [1927]: 403) Ühtpidi torkab selle kirjelduse puhul olulise detailina silma Oksa minasubjekti võime tajuda teiste tegelaste „elamusi täiesti omastena“. Ent siin avaneks võimalus ka žžeklikuks ümberpööramiseks: kas ei võiks mitte psühoanalüütiliselt väita, et hoopis minasubjekti enda „täiesti omased, sisemised elamused“ kantakse psüühilise eituse, eemaletõukamise, salgamise tõttu üle fiktsionaalsetele ja fantastilistele tegelastele, kes ka kõnealusel tekstis kuuluvad rõhutatult vastassugupoole esindajate sekka. Palgi viimane väide, mille järgi on Oksal eriline nõrkus seksuaalse iseloomuga aine järele kõigis tões, on miski, millega peame paratamatult nõustuma: küll toonitama sealhulgas, et teatav panpsüühiline seksuaalsus avaldub selgesti ka neis tekstides, kus võib-olla eksplitsiitse ainese või sisuna seda esil pole⁷⁰. Nagu üritame uurimuse käigus korduvalt väljendada, seisneb tema tekstide tungiline seksuaalsus lisaks sisule ka samavõrra – kui mitte enam – vormis. Viimast rõhutab just nimelt tungiline repetiivsus, vabadel assotsiatsioonidel

⁶⁹ Selliseid analoogilisi liikumisi füüsilise ja psüühilise sfääri vahel, hõlmates sinna ka sakraalse ja profaanse metafoorseid dünaamikaid, käsitleb Juri Lotman raamatus „Universe of the mind“ (1990, Indiana University Press, tlk Ann Shukman, ptk „Symbolic spaces“).

⁷⁰ Marianne Lind on oma magistritöös samuti nentunud, et arhiivis leiduvaid käsikirju uurides ilmneb, kuidas esialgsed variandid hiljem nn naturalistlikumat laadi külaproosaks liigitatud tekstidest sisaldavad täpselt samasuguseid erootilis-pornograafilisi mõttemõlgutusi nagu autori ihalis-tungilised hilistekstidki (Lind 2018).

põhinev kujundikeel, grammatiliste isikute pihustumine ning häiritud, normist hälbiv süntaks.

Palgi tõstab tunnetuslikust aspektist esile veel teatava kujutlusliku intiimsuse loomist läbi isikuvormide vaheldumise Oksa seksuaalse sisuga fantaasiates. Seda intiimsust võiksime tõlgendada just nimelt barjääri kaotamisega subjekti ja teda ümbritsevate objektide, ent veelgi enam: kirjutuse subjekti, autori ja lugeja vahel. Samuti võiksime lisada, et grammatiliste isikute ja aegade vaheldumine markeerib samuti subjekti pihustumist freudistlikus okeaanilises kogemuses, Bataille mõistes erootilises sisemises kogemuses, kus minapiirid hägustuvad ja see, mis enne oli pidevusetu (*discontinuu*), muutub pidevaks (*continuu*)⁷¹.

Isikuliste metamorfooside väite eksplitseerimiseks ja laiaulatuslikuma poeetilise haarde näitlikustamiseks vaatame veel lähemalt üht lõiku „Emastest“:

„Mis on **sul** – emane – mis? Ah see udar, need rikutud, täis minevikku silmad ja värisev põlv? See on kõik eesmärg suure ooperi algeks... See on kõik ennegi teistel olnud ja ära tüditanud, ja mis **sa** annad, mis **sa** pakud, millega kaupled. Oled **sa** lahke, ropplahke, või kitsi. **Pea** **su** enne ära kägistama, või natukenehaaval **su** mässavat ihu piinama, kuni tasakesi kõik vagusi jääb, nagu rikkiläinud pisikene taskukompass, kui teda tüdimata terasega narrinud oled. Kõik on ühesugused, niihästi see, kes esimesi naeratusi naeratab, see, kes küllalt on saanud, kui ka see, kes surmaeelses sakramendi söömisel läbi vanaduse nõrkuse noort õpetajat himustab. Kusagilt ei leita teiste omadustega – **käi** taevad või põrgud läbi ja **tule** maa peale, et alati suurte ristteede ääres varitseda. **Nad** kõik on võidetavad. Kõik sülgavad ühte viisi vastu – ja kõik jäävad pisikeseks, kergeks ja alandlikuks, kui **sa** emase ta sees tühjaks oled menud.“

Siinses liikumises näeme, kuidas koos grammatilise isiku vahetumisega leiavad aset transformatsioonid ka võimalikus subjekt-objekt-suhetes, mis haaravad enda alla ka kõige olulisemat laadi sugulised-seksuaalsed erinevused. Esimese hooga on kõnelejat kontekstuaalselt iseloomustatud kui mehelikku subjekti, kes pöördub negatiivset-pejoratiivset suhtumist täis küsimuste ja etteheidetega objektistatud naise, emase poole, uurides sealjuures tema olemuslike kvaliteetide kohta, tehes kindlaks kolm eripära: bioloogilise, temporaalse ja emotsionaalse-afektiivse. Esiteks määratletakse emast kui bioloogilist imetajat („see udar“), seejärel silmade kui teise iha peatunnuse kaudu, rõhutades hinge ihade ajalugu, mis subjektile teise pilgus avaneb. Viimasena tuuakse mängu afektiivne-erootiline, tungilis-ihulisi ja toonitatult seksuaalseid värinaid allajooniv „värisev põlv“. Ometi näeb subjekt siin „eesmängu suure ooperi algeks“, mida võib tõlgendada küll irooniliselt, ent samas,

⁷¹ Sellist subjekti ja objekti(de) vahelise piiri kadumist kirjeldeb nn psühhedeelse kogemuse peamise tunnuseks ka Albert Hofmann oma teoses „LSD – mein Sorgenkind“ (1979). Okeaanilisest tunnetusest kõneleb ka (perinataalse) LSD-psühhoterapia rajaja Stanislav Grof, ent asetab sellele vastukaaluks veel nn vulkaanilise kogemuse, kus subjekti piirid küll lahustuvad, ent sellega kaasneb totaalse ja pääsematu hävingu atmosfäär (vt nt „LSD Psychotherapy“, 1980).

miks mitte, ka täie tõsidusega, nähes „suures ooperis“ seal etimoloogiliselt varjuvat alkeemilist „suurt tööd-ettevõtmist“ kui müstilist, subjektide piire lahustavat ning ihulis-hingelist transgressiooni võimalikustavat protsessi. Subjekti erootiline ülesanne näib sümbolises sfääris olevat diskursiivsete takistuste ja psüühilise repressiooni mõjul surutud traumaatilise kogemuse piiridesse, mis takistab puhta naudinguni pääsemist ja sunnib pöörama Eroset agressiooni – ning rõhutama šovinistlik-fašistlikule projektsioonile iseomast suhtumist, mis muudab illusoorse vastase ja/või kättesaamatu ihaobjekti isikupäratuks, mitteinimlikuks ja objektiivselt samaseks massiks. Hoolimata näilikest iseloomuerinevustest („lahke, ropplahke, või kitsi“), east („kes esimesi naeratusi naeratab [---] kes surmacelses sakramendi söömisel“) või füüsilis-imaginaarsest *topos*’est („kai taevad või põrgud läbi ja tule maa peale“) – eriti oluline on tähele panna just viimast ruumilist kategooriat, mille esiletõstmisega jõuab lõpuni *sinu-minu* ehk subjekti ja teise ringliikumine-äravahetamine ehk nüüd kõnetatakse imperatiividega tunnetatavat meespoolt, samas kui emane on paigutatud „tema“ positsiooni. Viimaks toonitatakse naiselikku paljusust, asetades võitlusobjektina esitatud emased mitmuse kolmandasse isikusse („Nad kõik on võidetavad.“). Ainsuse esimene isik valgub praktilisest rollist välja, jäädes kõlama üksnes projektiivse-moraliseeriva häälena, lükates esialgu talle endale omistatud mõrvarlikud impulsid üle ainsuse teise isikusse – ning surudes lõpuks sellele projektiivsele teisele peale ka vampriilikud-kannibalistlikud tungid. See oletatav mehelik subjekt „imeb naise tühjaks“, võttes nõnda võib-olla implitsiitselt endasse tema vaatepunkti ja seksuaalse väe, et jõuda seeläbi rahuldava ja ihadest vaba terviklikkuseni. Küll on siin üksnes tegemist potentsiaalse-virtuaalse ideaaliga, mille tegelikku kättejõudmist üksnes markeeritakse, ent kuhu oksalik subjekt ei saa eales püsivalt pidama jääda.

4.3.3. Repetiivsuse kolmikjaotus, ümberpaigutatud iha ja alkeemiline triaad

Eelnevas peatükis vaadeldud katkendis Oksa tekstist „Meestele vastuminek“ (Oks 2003: 162–163) ilmub samuti näilik kolmikjaotus, mida mujalgi oleme märganud. Kolmel moel väljendatakse järjestikku lahtiriietumist („vähemaks riideid, üsna paljaks, poolalasti“), kuumi, seksuaalse alatooniga vibratsioone ehk seismises kogemuses muudetud füüsilis-psüühilist seisundit („haudu-soe, tumedad värinad, mõistatuslikud tõmmetused“), ent samuti markeeritakse kolmekordselt selle tunnetuse asukohta ihu suhtes („keha ümber, ihu sees ja peal“). Transgressiivse seksuaalsuse kontekstis on muidugi märgiline ka selgesti esile kerkiv masohhistlik vägivallalihalus, kusjuures soov olla mõne potentsiaalselt fallilise, tõmbi objektiga nuheldud leiab samuti väljendust kolmikskeemis: „esiti puuga, siis vitsaga ja jälle kepiga, millel jämedad näsad küljes“.

Huvitaval kombel võib sarnaseid representatiivseid kolmikuid tuvastada ka mitmel pool „Maldorori lauludes“, kas või IV laulu alguses, kus subjekti potentsiaalseid üleininimlikke või inimväliseid modifikatsioone esitatakse kohe esimeses lauses järgneva triaadina: „See on inimene või kivi või puu, kes lööb lahti neljanda laulu.“

(IV laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 123) Muu hulgas on too IV laulu esimene lause märgiline ka seetõttu, et seob tihedasti kaht numeroloogilises traditsioonis võrdväärse kaaluga täiusesümbolit: kolme ja nelja. Samuti on kolmeliselt markeritud viiendas laulus ilmuv jumalanimetus „Suur Väline Objekt“ (V laul, 3. stroof; Lautréamont 2024: 164). Sealjuures avaldub laulude pseudoprogressiivse ja -ratsionaalse ideoloogia abstraktse kultusobjektina esitatud matemaatika ülistuslaulus II laulu 10. stroofis samuti kristliku kolmainsuse kujundi paroodia: „Aritmeetika! Algebra! Geomeetria! Suursugune kolmainsus!“ (II laul, 10. stroof; Lautréamont 2024: 67) Enne selle uue, valgustusliku ja Prantsuse revolutsiooni Robespierre'i ülima olendi kultust parodeeriva kolmainsuse sõnastamist rõhutab minasubjekt enda pühendamist müsteeriumisse – „mina, kõige ustavam müsteeriumisse pühendatute seas“ (II laul, 10. stroof; Lautréamont 2024: 67). See seob arhetüüpsel kombel inititsiatsiooni teatud sorti virgumise ja valgustusega: „pühkisite minema selle tumeda loori nagu tuul pühib teelt kirju-tormilinnu“ (II laul, 10. stroof; Lautréamont 2024: 67). Teadvustamatusest tungivate signaalide tähistamiseks, – mida siin seotakse ühe teatava tõlgendusviisi sunnil matemaatikaga, mis ometi peaks toimima üksnes allegooria või kaardina ratsionaalsele eritlusele allumatu sisu käsitlemiseks, – kasutab autor siin ka ühes lauses taas kolme markerit: „teie sümboleid, justkui salajase hingusega tuksuvaid müstilisi märke, [---] hieroglüüfid, mis olid olemas enne universumit ja jäävad alles pärast teda.“ (II laul, 10. stroof; Lautréamont 2024: 68) Täenduslikustades sedasi keele-eelsete tungide igavest esilekerkimist, ilmneb siingi psüühe dünamismi *Todestrieb*'iga vormiliselt läbipõimunud kuju, mis toob kaasa tema näiliku surematuse. See on otseselt tingitud teadvustamatuse ajavälisest vaimsest ruumist, mis muudab võimalikuks – või potentsiaalselt paratamatuks – eri aegadel, eri kohtades ja eri isikutes aset leidnud sündmuste, traumade ja libidinaalsete paigutuste sünkroonse esituse. Psühhoanalüütiliselt näitlikustab viimast kõige selgemini ülekanne, kus näiteks lapsepõlves ema või isaga seoses kogetu kantakse täiskasvanueas üle võõrale silmale näilikult ebasobiva objekti peale, muutes tolle nõnda vihkamise või armastuse sihtmärgiks.

Tasub ka mainida, et Lautréamont'i tekstis, kus metatekstuaalne tasand on alati Oksast enam toonitatud, rõhutatakse lausungite ja tekstisiseste tegevuste kolmelisust korduvalt ka eksplitsiitselt: (1) „Magaja oigab nagu surmamõistet, kuni ärkab üles ja märkab, et tegelikkus on unest kolm korda hullem.“ (I laul, 12. stroof; Lautréamont 2024: 31); (2) „Kolm korda pidin selili kukkuma nagu inimene, keda on tabanud liialt tugev emotsioon; kolm korda õnnestus mul jalule jääda.“ (II laul, 8. stroof; Lautréamont 2024: 61); (3) „Kolm korda laskus tera uue jõuga uurdeist alla; kolm korda rappus vundamendini minu materiaalne ihu.“ (II laul, 15. stroof; Lautréamont: 90); (4) „Kolm korda kaikusid Reginaldi suust sinu nimesilbid, ja kolm korda vastasid sa ihara karjatusega.“ (V laul, 7. stroof; Lautréamont: 181); (5) „Kolm korda ujus ta keset ujulestaliste säravvalget parve; kolm korda säilitas silmatorkava värvi, mis muutis ta söekamaka sarnaseks.“ (VI laul, VI ptk; Lautréamont: 212).

Põgusa ja ülevaatliku analüütilise diskursina võime nendest viiest esinemiskorrast, millest omakorda neli on lausesiseselt topeldatud, esile tõsta kontekstuaalseid tendentse, mis iseloomustavad seksuaalsust ja subjektsust Lautréamont'i modernistlikus ja revolutsioonilises poetikas laiemalt: (1) ärkvel- ja unereaalsuse traditsioonilise tõlgenduse protosürrealistlik ümberpööramine, nendevahelise piiri hägustamine, fantaasia struktuuri ilmsikstoomine; (2) jumalik-religioosse fantastilise nägemuspildi šokeerivus, selle efekt subjekti psüühele ning selle potentsiaalselt projitseeritud algupära, mis kaardistab ühtaegu nii diskursiivset kristlikku raami kui subjektsisest tumedat seksuaalsust ja hävitusiha, samuti näeb siin transgressiivset ja „satanistlikku“ riitust ning tolle suutlikkust nihestada protsessuaalse subjekti *stasis*'t, tema voolu sealjuures lõplikult hävitamata; (3) julma, transgressiivse, tumeda ja kurja ihulise representatsiooni võimetus surra, ebasurnud iha tekstuaalne surematus; (4) mütoloogilis-tungiline võitlus jumaliku saadiku ja protagonisti vahel peegeldab subjekti protsessi ja näitlikustab tema ihade alatist segunemist surmaga; viimaks (5) ilmneb ka tervet laulude poetikat iseloomustav üleiniimlike metamorfooside ahel, mis teeb avalikuks subjekti piiride ulatuse ja ambivalentsuse, tema preoidipaalse tungilise liikumise üleastuvuse väljapoole nii humanistlikest kui inimlikest raamidest.

Olgugi et nimetatud arvsõnafraas *kolm korda* ei esine eksplitsiitselt sama sagedusega Oksa poeetilises proosas, on selle ehk markeerituim kasutus just nimelt seotud kristlike mõjutustega („võitnud mees“, „õnnistegija“; Oks 2003: 290), ent toonitatult paganlik-sünkretistliku („preestrinnad lahtiste vöödega“; „paganlik sügav saladus“, „alasti hoorade tants“; Oks 2003: 290) rituaalse talitluse kirjeldusega tekstis „Nimetu elajas“: „Pealekäiv himu on naiste jumal, see mõtetega „Võitnud mees“, õnnistegija, aga meestele ei ole teda tarvis. [---] Aupaklikus kauguses kõnnivad preestrinnad lahtiste vöödega ja igavese kuue palistuse sümbolises mõõdus väriseb tilk pühaduseverd... Ihusöömine, verejoomine, tuttav lahtipäästmata kirk, lihaahimulise meeoleolu sõnad. Paganlik sügav saladus, suitsev hingeohver, sakramentlik uuestisündimine veest ja vaimust. [---] Ta ju riputab lahtiaetud pintslist usku, elumõtet, pühitsetud jõudu – kolm korda ja jälle kolm korda... Ja nii see kestab – kelle pärast meie sureme, sünnime.” (Oks 2003: 290)

Oluline on sedapuhku ka multiplikatsioonide mitmekesisuse ja sümbolse efekti rõhutamise siinse arvsõnafraasi enda topeldamisega, mida kohtasime ka peaaegu kõikides „Maldorori laulude“ näidetes, välja arvatud esimeses. Samuti tuleb siin ilmseks potentsiaalne ja pidev seos korduvuste, transgressiivse, hävitava ja kannibalistliku seksuaalsuse (ihusöömine, verejoomine) ja alkeemilise surma ning taassündi põimiva, vastandlikke tunde ületava, jungilikku individuatsiooni läbiva ja protsesseuaalse subjekti vahel (sakramentlik uuestisündimine). Sarnast alkeemilise subjekti lahustumise, pihustumise ja ümbersünni motiivi kohtame ka „Emaste“ esimese peatüki lõpulauses, mis mitteidentsete ja identsete triaadidena kulmineerub, demonstreerides ka füüsilise keha piiritustumist seesmises okeaanilises kogemuses: (1) „[---] mu sulanud ihu segab huumavaid, sigivaid mõtteid – (2) alasti, pritsivaid

ja ritsuvaid lasteihusid – kes lahkuvad (3) ilmaaegu, ilmaaegu – ilmaaegu...“ (Oks 2003: 242) Esimeses mitteidentses ja ambivalentes (pseudo)kolmikus näeme füüsilise ja psüühilise sfääri segunemist, kus koondentiteeti iseloomustab epiteetide triaad „sulanud, huumav, sigiv“, samas kui kolme distinkitse osalisena saame esile tõsta „sulanud ihu“, „huumavaid mõtteid“ ja „sigivaid mõtteid“. Oluline on ka verbi *huumama* topelttähendus, mis õigekeelsussõnaraamatu⁷² järgi hõlmab nii hõõgumist kui (tumedat) valutamist – seeläbi seostub oksaliku seksuaalsusega taas ka valukogemus, samuti veel elementaarne, alkeemilise sisemise tulega haakuv hingelis-ihuline põlemine. Järgmises triaadis (2) näeme ilmnemas epiteetide kolmiku alguses Oksale iseloomulikku adjektiivi *alasti*, millele järgnevad kõlaliselt motiveeritud paarina v-kesksõnad verbidest, mis autori poetikas seostuvad tungilisuse ja seksuaalsusega, ent mis sellel juhul täiendavad mitmuses substantiivi „lasteihusid“. Viimased peaksid kujundina tähistama lause eelmises osas objektina esile tõstetud „mõtteid“, mida samuti kirjeldati otsesõnu seksualiseerituna kui „sigivaid“. Lause päris lõpp (3) kirjeldab omakorda nendesamade rõhutatult ihuliste mõtete lahkumist justkui eesmärgipäratult, ilma kindlat sihti saavutamata, tuues niiviisi kolmekordse kujundlikkusega esile tungide rumalat korduvust ja teadvuslikku mõttetust.

Laskumata numeroloogilistesse arutlustesse, võiksime nentida, et kas või Jungi 1944. aasta teoses „Psychologie und Alchemie“ rõhutatakse korduvalt arhetüüpselt täiuslikkust tähistavate arvude, nagu kolm ja neli, olulisust unenägudes, alkeemilistes traktaatides, muinasjuttudes ja mütoloogias ning folklooris laiemalt (vt Jung 1980: 62, ka nt *ibid.*: 52, 59, 108). Sestap tuleks näha nende kujundite esinemist nii Oksal kui Lautréamont’il just nimelt teatavate mitteteadlike psüühiliste printsiipide tööna – või siis pärimuslike-rahvakultuuriliste mõjutustena nende tekstides. Võiksime osati koos Kristevaga öelda, et modernistliku diskursusega taas lääne kirjandusse tunginud keele-eelne tungide koor ja seesmise kogemuse kirjutus on küll rimbaud’likult väljendudes absoluutselt moodne, kuid samaviisi on see ka ürgne, sisaldades müütide ja unesügavustest individuatsiooni käigus esile kerkivate kujundite ajatut aktuaalsust.

4.3.4. Binaarsus subjektis ja subjektist väljas, topeldused keeles

Mõneti lihtsustades võiksime siiski Freudi järgides psühhoanalüütiliselt väita, et igasugune pealtnäha motiveerimatu multiplikatsioon sümboliseerib ühtsuse lõhkumist (Freud 2007: 321), mille kõige silmatorkavam näide on ometi igasugune topeldamine, mida kohtame ka subjektiivalistes binaarsustes. Nimelt ei ole seesuguste subjektiliste ümberpaigutuste ja paljunduste kontekstis ebaoluline, kuidas Freud täheldas, et unenäod, kus kujutatakse ühe falloose asemel mitut fallost, sümboliseerisid enamasti samuti sugulist võimetust või kastreerimist (*ibid.*). Sugulise elemendi – falloose – loogika järgi on ainukesed võimalused binaarsed, null

⁷² Vt ÕS märksõna *huumama*, <https://arhiiv.eki.ee/dict/qs/index.cgi?Q=huumama&F=M> (vaadataud 16.9.2023).

või üks. Seejuures ühe kui identiteeti kinnitava ühtsuse seisukohast on kõik teised variandid samastatavad subjekti terviklikkust ja positsiooni hävitava kastratsiooniga.

Sellega seoses ongi Kristeva sõnutsi subjekti väljaspoole pihustumise foonil (Kristeva 1974: 319) märgilise tähtsusega duaalsuse avaldumine „Maldorori lauludes“ nii subjekti enda kehas kui ka loomulikes objektides: (1) „Istun kärus ja mind veetakse giljotiinipostide binaarsuse poole.“ (V laul, 3. stroof; Lautréamont 2024: 165); (2) „Painutage oma põlveketrade binaarsus maapinna ligi ja kõmaga teie laul hauatagusel häälel.“ (V laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 173); (3) „Surusid ühe põlve vastu mu rinda, teise aga toetasid niiskesse rohtu, pigistades ühe käega mu mõlemad käsivarred [otsetõlkes: käsivarte binaarsuse] otsekui kruustangide vahele, ning ma nägin, kuidas sa teisega haarasid pussi oma vööli rippuvast tupest.“ (V laul, 7. stroof; Lautréamont 2024: 183) Nende näidete puhul avaneb (1) allegooriline kujutluspilt subjekti enda tahtest sõltumatust liikumisest surma poole, (2) käsk alistuda, enesekontrollist loobuda, alistuda teispoolse laulule ning alluda protsessile ning (3) kehaline, liigiomane binaarsus, mille ihuline tunnetuslikkus väljendub intensiivselt just nimelt vägivalla ja seksuaalsuse kaudu.

Väljenduse plaanis kohtame seesugust binaarsusega haakuvat topeldamist ka Oksa morfoloogilistes iseärasustes, kus sidekriipsuga ühendamise teel saadakse hulgaliselt niinimetatud kohver-sõnu, mida tavapärasest kirjakeeles ei kohta, kusjuures sagedasti esineb tähenduse intensiivistamise ja mõttehoo ümberkandmise huvides ka sama sõna kahekordset esitamist. Näitlikustamise huvides vaatame esmalt mõningaid identse ja mitteidentse, ent semantiliselt kaude motiveeritud ja assotsiatiivse morfoloogilise topeldamise näiteid „Emaste“ esimesest peatükist: (1) „tunnevad tumedaid valu-valu jooni“; (2) „mitte ilusutada seda lahtist-janunevat ninasõõret“; (3) „kaks vaatavad [---] kannatav-argasid ootamise-silmi“; (4) „ihuline, värisev ja kiskuv-venitav“; (5) „igavesti-neelava elu võitlemiseks“; (6) „kõik-kõik tühjeneb“; (7) „lühikene elu-elu“; (8) „kolletab tasa-tasakesi“; (9) „suguhing omas metsalise-looma raskuses“; (10) „ette vaatama, taha vaatama peavad-peavad“; (11) „lase emase-vasikat niikaua imeda“; (12) „karakterlikult valus-ootav pool“; (13) „kõik-kõik – terve elulaul“; (14) „on õhus midagi [---] põlatud-tüdrukulist ja haletsemisväärilist ingel-jumalikku“; (15) „jumalik-jõuetu ja inglilik-ilmaaegne“ (Oks 2003: 239–241).

Esmajoones võime muidugi nentida, et liitsõnades, kus mõlemad osad on identsed, täidab kordus harilikult tähenduse intensiivistamise eesmärki⁷³. Nendes näidetes võimendatakse seega tumedat ja transgressiivset valu (1), elukõiksust, subjekti ja tema eksistentsi raamivat totaalsust, mis tähendusest ja libidinaalsest energiast surmavat *jouissance*’i püüdes tühjaks voolab (6, 13), samuti ka tollesama kõiksusega subjektiivselt tihedasti seonduvat elu (7) ennast, mida iseloomustab just nimelt lühidus, hääbumine ja surma poole suunatus. Sedasama kuhtumist kui naasmist potentsiaalsesse rahuseisundisse markeerib topeldatud adverb *tasa*. Topeldatuna

⁷³ Nähtust on ilmselt omajagu uuritud, näiteks prantsuse keele puhul võib konsulteerida Elisabeth Richardi 2004. aastal ajakirjas „L’information grammaticale“ ilmunud artiklit „La répétition : syntaxe et interprétation“ („Kordamine: süntaks ja tõlgendus“).

esineb ka modaalverb *pidama* mitmuse kolmandas isikus (10), kusjuures Oksale iseloomulikult on too grammatiline isik hämar ja varjatud, tähistades võib-olla suguühtes osalejaid, võib-olla mehi, võib-olla üksnes naisi, võib-olla midagi muud, mingeid rõhutatult nimetamatuid psüühe seesmise dünaamika osalisi.

Seal, kus neologistlike liitsõnade osapooled pole samased, toimivad need teineteist semantiliselt täiendavalt. Sageli aitavad need ka lugejal mõista autori ja/või lausumise subjekti tähendusvälja kuuluvaid semiootilisi kobaraid, kus ilmnevad assotsiatsioonid võivad harilikust erineda ning peegeldavad seeläbi nii autori suhet valitsevasse diskursusesse kui ka tema protsessuaalse subjektiivsuse objekte – neid, kellele ja kuidas libiido on suunatud. Sealjuures võivad seksuaalse, erootilise ja tungilise iseloomu omandada tavatud kehaosad, mis saavad uue tähenduse mõne suguelunditega seotud omaduse järgi, mida enamasti võib sobitada imaginaarse paariga *õnarus-eenduvus*. Nii kujutatakse ninasõrmeid (1) kui „lahtisi-janunevaid“ – selles paaris peitub ühtaegu januna avalduv iha, teisalt avatus ja vastuvõtlikkus, lahtiolek psüühilistele või füüsilistele objektidele välisilmast ehk retseptiivsus teise ihale.

Kummastava adjektiiv-adjektiiv, noomen-noomen paariga kirjeldab lausumise subjekt kellegi nägemisorganeid (2), kes potentsiaalselt võiks olla tõlgendatav jumalana („ta, kes taeval ligemal on“; Oks 2003: 239), kes maiste olendite seksuaalakte pealt vaatab, andes suure „teisena“ nende ihale tähenduse ning toimides sealjuures Oksa protsessuaalse subjekti fundamentaalse fantaasia pideva ja ülilusliku tegelaskujuna. Kristliku süü- ja patuõpetuse kaudu määratleb ja suunab ta lakkamatult iha esinemisviise, kinnitades sedakaudu valitsevat diskursust. Ometi seab teksti subjekt oma käimasoleva protsessiga seda diskursust pidevalt kahtluse alla, kombates tema piire. Kuid niisamuti on kindel, et just tänu nihete ja transgressioonide korduvusele tulevad nood piirid üleüldse nähtavale. Lisaks skopofiilsele taustale, mida sellisel foonil kujutatud jumala pilk protsessuaalse subjekti ihale lisab, on märkimisväärne ka see, kuidas tolele pilgule endale kantakse üle kannatus, argus ja ootusärevus, andes talle ühtpidi sel viisil mõningad Kristuse karakteristikud. Samas projitseeritakse talle teisalt subjekti enda sisemusse valitseva diskursuse mõjul inkorporeeritud ihad – ja nende ihadega seonduvad ning süütundest kantud piinad.

Seoses niinimetatud jumala pilguga, mis, nagu näeme, Oksa „Emastes“ näib subjekti iha määratlevat, kehistades suurt „teist“, kellele siinseid tungilisi akte etendatakse, sobib meenutada Lautréamont'i V laulu 3. stroofi, millest ka peatüki alguses moto võtsime: „Meie uks on Taevase Bandiidi metsikule uudishimule avatud.“ (V laul, 3. stroof; Lautréamont 2024: 165) Maldorori subjekt mängib sellesama kristlikust mõttest mõjutatud motiiviga, mis omistab jumalikule pilgule osa subjekti psüühest – või nagu ilmneb Oksa struktuuris: vähemasti ühe kolmandiku mees- ja naisaspektide kõrval, olgugi et too kolmetine dünaamika toimib justkui paralleelselt ihu, hinge ja sugu triaadiga. Vaadeldavas Lautréamont'i tsitaadis tuleb aga välja see, kuidas protsessuaalne subjekt soovib teatavas *stasis*'es tollesama paljususe vastu mässata,

kuulutades läbi rimbaud'liku (virtuaalse) parafraasi: „Kuni ma eksisteerin, ei ole ma keegi teine.“ (V laul, 3. stroof; Lautréamont 2024: 165) Psühhoanalüütilises plaanis võib siin olla tegemist teatavat sorti *rejet* ehk salgamisega, kus alla surutud teave jõuab teadvusesse üksnes läbi eituse. Seeläbi võib, arvestades lausumise tekstuaalset konteksti, näha tolles väites just nimelt veelgi intensiivsemat kinnitust mitmikustatud häälele ja tahetele libiseva subjekti sisemuses. Viimasele annab tegelikult kinnitust juba tsitaadi alguses esile tõstetud nending, mis vastuvaidlemist kannatamata kinnitab meie teadvuse – kui mitte terve psüühe, sealhulgas teadvustamatuse – ukse avatust „teise“ pilgule.

Ent pöördudes tagasi „Emaste“ liitsõnalise poeetika juurde, siis seksuaalsusega on tihedalt seotud ka järgmine v-kesksõnadest moodustatud epiteedipaar (4), mis näib kirjeldavat abstraktset ja obskuurset objekti, mida esitatakse ometi justkui hinge sünonüümi või paarilisena, millel seksuaalsuses ja igasuguses tungilises liikumises justkui kande roll oleks, luues kontekstuaalselt aimduse, justkui võiks siin olla mõeldud oksalikku sugu. Autorile – ja eriti „Emastele“ kui tekstile – iseloomulikult jääb hämaraks, kas „kiskuv-venitavana“ kirjeldatakse mees- või naissuguorganit. Kujunditest läbikumav biseksuaalsus on seega ka siin rõhutatud ning süvendab kujutluspilti oksaliku subjekti seksuaalse identiteedi fluktuatsioonidest erinevates *stasis*'tes, kus ihaobjekt ja ihasubjekt võivad okeaanilises ja panpsüühilises kogemuses üksteise ja ümbritsevaga vaheldumisi rolle vahetada, üheks sulada, seguneda. Sellega väga sarnases kontekstis ilmub juba järgmises lauses elu kirjeldamisel sõnapaar „igavesti-neelav“ (5), seostudes muu hulgas obskuursetes, komplekssetes ja ühetisele tõlgendusele allumatul viisil „paarisurumise“, „vastase hinge hämara seina“, „sulatava tulelapikese“, „joomise“, „võitlemise“ ja „ümberseedimisega“, haarates nõnda oma haardesse nii iha, janu, sulamise, põlemise, ühtimise kui ka kannibalistliku hävitusega seotud märksõnad: „Ja need, kes paarisurutult alt üles noomivad, kes vastase hinge hämarale seinale sulatava tulelapikese teevad – need joovad omas võimukuses selle igavesti-neelava elu võitlemiseks, ümber seedimiseks.“ (Oks 2003: 240)

Kristliku sünkretismi taustal mõjuvad mõneti ootuspäraselt kaks järgmist paari, kus naist kirjeldatakse kui „emase-vasikat“ (11) ning meest, vähemalt oletatavasti, kui „metsalise-looma“ (9). Ometi tekib ka siin otsemaid mõningane segadus, kui märkame, et „metsalise-looma“ raskusena kirjeldatakse „uputavat“ „suguhinge“, mis peaks matma enda alla kõik: „Miks ei uputanud suguhing omas metsalise-looma raskuses kõike, mis muud, kõrvalist, ilmaasjatut on – ära?“ (Oks 2003: 240). Seda segadust toonitab ka lõigu algus: „Kui kõik mööda – öö, siis oli lühike, nii lühike.“ (Oks 2003: 240) Omakorda „emase-vasikat“ kirjeldatakse oraalse fiksatsiooniga imemas, objekti täpsustamata, ent „kiimaliste luhtade“ ja „ropult kohisevate puudega“ määratletud keskkonnas, mistap tegevuse obskuurne, ent rõhutatult seksuaalne iseloom on eksplitseeritud: „Siis rända individuaalselt, teisi häbenemata, aeglaselt ja määratumat ilma eneses varjates üle kiimaliste luhtade, ropult kohisevate puude alla, ja lase emase-vasikat niikaua imeda, kui aeg täis saab.“ (Oks 2003: 240)

Sellesama seksuaalse liikumise sees kõnetatab subjekt ainsuse teist, hetkeks justkui feminiinses *stasis*'es fikseerunud isikut (12), käskides tal pöörata ette „tüdrukulikult, karakterlikult valus-ootav pool“ (Oks 2003: 240) ning alluda mehelikule dominatsioonile, kusjuures seda ise justkui kõrvalseisjana kuulates. Sedasi asetab Oks rõhu taas just nimelt helilisele virvarrile, keskendudes visuaalsete kujutluspiltide asemel ka ise rohkem tungilise dünaamika kõlalisele ja rütmilisele voole.

Raskelt fikseeritava soolise identiteedi juurest liiguvad seksuaalsuse semiootilisse kobarasse kuuluvad sõnapaarid naiselikkust markeerivalt „põlatud-tüdrukuliselt“ (12) edasi „ingel-jumaliku“ (12) juurde, kusjuures mõlemale eelneb veel sidekriipsuta sõnapaar „õnnetut härjalist“. Sedasi luuakse taas teatav kolmik, kuhu mahuvad sisse nii mehelik, naiselik kui jumalik komponent, markeerides nõnda jälle nende kõigi iseloomulike atribuutide kohalolekut protsessuaalse subjekti sisemuses. Nn jumaliku komponendi pidevat, ent tunnetatud puuduolekut rõhutatakse just nimelt tollesama „Emaste“ esimese peatüki kahe viimase sõnapaariga: „jumalik-jõuetu“ ja „inglililik-ilmaaegne“ (13), muuseas toonitab lausumise subjekt, et kõigel, mis sellistele taevalikele, ent huvitaval kombel oma jõuetuses ja ilmaaeguses-kasutuses vastuokslikele kontseptidele vastaks, pole siia ilma asja nii kaua, „kui kõikujal [*sic*] sugu hinge asemel funktsioneerib“ (Oks 2003: 241). Sedasi nähtub oksaliku paradigma paradoksaalsus: subjekti määratlevad tema tumedad, ohjeldamatud ja vastandlikud ihulised tungid, mis tulenevad otseselt tema soost. Ometi on kuhugi eemale positsioneeritud alati kättesaamatu, ent samas hüpoteetiliselt võrdlusalusena eksisteeriv, soost ja seksuaalsusest lahutatud hing.

Nõnda on eelnevate näidete kontekstis binaarsuse aspektist esmaoluline just nimelt sugudevaheline eristus, mida Oks ilmselt algupärase ja fundamentaalse jaotusena näib oma filosoofilise häälega kuulutavat, ent mis tungilistes tekstuaalsetes vormides kiirelt igasugused identifikatoorsed parameetrid minetab, hajudes ühtlaseks vibratsiooniliseks eeloidipaalseks tungide lauluks, mis „ihuline, värisev ja kiskuv-venitav on“ („Emased“; Oks 2003: 239–240). Tõlgenduslikult võib ometi näha, et samas tekstis leiduv sedastus – „Kahekesi – kaks himukat ilma – kaks sugu.“ (Oks 2003: 239) – selgitab hoopis nii nais- kui meessooliste tunnuste ilmumist ühes subjektis. Nimetatud raskesti defineeritavad tunnused asuvad kusjuures kõnelusse kahe himuka tungilise vooga, kus sugutung ja iha hävingu järele saavad kokku selles elulaulus, mille kohta Oks ise pisut hiljem „Emaste“ tekstikoes ütleks kui „sulavad värinad“ (Oks 2003: 246).

Identseid sõnapaare „Maldorori lauludes“ Oksaga sarnasel kujul ei kohta, ent ometi leidub siin mõningates stroofides niinimetatud refrään, lauseid, mida korratakse identsel kujul ning mis multiplitseerituna rõhutavad mõnda Lautréamont'i poeetika olulist aspekti. Võib-olla kõige markantsema näitena seesugusest kordusest tuleks esile tõsta I laulu 11. stroofis kujutatavat perekonnapilti, mida Maldoror rikkuma ja diskursiivselt nihestama saabub. Viimases kordub neli korda raskesti määratletava ja ambivalentse minasubjekti kui Lautréamont'i/Maldorori enda rütmistatud sedastus: (1) „Eemalt kuulen ägedaid, kestvaid valukarjeid.“ (I laul, 11. stroof; Lautréamont

2024: 26–27) Teine markantsem näide samasugusest refräänilisest korduvusest pärineb III laulu 2. stroofist, kus kujutatakse hullu naist ja tema subjektsuse diskursiivset peegeldust, mis põimub üheks *laulude* protsessuaalse minasubjekti endaga. Seal kordub kolm korda järgnev deskriptiivne fraas, mis on esitatud justkui kõikiteadva autor-subjekti vaatenurgast ning kuhu põimub muu hulgas inimeseülese metamorfoosi võimalikkus: (2) „Lapsed ajavad teda taga ja loobivad kividega, nagu oleks ta rästas.“ (III laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 100, 101, 104)

Oluline on märkida, kuidas eelneva põgusa numeroloogilise arutelu taustal näeme ka siin, kuidas refräänilised laused korduvad vastavalt neli ja kolm korda, peegeldades taas arhetüüpset täiusekujutelm. Sealjuures on esimesel juhul (1) kajastatud eemaloleva teise kannatuse äärmuslikku väljavenitatust ja üliluslikku kestust, mis lausumise protsessuaalset subjekti tema ihade struktuuris mõjutab. Teisalt (2) kajastuvad teises juhtumis hullu narratiivi seosed linnulike-loomalike-ämblikuliste moonetega: „Ämblike pikad koivad keerlevad ta kuklal; need pole muud kui tema juuksed. Tema nägu ei sarnane enam inimese näoga ja taoti pahvatab ta naerma kui hüään.“ (III laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 100) Samuti väljendub kividega loopimises hullu naise diskursiivse üleastuvuse esmane karistus, mis seisneb ühiskonna hukkamõistus ja hoolimatus füüsilises vägivallas tema vastu. Ka on siin (2) potentsiaalselt tunda piibellikke motiive, kui assotsiatiivselt lasta koosmõjuna tekkida tuttavlikul pildil Jeesusest ja abielurikkujast naisest, keda rahvahulk valmistub kividega loopima – seeläbi võiks siin näha ka kaudset, baudelaire’ilikku vihjet silmakirjateenrist lugejale, sest kas ei provotseeri Lautréamont’i subjekt samuti oma *hullu tantsuga läbi laastatud mõistuse udu* (III laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 100) lugeja raevu ja meelepaha ka siin?

Pöördun selle alapeatüki lõpetuseks tagasi binaarsete vastanduste ja dünaamiliste triaadide juurde Oksa ja Lautréamont’i varamodernistlikul psüühilisel maastikul. Selleks tuleb vahekokkuvõttena protsessuaalse subjekti seesmistest jõudude tungilistes liikumistes korrata üle kaks tuumset kolmikut, mille juurde siinses töös ikka ja jälle tagasi tuleme ning mis üheaegsete dimensioonidena toimides mõjustavad ja juhivad kogu tekstisiseste kujundlike, rütmiliste representatsioonide esitust – ja seeläbi ka protsuaalse subjekti üleastuvuste mängu: (1) ihu, hing ja sugu – kuhu taoti sekkub suplementaarse komponendina ka vaim, mõistus, *ratio*, mis sealjuures täiendab numeroloogilist kõikumist kolme ja nelja elemendi vahel, – ning (2) mees, naine ja jumal. Sealjuures tuleb ilmsiks, et esimeses triaadis Oksa töödes metatekstuaalse ja filosoofilise motiivina pidevalt esile tõstetud sugu, mida samastatakse teatud *stasis*’te korral ka kord hinge, kord ihuga, ent teisel neile hoopis vastandatakse, „Maldorori laulude“ eksplitsiitsetest arutluskäikudest puudub. Tolle sugulisuse kohalolu ilmneb üksnes implitsiitselt läbi tungiliste ja üleastuvate seksuaalse vägivalla aktide.

Ometi võib nentida, et mingil määral võib oksaliku soo kohatist analoogi näha Lautréamont’i inimsoos, olgugi et too *l’humanité*, mille hulka mittekuulumist protsessuaalne subjekt soovib taoti rõhutada, hõlmaks justkui esmapilgul laiemat tähendusvälja, sobitub ta kontekstuaalse raamina siiski kokku ka Oksa kontseptiga.

Esmalt ühendab implitsiitselt Ducasse'i inimsugu ja Oksa sugu süü, rikutus ja positsioon subjekti hävitusiha objektina. Teisalt tuleneb inimese sisemine süüdi olek just nimelt sellest, et talle on sugu sisse pandud. Oksal ilmneb see otsesõnu (nt Oks 2003: 241), Lautréamont'il varjatumalt, kusjuures otsese, rohkem või vähem kahetseva süüdlasena kõlblusetuses tõuseb esile kas jumal ise⁷⁴ või kõnelev subjekt kui Maldoror-Lautréamont ise⁷⁵. Lisaks tuleks siinkohal pöörduda tagasi peatüki alguses esitatud tsitaadi juurde, kus lisaks valu ja magususe ehk kannatuse ja ülima mõnu kui *jouissance*'i segunemist toonitavas katkes „Nimetust elajast“ esitab Oks ka samasuse luule, hinge ja soo vahel, rõhutades nõnda seda, mida Georges Bataille nägi analoogia poeesia ja erootilise seesmise kogemuse vahel: „Luule on inimese hing, ja hing on sugu. Luule on hingede sugu.“ (Oks 2003: 302)

Mis puudutab teist kolmikut, siis ka siin tuleb nõustuda Kristevaga, et Lautréamont'i fiktsionaalsel minal identiteet puudub (Kristeva 1974: 323). Niisamuti oleme näinud, et mees- ja naissoole ning taevalikele olendeile omased jooned ja tunnetuslikud atribuudid funktsioneerivad Oksagi protsessuaalse subjekti sees ühel ajal ja/või kordamööda, tuues nähtavale tuumseid, Oidipuse-eelseid liikumisi psüühilises dünaamikas.

Keskse subjekti pihustunud projektsioonina on Kristeva sõnusti „Maldorori lauludes“ identiteet määratud üksnes hüpoteetiliste karakteritena esile tõstetud inglitele. Subjekt ise püsib lakkamatus psüühilises konfliktis, mis üksnes aeg-ajalt peatub teatavais sümboolselt fikseeritavates punktides, mis võimaldavad struktureerida tema suhet tegelikkusega: „Inglid sarnanevad ikka iseendaga, oma elutee keskel ja ka alguses: kuid mina ei sarnane endaga enam ammugi!“ (IV laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 124) Ometi on sellises väites ilmne üksnes kõneleva subjekti ideaalne kujutus taevalikust ühtsusest. Binaarses süsteemis nulliga võrdsustuv mitmelisus tuleb tegelikult nähtavale sedamaid, kui mõni ingleist siseneb fantaasia areenile, tuues kaasa ootamatuid metamorfoose ja põhjendamatu kaskade: „Taevast laskus üks peaingel, issanda sõnumitooja, käskis meil muutuda üheksainsaks ämblikuks ja tulla igal öösel imema su kõri, kuni saabub kõrgem korraldus, mis karistuse lõpetab.“ (V laul, 7. stroof; Lautréamont 2024: 184)

⁷⁴ „Mu peainglid leidsid ilmaruumi tihedusest minu opaaja tuunika leegitsevad riismed, mis üle hämmeldunud rahvaste hõljusid. Nad ei suutnud seda kokku lappida ja minu keha jääb nende süütuse ees alasti; unustamatu karistus vooruse hülgamise eest. Kae voolusänge, mis mu jumeta põsisse vaotatud on: need on spermatilk ja veretilk, mis rajavad vaikselt teed piki minu kuivi kortse. Jõudnud ülahuuleni, teevad nad meeletu jõupingutuse, tungides minu suu pühamusse, kus vastupandamatu kõri tõmbab neid ligi nagu magnet. Nad lämmatavad mind, need kaks vääramatut tilka. Mind, kes ma seni ennast kõikse vägevamaks arvasin; aga ei; olen sunnitud kummardama kahetsuse ees, kes karjub mulle näkku: „Pole sa muud kui vilets patune!““ (III laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 115)

⁷⁵ „Küllap oli see mu haige mõistuse hullus, küllap oli see varjatud loomusund, mis mind seda kuritegu sooritama sundis, nii nagu kotkas oma saaki kisub; ja ometi, mina kannatasin niisama rängalt kui mu ohver! Anna mulle andeks, nooruk.“ (I laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 12)

Inglid figureerivad tihti ka Oksa proosaluules, ent olgugi et sealgi on neil kanda teatav vahepealne, transgressiivne subjektiivsus, on raske öelda, et neidki iseloomustaks kindel ja fikseeritud identiteet. Ometi ilmuvad varieeruvate nimede ja ranges kategoriseerituses siiski rangemale identiteediprintsiibile viitava hierarhiaga inglid tihendatud järjestuses proosaluuletuses „Perekonna hommikutund“: „Üle põiki paisatud inimeste irvitavad näljainglid, tõveinglid, vaevainglid. Seal nende taga aga krooniga surm, peaingel, tõsine, armastav ja kaastundlik kõigi magavate, suurte ning väikeste vastu. Need noorte irvitavate inglite näod on vastikud, ainult tema on hea, armas ja südamlilik... // Valguse sõjavägi tungib ikka tihedamate ridadega neljaruudulisest ähmasest aknast sisse. Soldatite vahetus. Ööinglite vahikord on lõpule jõudnud. Kõik valuinglid, vaevainglid, viletsuse- ja kiusatuseinglid ruttavad enne lahkumist magajaid äratama. Peaingel, kes viimasena lahkub, hoiatab neid kaua ja tungivalt.“ (Oks 2003: 126) Lisaks Hynose-Thanatosena esineva peaingli demonlikele-irvitavatele öö-, nälja-, tõve-, vaeva-, valu-, viletsuse- ja kiusatuseinglitele figureerivad Oksa inglidiskursuses „ökitavad uneinglid“, kes „laulavad muinasjuttude maast“ („Küla“; Oks 2003: 364) ja „vihmade inglid“ (*ibid.*). Sedasi näeme, et inglid seostuvad otseselt psüühiliste ja ihuliste ihade ning soovide, puuduste ja vaevustega, ent nad võivad samamoodi juhtida ka looduse ja atmosfäärinähtusi. Pealtnäha range liigituse juures on oluline täheldada, et mitte ühtki n-ö alumise hierarhia inglitest ei iseloomustata põhjalikumalt ning pigem rühmitatakse neid iseloomulike ihalis-tungiliste liikumiste alusel ja nende eraldiseisvad rollid võimaldavad tõenäoliselt üsna suurt variatiivsust, äravahetamist. Inglise kõrval ilmuvad nendega üpris lähedases positsioonis ka teised immateriaalsed-ihutud olendid, sealhulgas kuradid ja haldjad (vt nt Oks 2003: 184, 185, 245).

Selgelt seostuvad inglid Oksale omase identifikatsiooniprintsiibi kaudu minasubjektile endale omaste tungide projektsiooniga „teisele“. Kuid olgugi et neil on mõningased emaste tunnusjooned, on nende seksuaalsus vähemasti taoti voolavam ning ihad autoerootilistele-nartsissistlikele tsentripetaalsetele liikumistele taandatavad: „Ainult rinnad on neil poolinglitel, kuna alumine ihu nilbes, värvita kogus ujub – ja need suguinglid tahavad sind ära lämmatada, kui nemad endid üksteise vastu suruvad rahustamiseks, ja rohkem nad ei ihalda...“ (Oks 2003: 274) Siinses näiteski näeme, et sooliste tunnuste aspektist on inglid esitatud ambivalentsete olendeina. Otseselt on vihjatud ka psühhoanalüütilisele kastratsioonihirmule, mis seostuks just nimelt väikese poisi küsimusega ema peenise olemasolu kohta. Oksale iseloomulikult kombineerub ühe triaadi jumalikkus teise triaadi sugulise seksuaalsusega, kontamineerides ühel ajal erinevaid dimensioone ja nende komponente. Tasub meele pidada, et seksuaalsuse seisukohast on lakkamata kohal ka inimeseülene loomalikkus, mis meheliku, naiseliku ja jumaliku sfääriga taas eriilmelistes kombinatsioonides põimub. Ilmsena on viimases näites taas esil ka seksuaalsuse lämmatav, hävituslik aspekt ning rahustumise, algseisundisse pöördumise ja ihade reprodutseerimise lakkamatu võnkumine.

4.4. SUBJEKTI PIIRIDE ÜLEINIMLIK-INIMESEÜLENE AVARDAMINE

Olles vaadanud protsessuaalse subjekti peamisi kujunemisprintsippe Erore ja Thanatose lakkamatu võitluse valguses konfliktuaalses psüühes, tema fantaasias ja tegelikkuses, on sobilik liikuda edasi selle kõnealuse subjekti piiride üha hoogustava avardumisega modernistlikus tekstikoes. Võtame vaatluse alla nii sünkretistlike ja fantastiliste inglite positsioonid, jungiliku varju ning suhte ürgsesse teisesse kui emasse.

4.4.1. Vari, inglid ja naasmine akvaatilisse emaihuu

Arvestades, et inglid sisenevad nii Oksa kui ka Lautréamont'i teksti kangelase seisukohast teiseste tegelastena, siis kerkib küsimus, millisel moel suhestuvad niinimetatud protsessuaalse subjekti tungid ülejäänud kirjanduslike subjektidega ning kas antud juhul on päriselt tegemist teiste subjektidega või üksnes tungiliste homogeensete peegeldustega, mis jäävad ikka ja ainult üheainsa ainuilmelise iha teenistusse. Sest, tõepoolest, klassikalises romaanis, nagu Kristeva ka rõhutab, muutuvad sümboolikasse sisenenud tungid heterogeenseteks tegelasteks (Kristeva 1974: 323). Mõneti juhtub seda ka Lautréamont'il ja Oksal, kuid mitte päriselt, nende kirjanduslikud tegelaskujud ei omanda psühholoogilist sügavust ega teisesust, jäädes üksnes projektsioonide tasandile. Küll salgab subjekt nende tungiliste projektsioonide endalekuuluvust, nagu kirjutab Lautréamont „Maldorori lauludes“: „Too vari, mis minu magamistoa seinale võrratu jõuga joonistab oma sarvestund silueti fantastilise kujutise, kes ta ometi on?“ (IV laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 137) Tsitaadis kujutatud varju puhul võib leida arhetüüpseid sarnasusi Jungi analüütilisest psühholoogiast tuttava varjuga (vt Jung 1951; „Aion“, ptk „Der Schatten“ („Vari“)⁷⁶), psüühe tumedama poolega, mis sisaldab heast ja kurjast teispoole jäävat materjali, mis on teadvusest välja surutud või mille tee sinna on olnud algusest peale tõkestatud.

Kristeva järeldab, et Lautréamont'i puhul võib sellisest fiktiivse protsessuaalse subjekti vaatepunktist näida subjekti potentsiaalne ühtsus üksnes tagasipöördumisena mäluelsesse ja akvaatilisse emaihuu või elutusse, ebainimlikku, surnud olekusse. Sealjuures sõandab ta järjekindlalt kaitsta hüpoteesi, et „Maldorori lauludes“ saabki identiteet üksnes ollagi inglitel, emaihus või surnult (Kristeva 1974: 323). Emaüsale viitava okeaanilise keskkonna ihalus leiab väljenduse I laulu 9. stroofis, mis on otsesõnu pühendatud ookeanile ehk merele ehk homofoonilise samasuse kaudu emale (pr k *la mer* = *la mère*). Sarnaselt inglitega ja erinevalt Maldororist on ookeanil identiteet: „Vana ookean, sa oled identsuse sümbol: oled alati iseendaga võrdne“ (I laul, 9. stroof; Lautréamont 2024: 18). Naasmist likviidsesse ühtsusesse kirjeldab Lautréamont'i subjekt ka sellise mehe pihtimuses, „kes mäletab end elanud

⁷⁶ Tuleb muidugi nentida, et Jungi kontseptsioon ei tekkinud kindlasti tühja koha peale. Kahtlemata leiab „varju“ varasemaid esinemiskujusid nii folkloorist, esoteerikast, kirjandusest kui filosoofiast. Kui püsida kas või 19. sajandi lõpu okultses kontekstis, võib näha eksplitsiitseid seoseid tollesama *Der Schatten*'iga ka toonases teosoofilises kirjanduses (nt Besant 1892: 35).

haikalana ligi pool sajandit Aafrika rannikul kulgevates allhoovustes“ (IV laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 139). Mainitud metamorfoos näitlikustab Lautréamont'i libidinaalses struktuuris kohati avalduvat panseksuaalsust, mis lähendab teda Oksale, niisamuti ka igasuguse võimaliku ühtsuse asetust inimesest väljapoole.

Lautréamont'i kui jutustava subjekti piiritlematu, pidevatele metamorfoosidele allutatud iseloom on „Maldorori lauludes“ korduvalt rõhutatud, nii ka varemgi tsiteeritud IV laulu esimeses lauses, mis seab kahtluse alla kõneleja kuuluvust inimeste või loomade, elusa või eluta looduse sekka: „See on inimene või kivi või puu, kes lööb lahti neljanda laulu.“ (IV laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 123) Veelgi intensiivsemalt tuleb sedasorti fluidne ihuline pidevus esile sama laulu 4. stroofis, kus erilise hallutsinatoorse intensiivsusega leiab aset transgressioon bioloogilis-korporaalsetes piirides, tuues taas mängu ka tungilise vastanduse elusa ja eluta vahel: „Minu kuklast kasvab nagu sõnnikuhunnikust hiiglasuur sarikaliste väätidega seen. Istun vormitul mööblitükil ega ole oma ihuliikmeid juba neli sajandit liigutanud. Mu jalad on juured maasse ajanud ja moodustunud lopsaka taimestiku, mis ulatub vatsani ja on täis ilgeid parasiite, nii et ma pole veel päriselt taim, ent ka mitte enam liha.“ (IV laul, 4. stroof; Lautréamont 2024: 135)

Sarnaseid subjekti piiride laiendamisi inimesest välja kohtab ka Oksal, tihemini seotuna küll teise ja kolmanda grammatilise isikuga, mitte niivõrd esimesega, ent kandes alati jutustava subjekti seksuaalsuse peegeldusi. Nii võib pöördumises „sinu“ ehk lugeja poole sisalduv imperatiiv asendada inimkuju seenega, mis imaginaarses plaanis sarnastatakse falloosega, näitlikustades nõnda tolle seene kui „piiramatu kasvuvõimega organismi“⁷⁷ (EKSS 2009) analoogiat inimese ja terve looduse sees pakitseva surematu seksuaaltungiga: „Sünni seeneks, sa inimeselaps, nilbeks paksuks seeneks [---]“ (Oks 2003: 298). Samal leheküljel võrdleb Oks inimest „tungides, kirgedes ja meeleolus“ paisunud puulehega, mis kujutluslikus plaanis kuulub taas fallilisse registrisse (*ibid.*).

Eelnevad viited pärinevad passaažist, kui võtta aluseks Oksa enese pakutud ambivalentne žanrimääratlus, või proosaluuletusest, kui püsida meie endi valitud varamodernistliku terminoloogia juures. „Nimetu elajas“, mille pealkirjaks oleva sõnapaariga on tähistatud tung kui selline, on täpsemini toosama seksuaaltung, mis Möbiuse lehena ülemäärases *jouissance*'is surmatungiks üle läheb, see tung, mis on „pöörlev elajas tahtja naisterahva silmis [---] himu, inimese eluhimu“ (Oks 2003: 282). Tõenäoliselt on Oksa nii nimetu elaja kontseptsioon kui ka mõned teised ideoloogilised iseärasused – inimese piiratuse ületamine, sõda kristliku jumala vastu, ihu ja hinge vastuolu lahendamine⁷⁸ – mõjutatud Friedrich Nietzschest. „Nimetu

⁷⁷ Vt EKSS märksõna *seen*, <https://arhiiv.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=seen&F=M> (vaadatud 17.09.2023).

⁷⁸ Kohtame sarnaseid aspekte ka Lautréamont'i tekstis, ent sealsed kongeniaalsed sarnasused Nietzsche ideestikuga ei tõuku ajateljest rippuvalt mõistagi ühestki otsesest kummagisuunalisest mõjutusest.

elaja“ puhul võib näha otsest seost tema teosega „Nõnda kõneles Zarathustra“⁷⁹, mille neljandas osas, alapeatükis „Von der Wissenschaft“ saab ära märgitud see *das innere Viel*, see igäühe sees pesitsev, kontrollimatust agressiivsusest ja seksuaalsusest pulbitsev elajas, keda inimene kardab – ja peabki kartma – nagu metsikut kiskjat. Muidugi on too *innere Viel* kohatiselt samastatav eespool mainitud jungiliku varju kontseptsiooniga.

Oksa puhul nägime juba viidatud potentsiaalselt androgüünsete inglite tsitaadis, kuidas nende ihud kuuluvad pooleldi akvaatilisse miljöösse, ujudes „nilbes, värvita kogus“ (Oks 2003: 274). Ent akvaatilist sümboolikat kohtab Oksa kujundikeeles tihti eksplitsiitsemalt seksuaalse tooniga ning sageli skoopiliste või skopofiilsete kujunditega ehk pilgu ja silmadega seotud tekstikohtades, kus tungidele ja ihadele andumine seostub alatihti just nimelt teatava okeaanilise uppumisega: „emaduseta uppuvad mustad silmad“ (Oks 2003: 275), „enne lolliksminekut, enne ujuva niiskuse ärakuivamist“ (*ibid.*: 275), „upuvad aga piinates nagu vanasti“ (*ibid.*: 327). Sedasorti uppumisekujundit kohtame ka Noor-Eesti ajakirja 5./6. numbris (1910/1911) Villem Grünthal-Ridala tõlkes ilmunud itaalia romantilise luuletaja ja filosoofi Giacomo Leopardi luuletuse „Lõpmatus“ lõpuvärssides: „Kesk seda päratumat hääbub mõte / Ja uppuda on magus sinna merde.“ (Leopardi 1911: 529) Ühtpidi joonib see kokkusattumus alla uppumise kui psüühilise arhetüübi kohalolu romantilises ja nooreestilikus kirjanduskaanonis, mis ka Oksa tekstilist iseteadvust oluliselt mõjutas. Teisalt nähtub siit ürginimlik ja arhetüüpne kujundikasutus, mille kohaolu võib olla põhjendatud igasugustest kaanonitest rippumata. Teadvustamatute tungide seos merelise sfääriga Oksa ihade struktuuris avaldub järgnevas tsitaadis selgelt paralleelsena varem viidatud ookeanile pühendatud stroofiga „Maldorori lauludest“: „See oled aga sina, kes kõike seda langemist ja ülestõusmist teab, kes pöörane on äärmistes jõududes ja hullumeelselt rappuv rõksavates külma ahela katkemistes. [...] Meri...“ („Nimetu elajas“; Oks 2003: 312) Taas sümboliseerib subjektisest seksuaalset võnkumist ja alkeemilist sünni, surma ja uuestisünni triaadi mäslev, hullumeelne meri, keda sarnaselt Lautréamont’igagi ainsuse teises isikus kõnetatakse.

Ka järgnev, subjekti psüühilist liikumist akvaatiliste fluktuatsioonidega siduv näide mängib meie ees lahti Oksa seksuaalsusekäsitletu tuuma. Seal sisaldub vihjeid teatavale animistlikule panseksuaalsusele, kõigi naudingute ja rõõmude inherentsele, teadvustamatusega flirtivale tumedusele, mille kahetisus siin muuseas sõnalise topeldamisena rõhutatud saab, ning erutuse alatisele seosele valuga. Ometi ei ole selles näites jälgegi kõikjal mujal intensiivselt töötavast vihast emaste vastu, süükompleksist ajendatud iha projektsioonist, mis avaldub alatises misogüünses

⁷⁹ Teose algus oli eestikeelses muganduses ilmunud ajalehes Olevik Ado Grenzsteini tõlkes (Olevik 15.5.1901, nr 20 – 12.2.1902, nr 7). Nietzsche olulisust möödunud sajandi alguse Eesti vaimuelus ja tema mõju kohalikule intellektuaalsele maastikule laiemalt on põhjalikumalt käsitlenud Jaanus Sooväli artiklis „Friedrich Nietzsche’s Influence on the Estonian Intellectual Landscape“ (2015; *Studia Philosophica Estonica*, vol 8(2), lk 141–155).

vägivallas: „Ja siin on rõõmude rõõmude tumedad templid täis magususi kõikide elavate ühisest tungist, kus paksult pühaduste lademed enne ja pärast upuvad, kus saladuste ookeanid linnust inimeseni merekala munast aeglase kaamelini tuksatavad, ennast poovad ja värisevad.“ (*ibid.*: 245) Tuksumised, värinad, poomised iseloomustavad protsessuaalset, pidevas lahingolukorras subjekti. Sellest johtuvalt saabki stabiilne identiteet avalduda üksnes pärast tagasipöördumist teatavasse algsesse, eluta olekusse, kus subjektil on, nagu Lautréamont'i kirjelduses kättemaksuhoos mõrvatud abielunaisest, „monotoonne, täiesti homogeenne väliskuju“ (V laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 161).

4.4.2. Täenduslikustamine üksnes konfliktis. Subjekti sõda „teise“ vastu

Seega, nagu Kristeva toonitab, saab igasugune tähendustav protsess olla üksnes „mina“ lakkamatu võitlus „teisega“ (Kristeva 1974: 323). Lautréamont'il väljendub see esmajoones sõjas inimeste vastu, igikestvas võitluses, mille alalpüsimine on subjekti liminaalse, piiripealse, ent täielikku koostvarisemist takistava fiktsiooni terviklikkuse ja protsessi käigushoidmise seisukohast hädavajalik: „Kestku igavesti minu sõda inimese vastu, sest kumbki meist tunneb teises ära omaenese mandumise... nood kaks on ju surmavaenlased. Saagu mulle osaks kas hävitav võit või hukk, lahing tuleb ikkagi ilus: mina üksi terve inimkonna vastu.“ (IV laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 124)

Samavõrd toitub ta võitlusest arhetüüpse „teise“ – jumala endaga. Kord projitseerib ta talle kõige intensiivsema verejanu ja liiderlikkuse, näiteks nt III laulu, 5. stroofis, kus kõigevägevam on laskunud maa peale, et lõbumajas aega veeta ja lisaks lihahimu rahuldamisele vägivallatseda nii meeste kui naiste kallal. Sedasi kantakse mujal Maldorori/Lautréamont'i ennast iseloomustav tungide kontrollimatu vohamine kõige kõrgema seadusandja enda peale üle fantaasias, kus pihustunud subjekt ei hargne mitte üksnes erinevatesse grammatilistesse isikutesse, vaid ka teistesse, rohkem või vähem arhetüüpsetesse tegelaskujudesse, sealhulgas näiteks jumalasse, jumala juuksekarva, prostituuti, kundes: „Kui ta naist küllastuseni nuuskinud oli, tahtis ta tema lihased üksteise järel ihu küljest lahti kiskuda; aga et see oli naine, andestas mees talle, eelistades panna kannatama omasooline olevus. [...] vaevu oli noormees jõudnud tema käeulatusse, kui voodi jalge ette hakkas langema liharibasid [...]“ (III laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 113). Viimases näites ilmneb ka jumalakuju identifikatoorne-sooline samasus kirjutava subjektiga. Agressioon suunatakse siin rõhutult iseendaga sarnase vastu, hoidudes nõnda tänu ümberasetusele siiski autoerootilisest-autodestruktiivsest surmatungist.

Teisal kuulutab „mina“ pealtnäha ratsionaalse, metafiktsionaalse arutluskäiguga jumala kukutamist loogika ja teaduse toega, nii nagu personifitseeritud matemaatikat ülistavas ja kõnetavas stroofis: „Selle mürgise relvaga, mille teie mulle laenasite, sundisin jumala enese alla laskuma pjedestaalilt, mille inimese argus talle püstitanud oli!“ (II laul, 10. stroof; Lautréamont 2024: 70) Jumal, keda ennist kirjeldati tumedate tungide ja ihade isikustatud personaažina, alistub matemaatikas

kehastunud mõistuspära ees. Läbi ratsionaalsuse on võimalik seega ületada inimlik nõrkus, argus, jõuetus, mis Lautréamont'i süsteemis tulenevad just nimelt inimest iseloomustavast irratsionaalsest tungilisusest. Seeläbi sarnaneb ka Lautréamont'i taotlus nitšeaanliku püüdlusega üleinimese poole, kes tahtejõuga liigilised piirangud ületab, astudes vastu kõigile ja kõigele, et murda katki suure „teise“ kui valitseva diskursuse struktuurid läbi avangardse teksti: „Minu luule mõte ongi rünnata kõigi vahenditega inimest, seda metsikut kiskjat, ja Loojat, kes poleks pidanud taolist nälkjat sigitama.“ (II laul, 4. stroof; Lautréamont 2024: 50) Huvitaval kombel on viimases näites taas rünnaku – ja tõenäoliselt ka projektsioonide – objektis ühte sulanud nii toosama kiskja kui nimetu elajas kui *innere Viel*; hüpoteetiline inimene kui inimsugu kui sugu kui loomallikkusega suhestuv, ent ometi eraldiseisev mees või naine või biseksuaalne olend; ning jumal ise, kes justkui paikneks eelnevatest väljas, ent on ometi nende looja ja algus, sisaldudes seetõttu osana neis kõigis.

4.4.3. Seksuaalne süü ja projektsioon. Emase masohhistlik dispositsioon

Oksa rünnaku alla jäävad peaaesjalikult Lautréamont'iga samad sihtmärgid, tema subjekti raev inimeste vastu, tema „piiritu põlgus kõige vastu, mis elamas“ („Küla“; Oks 2003: 362), on võrdväärne Maldororiga, sealjuures on selgemini, suurema intensiivsusega sõnastatud agressiooni peamine põhjus, seksuaalse alatooniga süü. Hoolimata sellest, et inimese seksuaalsuses näib olevat negatiivsena rõhutatud just nimelt selle iseomast elajalikkust, on inimese süü Oksa kristliku patuõpetuse mõjutustega omailmas suurem kui loomadel: „Naisterahvas on selles süüdlane, et ta isane ei ole – meesterahvas selles, et ta emane ei ole. Ja kõik on nimeta surma teeninud: et nad ei ole loomaks sündinud.“ („Nimetu elajas“; Oks 2003: 283) Ometi on sarnase süü bioloogiline ja imaginaarne suguline algupära välja toodud ka Lautréamont'i minasubjekti arutluskäikudes: „[---] need ihulised liikmed on enamasti, ilma igasuguse metafoorita, väga ohtlikud instrumendid nende kätes, kes neid kasutavad, käsitsedes neid pimesi teineteisele vastanduvate eesmärkide teenistuses, selle asemel et anda tõhus vastulöökk teada-tuntud kirele, mis on süüdi peaaegu kõigis meie hädades.“ (V laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 174) Suguorganid ja -tungid on need, mis takistavad maldororilikul subjektil inimlikku-loomalikku algupära ületada. Ometi ilmneb, et needki võiksid leida uut, ebatraditsioonilist ja igasugust valitsevat normatiivsust transgressiooni kaudu lõhkuvat ja restruktureerivat kasutust hälbimuslikes seksuaalsetes dispositsioonides ja praktikates: homo-, biseksuaalsus, androgüünsus, naise fetišeerimine. Kuid siiski on Lautréamont'i ja Oksa inimestevihkamises näha teatavast erisust. Nimelt on kontrollimatu vägivalda tungiline fookus eesti autori puhul suunatud pigem emaste vastu, samas kui „Maldorori lauludes“ on agressiooni objekt kas inimkond üldse või väga sageli, erinevalt Oksast, maskuliinne noorsugu.

Samas nähtub, et emase seksuaalsus on Oksa puhul masohhistliku struktuuriga, saades enda vastu suunatud agressioonist naudingut: „Naisterahvas on rumal-loll. Aga see on parandatav. [---] Sa peksad teda nüsnaalse rongiga, ritsud ta katkevates

juustes ja tongid jalaga õrnade paikade peale – aga tema pöörab ennast veel paremini ette, et lüüa saaksid ilma vaevata...“ („Nimetu elajas“; Oks 2003: 291). Siin tuleb arvestada eristusega masohhismi ja sadismi vahel, sest nagu rõhutavad nii Lacan oma XIV seminaris „Fantaasia loogikast“ (Lacan 1967: 148) kui ka Gilles Deleuze oma 1967. aastal ilmunud teoses „Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel“, ei ole masohhism ega sadism ühendatavad kui ühe mündi kaks külge (Deleuze 1967: 7), erinedes tungide, ihade ja naudingu struktuuralse paigutuse poolest teise (või täpsemini: teise iha) suhtes. Muu hulgas paistab, et Oksa subjekti jaoks ei tulene vägivallast endast otsest naudingut, see on kui töö, sundus, käsk, mida tuleb täita, kuna kõigekõrgem ise on oma tungilise ülesande unarusse jättnud.

Lautréamont'i poeetilise subjekti jaoks on, nagu mainisime, küll väheste eranditega, peamiseks libidinaalse naudinguga nii negatiivse agressiooni kui positiivsema iha kaudu seotud objektiks mitte naised, vaid poisid: „Oi kui armas on tirida jõhkralt voodist välja nooruk, kelle ülahuulel ei kasva veel karvu [---]“ (I laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 10). Nagu juba nägime, siis eelistab ka „Maldorori lauludes“ figureeriv mehelik jumal „panna kannatama omasooline olevus“ (III laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 112).

Olulise eristusena tuleb seega Ducasse'i ja Oksa inimvihkajalikkuses tõsta esile tekstis domineeriva subjekti perversset kalduvust vägivaldselt struktureerida illusoorse „teise“ kui seksuaalobjekti iha: Oksal suunatakse soov karistatud olla naiselikku psüühesse – emane soovibki kannatada, saades enesepiinast lisanaudingut. Samas juhatab projektsiooni loogika meid järeldusele, et oksalik subjekt sooviks ise samastuda tollesama emasega – ning leida ise füüsilisi ja psüühilisi kannatusi, mis temas põlevat iha vaigistaks. Seevastu Lautréamont'i tekstis ilmutab sarnaseid jooni seesama mehelik jumalus, kes, nagu nägime, justkui meelega kutsuks enda peale vooruse kannatusi ja kõlbelist laostumist, mis huvitaval kombel kuulub subjekti sisemise müsteeriumi juurde, olles sellele tegelikkuses lausa eelduseks: „Oh! Kui sa vaid teaksid, kui palju ma seitsaati kannatanud olen! Niipea, kui olin tagasi taevas, kogunesid mu ümber minu uudishimulikud pealinglid; nad ei tahtnud küsida, miks ma ära käisin. Need, kes ei olnud eales sõandanud vaadata minu poole üles, heitsid nüüd, püüdes mõistatust lahti harutada, kohkunud pilke minu kurnatud näole, aimamata ometi müsteeriumi sügavamat tagapõhja, ja nad vahetasid omavahel tasasel toonil mõtteid, kahtlustades minus mõnd ebaharilikku muutust.“ (III laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 115) Sestap nähtub viimasest tsitaadist, et esmalt iroonilisena mõjuv „müsteeriumi sügavam tagapõhi“ kaardistab koos *laulude* programmilise struktuuriga just nimelt psüühe tuumset varjulisust, mis hõlmab endas ühtaegu nii jumalikku kui loomalikku, nii naist kui meest – ning mida Oksa ja Lautréamont'i varamodernistlikud ja revolutsioonilised tekstid avangardsete poeetiliste vahenditega lugejaile ka avavad.

4.4.4. Seks ja jumala ülesanne. Identifikatoorne projektsioon

Nii Lautréamont'i kui Oksa jumal näikse olevat ürgne isalik figuur, sarnanedes nõnda Freudi teoses „Tootem ja tabu“ (1913) välja käidud müüdiga eelajaloolisest paternaalsest kujust, kes magas kõigi kogukonna naistega ja kelle teised mehed kollektiivselt mõrvasid ja seejärel ära sõid, võttes nõnda endale ühiselt igavese ja päriliku oidipaalse süü⁸⁰. Arvestades kristliku monoteistliku jumala sellist psühhoanalüütilist algupära, tuleb ilmseks, et ristiusu kontekstis segunevad niiviisi nii saatana kui jumala atribuudid, sest omandades sootsiumi ühise minaideaalina küll absoluutse headuse tunnused, kanduvad temasse vaieldamatult ka ülima kurjuse, kõlvatuse ja kiima elemendid⁸¹.

Sellise üliseksualiseeritud ürgse isakujuna, kellega haakuvad nii tungide algupära, kohustus kui süü, avaldub jumal ka Oksa tekstis: „Ometi oleks see vist tema ringkond ja töö: ka naisterahvaid nende söövas kiimaluses avitada. Sugutada, sigitada – see on jumala amet.“ („Emased“; Oks 2003: 244) Võitluses jumala ja tema inglitest kaaskonnaga on Oksa ja Lautréamont'i puhul küll erisusi, ent rünnaku põhiline iseloom – soov hävitada suurt „teist“, isa nime, keeldu, seadust, ülemina – jääb samaks.

Kuid subjekti agressioonis „teise“ vastu tuleb nende juhtumite puhul potentsiaalse võimalusena mängu ka teatavat sorti salgav ümberpaigutus või kui kasutada Melanie Kleini sõnavara, identifikatoorne projektsioon⁸², mille käigus vastasele omistatakse need omadused, tungid, ihad, mida subjekt iseendas keeldub aktsepteerimast: Oksa puhul kujutatakse emaseid, kuid samuti ka jumalat, nagu eelnevast näitest nägime, ülemääraselt seksuaaliseerituna, distantseerides paisuvaid tunge subjekti keskmest. „Maldorori lauludes“ leiab aset sarnane liikumine Lautréamont'i/Maldorori protsessuaalse subjekti ning inimkonna vahel, olgugi et siin on Oksa iharuse/vooruse dihhotoomia asemel esiplaanil hea ja kurja vahekord – ometi on struktuurne paralleel ilmne. Kuigi sedasorti projektsioonid on, nagu edaspidi näeme, määrava tähtsusega kõigis uuritavate autorite otseselt seksuaalse tooniga stseenides, võime siinkohal tõsta esile kaht üldisemat-abstraktsemat laadi filosoofilist tekstikohta, mis kummagi korpuse ideoloogilist suunda hästi iseloomustavad.

Kui Oksa (isane) subjekt, üritades neurootiku kombel iseenda obsessiooni ühtaegu põhjendada ja kummutada, kuulutab, et „[E]mane on isase ära määrinud“ („Emased“; Oks 2003: 244), ning palub seejärel jumala käest abi, leiab seeläbi tegelikult aset kahekordne ümberpaigutus, mis peaks tagama lausumise subjekti rikkumatu, voorusliku minapildi. Igasugused seksuaalsed tungid ja ihad kantakse esimeses järgus üle naisele, pannes talle vanatestamentlikku loomislugu jälgendades süüks mehe kui arhetüüpse mõtleva inimese ära rikkumise. Ent seejärel, eesmärgiga

⁸⁰ Freud, „Tootem ja tabu“, ingl k „Kogutud teosed“ lk 2782.

⁸¹ Freud, „Ühest seitsmeteistkümnenda sajandi demonoloogilisest neuroosist“, ingl k „Kogutud teosed“, lk 4030.

⁸² Klein tõi mõiste sisse 1946. aastal ilmunud artiklis „Märkmed mõnede skisoidsete mehhanismide kohta“.

tungilist osa endast veelgi kaugendada, paigutatakse see süü ümber hoopis loojale, tekitades sedasi loojat ja emaseid hõlmava suletud ringi, millest isane subjekt välja jääb, vabanedes nii ihast kui süüst.

Ometi jääb nimetatud vabanemine üksnes näilikuks, sest protsessuaalse ja püsima identiteediga subjekti positsioon ei jää identifikatoorsete mehhanismide tõttu kunagi püsivalt ringist eemale. Ring katkeb üha uuesti ja uuesti, lausumise subjekt mängib kordamööda läbi kõik erinevad positsioonid ning tungiline ringliikumine jääb rahuldamatutes igavesti kestma, saades lisanaudingut iga *stasis*'e järjekordsest nurjumisest. See võimaldab protsessi, sealjuures tekstiloomeprotsessi, lõppematult töös hoida, vältides nii fantaasia lakkamisega seotud ebamõnu, ärevuse ja psühhoatilise lagunemise saabumist.

Maldorori/Lautréamont'i puhul püüab nii kangelane kui lausumise subjekt ennast seksuaalsuse tungilises ringis ümber struktureerida, astudes järk-järgult sisse ja välja mehe, naise, ingl, looma ja jumala libidinaalsetest positsioonidest, võttes Maldororina ajuti romantilist kangelasmüüti jätkates omaks ka eespool mainitud – küll teoses sageli naeruvääristatud – kõikvõimsa ja absoluutselt kurja ainujumala positsiooni. Erinevalt Oksast ei paiguta Lautréamont siiski libidinaalseid tuge otseselt ümber naistesse, ent teoses esiletungiv homoseksuaalne suunitlus ei viita ometi maternaalse, naiseliku, ema-objekti seksuaalse alatooniga fundamentaalsest fantaasiast väljaarvamisele – olgu siis või üksnes pealispindsel. Nagu homoseksuaalsuse subjektiivse tähenduse lähemal psühhoanalüütilisel vaatlusel näha võib, ei ole maternaalne roll oma mõningasest latentsusest ja poeetilisest kodeeringust hoolimata vähetähtis (vt nt Freud 1909, „Der Familienroman der Neurotiker“). Teatava salgamise, freudistliku *Verneinung*'i (vt Freud 1925) läbi on tema struktuurne olulisus ehk isegi tungivam. Lähtudes Oidipuse kompleksi, loogikast võib meessoost homoseksuaalne subjekt üritada emaga samastuda⁸³. Ent võrdluses Oksa tekstide distantseerimispraktikaga, kus kõik paheline tõsteti ümber (loomalike, elajalike) emaste ja jumala peale, ilmneb Lautréamont'i puhul kõige väljatõrjutu ja allasurutu ülekannet loojale ja inimesele kui liigile ü l d i s e l t , mitte üksnes naistele.

4.4.5. Inimlik ja mitteinimlik seksuaalsus

Mõlema autori puhul tuleb seesuguste projektiivsete distantseerimispraktikate käigus mängu ka identifikatsiooni asetamine loomadele kui inimese elajaliku ja

⁸³ Tuleb mõelda, et etioloogilisest aspektist võib Freudi homoseksuaalsuse käsitlus ilmneada probleemseks, ent sellele juhtisid ühel või teisel viisil tähelepanu ka tema kaasaegsed. Nt 1920. aasta taastrüki 1905. aastal ilmavalgust näinud kogumikust „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ („Kolm uurimust seksuaalteoorias“) mainib Freud ühes joonealuses märkuses, et Sándor Ferenczi juhtis tema tähelepanu sellele, kuidas tema psühhoanalüütiline lähenemine jättis kahe silma vahele olulise homoseksuaalse eristuse: nimelt tuleb teha vahet homoerootilise objekti ja homoerootilise subjekti vahel. Just nimelt nn subjektse homoerootika puhul räägiksime meessubjektist, kes ikkabi psüühiliselt ja füüsiliselt samastuda naisega – oiidipaalses kolmnurgas emaga.

tungilis-instinktiivse osa kehtasele. Siinkohal tuleb meil täpsustada, et siinse töö raames seksuaalsuse probleemistiku mõtestamisel toetume diakroonilise mõtelloo vaatenurgast otsesemas joones peamiselt 2019. aastal ilmunud teosele, Žižeki *magnum opus*’ele, mis kannab pealkirja „Seks ja ebaõnnestunud absoluut“ („Sex and the Failed Absolute“). Nimetatud teoses esitab Žižek suurejoonelise kokkuvõtte enda filosoofiliste ja psühhoanalüütiliste teooriate arengust senise karjääri jooksul ning jõuab saksa idealismi ja lacaniliku psühhoanalüüsi isikupärase sünteesis välja teooriani, kus inimese seksuaalsus, mille kõikehõlmav roll inimeseks olemise juures ei tohiks Freudi ja Lacani järel enam üllatusena mõjuda, võimaldab ligipääsu absoluudile just nimelt tänu iseenda järjepidevale ebaõnnestumisele eesmärgini jõudmisel (Žižek 2019: 111).

Žižeki lähenemises, mis jätkab möödunud aastasaja psühhoanalüütilist traditsiooni, ei tule inimese seksuaalsust sugugi mõista kui loomalike instinktide jäänukit. Kõige lihtsamini võiks nimetatud eristust seletada, öeldes, et üksnes loomad seksivad soo jätkamise eesmärgil. Inimesed teevad seda teatava igirahuldamatu ja üha taassündiva kire ajal, püüeldes tõepoolest mingit sorti trantsendentse sisemise kogemuse poole. Nõnda katsuvad nad tabada seda traditsiooniliselt religioosse müstika valda kuuluvat absoluuti, mis ennast küll eales kätte ei anna, ent mille kujutis – sarnanedes sedasi struktuurselt subjekti enda kujutisega – joonistub tühikuna välja ennast kompulsiiivselt kordavate ebaõnnestumiste kaudu.

Siinkohal soovin toonitada, et psühhoanalüütilises teoorias ületab inimese peaaegjalikult teadvustamatute tungide keerukus loomaliku seksuaalsuse küllaltki primitiivset, näilikult üksnes soo jätkamisele keskendunud plaani märkimisväärselt. Sestap on erootikat ning armastust kui intensiivset libidinaalset paigutust ja seksuaalset suhet kui sellist võimaldava sümboolse sfääri olemasolu lacanilikus traditsioonis ainuomane inimesele. Meenutagem siin Lacani 20. seminarist pärinevat kuulsat, hiljem Žižeki teostes laialdast kordamist leidnud lauset „il n’y a pas de rapport sexuel“ („seksuaalset suhet ei ole“, Lacan 1975: 44). Inimlikku seksuaalset vahekorda/suhet ei ole, või vähemasti võime lihtsustatult tõdeda, et too *rapport sexuel* ei ole samastatav kahe looma vahelise bioloogilise ühtimisega. Inimeste seksuaalne suhtlus toimib psühhoanalüütilise teooria järgi üksnes läbi „teise“, läbi sümboolse sfääri, ikka ja alati fantaasiate kaudu. Inimlik seksuaalsus suhestub alati „teise“ ihaga, tema objekt on alati „teise“ iha. Fantaasia raamistiku lagunedes saab seksist kopulatsioon (Žižek 2019: 119).

Eelnevaga lühidalt kokku võetud loomaliku ja inimliku seksuaalsuse eristust sobib raamima Žižeki põhjapanev, ehk kohati radikaalne väide, et inimest ei erista loomast mitte teadvuse olemasolu – elusolendite vaatlemine teadvusetute ja tundetute kartesiaanlike automaatidena nõuaks ehk tänapäeval liialdast eetilise-filosoofilist väärtustumust, antropotsentrismi –, vaid mitteteadvuse ehk teadvustamatuse olemasolu (Žižek 2019: 319). Pisut täpsustades ja mängides teadvusest ja teadvustamatusest tuleneva teadlikkuse ja ebateadlikkuse temaatikaga, ei soovi ma siinjuures ometi väita, nagu oleks loomalik instinktiivne seksuaalsus teadvustatud-

teadlik, nagu loomad teaksid, mida nad teevad. Erinevust inimloomade ja teiste loomade vahel võib Žižeki kaudu kokku võtta järgmise teadmise ja mitteteadmise suhtega: loomad ei tea, et nad ei tea, mida nende instinktiivne seksuaalsus taotleb; inimesed teavad, et nad ei tea, mida nende tungiline seksuaalsus taotleb (Žižek 2019: 155).

Ilmselt tuleneb viimasest ka veendumus, et nii Oksa kui Lautréamont'i subjektide sümboolset suhet patu ja süüga saab loomaliku seksuaalsusega siduda üksnes teatavast ideoloogilise üleinvesteeringu vaatenurgast. Ometi on protsessuaalse subjekti iha inimlikkusest välja pääseda mõistetav poeetilise revolutsiooni tungiga diskursiivseid piiranguid ületada.

4.4.6. Loomalikkus Lautréamont'il ja Oksal

Nagu juba oleme täheldanud, siis nii Oksa kui Ducasse'i tekstides fookusesse asetuva protsessuaalse, pidevalt võnkuva ja positsioone vahetava, inimsusest kordamööda ning ühel ajal sisse ja välja asetuva subjektiivsuse puhul mängivad loomalikkus ja liigilised metamorfoosid tema ihastruktuuride ja seksuaalsuse kujutamisel olulist rolli. Oksa puhul pole sedasorti loomalikke metamorfoose siinkirjutaja teadmiste kohaselt praeguseks põhjalikumalt käsitletud. Lautréamont'i puhul võib aga vastavasisulise olulisema 20. sajandil tehtud uurimusena esile tõsta Bachelardi 1939. aastast pärinevat lakoonilise ja täpse pealkirjaga teost „Lautréamont“, kus autori jungiaanlike kalduvustega psühhoanalüütiline teooria mõtestab loomalikkust Lacanist ja Žižekist erinevalt, kõrvutades maldororilikke metamorfoose muu hulgas kafkalike moonetega, küll toonitades nende inherentset tungilist erinevust.

Bachelard näeb – mõneti naïivteoreetiliselt ja argiarusaamadest lähtuvalt –, et igasugune puhas tungilisus, peaaesjalikult puhas agressioon, on mingis mõttes animaalne, loomalik. Ta püsib kartesiaanlikus paradigmas, uskudes, et erinevalt loomadest juhib inimeste mõtteid, tunnetuslikku dünaamikat ja tegusid – sealhulgas peaaesjalikult nende seksuaalsust ja agressiooni – ikkagi toosama Descartesi *ratio*. Leiame, et säärase lähenemisega mõistab Bachelard psühhoanalüütilist õpetust teisiti kui meie, teisiti kui Žižek ja Lacan, kelle Freudi interpretatsioonid jõuavad, nagu seksuaalsuse kontekstis juba eelnevas alapeatükis vaatasime, inimlikkuse ja loomalikkuse vahekorra teistsugustele järeldustele. Samas tuleb arvestada, et loomalikkust Nietzsche ja tema sisemise elaja kui *innere Viel*'iga kooskõlas vaatles ka Oksa kirjutav subjekt neil momentidel, mil käivitus filosoofilisem ja tungilise liikumise suhtes metaanalüütilisem hää. Ometi võib nii Oksa kui Bachelardi puhul kahtlustada ka osatise enesepettuse hüpoteesi võimalikkust, mis sundis neid seda, mis inimlikku seksuaalsust transgressiivseks ja ohtlikuks muudab, projitseerima loomadele kui osale absoluutsest teisest, keda inimesest eraldab sümboolse sfääri läbitungimatu barjäär.

Lautréamont'i loomalikkust on omanäolises poststrukturealistlikus võtmes käsitlenud Leo Bersani oma 1984. aasta teoses „A Future for Astyanax“, kus psühhoanalüütilise

teooria abiga maldororilikku iha analüüsides ilmnes uurijale hüpoteetiline tõsiasi, – mille kuuluvus Žižeki hilisemate Lacani tõlgendustega ühte perekonda peaks olema nüüdseks ilmne –, et iha, millele järele ei anta, mida kirjutav protsessuaalne subjekt pidevalt tekitab sublimeerib, suubub igavesse kordumisse, mis leiab väljenduse ka poeetikas. Seevastu loomalik iha on see, mis rahuldub, jõuab eesmärgini, lakkab.

Ometi ei tähenda see, et peaksime Bachelardi loomalikkuse tõlgendused täielikult kõrvale heitma. Tungilisus, täpsemini loomalikkus kui puhta tungilisuse väljendus, agressioon, jõud ja kiirus „Maldorori lauludes“, mis erineb radikaalselt Kafka animaalsest, insektilisest aeglusest, Lautréamont’i subjekti pidev metamorfooside ahel – seda kõike võib vaadata kui subjekti igiomase paljususe kujutamist. Sealjuures on kujutatav loomalik tungilisus *ratio*’le allumatu. See annab tunda ka stiilis, süntaksis, rütmis, vabadel assotsiatsioonidel või niinimetatud jätkuval metafooril põhinevas kujundikeeles, kus üksikkujundi näilik motiveerimatus omandab struktuurse tähenduse kujundite jadas ehk osana avaramast poeetilisest metafooride tsüklist (vt Riffaterre 1969).

Freudistliku psühhoanalüüsi dünaamilise õpetuse järgi võib muidugi seda allumatut tungilist mootorit, mis Lautréamont’s ilmneb, tõlgendada kui *seda* (*das Es*). See on puhas tungiline jaatus, mis tekstuaalsesse sfääri kantuna võib küll ilmnedagi üleküllusliku eituste jadana. *Sellega* seoses ilmneb muu hulgas nii Lautréamont’i kui Oksa jutustajahääles kohati ka ülemina (*das Über-Ich*), kes võtaks enda kanda justkui loomalikkusele vastandumise läbi kahetsuste, leina ning süü. Sedakaudu pöördub enne välisilma vastu suunatud agressioon „mina“ (*das Ich*) pihta.

Säärastele sarnasustele vaatamata avaldub Oksal loomalikkus teisiti kui „Maldorori lauludes“. Tema jutustaja-protagonist loomalikustab inimesi, ta asetab ennast inimestest kõrgemale positsioonile, vaadates neid eemalt ning kirjeldades nende tegusid, mis tema süütundliku, kristlikust moraalist mõjutatud teadvuse jaoks näivad ajutises momendis keset normatiivsust eiravat protsessi kui kuriteod. „Maldorori lauludes“ seevastu on kannatus protsessuaalsele subjektile lähedasem ega peitu alati projektsioonide risoomja liikumise taha. Süü on miski, mida subjekt ka iseendas tunnistab, olgugi et samastudes seeläbi looja endaga sekkub siinsesse dünaamikasse teatav megalomaaniline kõrkus. Kui Oksal tuleb ilmsiks eriline viha naiste vastu, kelle loomalikkus on eriti selgelt avaldunud, ei ole Ducasse’i tekstis sugudevaheline dissonants nõnda oluline, kuigi see ilmneb tasasemal kujul siiski: „Noor neiu, sa pole ingel ja muutud lõpuks samasuguseks nagu on teised naised.“ (II laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 52) Sellest aspektist näeb ta sarnaselt Oksaga emastes loomalikku tungilist, seksualiseeritud ja mitteingellikku alget, mis vastandub (mehelikule) *ratio*’le.

Lisaks seksuaalsuse ja agressiooni potentsiaalsele sidumisele loomalikkusega – küll mitte lihtsas, must-valges ja binaarses dünaamikas, kus negatiivne ja mittekultuurne ning diskursiivselt vastuvõetamatu omistatakse loomsele elemendile – iseloomustab nii Oksa kui Lautréamont’i subjekti püüdlus jõuda inimesest väljapoole, astuda

inimsusest üle läbi seksuaalse ühekssaamise loomaga. „Maldorori lauludes“ avaldub see selgelt imaginaarses-kujutluslikus vallas, samas kui Oksa tekstis tõuseb see pinnale arutluskäikude tingimusliku kaasnähuna. Niiviisi avaneb „Nimetus elajas“ huvitaval ja iseloomulikul moel inimese jumalaotsingu kirjeldus lausumise subjekti projektsioonilises arutluses, kus kujutatakse inimest, kes „tahtis olla metsloom“ ja eraldus seepärast teistest inimestest, minnes kristliku askeedi kombel kõrbesse ning hakates ühte elama emaste loomadega. Selle lahkulöömise tulemusena peaks inimene kas pääsema kannatuste tsüklist – või pigem saavutama selle tsükli piiravates raamides võimaluse askeetlikuks ehk tahtlikust psüühilis-ihulisest loobumisest tuletatud lisanaudinguks. Sedasi leidis kirjeldatud inimene ka hüpoteetiliselt kontakti jumala(nna)ga, keda inimeste hulgast oli otsinud, ent polnud leidnud: „Teised on piinas ja visklevad kadeduses inimese õnne üle, inimese, kes tahtis metsloom olla, kes kõrbetes vähe kahvatanud põdralehmadega abielu elas, kui ta oma jumalat oli otsinud, aga mitte leidnud emaste inimeste seas.“ (Oks 2004: 299)

Analoogselt leiab „Maldorori laulude“ II laulu 13. stroofis aset sedapuhku nimeliselt protagonistina markeeritud Maldorori ühtimine emahaiga, mida lausumise subjekt vaheldumisi olevikus ja minevikus refereerib. Sealjuures rõhutatakse ühtijate potentsiaalset identsust: „[---] ja sügavas aukartuses hoiavad nad hinge kinni, ihates kumbki esimest korda vaadata iseenda elusat portreed.“ (II laul, 13. stroof; Lautréamont 2024: 84) Seejärel näitlikustatakse nende ühtimise tõelikku ühekssaamist, sest kombinatoorse metamorfoosina moodustub uus terviklik isend, kes füüsilise moondena annab edasi imaginaarset kujutlust protsessuaalse subjekti psüühilistest arengutest: „[---] ja käed ja uimed põimusid ümber armastatu ihu, kattes seda nii hellalt, et peagi moodustasid nende kõrid ja rinnad merirohelise adrast hõngava massi [---]“ (*bid.*). Sedasorti maldororilikke metamorfoose on analüüsinud Cecile Lindsay (1994) artiklis „Tearing the Body“, tõstes esile säärase kujutluspiltide seoseid toonase loodusteadusliku diskursusega. Täpsemini peab ta silmas just nimelt Darwini evolutsiooniteooriat ning näeb Lautréamont'i pihustuva subjektsuse loomlikes ja vegetaalsetes moondumistes tollesama liikide põlvnemise teooria sürrealistlikku aktualiseerumist.

Liikudes siit sammuvõrra edasi, jõuame oksalike metamorfoosideni, mis avalduvad kas või „Külas“ ja „Tumedas inimeselapses“, kus teatava panpsüühilise subjektsuse ilminguna seksualiseeritakse kogu elus- ja eluta loodus, keel ning ilmastikunähtused – seksivad kõik: sõnad, surnud lehed, maa, tuul, inimesed, loomad. Seksuaaltungi ja surmatungi vastandlikku, ent kõikehõlmavat võnkumist kohtame „Külas“: „Rahutus õhus virisevad viisid vihmast ja udust, nohust, külmast kastest ja surevast rohust, ning sigitamis-himulistest võsaleppades hullab vanaduse surm.“ (Oks 2003: 365) „Tumedas inimeselapses“ näeme sarnast liikumist veelgi suurema intensiivsusega välja joonistumas: „Poisike ootab ja tahab nii kaua uhkelt vaikida, kuni ka tema ükskord nende surevatega ja surnutega siin tihedas rapikus kopitab ja lõhneb, et siis luituda halliks, kergeks ja läbipaistvaks kui kevadine leht.“ (Oks 2003: 187) Viimase näitega toimuks justkui subjektiivse surmatungi deklareerimine, püüd muutuda

tagasi eluta mateeriaks, mida võiks samuti tõlgendada ühtviisi metamorfoosina, mis mõneti on radikaalsem protsessuaalse *Todestrieb*'i ilming kui too, mis „Maldorori lauludes“ prevaleerib. Samas võiks tõmmata paralleele ka Lautréamont'il esinevate püüdlustega segada piire orgaanilise ja anorgaanilise sfääri vahel (nt IV laul, 1. ja 4. stroof).

Kuid kui jätkata kirjakohta, mida „Tumedas inimeselapses“ vaatlesime, siis ilmneb juba järgmises lõigus, kuidas pealispindsem lagunemiskiht annab teed panpsüühilisele seksuaalsusele, mille kihamine kajab subjektile kõikjalt vastu: „Allpool on juba niisuguseid mureta-vereta lehti, mis lõpmata suudlustest maaga soojad, niisked ja väsinud on muldade magusate rindade joobnustavast loomishimust.“⁸⁴ (Oks 2003: 188) Järgnevas edasiarenduses ilmub toosama libidinaalne ilu inimliku inetuse, rumaluse ja vastikuse taustal uuesti pinnale, isikustades kevadet kui öitsemise, puhkemise ja seksuaalse vabadusega otseselt haakuvat tungilist aastaaga: „Roni kevadesse ja vaata, kuidas ta neid päikese naeratusi, seda värvide suminat, meeliärritavaid mõnususid ainult oma pisikese sünnitamisehimu pärast teeb. Või usud, narrikene, et kevadel kerge on närviliselt väriseda, alasti ilu su ees hoida, väsimuseni laulda ja tüdimuseni öitseda? Ta peab. Ja see on kõik.“ (Oks 2003: 191) Siit tuleb jällegi ilmsiks oksaliku tungilisuse imperatiiv – kõik tekstiline liikumine näiks kui püüd sublimatsiooni ja vabanemise suunas, ent seksuaalsus ei lase vabaks mitte kedagi, hägustades piire subjektide ja objektide vahel ning hõlmates kirklikku voogamisse kõik ümbritseva, kõik elava, sest eluta loodust sellises struktuuris ei eksisteeri.

Kokkuvõttes näeksime oksaliku potentsiaalse metamorfoosina subjekti üleminekuid näilikult terviklikust inimlikust eksistentsist surmaliku kõdunemise, üleüldise lagunemise juurde. Samas võimaldab okeaaniline tunnetus tajuda metamorfoosina kindlate inimlike piirijoonte kadumist. „Nimetus elajas“ on kirjeldatud aga ka tungilist ja obskuurset miskit, mis sunnib elama, liikuma, libidinaalset energiat rakendama, haakudes sedasi osati ka äsja eritletud *das Es*'iga Freudi psühhoanalüütilises teoorias. Viimase kaudu võib mõista just seda animaalse elujõudu, mis tegelikkuses sünnib just nimelt inimlikust psüühilisest konfliktist taas kolme Freudi ja Lacani teooriates ilmneva triaadi vahel: *mina*, *see* ja *ülemina*; *teadvus*, *eelteadvus* ja *teadvustamatus*; *imaginaarne*, *reaalne* ja *sümboolne register*.

4.4.7. Subjekti ambivalentne põlgus

Jätkates subjekti võnkuva positsiooni analüüsi uuritavate autorite loomingus, eristab Maldorori Oksa protagonistist konkreetsemalt ka see, et esimene ei aseta end välja mitte üksnes naissoost, vaid inimkonnast laiemalt. Seega keeldub ka patriarhaalsest

⁸⁴ Huvitava paralleelina kerib esile „Maldorori laulude“ merekujutelmaga I laulu 9. stroofis: „[---] sinu viljakaid rindu jälgides [---]“ (Lautréamont 2024: 19). Kui eesti keeles on häälikuliselt motiveeritud sõnapaar *emake maa*, siis prantsuse keeles on oluline tähele panna ema ja mere homofooniat (vastavalt *la mère* ja *la mer*), mis loob psüühe seisukohast tähendusliku kobara ka semantilisel tasandil.

võimupositsioonist, mida homoseksuaalsete ja zoofiilsete ihade sissetoomine lauludes rõhutab, kuna lammutab traditsioonilist, ajalooliselt diskursiivselt dominantset vaadet mehelikkusele. Omistades küll naistele ülemäärast nõrkust, emotsionaalsust ja irratsionaalsust, nendib „Maldorori laulude“ jutustaja siiski II laulu 7. stroofis hermafrodiidiga kohtudes, et piinlikul kombel moodustavad ka need põlastusväärased feminiinsed tunnused osa temast: „Tunnen häbi, et mul on närvid nagu naisel, ja iga kord, kui ma su suurele õnnetusele mõtlen, minestan nagu väike tüdruk.“ (II laul, 7. stroof; Lautréamont 2024: 59) Hoolimata sellest, et ta tunnistab enda sündimist inimesest, kuulutab Maldoror siiski, et ei nõustu eales läbi kiindumustega kaasnevate libidinaalsete paigutuste lubama ühelgi inimolendil enda *ego* kujundada: „Kas ma tõesti olen nii lahke, et armastada endasarnaseid! Ei, ei! Otsustasin selle ära kohe, kui ma sündisin!“ (II laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 52)

Küll ei ole see teadvustatud põlgus tema hapra ja fluktureeriva identiteedi tõttu talle endalegi alati arusaadav: „Kust küll tuleb too sügav vastumeelsus kõige suhtes, mis inimesega seotud?“ (II laul, 8. stroof; Lautréamont 2024: 59) Rõhutatud halvaksapanuga projitseerib ta inimestele irratsionaalsust, kurjust ja agressiivsust, mis teistes stseenides iseloomustavad Maldorori ennast, juba I laulu 5. stroofis, pöördudes viimaks sarnaselt Oksa protagonistiga jumala poole palvega, et too näitaks talle „inimest, kes oleks hea“, tõdedes aga otsemaid, et „taolise peletise“ nägemine võiks juhul, kui jumal tema võimeid enne ei kümnekordista, tuua kaasa kangelase surma (Lautréamont 2024: 11). Viimasest avaldub selgesti ka subjekti ambivalentne suhtumine tervet teost valdavasse hea ja kurja dihhotoomiasse: protonitšeaanlik väärtuste ümberväärtustamine ja positsioonide lakkamatu ringlus muudavad võimatuks mitte ainult kõigutamatu ja positivistliku soolise enesemääratlemise, vaid ka igasuguste kindlalt fikseeritud kõlbeliste tõdede olemasolu.

Seega on nii ihalikus kui ideoloogilises plaanis peamine eesmärk hoida subjekti tähendustamise struktureerivat, tsirkulaarset protsessi lakkamatult käigus, eraldiseisvad võitlused ei peagi jõudma lõpliku lahenduseni, olulisem on hoida konfliktset situatsiooni alal. „Kas teie siis arvate, et kui olen oma selgete hüperboolidega justkui mängeldes solvanud inimest, loojat ja iseend, on minu missioon täidetud? Ei: kõige olulisem osa minu tööst alles ootab täideviimist.“ (VI laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 189) Sellega juhatab Lautréamont sisse VI laulu keskmesse asetuva romaani, kus Maldoror võrgutab nooruk Mervyni ja viimaks ta mõrvab ning mida võib vaadata metonüümilise kujutisena psüühilise subjekti protsessi kooshoidvast fiktiivsest fantaasiast – või selle metafoorina. Võitlus looja ja inimeste, sealhulgas nartsissistlike paigutuste läbi ka iseenda vastu, on üksnes üks kristevaliku semiootilise *chora* ja sümboolse sfääri vaheliste libidinaalsete võnkumiste paratamatu kaasnäht.

5. „SINU“ KÕNETUSED JA METAMORFOOSID

Kaardistades „Maldorori lauludes“ ja Oksa proosaluules esilekerkivat „teise“ fiktiivset figuuri ja selle erinevaid libidinaalseid maske, olgu selleks siis emane, nooruk, looja või jutustava subjekti enda peegelpilt⁸⁵, – püüame Kristeva teoreetiliste interpretatsioonide abiga jõuda arusaamisele, kes on see kõnetatav „teine“, see „sina“, kelle pealtnäha motiveerimatu roll on silmatorkav mõlema autori töödes.

5.1. LUGEJA POSITSIOONID LAUTRÉAMONT'I JA OKSA PROOSALUULES

Mis puutub „Maldorori lauludesse“, siis siin tähistab „sina“ esmajoones adressaati, lugejat: „Oo lugeja, sina, kes sa lakkamatult oma läbinägelikkusega kiitled (ja mitte asjata), kas suudaksid sa mulle vastata?“ (V laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 158) Kristeva toonitab (1974: 324), kuidas asetatuna „minaga“ vastakuti, muutub „sina“ juba „temaks“, pruukides autori sõnu, l a h u s t a b [*dissout*] subjekt oma opositsioonilise partneri, lõhkudes tema võimaliku identiteedi ja ihulis-psüühilise terviklikkuse: „Lugeja, võib-olla sa tahad, et manaksin selle teose alguses esile viha!“ (I laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 8) ning „[---] sest kui ta luges ei rakenda halastamatut loogikat ja mõistust, mille pinget võrdub vaid ta umbusuga, siis lahustavad raamatu surmavad aarud ta hinge nagu vesi suhkru.“ (I laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 7) Edasi kasutab Lautréamont neid grammatilise isiku variante üksteise järel ilma mõjuva põhjendusega (Kristeva 1974: 324). Nii nagu järgnevas näites, kus esialgu kõnetatakse adressaati kolmandas isikus, vihjates sealjuures juba implitsiitselt tema võimalikule reaktsioonile ja negatiivsele hinnangule minasubjekti-Lautréamont'i tekstile. Järgmises lauses saab lugejast juba „sina“ ning autor projitseerib potentsiaalse otsustuse tema mõtetesse, arendades ka autori ja lugeja suhtest nõndaviisi teatavat sorti masohhistliku näitemängu, kus rollid ja suhtumised on enne lepinguga paika pandud: „Ärgu lugeja pahandagu mu peale, kui minu proosal pole õnne talle meeldida. Sa mõõnad, et mu mõtted on vähemasti omapärase.“ (V laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 155)

Niiviisi võtab libisevas grammatilises isikus ümber positsioneeruv lausumise subjekt kokku Lautréamont'i võimaliku intentsiooni ning publiku ootuspärase vastukaja „Maldorori lauludele“ kui kirjandusteosele. Ühtpidi sisaldab esimene lause eeldust, et teksti teataval määral üleastuv iseloom tingib lugeja meelepaha, sest astub vastuollu tema harjumuspärase arusaamadega heast ja kurjast, narratiivist ja mõtteselgusest, soost ja seksist, luulest ja proosast. Samas sugereerib teine lause lugeja teadvusesse vabandava selgituse teksti iseärasustele: vähemasti on see

⁸⁵ „Kuula mind, Maldoror. Vaata mu nägu, mis on rahulik nagu peegel, ja ma usun, et minu mõistus on sinu omaga võrdne.“ (I laul, 13. stroof; Lautréamont 2024: 37) – sedasi kõnetas Maldorori müütilis-jumalik kärnkonn. Väljendades Lautréamont'i laulusid läbivat iha identsuse järele, kujundlikustab sinne kohtumine nii liigilise kui arhetüüpse „teisega“ soovi saavutada kogemuslikku ja tunnetuslikku ühtsust.

omapärane, ekstravagantne. Sest, nagu kirjutas varase modernismi fundamentaalne esindaja Baudelaire 1855. aasta Pariisi maailmanäituse arvustuses, on ilu alati *bizarre*, alati veider, iseäralik⁸⁶. Ilu mõistes tuleb selles hilisromantilisest kontekstist näha kunstiteose kvaliteedi tunnust, tema fenomenoloogiliselt tajutavat subjektiivset väärtust.

Küll rõhutab Baudelaire, et teos ei tohi olla täiel määral, külmalt kalkuleeritult *bizarre*, sest nõnda oleks ta monstroosne. Töö individuaalsuse seisukohast hädavajalik veidrus, talle ainomane omapära olgu pigem kaalutlemata, naiivne ning teadvustamatu, sarnanedes sedasi ideaaliga, mida juba kõrgmodernismi diskursusesse kuuluvad prantsuse sürrealistid üle poole sajandi hiljem Bretoniga eesotsas kuulutasid. Sama kaalutlust näeme metatasandil esile kerkimas nii Maldorori V laulu 1. stroofi pöördumises tollesama Baudelaire'i „Kurja lilledes“ konstrueeritud silmakirjaliku lugeja⁸⁷ poole. Ent samuti leiab see kinnitust Ducasse'i säilinud kirjavahetusest, näiteks 1869. aasta 23. oktoobri läkitusest (Lautréamont 2009: 306) Auguste Poulet-Malassis'le, kes tänapäeval on enim tuntud just nimelt Baudelaire'i kirjastajana.

Kirja alguses nendib Ducasse, et paigutudes ühtpidi samasse romantilisse traditsiooni Mickiewiczi, Byroni, Miltoni, Southy', Musset' ja Baudelaire'iga ning olles sedasi haritud lugejale tuttavlik, mitte ülemäära monstroosne-pelutav, üritas ta siiski „diapasooni laiendada“, et lugejat piisaval määral oma ekstravagantse kurjusega „rõhuda“ (*opprimer*), et panna teda vastumürgiks ihaldama headust. Mõistagi on selline vabanduskiri kontseptualiseeritud *post factum*, pärast poeetilise teksti enda valmimist, ning üritab õigustada teksti üksnes ühte liiki, kõlbelise hea ja kurja dihhotoomiat puudutavate potentsiaalsete etteheidete eest, ent ei kustuta ega tühistata vähimalgi määral neid teadvustamatuid semiootilisi konnotatsioone, mis kunstiteosele tema veidra eripära kingivad.

5.1.1. Lugeja „Maldorori lauludes“

Selgitamaks täpsemini, mil moel lugeja positsioneerimine võimaldab sätestada subjekti asukohta Lautréamont'i tekstikoes, vaatame ükshaaval kõiki vastavaid esinemisjuhte, et neid eritleda ka seksuaalsuse ja üleastuvuse seisukohast.

(1) „Taevale on meelepärane, et lugeja koguks julgust ja muutuks otsemaid sama verejanuliseks kui see, mida ta loeb, leides eksimatult oma metsiku ja järsakulise

⁸⁶ Sedasi ilmub see Katre Talviste tõlkes: „*Ilu on alati iseäralik*. Ma ei taha öelda, et ta on tahtlikult, külmalt iseäralik, sest sel juhul oleks ta elu rööbastest väljunud koletis. Ma ütlen, et ta sisaldab alati pisut iseäralikkust, naiivset, tahtmatut, teadvustamata iseäralikkust, ning et see iseäralikkus teebki temast just Ilu. See on tema tunnusmärk, tema loomumadus.“ (Baudelaire 2010: 327)

⁸⁷ Baudelaire'i „Kurja lilledes“ avaluuletus „Lugejale“ (*Au lecteur*) lõpeb järgmiste kuulsate värsiridadega: „Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat / — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!“ („Sa tunned ju teda, lugeja, seda koletist õrna, — Silmakirjalik lugeja, — mu sarnane, — mu vennas!“ (Baudelaire 2000: 13; tlk Tõnu Õnnepalu)

teeraja läbi nende hämarate ja mürgiste lehekülgede lohutu mädasoo; sest kui ta lugedes ei rakenda halastamatut loogikat ja mõistust, mille pinge võrdub vaid ta umbusuga, siis lahustavad raamatu surmavad aured ta hinge nagu vesi suhkrus. (I laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 7) „Maldorori laulude“ esimene pöördumine lugeja poole leiab aset juba kogu teksti kõige esimeses lauses, kus adressaadile otsemaid projitseeritakse verejanu, mis peab ootuspäraselt haakuma ka mõistuspäraga. Siit järeldub, et Lautréamont'i tekstilises maailmas on kurjus, loogika ja ratsionaalsus lahutamatu seotud.

Oluline on tähelepanu juhtida ka siin avalduvale kolmikjaotusele, mille sisemist dünaamikat harutatakse lahti kogu ülejäänud teoses. Esiteks tuuakse mängu taevas ehk taevalik sfäär, kuhu kuuluvad nii eetilised ja vormiliselt ambivalentne looja kui ka inglid. Taeva ideoloogilist kallutatust toonitab seik, et too kiidab heaks ning rõõmustab lugeja võimaliku kurjuse üle. Sedasi asub too personifitseeritud *ciel* kooskõlla nurjatu ja langenud jumalafiguuriga, keda mujal *lauludes* kohtame.

Teise komponendina siseneb võrrandisse juba mainitud lugeja, keda kogu teksti vältel sunnitakse peegeldama jutustava protsessuaalse subjekti ning Maldorori eetilist, moraalset ja poetilist dispositsiooni. Sarnaselt Baudelaire'i silmakirjaliku lugejaga nähakse temas teose romantilise antikangelase ligimest, venda – ja teisikut. Viimase projektsiooni korduvat täiuslikkust arvestades nähtub siit ka kirjutatava teksti ja kirjutava subjekti teoreetiline samastumine. Kirjutaja materialiseerub kirjutatavas, loodav tekst on protsessuaalse subjekti *stasis*, tema kristalliseerumine sümboolses sfääris. Lugeja subjektsust – tema „mina“ kui teadlikku hinge – ähvardab oht lugemise käigus lahustuda. Üksnes range minateadvuse kontroll võimaldab tal identiteeti säilitada.

Tekst ise on stiihiline, metsik, kaootiline, mimeerides teadvustamatuse psüühilist topograafiat. Nõnda rõhutab autor tekstis esilekerkivat tungide koori, mis teadlikule struktureerimisele ei allu ning seab kahtluse alla igasuguse subjektsuse, sealhulgas lugeja oma. Ähvardav lahustumine sisaldab implitsiitset viidet nii seksuaalsele ühtimisele ja sellega kaasnevale äärmisele naudingule, *jouissance*'ile, kui ka otsesõnu surmale.

(2) „Lugeja, võib-olla sa tahad, et manaksin selle teose alguses esile viha!“ (I laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 8) Teise stroofi algus peegeldab esimest, jätkates eksplitsiitset pöördumist lugeja poole. Taas projitseeritakse jutustava subjekti potentsiaalsed soovid, ihad ja tahe lugejale, kandes talle nõnda üle iseendas allasurutud ülemäärase naudinguiha ja agressiooni. Märkilise tähendusega on ka samas stroofis mõni rida hiljem aset leidv lugeja samastamine koletisega: „Oo koletis, võin kinnitada, et sinu õudse nospili kaks vormitut auku [---]“ (I laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 8). Nii erotiseeritakse ühtaegu fallilise ja feminiinse kujundina lugeja nina ja selle paisuvad ninasõõrmed, mis tunnevad vihkamise veripunast auru sisse hingates naudingut, tardudes ekstaasi. Kaks mainitud vormitut auku võiksid kujundlikult samastuda ka subjekti tühja tuumaga, sealjuures topeldamise kaudu

representeerides lõhet lugeja ja kirjutuse subjekti vahel, ent sealjuures ka tühimiku kahestumist subjekti psüühe sisemuses. Maldororilikus fantaasias ammutaks lugeja üleastuvast naudingust täiuslikku õnne, samastudes nõnda inglitega, „kes elavad keset mahedate taevaste toredust ja rahu“ (I laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 8). Viimases tsitaadis luuakse taas konfliktne paralleel taevase sfääri ning seal elavate täiuslike, tervikliku ja konfliktivaba identiteediga inglite ja lugeja vahel.

(3) „Ning taas asus ta [looja] oma julma eine kallale, liigutades alalõuga, mis pani vappuma ta ajutükke täis habeme. Oo lugeja, kas ei pane too viimane detail lausa suu vett jooksuma?“ (II laul, 8. stroof; Lautréamont 2024: 61) Kõnealune stroof kirjeldab loojat kui verejanulist ja julma inimsööjat, ürgset isa, kes valmistab inimestele kannatusi, sest see pakub talle lõbu – ja ta väidab, et tal on selleks õigus, sest tema on nad loonud. Taas projitseeritakse lugejale tekstikoes karakterselt nii jumalat kui Maldorori iseloomustav kurjus ja transgressiivne iha. Sadistlik ja fantasmagooriline vaatemäng, mida lugejale pakutakse, paigutub stroofi – ja laiemalt kogu teose – psühhoograafilises kontekstis teatavast ürgsest traumast kantud fantaasia raamidesse. Jutustav subjekt kirjeldab, kuidas ta oli sündinud kurdina, oli noorukina väga hea ja vooruslik, ent üks hetk hakkas aimama, et universum on kuri. Seejärel sukeldus ta pahedesse, kuid tüdines peagi sellest, mis maisel vallal pakkuda oli. Siis pööras ta pilgu taevasse, tungides jumalikku sfääri ning, nähes pealt looja arusaamatuid ja perversseid naudinguid, tõi kuuldavale karje, mis oli sedavõrd kõva, et subjekt omandas kuulmisvõime. Maist ja taevast, siin- ja sealpoolset sfääri eraldava piiri ületamine tõi kaasa ka tajulise transgressiooni, laiendades subjekti fenomenoloogilisi piire.

Pealtnähtud stseen jumala kui isaliku figuuriga haakub psühhoanalüüsist tuttava arhetüüpse traumaatilise elamusega, kui laps näeb pealt vanemate seksuaalakti, mõistmata selle tungilist mõtet ja algupära ning nähes seksuaaltungi „loomulikus avaldumises üksnes mõistetamatut vägivallaakti ema vastu. Sealjuures tulevad mängu veel lapsele arusaamatud helid, mis seksuaalvahekorraga kaasnevad (siin võib mõelda ka Oksal korduvatele onomatopoeetilistele sõnadele, nagu *okitama* jm), samuti võib rolli mängida kummaline, seestunud pilk, millega seksuaalpartnerid üksteist vaatavad.

Viimaks iseloomustab tervet stroofi üleloomulik ja unenäoline atmosfäär ning struktuur. Seda kinnitavad lisaks nägemuslikule toonile ka teatavad jutustusse sugenevad ebakõlad: näiteks väitis subjekt kuulvat, mida Llooja ütles, kuigi ta omandas loo ülesehituse seisukohast kuulmisvõime alles hiljem. See viitab mälu ebausaldusvärsusele, haakudes nõnda juba Freudi kirjeldatud traumaatilise fantaasia struktuuriga – sageli pole neuroosi aluseks olev traumaatiline kogemus objektiivselt reaalne. Ometi ei pisenda see vähimalgi määral selle fiktiivse trauma psüühilist kaalu.

Viimaks on lugeja kõnetuses siinses näites fookuses tema ebanormaalse-transgressiivse iha intensiivne võimendamine. Rõhk langeb maldororiliku fantaasia

vägevuse rõhutamisele, sest too peaks suutma lugejat erutada nii psüühiliselt kui füüsiliselt, kutsudes kõlbelse ja kujutlusliku üleastuvusega esile tahtmatut, intentsiooniga kontrollimatut kehalist reaktsiooni – pavlovliku refleksina tema suu hakkab vett jooksuma, kui näeb Looja antropofaagset einet.

(4) „Kui lugeja meelest on see lause liiga pikk, siis andku ta mulle andeks; ent ärgu oodaku minult lõmitamist.“ (IV laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 126) Selles stroofis kirjeldab jutustuse subjekt nägemismeelega tajutud illusiooni, tuues sisse teoreetilise arutluskäigu võrdluse kui kõnekujundi kasutamise kohta. Viljeledes Lautréamont’ile iseomast eelsürrealistlikku hämaruse retoorikat, mis põimib pseudoteaduslikku kõnepruuki ilmutusliku imaginaarse materjaliga, toob jutustaja sisse metatasandilise arutluse, milles selgituste asemel obskuursust nii süntaktiliste kui kujundlike uperpallidega üksnes lisatakse. Seeläbi on andestuse palumine puhtalt irooniline võte, mille võimalik siirus lause viimases järgus selgelt tühistatakse.

Stroofis on täheldatav ka sarnasus Ducasse’i hilisemate „Luuletustega“, kui jutustaja esineb sõnavõttudega luule rolli, ajaloo, sihi ja positsiooni kohta, andes mõista, et kuni „tänapäevani on luule liikunud vales suunas“, sest on, erinevalt sellest teosest, üritanud inimest näidata, „mitte sellisena, nagu ta olema peaks“, vaid „sellisena, nagu ta on“. Ducasse’ile iseomast moraalset ja ideoloogilist ambivalentsust arvestades ei tohi siiski ühtki tema vastavasisulist väidet täie tõsikindlusega võtta, sest psüühe absoluutse tõe seisukohast on maldororiliku kirjanduse plaanis ootuspärane, et iga väidet ja poolehoiuavaldust tasakaalustataks selle potentsiaalse vastandiga, rõhutades fundamentaalse otsustuse võimatust ja kahtluse määravat rolli modernse subjektsuse kujundamises. Viimasest väitest kumab taas läbi varasemaltki märkimist leidnud varamodernistlik võte, millega tekst asetuks oma subjektsuses justkui peeglina lugeja ette. Kirjandus ei tohi Lautréamont’i sõnul varjata ei voorusi ega pahesid, asetades lugeja ette kordamööda „naeru, kurjust, uhkust, hullust“. Põhimõtteliselt hõlmab siinses näites puudutatud transgressioon üleastuvust nii loogilistest, traditsioonilistest, poeetilistest, kõlbelistest kui ka täpsemini subjekti ühtsust, terviklikkust ja jagamatust puudutavatest piiridest.

(5) „Ma ei usu, et lugejal oleks põhjust kahetsuseks, kui ta läheneb minu jutustusele mitte lolli kergeuskiikkuse tüütut takistust eirates, vaid sügava usalduse ülimes teenistuses, mis ustavalt, vargse poolehoiuga seab kahtluse alla need tema isikliku arvamise järgi liigagi napid poeetilised müsteeriumid, mida võtan talle ilmutada iga kord, kui võimalus avaneb, nii nagu see täna ettearvamatult avanes, tihkelt tiinena veetaimede stimuleerivaist hõngest, mida karge põhjatuul kannab sellesse stroofi, kus varjub koletis, kes on omastanud sõudjalaliste perekonna tunnusjooned.“ (IV laul, 7. stroof; Lautréamont 2024: 144–145) Taas nõutakse lugejalt mõistuslikku usaldust teksti vastu, mis eksplitsiitselt kuulutab enda võrreldavust müsteeriumiga. Säärased okultsetesse saladustesse pühitsemisega seotud kujundid korduvad läbi *laulude*, seda juba vaadeldud I laulu 1. stroofi esimesest lausest alates, kus lugejat manitsetakse leidma omaenda „metsik ja järsakuline teerada“ läbi nende „mürgiste ja hämarate lehekülgede lohutu mädasoo“ (Lautréamont 2024: 7). Niiviisi on

modernistlik tekst vaadeldav teatavat sorti initsiatsioonina. Teksti rõhutatud keerukus, kujundstruktuuri, narratiivse ülesehituse ning nihestatud, lammutatud subjektsuse ühtaegu nii romantilisest kui realistlikust traditsioonist lahkulööv raskepärased töötavad nimetatud initsiatsiooni õnnestumise nimel. Hoidumine kindlastest väärtustest ja positsioonidest asub lugeja idiosünkraatilise teeraja leidmise teenistusse, tõmmates taas paralleeli jutustava protsessuaalse subjekti ja lugeva subjekti arengukaarte ja tardepunktide vahele. Lisaks on vaadeldavas tsitaadis jällegi mainitud ettearvamatut, loomset või vähemasti mitteantropomorfset koletist, kes tekstis ilmutub ning kellena teise pilgule kordamööda läbi *laulude* ilmub nii Maldoror, Lautréamont, jutustav subjekt kui lugeja ise.

(6) „Ärgu lugeja pahandagu mu peale, kui minu proosal pole õnne talle meeldida.“ (V laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 155) Lugeja, keda ülejärgmises lauses kõnetatakse kui „auväärt meest“, asetatakse taas veenmisele allutatavaks dialoogipartneriks, keda sunnitakse ka läbi projektsiooni möönma, et loetav tekst, mis siin leiab tähistamist proosana, on „vähemasti omapärane“. Nõnda tunnistatakse teatavat võimalikku hilisromantilist lugemisstrateegiat, milles originaalsus ning erinemislust on vaadeldavad teksti ülimate väärtustena. See seatakse siiski kohe kahtluse alla, rõhutades, et taoline lähenemine annab kätte üksnes „osalise tõe“ ehk millegi, mis on „eksimuste ja vigade otsata allikas“. Jätkates juba eelmises näites eritletud metakirjanduslikku arutlust, seab jutustav subjekt kahtluse alla luule ja proosa, traditsioonilise ja modernistliku teksti piirid. Samuti on siit väljaloetav transgressioon üksiku ja üldise vahel. Võib aimata, et subjekti tunnetatud omapärased on üksnes petlik, alludes suurematele kollektiivsetele, ajaloolistele ja diskursiivsetele nõudmistele – ning seades neid kahtluse alla, nii nagu Kristeva järgi uus ja modernistlik, tungide koori ja subjektieelset psüühilist ruumi uudse, muutunud majanduslikke ning poliitilisi tingimusi varjamisi, ent olemuslikult arvestavat subjektsust (re)konstrueeriv tekst teebki.

(7) „Mida ta [skarabeus] küll selle suure musta palliga teha tahtis? Oo lugeja, sina, kes sa lakkamatult oma läbinägelikkusega kiitled (ja mitte asjata), kas suudaksid sa mulle vastata?“ (V laul, 2. stroof; Lautréamont 2024: 158) Vaadeldavas katkes kirjeldab jutustaja pealtnähtud stseeni, kus objekt-olend, kes esimesel pilgul paistab skarabeusena, veeretab suurt musta palli, „vormitut polüeedrit“, mis on, nagu peagi selgub, truudusetu naise puruks tambitud ihu. Füüsilise ja psüühilise vormi, reaalsuse ja meelepette küsimused punutakse sügavale tekstikoe sisse seoses mainitud skarabeuse ja nagu hiljem selgub, tema vennaga, kelle iseloomustamiseks kasutatakse nimetusi nagu „kehaline substant“, „hallikas kuju“, „plastiline plokk“, „kristalliseerunud ihu“, samuti eituse kaudu ka „suula“, „pelikan“, „kormoran“ ja „fregattlind“. Viimaks jõutakse subjektiivsesse peatuspunkti, kus talle kingitakse kõnevõime, mälu, ajalugu ehk kokkuvõtlikult kindel väärtus sümboolses sfääris: ta on „mees, kelle peaaugust puudub Varoliuse sild“. Viimase meditsiinilise terminiga, mis tähistab üht inimese tagaaju osa, millele andis nime itaalia 16. sajandi arstiteadlane Constanzo Varolio ning mis võib mängida – haakudes nõnda

laulude somnambuulsete, automatistlike ja protosürrealistlike allhoovustega – rolli nii unehalvatuses kui unenägude tekkes (Koch 2010). Edasi selgub, et veidrate metamorfooside tulemusel on kahest mehest, nii temast, kelle reetlik naine muutus skarabeuseks, kui teisest, kellele anti ujujalgsse pea, saanud kaduva ihulis-füüsilise identiteedi sümbolid, mis oma moondumistes kajastavad protsessuaalse subjekti psüühilis-tungilisi kõikumisi. Sedasi rõhutatakse subjektiivsuse voolamist ning kindla identifikatoorse väärtuse puudumist ka ajuti ilmuva viirastusliku karakteri tasandil.

Sarnaselt üle-eelmise näitega mainitakse ka siin müsteeriumi, mis jutustaja sõnutsi saab lugejale selgeks alles tema elu lõpus. Sedasi luuakse taas initsiatsiooni ja okultse teadmiseiga seotud taust, millel tekst lahti rullub.

Reetliku naise vastu suunatud vägivald sobitub laulude üldise naistevastase vägivalda diskursusega, funktsioneerides rööbiti ka Oksa tekstides kajastuva ideoloogiaga, milles naine on igisüüdlane ja -patune, kellele projitseeritakse kõik teadliku mina poolt vastuvõetamatud tunded ja ihad, sealhulgas kõik seksuaalsusesse puutuv.

Käsitletud metamorfooside foonil omandab lugeja läbinägelikkus petliku varjundi, tähistades teatavat paratamatut allumist nii meeleliste kui ideeliste illusioonidele ning võimetust tajuda muud kui üksnes eespool mainitud osalist tõe kui reaalse hetkelist imaginaarset või sümboolset kristallisatsiooni.

(8) „Ta [Maldoror] jõudis aina lähemale; juba võis aimata tema plaatinast nägu, olgugi et selle alaosa oli üleni mähitud mantlisse, mis lugejale hästi meelde jäi, nii et välja paistsid üksnes tema silmad.“ (V laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 177) Taas vihjatakse lugeja mälule kui tema subjektsuse peamisele atribuudile, mis võimaldab identiteediloomet ning aitab tal samastuda teksti protsessuaalse minasubjektiga, kes pidetutes ja vahelduvates *stasis*’tes säilitab nii teadlikke-sõnalisi kui teadvustamatuid-pildilisi mälujälgi möödunud olekutest, mida ta metamorfooside ahelas on läbinud.

Otsene viide Maldorori mantlile vihjab I laulu 13. stroofile, kus samuti kirjeldatakse ratsutavat Maldorori kui „tontlikku isandat, kes on mähitud pikka musta mantlisse [---]“ (Lautréamont 2024: 38). Mantlis mees figureerib võitluses inglisa ka II laulu 11. stroofis (Lautréamont 2024: 73).

Samuti esineb ka selles V laulu 6. stroofis vihje süngetele, surmaga seotud müsteeriumidele, mille kohta jutustav subjekt väljendab kartust, et ei suuda neid „teile“ ehk lugejatele enne iseenda surma ära seletada – eelkõige seetõttu, et ta ei mõista neid isegi. Sellises igikestvas ja lõppematus protsessis, millesse laulude subjekt on lakkamatult haaratud, võiks näha sarnasusi Jungi individuaatsiooniga – protsessiga, mida võib sarnastada Bretoni sürrealistliku mõtteviisiga, sest just seal ületatakse teadvustatud ja teadvustamatute tungide, kalduvuste, ihade ja dispositsioonide ekstreemsed vastandused terviklikus *ise*’s. Sellise tervikliku identiteedi saavutamine jääb Lautréamont’i tekstikoes pidevalt terendavaks eesmärgiks, mis ometi eales ei täitu. Võimalik, et sarnaselt seksuaal- ja surmatungiga

on siingi lõpptulemuseni jõudmisest olulisem ja ökonoomsem hoida konfliktset protsessi käigus.

Katkendis tuleb seega sügavamalt mängu ka elu ja surma ning ihu ja hinge vastandus, mille tavapärane tähendus poeetilises sünteesis ületatakse. Lapse haulal kõnet pidav, irooniliselt tähistatud religioonide preester lõpetab sõnavõtu ja stroofi tõdemusega, et kuulajad-lugejad ei pruugi ehk ette kujutada, et too, kes äsja maha maeti, on tegelikult elus, samas kui hoopis tema, Maldoror, „kes on küll palju elanud, on ainus tõeline surnu.“ (Lautréamont 2024: 177) Nõnda näeme, et Maldoror, kes jätkuvalt kehastab vastuokslike tungide koori, näitlikustab sedasi just nimelt sedasama Žižeki ja Lacani teooriatest tuttavat ebasurnud iha, mis surma ja elu dihhotoomia ületab ning seeläbi tavalise, bioloogilise surma seljatab, olles mingil moel – siin- ja sealpoolsuse vastandust tühistades – transgressioonis ühtaegu surnum ja elavam kui ükski teine petlikult kindlapiirilise identiteediga subjekt.

Tõlgenduslikus plaanis on ilmne assotsiatsioon nende psüühiliste vastandpooluste ning kujundiloomes vahel, millele metakirjanduslikus arutelus jutustaja siingi tähelepanu pöörab, väljendades hämmastust selle mõistetamatu jõu ees, mis „paneab meid otsima (ja seejärel väljendama) sarnasusi ja erinevusi, mida oma loomulike atribuutide taga peidavad objektid, mis on üksteisele igas mõttes vastandlikud“ (V laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 175). Seoses eespool mainitud müsteeriumiga ilmneb varamodernistliku teksti maagiline potentsiaal ja taotlus, mis seisneb psüühilise polüvalentsuse vormilises matkimises, sest üksnes seeläbi on võimalik tabada – ja käivitada – lugeja isiklikku voolavat subjektsust, mis ei allu üksikute traumade ja neurooside rangele, stagneerunud raamile.

(9) „Käesolev hübriidne eessõna on üles ehitatud viisil, mis ehk ei näi kõige loomulikum, üllatades, kui nii võib öelda, lugejat, kes päris hästi ei taipa, mis teda ees ootab [---]“ (VI laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 191) Peegeldades laulude avalauset, annab jutustaja mõista, et tema soov oligi luua lugejas haruldast hämmingut. Samuti näib, et eespool postuleeritud lugeva subjekti ja tekstisisese protsessuaalse subjekti samastamisest ja rööpselt kulgevast arengust tulenevalt olid stilistiline ootamatus ning suunavahetuslik, libisev kulgemine tungide erinevate *stasis*'te vahel tekstile isemased, sümboliseerides psüühilisi protsesse nii Maldororis, Lautréamont'is kui lugejas.

Põimides põlgust (võlts)vagadusega, omistab jutustaja taas lugejale potentsiaalse reaktsiooni tema tekstile, astudes niiviisi kirjanduslike traditsioonide ja moraalseste normide transgressiooni teenistusse. Samuti postuleeritakse taas tõde kui ülima tekstilise väärtuse tähtsust: „Hambad irevil, naeran ma mõtte juures, kuidas te mulle ette heidate, et mina süüdistavat rängalt nii inimkonda, kelle hulka isegi kuulun (ainuüksi seepärast ongi mul õigus!), kui ka jumalikku ettehooldust; mina oma sõnu ei söö; ent jutustades sellest, mida olen näinud, ning taotlemata muud kui tõde, ei ole mul raske oma sõnu õigustada.“ (VI laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 190) Implitsiitselt võime siin näha peitumas protsessuaalse subjekti tungilise-

libidinaalse tõe väljajoonistamist kui kogu tekstilise liikumise ülimalt sihti. Selle sihi saavutamiseks tuleb kujundada ka lugejat kui subjekti, tuleb ületada tema esmane läbinägelikkus, mis on harjunud haarama üksnes osalist tõe.

(10) „Aga see mees polnud haigeks jäänud mitte iseenda lõbuks; tema jutu siirus sobib imehästi lugeja usaldusega.“ (VI laul, V ptk; Lautréamont 2024: 206) „Tema“, kelle juttu lugejale peagi pakutakse, on pargis võimlev nōdrameelne mees, keda jutustaja kohtas. Mees oli kaotanud psüühilise tasakaalu perekondliku trauma tõttu ning tegutses psühhootilises seisundis, kus kontakt tegelikkusega näis olevat katkenud. Ometi näitab tema võime enda kannatusi uuesti sümboliseerida ja kindla narratiiviga loo kaudu edastada, et potentsiaalselt psühhootiline *stasis* oli üksnes näilik ning reaalsust struktureeriv fantaasia püsib jätkuvalt koos.

Kindlasti tuleb suhtuda ambivalentset jutu postuleeritud siirusesse. Ilmselt on tegu neurootiku kõnega, mis täidab üksnes kõneleja psüühes organisatoorset eesmärki. Ometi on see organisatoorne funktsioon ainus, mida igasugune osaline tõe ehk fantaasia, mis ei ületa ega lahenda vastandite konflikti, saab subjekti protsessi seisukohast teenida.

Lugeja heausklikkus, mida mujalgi lauludes toonitatakse kõrva läbinägelikkusega, on taas miski, mis suhestub eespool mainitud tõe temaatikaga. Tuleb arvestada, et need iroonilised tähistajad peavad juhtima tähelepanu subjekti psüühilistele piirangutele, mille ületamine ja kahtluse alla seadmine on modernistliku teksti vältimatu kaasnäht – kui mitte selgelt postuleeritud eesmärk. See osaline tõe kui fundamentaalne fantaasia, mida lugejale avatakse, peaks teksti käigus saama ümber mängitud ning tema roll protsessi koordineerijana esile tõstetud. Seeläbi tekib võimalus fantaasiat ennast modifitseerida, kuna tema prekaarne ja sattumuslik olemus saab ilmsiks.

(11) „Selleks, et unejutu hallollust mehaaniliselt konstrueerida, ei piisa, kui lahata lollusi ja vägivaldselt, üha suuremate doosidega nūristada lugeja mõistust, et tema vaimsed võimed kogu ülejäänud eluks halvatuks jääksid, järgides kurnatuse vankumatut seadust; lisaks tuleb temas korraliku magneetilise fluidumi abiga osavalt esile kutsuda somnambuulne liikumisvõimetus, sundides ta pilgu loomuvastaselt ähmastuma oma ainitise pilguga.“ (VI laul, VIII ptk; Lautréamont 2024: 215) Peatüki avalause sekkub metatekstilisse arutellu, luues teatava paralleeli kirjandusteose ja freudistliku unenäotöö vahele, mis mõlemad kasutavad poeetilisi vahendeid – metafoori ja metonüümiat – eesmärgiga hoida vaimset tasakaalu ning võimaldada mõistusel pingetest vabaneda, püüdes sealjuures staatilises puhkeseisundis. Mainitud *un conte somnifère* ehk toores tõlkes 'und esilekutsuv muinasjutt' – või täpsemini: tema *cervelle* ehk 'aju, hallollus' – võib seega olla mõistetav kui unenäo ülekande tekstilisse sfääri või vahend selle ülekande võimalikustamiseks.

Võttes arvesse, et siinses analüüsis on kõige olulisem vaadata, milline on suhtumine lugejasse ning kuidas tema subjektsust modifitseeritakse, tuleb täheldada, et jutustaja rõhutatud eesmärk on nūristada lugeja *ratio*'t ehk rōōvida temalt just see „halastamatu loogika ja mõistus“ (Lautréamont 2024: 7), mida tekstiga valutult

toimetulekuks ehk oma identiteedi säilitamiseks temalt laulude esimeses lauses nõuti. Nüüd saab mõistetakse, et see nõue oli üksnes illusoorne – tõeline soov oligi lugeja igasugune potentsiaalne identiteet tühistada, et luua samastuv ühtevoogamine tekstilise kooriga.

Samuti tuleb selleski katkes mängu tõe temaatika. Siinsel juhul postuleerib Lautréamont, et tema loodava poeesia kirjanduslik mehhanism ei peagi seadma kahtluse alla absoluutseid tõdesid: „[---] esitatud eesmärgini jõudmiseks ei pea ma vajalikuks leiutada poeesiat, mis looduse harilikust kulgemisest täiesti väljaspoole jääks ja mille haiglane hingus raputaks isegi absoluutseid tõdesid [---]“ (Lautréamont 2024: 215). Siit nähtuvad mitu paradigmaatilist vastandust. Esiteks näeme, millisel moel toimub dünaamika tõe skaalal. Vastandlikult paigutunud osaline tõde, tõde ja absoluutne tõde näiksid meile eelnevate näidete varal toimivat järgmiselt. Osaline tõde on justkui see, millele pääseb ligi lugeja teadvuslik läbinägelikkus ja loogika, samas kui tõde (või siinsel juhul oma ekstreemses määratluses: absoluutne tõde) on ühtaegu nii tegelikkuse ehk reaalse sfääri kui ka täpsemini teadvustamatu psüühika enda üks peamisi omadusi. Nimetatud psüühiline tõde, mille paigast raputamise potentsiaali Lautréamont luules näeb – olgugi et seda salates – hõlmab teadvustamatuid soove, tunde ja ihasid nende täies vastuoklikkuses. Avaramas plaanis näeme siin peitumas psüühilise inherentset sürrealistlikkust ehk temale karakteristset omadust hoida samal ajal alal äärmuslikult vastandlikke taotlusi ja kujutelmi. Ent sellise absoluutse psüühilise tõe potentsiaalne paigast raputamine tähendabki lugeja igasugust identiteeti alal hoidva tsentripetaalse keskendatuse tsentrifugaalset pihustumist, mille kaudu lugeja subjektsus samastub loetava teksti protsessuaalse subjektiga.

(12) „Kui surm teeb lõpu sellele fantastilisele kõhnusele, millega paistavad silma minu kaks pikka, õlgadest hargnevat kätt, mida kasutan, et võikalt purustada oma kirjanduslikku kipsi, siis tahan ma ikkagi, et leinav lugeja ometi endamisi mõelda võiks: „Temaga tuleb õiglaselt ümber käia. Ta juhmistas mind päris põhjalikult. Oleks ta vaid kauem elanud, mida kõike ta veel teinud oleks! [---]““ (VI laul, VIII ptk; Lautréamont 2024: 215) Näide pärineb samast stroofist, millest eelminegi, ning neid eraldab vaid mõni lause. Taas rõhutab jutustaja-Lautréamont enda ihulikkust, põimides tekstivälise füüsilise reaalsuse kirjelduse kirjanduslikku struktuuri. Sealjuures on kõnekas, milliseid epiteete kasutatakse kirjutava keha representeerimiseks: *fantastiline kõhnus*. Samuti tuleb jälle mängu elu ja surma (ning (eba)elu ja (eba)surma) vastandus. Jääb ambivalentseks, millist surma on katkendis silmas peetud. Kõige täpsemini väljendudes võiksime oletada, et peaaesjalikult peetakse silmas tekstilist surma ehk tekstilise subjekti protsessi katkemist, mis autori enda sõnadega leiab väljendust „kirjandusliku kipsi võikas purustamises“. Viimast, üpris komplitseeritud väljendit võime mõista mitmes tähenduses. Esiteks tekib küsimus, millist *gypse*’i on siin mõeldud: kas on tegu ravi-, ehitus- või vormikipsiga? Kas kirjandusliku kipsi purustamine tähendab igasuguse kirjanduslikkuse hävitamist, viies sedasi teksti-luulet lähemale reaalsusele, reaalsele-

teadvustamatule psüühilisele absoluutsele tõele? Kummalise karakterina sekkub näites mängu ka sedapuhku leinavana kirjeldatud lugeja, kelle suhu pannakse sõnad, mis ühtaegu kinnitavad teksti autori kavatsust lugejat juhmistada-uimastada ning teisalt väljendavad kahetsust, et protsess katkestati ning samastumine ei jõudnud lõpuni. Surm kui protsessi katkemine on sellisel juhul nagu mingisse kindlasse identiteeti kinni jäämine, stagnatsioon, kus tungide keele-eelne koor vaikib ning ihade liikumine jääb ühte kindlasse *stasis*’esse lõplikult pidama.

Teeme siinkohal põgusa kontseptuaalse loendiga kokkuvõtte näidete varal ilmnunud tekstuaalsetest, lugeja kui Lautréamont’i protsessuaalse subjekti projektsiooniga seotud aspektidest: (1) lugeja samastumine protsessuaalse subjekti endaga (individuatsioon), (2) psüühiliste vastandite kokkupõimumine ka kujundikeeles, (3) stroofide unenäoline struktuur, mis tihendamise ja ümberasetuse kaudu töötab kõige olulisemate küsimustega, (4) tekst kui müsteerium, (5) tõe avamine ja lugeja kujundamine, (6) tekstilise protsessi lõputu käigushoidmine kui kindla identiteedi tõrjumine, (7) müsteeriumi kui osalise tõe illusoorne avaldumine, (8) elu-surma ning ihu-hinge dünaamiline põiming, (9) pealipindse „läbinägelikkuse“ kui okultset tõde varjava diskursiivse strateegia ületamine, (10) lugejale projitseeritud „siiruse“ kui subjektiivse tõekriteeriumi väljatoomine, (11) lugeja identiteedi *nüristav*, *mehaaniline*, *unejutu hallolluse konstrueerimisega kaasnev* tühistamine tekstilises protsessis ning (12) subjektiivse ja -ülese tekstilise protsessi katkemine surmas.

5.1.2. Lautréamont’i lugemisakti seksualiseeritus

Ent mitte kõikjal Lautréamont’i tekstis ei toimi ainsuse teise isiku kasutus säärase metatasandini küündiva ratsionaalse apoloogesina. Lugemisakti mõtestamine, selle tekstisisene representatsioon, fiktsiooni kaudu võimalikkuse korral ihulisegi läheduse loomine lugejaga on „Maldorori lauludes“ märgilise tähendusega. See kannab pidevat püüdu kustutada piire elu ja kirjanduse, teksti ja ihu vahel. Lausumise subjekti homoseksuaalseid kalduvusi kultiveerivas, „arusamatutele pederastidele“ (Lautréamont 2024: 169) pühendatud stroofis seguneb ainsuse teises isikus lugejale esitatud käsus seksuaalsus taaskord vägivallaga, ent lugeja ja autori täielik ühekssaamine osutub võimatuks: „Suru mind enda vastu ja ära karda mulle haiget teha; pinguldame järk järgult oma lihaste liitekohti. Veidi veel. Mul on tunne, et rohkem pole mõtet peale käia; selle paberilehe läbipaistmatus, mis on mitmeti tähelepanuväärne, takistab ülimal määral meie täielikku ühtimist.“ (V laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 171–172)

Seda takistust ei tuleks ehk mõista mitte isegi niivõrd nende kahe vahele puhtfüüsiliselt jääva paberilehena, vaid just nimelt fiktsioonina, fantaasiana, mis ka igasuguses kahe inimese vahelises sugulises läbikäimises erootilis-libidinaalset vahekorda ühtaegu nii suplementeerib kui ka võimalikustab. See annab alust Lacani teoreetilistes arutlustes ühel või teisel kujul korduvalt esinevale ning siinseski töös juba eespool viidatud väitele: „Il n’y a pas de rapport / d’acte sexuel“ (1967; nt XIV seminar, „Fantaasia loogika“) – seksuaalakti ega -suhet ([üksnes] kahe inimese

vahel) ei ole (sest inimese seksuaalsus nõuab alati kolmanda liikme ehk sümboolse fantaasia kohalolu). Sama „Maldorori laulude“ näidet tõlgendades leiab Kristeva, et paberileht-tekst takistab „mina“ ja „teise“ identifikatsiooni, sümboliseerides lakkamatut võitlust, mis mitte kunagi identifikatsiooniga ei päädi, mängides seeläbi pearolli uut tüüpi protsessuaalse identiteedi loomises (Kristeva 1974: 325).

5.1.3. Oksa väga austatud lugeja

Erinevalt Lautréamont'ist ei ole Oksa tekstides sedavõrd eksplitsiitselt kujutatud ei kirjutamisakti ennast ega ka lausumise subjekti suhet lugejaga. Fraase, kus lugejat otseselt tegijanimemega kõnetatakse, esineb harva ning nendel juhtudel on väljendusel alati irooniline alatoon, mida püüdlikult aupaklike epiteetidega rõhutatakse. 2003. aastal ilmunud Oksa kogutud teoste väljaandes võib lugeja oma kolmel esinemiskujul olla kas (1) „väga austatud“ (Oks 2003: 141), (2) „lugupeetud“ (Oks 2003: 154) või (3) „teravamõtteline“ (Oks 2003: 203). Arvestades nimetatud tekstikohtade nappust, katsume heita pilgu nende kontekstile, et mõista, kas sõnavalikul on siin ehk laiemal libidinaalse struktuuri seisukohalt suuremat kaalu või on tegemist üksnes traditsioonilise, ka 19. sajandi romaanis sageli kasutatud leidnud kirjandusliku võttega.

(1) Esimesel juhul, tekstis „Neljapäev“, pöördub Oksa lüüriline subjekt lugeja poole keset esmapilgul realistlikku laadi talupoegliku koduse stseeni kirjeldust, kus tuleviku ja lootusega „piirita-rumalas olevikus“ (Oks 2003: 136) kordub igavalt „vastikuses ja põhjusega allaheitmise sunnis“ (Oks 2003: 137) argise rõhumise patriarhaalne-perekondlik näitemäng. Ometi ei peaks seda peremehelikult-isalikult toimivat seadusandlikku, üleminalikku figuuri, kes „tahab ka oma pisikeses ringis [...] valitsejalikult-tähtsalt liikuda“ (Oks 2003: 141) analüüsima üksnes sotsioloogilis-naturalistliku kriitika vaatevinklist. Pigem peaks seda nägema teatavate sisemiste, pihustunud subjekti psüühiliste instantside projektsioonina, mis representeerivad tema rõhumiste, tungiliste repressioonide ja konfliktsete ihade vastastikust võitlusvälja. Sellist, tekstilt mitterealistlikusse kaanonisse kuulumist oletavat lugemistaktikat soosivad peamise narratiivi seisukohalt justkui ebatähtsad unenäolised, hallutsinatoorsed, eluta objekte ja nähtusi personifitseerivad kujundid ning deskriptiivsed arutluskäigud. Seda on ehk enam teksti teises ja kolmandas, narratiivsete olupiltide funktsiooni täitvas osas, millest kõnealune tsitaat pärineb (esimeses osas asetub rõhk nitšeaanlike filosoofiliste kalduvustega pessimistlikule arutluskäigule ajast ja inimelu viletusest).

Sealhulgas elustatakse ja seksualiseeritakse naturalistliku maailmavaate järgi eluta-teadvuseta objekte, lisades neile animistlikku salapära, veidrust, mis üllatab nii tekstisiseses ruumis liikuvaid tegelasi kui ka lugejaid: „õhud elasid häbenemata-avalikult koos, et tuld sünnitada“ (Oks 2003: 138), „Noored tapetud puuvõsud nagu ärkaksid uuesti ellu [...]“ (Oks 2003: 139), „Tahmased tukid laulavad veel nagu kogemata unest üles ärgates. Need helid ei ole tuttavad-kodanlised.“ (Oks 2003: 139), „üsna lolli-lihtsakujuline katlakooгу palju tundnud-kandnud pulk hoiab

tervet tõmbav venitavat raskust oma kehaga üleval“ (Oks 2003: 139), „Humalad keevad nurisedes-porisedes“ (Oks 2003: 139), „Katla viha-vihane sisikond keerleb vääneldes oma asemel – ja paksud vihasupi lained naeratavad, irvitavad, ähvardavad [---]“ (Oks 2003: 139), „[---] kaudu irevil pragusid poolpunnis kokkulükkamise kohal – hüppavad ettekotta perenaise pehmed, kodused ja julged-asjalikud sammud“ (Oks 2003: 139), „Ja neljapäev ei suuda enam üles tõusta, kui juba pimeduse pisielukad ta töörikka kere ridades magavad“ (Oks 2003: 144) jne. Eelnevast johtuvalt müstifitseeritakse-sakraliseeritakse ka inimeste igapäevaseid tegemisi: „Selle „seadusliku“ loomise-tegemise kohal talitasid kaks emase inimese töökatt nagu õnnistades [---]“ (Oks 2003: 138), „õnnistades vajub tema [isa] väärtuslik rind söögilauale“ (Oks 2003: 140).

Võib öelda, et just nimelt seesuguse hallutsinatoorse, jutustuse traditsioonilist kulgu nihestava võttestikuga seab Oks kahtluse alla perekonna patriarhaalse struktuuri, mille nihestamise – ja hävitamise – funktsiooni täidab Lautréamont'i vastavasisulistes stseenides (perepilt I laulu 11. stroofis; Mervyni kodused stseenid VI laulu keskmee moodustavas lühiromaanis) perepoega isa keeldude käest vabastav, ent sealjuures surmav Maldorori tegelaskuju. Selle taustal omandab Oksa jutustaja sinavormis pöördumine lugeja poole mitmeplaanilisema tähenduse, viidates justkui tervet teksti läbivale protsessuaalse subjekti tsentrifugaalsele, teadvuse-eelsetest tungidest kantud keskmest väljapoole suunatud pihustumisele. Sedasorti subjekt püsib koos ning hoidub psühhoatilisse fragmentaariumisse langemisest üksnes tänu hapra ja impressionistliku fiktiivse narratiivi raamile, mille sisemuses pakitseva tungilis-rütmilise sümboolika kriitilise eritluse eest hoiatabki lugejat viivuks iroonilis-ratsionaalsesse *stasis*'esse peatunud lausumise subjekt: „Mispärast kõik nii oli? Väga austatud lugeja: ärge olge siinkohal uudishimulik.“ (Oks 2003: 141) Nagu irooniliselt lausub Maldorori/Lautréamont'i protsessuaalne subjekt pärast mõistuspäratult pikka ja süntaktiliselt labürintjat, loodusteaduslikku keelekasutust tungilis-ihara sõnavaraga kombineerivat kompleksset fraasi, mis on suunatud kummituslikule teisele, või nagu autor ise ütleb, talle endale ilmutuvale „fantasmagoorilisele varjule“: „Ma loodan, et said minust aru.“ (IV laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 138)

(2) Teisel juhul, tekstis „Vana madrus“, on pöördumine narratiivset ülesehitust arvesse võttes kõrgemini motiveeritud. Lausumise subjekt, kes siinkohal võtab kanda pastori maski, juhatab teksti sisse kui sureva meremehe viimaste hetkete ülestähendust: „Siia juurde pean lugupeetud lugejale tähendama, et ma selle korra kui preestri seisuse asemik eneses küllalt kõlbelist julgust leidsin kõiki inimesi, vähemalt oma koguduse liikmeid ja muidu talupoegi, ikka sinatada.“ (Oks 2003: 154) Ometi avaldub siin potentsiaalne seletus sinatamise aktile endale, teole, mis nõuab subjektilt otsusekindlust, sest vähendab distantsi „teisega“, kandes endas ohtu petlikule identifikatsioonile. Samas antakse mõista, et lausumise subjekt on leidnud endas nüüdseks küllalt moraalset julgust, et kõnetada, et sinatada kõiki

inimesi – vähemasti ennekõike „koguduse liikmeid“ ja „muidu talupoegi“ – ehk eesti kirjanduse lugejaid.

(3) Kolmas näide pärineb tekstist „Kui enam abielu ei elata“, kus, nagu juba pealkirjast nähtub, kirjeldatakse fantastilist tulevikku, kus seksuaaltung on täielikult alistatud ning inimsugu sureb tasahaaval välja. Siia põimib Oks ka ametliku ristiuse kriitika: „Kuidas niisugune ülikarskus sugulistes asjades vaimulikkude ligemiste sissetulekute peale mõjub - see on juba meie teravamõtteliste lugejatele vist küllalt arusaadav [---]“ (Oks 2003: 203). Kohati, arvestades mõnede Oksa teoste toonitatult kristlik-religioosset suunitlust, võib seesugune mujalgi korduv kriitika vaimulike pihta mõjuda kohatult, ent tuleb hoida meeles, et see, mida Oks soosib, on pigem teatav müstilis-ekstaatiline ja hereetilis-sünkretistlik kristlus, mis ametlikest doktriinidest pigem lahku lööb. Samuti on sinne seksuaalsuse allasurumine ilmses kontrastis peatselt vaatluse alla tulevate Oksa tekstidega, kus pöördumine lugeja kui „sinu“ poole kuulub kokku rõhutatud ihulikkuse, ihade ja iharusega. Mõningal määral haakub küll sinne hukukuulutus maldororiliku, hävitus- ja surmatungist kantud sõjaga inimeste vastu: „Saagu minu päralt hävitav võit või hukk, lahing tuleb ilus: mina üksi terve inimkonna vastu.“ (IV laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 124)

5.1.4. Tungiline samastumisprojektsioon ja autori konfliktne minasus

Muidugi on mõlemal juhul, nii Lautréamont'i kui Oksa puhul, otsepöördumine lugeja poole ühtpidi sajanditevanune struktuurne võte, teatav fiktiivse seina lammutamine autori ja publiku vahel. Ent nii üks kui teine autor kasutavad seda uut tüüpi modernse subjektiivsuse läbitöötamiseks, ometi, nagu nägime, teostub see tehnika „Maldorori lauludes“ kõrgemal eksperimentaalsusastmel, allajoonides lugemise, kirjutuse ja kogemuse enda dünaamika tinglikkust – tüvi-probleemi, mis on ühine nii modernistlikul kui postmodernistlikul diskursusel. Nagu toonitas Maurice Blanchot, on „Maldorori laulude“ puhul tegemist sedasorti eksperimentaalse kirjandusega, tekstiga, mis on ise kogemus – *expérience* – mitte üksnes mälestus kogemusest (Blanchot 1987 [1950]: 50).

Naastes „sinu“ kui grammatilise isiku analüüsi juurde, näeme, et lisaks lugejale võib see otseselt kõnetada lausumise subjekti, „mind“ ennast (Kristeva 1974: 325). „Maldorori laulude“ esimese osa lõpus kuulutatakse „sinu“ sõbraks nii Ducasse'i enda sõber, koolivend ja teose *dédicace* Dazet, niisamuti ka vampiir, kes on ühtaegu Maldoror ehk *je* ise: „Sina, nooruk, ära heitu, sest kuigi sa ise arvad vastupidist, leidsid vampiiris endale sõbra. Ja kui arvestada sügelislestast [1868. aasta versioonis Dazet'd], on sul lausa kaks sõpra!“ (I laul, 14. stroof; Lautréamont 2024: 39) Pärismimeline viide konkretiseerib „minu“ kui autori ja „sinu“ kui lugeja hetketise samastumise.

Ent tungilise iseloomuga identifikatoorne projektsioon on uuritavate autorite tekstides märksa laiaulatuslikum, eriti Oksa proosapoeemides, kus kõik *jouissance*'iga seonduv pihustatakse „minast“ eemale, teiste viirastuslike, peaasjalikult „emaste“

psühhológiseerimata pseudosubjektide sisse, kelle emamus kui seksuaalse soo määratletus on ometi pidevalt kahtluse alla seatud, kahetine, androgüünne just tollesama voolava, pidevalt katkeva samastumisprotsessi tõttu. Lühidalt paiskab Oksa lausumise subjekt kõik, mille tungide ja ihade rütm erineb ratsionaalsest dominantsest diskursusest, endast eemale, peatudes kõrgeima seksualiseerituse astmel just nimelt ainsuse teisel isikul: „Hull sa oled, oo ettetungiv inimene – hull sa oled. Sa tahad sinna tungida, kus enne keegi käinud ei ole, ja sooviksid seal tasatasa julgete pühaduste vahel ümber eksida. Sa mõistatuslik raske omas himukas nõretuses: ära oma olemist veel tumedusse uputa!“ („Ihu“; Oks 2003: 271)

Eelnevas näites, milleks oli „Ihu“ avalause, võib ainsuse teist isikut vaadelda ühtaegu lugejana, kellele tekst on adresseeritud ning keda sissejuhatuses esmajoones kõnetatakse, emasena kui sellena, kes Oksa ihade struktuuris isikustab ja koondab endasse kõiki teadvustamatuse kontrollimatuid jõude, või ka mehena, täpsemini kirjutajana endana, kelle kõlbeline ja tsiviliseeritud minateadvus peaks teda hoidma tagasi tumedusse uppumast. Autori enda konfliktset subjektiivsust näivad retoorilises peegelduses otsesõnu kõnetavat ka pöördumised tekstis „Tume inimeselaps“: „Ja siis igatseksid, et kõik sulle vastu hakkaksid, su mõtteid pisikesteks, ussisteks peaksid; ja siis on janu midagi hiiglalolli, midagi hiiglatarka, midagi meeletut ette võtta, midagi leida, mis sulle vastu haugub, vastu võitleb, midagi, mis vihastab ja väsitab.“ (Oks 2003: 191) Protsessi võimaldab käigus hoida üksnes pidev vastasseis, mis raamib endasse neurootiliselt karistust taotleva süü, januleva iha, jumaliku suurushullustuse ja eksistentsiaalse alaväärsuse, segades kõiki mainitud vastandusi mehelikkuse ja naiselikkuse pulsseeriva vahelduvusega.

Protsessuaalne subjekt kõnetab iseennast ka luuletuses „Suu“, suutes unenäolises passaažis tuua eelteadvusesse identifikatoorses fantaasias struktuurset salatud tõdemuse, et ihade illusoorse ja perversse tsirkulatsioonis on teise pilk tühistatud ning tema psüühiline-libidinaalne tuum taandatud vaid õõnsaks ihuliseks kestaks: „Ma tean: kui sa tahaksid, saaksid sa elupikkuses vaimunõrkuses omale korragi silmapilkselt kadunud mõistuse sekundite suuruselt aja sees... sa saaksid seda – kui sa ainult tahaksid! [---] Vaata ju, kui ta sulle lõbu teeb, igavate nägude peale, vahi haledate silmade sügavusse – saa siis ükskord aru, et seal taga ei ole hinge.“ (Oks 2003: 201) „Mina“, „sina“ ja „tema“ on tekstiliselt nõnda üksnes psüühilise dünaamika ajutised seisukohavõtud. Seetõttu näeme, et nii temaatiliselt kui vormiliselt – võttes arvesse stiili ja kujundikeelt – ületab Oksa lausumise subjekt valitseva diskursusega määratud moraalseid piire enim siis, kui liigub subjekti algsest positsioonist üle teise isikusse, mängides erootika ja agressiooni pihustumisega, et peegeldada psüühe dünamaalist mitmuslikkust.

5.2. LAUTRÉAMONT'I JA OKSA PROTSESSUAALSE SUBJEKTI RADIKAALNE TEISESUS

Jätkates koos Kristevaga (1974: 325) „Maldorori lauludes“ ilmsiks saava teisesuse funktsionaalsete avaldumiskujude vaatlemisega, tuleb veel kord peatuda oopuse esimeses osas ülistatud ja adresseeritud isikustatud ookeanil, merel kui homonüümilisel emal endal (pr k vastavalt *la mer* ja *la mère*). Subjekti kõikehaaravat-totaliseerivat võnkumist näitlikustades toimib see ka teksti kui avatud totaalsuse metafoorina, hõlmates sealjuures avalikult nii naiselikke kui mehelikke atribuute: „Vana ookean, pole sugugi võimatu, et varjad oma rüpes kasulikke avastusi, mis inimene tulevikus teeb. [---] sinu viljakaid rindu jälgides torkab silma pigem tänamatus; kohe tulevad ju mõttesse arvukad vanemad, kes olid looja vastu nii tänamatud, et hülgasid oma haleda ühtimise vilja. [---] Vana ookean, oo igavene poissmees, kui sa mõõdad oma raugete valduste ülevat üksindust, tunned õiglast uhkust oma sünnipärase vägevuse ja selle tõese kiituse üle, mida sulle innukalt laulan. Sind äiutab meelalt su majesteetliku aegluse mahe hingus, suursuguseim kõigist omadustest, millega ülim valitseja sind õnnistas, ja hämara müsteeriumi vallas rullid sa lahti võrratuid laineid üle kogu oma oivalise pinna, tunnetades rahulikult oma igavest võimu.“ (I laul, 9. stroof; Lautréamont 2024: 18–22)

Tugevasti kärbitud näites kõnealusest ülistuslaulust ilmnevad ühtaegu mitmed maldororilikku subjektsust iseloomustavad atribuudid: (1) ookean kui emalik teine on – küll ambivalentses-ironilisemas võtmes kiidetud – inimliku progressi kaasaaitaja, teda haagitakse valitseva diskursuse külge osana kodanlik-teaduslikus progressis; (2) ta on viljakuse sümbol, kes oma rindadega toidab kogu loodut – ent ta on hea, lahke, tänulik ema, vastandudes sedasi inimestele, kes on tänamatud ja ülekohtused nii Looja kui endasarnaste suhtes; (3) ent rõhutamaks ema kui teise identifikatoorset täiuslikkust, omistatakse talle otsemaid ka mehelikud jooned – ta on igavene poissmees, kes ometi patriarhaalses vägevuses valitseb kõige loodu üle, tundes sealjuures ka uhkust kiituse üle, millega Lautréamont kui laulik teda õnnistab; (4) täiuslik ookean-ema kui subjekti igavene „teine“ omab hämara müsteeriumi võtit – tal on ka otseühendus ülima valitsejaga, kes talle tema igavese võimu kinkis.

Laiemas plaanis näeme sedasorti ema kui teise ideelises ja imaginaarses kujutamises sarnasust ka Oksa tekstilise universumiga. Selles pruugitakse naiste tähistamiseks enamasti sõna *emane*⁸⁸, rõhutades niiviisi teise soo, sealjuures rõhutult just nimelt kõige ürgsema teise, ema enda, seksuaalsust, manipuleerides ja ületades sedasi

⁸⁸ Emastena tähistatud naised ilmuvad tekstis kui loomalikud, tungilised, ebaratsionaalsed-hullud, teenides sellega ära põlguse ja viha. Rohkem või vähem ironiline mõistusekultus on filosoofilistes mõttemõlgutustes esiplaanil ikkagi Oksalgi nii nagu Lautréamont'il. Ent sõna *emased* kohta kirjutas Daniel Palgi: „Üldiselt on iseloomulik, et meesterahvast ja naisterahvast tähistavad sõnad „isane“ ja „emane“ mitmesuguses kombinatsioonis, milline sõnatarvitelu võib lugejale paista mõnitusena, kuigi Oks on tarvitud seda ehk saarlaste eeskujul harilikkude sõnadena *pro* meesterahvas, naisterahvas.“ (Oks 2003: 415; „Jaan Oksa proosateoste stiil lingvistiliselt“) – ent see ei muuda põhilist.

ka kõigist keeldudest kõige ürgsemat: intsesti. Olgugi et emaseks üldistatud ema seksuaalsest-agressiivsest sinavormis kõnetamisest hoiab libidinaalne ümberpaigutus Oksa subjekti tagasi, on selge ühendusjoon direktselt adresseeritud põlguses naiste vastu ning lausungites, mis otsesõnu emafiguuri madaldavad, küll tegelaskujuliste kaugendamiste abiga seda teadlikust minast võõrandades. Nii kirjeldab Oks tumeda inimeselapse ema saatust: „Ema aga jäi lolliks. Siin ei ole midagi iseäralikku. See on vana seadus.“ („Tume inimeselaps“; Oks 2003: 190) Siin ilmneb otsene sarnasus lapse kaotusega seotud traumaatilise kogemuse tõttu hullumeelsusesse langenud emaga „Maldorori laulude“ III laulu 2. stroofist: „Ennäe hullu naist, kes tantsides möödub, ise samal ajal miskit ähmaselt meenutades.“ (Lautréamont 2024: 100) Küll on subjekti voolavus enam pärsitud Oksa värsivormis luuletustes, nagu „Laul lapsepõlvest“, kus tõepoolest võib otsesemalt romantilises-epateerivas võtmes kohata sedastust: „Mu ema oli vördjas“ (Oks 2003: 46), ometi pöörab nimetatud värsile järgnev rida „mina“ ja ema suhte otsemaid vähemasti kvantitatiivselt kõneleva poja kahjuks: „ma kahekordne veel.“ (Oks 2003: 46) Muu hulgas loob Oks siin läbitunnetatud poeetilise paralleeli Baudelaire'i varadekadentlike „Kurja lillede“ avaluuletusega. Selles kirjeldatakse, kuidas läbi terve teksti implitsiitselt hurjutatud ema toob ilmale vördja – luuletaja – ning neab taevast, et ei saanud parem maha puntra rästikutega. Niiviisi peab Oksagi dekadentlikus psüühilises protsessis igasugune emavastane agressioon masohhistliku printsiibi alusel pöörduma automaatselt eelnevast võimsamaks vägivallaks subjekti enda vastu.

Puudutades käsitletavates tekstides avalduvat dialoogilisust, on oluline koos Kristevaga (1974: 326) täheldada, et esimene kahekõneline situatsioon „Maldorori lauludes“ ongi poja vestlus emaga. Selle puhul pole vähetähtis teema otsene seos kastratsiooni ja selle salgamisega: „– Poeg, anna mulle tooli pealt käär. / – Neid pole seal, ema.“ (I laul, 11. stroof; Lautréamont 2024: 25) Sama fragmenti põgusalt analüüsides nimetab Kristeva seda tervikuna „teise võimatu otsimise maatriksiks“, mis kehtib kogu „Maldorori laulude“ ulatuses ning mille päästiski valla teine sugupool ema näol (Kristeva 1974: 326). Tekstisestest libidinaalsete paigutuste dünaamika seisukohast väärib märkimist ka eelnevalt mainitud Dazet' nime foneetiline ja graafiline sarnasus Davezaciga – viimane oli Jacqueline-Célestine'i, Ducasse'i ema perekonnanimi (Kristeva 1974: 327). Sedasi ühineb nartsissistlik-homoseksuaalne ihaobjekt „Maldorori laulude“ pühendatu ja esimese laulu 1868. aasta versioonis korduvalt figureeriva – ning hiljem, teose lõppvariandis erinevatele ebainimlikele metamorfoosidele allutatud – autori koolivenna näol kirjutava subjekti emaga, võimaldades sedasi markeerida lausumise subjekti psüühilist trajektoori ning selle suhet „teisega“. Mainitud moonded viitavad agressioonile, mis on seeläbi suunatud ka ema vastu (Kristeva 1974: 327). Siin näeme ka selget paralleeli Oksa agressiooniga naiste vastu, võttes arvesse, et autor tähistab teist sugupoolt peamiselt üksnes tema bioloogilise, soo jätkamisega seotud aspekti kaudu kui emast⁸⁹.

⁸⁹ Enam-vähem kokkuvõtliku ülevaate emafiguuri libidinaalsetest esinemiskujudest „Maldorori lauludes“ annab Kristeva „Luulekeele revolutsiooni“ peatükis „Le mariage et la fonction paternelle“ (vt Kristeva 1974: 469).

5.2.1. „Sina“ kui negatiivsuse kristallisatsioonid „Maldorori lauludes“

Oleme täheldanud, et psühhoanalüütilisest vaatenurgast ehk kõige silmatorkavamatahtsusega on minasubjekti pöördumised lugeja, ema ja personifitseeritud seaduse ehk Loojaga samastatud isafiguuri poole. Seega võime nõustuda „Luulekeele revolutsiooni“ autoriga, kui ta nendib, et lõppude lõpuks võib „sina“ esineda „mina“ suhtes ükskõik mille kujul, mis teatud hetkel aktualiseerib subjekti vastasseisu ning milles negatiivsus kristalliseerub (Kristeva 1974: 325). Samas pakub ta välja ka nimekirja sellise „sinu“ teistest esinemiskujudest, kus *tu* võib olla muu hulgas: (1) inimene, (2) laps-nooruk, (3) prostituut, (4) süütu tütarlaps, (5) süüdlane, (6) rändaja, (7) skalpeeritu või (8) hermafrodiit. Vaatleme Kristeva poolt möödaminnes välja pakutud kõnetusvõimalusi lähemalt „Maldorori lauludest“ valitud näidete najal, et seejärel selgitada välja, mil viisil erineb selline grammatilise teise isiku kasutus Oksa proosaluules kõnetatud isikutest.

(1) „Inimene, oled sa kunagi maitsnud oma verd, kui olid kogemata sõrme lõiganud? On ju hea, eks ole [...] Seega, kuna su veri ja pisarad on sulle meeltmööda, siis maiusta, maiusta julgesti nooruki pisarate ja verega.“ (I laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 11–12) Stroofis, mis ülistab põhjendamatut agressiooni noore poisi vastu, kõnetab lausumise subjekt inimest kui peamist objekti, kellele teoses projitseeritakse kõlvatuse ja kurjusega seotud psüühilisi atribuute. Võttes arvesse kõnetusele eelnenud ning järgnevat sadistliku ja vampiirilik-antropofaagilise vägivallaakti kiitust, kannab nimetatud lausung inimese ja Maldorori/Lautréamont'i potentsiaalse sarnasuse rõhutamise tähendust. Nauding, mida protsessuaalne subjekt näib tundvat kõnealusest aktist, saab universaliseerimise kaudu osaliselt salatud: perversset fantaasiat kandev partikulaarne-idiosünkraatiline iha muudetakse üldiseks, normaliseeritakse. Arvestades kannibalismiga seotud võõra vaatepunkti omastamist, mida antropoloogilises võtmes on põhjalikult käsitletud antropoloog Viveiros do Castro teoses „Kannibalistlik metafüüsika“, on sinne sinavormis pöördumine psühhoanalüüsi abiga tõlgendatav kui ühe vaatepunkti identifikatoorne laiendamine. Maldoror ehk vampiir⁹⁰, kui arvestada nime, mille inimesed talle tema lapsepõlves ise andsid, joob inimeste verd, omistades sedasi inimeste vaatepunkti ja sellega kaasneva väärtussüsteemi ning saades sedasi petlikult pealesunnitud praktikast – need olid, nagu nägime, ometi inimesed ise, kes talle nime kaudu selle saatuse määrasid – seksuaalset lisanaudingut, mis ületab võimalikust seksuaalaktist endast saadavat naudingut, muutes selle seeläbi üleliigseks. Retoorilise veenmisaktiga lõhutakse headuse ja kurjuse traditsiooniline vastandus, luues momentaanse samasuse autori-protagonisti ja teose üldise vastanduse objekti ehk inimese vahel. Vähetähtis pole ka metonüümiline side nii lausumise subjekti (Maldoror/Lautréamont kui ühtaegu inimene ja mitteinimene), otsese agressiooni sihtmärgi (nooruk kui inimene ja

⁹⁰ „Leidub ka neid, kes ütlevad, et nooruses anti talle solvav hüüdnimi; kogu ülejäänud elu ei leidnud ta tröösti, sest oma solvatud eneseuhkuses aimas ta siin selget tõendit inimeste kurjusest, mis ilmutab ennast juba esimestel eluaastatel, et seepeale aiva kasvada. See hüüdnimi oli *vampiir*!...“ (I laul, 11. stroof; Lautréamont 2024: 27)

mitteinimene, sest alaealisuse ja soolise samasuse tõttu sobib ta Maldorori võimaliku armastuse objektiks) ning kõnetatu (inimese kui eranditu ja universaalse vastase) vahel.

(2) „Anna mulle andeks, nooruk; toosama, kes seisab su suursuguse ja pühaliku näo ees, tema murdiski su luid ning kiskus sinu ihu, mille ribad su keha küljes nüüd tolknevad.“ (I laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 12) Pöördumine pärineb eelneva juhtumiga samast stroofist, ent sedapuhku kõnetab Maldoror/Lautréamont piinavat ennast, seades manipulatiivse andekspalumisega taas kahtluse alla headuse ja kurjuse paigutuse inimese, protagonistide ja autori skaalal. Lõigus mängib subjekt otseselt varjatud ja nähtava, latentse ja manifestse identiteediga. Päästja ja timuka rollid segunevad ning nende ühinemisest saadav nauding ületab väärtuselt seda, mida üksikud komponendid eraldiseisvalt võiksid pakkuda, sest niiviisi tehakse „ühtaegu inimesele kurja“ ja võidetakse „tema armastus: suuremat õnne ei saagi enam ette kujutada“ (I laul, 6. stroof; Lautréamont 2024: 13). Leiab aset teatavat sorti katkestus, *Aufhebung*, milles headus ei tühistata kurjust ega kurjus headust, vaid nende sünteesis ajutiselt kaotab igasugune binaarne opositsioon mõtte, jättes subjekti hetkeks rippuma teispoole head ja kurja. Sama stroofi eelviimane lause sisaldab ka sinavormis pöördumist jumala kui tema poole, kelle nime autor ei taha „siia kuriteo pühadust ülistavale leheküljele kirjutada“, kuid kelle „andestus oli suur nagu terve maailm“. Sedasi kaasatakse naudingulise sadistliku vägivalda identifikatoorsesse ringi nii Lautréamont'i kui Oksa seksuaalset tsirkulatsiooni pidevalt läbiv looja figuur.

(3) „Ma eelistan sind, sest tunnen kaasa õnnetuile. Pole sinu süü, et igavene õiglus su löi. [...] Jään sind alati armastama... Alates tänasest hülgan vooruse.“ (I laul, 7. stroof; Lautréamont 2024: 14) Protagonist-autor kõnetab ilusa alasti naise kujul personifitseeritud prostitutsiooni, kellega „mina“ armastuse kaudu sarnastub. Sedasi vastandub ta inimkonnale, valitseva diskursiivse moraali poolt peale sunnitud süüle ja igavese õigluse metonüümiliselt esitatud jumalale, kes vastutab tema loomise eest ning kellele seekaudu projitseeritakse igasugune potentsiaalne süü. Viimasest tingituna saab protsessuaalne „mina“ ka väita, et nüüdsest peale ütleb moraalist lahti, viidates nõnda, et selle hetkeni alates ei olnud maldororilik lausuja päriselt üksnes kurjuse meelevallas.

Selle kõige juures näib huvitav, et üksteisega ei asetu vastasseisu vooruse hülgamine ega kaastunne. Ometi paistab, et mainitud diskursiivset empaatiat tuleb mõista üksnes ühe identifikatsiooni vormina, mis täidab pigem subjektiivset fantastilis-ideoloogilist rolli ning ei seostu rangelt kristliku halastusõpetusega. Vaadates süü, looja ja prostituudi tähendusi stroofis moodustuvast ihade ringist, näib minasubjekt end taas igasugusest kõlbelisest liikumisest distantseerivat. Oluline on ka sündmus, mis sellele „mind“ ja „sind“ lähendavale kõneaktile eelneb: protagonist on surmanud majasuuruse jaaniussi, kes enne vastutas selle eest, et tutvustas talle sedasama allegoriseeritud prostitutsiooni, soovitades sealjuures tolle surmata. Sellel otsustaval momendil otsustab kangelane suure kiviga purustada hoopis groteskse ja fallilise

olendi, kelle kohale jääb mehesuurune auk. Sedasi samastub ta ebamoraalse, diskursiivselt tõrjutud naisega, hävitades kujundlikult iseenda mehelikkuse – fallilise sümboli asemele, mis teda esialgu suunata püüdis, jääb feminiinne tühimik, puhas ihuline ja sümboolne negatiivsus, mis sarnastatakse kehatu jumaliku hingusega, püha vaimuga, mille ainsaks füüsiliseks representatsiooniks jääb hää: „prostitutsiooni kime ohe, mis ühineb montevideolase ränga oigamisega“ (I laul, 7. stroof; Lautréamont 2024: 14). Kõike seda raamib ideoloogiline mäss, mis oma puhangutena kulgevas võitluses soovib „külvata segadust perekondades“, olles nõnda kantud tervet varamodernistlikku luulekeele revolutsiooni tagant tõukavatest püüdlustest diskrediteerida ja dekonstrueerida kodanlikku ühiskonda ning nihutada subjekti enesemääratluse viise. Seda tehes mängib ta ümber tema fikseeritud positsiooni võtmise kohustust ennast.

(4) „Vaata ette, väike tüdruk, et sa enam mulle silma ei puutuks, kui ma kunagi veel sellele kitsale tänavale satun. [---] Võiksin [---] suruda aplad sõrmed su süütuaju sagaraisse [---]“ (II laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 52) Ka selles stroofis, mille seesmisi identifikatoorseid transformatsioone asesõnaliste moonete ilmeka näitena peatselt täpsemini vaatleme, paigutab „mina“ iseenda diskursiivselt negatiivsed omadused ümber „teise“, kõnealusel juhul naiseliku kõnetusobjektina ilmuva persooni sisse. Nõnda muutuvad seesmised ja allasurutud seksuaalse sisuga tungid ja ihad impotentseks agressiooniks. Siinse stroofi kontekstis tulevad mängu ka vaatamise ja pilguga seotud kompleksid – jutustaja, kes projitseeris oma ihad hüpoteetilisse naisfiguuri, soovib seda kuju seejärel ka silmapiirilt välja suruda, mimeerides nõnda psüühilist repressiooni. Sealjuures on kõnekas, et tüdruku vastu suunatud potentsiaalne sadistlik vägivalllaakt hõlmab tema silmade kinninõelumist kui sümboolset kastreerimist. Vastasseis süütu tütarlapsena kristalliseerib *stasis*’e, milles ühtaegu salatakse ja jaatatakse nii skopofiilseid kui teise pilgust tuleneva ihaga seonduvaid soove, peatudes hetkeks puhtas negatiivsuses, mis ei ole ei puhas eitus ega jaatus. Diskursiivse süü ambivalentsus ilmub taas nii nagu teistegi „minu“ ja „sinu“ ihalisi dialooge sisaldavate näidete puhul.

(5) „Kao mu silmist niipea, kui saad, kahvatu näoga süüdlane! Õõva petlik miraaž näitas sulle sinu enda viirastust!“ (V laul, 4. stroof; Lautréamont 2024: 167) Jällegi seiskub subjekti protsessuaalne liikumine dialoogis, mis manipuleerib, sarnaselt eelmise näitega, süü ja süütuse vastandusega. Siinsel juhul on peegeleffekt eksplitsiitselt rõhutatud. Luuakse kujutluspilt, kus maolaadne ja roomajalik teine – kes näib kord kui püüton, kord boa, kord basilisk – ning keda iseloomustavad tavapäraselt Maldorori enda kirjeldustes kasutatud tunnused, nagu kahvatus, mõrvarlikkus, ebaõiglus ja julmus, läheneb ähvardavalt ja väljakutsuvalt subjektile, kes ei saa laulude kontekstis olla samuti ei keegi muu kui Maldoror/Lautréamont”i krahv. Kirjutava subjekti aristokraatlikku, fiktiivset krahviseisust õigustavat päritolu paistab kinnitavat stroofi lõpus kirjeldatud iidne loss, palee mahajäetud ja vaiksete saalidega, kus seisavad „minu esivanemate kuulsusrikkad kujud“. „Minale“ lähenev teine on samas ka sarnastatav jumalafiguuriga, mida lauludes ehivad samuti

julmuse, lihamimu, irratsionaalsuse ja kurjusega seotud iseloomujooned. Sealjuures kirjeldavad „teist“ arvukad metamorfoosid – tunnus, mis on ühtaegu jumalik ning omane ka Maldororile.

Siiski rõhutab tekst samastumismomendi petlikkust, identifikatsiooni ajutist iseloomu: peegeldus on küll õõvastav, ent samas petlik, kõigest viirastuslik moment pidevuseta subjekti konfliktsetes virvarris. Sarnaselt eelneva näitega on ka siin olulises rollis silmade, vaatamise ja pilguga seotud motiivid. Taas üritab „mina“ tõrjuda nii süüd kui identifikatsiooni, ühtpidi on oluline peegelduslik minapilt pilgu eest ära saada, ent selle repressiooni implitsiitsem tähendus seisneb pigem hoopis teise pilgu, tema üleminalikult süüdistava ja subjekti iha struktureeriva väe tõrjumises. Ka kahetsus, mida kirjutaja ajuti väljendada püüab, on vaid suure teise ees etendatav näitemäng: ta esitab palve, et teine pööraks mõneks hetkeks pilgu tema näole, et näha tema pisaraid. Sealjuures on oluline, et Maldoror/Lautréamont ei sõnasta soovi, mitte paludes tal suunata pilk „minu näole“, vaid hoopis „sellele, mida mina, nagu iga teinegi,“ võib „õigusega nimetada näoks“, jätkates lausega, kus tema nägu võtab „minast“ eraldiseisva ainsuse kolmanda isiku vormi: „Kas sa ei näe, kuidas ta nutab?“ Nõnda laguneb viidatud samastumine otsemaid laiali. Isegi igasuguse vähegi püsiva imaginaarse minapildiga lahutamatu kokku käiv kujutis – isiku nägu – eraldatakse teadvusest, käivitades uuesti lõputute potentsiaalsete metamorfooside ahela.

Kõnekas on seik, et ähvardav-teisiklik „teine“ ilmub esmalt fallilise-maduja kujutluspildina, viies assotsiatsioonide jada taas sugulise kahetisuse ja kastratsioonihirmuni: esitatakse ähvardav pilt subjekti enda poolt laiaks litsutud ja lõmastatud ihuga maost, kes elutuna tema jalge ees lebab. Arvestades, et tollesama esimese lõigu alguses äratav minasubjektis õudust selle fallilise sümboli lähenemine, lisandub nõnda subjekti ärevusele, mida põhjustaks seksuaalse võimekuse kaotus, ka hirm igasuguse kontrollimatu maskuliinse seksuaalse iha ees.

(6) „Rändaja, kes sa minust möödud, ma anun sind, ära lausu mulle pisematki lohutussõna: see nõrgestaks mu julgust.“ (IV laul, 4. stroof; Lautréamont 2024: 136) Stroofis, kus loojale väljakutse esitanud subjekt on neli sajandit ühe koha peal paigal püsinud, on tema keha, näiliku *stasis*’e kiuste, läbinud arvukaid moondumisi, võttes viimaks elusa ja elutu, loomse, taimse ja inimliku vahel kõikuva vormi. Ta nimetab end laibaks, ent kõneleb siiski, tema jalad on võtnud juured alla, kuklast turritab välja hiiglaslik seen, tema pärakusse on end kiilunud krabi, siilid kolisid tema munandikottidesse, olles nende sisu enne koertele, kes lauludes kehastavad nii ühe- kui kahemõttelist lihamimu, söögiks andnud. Eksplitsiitse fallilise sümbolina ründab ka selles stroofis protagonistist madu ning sedapuhku on seos kastratsiooniga läbinisti ilmne: rästik sööb ära tema peenise ja asub selle asemele.

Seeläbi ainus, mis Maldororile tema iseomasest identiteedist alles on jäänud, on hääli kui ihutu ja surematu iha võrdkuju, mis – seni kui ta kõneleb – ei lase lõpuni jõuda ei Thanatosel ega Erosel, ei surma- ega elutungil. See takistab igasuguse teleoloogilise

eesmärgini jõudmist ning hoiab ära libidinaalset lõdvenemist ja lõplikku hävingut, vaikust, *jouissance*'ile järgnevat rahunemist ja surma. Nõnda loob ta täiusliku kujutluse Lacani ja Žižeki teooriates välja arendatud ebasurnud, obstsöönsest ihast.

„Sina“, keda näites kõnetatakse, on salapärane rändaja, kes figureerib ka teistes stroofides ning kellega eelmise, V laulu 4. stroofi põhjal võib identifikaatorse teisenemise kaudu potentsiaalselt samastada ka Maldorori enda, kellele minasubjekt määrab karistuseks rändurielu. Siinses, IV laulu 4. stroofis, proovib subjekt taas võimalikku dialoogipartnerit sümboolsest suhtlusest välja arvata, et tema hää, pilk ja lohutus ei rikuks subjekti ihalevat struktuuri ega rõõviks haletsusega temalt tema süüst ja kannatustest sündivat suplementaarset naudingut. Näitesse tarretatud kõnetushetk jäädvustab üksnes põgusalt selle latentselt pidevalt kohaloleva kontakti teise pilguga, mille kaudu subjekti naudingud võimalikuks saavad. Vastates perversse fantaasia struktuurile, ei tohi too teine ometi eales päriselt subjektistuda, vaid peab jääma üksnes kindlalt paika pandud rolli, sobitudes sel viisil täpselt nii Oksa kui Lautréamont'i tekstilises universumis siin ja seal ilmutuva masohhistliku dispositsiooniga.

(7) „Võib-olla polegi sul laupa, sinul, kes sa palavikuliselt, lüüsisamba linderdades seina peal kõnnid nagu mõne fantastilise tantsu läbimõtlemata sümbol. Kes sult siis skalbi võttis?“ (IV laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 137) Vaadeldavas stroofis adresseeritakse „sinuna“ kirjutava-jutustava subjekti seinale ootamatult ilmunud varju, keda nimetatakse otsesõnu fantasmagooriliseks projektsiooniks [*la fantasmagorique projection* ehk ka „fantastiline kujutis“]. Esiletõstetud kõnetusaktis pöördub Maldoror/Lautréamont kummalise „teise“ poole küsimusega, mis viitab sümboolselt kastratsioonile,aju kui nii tänapäeva kui ka juba 19. sajandi teise poole dominantse naturalistliku diskursuse järgi psüühe talitlust haldava organi ihulikule avamisele välisilma mõjutustele, kaitsva loori eemaldamisele sise- ja välisilma, „mina“ teadvusliku ja teadvustamatu sisemuse ja „teiste“ sisemuste, mikro- ja makrokosmose vahel. Nagu II laulu 5. stroofis nägime, võib see hingeorgan ka olla teatava impotentse, sel juhul fantastilis-psüühilise, tegelikku seksuaalakti vältiva, ent imaginaarselt mimeeriva penetratsiooni toimumispaik. Küsimus asetab rõhu sellele, kes selle kastratsiooniga hakkama sai, tuues kontekstuaalselt ainsa adekvaatse põhjusena välja kättemaksa karistuse mõne süü eest, mässides isiksuste identifikaatorse probleemistiku taas süü ja süütuse, headuse ja kurjuse paradigmasse.

Stroof annab jätkudes eksplitsiitselt selgust varikuju identiteedi kohta: tegu on kirjutava subjekti enda peegeldusega, mida ta jällegi polnud võimeline ära tundma. Sedapuhku toob ta meelepette põhjuseks puuduliku mälu. Siit nähtub, kuidas võimetus meenutada, teatav psüühiline pidetus, on protsessuaalsele subjektile iseomane. Üksteisele järgnevad diskreetsed *stasis*'ed, katkestused nii ihus kui vaimus, nii sisemust kui välimust puudutavad metamorfoosid, mille käigus küll alati säilib inimlik seesmine substantis. Antropomorfne psüühiline vaatepunkt omistatakse lauludes kõigele elusale, olgu see taevane või maine, ent protsessuaalne, pidevalt teadlikku keskpunkti ümberasetav amneesiline mälu, mis olles teadvustamatusest

ründavate tungide pideva surve all, ei võimalda selle substantsi teadlikul minal ühte kindlasse identiteeti pikemalt pidama jääda. Seetõttu on ka kohtumine iseenda peegelpildiga ühtaegu kodune ja võõras, kandes endas tervet Lautréamont'i kogemust läbivat ebaõdusust, seda, mille kohta Freud ütles *das Unheimliche* ning mis laiendatult on iga ligimese, igasuguse „teise“ määrav karakteristik. „Teine“ on alati n-õ kodutu, rändav, pidevusetu ning – juba tuttavlikult parafraseerides Rimbaud'd – „minagi“ on viimaks alati „teine“. Teisesuse, teise pilgu ning kastratsiooniga on otseselt seotud ka selles stroofis korduv silmade väljarebimise kujund.

Esmalt tunneb „mina“ „teise“ fantoomis ära kellegi heledapäise naise silmad, mille skalpeeritud „teine“ on talt tänaval peast rebinud. Too tundmatu naine viitaks psühhoanalüütiliselt esmasele teisele ehk emale, kelle ihu ja pilguga isik esmalt samastuda soovib. Kõnekas on viide naise heledatele juustele, atribuudile, mis mujal teoses iseloomustab protagonistis seksuaalseid kirgi äratavaid noormehi (nt Falmer IV laulu, 8. stroofis; Mervyn VI laulu lühiromaanis; uppunud nooruk II laulu 14. stroofis; sealhulgas on heledapäine ka purjus jumal III laulu 4. stroofis – siinjuures sobib mainida, et ka Oksa „Külas“ esineb poeetilise-varjatud ihaobjektina „kollakate lokkjuustega noormees“ (Oks 2003: 365; vt ka Lind 2018: 44)). Nagu stroofi jätkudes selgub, oli see „mina“ ise, kes need silmad vägivaldselt omistas, elades nõnda välja kardetud kastratsiooni kõige lähedasema teise emaliku figuuri peal. Nagu ka varem rõhutasime, seostub silmade endalevõtmine ka teise pilgu aproprieerimisega, siinsel juhul täpsemalt naise kui teise sugupoole perspektiivi ning iha omistamisega. Samuti läbivad ka siinset stroofi kurjuse ja vooruse küsimused. „Mina“ väidab, et ei ole nii kuri kui „teine“, rõhutades samas, et ei heida fantoomi jalge ette vooruse maski, sest pole seda kunagi kandnudki, ning kuulutab ennast tema „aupaklikuks õpilaseks perverssuse vallas“. Moraalsed vasturääkivused ja ambivalentesus on pidevad, üks positsioon vaheldub siin teisega – sarnases tsirkulatoorses voolus nagu identiteetki.

Psüühilist topograafiat ja dünaamikat silmas pidades seostub see „võrreldamatu väega“ vari Freudi psühhoanalüütilises teoorias teadvustamatu „sellega“ (sks k *das Es*, lad k *id*), mis sisaldab endas kontrollimatuid tunde, mis mõjuvad teadvuslikule minale šokeerivalt ja võõrastavalt. „See“ ei allu ühelegi moraalile ega traditsioonile, „see“ ei arvesta isegi reaalsusprintsipiiga, mis psüühilise kaitsemehhanismina peaks subjekti mõnude ja naudingute otsingul kammitsema. Jungi analüütilises psühholoogias on Freudi teooriaid edasi arendades jõutud otsesõnu varju arhetüübini (vt Jung 1951), millel on selged seosed Freudi topoloogilise teadvustamatuse ning dünaamilise „sellega“. Too vari kannab endas Jungi järgi isiksuse kõiki neid omadusi, mida on soovitud alla suruda. Siinses näites sisaldab see kõike, mida ratsionaliseeriv ja konformistlik kirjutav „mina“ üritaks eemale tõrjuda: perverssust, kurjust, vägivalda. Ometi viitab stroofi lõpp sellele, et see subjektile omane lõhe ületatakse ning teadlik „mina“ ühineb varjuga, seda tunnustades ja aktsepteerides, kuulutades ennast tema õpilaseks. Varju võrreldamatu vägi tuleneb just nimelt tema surematusest ja pidurdamatusest, teda ei ole võimalik vaigistada, temaga saab üksnes koostööd teha, tuues represseeritud materjali pinnale.

(8) „Hermafrodiit, ära veel üles ärka; ära veel ärka üles, ma anun sind. Miks sa mind ometi ei usu?“ (II laul, 7. stroof; Lautréamont 2024: 59) Androgüüni und käsitlevas stroofis on protsessuaalse subjekti hetketine dialoogiline tardumus otseselt seotud sugulise üleastuvusega, katkestades sümboolselt vastanduse meheliku ja naiseliku vahel nii ihulises kui psüühilises vallas. Vaadeldavas stroofis paigutatakse hermafrodiidi tegelaskuju teadvusesse järgmine käsk: „Igaüks peab oma loomusele truuks jääma.“ (Lautréamont 2024: 57) Sellise identifikatoorse imperatiivi mitmemõttelisus ja petlikkus haakub kontekstuaalselt rõhutatud une ja ärkveloleku vastandusega. Maldoror/Lautréamont keelitab hermafrodiiti ärkamisest hoiduma, sest une ehk fantaasia rüpes võib ta omandada sellise keha, nagu soovib, ning kas või liikuda mõnda teise, tõenäoliselt jumalike olendite sfääri, kus elutsevad temasarnased (Lautréamont 2024: 58–59). Oma absoluutse idiosünkraatilisusega sarnastub kõnetatud hermafrodiit taas minasubjekti endaga, kes eristub ühtaegu kõigist enda ligimestest, niisamuti kui iseendast. Käsk edasi magada ehk hoida alal fundamentaalset fantaasiat on seeläbi suunatud protsessuaalsele subjektile endale, kes selle fantaasia sees saab hoiduda püsivast minapildist ning ka keelduda sellest, et teine kui ihalev subjekt oma pilgu ja sümboolse seadusega minasubjekti iha määraks ja raamistaks.

Kõigis neis „mina“ ja ainsuse teises isikus „teise“ vahel aset leidnud dialoogilistes vastasseisudes, milles protsessuaalne subjekt hetketiselt protsessi peatab, kristalliseerides niinimetatud puhast negatiivsust, ilmnevad „Maldorori laulude“ lõhestunud häälele omased karakteristikud ja sundmõtted: kastratsioonihirm, ema roll seksuaalsete struktuuride ehituses, süü paradigmaatika ning hea ja kurja ambivalents ja ületus.

5.2.2. „Sina“, „Emastes“. Oksa okeaaniline subjektsus

Oksa tekstides esinev „sina“ sarnaneb Kristeva analüüsitud Lautréamont „Maldorori lauludes“ esile kerkiva subjektsusega just ihulisuse ja seksuaalsuse seisukohast. Ta ilmneb kõige intensiivsemate pööretega puhtamalt erootilis-tungilise iseloomuga tekstides, nagu „Emased“, „Ihu“ ja „Nimetu elajas“. Erinevalt „Maldorori lauludest“ on protsess lausa sedavõrd hoogne, et ühe kindla positsiooni fikseerimine on peaaegu võimatu, kuna seksuaalsuse ja hävitusega seotud konfliktuaalsed võnkumised ei luba ei „minal“ ega „sinal“ identifikatoorset stabiilsust alal hoida, kinkides tekstile teatava psühhedeelse-okeaanilise kvaliteedi⁹¹. Viimase all pean silmas Freudi teose „Ahistus kultuuris“ alguses esitatud teoreetilist kõrvalepõiget okeaanilisest kogemusest

⁹¹ Põhimõtteliselt võiksin nõustuda Leo Luksi esitatud väitega, justkui oleks oksalikus polüfoonias selgelt eristatav üks kindel dominantne-filosoofiline hää (Luks 2024). Ometi näib mulle, et see hääleline-moraalne dominant, mis ajuti pinnale kerkib, oleks justkui psüühilise *Superego* ehk ülemina hää, mis mõneti assotsieerub ning asub vastavusse toonases ühiskonnas domineerivate paternaalsete väärtustega (nt meesšovinism, protestantlik moralism, pedagoogiline „õpetaja“-diskursus, kodanlik-kapitalistlik progressiia). Seetõttu toetan jätkuvalt hüpoteesi, et nn *master*-hääle diferentseeritavus ei ole piisavalt võimekas, et kinkida pihustuvale, tsentrifugaalsele subjektile ühtset ja püsivat identiteeti.

(Freud 1994: 1100), mida võiks soovi korral traditsiooniliselt tõlgendada religioosse või müstilise tundena, kogemusena, milles minakujutelma piirid hägustuvad ning subjekt tajub ühtsust maailmaga – seda sarnaselt imikuga, kes Freudi tõlgenduse järgi ei suuda tõmmata piiri iseenda mina ja rinna kui osaobjekti kaudu representeeritud ema vahele (Freud 1994: 1100). Sedasorti protsesside näitlikustamiseks on tarvilik liikuda edasi Oksa tekstide lähema analüüsiga, pöörates pilgu autori hilisemasse loomingusse kuuluvale ja rõhutatult ihalis-tungilisele tekstile „Emased“, kus subjekti seksuaalne pihustumine avaldub oksalike üleastuvuste täies kirevuses.

Esimene probleem kerkib küll juba seoses vaadeldava proosapoeemi pealkirjaga. Ühtepidi on emased tõlgendatavad oksaliku subjekti agressiooni põhiobjektina, ent teisalt avaneb lähemal lugemisel märksa komplekssem dünaamika. Oksa panpsüühilist ja okeaanilist subjektiivsust tõlgitsedes tuleb arvestada, et ka loodus ise on Oksa struktuuris otsesõnu määratletud kui emane (Oks 2003: 245). Samuti on emasena tähistatud ka maad, see on küll juba keeleliselt motiveeritud, kui mõelda kas või väljendile *emake maa*, ent ometi näib Oks ka siin tungivat lihtsast kujundlikkusest kaugemale:

Emane inimene näeb eneses maad, ta näeb seda nimeta looma, kelle pärast kõik on. Nagu mullal kunagi meelde ei tule isast päikest tänada, nii ka naine mõtleb, et see päikene tema pärast taeva küljes on, et ta tema pärast üles tõusma peab ja siis vajuma, kui lämmetütuks saab. See on inimese arusaamine enesest ja kõigest sellest, mis väljaspool.

Võib aga olla, et maakera kiirte puhkamiseks, tungimise mõõduks on antud? Ju polegi kunagi ükski isane emasest kaugemale saanud – nagu vastupidigi. Ja võimatu. See on äärmine. Sugu on terve laul. (Oks 2003: 286, „Nimetu elajas“)

Viimasest katkendist näeme, kuidas esmalt ilmub ootuspärane ja intuiitiivne kujund, milles päikesekiirte ja mulla-maapinna suhet kirjeldatakse arhetüüpselt seksualiseerituna. Hoitakse alal ka ajastu valitsevale diskursusele omast loodusteaduslikku maailmanägemust: päikesekiired kui mehelikud fallilised elemendid viljastavad emase maakera. Ent metafoorist endast huvipakkuvam on sinna lisatud metafüüsilise põhjuslikkuse ja eesmärgipära taotlus, mis hõlmab eneses ka subjekti enesenägemust, nii naisele kui maapinnale omistatud metakognitsiooni kui võimet oma tunnetusprotsesse teadvustada ja suunata, mis siin Oksa struktuuris eksplitsiitselt fookusesse laskub. Samuti tuleb otseselt sisse sugude ja seksuaalsusega seotud transgressiooni mõiste kui subjekti psüühilise ja füüsilise eksistentsi analoogiline piir: maa ja taeva metafoorne suhe on inimeste – ja loomade? – seksuaalsuse mõõt.

Ilmneb ka see, kuidas isane ja emane on lahutamatult läbipõimunud, üritades ligineda absoluudile üksnes läbi teineteise, kohates sealjuures iseenda subjektiivset piiri just

nimelt vastassugupoolt esindavas „teises“, puutudes kokku võimatuse ja äärmisega. Viimane deklaratsioon on oma lihtsusest hoolimata polüvalentne. Ühtpidi võimaldab see biologistlikku tõlgendust, mille järgi sugu kui sugutung esindab loomalikku seksuaalsust ja evolutsioonilise jätkuvuse printsiipi, mis kõike elu määratleb ja suunab. Teisalt võimaldab laul lugeda lausest välja taotlust kuulutada seksuaalsust kunstiliseks ja vaimseks praktikaks. See on sublimatsiooni ülistus, ent teisalt selle vältimine: seksuaalsus oma puhtas väljenduses on juba kunstiline-kunstlik, sümboolne, tähenduslikustav ja struktuurne.

Sealjuures mööname, et oksaliku emasuse-isasuse dihhotoomia selgituse juures püsib siiski kaks õigustatud, omavahel tihedalt läbipõimunud küsimust: kes võib sellisel juhul veel olla meeselement ning kuidas kvalifitseerida loodust oksaliku poeetika struktuuris? Kui uurida lähemalt „Emaste“ kolmelõigulist osa (Oks 2003: 244–245), mille panpsüühiline positiivne erotism eristub mujal taoti domineerivast misogüünsest pessimismist ja kus pulbitseb „kõige elava ühine tung rõõmude tumedas templis ja saladuste ookeanis pidutujus“, siis ilmneb, kuidas hinnanguline kahemõttelisus ja kõlbeliste otsustuste ebakindlus läbivalt iseloomustavad soolist jaotust ja selle ümberhindamist.

(1) Esiteks on isane keegi, kelle emane on määrinud (Oks 2003: 244), seega ei määratleta teda mitte läbi selle, mis tal on, vaid üksnes suhteliselt ja selle kaudu, mis temas on üleliigset, puudulikku ja räpast.

(2) Isast kõnetatakse samal leheküljel Oksale iseloomulikus obskuursuses ka surevana ja otseses kooskõlas kristliku eshatoloogilise kuulutusega „kõige liha lõppemisest“ (Oks 2003: 244).

(3) Ürgne sugutaja on jumal (Oks 2003: 244), samas on see töö maa peal meeste kanda, sealjuures tähistatakse mehi sellises seksualiseeritud kontekstis kui meheorjaid. Oksalik jutustaja selgitab ka mehe ja naise seksuaalsete (dis)positsioonide põhitunnuseid: mehed ilmuvad kui aktiivsed andjad, samas kui emaste kandev algupärane roll saab ilmsiks tahtjatena (Oks 2003: 244). Oluline on nentida, et andjad Oksa kujutluses tahtjate kohal „lolliks kudunevad“ (Oks 2003: 244) ja surevad – sestap tõuseb nende „loov hing kui võrguniit julgelt jumala poole“ (Oks 2003: 244).

(4) Isane ja emane ühel ajal saab olla üksnes i n i m e n e, keda ühtäkki, keset tekstis taoti rohkem või vähem agentsetena figureerivaid ingleid, kuradeid ja jumalat/jumalaid, tähistatakse kui ainsat maajumalat (Oks 2003: 245), ühena neist, kes „isased ja emased on sugude sees“ (Oks 2003: 245). Niiviisi on isasus ja emasus siiski distinksete vastanditena potentsiaalselt kooseksisteerivad just nimelt inimlikus subjektis (sest kuradid ja jumal on küll kiimalised (Oks 2003: 245), ent

nad ei saa oma seksuaalset iha realiseerida⁹²). Siiski saab järjekordse ambivalentse ümberpööramise kaudu selgeks, et inimesed ise ei ole sellest erilisest ja maagilisest potentsiaalist ning tahteväärtusest teadlikud⁹³. Kas võib siin aimata Oksa subjekti revolutsioonilist püüdu kõrgema teadvusseisundini jõudmiseks, vastandite ületuseks ja „rõõmude rõõmude tumeda templi“ (Oks 2003: 245) müsteeriumi avamiseks?

(5) „Loodus saab andjaks ja tahtjaks. Ja saaja on ta ühtlasi.“ (Oks 2003: 246) Nõnda omandab kindlalt emasena defineeritud loodus juba järgmises lõigus eksplitsiitselt androgüünsed jooned, jäljendades sedasorti soolises polivalentuses Oksa protsessuaalsele subjektile omaseid fluktuatsioone.

Lisaks on huvitav selles kontekstis vaadata, kuidas näiteks „Nimetu elaja“ kristliku alatooniga süüdiskursuses mängitakse ümber naiste, meeste ja loomade kategoorilised erinevused omapärasel dünaamikas, kus isikupärased omadused avalduvad samuti üksnes relatiivsete vastanduste ja ilmaoleku kaudu: „Naisterahvas on selles süüdlane, et ta isane ei ole – meesterahvas selles, et ta emane ei ole. Ja kõik on nimeta surma teeninud: et nad ei ole loomaks sündinud.“ (Oks 2003: 283) Kummalisel kombel ilmneb siin ülima väärtusena ja süüelimineerijana sündimine loomaks. Viimast peaks loogiliselt, ent ka etümoloogiliselt pidama osaks loodusest. Sestap näiks, et eelnevalt eksplitsiitselt emasena, kuid peagi ka androgüünsete kvaliteetidega kirjeldatud loodus esindaks seega väljapääsu igasugusest süüdiskursusest. Samal ajal tõstaks ta subjekti välja ka sooparadigmaatikast endast – kuna Oksa mõtlemise struktuuris

⁹² See võib olla seetõttu, et need olendid asuvad – vähemasti valdava osa ajast – Oksa poeetilises maailmas nn immateriaalsel-kehatul väljal ning pääsevad ihulisse ja seksuaalselt diferentseeritud sfääri üksnes läbi teatava seestumise, obsessiooni, mis vaimuhaiguse müüdile eelnevas diskursuses leiab seletuse pigem deemonlik-nõiduslikus kontrollis subjekti teadvuse üle.

Rohkem või vähem eksplitsiitseid peegeldusi sedalaadi obsessiivsetest hingelis-ihulis-vaimsetest kohasuhetest ilmub arvukalt Oksa „Tumedas inimeselapses“: „Sumbunud, rasket hingeauru üleni täis klassituba, lastesalv. [...] Ja kõik kari nagu ootaks kusagilt suurt ja ahnet põrgutevaimu, kes ühe söömuga selle õhu sisse neelaks, mida on nii vähe, et üks inimenegi kordamata tarvitada ei saa.“ (Oks 2003: 183); „Mida sisse pressiti, see immitses ka suu kaudu välja [...]“ (Oks 2003: 183–184); „Kui poisikesele neid vaimusid sisse villiti ja enne lõpulikku seedimist ikka uut ja metsik-ogaramat peale tuli, siis sai ta hinge sellekohane jaoskond nagu kõht pärast paastu täis. Ja nüüd hakkasid siiaajani rahulikud põllu- ja söögilauahaldjas sülitama ja tõbised rõhetised tulid alt üles. / Sündis jumalate väljaoksendamine [...]“ (Oks 2003: 185). Viimasest tsitaadist ilmnevad kurjade vaimude sisenemine lapsedesse ja järgnev eksortsism eriti selgelt.

Sellise seestumuse vastu võivad teised hinged küll luua ka ennetava kaitsevõrgu, mis kurja vaimu sissetungi takistama peaks, ometi ei pruugi seegi alati õnnestuda: „Kõik kenamate hingedega kaaslased kodusid selle lapse ümber kaastundmuse- ja kaitsevõrgu, mille siidiniite nende ühine vastane katki käristas. See võrguhävitaja tõmbas aga üksikud lõngad nagu terastraadid peo lihasse.“ (Oks 2003: 184)

⁹³ „Inimesed aga ümberringi kõnnivad aeglaselt, mitte midagi imetledes, vaatavad hingega ümberringi ühtviisi, plaanilikult hooletult, nagu oleks see muinasjutuliselt kubisev ja metsikult väänlev ilma keskpaik, tahtmine, himu igapäevane tühi, ja nagu oleks terve elu odava paberossi suitsetamine mingisugusest viiekopikalisest topsist...“ (Oks 2003: 245)

ilmneb taoti, et sugu on sisse pandud siiski üksnes inimestele⁹⁴. Ometi näib mulle, et eelneva taustal pole võimalik leida tugevat kinnitust ühelegi teisele soospetsiifilisele tendentsile Oksa poeetikas peale juba siinses tekstis varemgi postuleeritud subjekti⁹⁵ soolise identiteedi voolavuse ühes – küll väga erinäolises, kuid ometi universaalses – seksuaalsuse, (religioosse) folkloori ja inimlikkuse-loomalikkuse panpsüühilises sulamis.

Olles põgusalt kaardistanud seda sugude dünaamikat, mis „Emastes“ prevaleerib, liigume edasi pikema tsitaadiga, mille läbi saab paremini nähtavaks Oksa modernistlik subjektiloome. Toome esmalt välja terve katkendi ning analüüsime protsessuaalse subjekti seksuaalse tooniga atmosfääri, kujundite ja metamorfooside seisukohast seejärel iga lauset üksiklaual.

(1) Siis rända individuaalselt, teisi häbenemata, aeglaselt ja määratumat ilma eneses varjates üle kiimaliste luhtade, ropult kohisevate puude alla, ja lase emase-vasikat niikaua imeda, kui aeg täis saab. (2) Siis pööra tüdrukulikult, karakterlikult valus-ootav pool ettepoole ja kuula, kuidas see, mis isane on, vastu su vägivaldselt ritsuvat, õhkuuimastavat kohta iniseb. (3) See ülespurskav ihuvägi teeb emase tahtmistes tiineks, lolliks ja uimaseks – ja siis tarvita parajat silmapilku pealetungimiseks, püüdmiseks selle peale, mis lahtine, limmakile, ja isase sisse paindub on. (4) Tunne, kuidas ta tahab, ja tunne, kuidas ta himustab – oma valujoonte pärast. (5) Tungi temasse – või sa jääd hullumeelseks suretava tahtevõimu ja avatlemiste hullupöörase ilu pärast. (6) Ta topib ennast sinusse, sinusse – või sureb, sööb ennast ihalduse raskuses ära, langeb armuheitmata isase pärast rabeledes, värisevas janus. (7) See on su sugu – hinge – nuhtluseks, ja siis temagi hulgub päästmata ümber nende pühitsemata põrmu, kes pattudes varem surid. (Oks 2003: 240)

(1) Esimene lause algab käskivas kõneviisis pöördumisega ainsuse teises isikus. Pannes „teisele“ osaks rändamise, näib kirjutav subjekt talle määravat pidevusetu, liikuva, paigalseisust hoiduva psüühilise ja ihulise eksistentsi, mis peegeldab tema enda voolavat identiteeti. Verbile loob mõningase vastanduse adverb „individuaalselt“ – ühtpidi tähistab see liikumist üksinda, teistest rippumatult, teisalt vihjab see teatavale jagamatule iseloomule, ühtsusele, mida protsessuaalne subjekt lakkamatult lõhub. Arvestades, et esimese hooga paistab lausung olevat suunatud üldise emase kui partikulaarse iseloomuta emase poole, näib tema individuaalsuse rõhutamine soovi projektsioonina, kus Oksa tekstide kontekstis üksnes lausumise subjektile endale omane eristav intentsionaalsus kantakse üle teisele. Liikumise denoteeritud aeglus vastandub kiirele rütmile, hektilisele ja komplitseeritud

⁹⁴ „See on ainult inimestele – kõik ainsale maajumalale – inimesele eraldatud ja õnnistatud neile, kes isased ja emased on sugude sees. Kõik muu loodusetotus – need juusteni uhked, väga ilusad ja kiimalised kuradid, see tursunud, tahtmisvõimes kohitsetud jumal – tunnevad häbi oma puuduliku hingeheituse pärast: neile pole ju sugu sisse lastud, ainukest elavat ilmade sees – sugu...“ (Oks 2003: 245)

⁹⁵ Lisaks omandavad subjektiivsed tunnused ka traditsioonilised objektid – nõnda ka maa.

süntaksile, hoole, millega tegusõnad, määrused, epiteedid, käsud ja laused teineteisele järgnevad. Selle petliku aegluse ja individuaalsuse taga varjab teine eneses määratumat ilma kui teadvustamatuse põhjatut ookeani. Samas riimub selle teise sees peituva implitsiitselt seksuaalse varjatusega välise looduse panpsüühiline tungilisus: puud kohisevad *ropult*, luhad on *kiimalised*. Salatud seksuaalsus projitseeritakse keskkonda, taimestikku.

Lause lõpeb teise käsuga lasta „emase-vasikat“ ennast imeda: ühtpidi võiks see vihjata kõnetatava „teise“ emalikule-emasele iseloomule. Imemine viitaks sel juhul lapse, emase vasika imetamisele. Teisalt, arvestades teksti seksuaalset iseloomu ning ihulisse kontakti astuva võimaliku „emase-vasika“ anonüümsust, võiks see vihjata seksuaalaktile. Sellisel juhul oleks lauses kõnetatav teine tõlgendatav meheliku poolena, keda libidinaalselt laetud looduses kohtav emane akti käigus endasse imeb. Imemise mittevanemlikku, vaid sügavalt seksuaalset konnotatsiooni kinnitab tekst ka mujal, viidates seksuaaltungi väljapoole suunatusele ning endasse suunatud autoerootika piisamatusele: „Aga – raske on ennast ära imeda.“ (Oks 2003: 242)

Rändamist selgitav adverb „aeglaselt“ riimub ka imemist ajalisel määratleva lauselõpuga: „kui aeg täis saab.“ Nii astub mõisteline aeg-aeglus-ajalikkus suhtesse Oksa tekstide metafüüsilise igavikumõistega. Püsid „Emaste“ raamides, võiks eritleda vastandust isaste ja emaste inimeste ajaliku, kaduva, kindla kestusega piiratud ja lõppeks surma kaduvusse suubuva seksuaalsuse ning looduse kui tervikliku-tungilise üksuse igavese iha vahel: „jumala üle irvitav loodus“ on „igavest nüüd ihaldatav ja mägedeni kõrge-ärritav“ ning temas on „lõppemata ihad ja kired üleilmlikes kiimaluses“ (Oks 2003: 245).

(2) Ka järgmine lause jätkub käsuga. Sedapuhku peab teine pöörama pilgu ettepoole, sealjuures ei ole selgelt arusaadav, kas pöörata tuleb karakterlikult ja tüdrukulikult või on pool, mida ette pööratakse, karakterlikult/tüdrukulikult valus-ootav. Kummalgi juhul näiksid määrsõnad viitavat kõnetatava „teise“ naiselikele sootunnustele. Karakterlik pool oleks sealjuures tõlgendatav suguelundite, füüsiliste sootunnustena. Lause teine pool jätkab käsuga kuulata füüsilise naudinguga kaasnevat loomalikku ininat, mis tekib, kui seksuaalaktis suguelundid kohtuvad. Sealjuures tähistatakse fallilist elementi eufemistlikult kui „seda, mis on isane“, samas kui naise suguorgan on „vägivaldselt ritsuv, õhkuuimastav koht“.

Ometi tekib teatav kahetimõistetavus: kui karakterlik pool on seotud kuulmisega, siis võib siin olla viidatud ka näole. Seda tõlgendust toetaks Oksa seksuaalsuse psüühilises struktuuris psühhoanalüütiliselt selgesti mõistetav rõhuasetus teise pilgule. Subjekti seksuaalsus suhestub libidinaalselt just nimelt teise pilguga kui osaobjektiga, mis ainsana oma täielikus otsustavas ja pealetungivas mõistetamatuses võimaldab vähemasti virtuaalselt ebaõdusa kohtumise kaudu endasarnase, ent kummastavalt erineva objektiga väljapääsu enesekesksest autoerotismist.

Rõhutatult sekkuvad Oksa kirjeldusse ebaloosulike helide ja joobnustavate lõhnadega seotud aistingud. Samuti nähtub, kuidas mehe ja naise vahekorda

kirjeldatakse oksalikus fantaasias alati kui arusaamatut vägivalllaakti. Oksa seksuaalakti kirjeldused sarnanevad alati Freudi esitatud hüpoteetilise *Urszenega* (Freud 1918: 16), fundamentaalse fantaasiaga, mis seostub lapse vaatepunktiga vanemate esimest korda pealt nähtud suguaktile, mis on tema pilgule täienisti arusaamatu (Freud 1918: 16). See on kui loomaliku, sümboliseerimatu reaalse sissetung lapselikku teadvusesse, traumaatiline kogemus, milles sisalduv nauding jääb haaramatuks ning kus seniste identifikatsioonide emalik allikas ja sihtmärk näib veidralt kannatavat isaliku autoriteedi sissetungi all. Taoline potentsiaalne mälupilt struktureerib kõiki Oksa infantiilseid ja perversseid seksuaalse tooniga fantaasiaid.

(3) Siinne „ülespurskav ihuvägi“ tähistab selgelt mehe suguorganit, mille läbi kanalduv tungiline energia muudab naise ihaga kohtudes viimase tiineks, lolliks ja uimaseks. Olulise kaaluga sõna Oksa võimalike Nietzsche mõjutustega⁹⁶ luule kujundikeele taustast läbi immitsevas filosoofilises struktuuris, mis vaadeldavas katkendis siit-sealt eredalt läbi kumab, on „tahtmised“. Grammatiline mitmus võiks osutada ka oksaliku subjekti iha mitmuslikule ja „minale“ taandamatule iseloomule (ihad kui puhtad aktsidentsid), mis seeläbi asub vastandusse subjekti kui maski ja illusiooniga. Tahtega näib Oks selgitavat energiatega libidinaalset liikumist psüühes ja universumis, heites ajuti kõrvale hinge, jumalate, inglite ja metafüüsilise teispooldusega seonduvad mõisted. Sellest hoolimata kerkivad need peagi jälle pinnale, luues Oksa rahvapärasele, kristlike mõjutustega müstitsismile ainuomase sünkretistliku poeetika.

Samas tekstis tagapool annab Oks selgituse ka „Emaste“ alapealkirjale „Meeleolu“, kuulutades: „Ma kõnelen mõtteteadlisest tahtmisest elus, nagu sugutahtline Meeleolu on...“ (Oks 2003: 247) Siit nähtub, et meeleoluna võiksim Oksa ihade struktuuris mõista teatavat muudetud teadvusseisundit, ekstaatilist faasi, kus teadvustamatuses virtuaalselt alati alalolevad latentsed liikumised saavad äärmises hävitushimulises naudingus, *jouissance*’is, aktuaalseks. Sellisele tõlgendusele avab seksuaalsuse müsteeriumis ülendatud subjekti „Emaste“ kujundikeel ka teisel, kus viimase piirini jõudud „inimese meeleolu lõhkeb oma vägevas paisumises.“ (Oks 2003: 245)

Pöördudes tagasi vaadeldava lause (3) ülesehituse juurde, näib selle esimene pool toovat sisse nihke vaatepunktis: ühtäkki viidatakse emasele ainsuse kolmandas isikus, seevastu falliline element liigub minasubjektile osutuslikult lähemale. Lause teine pool jätkub taas tuttavliku imperatiiviga, keelitades „teist“ tungima peale sellele, mis on lahtine ja maadligi ehk limmakil, rõhutades seeläbi kõnetatava teise meheliikke atribuute. Ometi toonitab „sina“ soolist ambivalentsust pealetungitava ihu kolmas, keeruliselt kujutluslikule representatsioonile allutatav atribuut, mis „isase sisse painduv on“.

⁹⁶ Võimaliku otsese või kaudse mõjutajana kerkib esile 1886. aastal ilmunud kuulus tekst, millele Oks on mujal ka kaude viidanud: „Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft“ („Sealpool head ja kurja. Tulevikufilosoofia eelmäng“, tlk Jaanus Sooväli, Ilmamaa, 2020) – nimetatud raamatus esitab Nietzsche muuseas oma tahtmise-fenomenoloogiat.

(4) Neljas lause jätkub, sarnaselt üleelmise lausega, tajuvalda puutuva käsuga, mis rõhulise intensiivsuse suurendamiseks on Oksale iseloomulikult topeldatud („tunne [---] tunne“). Märgiline on, et teine peab tundma hüpoteetilise seksuaalpartneri tahet ja himu, minasubjekt käsib „teist“ tunda teise iha. Lause lõpp, mis on imperatiividest mõttekriipsuga eraldatud, väljendab ambivalentset põhjuslikku seost: „oma valujoonte pärast“. Fraasi mitmemõttelisus tuleneb sellest, et ei ole selgelt aru saada, kas need valujooned kuuluvad „sinale“ või sellele, kes on „sina“ ihaobjekt. Valujoonte mõiste kordub „Emastes“ paar lehekülge edasi, seostudes otseselt ihulikkuse, loova seksuaalsuse ja tahtega: „Ihus on otsivad loomiseniidid, ihus on valujooned, ihus on nende kaeblik kaja – kes mind tahavad.“ (Oks 2003: 242) Sealjuures seostub Oksa struktuuris ihuline seksuaalsus otseselt teiste ihaga, mis subjekti sütitab, käivitab ja libidinaalseid liikumisi organiseerib. Kuigi eespool postuleerisime subjekti ja tema seksuaalsuse objektide püsivat piiritlematust, siis mööname, et omistades pooltele agentsust, peame arvestama ka nende paistvuste ajutise tõelisuse ja terviklikkusega. Subjekti konkretiseerunud iha, mis ilmub suhtes teise ihaga, on relatiivne *stasis*, see on seisak konfliktis protsessis, kus ihakehad omandavad võitlusväljal viivuks kindlad piirjooned.

(5) Lause esimeses pooles esitatud käsk tungida teisesse näiks viitavat kõnetatava isiku mehelikule algupärale. Lause teine pool, mis on taas eraldatud mõttekriipsuga, esitab hoiatuse selle kohta, mis juhtub, kui käsku ei täideta. Allasurutud tungid, millele ei anta väljapääsu ega lõdvendust, teevad ta haigeks, tulvates mõistuse-teadvuse üle ning tuues kaasa hullumeelsuse. Viimast rõhutatakse taas topeldamise läbi: teist ähvardav hullumeelsus tuleneb ahvatluse hullupöörasest ilust. Ähvardavas hulluses on sealjuures eristatavad ka kaks põhjust: esmalt suretav tahtevõim, mida Freudi järgi võiksime tõlgendada otseselt surmatungina. Teisalt juba mainitud avatlemiste hullupöörane ilu, mida hiljem on kirjeldatud kui „loomailu, vägevus sugude tõmbamise jõus“ (Oks 2003: 242), ehk instinktiivne, inimese-eelne ja -ülene vägi, mis on vaibumatu ja mille sees „valimistel ei ole piiri“ (Oks 2003: 242). Viimane seostuks psühhoanalüütilises teoorias *jouissance*’i kui äärmusesse viidud seksuaalse naudinguga.

(6) Kuuendas lauses paigutuvad aktiivsuse ja passiivsuse mehelikud-naiselikud vahekorrad taas ümber. Nüüd topib partner ennast „sinusse“. Akti intensiivsust ning „sinu“ kui teise lõhestumist ja mitmetähenduslikkust rõhutatakse jälle kordusega: „sinusse, sinusse“. Lause teine pool on taas eraldatud mõttekriipsuga ning toonitab akti potentsiaalse ärajäämisega kaasnevat tagajärge talle, kes „sinuga“ vahekorda astub, tuues temagi puhul ihale andumise ainsa alternatiivina välja surma: ta „sööb ennast ihalduse raskuses ära“ ja „langeb [---] värisevas janus“. Kuna tolle kolmanda isiku nauding ja hukk on otsesõnu seotud rabelemisega isase pärast, näiks selles lauses kristalliseeruvat kõnetatava teise mehelik esinemiskuju.

(7) Seitsmes lause peegeldab ja arendab edasi kummagi eelneva lause lõpus esitatud hukkamise kujutelmale. Jutustaja annab nendele seksuaalsusest tulenevatele hukutavatele kannatustele justkui selgituse, millest ei puudu nii piibellik kui

nitšeaanlik kihistus. Esmalt kirjeldatakse seda kui nuhtlust, mis oleks justkui kõrgemalt poolt määratud. Teisalt tuuakse sisse juba tuttav vastandus ihu ja hinge, soo ja hinge vahel, jätkates Oksale iseloomulikku filosoofilist liini, kus eraldiseisvat hinge ei ole, on üksnes suguline keha. Lause lõpp näib kirjeldavat olukorda, kus need seksis ennast hävitanud sugulised hinged-ihud jäävad ebasurnutena ikka edasi kestma. Samuti, hoolimata nietzschelikest allhoovustest, püsib süü, patu ja pääsemise paine jätkuvalt Oksa universumi kohal: jääb kõlama kristlikult moraliseeriv idee, et seksuaaltung, mida minasubjekt pidevalt „teisele“ projitseerib ja iseendas eitab, on kuri ning keelab indiviididele ka surmajärgset rahu.

Kokkuvõttes näeme, kuidas ühe katkendi sees kristalliseerub minasubjekti identiteet kõnetatava „teise“ kaudu vaheldumisi mehe ja naisena, näitlikustades soolise diferentseerumise polüvalentsust konfliktset subjektiloome protsessis, mille tardumismomente on lõigu sees võimalik ajuti eristada, kuid mis fikseeruvad üksnes selleks, et seejärel laguneda, pihustuda, iseennast tühistada. Siiski ei saa eitada, et selliste fluktuatsioonide sees ilmneb *stasis*’eid, kus kõnetatav teine oleks justkui selgesõnaliselt emane – või vähemasti sel viisil tähistatud ja emase imetaja sootunnusega markeeritud: „Mis on sul – emane – mis? Ah see udar, need rikutud, täis minevikku silmad ja värisev põlv?“ („Emased“; Oks 2003: 256) Nõnda ei saa Oksa kohati mittebinaarsena tõlgendatava sookäsitluse hüpoteesiga paraku kergekäeliselt nõustuda, ilma enne sooritamata teatavat diskursiivset hüpet. Tekstides kohati radikaalselt silmatorkavat, vägivalla ja naisteviha abiga panseksuaalsete tungide koori mõjul lagunevat traditsioonilist ja mehelik-kristlikku minapilti kaitsta üritav diskursiivne membraan tuleb purustada. Üksnes selle katkestuse kaudu võib jõuda sügavama ja fluuidsema vundamendini, selle paljususe saladuste ookeanini, kus ajatus ihalike metamorfooside ruumis „linnust inimeseni merekala munast aeglase kaamelini tuksatavad, ennast poovad ja värisevad.“ (Oks 2003: 245)

5.2.3. Oksa ihuline, keeleline ja mõtteline ritsumine

Muude eespool Oksa tekstuaalses kangas vaadatud agressiooni väljendatavate ja isikupärase ning volava tähendusväljaga sõnade keskel väärib tähelepanu *ritsuma*-verbi korduv esinemine „Emastes“. Sõna päritolu on oletatavasti onomatopoeetiline, sõnaraamatutest sellekujulist vormi ei leia, ent võib oletada, et tähenduslikke sarnasusi on verbidega *pritsuma*, *litsuma*, *pitsuma*. Järgneva üheksa näite vaatlusel ilmub siinses protsessuaalse subjekti eripärasid käsitlevas arutluses ehk Oksa seksuaalse transgressiooni mõtteline, filosoofiline ja stilistiline taust: (1) „Kõik – kes ette ja taha vaatavad, kes taha vaadata ei saa ja tõsised on, kes uhkelt, nimeta ja trotsivalt ümber kõiguvad, kes ainult üle limmakile turja teisele silmi peavad väge andma – nemad kõiguvad nõnda, nemad ritsuvad ennast vastu pilvi, vastu ilast õhku ja tunnevad tumedaid valu-valu jooni [---]“ (Oks 2003: 239); (2) „Siis pööra tüdrukulikult, karakterlikult valus-ootav pool ettepoole ja kuula, kuidas see, mis isane on, vastu su vägivaldselt ritsuvat, õhkuuimastavat kohta iniseb.“ (Oks 2003: 240); (3) „Nagu esimene väga tundeline puutumine, mis ülekehaliselt teretuseks

välku vastu lööb – mu sulanud ihu segab huumavaid, sigivaid mõtted – alasti, pritsivaid ja ritsuvaid lasteihusid – kes lahkuvad ilmaaegu, ilmaaegu – ilmaaegu...” (Oks 2003: 242); (4) „Näeme teda siis ja siis – kuidas ta karvakeseni tuksatav kevademõte hõõguvast ahnusest janune on, kuidas see kinni hoitud kirekõne seal sügavuste taga piirita ärritab, ärritab – kui iga paigakene ennast terves uudishimus sinna poole ritsub, kus tuli taime sugutab ja inimese kire valmimisele veab.” (Oks 2003: 247).

Samas esineb ka muutunud türevokaaliga, ent tähenduslikult lähedane vorm „rõtsuv”: (5) „Sest öö on oma õnnistusega peale tulnud, emane, rõtsuv öö, mis muud kui põhjata kummises sõrmuses silitab, kaisutab ja lahtineb neelava-oksendava elu suu sees...” (Oks 2003: 247); (6) „Hüüavad, püüavad ärritada isase rahutumat, taevani ritsuvat verd.” (Oks 2003: 249); (7) „Oleks tõesti kusagil mingisugust iludust ka väiksemalgi mõõdul, suudaks see ujuv, ritsuv ring vähem hale ja enam uhke olla – oo, siis mõjuksid kutsumised ja janud neelavas himus patt tagajärjelikult.” (Oks 2003: 254); (8) „On siis elu muud – peale rüselemise, virelemise, mida tükikene kiretainast sünnitab, keda üles ja alla kistakse, kes sügavamale, sügavamale poeb, kaugemale, kaugemale ritsub ja kõrgemale-kõrgemale seab...” (Oks 2003: 262); (9) „Kord nemad kui rõkkavad ringutused tõusevad, ennast ritsuvad, rasketes tõmmatistes nuheldes-valutades kõiguvad... siis nemad mängivad, kiiguvad, sulatavad, hautavad, nõrgestavad ja – surmavad...” (Oks 2003: 266).

Kõrvalepõige „ritsumise” kontektuaalsetesse asetustesse on põhjendatud, sest näib just nimelt sümboliseerivat Oksa tekstides esinevat ihulist, aistingulist seksuaalsust, mille piirid ulatuvad inimesest väljapoole, hõlmates kogu konkreetset ja abstraktset loodust, sealhulgas mõtteid. Samas näib see tähistavat ka subjektide ja objektide vaheliste piiride ähmastumist, nende vormide kokkusulamist. Nende näidete vaatamine ühe Oksa korpuse kontekstis küllaltki pika teksti puhul võimaldab mõningal määral esile tõsta seda, mida tema tekstide voo, stiili, motiivistiku ja poeetilise kujundikeele seisukohast võiks nimetada vormilis-sisuliseks ühtluseks. Vähem neutraalselt väljendudes sobiks seda „diagnoosida” kui palavikulist sonivat kõnet, mis üha uute ümberütlemiste kaudu keerutab ühtede ja samade küsimuste ümber.

Välja toodud „Emaste” avalauses (1) ilmneb seksuaaltungi kõikjalolu kuulutamine. See on iseloomulik kõigele elavale ning lõigu lõpus tehakse teatavaks, et ka üleval taevas on „elaja silmad, kes ei tea mikspärast vait on jäänud” (Oks 2003: 239). Avalauses ka leksikaalselt topeldatud „kõikumine” jäljendab kujutelma rütmistatud, seksualiseeritud liikumisest. Ritsumine, mis küündib pilvedeni, näiks siin kandvat nii *jouissance*’is pritsiva orgasmilise vedeliku kui ka seksuaalaktiga haakuva helistiku onomatopoeetilist tähendust. Pilvedeni kanduv ulatuvus ühendab vertikaalis ka kristlikku taevast ja maad. Oluline on ka õhu „ilasus”: ihude ühtesaamine on Oksal ikka ja jälle seotud sulamise, vedeluse, märgusega. Samuti avaldub juba avalauses kõikehõlmava seksuaalsuse inherentne tumedus ja lahutamatu seotus valuga. Viimase puhul on silmatorkav ka sõnaline dubleering, mis ühtpidi täidab tähenduse

intensiivistamise rolli, kuid teisalt mimeerib tungilis-ihalise automatiseeritud teadvuse katkematud, maanilist ja rütmistatud voogu. Mõneti võib juba siit näha läbi kumamas Žižeki lacanilikku-hegellikku mõttearendust, mille tuum peitub tõdemuses, et teatud tegevus omandab seksuaalse iseloomu niipea, kui asetub nihestatud, tsirkulaarsesse ajakäsitluse (Žižek 2019: 166. Moraalse transgressiooni vaatevinklist vaadatuna võib siin näha ka kõlbeline ja ratsionaliseeritud ego vastasseisu tungilisele „sellele“ ehk *id*’ile – ihadele allumine toob kaasa „valu-valu joonte” tunnetuse. Ometi on aimatav, et toosama valu annab subjektile lisanaudingut, muutudes – nagu sarnaste liikumiste, kujutluspiltide ja tungilise tooni kordumine Oksa tekstides näitab – ise püüeldavaks eesmärgiks endaks.

Teises näites (2) paistab kõnetatava isiku puhul langevat fookusesse naiselik sugupool – olgu psüühiline või ihuline. Seksualiseeritud keskpunktina kerkib esile umbmäärane, ent arvatavasti eufemistlikult naise suguorganit tähistav „vägivaldne, õhkuuimastav koht”, mille vastu „see, mis isane on” ehk oletatav mehe suguorgan iniseb. Siinkohal paistab, kuidas Oksa seksuaalses sfääris sisalduvates representatsioonides on visuaalsetest aistingutest ehk olulisemadki puute, lõhna ja kõlaga seotud tajud. Tema ritsumine/litsumine seostub esmalt teatavat sorti helidega, mida märjad ja lihavad, elusad või elutud massid kokkupuutel kuuldavale võiksid tuua. Samuti on mehelik aktiivsus esindatud üksnes häälsuse, inisemisega. Adjektiiv „õhkuuimastav” tooks samas justkui mängu lõhnaga seotud aromaatsed ja joovastavad ihulised tähendused. Ei saa jätta märkamata, et enne tsiteeritud katket antakse oletatavasti naissoost adressaadile käsk pöörata rünnakule ette „tüdrukulikult, karakterlikult valus-ootav pool”, mistap seotakse taas iharus ja valu ühte analoogilisse struktuuri.

Kummalises, ühtaegu infantiilses ja teisalt panpsüühilises seksuaalsuse kontekstis (3) avaneb kolmandas näites üleastuvus ühtaegu nii mõttelise, psüühilise kui ihulise sfääri vahel, haarates poeetilisse sulamisse, kus segatakse projitseeritud sinasubjektis kokku „looja – kuradite, jumalate ja inimeste valmistaja” (Oks 2003: 242), „kirglik emane elajas” (Oks 2003: 242) ja „isane loomas” (Oks 2003: 242). Selle potentsiaalse seksualiseeritud metamorfoosi tulemiks saadakse midagi, mis – olles „ähvardav tervele pisikesele kõikuvale kerale” (Oks 2003: 242) – võiks tuua kaasa kogu maailma hävimise, viies sedasi *Todestrieb*’i tema esmase eesmärgini. Too resultaat jääb siiski representatsioonist välja ning tsirkulaarset jahti fantaasia sublimatoorsele lisanaudingule ei katkestata.

Huvitaval moel asetab Oks kujundliku-metafoorse võrdusmärgi „huumavate, sigivate mõtete” ja „alasti, pritsivate ja ritsuvate” lapseihude vahele. Mõneti võiks tõlgenduslikus plaanis näha, kuidas mõtteid esitatakse lugejale tugevalt ja ihuliselt seksualiseerituna. Samas kandub representatsioon võib-olla ka samastama neidsamu ideid alles sündivate lastega. Värskuse, nooruse ja lapselikkusega seatakse otsemaid lahkumise näol vastakuti surm, mille mõttetust, põhjendamatust ja potentsiaalset ajatust rõhutatakse kolmekordse adverbiga „ilmaagu”, mis lõigu lõpetab. Viimasel juhul on korduse puhul oluline ka interpunktsioon, mis justkui

rõhutaks oksaliku surmatungi katkendlikku, sünkopeeritud rütmi. Ometi tuleb arvestada, et laps ei ole Oksa süsteemis alati seotud puhtuse ja vooruslikkusega, sarnaselt toonases mõtteloos uuendusliku dominandina välja ilmunud freudistiliku psühhoanalüüsi esitatud väidetega on ka näiteks vaatlusaluses „Emastes” toonitatud laste seksualiseeritust, nende pääsematust tungilisest substraadist: „[---] see on midagi kõrget-kõdistavat, mis üles kergitab, sulatab, nagu kiimaline laps hüppaks iseteadvuse tahtumise ees.” (Oks 2003: 246) Viimasest tsitaadist näeme, et kiimalisus ja iha oleks seega just nimelt miski, mis iseloomustab last, keda kultuurilised-tsitiliseeritud moraaliprintsipid veel justkui sedavõrd ei kammitseks, ehk teisisõnu, kelle psüühilised tõkked ja kaitsemehhanismid pole niivõrd hästi välja töötatud ning kes tänu filtreerimisvõime mõningasele piiratusele pääsevad ehk paremini ligi niinimetatud eeloidipaalsele tungide koorile, mis võimaldab esitada subjektiivsuse kirjumat-kaootilisemat tagapõhja. Samuti tuleb võtta arvesse, et lapselikkus on kvaliteedina Oksal seostatud sageli just nimelt naistega. Kord kirjeldatakse naisterahvast kui „ilma tahtejõuta, lapsik-rumalat” („Meestele vastuminek”; Oks 2003: 175), kord iseloomustab teda samas tekstis „lapsik-kramplik” (Oks 2003: 179) hoiak ning teisel „arusaamatus, asjatundmatus ja lapsik ettekujutamine” („Manifesti ajal”; Oks 2003: 82).

Oluline on märgata, et sellises ideelises ja tunnetuslikus struktuuris ka emasena kirjeldatud loodusele saab osaks lapsikus, mis koondab otsemaid enda ümber kõik ebaratsionaalsuse, kontrollimatuse ja hullumeelsusega seotud atribuudid. Viimased kanduvad nakkava projektsioonina justkui nõiaringsis taas tagasi ka kõnelevale mehelikule subjektile: „Üleilmlises peadööritamises näeme kiigehullult, kuidas kirjult see lahtine loodus ääreni paljas on, ja kuidas selle ümber terve pool ilma liikumistele keerleb, ahmitseb, unistab ja lapsikult-põhjuseta kentsib.” („Emased”; Oks 2003: 251) Ka siin näites kohtame veidraid, Oksale iseomaseid keelendeid, nagu „peadööritamine” (tõenäoliselt ühendverbist „pead (h)ööritama”) ja „kiigehull”. Viimane tähistab ehk pika kiikumise saavutatud muudetud, transiladset teadvusseisundit, mida võiks sarnastada kas või islami sufide müstilise ekstaasi praktikatega ning argipsüühilisest vaatepunktist tõepoolest ära märkida kui teatud liiki hullust. Samuti ilmneb ka siin too lõputu ja igikorduv oksalik *flux*, see tekstiline pöörlemine tungilis-seksuaalse keskme ümber, mida rütmistatud sõnadevaling mimeetiliselt jäljendab, hoidudes alatasa selgete kujutluspiltide edasiandmisest, narratiivsena tõlgendatavast sündmustikust ning juurutades justkui üksnes ühe ja sama, kõigile teada, aga kõigi eest varjatud ihaliku sündmuse fantaasiat.

Leksikaalselt on tollesama vaadeldava „ritsuva” erootika kontekstis märgiline ka see „lapsik-põhjuseta kentsimine”. Näib, et sõna sees esineva häälikuühendiga „ts” antakse edasi just selliseid korduva ja ihara, vedelikke ja pehmeid kehasid hõlmava liikumisega seotud tegevusi. Naistele – ja loodusele – omane lapsikus seostub Oksal sestap ka harilikust kausaalsusest väljapoole jääva mitteratsionaalse tungilise algupäraga. Transgressiivne äärmuslikkus kui viimse potentsiaalse limiidini küündimine tuleb esile ka adjektiividega „üleilmline” ja „ääreni paljas”.

Samuti nähtub, kuidas ühel ajal ületatakse piire, mis eraldavad naist ja meest, last ja täiskasvanud inimest, hullust ja mõistuspära, looma ja *homo sapiens*'i, ihasid, tunge ja külma *ratio*'t. Või vähemasti rõhutatakse piiriloleku potentsiaali, sest Oksa sünkopeeritud, katkendlikult, ent tuntavalt rütmistatud, tähenduslikke ja kõlalisi lõtke erootiliste fokaalpunktide vahele venitav poeesia ei luba toimida vaid ratsionaalsetel ümberpöörastel põhineval ideestikul, kus ainult struktuurse äraspidisuse abiga võideldaks selge ideoloogilise või filosoofilise positsiooni õigsuse eest. Oksa poeetikas on oluline just piiripealsus, limiidi ja *jouissance*'i lakkamatu edasilükkamine.

Samas on ritsumine seotud avastamisiha, uudsuse ja uudishimuga (4). Otseselt sõnastatakse samas näites niinimetatud kirekõne, mis sobib täpselt iseloomustama oksalikku proosaluulet, ihas ja hävitusel *jouissance*'i poole tungivat jõudu, elaan, mis on ühtaegu sügavuste taga kinni hoitud, ent mis tekitab piirideta ärritust, mille intensiivsust ka leksikaalse topeldusega toonitatakse: „ärritab, ärritab“. Samuti tuuakse mängu alkeemilised tähendusväljad tule kui algelemendi ning taimse, loomaliku ja inimliku seksuaalsuse segamisega. Piirideni küündimise maksimalistlikku nõuet joonib alla Oksale omane hulgaline kõikehõlmavus. Tung leiab representatsiooni ikka igas paigakeses, ikka terves uudishimuga ja üleilmlises peadööritamises. Tervikutaotlus peaks samas kõrvaldama ka moraalse transgressiooniga virtuaalselt kaasneva karistuse võimaliku välditavuse, sest kui kõik on kõlblusetud, ei ole mitte keegi kõlblusetu. Sestap transgressiooni momentaanselt enam polekski.

Ritsumisega vokaalivahetuse abiga paralleelselt ilmuv „rõtsumine“ seostatakse „Emastes“ otseselt ööga (5). Niiviisi luuakse samuti side arhetüüpse päeva ja öö vastandusega, kus esimene esindaks loomulikult kontrollitud ja „mina“ ülemvõimule allutatud teadvust, teine seevastu teadvustamatuse tumedat, varjulist hingemaastikku. Nendevaheline piir on seega kujundina ilmne modernistlikus tungilises fiktsioonis, mis hoiab õhkõrna tasakaalu neuroosi ja psühhoozi, reaalsuse ja fantaasia vahel, võimaldades sublimatsioonis tungide äärmusi taltsutada – sest kunstitekst on sublimatsioon tingimata. Oksaliku iha õõtsuv, kõikuv, ringiratast liikuv iseloom saab taas fookusesse seatud nii rütmis kui leksikas. „Emast, rõtsuvat ööd“ on kujutatud kui miskit pehmet, limast, vetruvat, kummise substantisina subjekte ja objekte endasse mässivat eeterlikku ainet, täpsemini öeldes keha, sest tal on tajutav ringiline vorm, olles kui „põhjata kummise sõrmus“. See rõtsuv öö on ka personifitseeritud kui elusorganism, mis tungleb „teise“ isikustatud organismi ehk „neelava-oksandava“ elu enda suu sees. Viimane detail pole sugugi vähetähtis, sest Oksa tekstides ilmneb väga tihti selgelt oraalne fiktsioon, mida rõhutatakse näiteks verbiga „imema“, substantiiviga „ila“ jne. Selle „rõtsuva“ imaginaarse öökeha limiiditunnetuslikku eripära tõstetakse tekstis esile taas tema põhjatust eksplitsiitselt kirja pannes. Müstistsistlikku-ekstaatilist püüdlust subjekti ja tema ainuliste seksuaalsete sündmuste piiratusest välja väljendatakse lakkamatult liminaalse

äärmuslikkusega – haarata tuleb kõiksust, ääretust ja põhjatust, nii ajalist, ruumilist kui libidinaalset.

Rääkides oksalikust piiripealsusest, tuleb ka ritsumise dünaamikas esile mees- ja naissooga kindlalt seotud kvaliteetide nihestatus. Nagu nägime, siis on ritsuv emane loodus (2 ja 5), ent samuti võib emasena tõlgendada ka meest, ehk täpsemini küll tema sisemuses peituvat, alkeemilist ja poeetilist eluenergiat tähistavat verd (6). Viimasest võib välja lugeda nii junglikus analüütilises psühholoogias kui ka Freudi ning Lacani psühhoanalüütilises teoorias korduvalt postuleeritud tõdemust iga inimese sees peituvast soolisest duaalsusest. Samas, kui näha, et hüüdjad ja püüdjad on siin potentsiaalselt naiseliku ihulis-psüühilise „teise“ esindajad, siis tuleb kummalisel kombel välja, et puhta ja rahutu naiseliku iha esindajatest veelgi rahutum – sest siin on pruugitud adjektiivi keskvärret – veri ehk eluenergia on varjul hoopis mehe sees. Paradoksaalsel moel võib tõlgenduslikus plaanis olla Oksa omailmas seega mees naiselikum kui naine – ja vastavalt naine mehelikum kui mees. Sugudevahelise erinevuse üheaegne rõhutamine ja ümberpööramine on soolise transgressiooni üks peamisi avaldumiskujusid oksaliku modernismi struktuuris. Samuti on tähelepanuväärne selle isase sisemuses pulbitseva tungilise rahutuse taevani tungimine. Nii tuleb ilmsiks ka maist ja taevast sfääri eraldava piiri ületamine, mis on Oksale ja Lautréamont’ile sügavalt iseloomulik. Veri, mis ritsub taevani: näib, et siin on verb sarnasuse poolest tugevasti seotud tegusõnaga „pirtsima“. Võib aimata ka meheliku *jouissance*’i füüsilise ilmingu ehk seemnepurskega seotud motiivistiku pinnalekerkimist.

Ent kui enne nägime, et öö ilmus ritsuva/rõtsuva, imaginaarset tuppe meenutava lahtise sõrmusena, siis „Emastes“ avaldub „see ujuv-ritsuv ring“ (7) ka otsesemalt kutsuva naissoo kujul, tugevdades nõnda ka eksplitsiitselt meie alla joonitud paralleele. Samas on silmatorkav jutustajahääl, mis nendib hüpoteetiliste ahvatlevate emaste puhul igasuguse ilu puudumist, mistap nende külgetõmme on puudulik: nad ei suuda sünnitada subjektis iha ega toimida libidinaalse objektina. Mõneti võime muidugi aimata siin esitatud positsiooni vastuokslikku iseloomu: psühhoanalüütiliselt näib, et tegu on „mina“-tasakaalu säilitamist silmas pidava salgamisega, millega üritatakse eitada ja alla suruda teisega kokkupuutes avaldumisele püüdlevat iha. Tekkinud pöördelises takistuses sõnastatakse oksaliku iha paradoksaalne ja eitusele tuginev struktuur, mis meenutab vormilt nõiaringi. Kõneleval (mehelikul) subjektil iha polegi, see on üksnes „teisel“ (naisel), tegelikult subjektis on küll piiramatu ja pulbitsev iha, ent see ei leia endale objekti, sest ükski objekt ei ole tema jaoks piisavalt ilus. Pidevalt püsib tabamatu ja püüdmatu too lapsepõlvest peale igikadunud *das Ding*, see salapärane ja esmane ihaobjekt, mille ümber kogu subjekti psüühe on viimaks struktureeritud. Üksnes siis, kui too müütiline algobjekt välja ilmuks, sobitundes kujult ideaalselt subjekti fantaasias laiutavasse tühikusse, saaks salgamine lõpu. Niisamuti lõppeks ka iha projektsiooni tarvilikkus ning subjekt võiks oma iha täielikult jaatada.

Muidugi on sedasorti lõppsituatsioon ikka ja alati üksnes ideaalne: tema tõelist kättejõudmist ei nähta mitte kunagi. Seetõttu jääbki too „ujuv-ritsuv ring” pealtnäha tagajärjetult korduma. Huvitaval kombel on selles näites tungilise pulbitsemise peegeldusena moonutatud ka süntaksit, kutsudes esile isegi tavapärasest veelgi intensiivsemaid raskusi täpsema tähendusliku struktuuri tõlgendamisel, seda just nimelt toonitatult ihalevas õhkamises: „oo, siis mõjuksid kutsumised ja janud neelavas himus patt tagajärjelikult”. Too neelavas himus patt ei suuda leida endale kohta ei Oksa moraalses skeemis ega vägagi markantselt ka sellesamas lauses endas.

Aga lisaks ööle, emastele, mehes pulbitsevale – ja olemuslikult naiselikule? – eluenergiale iseloomustab oksalik ritsumine ka tervikuna kontseptualiseeritavat eksistentsi ehk elu ennast (8). Markantne on näite puhul seegi, et elu defineerimist alustatakse nii iseloomuliku ebaleva eituse kaudu: „on siis elu muud”. Selle defineerimine leiab aset üksnes läbi selle pealispindse salgamise, mis kõlbeline subjekti jaoks hüpoteetiliselt moraalse eksistentsi piiridesse ei mahu. Rüselemine ja virelemine on sedasorti elu põhisisu ja selle süüdlane on muidugi taas seksuaaltung, mida metafoorselt määratletakse „tükikese kiretainana”. Mainitud kujundi puhul on jällegi oluline tema viskoosne, kleepuv ja veniv kvaliteet, mida taigna kujundi abiga uuesti toonitatakse. Samuti võib selles kiretaigna tükikeses näha ka naist kui sünnitajat. Ent elu iseloomustab lisaks ritsumisele ka juba eespool vaadeldud iha püüelda kõikidest piirangutest välja. Elu ise oleks nõnda tõlgendatav kui äärmine transgressioon, lõputu tungiline liikumine enda piiridest välja, kantuna soovist haarata enda alla üha suuremaid territooriume lakkamatus bioloogilises progressis. Piiramatu ökoloogilise kasvu printsip on esil ühel ajal igas suunas aset leidvas ja aina intensiivistuvas avanemises: „sügavamale, sügavamale“, „kaugemale, kaugemale“ ning „kõrgemale-kõrgemale“.

Lähenedes „Emaste” lõpule, tuleb aina enam päevavalgele „ritsumise” autoerootiline, panseksuaalne ja kõikehaarav väli (9), samuti selle välja lakkamatu voolamine, liikumine, tõusmine, langemine, mis kajastub nii konkreetsetes imaginaarsetes representatsioonides stilistiliselt ja visuaalselt kui ka abstraktsemal psüühilisel väljal, näidates libidinaalsete energiatega ühtesulamist, põkkumist, ümbervalgumist ja katkendlikku paigutust. Oluline on kindlasti see, et sedasorti ritsuvate ihude ja hingede kiikumine peab ka otsesõnu potentsiaalselt viima surmani: „[---] kiiguvad, sulatavad, hautavad, nõrgestavad ja – surmavad...” (Oks 2003: 266)

Samas üheksandas näites avaldub taas ka oksalikule automatistlikule, tõepoolest vabadel assotsiatsoonidel põhinevale poeetikale omane alliteratiivne, kõlalis-pildiline motiveeritus: „[---] rõkkavad ringutused [---] ritsuvad, rasketes tõmmatistes [---]” (Oks 2003: 266). Siin näib toimivat too põhimõte, mida ameerika neuroteadlane Daniel Dennett nimetas keelekasutuse ballistilisuseks: kui inimene alustab lausungit, ei tea ta veel, kuidas see lõpeb (Dennett 1955: 406). Sarnase põhimõtteskeemi põhjal töötab muu hulgas kaasaegne *deep learning*’ule tuginev vestlusprogrammide tehisintellekt, mis iga järgneva sõna puhul läbib uuesti üht- või teistsugustest

kontekstuaalsetest motivatsioonidest ja „mälust” ehk läbitöötatud korpusest tugineva tõenäosusarvutuse. Transgressiivsuse aspektist näeme, et sinne Oksa „ritsumine” toonitab jätkuvalt üleastuvust moraaliprintsipiidest – sest mida enam sellesse pealtnäha eufemistlikusse seksuaalsusesse süüvida, seda ebamoraalsemaks ja raskesti piiritletavamaks see muutub. Sealjuures, nagu juba ilmsiks sai, nihkuvad piirid nähtava ja nähtamatu, okultse ja ilmse keelelis-psüühilise materjali vahel.

Oksa seksuaalsuskäsitluse seisukohast on seega oluline, et kõik otseselt seksuaalaktiga seostuv on esitatud rohkem või vähem eufemistlikul ja ümberütleva kujul. Sedasi järgib ka tema keelekasutus Lacani psühoanalüütilises teoorias esitatud inimliku seksuaalsuse dünaamikat, mille peamine eesmärk on hoida iseennast käigus ning mis püüab jõuda otsese eesmärgini mööda kõige kaugemat teed. Samas – mõneti lihtsamast tõlgenduslikus plaanis – on võimalik näha siin ka just nimelt moraalist diskursiivset sundust mitte nimetada asju õigete nimedega. Metafoorsus, metonüümia, vihjelisus ja kogu seksuaalse sisu implitseeritus markeerib töödeldava materjali transgressiivset, sootsiumi keelatud iseloomu. Kui ühiskonna võltsmoraali vaatenurgast on kammitsemata ihade eksponeerimine kuritegelik, tuleb neile avaldumiseks anda tugevalt ritualiseeritud ja stiliseeritud vorm, mida varamodernistlik poeesia ka teeb.

Moraalse transgressiooni kontekstis on oluline, et hõlmates seksuaalsust, hõlmab see automaatselt ka üpris avarat piiriületuslikku diapasooni. Võiksime isegi öelda, et moraalne transgressioon on hoobilt multidimensiooniline, sest juba siin esitatud „Emastest” nopitud „ritsumise”-näidetes on ilmnenud, et ületatav ja/või välja joonistatav poeetiline piir on ühtaegu nii *s t i l i s t i l i n e*, ehk poeetilisse traditsiooni ja sümboolse registri varjatud ja ilmsesse potentsiaali puutuv, kui ka *s e k s u a a l n e*, hõlmates piiri mees- ja naissoo vahel, mõnu ja kas või tapva naudinguh ehk *jouissance*’i vahel, sealjuures muidugi ka ihasubjekti ja -objekti vahel. Viimase puhul ei maksa unustada lõhestavat *das Ding*’i kui algupärase ihaobjekti virtuaalset kohalolu. Ka on markantne piir minu ja „teise” vahel. Lõppeks tulevad ilmsiks kõik piirid ka psüühilises dünaamilises ja topoloogilises mudelis, kuhu kuuluvad mina (*Ego*), ülemine (*Superego*) ja see (*Id*) ning teisalt ka teadvus, eelteadvus ja teadvustamatus.

Ent arvestades vaadeldavate seksuaalsete transgressioonide konteksti ning raamides sadistliku alatooniga seksuaalseid vägivallaakte uuritavate autorite tekstides, maksab meenutada, kuidas sadistlikust fantaasiast kõneldes toonitab Lacan tolle transgressiivse revolutsionääri üleinvesteeringut ja ambivalentset suhet piiriga. Sade püsib alati piiril, piiriületus jääb ikka ja jälle läbikukkunuks, teda tuleb korrata üha uuesti, see tingibki Lacani arvates Sade’i romaanide vaevalise ja raskesti läbitava iseloomu (Lacan 1960: 421). Fantaasia ei ole suuteline transgressioonis lõpuni minema. Põhjus võib peituda selles, et äärmuseni viidud nauding – nii nagu valugi – keeldub sõnastamisele allumast (Lacan 1960: 170), tuues sedasi ikka ja jälle esiplaanile ületamatu lõhe, mis eristab nii reaalsust, sümboolset kui imaginaarset registrit.

5.2.4. „Mina“ positsioonide pihustumine „Nimetus elajas“ ja mujal

Oksa kirjutaja püüab ka sarnaselt Lautréamont'iga asetada iseennast inimeste hulgast eemale, kõnetades sinavormis ühtaegu mehi ja naisi, jättes ennast kui laulikut soolistest eristustest välja: „Siis, sa isane, sa emane: ronige kõige igapäevasemalt oma igaviku poole, aga laske mind uhkete inimeste laulik olla.“ („Nimetu elajas“; Oks 2003: 324) Argine, aeglane ja tungidest kantud ronimine igaviku ehk siinsel juhul surma poole iseloomustab seega üksnes irratsionaalset ja alamat inimest, samas kui kirjutav subjekt saab igasugusest samastumisest kõrvale astuda, laulda üksnes uhkete inimeste jaoks, viidates nõnda võib-olla nitšeaanlikule üleinimesele, kes osana äravalitud, tahtejõulisest eliidist võib konfliktilistest rõhutud ringidest⁹⁷ välja astuda, kuulutades sõda nii inimeste kui taevaste sfääride valitsejate vastu. „Nimetust elajast“ vaadeldud katkendile järgnevas lõigus asetub samastumiste polüloogi ka kurat, keda sedapuhku selgelt mittekristliku maailmapildi või siis pigem siiski just Oksale iseloomuliku rahvausundiga sünkretistlikusse kombinatsiooni paigutatud kristluse kaudu vastandatakse jumalatele mitmuses: „Kui sa kuradit näed, siis ütle, et meie tema tahame olla meeletumas hulljulguses, et nende jumalatega võidelda läbi sureva närususe.“ (Oks 2003: 324)

Siit näeme ka, kuidas „mina“, kes alles äsja asetab end bioloogiliste sugude reaalsusest välja, et otsustava kõrvaltvaatajana isaste ja emaste maistest askeldustest eralduda, arwab ennast taas selle salapärase „meie“ sekka“ kuhu justkui kuuluks kõik inimesed, terve maine sfäär, mis taevase ja laiemini üleüldse teispoole vastu ühendunud võitluses vastandub. Samuti omandab rõhutatud polüvalentsuse juba ennist teatavas fikseerimatuses hõljuv ainsuse teine isik, too „sina“, kes potentsiaalselt kuradiga kohtuda võiks. Samas soovib ühendatud subjekt kuradiga otsesõnu samastuda: „meie tema tahame olla“. Ülejäärmises lauses esitatakse ainsuse teises isikus adresseeritud teist rõhutatult fantastilise ja ülemuslikuna, troonimas ja irvitamas kõigi ja kõige, nii inimeste kui inglite ja jumalate üle. Kõnetatav-samastatav „teine“ ühendab endas nii mere võrdpildiga esitatud meheliku, ent teadvustamatu psüühe sügavust kui ka naiselikku emast kehalisust. Sealhulgas astub ta teispoole head ja kurja ka ruumiliselt, asetudes positsioonile, mis ei ole ei taevas ega maa peal ning mis oma kaduvvääksuse tõttu on ulatuseta punktina vaimse topoloogia seisukohast määratlematu: „Siis sa, sügav kui meri, kõrge kui mägi Emane, ripud pisikese punktikese peal, naerad üle inglite, irvitad jumala rahutust inimeses.“ („Nimetu elajas“; Oks 2003: 324)

Tähelepanu tuleb pöörata ka emase tähistaja esinemiskujule: suure algustähega ülendatakse harilikult anonüümse bioloogilise ja/või psüühilise soona agressiooni ja samastumise sihtmärgina esinev naine inimesest kõrgemasse, peaaegu jumalikku staatusesse. Naiste kui seksuaalsete objektide homogeensust ja ajalis-ruumilist muutumatust nii siin- kui sealpoolsuses väljendatakse eksplitsiitselt „Emastes“: „Kõik on ühesugused [---]. Kusagilt ei leia teiste omadustega – käi taevad või

⁹⁷ Vihje Oksa samanimelisele tekstilde „Rõhutud ringides“ (Oks 2003: 115–124).

põrgud läbi ja tule maa peale [---]. Nad kõik on võidetavad.“ (Oks 2003: 256) Viimase hüpoteesi taustal ei tohi unustada, et ka väikese algustähega emane tähistab pigem teatavat tungilist kompleksi, konstrukti, mis on fantaasias loodud üksnes pinnana minasubjekti projektsioonide jaoks. Lõppeks ei ole enam võimalik eristada hullumeelset tervest ega teise hullumeelsusest. Ihade-tungide subjekti ja objekti vastasseis küll kristalliseeritakse, kuid ainult selleks, et mõne hetke pärast uuesti pihustuda: „Ja hullumeelne oled ainult sina – mina olen hullumeelne – nagu kaastundlikult värelev päikesekiir ümberringi, ümberringi.“ („Nimetu elajas“; Oks 2003: 288) Esmalt väljendub otsustus täieliku ja välistava kindlusega: hullus valdab üksnes teist, ainult sind. Mõttekriipsudega eraldatud kiil tühistab otsustuse, luues täieliku samastuse teisega: sellisel juhul saab „mina“ olla ainult „sina“. Viimaks lahustub sama lause lõpus „mina“ päikesevalgusena laiali, justkui mässides ekstaatilisest sisemisest kogemusest enda alla panpsüühilise membraanina terve tegelikkuse.

5.2.5. Maldororiliku negatiivsuse kõnetused Oksa tekstide ainsuse teises isikus

Nägime eespool, kuidas „Maldorori lauludes“ kangastuvad ainsuse teises isikus ilmneva ürgse „teise“ esinemisvormides niinimetatud puhta negatiivsuse kristallisatsioonid, subjektsed peatuspunktid, milles dialoogilise konflikti tõde päevavalgele tuleb. Nendes punktides avaldus väga selge jõuga näiteks hirm sümboolse ja ihulise kastreerimise ees, maternaalse positsiooni tähtsus libidinaalsete liikumiste juhtimises ning samuti – emaga samastumise kaudu erootiliselt põhjendatud – homoseksuaalsete jõumängude esilemanamine. Samas võib maldororiliku negatiivsuse kristalliseerumist ka Oksa tekstides märgata ükskõik millise „sinu“ identifikatsiooni puhul ning sealjuures võib kõnetatav teine olla näiteks (1) ori, (2) sügis, (3) tühjus, (4) ihu, (5) sopamõistus, (6) äärmine inimene, (7) andev ollus või ka (8) kangekaelne tunnikella pomm.

(1) Esimene näide pärineb proosaluuletuse „Vaevadema“ algusest (Oks 2003: 149). Õigupoolest on ori kõigest üks „sinu“ potentsiaalseid esinemiskujusid nimetatud tekstis. Juba neljandas lõigus näeme, et ainsuse teises isikus kõnetatakse ka pealkirjas tähistatud vaevademaad ennast, sellega samale ideoloogilisele tasandile paigutatakse otsemaid ka taevas. Sedasi luuakse teataval patu, nurjatuse ja kurjuse tasandil sõltuvussuhe nii siin- kui sealpoolse sfääri vahel: „Kuuled sa, higisse uppunud töövaevamaa, ja kuuled sa, nuumatud taevas!“ (Oks 2003: 149) Ometi tuleb viimasest tsitaadist välja teatav dünaamiline hierarhia: siinpoonsust iseloomustavad üksnes kannatused ja töö, samas kui taevale on isikupärane kohatine küllus, nuumatus, mille põhjust võiks osaliselt näha maises rügamises. Seeläbi rõhutatakse orja ja isanda, sureliku inimese ja surematu taevase isa kui käskija ja seadusandja rollijaotust.

Otsesõnu orja positsiooni asetub „sina“ aga järgmise lõigu esimeses lauses: „Ja suur loodusepreester, sa ori, kes sa suur oled omas sulaseorjamises, rahateenivas orjatöös!“ (Oks 2003: 149) Kummalisse ja kohatist segadust tekitavasse tähendusvälja asetub

kõnetatav suur loodusepreester. Lõiku jälgides võiks mõneti aimata, et sellise tähistajaga viidatakse inimesele, kes vaevademaal töötab ning kelle rituaalsed talitused peavad loodust alistama, suunama ning tahtejõule allutama. Lõigu lõpus nimetatakse teda küll taas ainsuse teises isikus „inimene-lunastajaks“. Siit johtuvalt võiks mõte viia küll ka Oksa tekstides tavapärase kirikukriitika juurde: ühtpidi oleks kogu tema töö rõhutatud kasulikkus implitsiitselt loetav kasutusena, teisalt oleks seal jällegi otsene vihje lunastajale kui Kristusele. Viimast aspekti arvesse võttes ei tohi unustada, et Oksa kirikukriitika – sarnaselt Baudelaire'i satanismiga – ei aseta autorit ristiusu diskursusest väljapoole. Oksa sünkretistlikus süsteemis on Kristusel siiski oluline ja sugugi mitte naeruväärne roll. Ometi võib just nimelt säärases rahvausundeid ja ristiusku põimivas panteistlikkusse müstitsismi kalduvas uskumuslikus struktuuris mõista loodusepreestrit kui personifitseeritud loodust ennast, kes – nagu järgmisest lõigust tuletame – peab, ühtaegu nii kiriklikku kui talupoeglikku analoogiat jätkates, hoolitsema „hinge-loomade“ ja „hinge-elajate“ eest (Oks 2003: 150).

Kõnekas on sealjuures orjaparadigma iseloom Oksa tekstide subjekti psüühilises struktuuris. Segatuna töö ja kannatuste eksistentsiaalsesse tumedusse omandab orjastaatuse kõik maine, kõik loodu – nii inimene eraldi kui rõhumisele määratud maa ja loodus tervikuna. „Sina“ kui ori kristalliseerub puudujäägi ja ilmaoleku kaudu, sekkudes ometi võimudünaamikasse ambivalentse negatiivsuse kaudu, kus lausuja ja kõnetatava positsioonid on järkjärgulises nihkumises, moodustades kihilise, pansubjektiivse membraani. „Minu“ ja „sinu“ vaheliste peegeldavate projektsioonide tulemusena modernistlikus tekstis on seeläbi orjana mõistetav ka tekstiline subjekt ise, kes asetub muu hulgas eriseisundisse siin- ja sealpoolsuse vahel, omandades vaatepunkti ja otsustusvõime, mis teistel võimalikel subjektidel justkui puuduks.

(2) Sügise kõnetamisega algab tekst „Udukogus“ (Oks 2003: 199), kus refräänina kordub pöördumine ainsuse teises isikus läbi terve proosaluuletuse ning sügise otsesõnalise kõnetusega algavad kõik kolm esimest lõiku. Sügis, mis traditsiooniliselt sümboliseerib surma, eluringi katkemist ja nukrameelsust, on ülistatud ja oodatud kui rahutooja oma pimedate öödega „täis vaime ja tonte“ ja „lābipaistmatu öökaduvusega“ (Oks 2003: 199).

Psüühilist dünaamikat arvesse võttes näeme juba teises lõigus, et Oksa süsteemis võib sügis sümboliseerida teadvustamatust, hinge varjupoolt, mille vastukäivate äärmuslike kujutluste ja tungide valgustamine on protsessuaalse kirjutava subjekti katkematu siht. Tema „salalikud varjud“ annavad tema „janunevale vaimule sööki“. Tema „mõistatuslikud-magusad kaastunded“ varjavad kõike seda, „mis ma [Oksa protsessuaalne subjekt] nii väga otsin“ (Oks 2003: 199). Selle subjekti varju ilmsikstoomisega seoses tuleb mängu ka Lautréamont'i puhul juba vaadatud tötetemaatika, mis avaldub eksplitsiitselt kolmandas, lühikeses, ent kõnekalt tihedas, lõigus: „Sügis – sa pead tõe tooma, sa pead elu näitama nagu ta on, sa pead lihtsalt kõike seda tegema, mida ma nii väga soovin, ihaldan.“ (Oks 2003: 199) Näeme,

et just nimelt teadvustamatust kui pimedat, argisele „minale“ ligipääsematut, kõike tumedat ja tungilist sümboliseeriv sügis peab avama psüühilise absoluutse tõe⁹⁸, mille otsimine oli ka maldororiliku subjekti korduv paine sisus, vormis ja ideoloogias.

Eespool mainitud vaimud ja tondid on samuti mõistetavad kui tungide koori ajutised personifikatsioonid, mis subjekti tsentrifugaalses liikumises hetketi psühhologiseerimatute varikujudena kangastuvad. Siia sobituvad kurat ja inglid, kes sugenesid eelmises näites vaadeldud teksti ja asustasid inimeste ja hingede kõrval „Vaevademaad“. Samuti käivad siia kategooriasse skitseeritud karakterid „Maldorori lauludes“. Neid sünnitav psüühe absoluutne tõde on seega just nimelt puhas, vastandite kooseksisteerimist lubav negatiivsus, tühjus, mis avab virtuaalsete paljususte ruumi.

Sügis kui libidinaalse ja osaliselt antropomorfse ihaobjekti staatust näib kinnitavat ka ühe teise teksti, „Nimetu elaja“ esimene lause: „Ma armastan inimese sügisepilkusid ja pilgu sügiset.“ (Oks 2003: 281) Märkimisväärne on siin sügisega tähendusväljas mängu tulev „pilk“. Mõneti näis sellele vihjatavat juba eelnevas kõnetuses, kus sügis asetus ainsuse teise isikusse ning sätiti sedasi konkreetse teise asukohta. Mainitud pilk sümboliseerib psühhoanalüütilises plaanis teise iha ehk seda, mille vastu tegelikult armastuses libidinaalne energia on suunatud⁹⁹. Arvestades, et sügisega seostus eelnevas analüüsis otseselt teadvustamatuse sfäär, on oluline rõhutada, et sellist seksualiseeritud pilku kirjeldatakse just nimelt sedasorti atribuutide abiga. Tumeda ja mõistatuslikuna, täis varje ja tonte, toimib sügis ka mitteteadvuse (topoloogiliselt küll kohati ka eelteadvuse) kujundina. Hegellikult väljendudes oleks sedasorti sügis kui subjekti hinge pime öö¹⁰⁰, toosama, kus lainetab Kristeva subjektiivne ja Oidipuse-eelne tungide koor. Selline sügis ilmub seega kui kõigi libidinaalsete liikumiste absoluutne tuum. Mainitud pilk on lõppeks ühtaegu nii konkreetse teise pilk tema teadvustatud ja teadvustamatu iha tähenduses kui ka „teise“ pilk kui suurem diskursiivne fantaasia, mis subjekti iha struktuuri määratleb.

„Nimetu elaja“ teine lause avab selle armastatud psüühilise sügisesümboli kujutluslikku tausta nii tegevuslike kui vormiliste representatsioonide kaudu. Esimese hooga kirjeldatakse tema liikumisi tegevusverbidega: subjekt armastab pilgu sügiset kui kõike seda, mis „vajub, nõretab, kõigub ja veereb“ (Oks 2003: 281). Kõiki neid tegusõnu iseloomustab teatav määramatus, ebakonkreetsus, rõhutatud ihulisus ning implitsiitselt seksualiseeritud okeaaniline tunne. Kujutluspiltidena

⁹⁸ Selle terminiga viitame Lautréamont'ile, kes „Maldorori laulude“ VI laulu 8. peatükis irooniliselt kuulutas, et ei pea „vajalikuks leiutada poeesiat, mis looduse harilikust kulgemisest täiesti väljaspoole jääks ja mille haiglane hingus raputaks isegi absoluutseid tõdesid“. Samuti seostame seda Jungi analüütilises psühholoogias esineva mõistega *psüühiline tõde* (Jung 1953: 242).

⁹⁹ Mõiste *le regard* võtab Lacan kasutusele oma esimeses seminaris (Lacan 1953), viidates otseselt Jean-Paul Sartre'i fenomenoloogiale. Sedasorti pilgu abiga jõuab subjekt arusaamisele, et ka „teist“ iseloomustab subjektsus. Lacani psühhoanalüütilises teoorias tähistabki pilk seega seda, mis teises on tajuva subjekti seisukohast kõige fundamentaalsemat: tema iha.

¹⁰⁰ „Der Mensch ist diese Nacht, dies leere Nichts [---]“ (Hegel 1974: 204).

manatakse esile ümmargusi ja lihavaid vorme, mis ühel või teisel moel sobivad võrdlusesse esimese psüühilise iha sihtmärgiks oleva osaobjekti ehk ema rinnaga. Siin tasub meenutada, et okeaanilist tunnet analüüsides pakkus Freud välja, et selline eraldamatu ühtekuuluvustunne ümbritseva maailmaga ning täpsemini emaihuga iseloomustab imetatava lapse kogemust, kes on alles diferentseerimata ning tajub veel enda ja ema samasust (Freud 1994: 1100). Psüühilise repressiooni tulemusena ei mainita tekstis ometi rindu mitte kordagi otsesõnu. Seeasemel räägitakse mõtetest, mis on „ääreta ja ümmargused“ ning „niisuguse sümmeetrilise pikerguse ringi teevad“ (Oks 2003: 281). Seeläbi tekitab subjekt teadvustamatult analoogia geomeetriliste vormide ning taju- ja mõtteprotsesside vahele: seksuaalsuse tungiline ringliikumine satub sedasi metafoorse sümbooliseerimise käigus kujutluspiltidena teksti nagu mütoloogiast tuntud Ouroboros, ihade surematut ja igavikulist liikumist tähistav madu, kes iseennast õgides näitlikustab psüühe absoluutse tõe vastandlike äärmuste alatist ühtepõimitust teadvustamatuse ruumis.

Jätkates ümmarguste vormide kujutluslikku ahelat, sobituvad sinna vormiliste analoogiatena veel ka silmad, mille äärmist seksualiseeritust pilgu kaudu juba rõhutasime, ning ka päike, mille rolli teadvustamatuse sügise uduses maastikus ilmestame, kui vaatame udu kui ainsuse teise isiku esinemisvorme. Taevakehade tiirlemine leiab seesuguse korduva, tsüklilise ja ihara ning mõistuseülese, hullu pöörlemise kujundina väljendust hiljem ka „Nimetus elajas“, kusjuures ainsuse teise isiku positsiooni võtab endale kuu: „See on sinu nimeta planeet ja sina oled pisikene kollane vaigukuu, mis nelja nädalaga oma maa ümber ära käima peab. / Ega kuu sellepärast rumal ei ole... pea käib ka emasel mõnikord ümber.“ (Oks 2003: 288) Viimases näites näeme veel, mil moel loob subjekt poeetilise kujutluspildi pearinglust tähistava keelelise väljendi ning talle analoogselt vastava kosmilise representatsiooni vahel.

Järgmiste piltidena kerkivad siinse teksti alguses esile juba märksa füüsilisemad ja aistitavamad analoogiad: „[Õ]unad ja väga lihavad kõrvitsad, pehmed ploomid, väga tumedad kirsid [...] – vot seda ma ihaldan [...]“ (Oks 2003: 281). Küps ja ülevoolav materiaalsus asetub rõhutatult elujõuliste, paisunud ja viimse valmiduseni jõudnud viljadena paradigmaatiliselt emarinna asemele. Võttes kokku eespool analüüsitud dünaamikat, võime nentida, et siit tiheneb kõnetatav „sina“ ehk sügis kõige esimeseks, „minast“ algselt lahutamatuks teiseks ehk emaks. Nõnda kujundlikustab kõnetatav „teine“ selliste taandamiste tulemusena ka ürgset, psüühe isiklikku ajalugu arvesse võttes igasuguse diferentseerumise eelset ehk eelajaloolist lõhet ja katkestust, lahtimurdmist emast kui teisest ning sedakaudu psüühilise topograafia primaarset traumaatilist lahknemist, terviku lagunemist ning sündiva isiksuse tsentrifugaalset pihustumist.

(3) Samas „Udukogus“ tuleb peatselt mängu toosama, juba teadvustamatuse kontekstis kõne alla tulnud tühjus ka ainsuse teises isikus otsese kõnetusobjektina: „[S]a igavene tühjus“ (Oks 2003: 199). Ometi tuleb ka siin mängu mõningane ambivalentsus: ühtpidi, võttes arvesse eelmist lauset, ülimuslikku hüüatust:

„Ma armastan sind, sa sügisöö!“, mõjub kõnetatud tühjus just nimelt sellise teadvustamatute potentsiaalsuste küllusliku allikana, nagu me seda eelmises näites käsitlesime. Samas, kui arvestada seda, mil moel sama lause edasi läheb, näiks, justkui oleks adressaat äkiliselt muutunud. Enam ei pöörduta ihaobjekti sügisöö poole, vaid kõnetatakse „ilma eesmärgita, ilma sihita“ elu, püüeldavat psüühilist tõe kehastava, „udupaksus rahus“ hõllanduva sügise vastandit. Sellist arusaamatut kahetisust kultiveerib tekst ka järgmistes lõikudes. Kui kirjeldatakse alatist kordumist, tüdimust, hallide pilvedega, alati nutvaid, surmakuulutavaid ning õnnetust külvavaid päevi madalas seenekarva maailmas (Oks 2003: 199), siis leiaks justkui aset esialgse ihaobjekti väärtusetustamine. Säärane positsioonide vahetamine, protsessi eksplitsiitne käigushoidmine, tungiliste projektsioonide ja soovide-ihade Möbiuse lehena ümberpöördumine iseloomustab, nagu varasemas analüüsis nägime, ka Lautréamont'i subjekti.

Väärrib märkimist, et sügisega samaväärse, libiidot siduva ihaobjektina tõstetakse tekstis esile ka juba pealkirjas mainitud udu ennast: „Udu [---] – ma armastan sind!“ (Oks 2003: 200) Ka udus võime näha psüühe ligipääsematute sfääride sümbolit, teatavat taju- ja mäluekraani, millest ilmuvad mõistetamatud märgid, ent millega lepituse leidmine pakub lohutust. Samavõrd võiks udus näha ürgse ihaobjekti arhetüüpi, arusaamatut objekti, Lacani *objet petit a*'d ehk seda pisikest ja tabamatut teisesust, mis, olgugi et immateriaalne ja tühi, koondab endasse subjekti kiindumuse ja libidinaalse energia. Markantne on ka see, milliste rohkete epiteetidega subjekt oma ihaobjekti iseloomustab. Esimeses plaanis näeme, et kirjelduses domineerivad surmaga seotud atribuudid: udu sarnaneb koolnuga, olles sinine, hall, värvitu, külm ja elutu (Oks 2003: 200). Seeläbi on hõlbus tõmmata paralleeli kaduvust, elu lõppemist markeeriva sügisega. Samas on udu veel lohisev ja veniv. Neist omadussõnadest viimane on Oksa tekstides ohtralt esinev ning selle kasutuses võib näha teatavat moondunud, psühhedeelet-ekstaatiliselt maailmataju, kus aeg ja ruum omandavad ühtpidi üha tardumusse suubuva, ent ometi peatumatu karakteri, teisalt ruumilist perspektiivi ning nii materiaalseid kui psüühilisi figuure väljavenitava¹⁰¹, unenäolise-monstroosse iseloomu¹⁰².

Vaadeldes udu positsiooni Oksa poeetilise omailma struktuuris, peab mainima pilkupüüdvalt eksistentsiaalse ja ekstaatiliselt mõõtmega lõpulauset tekstist „Perekonna hommikutund“: „Läbi udu kumas üks päikene – kelle? ei tea meie.“ (Oks 2003: 131) Siin on udu kui tajuekraani ning ihaobjekti tähendust süvendatud, sundides teda sisaldama psüühilise ja libidinaalse valguse arhetüüpset sümbolit –

¹⁰¹ Mõningaid sarnasusi võib siin näha näiteks Alberto Giacometti skulptuuridega või siis figuuridega Salvador Dalí sürrealistlikel pildidel.

¹⁰² Mõned iseloomulikud näited teistest Oksa tekstidest: „Aeg nagu väsiks ja pikeneks veereva päikesega ning puude varjud venivad võimatu pikaks...“ („Viimane töötund“; Oks 2003: 84), „Paindub ja seaduslikult veniv. Loomulik-arusaamatu – maine vältus tühises nähtuses.“ („Neljapäev“; Oks 2003: 135), „Lagediku tühjusest venivad pookivad hingelised välja“ („Küla“; Oks 2003: 362), „Luuseinte vahel on seedimine rikkis, ja pooleli sõtkutud mõtted venivad hallis hommiku-udus taeva poole.“ („Küla“; Oks 2003: 364).

päikest. Näide on oluline, sest vastandub eespool vaadatud tekstis kõnetatud udule kui teadvustamatuse tumedate, surmaga seotud tungide metafoorile. Seega kinnistub arusaam, et Oksa tekstides võivad kujundid hõlmata vastandlikke tähendusvälju, peegeldades nõnda seda, mida „Maldorori laulude“ kontekstis kutsusime psüühe absoluutseks tõeks.

(4) Siinses uurimuses oma rõhutatult tungilise ja seksuaalse iseloomu poolest korduvalt äramärkimist leidev tekst „Emased“ sisaldab subjekti ohtrate ümberpositsioneerimise sees ka otsest pöördumist kõige tungilise ja ihalise¹⁰³ algallika ehk ihu poole: „Sest mis on tulevik sinule, ihu!“ (Oks 2003: 242) Taas paistab, et ihu asetatakse juba tuttavasse teadvustamatuse ruumi, kus elavad surematud kujutlused, ihad ja representatsioonid. Tema tungilise liikumise jaoks pole minevikul-tulevikul tähendust ning iseenda surm kuulub ideede hulka, mis jäävad käega katsumatuks ning potentsiaalsest kogemusväljast eemale. Ihu kui adressaadi dünaamikas tuleb esile tema intensiivne suhe loomalikkuse, looduse ja surmaga. See saab ilmsiks ka käskivas kõneviisis esitatud lausungites, millega jutustav subjekt tema poole pöördub: „Saa momendiks elajaks ja unusta oma valitsemise tung [...]“ (Oks 2003: 242) ning „Ole aga silmapilgust õnnelik ja sure loomulikult [...]“ (Oks 2003: 242). Viimaste ihule esitatud käskude najal ilmneb, et eesmärk, milleni ta püüdleb, seisneb just nimelt *jouissance*’is, intensiivses ja hävitavas seksuaalses naudingus, milleni jõudmine tooks kaasa surma nii konkreetset kui metafoorselt. Ometi lükkab kohe järgmine lõik igasuguse potentsiaalse lõpulejõudmise edasi, väites: „Ei ole veel su eluülesanne täidetud – ihu.“ (Oks 2003: 242) Samuti ilmneb, et seksuaalsus on see, mis lubab „huumavaid, sigivaid mõtteid“ segava „sulanud ihu“ (Oks 2003: 242) okeaanilist, panpsüühilist ja ajavälist samastumist kõige olevaga: „Siis on kõik elu sinuga omadustes sugulane ja ühised tundemärgid, mis tulevikust aru ei saa, vaid ainult olevikku jumaldavad.“ (Oks 2003: 242)

(5) „Nimetus elajas“ asetub „sinu“ positsiooni ka kummaline sopamõistus, teatav ihalise ja irratsionaalse, elajaliku ja rõhutatult maise seksuaalse hulluse mõistatuslik võrdkuju: „Sa – sopamõistus. Narriva tatika sarnane reebus nõmmikus.“ („Nimetu elajas“; Oks 2003: 312) Ühtpidi haakub sellega nii mujal „Nimetus elajas“ kui ka näiteks „Ihus“ läbikumav seksuaalsuse kui psüühilise teadvustamatu „miski“ hullumeelne ja taltsutamatu, üha ettetungiv pulbitsemine, mis astub vastasseisu ka „Maldorori lauludes“ irooniliselt kiidetud ning lugejale korduvalt omistatud läbinägelikkuse, loogika ja mõistuspäraga. Teisalt ei ole see vastasseis mõiste tasandil totaalne: sopamõistus on justkui *ratio* nihestatud, vääristunud vorm. Oluline on ära tuua, millise tähenduse omandab „sopp“ Oksa tekstikoos. Lisaks harilikule ja traditsioonilisele esinemiskujule, millega tähistatakse muda ja pori, omandab „sopp“, nagu siingi näites, mõningal määral metafüüsilisema ja poeetilisema sisu.

¹⁰³ Iha ja tungi lacanilikus dialektikas tuleb ära märkida, et neist esimest (*le désir*) sobiks siinses kontekstis mõista ainsuslikuna, samas kui tung (*la pulsion*) on mitmuslik, hõlmates pealtnäha fundamentaalset vastandust Erose ja Thanatose vahel, mis, tõsi küll, Lacani enda hilisemas teoorias ja selle žižeklikes edasiarendustes justkui katkeks.

Olgugi et tekstis „Meestele vastumine“, kus „sopp“ ja tema tuletised mitmel korral peaaegjalikult räpasuse ja mustuse tähenduses ilmuvad, saab see ka seal kohati abstraktsema varjundi, kirjeldades õhku, mis on ühtaegu „ropult-kõdistav“ ja sopane (Oks 2003: 175). Sedasama õhku maalitakse lugejale enne kui miskit viskoosset ja tihket, see on „limane müür“ (Oks 2003: 175), millesse inimese hääle takerdub, ent mis justkui Oksa universumile kohaselt personifitseerituna rõõmustab – millel on „parem“ –, kui mõni „uimane vanamees sõnnikul midagi uimaselt unes ürgab“ (Oks 2003: 175).

Sedasi omandaks „sopane õhk“ implitsiitselt Oksa maailma naiselikkusega sobituvad tunnusjooned: vetruvus, limasus, mis naudib uimast, teadvustamatus unes hulpivat mehelikkuse häälel kui fallilist osaobjekti. See väide leiab kinnitust tugeva libidinaalse laenguga ning tungilises ringliikumises üha uuesti ja uuesti ümber potentsiaalse ja absoluutse *jouissance*’i hiiliva teksti „Ihu“ lõpus, kus Oksale omases müstilises ja okultses poeetilises keeles kirjeldatakse kehaülest-ekstaatiliselt seksuaalakti: „Ja midagi ei ilmu enam tagasi – peale sopase lahtisuse, tühja augu õhus, kus su tiineks saanud teise hingest vaim pidustada võib taevani.“ (Oks 2003: 280) Nii ilmub ka „Nimetu elaja“ sopamõistuse emaseline, feminiinne päritolu – sopamõistusest saab teise soo kui emase hinge kongeniaalne atribuut. Ainsuse teine isik ilmub seeläbi selleski vaadeldavas näites kõnetatava ürgse teisenä, naisena, emana, olgu siis psüühe sisemise ambivalentsuse, projektsiooni – või konkreetse naise kujul. See „teine“, nagu Oks rõhutab, on ühtpidi looduslik, maine, lihav, sarnane seenega (tatik¹⁰⁴) ning teisalt läbinisti mõistatuslik, vähemalt esimese hooga arusaamatu (reebus), avanedes üksnes psüühe absoluutses tões.

(6) „Sinu“ kõnetamiste poolt rikkas „Nimetus elajas“ pöördub teksti subjekt ka sellise figuuri poole, kelle puhul avalduvad veel kord Oksa potentsiaalsed Nietzsche mõjutused¹⁰⁵. Nimelt ilmub adressaadina dialoogilises positsioonis lagedale „Äärmine inimene“: „Nõdrameelne teeb seda poolkogemata – sina oled aga Äärmine inimene [---]“ („Nimetu elajas“; Oks 2003: 319) Arvestades omadussõna „äärmine“ kaht võimalikku tähendust eesti keeles – olgu „ülim“ või „viimane“ – tekib filosoofiliselt huvipakkuv ambivalentsus, kus tõlkevastes tähistatud võib olla ühtaegu nii Nietzsche *Letzter Mensch* ehk „viimane inimene“ kui passiivne ja mugav nihilist, ning teisalt ka talle vastanduv *Übermensch* ehk zarathustralikku

¹⁰⁴ „Ja tatikas oleksid niisugune metsaalune, igavesti külm ja igavesti niiske. Varrega pistaksin ma pealt läbi, sind piinates, piinates.“ („Nimetu elajas“; Oks 2003: 298) Siin ilmub tatikas kui seen, kelleks inimene protsessuaalse subjekti käsul muundub („Sünni seeneks, sa inimeselaps [---]“ (Oks 2003: 298)) ning kelle feminiinset ja ebainimlikku ning ebasurnud ihu subjekt varrega sadistliku fantaasia sees piinaks.

¹⁰⁵ Analüüsi käigus võib siiski tekkida kahtlusi, et nende filosoofiliste mõjutuste roll võib olla kaudne ning Oksa poeetilises protsessis esialgselt ideelisest täpsusest kaugenenu, olgu tahtlikult või tahtmatult.

ideaali väljendav üleinimine¹⁰⁶. Otseselt viitab siinse „sinu“ *jouissance*’i seotusele psüühilisele Eroseele vastanduva surmatungiga talle omistatud valmidus trotsida üle piiride mineva naudingujanuga totaalset hävingut, uppumist ja surma: „Suru ennast mu sisse [...] Uppuda on hea. Kiusa siis elule peale, ja lase ennast tuisu tulekul valuta-alasti ära külmada.“ (Oks 2003: 319) Huvitaval moel näib, et seksuaalses rollijaotuses võtab teksti minasubjekt siin taas enda kanda feminiinse osa, olles see, kelle sisse – olgu siis ihuliselt või psüühiliselt – teine, aktiivne pool tungib. Sedasi on kõnetatav teine ühtäkki taas maskuliinne, rõhutades nõnda Oksa tekstidele isemase sugulise projitseerimise pidevat fluktuatsiooni.

(7) Huvitava, jumalikku ja materialistlikku dünaamikat ilmestava asetuse kaudu ilmub subjekti seksualiseeritud positsioon „andva ollusena“ tekstis „Emased“: „Ja lehma eest ja pardi eest, ja naisterahva eest kanna sina, andev ollus, sa valitseja ilmas, ühetasaselt hoolt – omale häbituseks, oma puhtusele, pühitsusele hävituseks.“ (Oks 2003: 244) Ka siin tuleb pöörata tähelepanu Oksa filosoofilisele sõnavarale. Mis on see ollus, mida subjekt kõnetab? Väärib tähelepanu, et 1909. aastal ilmus eesti keeles Ludvig Büchneri teos „Kraft und Stoff“, mille pealkiri kõlas kui „Jõud ja ollus“. Järelikult võiksime ollusena mõista ainet või mateeriat, teksti kehalisust ja seksuaalsust puudutavat konteksti arvestades on see ollus ka ihulik, sest, nagu autor paar lehekülge varem ütleb, „[I]hus on otsivad loomiseniidid“ (Oks 2003: 242). Täpsustades seda, kes peab hoolitsema „emaste, partide ja lehmade“ (Oks 2003: 244) eest, toonitab kõnelev subjekt, et tegu on isasega. Ent siin peaks teda mõistma personifitseeritud isase väena, mis kristlikus perspektiivis on nagu esimene inimene määratud maapealseks valitsejaks ning kes Oksa (pseudo)dualistlikus maailmapildis peab emast loodust kui naiselikku printsiipi viljastama. Nimetasime selle maailmapildi dualismi üksnes osati ja võltsilt dualistlikuks, sest nagu mujalgi näeme, ei ole ükski vastandus Oksa tekstikoes lõplik, erinevused on pidevas nihkumises ning poolused pöörduvad ka ühe teksti – kui mitte suisa lause – sees.

Oksa olluse seesugune metafüüsiline absoluutse tõe valda ja müstitsistlikusse, seksualiseeritud tunnetusse kalduv tähendus ilmneb näiteks tekstis „Neljäpäev“: „[---] ja siis see tähtis ollusekene elumõõdupuus on jälle meeletu tähtis, midagi suurt... ja vahest ka kõik-kõik. Sa suur ja saladuslik Kõik: piirideta vabade-vaba ainukene olemasolemine: vältus!“ (Oks 2003: 135) Nagu näha, tuleb siin esile ka paralleel Henri Bergsoni filosoofiaga, nimelt võib vältuses näha otsest viidet prantsuse mõtleja ühele põhimõistele *la durée* (kestus). Siin kontekstis väärib

¹⁰⁶ Märkusena võib lisada, et *Übermensch* oli eesti kirjasõnas juba „üliinimesena“ eestindatud Ado Grenzteini „Sarathustras“, mis ilmus 1901 ajalehes Olevik (15.5.1901, nr 20 – 12.2.1902, nr 7). Arvestades, et Nietzsche süsteemis peaks see sõna tähistama *ületatud* inimest ning mitte *ülimat* kui viimse piirini viidud inimest, siis on juba selle eestikeelse mõiste puhul tajutav teatav tõlgenduslik ambivalentsus, mis haakub Oksa „Äärmise inimesega“. Tuleb ka märkida, et Grenzteini tõlkes on „Letzter Mann“ aga tõlgitud kui *viimne inimene*. Siit selgub, et mõlemad Grenzteini tõlkevasted on kinnistunud eesti filosoofilisse traditsiooni ning Oksa mõistevalikus tuleb siiski näha teatavat originaalsustaatlust ja tema tähenduslik mitmetisus säärase arheoloogilise töö tulemusel hõlpsalt ei selgine.

potentsiaalse mõjutajana märkimist ka Bergsoni 1896. aastal ilmunud teos „Aine ja mälu“ („La matière et la mémoire“), millega Oks võis kaude tuttav olla ning mille distantseid puudutusi võiks märgata tema mõttesüsteemi kujunemises. „Neljapäeva“ näites näeme ka olulist struktuurset paralleeli katkendiga „Emastest“, sest siin asetub subjekti seisukohalt „andva ollusega“ ainsuse teises isikus kohakuti „suur ja saladuslik Kõik“ (Oks 2003: 135). Viimast võiks kristlikus miljöös mõista jumalana, ent arvestades Oksa filosoofilis-religioosset sünkretismi, omandab see teatava animistliku ja panpsüühilise tähenduse. Selle ühtse paljususe – vältuse – kaudu esitab Oks ka inimese osatise definitsiooni: „Ja muud ei ole ju: sest ka inimene on vältuse tühine omadus...“ (Oks 2003: 135). Viimane seab rõhutatult kahtluse alla nii toonases teadusmõttes kui ka kristlikus diskursuses prevaleerinud, inimest looduse kroonina nägeva antropotsentristliku diskursuse, toonitades tema tühisust kõiksuse ees.

Tõenäoliselt siingi nietzschelikest ideedest mõjutatuna¹⁰⁷ näeb Oks „Vaevademaas“ inimest lõpmatu ollusega seoses kui üksnes sümboolit või sümptomit, ennustades sealjuures Lacani teises seminaris esile kerkinud ning haiguslikkuse ja normaalsuse pealispindset vastandust ümber mängivat ideed „minast“ kui sümptomist (Lacan 1955: 48): „Nagu kellegi sümboolid, ainult odavad sümptomid millestki lõpmata ollusest.“ (Oks 2003: 151) „Lõpmatut ollust“ võiksime sel juhul mõista taas paralleelsena mainitud energeetilise-vaimse kõiksusega, mis ideelisel tasandil tõukub okeaanilisest, ekstaatilisest sisemisest kogemusest, kus piir subjekti ja subjektiivalse tegelikkuse vahel haihtub. Samuti sobitub Lacani teoreetilisse raamistikku inimese tihe sidumine sümboolse sfääriga, sest see lõpmatu ollus on sellisel juhul just nimelt reaalne. See ongi see *réel*, mis sümboliseerimisele ei allu ning mis võib leida väljenduse üksnes sümptomites.

(8) „Nimetu elaja“ üliseksualiseeritud ning sooliselt polüvalentses fragmentaarses narratiivis ilmub kõnetusobjektina nii eespool vaadeldud ajalise kestuse kui ka hallutsinatoorse isikustamistega eksplitsiitselt mängiv figuur, kelles „sina“ kehastub kui „kangekaelne tunnikella pomm“ (Oks 2003: 322). Nägemuslikus lõigus joonistub välja falliline-ihar skopofilne liikumine, mis üritab visalt pilguga kõrgustest tabada elu hinge: „Nagu tunnikell – ülespoole vaataks, nõnda hullumeelselt kämpus olles, mööda pendlit. Mööda ronivat venivat ahelat, mis painduv-vilu on ja sisse tõmbab oma otsa. Teises otsas oled sina: kangekaelne tunnikella pomm.“ (Oks 2003: 322) Arvestades kujutluspildi dünaamikat, näeme, et kõneleva subjekti ja adressaadi suhe mimeerib teataval määral seksuaalaktilis tekkivat ühendust, kus veniv, painduv-vilu ahel sümboliseeriks ühtaegu nii mehe kui naise suguorganit, sest tema atribuudid – nagu Oksa puhul tihti – sobiksid nii feminiinse

¹⁰⁷ „Kurz, wir glauben, dass die Absicht nur ein Zeichen und Symptom ist, das erst der Auslegung bedarf, dazu ein Zeichen, das zu Vielerlei und folglich für sich allein fast nichts bedeutet, - dass Moral, im bisherigen Sinne, also Absichten-Moral ein Vorurtheil gewesen ist, eine Voreiligkeit, eine Vorläufigkeit vielleicht, ein Ding etwa vom Range der Astrologie und Alchymie, aber jedenfalls Etwas, das überwunden werden muss.“ (Friedrich Nietzsche, 1886, „Jenseits von Gut und Böse“, 2. ptk, 32. mõte)

kui maskuliinse sugupoole kirjeldamiseks. Seoses kõrgustesse vaatamisega tuleb siinsesse dialoogilisse situatsiooni sisse ka jumal kui isakuju, kelle keelav-käskiv pilk on implitsiitselt peegeldatud.

Valitud näidetest Oksa tekstidest nägime, kuidas nihestatud subjekt loob projektsioonide abiga fantaasiapilte, kus isikutevahelised piirid hägustuvad ning seksuaalsus avaldub tungilise koorina. *Jouissance*'i üleminek surmatungiks on kajastatud juba subjektsisese algupärase lõhega, mis iseloomustab tema tuumset tühimikku, tühja ruumi, mis võimaldab hoiduda fikseeritud identiteedist ning hoida käigus diskursiivset protsessi.

5.2.6. Teine kui teine sugupool

Eelnevast johtuvalt võime koos Kristevaga nentida, et *je* ja *tu* ehk „minu“ ja „sinu“ vaheline erinevus on nii „Maldorori lauludes“ kui Oksa proosaluules koekstensiivne ehk samaulatuslik sugudevahelise erinevusega (Kristeva 1974: 326). Kristevalikus tõlgenduses olekski „teine“ kui „teine sugupool“, ent meie tõlgenduses tuleks sellele omistada veelgi radikaalsem teisesus, mis üht kindlat seksuaalset vormi ei kinnista, vaid toimib „sinuna“ pidevas ja voolavas liikumises erinevate ja ka vastandlike kristallisatsioonide vahel. Seda „minu“ ja „teise“ sugulist erinevust rõhutavat identifikatoorset mängu ilmestab juba viidatud II laulu 5. stroof, kus minajutustajaga kohtuv väike tüdruk on järgemööda *un enfant* ehk *il* ehk meessoost tema, seejärel *elle* ehk *une petite fille* ehk naissoost tema ning viimaks *tu* ehk sina. Sellele transformatsioonile lisandub ka mitmuse teise isiku kasutamine kõnetamaks lugejaid.

Teise sugupoole suhtele meessoost lausumise subjektiga lisab dünaamilisust ka seik, et jutustaja liigub üsna kiiresti iseendast kõneledes minavormist ainsuse kolmandasse isikusse, tähistades end nii kooljaliku, turris juustega ja ebakindla kõnnakuga salapärase noormehena kui ka leekiva komeedina. Rõhutamist väärib ka see, et jutustaja ei suuda tüdruku pealispindsetki identiteeti kindlalt määratleda ega otsustada, kas too on kümne-, kaheteistkümne- või kaheksateistkümneaastane. Kindel võib ta olla üksnes selles, et tüdruk pole ingel – ehk, nagu eespool vaatlesime, tal ei ole kindlat, ühtset, fikseeritud identiteeti – ja muutub „lõpuks samasuguseks nagu on teised naised“ (Lautréamont 2024: 52).

Toimides sarnaselt Oksa subjektidega, projitseeritakse tüdrukule kõlvatuid, seksuaalse alatooniga fantaasiaid, mis oletatavasti varjuvad tema petlikult voorusliku pealispinna all. Seeläbi kantakse omaksvõetamatu, moraalselt põlatud ja iseenda teadvusest välja tõrjutud kontrollimatu tungiline sügavus üle „teisele“, mistõttu saab „teisest“ agressiooni objekt, päästes ajutiselt lausumise subjekti masohhistlikust enesehävitusest, milleni too subjekt ometi oma pulsseeriva protsessuaalsuse tõttu küll varem või hiljem naaseb. Arvestades, et sellise fantaasia raamides käsitletakse „teist“ üksnes projektsioonina, on kõnekas ka igasuguse potentsiaalse dialoogi nurjumine. Muutununa ühtäkki surnukahvatuks, sarnastudes

nõnda veelgi enam kooljalikust jutustajast Maldorori/Lautréamont'iga, esitab tüdruk talle pealtnäha üksnes faatilist funktsiooni täitva küsimuse: „Kas te oleksite nii hea ja ütleksite, mis kell on?“ (Lautréamont 2024: 51) Eirates igasugust potentsiaalset võimalust sümboolseks suhtluseks „teisega“, vastab jutustaja, et tal ei ole kella, ning eemaldub ruttu. Sedasi hoidub ta võimalikust kommunikatsioonist tüdruku kui „teisega“, mis võiks ootamatu sümboolse materjaliga subjekti illusiooni piire rikkuda. Niiviisi väldib ta ka identifikatoorse fantaasia kontamineerimist sobimatu, illusiooni struktuurset tasakaalu kõigutava materjaliga, mis võiks tuua kaasa subjekti kontrollimatu lagunemise. Lõppematu ringmäng „mina“ ja „teise“ vahel katkeb alles siis, kui teine (sugupool) on tapetud või surma mõistetud lakkamatu aproprieerimise, identifikatsiooni ja diferentseerimise sõjas (Kristeva 1974: 327).

Kõnesolevas stroofis pädib agressioon sadistliku apoteoosiga, kus ohvri füüsiline keha lammutatakse. Käte küljest murdmine ning silmade kinniõmblemine väljendavad imaginaarses plaanis kastratsiooni, mida subjekt ise enim kardab. Oluline on ka see, et sadistlik vägivaldpuhang ei hõlma seksuaalakti, viidates sedasi subjekti impotentsusele. Siin ilmneb sarnasus hiljem, III laulu 2. stroofis aset leidva stseeniga, kus Maldoror ründab ühes buldogiga noort tütarlast, ent peab pärast ambivalentset ebapuhtana kirjeldatud sooritust lahkuma „rahuldumata vaimuga“ (Lautréamont 2024: 102), jättes ülesande lõpetamise looma hooleks. Ka praegu vaadeldavas II laulu 5. stroofis leiab ainus kirjeldatud penetratsioon aset ilma suguorganite osavõtuta: mimeetilise aktina surub Maldoror üksnes „aplad sõrmed“ tüdruku „süütu aju sagaratesse“ (Lautréamont 2024: 52). Protsessuaalse subjekti tsentrifugaalset pihustumist piltlikustab falliliselt rõhutatult jäiga ja „raudse kämbлага“ (Lautréamont 2024: 53) pimed ja käetu tütarlapse linguna keerutamine ja heitmine täie jõuga vastu seina. Niiviisi eemaldab subjekt enda teadlikusse minapilti interioriseerimata osad, kandes kõik kontrollimatu ja abjektse üle fantasmagoorilistele varikujudele. Sealjuures jäljendab ja kompenseerib see linguheit ka ärajäänud ejakulatsiooni. Tütarlapse ihu viimseni olematusse paisata siiski ei õnnestu ning näib, et seda Maldoror ei soovigi, kui saadab müüri külge kleepunud jäänuseid valvama pool tosinat teenrit, et „metsikud näljased“ koerad (Lautréamont 2024: 53), kes siin, sarnaselt buldogiga III laulu 2. stroofist (Lautréamont 2024: 102), kehastavad mehelikku loomset iha, seda kätte ei saaks. See ihu, mis on kleepunud müürile nagu „küps pirn“ (Lautréamont 2024: 53) kehastab sealjuures kustumatut puhast (naiselikku) iha, mis on kõigist atribuutidest vabastatud, meenutades sedasi Lacani salapärast *lamelle*'i (Lacan 1966: 846, 847), vormitut, ühetasast, organita organit, mis on kui puhas libiido, siin: toores (naiselik) iha, *objet petit a*, kõigest kaasuvast lahti rebitud „väike teine“.

Vägivaldsuse ja seksuaalse domineerimisega seostuv kontekstis sobib lisada, et seda *lamelle*'i võibki psüühilise subjekti seisukohast mõista kui mittekastreeritud jääki. See on hävimatu osaobjekt, mis on seksuaalse erinevuse lõksu sattunud elusa keha küljest ära lõigatud. Selle püsimine, olgugi et minimaalsel ja fantasmaatilisel kujul, kujutab protsessuaalse subjekti fiktiivse korra säilimiseks minimaalset

teisesust. Seetõttu teist sugupoolt ei hävitata lõplikult ning kuni „Maldorori laulude“ lõpuni kutsub ta esile „mina“ negatiivsust ja nihutab sellesama võitluse kaudu tema keset.

Samamoodi Oksagi emased ei hävi, vaid kinnitavad „mina“ positsiooni. Olukorda muudab „Maldorori lauludest“ veelgi intensiivsemaks ja problemaatilisemaks seik, et erinevus nais- ja meessoo vahel pole joonistatud välja sedavõrd distinktselt. Subjekti pidevad nihkumised ja ümberasetused ei lase sageli tekkida niigi pikkadel *stasis*’tel, mis jõuaksid kristalliseeruda selgeteks, keelelist ühetimõistetavust kas või pealispinnal lubavateks representatsioonideks. „Emastes“ näeme, et subjekt, kelle vormumine on pidevalt pärsitud ja kelle avaldumine Oidipuse-eelse tungide koorina kajastub protsessi vahelduvas lahustumises „minu“, „sinu“, „tema“ ja „teiste“ positsioonides, väljendab äärmuslikku agressiooni kalduvas *jouissance*’i kogemuses siiski hoidumist lõplikust hävingust. Sugutung ja seksuaalsus on see, mis kestab Oksa hallutsinatoorses fantaasias edasi ka pärast surma, nagu näeme näites „Emaste“ teise lõigu esimesest lausest, kus pilkude, vaatamise, näitamise, tegutsemise, aktantide ja tungide tsentrifugaalne pihustumine jõuab üheainsa lause sees teatavasse polüvalentsesse, fikseerimatusse apoteoosi: „Ja teised on ka need, kes kiimalusest halvatud hingest läbi põrmu tungivad, et pilgud siin tunneksid, kuidas peal maa need, kes ette ja taha vaatamisest väsinud on, isunedes sisse ja välja, põhjade taha ja latvade üle igatsevad.“ (Oks 2003: 239) Ihuline surm jääb fantaasia raamides üksnes näilikuks, seksuaalsus toob ka surnud haudadest maa peale tagasi, kusjuures põhjus on vähemasti kahetine. Esimeses järgus on see surnute endi obstsöönne, igavene iha. Teisalt söötab nende taastulemist skopofilne, teisene vajadus, et „pilgud siin tunneksid“ nende äärmuslikku, piirituid sügavusi ja kõrgusi psüühe absoluutses tões hõlmavat, „põhjade taha ja latvade üle“ küündivat igatsust, mida võiks psühhoanalüütiliselt tõlgendada ka ihana. Muidugi jätab Oksale iseloomulik obskuursus lahtiseks küsimuse, kas kirjeldatud pilgud kuuluvad neile, kes on siinpoolsuses, või neile, kes teispoolsusest naasevad. Peamiseks jääb see, et sedasi toonitatakse nii pilgu kui iha algupärast teisesust ning duaalsust. Iha saab toitu üksnes teise ihast, pilku käivitab vaid teise potentsiaalne pilk.

Seksuaalsuse kummalist, okeaanilist, Oksa laadis kõikehõlmavat ekstaatilist kogemust ja sellega kaasnevat subjektiivset absoluuditunnetust rõhutab juba „Emaste“ avalõik. Selles antakse tungiliste liikumiste kujutluslikku skeemi lugejaile edasi, varieerides järjestikustes fraasides grammatilisi subjekte („kõik“, „nemad“, „ühed“, „teised“) ja asetades neid silmitsi hüpoteetilise loojafiguuriga üleval, vaikiva, loomaliku jumalaga, keda samuti kirjeldatakse esmajoones läbi pilguga seotud, ent üksnes eituse kaudu esile manatud atribuutide, hoides samas igasugust potentsiaalselt selget tekstisisest või -välist tõde ja otsustust pidevas kahtluses, fikseerimatus, negatiivses voogamises „teispool head ja kurja“: „Kõik – kes ette ja taha vaatavad [---] nimeta ja trotsivalt [---] üle limmakile turja teisele silmi peavad väge andma [---] ja see on kõik vale. Aga ka üleval ei ole kui elaja silmad, kes ei tea mikspärast vait on jäänud [---]“ (Oks 2003: 239).

Arvestades Oksa omailma kristlikku tausta, kumab paiguti eksplitsiitsemalt tungilistest kirjakohtadest ootuspäraselt läbi seksuaalsuse sidumine patuga ning fantaasia raamides oleksid justkui üksnes patused need, kes jäävad ebasurnute, kummitustena ringi käima ega pääse tungidest vabaks. Nägime seda juba varem, analüüsides subjektiivsuse nihestatuse seisukohast kõnekat lõiku „Emastest“, mille lõpulause oli järgmine: „See on su sugu – hinge – nuhtluseks, ja siis temagi hulgub päästmata ümber nende pühitsemata põrmu, kes pattudes varem surid.“ (Oks 2003: 240) Seksuaalsusega kaasnev pääsemise võimatus asetab subjekti kristlikust täiusest välja – talle ei võimaldata ingellikku ühtsust – ning suunab ta igaveseks nõiaringis kulgevasse protsessi, mis fantaasia struktuuris tingib tema hävimatuse.

5.2.7. „Sinu“ salgamine, nihked lausuja asetuses ja tema suhe suure Teisega. Autoritaarse ühtsusnõude transgressioon

Kristeva toonitab, et „sina“ on „Maldorori lauludes“ lakkamatult salgamise (*rejet*) objekt – subjekti identifikatsioon temaga on üksnes momentaanne, seejärel öeldakse temast lahti (Kristeva 1974: 328). Salgamine teeb teise iha pihuks ja põrmuks. „Sina“ toimib nõnda ka kui väljenduse struktureerija, ta garanteerib tema normatiivsuse. Siit koos Kristevaga edasi mõeldes näeme, et teise seadusandlik, tekstilisele rünnakule legitiimsust kinkiv funktsioon ilmneb kõige selgemini jumala ehk looja kujus. Just tema hoiab paigas diskursuse ja sümboolse registri reegleid. Ta on ühtaegu viha ja armastuse objekt. „Mina“ assimileerib seaduse, ent salgab selle tema enda positsioonilt: tulemuseks saadud tekst kujutab endast religiooni hävitamist tema enda valduste seest. Samasugune suhe seaduse ja jumalaga ilmneb ka Oksal, kus protsessuaalne subjekt võtab osati vaga ja jumalakartliku positsiooni, ent asub seda seejärel etteantud tähendusest tühjendama, tuues siis, nii nagu „Tumedas inimeselapses“ juhtub, esiplaanile kujundeid „jumalate väljaoksendamisest“, ingellike olevuste seksuaalsest joobumisest ning taevalikku „põlluhaldjat“ liigse võimaliku naudingu järel tabanud surmast, „kui ta enese enne tühjaks oli sülitanud“ (Oks 2003: 185).

Kristeva kinnitab, et „Maldorori laulude“ modernistliku teksti suhe diskursiivse ja sümboolse seadusega ei ole katkestatud (Kristeva 1974: 329): tekst loob ennast tema jaoks, ta on talle suunatud kui tema varjukülg. Tekst kõigub kahe positsiooni vahel, ühelt poolt samastumine seadusega (hüsteeriline moment), teisalt seaduse salgamine (psühhoootiline moment) – nii on siin pistmist kaht liiki nartsissismiga, mida fantaasia üritab lepitada. Ent kuna ka fantaasia ise on üksnes struktuur, on teda keeruline alal hoida. Sedasi jõuab protsessuaalne subjekt teatava täieliku nartsissismi, kus teist ei tunnista üldse: „Kuni ma eksisteerin, ei ole ma keegi teine. Säärast kahemõttelist paljusust ma endas ei tunnista.“ (V laul, 3. stroof; Lautréamont 2024: 165)

„Minu“ ja „sinu“ vastastikune mõrv käivitab imaginaarse protsessi, mille käigus *tu*’st saab peaaegu alati *il* või *lui*. Sageli esineb „Maldorori lauludes“ üleminek ainsuse teisest isikust kolmandasse järjestikustes lausetes ja ilma põhjendusega: „Ta usub, et

haua kaevamine on tõsine töö! Sa usud, et haua kaevamine on tõsine töö!“ (I laul, 12. stroof; Lautréamont 2024: 31)

Kristeva kirjeldab muutuseid lausungi asetuses (*statut*): „sind“ hõlmavast *allocution*’ist saab *anti-locution*, millel adressaat puudub. Diskursiivne instants on mitmekordistatud, suunatud ühtaegu kõigile ja mitte kellelegi (Kristeva 1974: 330), väljendades mitmekordselt oma suutlikkust olla ühtne. Selle protsessi käigus võiks *il* muutuda metakeeleliseks, ent seda ei juhtu, sest „tema“ pihustub ka laiali „nendeks“. Vastavat *shifter*’ite mitmekordistumist näeme II laulu 3. stroofis, kus *je* on *moi* ja Lohengrin, peagi on see *il*, Looja, siis aga hoopis „sina“, seejärel taas *il* – olles ühtaegu nii Looja“ kui Lohengrin. Sealjuures rõhutab Kristeva, kuidas toosama *je* mitmikustamine põhjustab *jouissance*’i, haakudes masohhistliku ökonoomiaga: „Niisiis, Lohengrin, tee mis sul pähe tuleb, toimi oma tahtmist mööda, lukusta mind eluks ajaks hämarasse vangikongi, kus kaaslasteks on skorpionid, või kisu mu silm peast välja, nii et see maha kukub, ometi ei tee ma sulle iial ühtki etteheidet; olen sinu päralt, ma kuulun sulle, ma ei ela enam enda jaoks. Sinu tekitatud valu on tühine [---]“ (II laul, 3. stroof; Lautréamont 2024: 48).

Lautréamont’i tekstis tuleb nähtavale masohhistlik-nartsissistlik identifikatsioon „tema“ ehk Looja ehk Seadusega. Seesugusele imaginaarsele faasile eelnes subjektiivsuse nii-öelda nulltasand. Kuid Kristeva toonitab, et Maldorori mitmikustumine ei ole enam *allocution*, sest see pole enam lausung ega lausumine, see on laul, rütm (Kristeva 1974: 331): „Noote tulvas sinu helisevast kõrist nagu teemandikarva pärle, nende kollektiivsed iseloomud lahustused, et saada üheks kaua värelevas ülistuslaulus.“ (V laul, 4. stroof; Lautréamont 2024: 167) Oluline on ka see, et „Maldorori lauludes“ korduv diskursiivsete *shifter*’ite multiplikatsioon takistab „teise“ asukoha igasugust teologiseerimist ning ühtlustamist metakeeles, mis protsessi konfliktisust taltsutaks-hõlmaks. Ometi valitseb pihustunud isiksuste-tegelaskujude massi üks fundamentaalne dihhotoomia: Maldoror / Kõigevägevam.

Sellesse pihustunud subjektiivsuse pilve seguneb ka üks reaalne indiviid: Dazet. Tuleb meenutada, et Dazet’le on Lautréamont’i looming ka pühendatud. Seeläbi, koos teiste pühendatutega, asetub Dazet’ piirile „sinu“ ja „tema“ vahel, ülekande ja teksti, agressiivsuse, surmamise ja uue loomise piirile (Kristeva 1974: 332). Lautréamont’i tegelaskujude massis leidub muu hulgas eluta objekte (juuksekarv, ookean), loomi (ämblikud, täid, kotkad), kujuteldavaid olevusi (inglid, draakonid), topeltfiguure (kaksikud) jne. Sealjuures mängivad seksuaalorganite metafoorid kõnetusliku teisesuse representatsioonis peamist rolli. Draakon, kotkas, ämblik, juuksekarv – teisesuse autoriteeti säilitatakse siin mitmekordistuse hinnaga. Samuti esindavad Kristeva järgi mitmed pärisnimedega tegelaskujud osutuse ehk *Bedeutung*’i fiktiivset mitmekordistamist: Léman, Lohengrin, Holzer, Tremdall, Ekslev juut, Elsseneur, Reginald. Nimetatud tegelased, nagu III laulu 1. stroofist loeme, sünnitas „näljane armastus“ (*amour affamé*; Lautréamont 2024: 95), mis Kristeva tõlgendust järgides on sama negatiivne kui vihkamine. Need romantiliste konnotatsioonidega tegelaskujud on topeldatud, ekslevad, määratlematud ja lakkamatus võitluses. Nad

esindavad antikonformistlikke, antireligioosseid ja antisotsiaalseid ideoloogiaid. Ent kangelastena ei kuuluta nad neid ideoloogiaid kui filosoofilist kreedot, vaid mängivad neid ideoloogiaid läbi, katsetavad-eksperimenteerivad nendega ning surevad nende tõttu. Fiktsionaalsete instantside tsentrifugaalse struktuuri ja tähenduste tõttu joonistub fiktsioon siin välja kui julmuse teater (Kristeva 1974: 333).

Selgitades Lautréamont'i protsessuaalse subjekti komplitseeritud positsiooni seaduse ja „teise“ suhtes, tasub koos Kristevaga meenutada võrdlust markii de Sade'i buduaarifilosoofiaga. Nimelt peab Sade'i jaoks revolutsioon üksnes taastama ühiskondliku võrdsuse, tuues kaasa jumala surma ning koos sellega ülima seaduse tühistamise, mis läbi vabaneks kõik see, mis enne oli roim: sodoomia, vägistamine, enesetapp, mõrv. „Maldorori laulude“ puhul on revolutsiooniline üleastuvus radikaalsem. Autoritaarse, seadusandva ühtsuse transgressioon peaks aset leidma iga subjekti semiootilises dispositsioonis, muutes tema suhet „teisesse“ sotsiosümboolses süsteemis. Seega pole siinne ühtsuse ületus mitte ühtsuse väljaarvamine sümboolsest registrist igasugust seaduslikkust eiravas psühhoosis, niisamuti ka mitte ühtlustava legaalsuse dogmaatiline ja allasuruv pealetung, vaid tungide infiltreerumine sümboolsesse-subjektiivsesse instantsi ning tema positsioonide-permutatsioonide lakkamatu uuenemine (Kristeva 1974: 333–334).

Sade'i nõutud pingutus, too lisasamm, mille prantslased peaksid astuma, on järgmiselt resümeeritav: fiktsioon on hädavajalik vorm naudingu sotsialiseerimiseks. Siinkohal tuleb rõhutada, et kogu avangardi kogemus alates 19. sajandi lõpust, alates *poète maudit*'ist kuni skisofreeniani näitlikustab sellise tähistamisprotsessi võimalikkust, mis erineb igasugusest ühtlustavast kontseptuaalsest mõtlemisest (Kristeva 1974: 166). Lautréamont'i fiktsiooni eesmärk ja funktsioon on moondada väljenduslikku ökonoomiat ja võimalikustada lugeval subjektil tema enda – ja seeläbi ka iga teise – väljendusliku instantsi negativiseering ja multiplikatsioon (Kristeva 1974: 334). Modernistliku – ja kristevalikus väljenduses: modernse – teksti subjekt on protsessuaalne subjekt. Teda iseloomustab lõputu seerialisus, iseomase psühholoogia puudumine. Kõige olulisem poeetiline ja subjektiivne üleastuvus leiab modernistlikus tekstis aset sümboolika ja semiootika vahel, kus viimane tähistab jätkuvalt kristevalikku tähendustamise- ehk *signifiance*'i-eelset, niisamuti kui subjektieelset, tungide koori ihulis-psüühilist väljendust.

Kokkuvõttes ei alistu Lautréamont'i subjekt oma seerialisuses ei heterogeensele välisusele ega transsendentaalsele „teisele“. Tema trajektoor on tsentrifugaalne rotatsioon. Lautréamont kirjeldab seda mitmel pool ka ise metafoorselt: olgu siis kolmnurkse kureparve lend kohe laulude alguses (I laul, 1. stroof; Lautréamont 2024: 7–8) või siis radikaalsema rünnakuna oma libidinaalse objektina esineva heledapäise meessoost sõbra Falmeri vastu „[---] võtsin tema juuksed raudsesse haardesse ja keerutasin teda õhus sellise hooga, et ta juuksed jäid mulle pihku ja keha paiskus tsentrifugaalse jõuga vastu tammetüve.“ (IV laul, 8. stroof; Lautréamont 2024: 150). Samuti iseloomustab keskmest lahtirebimise potentsiaalset võimatust vurri kujund: „Rünnakut ei alusta mitte mina, tema ise kihutab mind takka, et paneksin ta

pöörlema nagu vurri, pekstes teda piitsaga, millel on terasest piud.“ (II laul, 3. stroof; Lautréamont 2024: 48).

Sedasorti subjektiivsest keskmest eemaldumise kujundlikustamine leiab ehk meeldejäävaima ning „teise“ vägivaldse salgamise representatsiooniga selgelt assotsieeruva vormi VI laulu apoteosis, mil Maldoror heidab oma arhetüüpset libidinaalset objekti kehastava noormehe Mervyni ihu *linguna* vastu Panthéoni kuppelkirikut: „Ling vihiseb läbi ruumi; Mervyni ihu järgneb talle kõikjale, jäädes tsentrifugaaljõu mõjul ikka keskpunktist eemale ja säilitades õhulises ringliikumises mateeriat sõltumatu, mobiilse ja keskmest ikka ühele ja samale kaugusele jääva asendi.“ (VI laul, VIII osa; Lautréamont 2024: 218) Samasuguse väljaheitmise, seksuaalselt üleinvesteeritud libidinaalse objekti tsentrifugaalse pihustamise julma fiktsiooni leiame ka II laulu viiendast, Maldorori, bulldogi ja väikese tüdruku saatustlikku kohtumist kirjeldavast stroofist, mil protsessuaalse subjekti rahuldamatu iha objekt leiab taas vägivaldse lõpu: „Võiksin su neitsiliku keha raudse kämbлага üles tõsta, jalgadest kinni haarata ja *linguna* ringi keerutada, lõpuks aga koondaksin kogu oma jõu ja viskaksin su vastu seinä.“ (II laul, 5. stroof; Lautréamont 2024: 53) Samuti ilmneb seesuguse tsentrifugaalse pihustumise ning keskpunktist lahkumise võimetuse kujundlikke avaldusi ka Oksa poeetikas, kus kõneldakse fikseeritud tugipunkti otsimisest sümboolses sfääris, mille käigus ühe obsessiivse, ent tabamatuks-vormituks jääva mõtte ümber pööreldakse: „Siin otsiti tungivale vaimule rahupunkti, keerlevale mõttele alust [---]“ („Keelatud puu“; Oks 2003: 198); „Ja selle mõtte sees keerle kui pöörane, kui lihahimuline, küünteni kirglik emane elajas, kui isane loomas – ähvardav tervele pisikesele kõikuvale kerale.“ („Emased“; Oks 2003: 242)

Analüüsides sedasorti tsentrifugaalseid tendentse „Maldorori laulude“ subjektiloomes, möönab Kristeva, et poeetiline funktsioon annab alati tunnistust ekstsentrilisest suhtumisest diskursiivsesse instantssi. ent ei kaota seda instantssi päriselt ealeski ära, olgugi et tema alalhoidmine saavutatakse riskantsete languste, permutatsioonide ja kaugenemiste hinnaga (Kristeva 1974: 335). Ümberöelduna võiks seda mõista kui potentsiaalse keskmee virtuaalse fikseerimise võimalikkust – kõneldes Oksa ja Lautréamont'i subjektist, õnnestus meil tema kontuure ehk siiski välja joonistada, hoolimata sellest, et tema pidevas nihkumises *stasis*'ed püüaksid pealtnäha kindla identiteedi alalhoidu takistada.

KOKKUVÕTE

Siinses uurimuses leidis kinnitust hüpotees, et Kristeva kontseptsioon luulekeele revolutsioonist kehtib ka Oksa proosaluules, mille eksperimentaalne väärtus, kirjanduslooline positsioon ning kultuuridevaheline relevantsus loodetavasti samuti dissertatsiooni kulgedes sügavamalt tähenduspinda enda alla haarasid, asetudes Lääne-Euroopa 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse poeetiliste uuendajatega samaväärsesse sfääri. Kui Tuglase väide Oksa sarnasusest Rimbaud'ga võis mõjuda tühipalja pseudobiograafilise ja rahvuslikku eneseuhkust ülendava epateerimisena, siis nüüd, sajand hiljem, ei paista see enam sugugi väheveenev. Lisaks Baudelaire'ile tuleks Tuglase kirjandusloolist projekti jätkates Oksa kõrvale auväärsesse psüühilis-revolutsioonilisse panteoni paigutada ka Lautréamont'i krahv, kellest võiks retroaktiivselt saada Noor-Eesti projekti uus, küll mõneti äraspidine esiisa.

Mõlema uuritava autori tungilis-ihaline proosaluule kaardistab protsessuaalse subjekti arenguid erinevalt, liikudes Lautréamont'i tekstis pealtnäha struktuurselt narratiivsemat ja tasakaalukamat, ent samuti ka metakirjanduslikumat teerada mööda. Samas Oksa pulbitsev, painduv ja rebenev tekstikude ründab lugejat kohati painavama ja sundmõttelisema poeetilise korduvuse ringmänguga, kus jälgitav lugu ja positsioneeritav subjekt osutuvad veelgi enam hämaraks ja tabamatumaks kui „Maldorori lauludes“. Oksaga sarnast ihade poeetika tumeda tähendusliku tuuma pihustumist või tähendusloomeprotsesside tumestamist, millega käib kaasas ka lingvistilise subjekti killustumine, kohtame ka Lautréamont'i tekstis. Seal ilmub see sageli tunnetuse ja stiili seisukohast tajutavalt teisiti, asetades rõhu pealispindsetele sarnasustele romantilise kirjanduse kinniskujundite ja 19. sajandi (populaar) teadustekstidele iseloomuliku stiili ja lauseehituslike põhimõtetega.

Lingvistilisest aspektist demonstreeris ühtse subjekti pihustumist Oksa proosaluules ja „Maldorori lauludes“ grammatilise isiku ootuspäratu muutumine tekstis, mistap taoti segadusse aetud lugeja saab ühekorraga nii eksplitsiitselt kui implitsiitselt aimu pealtnäha kõige tuumsema tähtsusega mina-terviku seesmisest ja välisest paljususest. Oksa proosaluules saadavad grammatilise isiku moondumisi tema poeetilist subjektsust ja seksuaalsusekäsitlust peegeldavad motiivid, näiteks libidinaalse energia liikumistega seotud vibratsioonid ja värinad, mis kaardistavad ja signaalseerivad ka pulbitsevaid tunde ja psüühilise voogamise kaja välises-füüsilises maailmas.

Oksa poeetilise proosa olulise tunnusjoonena kerkis esile lakkamatu kordamissunni väljendus ühe ja sama mõtte tungivas ümberütlemises. Seeläbi luuakse seos seksuaalakti korduvuse, masinlikkusega, kuid ka tungilise-ihaliku ringliikumisega ümber tumeda ja tühja *jouissance*'i tuuma, ilma seda päriselt küll tabamata. Tänu sellele täidab oksalik subjekt tolle virtuaalse, tühja tuuma enda soovitud fantaasiaga, ammutades lisanaudingut, mis tekstilise sublimatsiooni võrdsustab hüpoteetilise reaalse naudinguga – või sootuks ületab seda.

„Maldorori laulude“ puhul avaldusid analüüsi käigus ka järgmised sisulised tendentsid, mis iseloomustavad seksuaalsust ja subjektsust tema modernistlikus ja revolutsioonilises poeetikas: (1) ärkvelolu ja unetegelikkuse tavapärase tõlgenduse sürrealistlik ümberpööramine, piiri hägustamine erinevate taju- ja teadvuseviiside vahel, fantaasia struktuuri ilmsikstoomine; (2) jumalik-religioossete fantastiliste nägemuspiltide šokeerivus, selle efekt subjekti psüühele ning selle oletuslikult projektiivne algupära, mis kaardistab ühtaegu nii diskursiivset kristlikku raami kui subjektsisest tumedat seksuaalsust ja hävitusiha; (3) julma, transgressiivse, tumeda ja kurja ihulise representatsiooni võimetus surra, ebasurnud iha tekstuaalne surematus; (4) mütoloogilis-tungiline võitlus jumaliku saadiku ja Maldorori/Lautréamont'i vahel peegeldab avangardse subjekti protsessi ja näitlikustab tema ihade alatist segunemist surmaga; (5) „Maldorori lauludest“ ilmnes iseloomulik üleiniimlike metamorfooside ahel, mis teeb avalikuks subjekti piiride ulatuse ja ambivalentsuse, tema Oidipuse-eelse tungilise liikumise üleastuvuse väljapoole nii humanistlikest kui inimlikest raamidest.

Rääkides sümbolsetest ja kujundlikest mustritest, tuli uuritavate autorite puhul esile ka arhetüüpsete triaadide korduv loomine. Sedasorti kolmikkujundite juurest aimdus teatavate mitteteadlike psüühiliste printsiipide tööd – samas võisid need tendentsid tõukuda ka teatavast pärimuslikust-rahvakultuurilisest substraadist. Niiläbi ilmnes, kuidas modernistliku diskursusega tungis lääne kirjandusse toosama kristevalik keele-eelne tungide koor ja seesmise kogemuse komplekssete mustrite kirjutus, mille taga kumab ürgne, müütidest ja uneteadvusest individuatsiooni käigus esile kerkiva kujundikeele ajatu aktuaalsus.

Analüüsides tuumseid binaarseid vastandusi ja dünaamilisi triaade Oksa ja Lautréamont'i varamodernistlikul psüühilisel maastikul, kerkisid protsessuaalse ja äärmuseni seksualiseeritud subjekti seesmise jõudude tungilistes liikumistes esiplaanile kaks tuumset kolmikut, mis juhivad kogu tekstisiseste kujundlike, rütmiliste representatsioonide esitust – ja seeläbi ka protsessaalse subjekti üleastuvuste mängu: (1) ihu, hing ja sugu, taoti ka vaim, mõistus, *ratio*, ning (2) mees, naine ja jumal. Sealjuures esimeses triaadis Oksa töödes metatekstuaalse ja filosoofilise motiivina pidevalt esile kerkiv sugu, mida samastatakse teatud *stasis*'te korral ka kord hinge, kord ihuga, ent teisel neile hoopis vastandatakse, „Maldorori laulude“ eksplitsiitsetest arutluskäikudest puudub. Lautréamont'i sugulisuse kohalolu ilmneb üksnes implitsiitselt läbi tungiliste ja üleastuvate seksuaalse vägivalda aktide. Mingil määral võib oksaliku seksuaalse soo kohatist analoogi näha Lautréamont'i inimsoos. Kuigi esmapilgul näib, et „Maldorori laulude“ *l'humanité*, mille hulka mittekuulumist krahvi protsessuaalne subjekt soovib rõhutada, hõlmaks Oksast laiemat tähendusvälja, sobitub see raamima ka tema tekstide psüühilist dünaamikat. Esmalt ühendabki Ducasse'i inimsugu ja Oksa sugu järgmine rohkem või vähem patoloogiline triaad: (1) temaga kokkupuutest sündiv süü, (2) määrdumine, rikutus, esialgse täiuse kaotamine ja viimaks (3) paigutuvad nii sugu kui inimsugu teksti kõneleva subjekti hävitusiha objekti positsiooni.

Teisalt tuleneb inimese sisemine süüdiolok just nimelt sellest, et talle on sugu sisse pandud. Oksal ilmneb see otsesõnu, Lautréamont'il varjatumalt. Kusjuures otsese, rohkem või vähem kahetseva süüdlasena kõlblusetuses tõuseb esile kas jumal ise või kõnelev subjekt kui Maldoror/Lautréamont. Oma tungilises proosaluules esitab Oks ka samasuse luule ja hinge ja soo vahel, rõhutades nõnda seda, mida Georges Bataille nägi analoogia poeesia ja erootilise seesmise kogemuse vahel: „Luule on inimese hing, ja hing on sugu. Luule on hingede sugu.“ (Oks 2003: 302) Nende triaadide seisukohast ilmnes Lautréamont'il taas olulisena fiktsionaalse „mina“ identiteedi puudumine. Niisamuti tuli tekstide võrdluses ilmsiks, et mees- ja naissoole ning taevalikele olendeile omased jooned ja tunnetuslikud atribuudid funktsioneerivad Oksagi protsessuaalse subjekti sees ühel ajal ja/või kordamööda. See toob nähtavale tuumseid ja arhetüüpseid liikumisi psüühilises dünaamikas, kus konventsionaalset soolist diferentseerimist veel tungide vibratsioonilises, katkestustest vabas arengus ei esine.

Kui traditsioonilises kirjanduses muutuksid subjekti pihustunud soovid, ihad, tungid heterogeenseteks tegelasteks, siis Lautréamont'il ja Oksal seda päriselt ei juhtu. Nende kirjanduslikud tegelaskujud ei omanda psühholoogilist sügavust ega teisesust, jäädes üksnes projektsioonide tasandile – mõneti iseloomustab see tervet sugudevahelise erinevuse kujutamist. Võrdluses Oksa tekstide distantseerumispraktikaga, kus kõik paheline tõsteti ümber elajalike emaste ja jumala peale, ilmnes Lautréamont'i puhul kõige väljatõrjutu ülekanne loojale ja inimesele üldiselt, mitte üksnes naistele. Maldorori eristab Oksa protagonistidest konkreetsemalt ka see, et esimene ei aseta end välja mitte üksnes naissoost, vaid inimkonnast laiemalt, keeldudes seega ka patriarhaalsest võimupositsioonist, mida homoseksuaalsete ja zoofiilsete ihade sissetoomine „Maldorori lauludes“ rõhutab, kuna lammutab traditsioonilist, ajalooliselt diskursiivselt dominantset vaadet mehelikkusele.

Mehelikkuse ja naiselikkuse kui iha korrastavate printsiipide eristust puudutades tuleks Oksa ja Ducasse'i perversse inimvihkajalikkuse sees tõsta esile kalduvust vägivaldselt struktureerida illusoorse „teise“ kui seksuaalobjekti iha. Oksal suunatakse soov karistatud saada naiselikku psüühesse. Emane soovibki kannatada, saades enesepiinast lisanaudingut. Samas juhatab projektsiooni loogika meid järeldusele, et oksalik subjekt sooviks ise samastuda tollesama emasega, leides nõnda ise füüsilisi ja psüühilisi kannatusi, mis tema põletavat iha vaigistaks. Seevastu Lautréamont'i tekstis ilmutas sarnaseid jooni mehelik jumalus, kes justkui meelega kutsuks enda peale vooruse kannatusi ja kõlbelist laostumist, mis huvitaval kombel kuuluvad nii Oksa kui Lautréamont'i subjekti sisemise müsteeriumi juurde, olles sellele tegelikkuses lausa eelduseks.

Kui tähelepanelikumalt kõnelda tollestsamast sisemisest müsteeriumist, mis Oksa poeetilise subjekti protsessi analüüsi käigus avaldus, siis satuks tema temporaalsust kujutluse väljas kõige paremini kirjeldama adjektiiv *ümmargune*. Ühtpidi avab see tee igaviku ja mitteteadvuses valitseva ajatuse suunas, teisalt sisaldab sedasorti aeg endas alatist okeaanilise ekstaasi võimalikkust. Temas on müstilise seesmise

kogemuse jälg, mis sunnib tunnetama olemise ühtsust nii hinges kui kehas. Oksa poeetilise subjekti tajuilmas viib see lõppeks kogu universumi tajumiseni ühtse vaimuna – ent, mis veelgi enam, Oksa psüühilises-poeetilises struktuuris võib animistlik ja panpsüühiline maailmateadvus seega väljenduda ka ühtse ihuna. Sel moel näis Oksa poeetiline tajuilm üsna palju kaugenevat autori sünkretistlikku maailmapilti vorminud kristlikust diskursusest, olgugi et sedasi läheneb see universaalsemas müstilises kogemuskirjanduses väljendatule. Sedasorti ekstaatilisis on iseloomulik ka Lautréamont’ile, kuid uurimuses sai kinnitust Oksa suurem intensiivsus sedasorti subjekti tuumses lahustamises. Siin sobib ka kokkuvõtvalt mainida, et tõukudes Kristevast, vaatlesime Oksa ja Lautréamont’i protsessuaalsete subjektide tekstilisi tendentse kui põhimõtteliselt ekstsentrilisi ja tsentrifugaalseid, keskmest väljapoole paiskuvaid. Siit ilmnes ka sellise subjekti potentsiaalse keskme fikseerimise ajutine võimalikkus. Temast kõneldes õnnestus meil tema kontuure ehk taoti välja joonistada, hoolimata sellest, et tema pidevas nihkumises *stasis*’ed püüaksid pealtnäha kindla identiteedi alalhoidu takistada.

Analüüsides Oksa stiili ja kujundikeelt, peatusin kohati ka autori silmatorkaval ja isikupärasel leksikal. Sealjuures oli põhjendatud ka pikem kõrvalepõige verbi *ritsuma* kontekstuaalsetesse asetustesse, sest see keelend näis just nimelt sümboliseerivat Oksa tekstides esinevat ihulist, aistingulist seksuaalsust, mille piirid ulatuvad inimesest väljapoole, hõlmates kogu konkreetset ja abstraktset loodust, sealhulgas isegi ideid. Ent samas paistis *ritsumine* tähistavat ka subjektide ja objektide vaheliste piiride ähmastumist, nende vormide kokkusulamist. Ritsumist eritledes ilmnes, et oksalik moraalne transgressioon on hoobilt multidimensiooniline. Transgressiooni käigus välja joonistatav poeetiline piir on ühtaegu nii *s t i l i s t i l i n e*, jagades poeetilisi traditsioone ja sümboolse registri potentsiaalsusi, kui ka *s e k s u a a l n e*. Viimase puhul pean ühtaegu silmas piiri nii mees- ja naissoo, mõnu ja *jouissance*’i, ihasubjekti ja -objekti, „minu“ ja „teise“ vahel. Samuti tulid rõhutatult ilmsiks kõik piirid nii psüühe dünaamilises kui topoloogilises mudelis, kuhu kuuluvad *Ego*, *Superego* ja *Id* ning teisalt ka teadvus, eelteadvus ja teadvustamatus.

Oksa proosaluules ja „Maldorori lauludes“ avaldus äärmise ekspressiivsusega niinimetatud teine suhe valitsevasse diskursusesse, psüühe dünaamikasse ning viimasest otseselt tulenevasse seksuaalsuse ja ihulisuse risoomjasse ihade struktuuri. Kindlasti oli uuenduslik, mil moel joonistus uurimuse käigus välja Oksa silmapaistev roll modernistliku vaimuliikumise taustal, andes talle retroaktiivselt selles poeetilises ja kirjandusloolises näitemängus kandva rolli. Tema tekstiline tegevus tõi esile valitseva diskursuse mõradest välja immitseva ülejäägi, millest läbikumav arhetüüpne ja tungiline tähendusloomeprotsess ei olnud üksnes kitsalt subjektiivne-individuealne, vaid ka poliitiline ja ühiskondlik – ning miks ka mitte religioosne, seda just seesmise müstilise kogemuse mõttes.

Võrdlevas analüüsis tuli päevavalgele, kuidas kummagi autori tekstilist dünaamikat juhtiv, „minu“ ja „sinu“ positsioone kaardistav liikumine tõukub ühest ja samast tungilisest koorist, sellest Kristeva postuleeritud subjektieelsest psüühilisest

tegevusväljast, mille kajade poeetilised tõlgendused Oksa ja Lautréamont'i tekstides on üldistusjõult ja universaalsuselt kõnekad ka tänapäevasele lugejale. Nägime ka seda, kuidas sedasorti subjektsuse moodustumisel on määrava tähtsusega seksuaalsuse ja agressiooni erinevad transgressiivsed põimumised libidinaalsetes, tsentrifugaalsetes ehk keskmest väljapoole suunatud poeetilistes liikumistes. Rohkem või vähem sublimeeriv põgenemine-ebaõnnestumine-pihustumine, mis ühtpidi sünnitab uuritava poeetilise teksti, ent teisalt hoiab nii pärisseksuaalset lõppu kui ka temaga tihedalt seotud surma eemal, on inimlikule seksuaalsusele ja tema psüühilis-poeetilistele avaldumismvormidele iseomane. Oksa proosaluule ja „Maldorori laulud“ tulevad teatud kongeniaalse vaatenurga alt vaadatuna päevavalgele kui tekstid, mis mitte ainult ei lükka *jouissance*'i kui surmatungiga läbipõimunud radikaalset seksuaalset naudingut eemale, vaid püüavad poeetilise protsessina ise tema dünaamilist positsiooni haarata, olles nõnda kõige puhtakoelisemad naudingutekstid, kus transgressiivses liikumises erksalt avaldub psüühe tume tuum.

Seeläbi on Oksa ja Lautréamont'i tekstide kalduvus *jouissance*'i poole alati segatud hävinguga, näitlikustades Erose ja Thanatose igavest ihalis-tungilist vastasseisu poeetiliste vahenditega, mis eriliigiliste üleastuvuste kaudu kingivad uue ja revolutsioonilise väärtuse ka subjektiivsele lugemiskogemusele endale. Äärmusliku efekti korral asuvad nad ümber kirjutama lugeja enda arusaama subjektsusest, tema isiklikku kujutlust psüühilise ja kehalise identiteedi püsitusest. Just Georges Bataille' mõttelisest pärandist laenatud üleastuvuse-transgressiooni mõiste ja poeetilis-psüühilise, hinge ja ihu varjatud aspekte kajastava tumeduse kaudu iseloomustasin juba uurimuse pealkirjas seda kirjandust, mille hulka arvasin Lautréamont'i ja Oksa avangardistliku-modernistliku loomingut.

Erinevustele vaatamata leidis töös kinnitust esialgne hüpotees, mille järgi poeetilistes üksikasjades eripalgelised lähenemised teenivad laiemas plaanis ikka sarnaseid varamodernistliku luulekeele revolutsiooniga seotud ülesandeid, sealhulgas subjekti pihustumine, identiteedi lammutamine, teadvustamatusest tõukuva tungilise liikumise kaardistamine, vastanduste irratsionaalse psüühilise tõe ilmutamine, surmatungi tsirkulaarse ajakäsitluse vormiline edasiandmine – ning kõigest eelnevast tõukuv ja sellega tihedasti läbipõimunud seesmise kogemuse poeetiline üleskirjutus. Olulise erinevusena kerkivad mujal lauludes domineeriva stiililis-kujundliku ilutulestiku ja psüühe absoluutset tõde peegeldava tungilise irratsionaalsuse simulatsiooni vahel esile just metakirjanduslikud kõrvalepõiked, mis lugejat kõnetades püüavad justkui iseenda näilikku hullumeelsust või kujutatavat julmust välja vabandada. Ent need toimivad hoopis iroonilise topeldajana, mis lisab diskursiivsele mässule tähenduskihte, muutes tema revolutsioonilisust veelgi markantsemaks.

Mõlema autori toonitatud tumedus leidis kinnitust ka neile isikuomases analüütilises ambivalentuses. Jõudsimme järeldusele, et Oksa ja Lautréamont'i seksuaalsuse tumedus avaneb kahes erinevas mõttes. Esmalt on tume too pahelisus ja väärastumus kehtivate moraaliprintsiipide suhtes. Teisalt on „Maldorori lauludes“ ja Oksa

proosaluules kujutatud seksuaalsus tume oma juhmuses, mõttetuses, näilikus nõiarings, sooritusvaevas ja taipamatuses – see on justkui igavesele läbikukkumisele määratud.

Lautréamont'i ja Oksa biograafiat ja retseptsiooni võrdlevalt käsitledes tulid välja imagoloogilised sarnasused Ducasse'i ja Oksa autoripildis. Ilmnes võrdlemisi ühtsena kompleksne ja dominantse diskursuse suhtes üleastuvana käituv dekadendikuvand ning sarnased, eksplitsiitselt kuulutatud kõlbelis-stilistilised uuenduskavatsused, mida võis vaadata kui ühtset poeetilis-revolutsioonilist avangard-programmi. Kindlasti tõusid mõlema autori puhul esile nii isikumüüdi fabritseeritus kui ka hullumeelsuse müüdiga mängimine. Siiski tuli möönda, et sedasorti imagoloogilised kõrvalepõiked teenivad üksnes atraktiivse autorikuvandi loomise ning pealiskaudsema retseptsiooni struktureerimise eesmärke. Biograafiaid käsitlevates peatükkides täitis Ducasse'i ja Oksa elumustrite väljajoonistamine ülesannet avada uuritavate luuletajate taustu, mille kaudu hilisem tekstianalüüs omandaks intensiivsema koloriidi ning aitaks ka paigutada tekste rangemas ajaloolis-sotsiaalsesse raami. Autorite retseptsiooni vaatlemise seisukohast avas elumustrite eritlus meile nende imagoloogilise näitelava, millel mängivad pearolli kaks tugevalt mütologiseeritud tähenduskoharat. Esimene neist on arusaam romantilisest loojast, kes asetub ühiskonnast rohkem või vähem väljapoole. Teine on temaga paratamatult kaasaskäiv hullus, mis võimaldab kodustada-kohitseda diskursiivselt arusaamatute ja sobimatute tekstide revolutsiooniliselt avardatavat potentsiaali. Sel viisil leidis kinnitust hüpotees Oksa ja Lautréamont'i taoti siduvast retseptiivsest ühtusest. Mõlemad autorid paigutasid vastavates kirjanduslugudes samasesse diskursiivsesse positsiooni: varamodernistlik kirjanduskontekst, sotsiaalse üleminekuperioodi foon nii Prantsusmaal (nt Prantsuse-Preisi sõda ja Pariisi kommuun) kui Eestis (1905. aasta revolutsioon ja I maailmasõda), kirjanduslooline ambivalentsus autorite asetuses ning nende vaatamine ülejäänud kirjandusest mõneti eraldi.

Andsin ka ülevaate Ducasse'i senisest mahukast retseptsioonist, peatudes pikemalt ka Giovanni Berjola 2013. aasta uurimusel, kus subjektsuse mõistet Lautréamont'i loomingus vaadeldakse sinise töö fookusesse asetunud Kristeva luulekeele revolutsiooni käsitlusest mõneti erinevalt. Huvipakkuval moel teeb Berjola just nimelt etteheiteid Kristevale ja teistele väljaandega *Tel Quel* seotud autoritele. Samuti võtsin kokku Oksa märksa tagasihoidlikuma vastuvõtuloo, pöörates suuremat tähelepanu Marianne Linnu 2018. aastast pärinevale magistritööle kui seni ainsale otseselt Oksa loomingule pühendatud monograafiale. Retseptiivses raamis ilmnes sarnasusi mõningases rõhuasetuses dekadentsi- ja sümbolismi diskursustele, ent tõsi ta on, et kui Lautréamont'i oli juba varem rangelt sürrealistlike teooriate ja loomeviisidega seotud, siis Oksa vastavasisulised assotsiatsioonid tulid võrdleval vaatlusel jõuliselt ilmsiks alles siinses uurimuses.

Juhatamaks sisse põhjalikumat analüüsi, tegin kokkuvõtte kõnealusest korpusest, resümeeerides Lautréamont'i ja Oksa peamisi tekste ning tõstes selle abil esile

nende olemuslikku sarnasust. Ülevaates tuli ilmsiks ka „Maldorori laulude“ üldine ülesehitus: Lautréamont'i *magnum opus* koosneb poeetilises proosas stroofidest, mille erootilises julmuses põimuvad rabavad-sürreaalsed kujutluspildid niinimetatud hullumeelse kõnet matkivate ebaratsionaalsete arutluskäikudega, olles sealjuures lakkamatult motiveeritud Maldorori sõjast inimkonna ja jumala vastu. Ülevaate käigus ilmnis ka tollesama kaose poeetika näilikkus – nõdra korrapäratuse hämu vaid peidab sügavama vormikindluse dünaamikat.

Võttes kokku Oksa peamiseid proosavormis tekste, tuli „Emastes“, „Nimetus elajas“ ja mujal silmatorkava aspektina esile mitmevalentne ja vastuokslik dünaamika sugude vahel ja sees. Niisamuti leidis kinnitust ihalis-tungiliste liikumiste sügav läbipõimitus surmaga. Kuigi kohati võis paista, et teisepoolsust ja hinge olemasolu Oksa ajastuomases biologismis eitatakse, siis paistnuks sedasorti järeldus ometi ekslikuna – kaheldamatult on Oksa poeetikas pidevalt ja loomulikult kohal inglid, jumalad ja surnud. Arvestades Oksa omailma kristlikku tausta, kumab paiguti eksplitsiitsemalt tungilistest kirjakohtadest ootuspäraselt läbi seksuaalsuse sidumine patuga ning fantaasia raamides oleksid justkui üksnes patused need, kes jäävad ebasurnute, kummitustena ringi käima ega pääse tungidest vabaks. Siinjuures on ka oluline, kuidas Oksa eripärasest kristluse iseloomustab müstilis-ekstaatiline ja hereetilis-sünkretistlik toon, mis ametlikest doktriinidest pigem lahku lööb. Transtendentsed, sinsest naturalistlikust-realistlikust ontoloogiast teisele poole jäävad sfäärid esinevad tema tekstides kogu oma täies mitmepalgelisuses. Ka nendes Oksa tekstides, mille fookus olnuks justkui realistliku taluelu kirjeldusel (sh söögivalmistamine, õlletegu, einestamine), oli jõuliselt tuntav panpsüühilise, seksuaaliseeritud ja müstilise laenguga dramaatilise ruumi loomine, mille sees torkavad enim silma surma ja uuestisünniga seotud kujundid.

Analüüsides Oksa ja Lautréamont'i kujundikeelt, torkas esimese hooga silma selle arhetüüpne sürrealistlikkus. Viimase puhul oli peamine just nimelt kujundite ilmne vastuokslikkus, ootamatus ja ratsionaalsust trotsiv pealispind, mis võimaldas näitlikustada subjektisese protsessi mitmetahulist dünaamikat. Kuid nende kujundite imetabarus ei teeni kindlasti pelka šokieesmärki, pigem üritatakse nende abiga väljendada teatavat okultset-psüühilist tõde. Siin tuleb nentida, kuidas „Maldorori lauludes“ kerkis esile huvitav kolmikjaotus tõe virtuaalsel skaalal. Osaline tõde, tõde ja absoluutne tõde näiksid selgituvat järgmiselt: osaline tõde on justkui see, millele pääseb ligi lugeja teadvuslik läbinägelikkus ja loogika, samas kui tõde (või sootuks Lautréamont'i absoluutne tõde, mis leiab hilisemat peegeldust ka Jungi psüühilise tõe kontseptsis) on ühtaegu nii tegelikkuse ehk reaalse sfääri kui ka täpsemini teadvustamatu psüühika enda üks peamisi ja arhailisemaid omadusi. Nimetatud psüühiline tõde, mille paigast raputamise potentsiaali Lautréamont luules näeb – olgugi et seda salates – hõlmab teadvustamatuid soove, tunge ja ihasid nende täies vastuokslikkuses. Avaramas plaanis näeme siin peitumas psüühe sisemist sürrealistlikkust ehk temale iseloomulikke omadusi hoida korraga alal äärmuslikult vastandlikke taotlusi ja kujutelmi. Sellise absoluutse psüühilise tõe

potentsiaalne paigast raputamine tähendabki aga lugeja igasugust identiteeti alal hoidva tsentripetaalse keskendatuse tsentrifugaalset pihustumist, mille kaudu lugeja subjektsus samastatakse loetava teksti protsessuaalse subjektiga.

Nii Oksa kui Lautréamont'i tekstis tuli eksplitsiitselt esile idiosünkraatiline suhtumine lugejafiguuri. Vaadates lähemalt „Maldorori laulude“ fiktiivse lugeja suhet transgressiivse ja protsessuaalse subjekti tekstilistesse arengutesse, tuli kohati ilmseks lugeja samastamine protsessuaalse subjekti endaga ning lugejale projitseeritud siiruse kui subjektiivse tõekriteeriumi väljatoomine. Nendega kaasnes ka järjepidev soov lugeja identiteeti tekstilises protsessis tühistada. Oksa tekstides ei ole sedavõrd eksplitsiitselt kujutatud ei kirjutamisakti ennast ega ka lausumise subjekti suhet lugejaga. Fraase, kus lugejat otseselt tegijanimega kõnetatakse, esineb harva ning nendel juhtudel on väljendusel alati irooniline alatoon, mida püüdlikult aupaklike epiteetidega rõhutatakse. Muidugi on nii Lautréamont'i kui Oksa puhul otsepöördumine lugeja poole ühtpidi sajanditevanune struktuurne võte, kujuteldava seina lammutamine autori ja publiku vahel, ent nii üks kui teine autor kasutavad seda tehnikat uut tüüpi modernse subjektiivsuse läbitöötamiseks. See võte teostub „Maldorori lauludes“ märksa kõrgemal eksperimentaalsusastmel, rõhutades lugemise, kirjutuse ja kogemuse enda dünaamika tinglikkust – tuumse asetusega probleemi, mis on ühine nii modernistlikul kui postmodernistlikul diskursusel.

Oksa ja Ducasse'i tekstide võrdleval lugemisel on vormilise revolutsioonilisuse vaatenurgast kindlasti esiletorkav proosaluule revolutsiooniline aspekt. Uurimuses leidsingi, et Oksa senises kirjandusloos laastude, novellide ja jutustustena määratletud tekste ja Lautréamont'i „Maldorori laule“ võimaldab vormiliselt efektiivsemalt kirjeldada modernismiuuringutes üheks kogu kirjandusvoolu kõige tähtsamaks uuenduseks peetud žanri ehk proosaluule abiga (vt nt Evans 2004). Värsspoeesia järkjärgulise ebakorrapärastumise kaudu ning läbi proosa hüppelise poetiseerumise ilmneb selgesti luulekeele revolutsiooni muudes tahkudes sageli märksa raskemini kaardistatav protsess.

Siin tulebki toonitada, kuidas lisaks imagoloogilistele ja programmilistele sarnasustele sidus vaadeldavaid autoreid ka radikaalne keelelis-kujundlik, moraalne ja ideeline sugulus. Peamise ja silmatorkavama temaatilise ühenduslülina, mis Oksa ja Lautréamont'i liidab, tõstsin esile seksualiseeritud julmust ehk üleastumist-lahtiütlemist tavamoraalist. Küll ei tohi unustada, et Lautréamont'i ja Oksa poeesias esinev sürrealistlik lähenemine moraalile ei põhine üksnes väärtuste ümberpööramisele. See nõuab kokkusalumist Bataille' ja Foucault' laadis transgressiooni-amalgaamis, mis peegeldab psühhoanalüütilise hingeelu sisemist polüvalentset dünaamikat. Mõlema autori puhul käib julmus käsikäes sõjaga inimkonna ja jumala vastu. Inimvihkajalikkuse kui sotsiaalse ja liigisisese transgressiooni juures kerkib mõlema autori puhul esile ka misogüünia, olgugi et viimane on ehk Oksa puhul selgemini välja joonistunud kui Lautréamont'il. Psühhoanalüütiliselt peegeldub siin vastandumine emalikule võimuprintsiibile, mille vastu „Maldorori laulude“ autor võitleb, võttes appi kõikvõimalikke rohkem

või vähem transgressiivseid poeetilisi võtteid. Samalaadilist võimuvõitlust ja tsentraliseeritud dominandiga diskursuse lammutamist kohtame ka Oksa teostes. See võitlus ilmestab Oksa ja Lautréamont'i peamist mõttelist transgressiooni, mis saab ilmsiks kristliku paradigmaga mängivas vastasseisus hea ja kurja vahel.

Muidugi nõudis autorite julm ja transgressiivne seksuaalsus võrdlemist ka kurikuulsa markii de Sade'i poetikaga. Komparatiivse vaatluse tulemusena sai selgeks, et Sade'i seksuaalsus on esmajoonel eksplitsiitne, meditsiiniline ja monotoonne, ent Oksa ja Lautréamont'i seksuaalsus avaldub polüfoonse ja mitteratsionaalsena. Ometi on too mitteratsionaalsus struktureeritud, pidades silmas psüühe absoluutset tõde ehk teadvustamatuse peidetud ülesehituslikke printsiipe. Lautréamont'i ja Oksa *expérience*'i voolavus on etteaimamatu ja tungib välja sadismi oidipaalsest struktuurist. Leidis kinnitust, et tungide pealispindse varjatuse, repressioonide keelelise mängu ja pihustuva-lahustuva subjekti koostoimes tuleb Oksa ja Lautréamont'i luulekeele revolutsioon esile sügavamalt kui moraalnormide binaarse ja lihtsa salgamisena.

Lisaks eespool välja joonistatud biograafilistele mustritele vaatlesime töös ka nimetatud autorite teoste kontekstis märksa intensiivsemalt toimivate ihamustrite funktsioneerimist. Esmajoonel ja kõige eredamalt väljendavad sedasorti ihamustrid just nimelt transgressiivseid erootilisi praktikaid. Nende seksuaal-sotsiaalset kõrvalekalduvust näitlikustavate väljendusviiside sees tungisid esile rõhutatud vägivaldsusele fookuseeritud juhtumid, mida psühhoanalüüsi raames sobib siduda sadismi ja masohhismi avaldumisvormidega. Samuti leidsid Oksa ja Lautréamont'i tekstides esinevad vägivallajuhtumid ema, isa, õpetaja ja looja kallal selgituse lahendamata jäänud oidipaalses konfliktis, mis avaldub agressioonis igasuguse võimufiguuri vastu. Uurimuse käigus näis leidvat kinnitust hüpoteesi, et modernistliku traditsiooni üks peamisi sisusid ja ülesandeid, nii nagu see Ducasse'i ja Oksa tekstides avaldub, on lavastada selliseid äärmuslikult desubjektiveeritud fantaasiad, mida reaalne füüsilis-psüühiline subjekt niinimetatud konsensuslikus tegelikkuses ise eales karistamatult ei saaks täide viia. Tõukudes korduvalt pöördumisest modernistliku traditsiooni poole, tuleb kokkuvõttes siiski nentida, kuidas, olgugi et modernismi, postmodernismi ja avangardi mõistete detailne defineerimine ei olnud siinse töö fookuses, sai nähtavaks, et küll pealtnäha uskumatuna mõjudes, võiks teatavat sürreaalset-maagilist loogikat järgides jõuda siiski järeldusele, et nii maldororilik kui oksalik tekstuaalsus ja subjektiivsus on tunnuslikult pigem postmodernistlikud kui modernistlikud. Seda juhul, kui püsida eristuse juures, mille kohaselt modernne/modernistlik minakujutus on iseloomult autonoomne, diskreetne ja kindla sooga, samas kui postmodernne kujutis avaneb piiride kustutamises žanrite, distsipliinide, sugude ja ihude vahel.

Ent sedasorti kõige kirkamate moraalsete piiride nihutamise kõrval toonitasin jõulisemalt mõlema autori puhul üht implitsiitsemat, kuid psühhoanalüütilises plaanis kõige esmatähtsamat transgressiooni ehk transgressiooni subjektsuse mõistes, kaardistades „Maldorori lauludes“ ja Oksa proosaluules kõneleva-

kirjutava „mina“ vahekorda „teisega“ – „teise“ kui fiktiivse ja/või tegeliku ihaobjektiga, teise sugupoole, teise pilgu, teise ligimese, teise liigiga ja ürgse teisega kui teadvustamatusega „mind“ raamivas psüühes endas. Nende pörkumiste, transgressioonide ja ülekannete taustal kumas pidevalt ka vahekord niinimetatud suure „teisega“ kui võimu struktureeriva valitseva diskursusega. Lingvistilises plaanis on „mina“, „sina“ ja „tema“ tekstiliselt nõnda üksnes psüühilise dünaamika ajutised seisukohavõttud. Seetõttu näeme, et nii temaatiliselt kui vormiliselt ületab Oksa lausumise subjekt valitseva diskursusega määratud moraalseid piire enim siis, kui liigub subjekti algsest positsioonist üle teise isikusse, mängides erootika ja agressiooni pihustumisega, et peegeldada psüühe dünaamilist mitmuslikkust. Oluline on ka see, et kõigis „mina“ ja ainsuse teises isikus „teise“ vahel aset leidnud dialoogilistes vastasseisudes, milles protsessuaalne subjekt hetketiselt protsessi peatab, kristalliseerides puhast negatiivsust, ilmnevad „Maldorori laulude“ lõhestunud häälele omased karakteristikud ja sundmõtted: kastratsioonihirm, ema roll seksuaalsete struktuuride ehituses, süü paradigmaatika ning hea ja kurja ambivalentsus ja ületus.

„Maldorori lauludes“ ja Oksa proosaluules kangastuv avangardne subjekt ongi Kristeva mõtestatud luulekeele revolutsiooni keskmes. Kristeva kinnitab, et revolutsioon poeesias suhestub subjektsusesse samaviisi nagu poliitiline revolutsioon ühiskonda – sestap tähistabki revolutsiooniline pööre avangardkirjanduses laiemas plaanis pööret subjektsuses (Kristeva 1974: 14–15). Parafraseerides Kristevat, võiksime öelda, et just Lautréamont'i ja Oksa laadis obskuurne-arusaamatu luule avardab märkimisväärselt ühiskondlikult soositud praktilise keele piire, asetades valguse kätte selle, mida dominantne diskursus alla surub: subjekti piire ületava seesmise tungilise protsessi ja selle kommunikatiivsed struktuurid (Kristeva 1974: 10). Ei maksa ka unustada, et kuna Freudi psühhoanalüütiline revolutsioon jääb „Maldorori laulude“ ja Oksa „tumeda inimeselapse“ ning „nimetu elaja“ tekstilise revolutsiooniga peaaegu kohakuti, siis ei mõjugi uurimise käigus ilmnenu subjektsuse pihustumise ja panpsüühilis-erootilised identifikatoorsed *stasis*'ed kontekstuaalselt kohatuina.

Huvitav oli sellist protsessuaalset ja transgressiivset subjektiloomet analüüsides märgata, kuidas Oksa tekstides ilmnev seksuaalsus oli mõneti veel radikaalsem kui tema varasemal prantsuse kolleegil. Kuigi mõlemad vastandusid valitsevale heteronormatiivsele diskursusele, jõudis Oksa veider poeetika tõepoolest lähedale uuele ekstaatilis-psühhedeelsele identiteedivõrgustikule, kus kaovad piirid mees- ja naissoo, taevalike ja maiste, fantastiliste ja reaalsete olendite vahel. Taoti pealiskaudselt domineeriv misogüünia jääb viimaks üksnes sümptomaatiliseks pinnavirvenduseks. Samas kinnistus maldororilikus seksuaalsuses homoseksuaalne ja misogüüniline-misantroopne dominant, mida ka varasemad uurijad, nagu Kristeva ja Blanchot, olid märganud. Ometi ühendas Lautréamont'i ja Oksa ka tahe jõuda seksuaalsusega igasugusest ihalisest paigalseisust ja defineeritusest väljapoole,

püüeldes inimliigi ja maapealse tegelikkusega raamitud instinktiivsest-bioloogilisest seksuaalsusest kaugemale.

Kui puudutasin lähemalt Oksa proosaluules ilmuva poeetilise subjekti soolist identiteeti, siis lõppeks ei leidunud kinnitust ühelegi teisele soospetsiifilisele tendentsile peale subjekti soolise identiteedi voolavuse seksuaalsuse, müstitsismi, folkloori ja inimlikkuse-loomalikkuse panpsüühilises ja tugevalt idiosünkraatilises sulamis. Küll kristalliseerub minasubjekti identiteet kõnetatava „teise“ kaudu vaheldumisi mehe ja naisena, näitlikustades soolise diferentseerumise polüvalentsust konfliktset subjektiloome protsessis, mille tardumismomente on ka ühe lõigu sees võimalik ajuti eristada, kuid mis fikseeruvad üksnes selleks, et seejärel laguneda, pihustuda, iseennast tühistada. Siiski ei saa eitada, et selliste fluktuatsioonide sees kangastub *stasis*’eid, kus kõnetatav teine oleks justkui sõnaselgelt emane – või vähemasti sel viisil tähistatud ja emase imetaja sootunnusega markeeritud. Seetõttu ei saa Oksa kohati mittebinaarsena tõlgendatava sookäsitluse hüpoteesiga paraku kergekäeliselt nõustuda, ilma enne sooritamata teatavat diskursiivset hüpet. Tekstides kohati radikaalselt silmatorkavat, vägivalda ja naisteviha abiga panseksuaalsete tungide koori mõjul lagunevat traditsioonilist ja mehelik-kristlikku minapilti kaitsta üritav diskursiivne membraan tuleb purustada. Üksnes selle katkestuse kaudu võib jõuda sügavama ja fluidsema vundamendini, selle subjekti seesmise dünaamika paljususe saladuste ookeanini. Kindlasti ei tohi ka unustada, et igasugune dualism on Oksa struktuuris alati üksnes näilik – ükski vastandus Oksa tekstikoes ei ole lõplik, erinevused on pidevas nihkumises ning poolused pöörduvad ka ühe teksti- või lausekatke sees.

Kui mõelda, millise olulise lisanduse annab siinne töö senisele Oksa ja Lautréamont’i retseptatsioonile, siis tõstaksin esile järgmisi tuumse tähtsusega aspekte. Oksa teoste psühhoanalüütilise võttestiku abiga teostatud põhjalikum lähilugemine on eesti kirjandusteaduses esmakordne, samuti ei ole Oksa kui nooreestlase loomingut põhjalikumalt eritletud võrdluses frankofoonse modernistliku kirjandustraditsiooniga (Tuglase Rimbaud’ võrdlused jäid, nagu juba mainisin, üksnes pealispindseks). Samas usun, et siinne töö annab olulise lisanduse ka Lautréamont’i uuringutesse, pakkudes uusi võrdlevaid lähilugemisi, mis haakuvad oluliste teoreetikute kriitiliste tähelepanekutega prantsuskeelses mõtteruumis, ent loovad siiski uusi virtuaalseid assotsiatsioone. „Maldorori laulude“ kui varamodernistliku tähtteose kohakutiasetus Oksa tekstidega, mis, nagu töö käigus ilmnes, teostasid sarnase revolutsiooni subjektimõiste käsitluses, ent teiste vahenditega, heidab paratamatult uut valgust ka Lautréamont’i avangardsele projektile. Võiks öelda, et vaadates subjekti lagunemise, pihustumise ja mittebinaarse nihestumise dünaamilisi modifikatsioone Oksa tekstides, joonistuvad tagantjärele uutmoodi välja ka need protsessid, mida Kristeva ja teised uurijad on „Maldorori lauludes“ juba varem täheldanud. Lõppeks väärib märkimist, et eestikeelses kirjasõnas on tegu seni kõige põhjalikuma käsitlusega Lautréamont’i elust ja loomingust.

Mis puudutab võimalikku jätku monograafias avatud võimalustele, siis leian, et siinse töö peamisi uurimistulemusi käsitlev artikkel võiks tulevikus ilmuda ka prantsuse või inglise keeles, et osaleda aktiivsemalt rahvusvahelises Maldorori-uuringute diskussioonis. Oksa uurimises oleks tulevikus kindlasti vaja põhjalikumalt keskenduda autori värsstekstidele. Ent samuti võiks osutada viljakaks tema siinses töös vaadeldud proosaluuletuste analüüs värsitehnilisi vahendeid appi võttes, sest analüüsi käigus ilmnes, et vaadeldavates tekstides on kindlasti oluline – tekstide proosalikku, murdmata ridades vormistust arvesse võttes lausa tähelepanuväärne – roll kõlal, rütmil, prosodial ja riimilgi, kuid paraku ei mahtunud nende küsimuste põhjalikum läbivaatus juba niigi mahuka uurimuse raamidesse. Sellise äärmusliku vormilise transgressiooni, luule, proosa ja proosaluule piiride potentsiaalse hägustumise vaatamine noorestilikus-oksalikus kontekstis võiks kindlasti olla mõne tulevase uurimuse sisuks. Metodoloogilises plaanis võiks freudistlikule psühhoanalüüsile pakkuda viljakat lisa näiteks Stanislav Grofi transpersonaalse ja psühheedse analüüsi rakendamine „Maldorori lauludele“ ja Oksa tungilisele proosaluulele, olgugi et siinse töö freudistlikku ja jungilikku tõlgenduslikku tagapõhja see ei tühistaks.

Lõpetuseks sobiks nentida, et sedasorti protsessuaalne subjekt, kes meile Freudi, Lacani, Kristeva ja Žižeki psühhoanalüütiliste teooriate abiga Oksa ja Lautréamont'i poeetilises proosas ilmneb, on muu hulgas täiesti aktuaalne tänapäevas(t) e identiteedipoliitika(te) kontekstis. Sest kas ei ole üks viga, mida näilikust võitlusjoonest nii ühele kui teisele poole jäävad kõnelejad mõnikord teevad, see subjektile peale surutav imperatiiv valida üksnes üks, ühtne ja püsiv ihulis-psüühiline identiteet? Olgugi et mittebinaarne seksuaalsus ja protsessuaalne identiteedimõtestus on soouuringutes ja kväärteoorias küllaltki palju käsitlemist leidnud, võib siiski näha igasuguse identiteetipoliitika dogmatiseerimises võimalikke murekohti ning ohtu hingeliselt ja vaimselt paljuselisi protsesse (psühhoanalüüsi seisukohast) väärtalt tõlgendada, tuues nii lihast ja luust kui ka fiktiivsest ihast subjektile lõppeks päris reaalseid kannatusi. Muidugi ei tohi siit langeda teise lõksu ning postuleerida, nagu identiteet oleks mõni kapitalistlik moekaup, mida oma isikliku suva ja metropolide arvamuse järgi võiks vabalt varieerida. Too subjekti protsessi ning tema voolava psüühilise-absoluutse tõe avaldumiskuju võib pealiskaudsel vaatlusel meenutada identiteeti. Samas, kui Freudi psühhoanalüütilisest teooriast midagi õppida, ei pruukinud tema, kes selle näiliku identiteedi endale justkui valis, olla ise selle valiku hetkel täie teadvuse juures.

BIBLIOGRAAFIA

PRIMAARSED ALLIKAD

- LAUTRÉAMONT 1973. Œuvres complètes. Pariis: Gallimard.
- LAUTRÉAMONT 2009. Œuvres complètes. Pariis: La Bibliothèque de la Pléiade.
- LAUTRÉAMONT 2024. Maldorori laulud. Tlk Kristjan Haljak. Tallinn: Kaksikhammas.
- OKS, Jaan 1918. Kriitilised tundmused. Esseed. Tallinn: Siuru.
- OKS, Jaan 1957. Kogutud teosed. Stockholm: Vaba Eesti.
- OKS, Jaan 1967. Vaevadema. Tallinn: Perioodika.
- OKS, Jaan 1995. Emased. Tallinn: Penikoorem.
- OKS, Jaan 1998. Ihu. Tallinn: Penikoorem.
- OKS, Jaan 2003. Otsija metsas. Tartu: Ilmamaa.
- OKS, Jaan 2004. Orjapojad. Tartu: Tartu: Ilmamaa.

SEKUNDAARSED ALLIKAD

- ALLE, August 1921. Carmina barbata. Tartu: Odamees.
- ANTSON, Alexander 1931. Uusi andmeid Jaan Oksa elust. – Looming, nr 5, lk 516–521.
- BACHELARD, Gaston 1939. Lautréamont. Pariis: Librairie José Corti.
- BARTHES, Roland 2002. Autori surm. Tlk Heete Sahkai, Lembe Loka, Marek Tamm, Marri Amon, Indrek Koff, Eva Koff. Tallinn: Varrak.
- BATAILLE, Georges 1957. La littérature et le mal. Pariis: Gallimard.
- BATAILLE, Georges 1973. Œuvres complètes. Tome 5. Pariis: Gallimard.
- BATAILLE, Georges 2011. L'Érotisme. Les éditions de Minuit.
- BAUDELAIRE, Charles 1909. Raibe. – „Noor-Eesti“ III album. Tlk Johannes Aavik. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- BAUDELAIRE, Charles 1967. Kurja lilled. Loomingu Raamatukogu 35/36. Tlk Ain Kaalep, Jaan Kross, Ilmar Laaban, Ants Oras, August Sang, Johannes Semper. Tallinn: Perioodika.
- BAUDELAIRE, Charles 2000. Kurja õied. Tlk Tõnu Õnnepalu. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- BAUDELAIRE, Charles 2010. Mõtisklusi minu kaasaegsetest. Tlk Katre Talviste. Tartu: Ilmamaa.
- BERGSON, Henri 1896. La matière et la mémoire. Pariis: Félix Alcan.

- BERJOLA, Giovanni 2013. „Je saisis la plume“ – Isidore Ducasse et l’acte créateur. Doktoritöö. Université de Nancy 2 – Facultés des Lettres et des Sciences humaines: Département des Lettres modernes.
- BERSANI, Leo 1976. *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Little, Brown.
- BLANCHOT, Maurice 1963. *Lautréamont et Sade*. Pariis: Les Éditions de Minuit.
- BLANCHOT, Maurice 1987 [1950]. *Lautréamont ou l’espérance d’une tête*. – Sur Lautréamont. Toim. J-M. G. Le Clézio, M. Blanchot, Julien Gracq. Brüssel: Editions Complexe, Collection „Le Regard littéraire“.
- BRETON, André 2010. *Les Manifestes du surréalisme*. Pariis: Gallimard.
- BRETON, André 2019. *Sürrealismi manifestid*. Tlk Kristjan Haljak. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- BÜCHNER, Ludvig 1909. *Jõud ja ollus*: Prof. Dr. Ludwig Büchner’i loodus-teadusline ilma-korra kirjeldus. Tlk Fiat lux. Viljandi: A. Rennit.
- CARADEC, François 1975. *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*. Pariis: Gallimard.
- D’ANNUNZIO, Gabriele 1912. *Canto novo. Intermezzo: 1891–1893*. Fratelli Treves.
- DE LA SERNA, Gomez 1925. *Texte sur Lautréamont*. – Numéro spécial du *Disque Vert*.
- DELEUZE, Gilles 1967. *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel*. Minuit.
- DELEUZE, Gilles ja GUATTARI, Félix 2017. *Anti-Oidipus: kapitalism ja skisofreenia I*. Tlk Mart Kangur. Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- DESCOLA, Philippe 2022. *Teispool loodust ja kultuuri*. Tlk Hasso Krull. Tallinn: EKSA.
- DUCASSE, Isidore 1870a. *Poésies I*. Pariis: Journaux politiques et littéraires, Librairie Gabrie, Passage Verdeau, 25.
- DUCASSE, Isidore 1870b. *Poésies II*. Pariis: Journaux politiques et littéraires, Librairie Gabrie, Passage Verdeau, 25.
- EKSS = Eesti keele seletav sõnaraamat. 2., täiendatud trükk. Toim. Margit Langemets, Mai Tiit, Tiia Valdre, Leidi Veskis, Ülle Viks, Piret Voll. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- ERELT, Mati ja METSLANG, Helle 2017. *Eesti keele süntaks*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- EVANS, David 2004. *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- FERENCZI, Sandor 1993. *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi, Volume 1: 1908–1914*. Toim. Eva Brabant, Ernst Falzeder, ja Patrizia Giampieri-Deutsch. Tlk Peter T. Hoffer. Harvard University Press.
- FOUCAULT, Michel 1963a. *Préface à la transgression*. – Critique, nr 195–196, lk 751–769.
- FOUCAULT, Michel 1963b. *Le langage à l’infini*. – Tel quel, nr 15, lk 44–53.
- FOUCAULT, Michel 1966. *Les Mots et les Choses*. Pariis: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel 2001. *Dits et écrits I, 1954–1975*, Gallimard, Quarto, lk 261–266.

- FREUD, Sigmund 1895. Studien über Hysterie. https://de.wikisource.org/wiki/Studien_%C3%BCber_Hysterie (vaadatud 20.9.23).
- FREUD, Sigmund 1905. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. <https://www.gutenberg.org/files/39938/39938-h/39938-h.htm> (vaadatud 23.9.23).
- FREUD, Sigmund 1909. Die Familienromane. https://www.sfu.ac.at/wp-content/uploads/SFU-Freud_Familienroman.pdf (vaadatud 12.12.23).
- FREUD, Sigmund 1913. Totem und Tabu. <https://www.gutenberg.org/files/37065/37065-h/37065-h.htm> (vaadatud 22.12.23).
- FREUD, Sigmund 1914. Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. https://phaenomenologica.de/wp-content/uploads/2017/05/Freud_Erinnern-Wiederholen-Durcharbeiten.pdf (vaadatud 22.9.23).
- FREUD, Sigmund 1918. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. <http://www.psychanalyse.lu/articles/FreudWolfsmann.pdf> (vaadatud 21.9.23).
- FREUD, Sigmund 1920. Jenseits des Lustprinzips. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/28220/pg28220-images.html> (vaadatud 20.11.23).
- FREUD, Sigmund 1923. Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert. https://de.wikisource.org/wiki/Eine_Teufelsneurose_im_siebzehnten_Jahrhundert (vaadatud 20.12.23).
- FREUD, Sigmund 1925. Verneinug. <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine2/Kapitel34.html> (vaadatud 30.12.23).
- FREUD, Sigmund 1994. Ahistus kultuuris. – Akadeemia, nr 5, lk 1085–1118. Tlk Krista Räni.
- FREUD, Sigmund 2000. Ahistus kultuuris. Sealpool mõnuprintsiipi. Tlk Krista Läänemets. Tallinn: Vagabund.
- FREUD, Sigmund 2007. Unenägede tõlgendamise. Tlk Anne Lill ja Mari Tarvas. Tallinn: Tänapäev.
- FOUCAULT, Michel 2001. Dits et écrits I, 1954–1975. Gallimard.
- GRENZSTEIN, Ado 1901–1902. Sarathustras. – Olevik, 15. mai, nr 20 – 12. veebruar, nr 7.
- GWIN, Ian Tracy 2022. The Forbidden Tree: Jaan Oks and the Fall of Humankind. Magistr töö. Washington: University of Washington.
- HARGLA, Indrek 2004. Jaan Oks sada aastat hiljem. – Eesti Päevaleht, 20. veebruar.
- HASSAN, Ihab 1963. The Dismemberment of Orpheus: Reflections on Modern Culture, Language and Literature. – The American Scholar, vol 32, nr 3, lk 463–484.
- HEERO, Aigi 2005. Jaan Oksa ekspressionism. – Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 195–208.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 1974. Jenaer Realphilosophie – in Frühe politische Systeme, Frankfurt: Ullstein.
- HENNOSTE, Tiit 1998. Hüpped modernismi poole: kajad ja vastukajad. – Vikerkaar, nr 6, lk 99–111.

- HENNOSTE, Tiit 2016. Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüppeed modernismi poole I. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- HOFMANN, Albert 1979. LSD – mein Sorgenkind. Die Entdeckung einer „Wunderdroge“. Stuttgart: Klett-Cotta.
- HUGOTTE, Valérie 1999. Lautréamont. *Les Chants de Maldoror*. Etudes littéraires. Pariis: PUF.
- HUYSMANS, Joris-Karl 1967. Lettres inédites à Jules Destrée. Pariis: Minard.
- JEAN, Raymond 1974. La Poétique du désir, Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard. Pariis: Seuil.
- JUNG, Carl Gustav 1951. Aion: Untersuchungen zur Symbolgeschichte. – Psychologische Abhandlungen, VIII. Zürich: Rascher Verlag.
- JUNG, Carl Gustav 1953. Psychological Types or The Psychology of Individuation. Tlk H. Godwin Baynes. Pantheon Books.
- JUNG, Carl Gustav 1980. The collected works of C. G. Jung. Volume 12. Psychology and Alchemy. Tlk R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press.
- KAPLINSKI, Jaan 1997. Võimaluste võimalikkus. Tallinn: Vagabund.
- KHORIATY, Georges Gebran 1980. Le Personnage de Maldoror dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. Doktoritöö. Université Lyon II.
- KLEIN, Melanie 1946. Notes on some schizoid mechanisms. – Int J Psychoanal, nr 27, lk 99–110.
- KOCH, Christoph 2010. Dream States: A Peek into Consciousness. – Scientific American, 1. november.
- KRAAVI, Janek 2016. Transgressiivse kirjanduse poetikast I. Näiteid eesti nüüdiskirjandusest. – Keel ja Kirjandus, nr 11, lk 817–833.
- KRISTEVA, Julia 1973. Langage, sens, poésie: transformation du langage poétique à la fin du 19e siècle, selon les textes de Lautréamont et de Mallarmé. Doktoritöö. Université Paris-VIII.
- KRISTEVA, Julia 1974. La révolution du langage poétique. Pariis: Seuil.
- KRISTEVA, Julia 1977. Polylogue. Pariis: Seuil.
- KRISTEVA, Julia 1989. Kirjanduse poliitika. – Vikerkaar, nr 11, lk 77–79. Tlk Hasso Krull.
- KRULL, Hasso 1989. Julia Kristeva kirjanduse poliitikast: sisesejuhatuse, tekst, eksegees. – Vikerkaar, nr 11–12, lk 65–70; 75–79.
- KRULL, Hasso 2023. Püha Graal ja Okasroosikese unenägu. Tiit Hennoste modernismihüppeed. – Kahtlus ja mõttemäss. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- LACAN, Jacques 1953. Séminaire 1 – Les écrits techniques de Freud. Staferla võrguväljaanne, <http://staferla.free.fr/S1/S1%20Ecrits%20techniques.pdf> (vaadatud 21.9.23).
- LACAN, Jacques 1955. Séminaire 2 – Le moi. Staferla võrguväljaanne, <http://staferla.free.fr/S2/S2%20LE%20MOI.pdf> (vaadatud 21.9.23).

- LACAN, Jacques 1960. Séminaire 7 – L'éthique de la psychanalyse. Staferla võrguväljaanne, <http://staferla.free.fr/S7/S7%20L'ETHIQUE.pdf> (vaadatud 21.9.23).
- LACAN, Jacques 1964. Séminaire 11 – Fondements de la psychanalyse. Staferla võrguväljaanne, <http://staferla.free.fr/S11/S11%20FONDEMENTS.pdf> (vaadatud 21.9.23).
- LACAN, Jacques 1966. Écrits. Pariis: Seuil.
- LACAN, Jacques 1967. Séminaire XIV. Logique du fantasme. Staferla võrguväljaanne, <http://staferla.free.fr/S14/S14%20LOGIQUE.pdf> (vaadatud 23.12.23).
- LACAN, Jacques 1973. Séminaire XX. Encore. Staferla võrguväljaanne, <http://staferla.free.fr/S20/S20%20ENCORE.pdf> (vaadatud 22.12.23).
- LACAN, Jacques 1975. Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XX. Pariis: Seuil.
- LACAN, Jacques 1986. Le séminaire, livre VII. L'éthique de la psychanalyse. 1959–1960. Toim. Jacques-Alain Miller. Pariis: Seuil.
- LACAN, Jacques 1991. Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert, 1960–61. Toim. Jacques-Alain Miller. Pariis: Seuil.
- LAFLÈCHE, Guy 2022. Édition critique scientifique des « Chants de Maldoror ». singulier. info (vaadatud 30.12.2023).
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave 2009. Essai sur Lautréamont. – Œuvres complètes de Lautréamont. Toim. J.-L. Steinmetz. Pariis: La Bibliothèque de la Pléiade.
- LEHT, Kalju 1968. Jaan Oksa elu ja loomingu äärjooni. Kirjaniku 50. surmapäeva puhul. – Keel ja Kirjandus, nr 2, lk 300–310.
- LEOPARDI, Giacomo 1911. Igavik. – Noor-Eesti ajakiri 5/6. Tlk Villem Grünthal-Ridala.
- LÉVI-STRAUSS, Claude 1964. Mythologiques. Le cru et le cuit. Pariis: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude 1971. Mythologiques IV: L'homme nu. Pariis: Plon.
- LIND, Marianne 2018. Dekadentlik esteetika Jaan Oksa proosaloomingus. Magistritöö. Tallinn, Tallinna Ülikool.
- LINDER, Hans Rudolf 1947. Lautréamont: sein Werk und sein Weltbild. Buchdr. J. Weiss.
- LINDSALU, Elo 2004. Jaan Oks „Otsija metsas“. – Eesti Ekspress, 22. aprill.
- LINDSAY, Cecile 1994. Tearing the Body. Modern Self and Postmodern Corporality in Les Chants de Maldoror. – Nineteenth-Century French Studies, vol 22, nr 1–2, lk 150–171.
- LOORING, Aleksander 1936. Jaan Oks Massus. – Looming, nr 8, lk 917–925.
- LOORING, Aleksander 2004 [1938]. Jaan Oks Haapsalus. – Jaan Oks, „Orjapojad“. Tartu: Ilmamaa, lk 374.
- LOTMAN, Juri 1990. Universe of the mind. Tlk Ann Shukman. Indiana: Indiana University Press.
- LUKS, Leo 2015. Nihilism ja kirjandus. Ei kogemine nihilismi mõtlemises filosoofia ja kirjanduse ühtesulamisel. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

- LUKS, Leo 2016. Paljas elu laagrimälestustes ja Jaan Oksa loomingus. – Keel ja Kirjandus, nr 6, lk 409–428.
- LUKS, Leo 2024. Mõõnav sugu sealpool head ja kurja. – Keel ja Kirjandus, nr 1–2, lk 74–94.
- LUUK, Erkki 2004. Loomuomaselt ürgne üks ja ainus Oks. – Postimees, 10. aprill.
- MALRAUX, André 1920. La Genèse des *Chants de Maldoror*. – Action, aprill, lk 119–123.
- MCKENNA, Terrence ja MCKENNA, Dennis J. 1975. The Invisible Landscape: Mind, Hallucinogens, and the I Ching. New York: The Seabury Press.
- MINOR, Otto 1910. Uusromantismus ja „Noor-Eesti“. – Ääsi tules II. Kirjatööde kogu. Peterburi Eesti Üliõpilaste Seltsi toimetised. Peterburi, lk 124–171.
- MOHAMED, Martha 1994. La Réception critique de Lautréamont et de son oeuvre. Doktoritöö. Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne.
- NESSELROTH, Peter W. 1975. Lautréamont : le sens de la forme. – Littérature, nr 17, lk 73–83.
- NIETZSCHE, Friedrich 1886. Jenseits von Gut und Böse. Leipzig: C. G. Naumann.
- NIETZSCHE, Friedrich 2020. Sealpool head ja kurja. Tlk Jaanus Sooväli. Tartu: Ilmamaa.
- NISARD, Désiré 1834. Etudes de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence. Brüssel: L. Hauman.
- NÄRIPÄ, Neeme 2019. Stasis. Ein antikes Konzept. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- PALGI, Daniel 2003 [1927]. Jaan Oksa proosateoste stiil lingvistiliselt. – Jaan Oks, „Otsija metsas“. Tartu: Ilmamaa, lk 398–429.
- PLEYNET, Marcelin 2013 [1967]. Lautréamont. Pariis: Gallimard.
- REETS, Paul 2003 [1970]. Jaan Oksast ja tema loomingust. – Jaan Oks, „Otsija metsas“. Tartu: Ilmamaa, lk 391–397.
- RICHARD, Elisabeth 2004. La répétition : syntaxe et interprétation. – L'information grammaticale, nr 100, lk 53–54.
- RIFFATERRE, Michael 1969. La métaphore filée dans la poésie surréaliste. – Langue française, nr 3, La stylistique, lk 46–60.
- RIMBAUD, Arthur 1958. Œuvres. Paris: Mercure de France.
- ROCHON, Lucienne 1971. Lautréamont et le style homérique. Paris: Minard-Lettres modernes.
- RUNNEL, Hando 2003. Jaan Oksa jutud ja luule. – Jaan Oks, „Otsija metsas“. Tartu: Ilmamaa, lk 5–9.
- SAARESTE, Andrus 1958. Eesti keele mõisteline sõnaraamat I–IV. Stockholm: Vaba Eesti.
- SAIGUSA, Hironobu 2009. Isidore Ducasse, dramaturge? Etude de la théâtralité dans *Les Chants de Maldoror*. Doktoritöö. Université de Nantes.

- SALIOU, Kevin 2018. La Réception de Lautréamont de 1870 à 1917. Doktoritöö. Université de Bretagne occidentale ja Université de Montréal.
- SARTRE, Jean-Paul 1943. L'être et le néant. Pariis: Gallimard.
- SISASK, Kaia 2009. Noor-Eesti ja esprit fin-de-siècle. Puhta kunsti kreedo maailma- ja inimesetunnetust restruktureeriv roll 20. sajandi alguse Eestis. Doktoritöö. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- SISASK, Kaia 2018. Noor-Eesti ja prantsuse vaim. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- SOOVÄLI, Jaanus 2015. Friedrich Nietzsche's Influence on the Estonian Intellectual Landscape. – *Studia Philosophica Estonica*, vol 8(2), lk 141–155.
- SOUPAULT, Philippe 1946. Préface. – *Œuvres complètes de Lautréamont*. Pariis: Charlot.
- SUE, Eugène 1838. Latréamont. Pariis: Charles Gosselin.
- SÜVALEP, Ele 1996. Modernist Jaan Oks. – *Keel ja Kirjandus*, nr 12, lk 793–799.
- ŽIŽEK, Slavoj 2002. *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. New York: Verso.
- ŽIŽEK, Slavoj 2007. *How to Read Lacan*. W. W. Norton & Company Ltd.
- ŽIŽEK, Slavoj 2019. *Sex and the Failed Absolute*. Bloomsbury Academic.
- TIITSMÄA, Aleksander 1924. Mälestusi Jaan Oksast. – *Looming*, nr 4, lk 299–302.
- TRAUMANN, Linda 1932. Jaan Oksa elust ja arengust. – *Meie Maa*, nr 43–45.
- TSUKIYAMA, Kazuya 1998. *L'Oeuvre de Lautréamont/Ducasse: Séduction et écriture*. Doktoritöö. Université de Nantes.
- TUGLAS, Friedebert 1928. Jaan Oks. – *Eesti biograafiline leksikon*. Tartu: Loodus, lk 352.
- TUGLAS, Friedebert 1935a. Jaan Oks. Tema surma puhul. – *Kriitika II*. Tartu: Noor-Eesti, lk 179–191.
- TUGLAS, Friedebert 1935b. Jaan Oks: Tume inimeselaps (1918), Kriitilised tundmused (1918). – *Kriitika IV*. Tartu: Noor-Eesti, lk 110–113.
- TUGLAS, Friedebert 1967. Jaan Oks. Tema surma puhul. – Jaan Oks, „Vaevadema“. Tallinn: Loomingu Raamatukogu 8–10, lk 183–192.
- VAHER, Berk 2014 [2004]. Agraarprovintsi ökitav pigilind. – *Sõnastamatu lend sõnades*. Kirjutisi kirjandusest I. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, lk 51–55.
- VAHING, Vaino 1976. Mees, kes ei mahu kivile. – *Näitleja. Jutte ja näidendeid*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 161–187.
- VAHING, Vaino 2005a. Kannatamine kirjanduse pärast (Jaan Oks – 100). – *Vaimuhaiguse müüt*. Tartu: Ilmamaa, lk 327–333.
- VAHING, Vaino 2005b. Valetage enne, mitte aga pärast. – *Vaimuhaiguse müüt*. Tartu: Ilmamaa, lk 334–344.
- VAUVENARGUES 1859. *Œuvres*. Pariis: Furne et Cie, éditeurs.

VINELI, Pierre 1946. Essai psychopathologique sur le génie et l'oeuvre d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Doktoritöö. Toulouse: Imprimerie R. Lion.

VINKEL, Aarne 1963. Mõõda kirjanduslikku Saare- ja Muhumaad. – Keel ja Kirjandus, nr 7, lk 419–420.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo 2009. Métaphysiques cannibales. Trad. Oïara Bonilla. Pariis: Presses Universitaires de France.

WINSPUR, Steven 1987. Ethics, Change, and Lautréamont. – „L'Esprit Créateur“, vol 27, nr 2, Literature of Change, Opposition & Revolution, lk 82–91.

ÕS = Eesti õigekeelsussõnaraamat ÕS 2018. Toim. Maire Raadik. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

JAAN OKS AND LAUTRÉAMONT: DARK- TRANSGRESSIVE LITERATURE AND REVOLUTION IN POETIC LANGUAGE (SUMMARY IN ENGLISH)

The research confirmed the hypothesis that Julia Kristeva's (1974) concept of the revolution in poetic language also applies to Jaan Oks' prose poetry, whose experimental value, literary-historical position, and intercultural relevance hopefully gained deeper significance as the dissertation progressed, placing it in the same sphere as the poetic innovators of late 19th and early 20th-century Western Europe. While Friedebert Tuglas' (1967) claim of Oks' similarity to Rimbaud might have seemed like mere pseudo-biographical and nationally prideful provocation, now, a century later, it no longer appears unconvincing at all – and in addition to Baudelaire, continuing Tuglas' literary-historical project, Comte de Lautréamont should be placed alongside Oks in the esteemed psycho-revolutionary pantheon, potentially retroactively becoming a new, albeit somewhat unconventional, forefather of the Young Estonia movement.

The driven-desirous prose poetry of both authors under study maps the developments of the processual subject differently. Lautréamont's text seems to follow a structurally more narrative and balanced, yet also more metafictional path, whereas Oks' fluctuating, flexible, and tearing textual fabric sometimes assaults the reader with a more harrowing and obsessive poetic repetition, where the story being followed and the subject being positioned become even more obscure and elusive than in *The Songs of Maldoror*. A similar dark dispersal of the poetic core of desires, or the darkening of meaning-making processes, which is also accompanied by the fragmentation of the linguistic subject, is found in Lautréamont's text. However, it often appears different from the standpoint of perception and style, emphasizing superficial similarities with the archetypes of Romantic literature and the stylistic and syntactic principles characteristic of 19th-century (popular) scientific texts.

From a linguistic perspective, the fragmentation of a unified subject in Oks' prose poetry and *The Songs of Maldoror* is demonstrated by the unexpected shifts in grammatical person within the text. As a result, the confused reader becomes simultaneously explicitly and implicitly aware of the internal and external multiplicity within what seems to be the most fundamentally important part of the ego-totality. In Oks' prose poetry, these shifts in grammatical person are accompanied by motifs that reflect his poetic subjectivity and treatment of sexuality, such as vibrations and tremors related to the movements of libidinal energy, which also map and signal the surging desires and the echoes of psychic flow in the external-physical world.

A key characteristic of Oks' poetic prose is the relentless drive to repeat, expressed through the insistent rephrasing of the same thought. This creates not only a connection to the repetitiveness and mechanical nature of the sexual act, but also to the pulsion-desirous circular movement around the dark and empty core of

jouissance, without ever fully grasping it. As a result, the subject in Oks' work fills this virtual, empty core with their desired fantasy, drawing additional pleasure that equates the textual sublimation with hypothetical "real" pleasure—or even surpasses it.

In *The Songs of Maldoror*, the analysis revealed several thematic tendencies that characterize sexuality and subjectivity in Lautréamont's modernist and revolutionary poetics:

1. The "surrealist" inversion of the conventional interpretation of wakefulness and dream reality, blurring the boundaries between different modes of perception and consciousness, and revealing the structure of fantasy.
2. The shocking nature of divine-religious fantastical visions, their impact on the subject's psyche, and their presumably projective origins, which simultaneously map both the discursive Christian framework and the subject's internal dark sexuality and destructive urges.
3. The inability of cruel, transgressive, dark, and evil bodily representations to die—the textual immortality of undead desire.
4. The mythological-driven struggle between the divine messenger and Maldoror/Lautréamont reflects the process of the avant-garde subject and exemplifies the constant merging of desires with death.
5. Lastly, the characteristic chain of superhuman metamorphoses in *The Songs of Maldoror* exposes the extent and ambivalence of the subject's boundaries, highlighting their transgressive movement beyond both humanistic and human frameworks in a pre-Oedipal trajectory of primary drives.

When discussing symbolic and figurative patterns, the repeated creation of archetypal triads emerged in the works of the authors studied. These triadic figures suggest the workings of certain unconscious psychic principles, though they may also stem from a traditional or folk-cultural substratum. This reveals how, through modernist discourse, the same Kristevan pre-linguistic *chora* of drives and the complex patterns of inner experience entered Western literature. Behind this writing, there is a resonance of the timeless relevance of the symbolic language that emerges from myths and dream consciousness during the process of individuation.

In analysing the core binary oppositions and dynamic triads within the proto-modernist psychological landscapes of Oks and Lautréamont, two essential triads emerged, taking centre stage in the drive-orientated movements of the processual and hypersexualized subject's internal forces. These triads govern the representation of figurative and rhythmic elements within the text—and thereby the transgressive play of the processual subject:

1. "Body, soul, and sex/gender," with occasional references to "spirit," "mind," or "reason"; and

2. “Man, Woman, and God.”

In the first triad, the notion of “sex/gender” in Oks’ works frequently appears as a metatextual and philosophical motif, sometimes equated with the soul or body, and at other times set in opposition to them. This explicit exploration of “sex/gender” is absent from *The Songs of Maldoror*. Instead, Lautréamont’s “sex/gender” is present only implicitly, through driven and transgressive acts of sexual violence. To some extent, a parallel to Lautréamont’s “humanity” can be seen in Oks’s concept of sexual gender. Although at first glance it may seem that the *l’humanité* of “The Songs of Maldoror,” which the count’s processual subject wishes to distance himself from, encompasses a broader field of meaning than that in Oks’s works, it also fits in framing the psychic dynamics of his texts. Initially, Lautréamont’s *humanity* and Oks’s concept of gender are connected by the following more or less pathological triad: (1) the guilt that arises from contact with it; (2) defilement, corruption, the loss of initial purity; and finally (3) both gender and humanity are positioned as the object of the speaking subject’s destructive desire.

Moreover, human guilt stems precisely from the fact that sex has been implanted within them. In Oks, this is explicitly stated, while in Lautréamont, it appears more subtly, where the direct, more or less remorseful culprit of immorality is either God Himself or the speaking subject as Maldoror-Lautréamont. In his prose poetry dominated by primal drives, Oks also presents the identity of poetry, soul, and sex, thereby emphasizing what Georges Bataille (1957) saw as the analogy between poetry and the erotic inner experience: “Poetry is the human soul, and the soul is sex. Poetry is the sex of souls” (Oks 2003: 302). From the perspective of these triads, Lautréamont’s work highlights the absence of a stable fictional self-identity. Additionally, a comparison of the texts reveals that characteristics and perceptual attributes associated with male, female, and celestial beings function simultaneously and/or alternately within Oks’ processual subject, exposing fundamental and archetypal movements in the psychic dynamics, where conventional gender differentiation does not yet occur in the vibrational, uninterrupted development of drives.

In traditional literature, the fragmented desires, wants, and drives of a subject would typically become heterogeneous characters. However, in the works of Lautréamont and Oks, this does not fully happen because their literary characters do not gain either psychological depth or otherness, remaining only at the level of projections—a trait that somewhat characterizes their portrayal of gender differences. In comparison to Oks’ practice of distancing in his texts, where all evil is projected onto “bestly” females and God, Lautréamont transfers the rejected elements onto the creator and humanity in general, not just onto women. What further distinguishes Maldoror from Oks’ protagonists is that Maldoror not only distances himself from women but from humanity as a whole, thereby also rejecting the patriarchal position of power. This is emphasized by the introduction of homosexual and zoophilic desires in *The Songs*

of *Maldoror*, which dismantles the traditional, historically dominant discourse on masculinity.

When addressing the distinction between masculinity and femininity as organizing principles of desire, within the perverse misanthropy of Oks and Lautréamont, there is a tendency to violently structure the illusory other as a sexual object of desire. In Oks' work, the desire to be punished is directed into the feminine psyche, where the female character actually wishes to suffer, deriving additional pleasure from self-torment. Meanwhile, the logic of projection leads us to conclude that the Oksian subject wishes to identify with this feminine figure, seeking out physical and psychological suffering to quell their burning desire. Conversely, in Lautréamont's text, similar traits are exhibited by a masculine deity who seemingly invites upon himself the suffering of virtue and moral degradation. Interestingly, these elements are integral to the internal mystery of both Oks' and Lautréamont's subjects, even serving as prerequisites for their existence.

If we look more closely about that same inner mystery that was revealed during the analysis of Jaan Oks's poetic subject process, the adjective "circular" would best describe its temporality within the realm of imagination. On one hand, this term opens the path to eternity and the timelessness that pervades the unconscious. On the other hand, such a concept of time inherently contains the possibility of constant oceanic ecstasy—leaving a trace of mystical inner experience that compels a sense of unity in both soul and body. In Oks' poetic subject's perception, this ultimately leads to experiencing the entire universe as a unified spirit. Moreover, within Oks' psychic and poetic structure, animistic and pan-psychic worldviews may also be expressed as a unified desire. Thus, Oks' poetic consciousness seems to diverge significantly from the Christian discourse that shaped the author's syncretic worldview, though it approaches the expression found in more universal mystical literature. Such ecstatic experiences are also characteristic of Lautréamont, but the study confirmed a greater intensity in Oks' dissolution of this core subject. It is also worth noting that, drawing from Julia Kristeva, I examined the textual tendencies of Oks' and Lautréamont's processual subjects as fundamentally eccentric and centrifugal, projecting outward from the centre. This revealed a temporary possibility of fixing such a subject's potential core. In discussing this, I succeeded in outlining its contours, despite its constant shifting that would seemingly obstruct the preservation of a stable identity.

In analysing Oks' style and figurative language, I also focused on the author's striking and distinctive lexicon. This warranted a longer digression into the contextual placements of the onomatopoetically motivated term "ritsumine" (quite probably semantically related to verbs "to squish", "to burst", "to spurt"), as it seemed to specifically symbolize the bodily, sensory sexuality present in Oks' texts, whose boundaries extend beyond the human, encompassing both concrete and abstract nature, including even ideas. At the same time, "ritsumine" appeared to signify the blurring of boundaries between subjects and objects, merging their forms.

In analysing the different aspects of “ritsumine,” it became evident that Oks’ moral transgression is multidimensional. The poetic boundary delineated during this transgression is simultaneously:

- **Stylistic**, intersecting poetic traditions and the potentials of the symbolic register; and
- **Sexual**, reflecting the boundaries between male and female, pleasure and *jouissance*, the subject and object of desire, and between the self and the Other.

Additionally, all boundaries within the dynamic and topological models of the psyche were prominently revealed, including those of the Ego, Superego, and Id, as well as consciousness, pre-consciousness, and the unconscious.

In Jaan Oks’ prose poetry and *The Songs of Maldoror*, an extremely expressive “secondary relationship” to the dominant discourse, the dynamics of the psyche, and the rhizomatic structure of sexuality and corporeality emerging directly from these dynamics is revealed. It was certainly innovative to observe, through this study, Jaan Oks’ prominent role against the backdrop of modernist intellectual movements, retroactively assigning him a leading role in this poetic and literary historical performance. His textual activity highlighted the surplus emerging from the cracks of the prevailing discourse, where the permeating archetypal meaning-making process was not only narrowly subjective and individual but also political, societal, and, if you will, religious in the sense of an inner mystical experience.

In the comparative analysis, it became clear how the textual dynamics of each author, driven by the movement mapping the positions of “I” and “you,” stem from the same primal drive—the pre-subjective psychic field posited by Julia Kristeva. The poetic interpretations of these echoes in Oks’ and Lautréamont’s texts are significant both in their generalizability and universality for contemporary readers. I also observed that, in the formation of such subjectivity, the various transgressive interweavings of sexuality and aggression in libidinal, centrifugal, or outward-directed poetic movements play a crucial role. These movements—whether more or less sublimated, escaping-failing-fragmenting—generate the poetic text under study and keep both the concrete sexual end and its closely related death at a distance. This is inherent to human sexuality and its psychic-poetic manifestations. Viewed from a certain congenial perspective, Oks’ prose poetry and *The Songs of Maldoror* emerge as texts that not only push away *jouissance*, the radical sexual pleasure intertwined with the death drive, but also attempt to grasp its dynamic position as a poetic process. They thus stand as the purest texts of enjoyment as *jouissance*, where the dark core of the psyche vividly manifests in transgressive movement.

Thus, the texts of Oks and Lautréamont exhibit a tendency toward *jouissance* always intertwined with destruction, illustrating the eternal desirous-driven opposition between Eros and Thanatos through poetic means. Through various forms of

transgression, they bestow new and revolutionary value even to the subjective reading experience itself. In extreme cases, they seek to rewrite the reader's own understanding of subjectivity and their personal conception of the persistence of psychic and physical identity. It was through the concept of transgression, borrowed from the intellectual legacy of Georges Bataille, and the darkness reflecting the hidden aspects of the poetic-psychic, soul, and body, that I characterized in the title of my research the literature to which I included the avant-garde-modernist works of Lautréamont and Jaan Oks.

Despite the differences, the initial hypothesis was confirmed: that the distinct poetic approaches in the details ultimately serve similar tasks related to the revolution in proto-modernist poetic language. These tasks include the fragmentation of the subject, the deconstruction of identity, the mapping of the movements of drives emerging from the unconscious, the revelation of the irrational psychic truth within oppositions, the formal representation of death drive through a circular conception of time, and the poetic inscription of inner experience that arises from and is intricately interwoven with all these elements. A significant difference emerges between the stylistic and figurative fireworks that dominate elsewhere in *The Songs of Maldoror* and the simulation of pulsion irrationality that reflects the absolute truth of the psyche. This difference is highlighted by metatextual digressions, where the narrator, addressing the reader, seems to apologise for his apparent madness or the depicted cruelty. However, these digressions function as ironic doublings, adding layers of meaning to the discursive rebellion and making its revolutionary nature even more pronounced.

I concluded that the darkness of sexuality in Oks and Lautréamont unfolds in two different senses. Firstly, it pertains to the moral depravity and perversion relative to prevailing moral principles. Secondly, the sexuality depicted in *The Songs of Maldoror* and Oks' prose poetry is dark in its stupidity, futility, apparent circularity, performance-related struggles, and incomprehensibility—it seems destined for eternal failure.

When comparing the biographies and reception of Lautréamont and Oks, notable imagological similarities emerge between Lautréamont and Oks, revealing a complex, decadent image of the author that appears defiant of dominant discourses, alongside similar, explicitly declared moral and stylistic innovation agendas. These similarities can be viewed as part of a unified poetic-revolutionary avant-garde programme. Both authors exhibit a fabricated personal myth and a play with the myth of madness. However, it should be acknowledged that such imagological discourses primarily serve the purpose of creating an attractive authorial image and structuring a more superficial reception.

In the biographical chapters, outlining the life patterns of Lautréamont and Oks served to reveal the backgrounds of the poets, thereby enriching the subsequent text analysis with a more intense colour and helping to place the texts within a

stricter historical and social framework. From the perspective of reception, the exploration of life patterns exposed the imagological stage on which two strongly mythologized meaning-bundles play the leading roles. The first is the notion of the Romantic creator positioned more or less outside of society. The second is the more or less fictitious “madness” that inevitably accompanies this figure, allowing for the domestication / accommodation of the revolutionary potential of texts that are discursively perplexing and inappropriate.

This analysis confirmed the hypothesis of a shared receptive unity between Jaan Oks and Comte de Lautréamont. Both authors occupy a similar discursive position within literary history: a pre-modernist literary context, the backdrop of social transition periods in France (e.g., the Franco-Prussian War and the Paris Commune 1870 - 1871) and in Estonia (e.g., the 1905 Revolution and World War I), literary ambivalence regarding the authors’ placement, and their somewhat separate consideration from the rest of literature.

In my overview of Lautréamont’s extensive reception history, I paid particular attention to Giovanni Berjola’s 2013 study *Je saisis la plume*, which examines the concept of subjectivity in Lautréamont’s work from a perspective somewhat different from the focus of this study on Julia Kristeva’s revolutionary approach to poetic language. Berjola notably critiques Kristeva and other authors associated with the journal *Tel Quel*.

I also summarized Jaan Oks’ much more modest reception history, giving special attention to Marianne Lind’s 2018 master’s thesis, which stands as the only direct monograph dedicated to Jaan Oks’ work. In the reception framework, similarities emerged in the emphasis on decadence and symbolism. However, while Lautréamont had long been firmly associated with surrealist theories and methods, the corresponding associations for Jaan Oks became significantly apparent only through this comparative study.

To introduce a more in-depth analysis, I provided a detailed summary of the corpus in question, reviewing the main texts of Lautréamont and Oks and highlighting their essential similarities. The overview also revealed the general structure of *The Songs of Maldoror*: Lautréamont’s magnum opus consists of poetic prose strophes, where erotic cruelty intertwines with strikingly surreal imagery and irrational arguments that echo a mad discourse, all motivated by Maldoror’s war against humanity and God. The overview also exposed the apparent nature of the “poetics of chaos” in the work, where superficial disorder conceals a deeper dynamism of formal coherence.

Summarizing Jaan Oks’ main prose works, such as *Females*, *The Nameless Beast*, and others, a multifaceted and contradictory dynamic between and within genders emerged prominently. The profound intertwining of libidinal and instinctual movements with death was also confirmed. Although at times it might appear that the existence of an afterlife and soul is denied within Oks’ biologicistic framework of the era, such a conclusion would be mistaken—angels, gods, and the dead are

undeniably present throughout Oks' poetics. Given Oks' Christian background, sexual activity is often explicitly associated with sin, and within the fantasy frameworks, it seems that only those who are sinful remain as undead or ghosts are unable to escape their instincts. It is also significant that Oks' unique form of Christianity is characterized by a mystical, ecstatic, and heretical-syncretistic tone, diverging from official doctrines. The transcendental realms, beyond the naturalistic-realist ontology, appear in his texts in all their complexity. Even in those Oks' texts seemingly focused on realistic depictions of rural life (such as cooking, brewing, and dining), there is a striking presence of a pan-psychic, sexualized, and mystical dramatic space, where motifs related to death and rebirth are particularly prominent.

When analysing the imagery in the works of Oks and Lautréamont, what initially stands out is the archetypal "surrealism" of the authors. In Lautréamont, the focus is on the evident contradictions, surprises, and the surface that defies rationality. This approach allows for the illustration of the multifaceted dynamics within the subject. However, the "wondrousness" of these images is not intended merely to shock; rather, it aims to express a certain occult-psychic truth.

In *The Songs of Maldoror*, an intriguing triadic division of truth emerges on a virtual scale: "partial truth," "truth," and "absolute truth." "Partial truth" seems to refer to what can be accessed through the reader's conscious insight and logic. In contrast, "truth" (or Lautréamont's "absolute truth," which later echoes in Carl Jung's concept of psychic truth) represents both a key aspect of reality (the sphere of the psychoanalytic *real*) and a fundamental characteristic of the unconscious psyche.

This "psychic truth," which Lautréamont's poetry hints at disrupting—though he may conceal it—encompasses the unconscious desires, drives, and impulses in all their contradictions. On a broader scale, this reflects the inherent surrealism of the psyche, which is capable of simultaneously maintaining extreme opposites and conflicting images. The potential disruption of such an absolute psychic truth results in a centrifugal dispersal of the centripetal focus that maintains identity, causing the reader's subjectivity to align with the processual subject of the text.

In both Oks' and Lautréamont's texts, an idiosyncratic approach to the reader figure is explicitly highlighted. When examining more closely the relationship between the fictional reader in *The Songs of Maldoror* and the transgressive and processual subject in the textual developments, it sometimes became evident that the reader was identified with the processual subject itself, and the notion of "sincerity" as a subjective criterion of truth was projected onto the reader. This was accompanied by a consistent desire to negate the reader's identity within the textual process. In Oks' texts, the act of writing itself and the relationship between the speaking subject and the reader are not depicted as explicitly as in Lautréamont's work. Direct address to the reader is rare, and when it occurs, it is always marked by an ironic undertone, often emphasized with overly respectful epithets. Of course, in both Lautréamont's and Oks' works, direct address to the reader is an age-old structural technique,

breaking down the imagined barrier between author and audience. However, both authors use this technique to explore a new kind of modern subjectivity. In *The Songs of Maldoror*, this technique is executed at a much higher level of experimentation, highlighting the conditionality of the dynamics between reading, writing, and experience—a central issue that is common to both modernist and postmodernist discourse.

In the comparative reading of Oks' and Lautréamont's texts, the revolutionary aspect of prose poetry stands out from the perspective of formal innovation. My research found that Jaan Oks' texts, traditionally classified in literary history as fragments, novellas, and stories, along with Lautréamont's *The Songs of Maldoror*, can be more effectively described through the lens of prose poetry—a genre considered one of the most important innovations in modernist literature (see, e.g., Evans 2004). The gradual irregularization of verse poetry and the sudden poetization of prose clearly reveal a process that, in other aspects of the revolution in poetic language, is often much harder to map.

It is important to emphasize that, in addition to the imagological and programmatic similarities, the authors under consideration are also connected by a radical linguistic, figurative, moral, and ideological kinship. The main and most striking thematic link between Oks and Lautréamont that I highlighted is the theme of sexualized cruelty, or the transgression and rejection of conventional morality. However, it must be noted that the "surrealist" approach to morality present in the poetry of Lautréamont and Oks does not merely rely on the inversion of values—it demands a fusion in the manner of Bataille and Foucault's concept of transgression, reflecting the polyvalent dynamics of the psychoanalytic inner life.

For both authors, cruelty goes hand in hand with a war against humanity and God. Misogyny, though perhaps more pronounced in Oks than in Lautréamont, emerges as a significant element in their misanthropy, which itself is a form of social and intra-species transgression. Psychoanalytically, this reflects a rebellion against the maternal power principle, which the author of *The Songs of Maldoror* combats using various more or less transgressive poetic techniques. A similar power struggle and dismantling of centralized dominant discourse can be found in Jaan Oks' works. This struggle illustrates the central intellectual transgression of Oks and Lautréamont, which becomes evident in their engagement with the Christian paradigm, playing on the opposition between good and evil.

Naturally, the authors' cruel and transgressive sexuality necessitated a comparison with the notorious poetics of the Marquis de Sade. Through this comparative analysis, it became clear that while Sade's sexuality is primarily explicit, medical, and monotonous, the sexuality of Oks and Lautréamont is expressed in a polyphonic and non-rational manner. However, this non-rationality is structured, taking into account the absolute truth of the psyche, that is, the hidden structural principles of the unconscious.

The fluidity of Lautréamont's and Oks' *expérience* is unpredictable and transcends the Oedipal structure of sadism. It was confirmed that in the interplay of the surface-level concealment of drives, the linguistic play of repressions, and the disintegration and dissolution of the subject, the poetic revolution in Oks' and Lautréamont's work emerges more profoundly than as a mere binary and simplistic rejection of moral norms.

In addition to the previously outlined biographical patterns, the study also examined the functioning of desire patterns that operate more intensely within the works of the authors in question. These desire patterns are most vividly expressed through transgressive erotic practices. The expressions of these so-called sexual-social deviations prominently feature instances of emphasized violence, which can be linked to manifestations of sadism and masochism within the framework of psychoanalysis. The acts of violence against figures such as the mother, father, teacher, and creator in Oks' and Lautréamont's texts can be explained by unresolved Oedipal conflicts, which manifest as aggression against any authority figure.

The research seemed to confirm the hypothesis that one of the central contents and tasks of the modernist tradition, as it appears in the texts of Lautréamont and Oks, is to stage such extreme fantasies that a real physical-psychic subject could never carry out without punishment in consensual reality. Repeated references to the modernist tradition led to the conclusion that, although the detailed definition of modernism, postmodernism, and the avant-garde was not the focus of this study, it became apparent that, despite seeming incredible, one could argue, following a certain surreal-magical logic, that both Maldororian and Oksian textuality and subjectivity are more characteristic of postmodernism than modernism. This conclusion is based on the distinction that modern/modernist conceptions of the self are autonomous, discrete, and gender-specific, whereas postmodern representations are characterized by the erasure of boundaries between genres, disciplines, genders, and bodies.

Amid the most striking moral boundary transgressions, I emphasized a more implicit yet psychoanalytically crucial transgression in both authors—the transgression of subjectivity. I explored the relationship between the speaking/writing “I” and the Other in *The Songs of Maldoror* and Oks' prose poetry. This Other can be understood as a fictional and/or actual object of desire, the opposite gender, the gaze of the Other, the neighbour, another species, and the primal Other, which is the unconscious within the psyche that frames the “I.” These encounters, transgressions, and transfers consistently echoed the relationship with the so-called Big Other as the power-structuring dominant discourse.

From a linguistic perspective, the “I,” “you,” and “he/she” in the text are merely temporary stances within the psychic dynamic. Consequently, I observe that, both thematically and formally, Oks' speaking subject most significantly transgresses the moral boundaries set by the dominant discourse when it moves from the original

subject position into that of the Other. This movement plays with the fragmentation of eroticism and aggression to reflect the dynamic multiplicity of the psyche.

It is also crucial to note that in all the dialogical confrontations between the “I” and the Other in the second-person singular, where the processual subject momentarily halts the process and crystallizes a form of “pure negativity,” characteristics and obsessions typical of the fragmented voice in *The Songs of Maldoror* emerge. These include the fear of castration, the role of the mother in constructing sexual structures, the paradigm of guilt, and the ambivalence and transcendence of good and evil.

In *The Songs of Maldoror* and Oks’ prose poetry, the avant-garde subject emerges at the core of what Julia Kristeva conceptualizes as the “revolution in poetic language.” Kristeva argues that a revolution in poetry relates to subjectivity in the same way that a political revolution relates to society. Therefore, a revolutionary shift in avant-garde literature signifies, on a broader scale, a shift in subjectivity (Kristeva 1974: 14-15). Paraphrasing Kristeva, one might say that the obscure and incomprehensible poetry of either Lautréamont or Oks significantly expands the boundaries of socially sanctioned practical language, bringing to light what the dominant discourse suppresses: the internal, drive orientated processes that transcend the subject’s boundaries and their communicative structures (Kristeva 1974: 10).

It is also important to note that since Sigmund Freud’s psychoanalytic revolution occurred almost concurrently with the textual revolutions of *The Songs of Maldoror* and Oks’ *Dark Child of Man* and *The Nameless Beast*, the fragmentation of subjectivity and the pan-psychic-erotic identificatory stases that emerged during this study do not seem contextually out of place.

It was interesting to observe, in analysing such processual and transgressive subject creation, how the sexuality depicted in Oks’ texts was, in some ways, even more radical than that of his earlier French counterpart. While both authors opposed the dominant heteronormative discourse, Oks’ peculiar poetics indeed approached a new ecstatic-psychedelic network of identities, where the boundaries between male and female, celestial and earthly, fantastic and real beings dissolve. What might superficially appear as dominant misogyny in Oks’ work ultimately reveals itself as a symptomatic surface layer.

In contrast, the sexual dynamics in *The Songs of Maldoror* are characterized by a more entrenched homosexual and misogynistic-misanthropic dominant, which previous scholars like Kristeva (1974) and Blanchot (1963, 1987) have also noted. However, both Lautréamont and Oks shared a desire to transcend any stagnant and defined notions of sexuality, striving to move beyond the instinctual-biological sexuality framed by the human species and earthly reality. This pursuit highlights their attempts to break free from traditional desires and identities, aiming for a more expansive and liberated expression of sexuality.

When closely examining the gender identity of the poetic subject in Oks' prose poetry, no specific gender tendencies were ultimately confirmed beyond the fluidity of the subject's gender identity within a pan-psychic and highly idiosyncratic fusion of sexuality, mysticism, folklore, and the human-animal dichotomy. The subject's identity crystallizes alternately as male and female through interactions with the addressed Other, illustrating the polyvalence of gender differentiation within a conflicted process of subject formation. These moments of fixation within the text can occasionally be distinguished even within a single passage, but they only fixate temporarily, only to subsequently disintegrate, disperse, and negate themselves.

However, it cannot be denied that within these fluctuations, there are stases where the addressed Other appears to be explicitly female—or at least marked as such and identified with the characteristics of a female mammal. Consequently, the hypothesis of Oks' gender concept being non-binary cannot be easily accepted without making a certain discursive leap. The discursive membrane that attempts to preserve a traditional, masculine-Christian self-image—one that is radically disrupted by violence and misogyny under the influence of pansexual drives—must be shattered. Only through this rupture can one reach the deeper and more fluid foundation, the ocean of secrets within the multiplicity of this subject's internal dynamics.

It is also essential to remember that any dualism in Oks' structure is always merely superficial—no opposition within Oks' textual fabric is final. Differences are in constant flux, and polarities often shift even within a single fragment of text or sentence.

Considering the significant contributions this work makes to the existing reception of Jaan Oks and Lautréamont, I would highlight the following key aspects:

Foremost, the detailed close reading of Jaan Oks' works using a psychoanalytic approach is unprecedented in Estonian literary studies. Furthermore, Oks' work as a member of the Young Estonia movement has not been extensively analysed in comparison with the Francophone modernist literary tradition. Previous comparisons, such as Tuglas' parallels with Rimbaud, remained superficial.

At the same time, this work also offers a significant contribution to Lautréamont studies by providing new comparative close readings that engage with critical observations made by key theorists in the French intellectual sphere, while simultaneously creating new virtual associations. The juxtaposition of *The Songs of Maldoror*, a seminal proto-modernist work, with Jaan Oks' texts, which—as the study reveals—achieve a similar revolution in the concept of subjectivity through different means, inevitably sheds new light on Lautréamont's avant-garde project.

One could argue that by examining the dynamic modifications of the subject's disintegration, fragmentation, and non-binary shifts in Oks' texts, we retrospectively uncover new insights into the processes that Kristeva and other researchers have previously noted in *The Songs of Maldoror*. Finally, it is worth mentioning that this

study represents the most comprehensive examination of the life and work of Comte de Lautréamont in the Estonian language to date.

Regarding the potential continuation of the possibilities opened up by this monograph, I believe that an article discussing the main research findings could be published in French or English in the future, allowing for more active participation in the international discourse on *The Songs of Maldoror* studies. In the research on Oks, it would be essential to focus more extensively on his verse texts in the future. Additionally, analysing the prose poems examined in this study using verse-technical tools could prove fruitful, as the analysis revealed the significant—indeed, considering the prose-like, unbroken lines, even remarkable—role of sound, rhythm, prosody, and rhyme in these texts. Unfortunately, a more detailed examination of these aspects could not be included within the already extensive scope of this research.

Exploring such extreme formal transgressions and the potential blurring of the boundaries between poetry, prose, and prose poetry in the Young Estonia / Oksian context could certainly be the subject of a future study. Methodologically, the application of Stanislav Grof's transpersonal and psychedelic analysis to *The Songs of Maldoror* and Jaan Oks' desire and drive laden prose poetry could provide a fertile addition to the Freudian psychoanalysis employed here, without invalidating the Freudian and Jungian interpretive background of this work.

To conclude, it is fitting to observe that the processual subject emerging in the poetic prose of Jaan Oks and Comte de Lautréamont, as interpreted through the psychoanalytic theories of Freud, Lacan, Kristeva, and Žižek, is also highly relevant in the context of contemporary identity politics. Is it not a mistake that some speakers, on either side of the perceived ideological divide, sometimes impose the imperative that a subject must choose only one, unified, and stable corporeal-psychic identity? While non-binary sexuality and processual identity have been extensively discussed in gender studies and queer theory, the potential pitfalls of dogmatizing any form of identity politics can be seen as a concern. There is a risk that such dogmatization might lead to misinterpretations of the psychically and mentally plural processes (from a psychoanalytic standpoint), resulting in very real suffering for both the flesh-and-blood and fictional subjects of desire.

Of course, one must avoid the opposite trap of suggesting that identity is a capitalist commodity that can be freely varied according to personal whim or metropolitan trends. The process of the subject and its fluid manifestation of "psychic-absolute truth" may superficially resemble identity. However, if we learn anything from Freud's psychoanalytic theory, the one who seemingly chose this apparent identity may not have been fully conscious at the moment of that choice.

JAAN OKS ET LAUTRÉAMONT: LITTÉRATURE TRANSGRESSIVE-SOMBRE ET RÉVOLUTION DU LANGAGE POÉTIQUE (RÉSUMÉ)

La recherche a confirmé l'hypothèse selon laquelle le concept de révolution dans le langage poétique de Julia Kristeva s'applique également à la prose poétique de Jaan Oks. La valeur expérimentale, la position historico-littéraire et la pertinence interculturelle de cette œuvre ont acquis une signification plus profonde au fur et à mesure de l'avancement de la thèse, plaçant Oks dans la même sphère que les innovateurs poétiques de la fin du XIXe et du début du XXe siècle en Europe occidentale. Bien que l'affirmation de Friedebert Tuglas sur la similitude d'Oks avec Rimbaud ait pu sembler une simple provocation pseudo-biographique et un acte de fierté nationale, aujourd'hui, un siècle plus tard, elle ne semble plus du tout aussi peu convaincante. En plus de Baudelaire, et en poursuivant le projet historico-littéraire de Tuglas, le comte de Lautréamont devrait être placé aux côtés d'Oks dans le panthéon psycho-révolutionnaire, devenant potentiellement rétrospectivement un nouveau, bien que quelque peu non conventionnel, père fondateur du mouvement Jeune Estonie.

La poésie en prose, imprégnée de désir et de pulsions, des deux auteurs étudiés cartographie l'évolution du sujet processuel de manière différente. Dans le texte de Lautréamont, cette évolution suit un chemin apparemment plus narratif et équilibré sur le plan structurel, tout en étant également plus métatextuel. En revanche, la trame textuelle bouillonnante, flexible et déchirante d'Oks attaque parfois le lecteur avec un jeu de répétitions poétiques plus oppressant et obsédant, où l'histoire suivie et le sujet positionné deviennent encore plus obscurs et insaisissables que dans *Les Chants de Maldoror*. La dissémination du noyau sombre de la poétique du désir ou l'obscurcissement des processus de création de sens, accompagnés par la fragmentation du sujet linguistique, tels qu'on les observe chez Oks, se retrouvent également dans le texte de Lautréamont, bien que cela apparaisse souvent différemment en termes de perception et de style, si l'on met l'accent sur des similitudes superficielles avec les archétypes de la littérature romantique et les principes stylistiques et syntaxiques caractéristiques des textes (populaires) scientifiques du XIXe siècle.

D'un point de vue linguistique, la fragmentation du sujet unifié dans la prose poétique d'Oks et dans *Les Chants de Maldoror* est démontrée par le changement inattendu de la personne grammaticale dans le texte. Ce procédé désoriente le lecteur, qui perçoit alors, de manière à la fois explicite et implicite, la multiplicité intérieure et extérieure de ce qui semblait être un moi unifié et central. Dans la prose poétique d'Oks, les transformations de la personne grammaticale sont accompagnées de motifs reflétant sa subjectivité poétique et sa conception de la sexualité, tels que les vibrations et les frémissements liés aux mouvements de l'énergie libidinale. Ces

éléments cartographient et signalent également les désirs bouillonnants et l'écho des flux psychiques dans le monde extérieur et physique.

Une caractéristique essentielle de la poésie en prose d'Oks est l'expression d'une compulsion répétitive incessante, reformulant de manière obsédante une même idée. Cela établit un lien avec la répétition de l'acte sexuel, son caractère mécanique, mais aussi avec le mouvement circulaire et compulsif autour du noyau sombre et vide de la jouissance, sans jamais vraiment l'atteindre. Grâce à cela, le sujet oksien remplit ce noyau vide et virtuel avec sa propre fantaisie, puisant un plaisir supplémentaire qui égalise la sublimation textuelle avec le plaisir « réel » hypothétique—ou même le dépasse.

L'analyse des Chants de Maldoror a révélé plusieurs tendances thématiques qui caractérisent la sexualité et la subjectivité dans sa poétique moderniste et révolutionnaire : (1) le renversement « surréaliste » de l'interprétation conventionnelle de l'état de veille et de la réalité onirique, brouillant les frontières entre différents modes de perception et de conscience, et révélant la structure de la fantaisie ; (2) le choc provoqué par les visions fantastiques d'ordre divin et religieux, leur effet sur la psyché du sujet, ainsi que leur origine présumée projective, qui cartographie à la fois le cadre discursif chrétien et la sexualité sombre, le désir de destruction inhérents au sujet ; (3) l'incapacité de la représentation corporelle cruelle, transgressive, sombre et maléfique à mourir, immortalisant ainsi le désir non-mort dans le texte ; (4) le combat mythologique et pulsionnel entre le messager divin et Maldoror/Lautréamont reflète le processus du sujet avant-gardiste et illustre la fusion constante de ses désirs avec la mort ; enfin, (5) une chaîne de métamorphoses surhumaines, caractéristique des Chants de Maldoror, dévoile l'étendue et l'ambivalence des frontières du sujet, transgressant au-delà des cadres humanistes et humains dans un mouvement pulsionnel pré-œdipien.

En ce qui concerne les motifs symboliques et figuratifs, il est apparu que les auteurs étudiés recréent de manière récurrente des triades archétypales. Ces figures triples semblent révéler l'action de certains principes psychiques inconscients, bien qu'elles puissent également être issues d'un substrat culturel traditionnel et folklorique. Ainsi, il est devenu évident que, par le discours moderniste, cette même chora pulsionnelle prélinguistique, théorisée par Kristeva, a pénétré la littérature occidentale, avec l'écriture de motifs complexes de l'expérience intérieure, faisant écho à une langue symbolique intemporelle qui émerge au cours de l'individuation à partir des mythes et de la conscience onirique.

En analysant les oppositions binaires fondamentales et les triades dynamiques dans le paysage psychique proto-moderniste d'Oks et de Lautréamont, deux triades essentielles se sont distinguées dans les mouvements pulsionnels des forces internes du sujet processuel et hypersexualisé. Ces triades structurent l'ensemble des représentations figuratives et rythmiques à l'intérieur du texte, et, par conséquent, le jeu des transgressions du sujet processuel :

1. «Corps, âme et sexe,» parfois élargi à «esprit»/»raison»/»ratio» dans les œuvres d'Oks, où le «sexe» émerge constamment en tant que motif métatextuel et philosophique, étant parfois identifié à l'âme ou au corps, et à d'autres moments opposé à ces deux aspects. Une telle réflexion explicite sur le «sexe» est absente des argumentations des Chants de Maldoror. Chez Lautréamont, la présence de la «sexualité» se manifeste uniquement de manière implicite, à travers des actes de violence sexuelle pulsionnels et transgressifs.
2. «Homme, femme et Dieu.»

Dans une certaine mesure, on peut voir un parallèle entre le concept d'«humanité» chez Lautréamont et celui du genre sexuel chez Oks. Bien qu'à première vue, il puisse sembler que l'humanité des Chants de Maldoror, dont le sujet processuel du comte souhaite se distancier, englobe un champ de signification plus large que celui des œuvres d'Oks, elle s'inscrit également dans le cadre de la dynamique psychique de ses textes. Initialement, l'humanité de Ducasse et le concept de genre chez Oks sont reliés par la triade plus ou moins pathologique suivante : (1) la culpabilité qui naît du contact avec elle, (2) la souillure, la corruption, la perte de la pureté initiale, et enfin (3) tant le genre/sexe que l'humanité sont placés en position d'objet du désir destructeur du sujet parlant.

D'un autre côté, la culpabilité inhérente à l'être humain découle précisément du fait qu'il possède un sexe. Chez Oks, cela est exprimé explicitement, tandis que chez Lautréamont, c'est plus subtil : le coupable direct, plus ou moins repentant, de cette immoralité est soit Dieu lui-même, soit le sujet parlant en tant que Maldoror-Lautréamont. Dans sa prose poétique pulsionnelle, Oks établit également une identité entre poésie, âme et sexe, soulignant ainsi ce que Georges Bataille considérerait comme une analogie entre la poésie et l'expérience érotique intérieure : « La poésie est l'âme humaine, et l'âme est le sexe. La poésie est le sexe des âmes. » (Oks 2003: 302).

Du point de vue de ces triades, l'absence d'une identité définie du moi fictif chez Lautréamont réapparaît comme un élément important. De plus, en comparant les textes, il est devenu évident que les caractéristiques et les attributs perceptuels associés au masculin, au féminin et aux êtres célestes fonctionnent également dans le sujet processuel d'Oks, simultanément et/ou alternativement. Cela met en lumière des mouvements essentiels et archétypaux dans la dynamique psychique, où la différenciation sexuelle conventionnelle n'existe pas encore dans le développement vibratoire des pulsions, libre de toute interruption.

Dans la littérature dite traditionnelle, les désirs, pulsions et envies fragmentés du sujet se transformeraient en personnages hétérogènes. Cependant, chez Lautréamont et Oks, cela ne se produit pas réellement, car leurs personnages littéraires ne développent ni profondeur psychologique ni altérité, restant au niveau des projections – ce qui caractérise en quelque sorte leur représentation des différences

entre les sexes. En comparaison avec la pratique de distanciation dans les textes d'Oks, où tout ce qui est perçu comme mal est transféré sur des « femelles bestiales » et sur Dieu, on observe chez Lautréamont un transfert de l'exclu vers le créateur et l'humanité en général, et non pas uniquement vers les femmes. Ce qui distingue plus précisément Maldoror des protagonistes d'Oks, c'est que le premier se place non seulement en dehors de la féminité, mais aussi de l'humanité dans son ensemble, rejetant ainsi également la position de pouvoir patriarcal. L'introduction de désirs homosexuels et zoophiles dans *Les Chants de Maldoror* accentue ce rejet, car elle déconstruit la vision traditionnelle et historiquement dominante de la masculinité.

En ce qui concerne la distinction entre la masculinité et la féminité en tant que principes organisateurs du désir, il faut souligner, dans le cadre de la misanthropie perverse d'Oks et de Ducasse, une tendance à structurer violemment l'Autre illusoire comme objet de désir sexuel. Chez Oks, le désir d'être puni est projeté dans la psyché féminine, où la femme souhaite souffrir, tirant un plaisir supplémentaire de l'autotourment. La logique de cette projection nous amène à conclure que le sujet oksien souhaite s'identifier à cette même femme, trouvant ainsi lui-même des souffrances physiques et psychiques qui apaiseraient son désir ardent. En revanche, dans le texte de Lautréamont, des traits similaires apparaissent chez une divinité masculine, qui semble volontairement attirer sur elle les souffrances de la vertu et la dégradation morale. Fait intéressant, ces éléments appartiennent au mystère intérieur du sujet tant chez Oks que chez Lautréamont, condition préalable ou presque à l'existence de ce mystère lui-même.

Si l'on parle plus attentivement de ce même mystère intérieur qui s'est révélé lors de l'analyse du processus du sujet poétique de Jaan Oks, l'adjectif « circulaire » serait celui qui décrirait le mieux sa temporalité dans le domaine de l'imagination. D'une part, cela ouvre la voie vers l'éternité et l'intemporalité qui règnent dans l'inconscient ; d'autre part, ce type de temps contient en lui la possibilité d'une extase océanique perpétuelle – une trace de l'expérience mystique intérieure qui oblige à ressentir l'unité de l'être, tant dans l'âme que dans le corps. Dans l'univers perceptuel du sujet poétique d'Oks, cela mène finalement à la perception de l'univers entier comme esprit unifié. De plus, dans la structure psycho-poétique d'Oks, cette conscience animiste et panpsychique du monde peut également s'exprimer sous la forme d'un corps unifié.

Ainsi, la perception poétique d'Oks semble s'éloigner du discours chrétien qui a façonné la vision du monde syncrétiste de l'auteur, bien qu'elle se rapproche de ce qui est exprimé dans la littérature mystique plus universelle. Ce type d'extase est également caractéristique de Lautréamont, mais l'étude a confirmé une intensité plus grande chez Oks dans la dissolution essentielle de ce sujet. Il convient également de mentionner, en s'appuyant sur Julia Kristeva, que les tendances textuelles des sujets processuels d'Oks et de Lautréamont ont été examinées comme étant fondamentalement excentriques et centrifuges, se projetant vers l'extérieur du centre. Cela a également révélé la possibilité temporaire de fixer un centre potentiel pour ce

type de sujet. En discutant de celui-ci, nous avons peut-être réussi à en esquisser les contours, malgré le fait que ses moments de stase, dans leur mouvement constant, semblent empêcher le maintien d'une identité stable.

En analysant le style et le langage figuratif d'Oks, je me suis également arrêté sur le lexique frappant et distinctif de cet auteur. Cela justifiait une digression plus longue sur les contextes d'utilisation du terme onomatopéique « ritsumine » (très probablement lié sémantiquement aux verbes « éclater », « jaillir », « gicler »), car il semblait symboliser spécifiquement la sexualité corporelle et sensorielle présente dans les textes d'Oks, dont les limites s'étendent au-delà de l'humain pour englober à la fois la nature concrète et abstraite, y compris les idées. Cependant, « ritsumine » semble également désigner le flou des frontières entre les sujets et les objets, ainsi que la fusion de leurs formes. En examinant ce terme, il est apparu que la transgression morale chez Oks est immédiatement multidimensionnelle.

La frontière poétique dessinée par cette transgression est à la fois stylistique, partageant les traditions poétiques et les potentialités du registre symbolique, et sexuelle. Dans ce dernier cas, je fais simultanément référence à la frontière entre masculin et féminin, plaisir et jouissance, sujet et objet du désir, moi et l'Autre. De plus, toutes les limites du modèle dynamique et topologique de la psyché ont été fortement mises en évidence, y compris celles de l'Ego, du Surmoi et du Ça, ainsi que celles de la conscience, du préconscient et de l'inconscient.

Dans la prose poétique de Jaan Oks et dans *Les Chants de Maldoror*, une relation extrêmement expressive s'est manifestée à ce que l'on pourrait appeler un « second rapport » au discours dominant, à la dynamique de la psyché et à la structure rhizomique des désirs qui en découle directement. Ce qui s'est révélé innovant au cours de l'étude, c'est le rôle remarquable de Jaan Oks dans le contexte du mouvement intellectuel moderniste, lui conférant rétrospectivement un rôle central dans cette pièce poétique et littéraire. Son activité textuelle a mis en lumière l'excès qui suinte des fissures du discours dominant, un processus de création de sens à la fois archétypal et pulsionnel, qui n'était pas seulement subjectivement individuel, mais aussi politique et social – et, pourquoi pas, religieux, dans le sens d'une expérience mystique intérieure.

L'analyse comparative a révélé comment le mouvement qui guide la dynamique textuelle des deux auteurs, en cartographiant les positions du « moi » et du « toi », prend racine dans le même chœur pulsionnel, ce champ d'activité psychique pré-subjectif postulé par Julia Kristeva. Les échos poétiques de ce champ dans les textes d'Oks et de Lautréamont sont d'une portée et d'une universalité qui restent pertinentes pour le lecteur contemporain. Nous avons également observé que dans la formation de ce type de subjectivité, les différentes interconnexions transgressives entre sexualité et agressivité jouent un rôle déterminant dans les mouvements poétiques libidinaux et centrifuges, c'est-à-dire dirigés vers l'extérieur du centre. Ces mouvements, qui impliquent tantôt une sublimation, tantôt une fuite, un échec ou une fragmentation,

engendrent d'une part le texte poétique en question, mais d'autre part, ils repoussent à la fois le véritable aboutissement sexuel et la mort qui y est étroitement liée, phénomène inhérent à la sexualité humaine et à ses formes d'expression psycho-poétiques.

Les Chants de Maldoror et la poésie en prose d'Oks apparaissent ainsi, sous un certain angle congénial, comme des textes qui non seulement repoussent la jouissance en tant que plaisir sexuel radical entremêlé à la pulsion de mort, mais qui cherchent également à s'emparer de sa position dynamique à travers le processus poétique. Ils deviennent ainsi les textes de jouissance les plus purs, où le noyau sombre de la psyché se manifeste avec éclat dans un mouvement transgressif.

Ainsi, l'inclination des textes d'Oks et de Lautréamont vers la jouissance est toujours mêlée à la destruction, illustrant par des moyens poétiques le conflit éternel entre Éros et Thanatos. Cette opposition pulsionnelle donne une nouvelle valeur révolutionnaire à l'expérience subjective de la lecture elle-même. Dans leurs effets les plus extrêmes, ces textes réécrivent la perception même du lecteur sur la subjectivité, modifiant sa conception personnelle de la permanence de l'identité psychique et corporelle. C'est à travers le concept de transgression, emprunté à l'héritage intellectuel de Georges Bataille, et celui d'obscurité reflétant les aspects cachés du poétique-psychique, de l'âme et du corps, que j'ai caractérisé, dans le titre de ma recherche, la littérature dans laquelle j'ai inclus les œuvres avant-gardistes-modernistes de Lautréamont et de Jaan Oks.

Malgré ces différences, l'hypothèse initiale de l'étude a été confirmée : des approches poétiques variées servent finalement des objectifs similaires liés à la révolution du langage poétique proto-moderniste. Parmi ces objectifs figurent la fragmentation du sujet, la déconstruction de l'identité, la cartographie des mouvements pulsionnels émanant de l'inconscient, la révélation de la vérité psychique irrationnelle des oppositions, la transmission formelle de la conception circulaire du temps associée à la pulsion de mort, ainsi que la transcription poétique de l'expérience intérieure, étroitement liée et interconnectée avec tout ce qui précède. Une différence importante qui émerge entre le feu d'artifice stylistique et figuratif dominant ailleurs dans *Les Chants de Maldoror* et la simulation d'une irrationalité pulsionnelle reflétant la vérité absolue de la psyché réside dans les digressions métatextuelles. Adressées au lecteur, ces digressions semblent chercher à excuser leur propre folie apparente ou la cruauté dépeinte, mais elles fonctionnent en réalité comme un doublement ironique, ajoutant des couches de signification à la rébellion discursive, rendant ainsi encore plus marquante sa dimension révolutionnaire.

L'obscurité soulignée chez les deux auteurs s'est également confirmée dans l'ambivalence analytique qui leur est propre. Nous avons conclu que l'obscurité de la sexualité chez Oks et chez Lautréamont se révèle sous deux aspects distincts. Premièrement, elle réside dans la perversité et la corruption vis-à-vis des principes moraux établis. Deuxièmement, la sexualité représentée dans *Les Chants de*

Maldoror et dans la prose poétique d'Oks est sombre par sa stupidité, sa futilité, son apparente boucle sans fin, sa difficulté d'exécution et son incompréhensibilité – elle semble vouée à un échec éternel.

En comparant les biographies et la réception de Lautréamont et Oks, des similitudes imagologiques sont apparues dans l'image d'Isidore Ducasse et celle d'Oks en tant qu'auteurs. Tous deux projettent une image de décadence complexe, qui transgresse le discours dominant, ainsi que des intentions similaires de renouveau moral et stylistique, déclarées de manière explicite, que l'on pourrait considérer comme faisant partie d'un programme poétique et révolutionnaire avant-gardiste unifié. Il est clair que chez les deux auteurs, la fabrication du mythe personnel et le jeu avec le mythe de la folie sont des éléments marquants. Cependant, il faut reconnaître que ces discours imagologiques servent principalement à créer une image d'auteur attractive et à structurer une réception plus superficielle.

Dans les chapitres consacrés aux biographies, l'exploration des parcours de vie de Ducasse et d'Oks a permis de dévoiler le contexte des poètes étudiés, ce qui a enrichi l'analyse textuelle ultérieure en lui conférant un éclat plus intense et en aidant à situer les textes dans un cadre historique et social plus strict. L'analyse de ces parcours a révélé une scène imagologique sur laquelle deux ensembles fortement mythologisés de significations jouent un rôle central. Le premier est l'idée du créateur romantique, qui se situe plus ou moins en dehors de la société. Le second est la folie qui l'accompagne inévitablement, permettant ainsi de domestiquer ou de neutraliser le potentiel révolutionnaire de textes discursivement incompréhensibles et inappropriés.

De cette manière, l'hypothèse d'une unité réceptive liant Jaan Oks et le Comte de Lautréamont a été confirmée. Les deux auteurs occupent une position discursive similaire dans l'histoire littéraire : un contexte littéraire proto-moderniste, sur fond de périodes de transition sociale, tant en France (par exemple, la guerre franco-prussienne et la Commune de Paris) qu'en Estonie (la révolution de 1905 et la Première Guerre mondiale), une ambivalence littéraire quant à leur place, ainsi qu'une certaine marginalisation par rapport au reste de la littérature.

J'ai également présenté un aperçu de la vaste réception d'Isidore Ducasse, en m'attardant plus particulièrement sur l'étude de Giovanni Berjola de 2013. Je saisis la plume, où le concept de subjectivité dans l'œuvre de Lautréamont est abordé sous un angle quelque peu différent de l'analyse de la révolution du langage poétique de Julia Kristeva, qui constitue le point central de ce travail. De manière intéressante, Berjola critique précisément Kristeva et d'autres auteurs associés à la revue *Tel Quel*.

J'ai également résumé la réception beaucoup plus modeste de Jaan Oks, en accordant une attention particulière au mémoire de maîtrise de Marianne Lind, datant de 2018, qui reste à ce jour la seule monographie directement consacrée à l'œuvre de Jaan Oks. Dans le cadre de cette réception, des similitudes sont apparues dans l'accent mis sur les discours de la décadence et du symbolisme. Cependant, il est vrai que

si Lautréamont avait déjà été étroitement associé aux théories et aux pratiques créatives surréalistes, les associations similaires concernant Jaan Oks sont apparues de manière beaucoup plus marquée dans notre étude comparative.

Pour introduire une analyse plus approfondie, j'ai réalisé un résumé détaillé du corpus en question, en passant en revue les principaux textes de Lautréamont et d'Oks, mettant ainsi en lumière leurs similarités essentielles. Cette synthèse a également révélé la structure générale des Chants de Maldoror : le magnum opus de Lautréamont se compose de strophes en prose poétique, où la cruauté érotique se mêle à des images surréalistes saisissantes et à des raisonnements irrationnels qui imitent le discours d'un fou, le tout étant constamment motivé par la guerre de Maldoror contre l'humanité et contre Dieu.

Cette vue d'ensemble a également mis en évidence l'apparente « poétique du chaos » dans l'œuvre – un voile de désordre fragile qui dissimule en réalité une dynamique sous-jacente de cohérence formelle.

En résumant les principaux textes en prose de Jaan Oks, tels que *Emased* et *Nimetu elajas*, un aspect frappant qui émerge est la dynamique multivalente et contradictoire des genres, à la fois entre eux et en leur sein. De plus, la profonde imbrication des mouvements pulsionnels et désirants avec la mort a été confirmée. Bien qu'à première vue, l'au-delà et l'existence de l'âme puissent sembler niés dans le biologisme de l'époque d'Oks, une telle conclusion serait néanmoins erronée – les anges, les dieux et les morts sont indubitablement présents de manière constante et naturelle dans la poétique d'Oks.

Compte tenu du contexte chrétien de l'univers d'Oks, l'association de la sexualité avec le péché transparaît de manière plus explicite dans certains passages pulsionnels, et dans le cadre de la fantaisie, ce sont apparemment uniquement les pécheurs qui restent comme des non-morts, des fantômes, incapables de se libérer de leurs pulsions. Il est également important de noter que le christianisme particulier d'Oks se caractérise par un ton mystico-extatique et hérético-syncretiste, qui s'écarte plutôt des doctrines officielles. Les sphères transcendantes, qui se situent au-delà de l'ontologie naturaliste-réaliste, apparaissent dans ses textes dans toute leur richesse et leur complexité. Même dans les textes d'Oks qui semblent se concentrer sur la description réaliste de la vie rurale (comme la préparation de la nourriture, la fabrication de la bière, les repas), la création d'un espace dramatique imprégné d'une charge panpsychique, sexualisée et mystique est fortement ressentie, avec des motifs liés à la mort et à la renaissance qui sont particulièrement saillants.

En analysant le langage figuratif d'Oks et de Lautréamont, la première chose qui a sauté aux yeux est le « surréalisme » archétypal de leurs images. Dans le cas de Lautréamont, c'est principalement la contradiction évidente, l'imprévisibilité et la surface irrationnelle des images qui ont retenu l'attention, permettant d'illustrer la dynamique complexe du processus interne du sujet. Cependant, l'« étrangeté » de

ces images ne vise pas simplement à choquer; elles tentent plutôt d'exprimer une certaine vérité occulte et psychique.

Il est important de noter qu'une triade intéressante de vérités virtuelles se dégage des Chants de Maldoror. Cette triade se compose de la « vérité partielle », de la « vérité » et de la « vérité absolue », qui peuvent être expliquées comme suit : la « vérité partielle » est celle à laquelle le lecteur peut accéder par sa conscience et sa logique, tandis que la « vérité » (ou plus précisément la « vérité absolue » de Lautréamont, qui se reflète également plus tard dans le concept de vérité psychique de Carl Jung) est à la fois celle du réel, du monde tangible, et celle des caractéristiques essentielles et archaïques de l'inconscient lui-même. Cette « vérité psychique », que la poésie de Lautréamont menace de déstabiliser – même si elle la nie – englobe des désirs, des pulsions et des envies inconscientes dans toute leur contradiction.

En fin de compte, cela révèle le surréalisme interne de la psyché, caractérisé par sa capacité à maintenir simultanément des objectifs et des images extrêmement opposées. Et le potentiel de déstabilisation de cette vérité psychique absolue entraîne la désintégration centrifuge de la concentration centripète qui maintient l'identité du lecteur, par laquelle la subjectivité de ce dernier s'identifie au sujet processuel du texte qu'il lit.

Tant dans les textes d'Oks que dans ceux de Lautréamont, une attitude idiosyncratique envers la figure du lecteur est explicitement mise en avant. En examinant de plus près la relation entre le lecteur fictif dans *Les Chants de Maldoror* et le sujet transgressif et processuel dans les développements textuels, il est parfois devenu évident que le lecteur était identifié au sujet processuel lui-même, et que la « sincérité » en tant que critère de vérité subjectif était projetée sur le lecteur. Cela s'accompagnait également d'un désir constant d'annuler l'identité du lecteur dans le processus textuel. Dans les textes d'Oks, l'acte d'écriture lui-même et la relation du sujet énonciateur avec le lecteur ne sont pas représentés de manière aussi explicite. Les phrases où le lecteur est directement interpellé par son nom sont rares, et lorsqu'elles apparaissent, elles sont toujours teintées d'ironie, soulignée par l'emploi d'épithètes ostensiblement respectueux. Bien sûr, chez Lautréamont comme chez Oks, l'adresse directe au lecteur est une technique structurelle vieille de plusieurs siècles, visant à briser le mur imaginaire entre l'auteur et son public. Cependant, chacun des deux auteurs utilise cette technique pour explorer un nouveau type de subjectivité moderne.

Dans *Les Chants de Maldoror*, cette technique atteint un niveau d'expérimentation beaucoup plus élevé, soulignant la nature conditionnelle et provisoire de la dynamique de la lecture, de l'écriture et de l'expérience elle-même – un problème central qui est commun aux discours moderniste et postmoderniste. Ce procédé met en évidence la complexité de l'interaction entre l'auteur et le lecteur, révélant la manière dont le texte explore les contours de la subjectivité et les défis posés par l'identité dans un cadre littéraire expérimental.

Dans la lecture comparative des textes d'Oks et de Ducasse, l'aspect révolutionnaire de la prose poétique se distingue clairement du point de vue de la révolution formelle. Au cours de cette étude, j'ai découvert que les textes de Jaan Oks, jusqu'alors classés dans son œuvre comme des fragments, des nouvelles ou des récits, ainsi que *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, peuvent être décrits de manière plus efficace à travers le prisme de la poésie en prose – un genre considéré comme l'une des innovations les plus importantes du modernisme littéraire (voir par exemple Evans, 2004). À travers l'irrégularité croissante de la poésie en vers et la poétisation soudaine de la prose, on observe clairement un processus de révolution du langage poétique, un processus souvent bien plus difficile à cartographier dans d'autres aspects.

Ce changement de forme révèle l'essence même de cette révolution poétique, soulignant la manière dont la poésie en prose, brouillant les frontières entre les genres, incarne une innovation majeure dans la littérature moderniste, offrant un terrain fertile pour l'expérimentation et la redéfinition des conventions littéraires.

Il est important de souligner que, outre les similitudes imagologiques et programmatiques, Oks et Lautréamont partagent également une affinité radicale sur les plans linguistique, figuratif, moral et idéologique. L'élément thématique central qui relie ces deux auteurs est la cruauté sexualisée, c'est-à-dire la transgression et le rejet de la morale conventionnelle. Il est toutefois essentiel de rappeler que l'approche « surréaliste » de la morale dans la poésie de Lautréamont et d'Oks ne se limite pas à un simple renversement des valeurs – elle nécessite une fusion dans une transgression de type Bataille ou Foucault, qui reflète la dynamique interne multivalente de la psyché, telle que l'examine la psychanalyse.

Chez les deux auteurs, la cruauté va de pair avec une guerre contre l'humanité et contre Dieu. Dans ce contexte de misanthropie en tant que transgression sociale et interpersonnelle, la misogynie émerge également chez les deux écrivains, bien que de manière plus prononcée chez Oks que chez Lautréamont. D'un point de vue psychanalytique, cela reflète une opposition au principe de pouvoir maternel, contre lequel l'auteur des *Chants de Maldoror* lutte en utilisant diverses techniques poétiques, plus ou moins transgressives. On retrouve une lutte similaire dans les œuvres de Jaan Oks, qui s'attaque également au discours centralisé et dominant. Ce combat met en lumière la transgression conceptuelle majeure d'Oks et de Lautréamont, qui se manifeste dans leur opposition à la dichotomie entre le bien et le mal au sein du paradigme chrétien.

Bien sûr, la cruauté et la sexualité transgressive des auteurs exigeaient une comparaison avec la poétique du tristement célèbre marquis de Sade. Cette analyse comparative a révélé que la sexualité chez Sade est avant tout explicite, médicale et monotone, tandis que la sexualité chez Oks et Lautréamont se manifeste de manière polyphonique et irrationnelle. Cependant, cette irrationalité est structurée, en tenant

compte de la vérité absolue de la psyché, c'est-à-dire des principes structurels cachés de l'inconscient.

La fluidité de l'expérience chez Lautréamont et Oks est imprévisible et échappe à la structure œdipienne du sadisme. Il est apparu clairement que c'est dans l'interaction entre la surface cachée des pulsions, le jeu linguistique des répressions et la fragmentation-dissolution du sujet que la révolution du langage poétique chez Oks et Lautréamont se manifeste plus profondément que dans un simple rejet binaire et simpliste des normes morales.

En plus des schémas biographiques précédemment établis, l'étude s'est également penchée sur le fonctionnement des motifs de désir au sein des œuvres de ces auteurs, en se concentrant particulièrement sur les pratiques érotiques transgressives qui expriment ces motifs de manière la plus marquante. Parmi ces modes d'expression illustrant des déviations socio-sexuelles, des cas de violence accentuée se sont distingués des cas qui, dans le cadre de la psychanalyse, peuvent être liés aux manifestations du sadisme et du masochisme. Les épisodes de violence présents dans les textes d'Oks et de Lautréamont, dirigés contre la mère, le père, l'enseignant et le créateur, trouvent une explication dans le conflit œdipien non résolu, qui se manifeste par l'agression contre toute figure d'autorité.

Au cours de l'étude, l'hypothèse a semblé se confirmer selon laquelle l'une des principales fonctions de la tradition moderniste, telle qu'elle se manifeste dans les textes de Ducasse et d'Oks, est de mettre en scène des fantasmes extrêmement désubjectivisés, que le sujet physique-psychique réel ne pourrait jamais réaliser sans punition dans la « réalité consensuelle ». En revenant constamment à la tradition moderniste, il est cependant apparu nécessaire de reconnaître qu'en dépit des apparences, une certaine logique surréaliste et magique pourrait nous amener à conclure que la textualité et la subjectivité à la fois maldororiennes et oksiennes sont en réalité plus postmodernes que modernistes.

Cette conclusion découle de la distinction selon laquelle la conception moderne/moderniste du moi est caractérisée par son autonomie, sa discrétion et sa détermination sexuelle, tandis que la conception postmoderne se caractérise par l'effacement des frontières entre les genres, les disciplines, les sexes et les corps.

Outre le déplacement des frontières morales les plus visibles, j'ai également souligné avec plus d'insistance une transgression plus implicite, mais d'une importance primordiale sur le plan psychanalytique : la transgression dans la conception de la subjectivité. Dans *Les Chants de Maldoror* et la prose poétique d'Oks, j'ai cartographié la relation du « moi » qui parle et écrit avec l'Autre – l'Autre en tant qu'objet de désir fictif et/ou réel, l'autre sexe, le regard de l'autre, l'autre semblable, l'autre espèce, et l'Autre primordial qui se trouve dans la psyché du « moi » encadrée par l'inconscient. Ces confrontations, transgressions et transferts mettent en lumière la relation constante avec ce qu'on appelle le Grand Autre, qui représente le discours structurant du pouvoir dominant.

Sur le plan linguistique, le « moi », le « toi » et le « lui/elle » ne sont ainsi que des positions temporaires dans la dynamique psychique. Par conséquent, on observe que, tant sur le plan thématique que formel, le sujet énonciateur dans les textes d'Oks dépasse les limites morales imposées par le discours dominant surtout lorsqu'il passe de la position subjective initiale à celle d'une autre personne, jouant avec la fragmentation de l'érotisme et de l'agression pour refléter la pluralité dynamique de la psyché.

Il est également crucial de noter que dans tous les dialogues de confrontation entre le « moi » et l'autre à la deuxième personne du singulier, où le sujet processuel interrompt momentanément le processus pour cristalliser une « pure négativité », se manifestent des caractéristiques et des obsessions propres à la voix fragmentée des Chants de Maldoror : la peur de la castration, le rôle de la mère dans la construction des structures sexuelles, la problématique de la culpabilité, ainsi que l'ambivalence et la transgression du bien et du mal.

Le sujet avant-gardiste qui émerge dans *Les Chants de Maldoror* et dans la prose poétique d'Oks se trouve au cœur de ce que Julia Kristeva a conceptualisé comme la « révolution du langage poétique ». Kristeva affirme que la révolution en poésie est liée à la subjectivité de la même manière qu'une révolution politique est liée à la société – ainsi, le tournant révolutionnaire dans la littérature d'avant-garde représente un tournant plus large dans la conception de la subjectivité (Kristeva, 1974 : 14-15). En paraphrasant Kristeva, on pourrait dire que la poésie obscure et incompréhensible de Lautréamont et d'Oks élargit considérablement les frontières du langage pratique, favorisé par la société, en mettant en lumière ce que le discours dominant réprime : le processus pulsionnel interne qui dépasse les limites de la subjectivité et ses structures communicatives (Kristeva, 1974 : 10).

Il convient également de rappeler que la révolution psychanalytique de Sigmund Freud est presque contemporaine des révolutions textuelles sombres que l'on trouve dans *Les Chants de Maldoror* et dans les œuvres d'Oks. Par conséquent, les phénomènes de fragmentation de la subjectivité et les états d'identification panpsychiques-érotiques qui se sont révélés au cours de cette étude ne sont pas du tout hors de propos dans leur contexte. Cette convergence met en évidence la profondeur avec laquelle ces textes explorent les dynamiques internes de la psyché humaine, tout en résonnant avec les théories contemporaines de la psychanalyse.

En analysant cette construction processuelle et transgressive du sujet, il était intéressant de constater que la sexualité qui émerge dans les textes d'Oks se révèle parfois encore plus radicale que celle de son prédécesseur français. Bien que tous deux s'opposent au discours hétéro-normatif dominant, la poétique singulière d'Oks parvient véritablement à s'approcher d'un nouveau réseau identitaire extatico-psychédélique, où les frontières entre les sexes, les êtres célestes et terrestres, les créatures fantastiques et réelles, disparaissent. La misogynie qui semble superficiellement dominer finit par n'être qu'une vague symptomatique.

En revanche, la sexualité maldororienne se cristallise autour d'une dominante homosexuelle et misogyne-misanthropique, déjà remarquée par des chercheurs comme Kristeva et Blanchot. Cependant, ce qui unit encore une fois Lautréamont et Oks, c'est leur volonté commune de dépasser toute stagnation et toute définition figée dans le désir sexuel, en cherchant à transcender la sexualité instinctive et biologique, circonscrite par l'espèce humaine et la réalité terrestre. Ces auteurs explorent des dimensions qui vont au-delà des limites traditionnelles de la sexualité humaine, créant ainsi des œuvres qui défient les conventions et ouvrent de nouvelles perspectives sur l'identité et le désir.

En examinant de plus près l'identité de genre du sujet poétique dans la prose d'Oks, il est apparu que l'unique tendance spécifique observée est la fluidité de l'identité de genre du sujet, qui se manifeste dans un amalgame profondément idiosyncratique de sexualité, de mysticisme, de folklore et de panpsychisme à la fois humain et animal. L'identité du sujet se cristallise alternativement en tant qu'homme ou femme à travers l'interaction avec l'Autre, illustrant ainsi la polyvalence de la différenciation des genres dans un processus de construction de la subjectivité qui est intrinsèquement conflictuel. Bien que certains moments de stabilité puissent être identifiés au sein d'un même passage, ces moments ne sont que temporaires et finissent par se désintégrer, se fragmenter et s'annuler.

Cependant, il est impossible de nier que ces fluctuations révèlent des moments où l'Autre convoqué semble explicitement féminin, marqué par des attributs de genre liés à la femelle mammifère. C'est pourquoi l'hypothèse d'une conception du genre non binaire chez Oks ne peut pas être facilement acceptée sans effectuer au préalable un certain saut discursif. Le discours qui tente de protéger l'image traditionnelle et chrétienne masculine du moi, tout en étant déstabilisé par un chœur de pulsions pansexuelles radicalement accentuées par la violence et la misogynie, doit être brisé. Ce n'est qu'à travers cette rupture que l'on peut atteindre un fondement plus profond et fluide, un océan des secrets de la dynamique interne plurielle de ce sujet.

Il ne faut pas non plus oublier que tout dualisme dans la structure d'Oks n'est qu'apparent – aucune opposition dans le tissu textuel d'Oks n'est définitive, les différences sont en perpétuel mouvement, et les pôles se renversent même au sein d'un seul fragment de texte ou de phrase. Cette fluidité et cette instabilité des oppositions révèlent la complexité et la profondeur des processus identitaires à l'œuvre dans les écrits d'Oks, où les frontières sont constamment remises en question et redéfinies.

Si l'on considère l'apport essentiel de ce travail à la réception de Jaan Oks et de Lautréamont, plusieurs aspects fondamentaux méritent d'être soulignés. Tout d'abord, cette étude propose une lecture approfondie des œuvres de Jaan Oks à travers une approche psychanalytique, ce qui constitue une première dans les études littéraires estoniennes. Jusqu'à présent, la production littéraire d'Oks en tant que membre du mouvement « Noor-Eesti » n'avait pas été examinée de manière aussi

détaillée en comparaison avec la tradition littéraire moderniste francophone (les comparaisons de Tuglas avec Rimbaud étaient, comme nous l'avons mentionné, superficielles).

En même temps, je crois que ce travail apporte également une contribution significative aux études sur Lautréamont, en offrant de nouvelles lectures comparatives qui s'alignent sur les observations critiques de théoriciens influents dans le monde francophone, tout en créant de nouvelles associations virtuelles. En effet, le rapprochement des Chants de Maldoror, œuvre phare du proto-modernisme, avec les textes de Jaan Oks, qui, comme il est apparu au cours de l'étude, ont réalisé une révolution similaire dans la conception de la subjectivité, mais par d'autres moyens, jette inévitablement une nouvelle lumière sur le projet avant-gardiste de Lautréamont.

On pourrait même dire qu'en examinant les processus dynamiques de fragmentation, de dissipation et de déviation non-binaire de la subjectivité dans les textes d'Oks, de nouveaux éclairages se dégagent rétrospectivement sur les processus que Kristeva et d'autres chercheurs ont déjà observés dans *Les Chants de Maldoror*. Enfin, il convient de noter que ce travail représente, à ce jour, la plus complète des études en langue estonienne sur la vie et l'œuvre du Comte de Lautréamont.

En ce qui concerne les perspectives de prolongement des possibilités ouvertes par cette monographie, je pense qu'un article portant sur les principaux résultats de cette étude pourrait être publié à l'avenir en français ou en anglais, afin de participer plus activement aux discussions internationales sur les recherches autour de Maldoror. Pour les études sur Oks, il serait certainement nécessaire de se concentrer plus en profondeur sur ses textes en vers – de même, une analyse de ses poèmes en prose en utilisant les outils de la versification pourrait s'avérer fructueuse, car il est apparu au cours de l'analyse que les aspects sonores, rythmiques, prosodiques et même rimés jouent un rôle essentiel dans les textes étudiés, bien que ces questions n'aient pas pu être examinées en profondeur dans le cadre de cette recherche déjà très dense.

L'examen de cette transgression formelle extrême, ainsi que la potentielle dissolution des frontières entre la poésie, la prose et la prose poétique dans le contexte du mouvement « Noor-Eesti » et d'Oks, pourrait certainement constituer le sujet d'une future recherche. Sur le plan méthodologique, une analyse transpersonnelle et psychédélique à la Stanislav Grof appliquée aux Chants de Maldoror et à la prose poétique d'Oks pourrait également enrichir l'approche psychanalytique freudienne, bien que cela ne remette pas en cause le cadre d'interprétation freudien et jungien utilisé dans cette étude. Une telle approche complémentaire permettrait d'élargir encore la compréhension des dimensions profondes et complexes de ces œuvres, en ouvrant de nouvelles perspectives sur leur signification et leur impact dans le contexte littéraire et psychanalytique.

Pour conclure, il convient de souligner que le sujet processuel qui émerge dans la prose poétique de Jaan Oks et du Comte de Lautréamont, à la lumière des théories

psychanalytiques de Freud, Lacan, Kristeva et Žižek, est aussi tout à fait pertinent dans le contexte des politiques identitaires contemporaines. En effet, l'une des erreurs que les discours sur l'identité, quelle que soit leur orientation, peuvent parfois commettre est d'imposer à un sujet l'impératif de choisir une identité corporelle-psychique unique, cohérente et stable.

Bien que la sexualité non-binaire et la conception processuelle de l'identité aient été largement explorées dans les études de genre et les théories queer, il existe néanmoins un danger potentiel dans la dogmatisation de toute politique identitaire. Ce danger réside dans le risque de mal interpréter des processus psychiques complexes et multiples, ce qui pourrait, du point de vue psychanalytique, entraîner de véritables souffrances pour le sujet, qu'il soit de chair et de sang ou issu de désirs fictifs.

Il ne faut bien sûr pas tomber dans l'excès inverse en postulant que l'identité est une marchandise capitaliste, une mode que l'on pourrait librement modifier en fonction de ses caprices personnels ou des opinions des métropoles. Le processus du sujet et sa manifestation fluide de la « vérité psychique-absolue » peuvent, à première vue, ressembler à une identité. Cependant, si l'on retient quelque chose de la théorie psychanalytique de Freud, celui qui a apparemment choisi cette identité apparente n'était peut-être pas entièrement conscient au moment de ce choix.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi **Kristjan Haljak**
Sünniaeg ja koht 03.10.1990, Tallinn, Eesti
Kodakondsus Eesti

Hariduskäik

Alates 2022 Tallinna Ülikool, Humanitaarteaduste Instituut, magistriõpe
eriala: eesti keele kui teise keele ja eesti kultuuri õpetaja
Alates 2016 Tallinna Ülikool, Humanitaarteaduste Instituut, doktoriõpe
eriala: kultuuride uuringud, romanistika
2013–2014 Aix-Marseille Université, magistriõpingud (*Erasmus*)
2012–2015 Tallinna Ülikool, Germaani-Romaani Keelte ja Kultuuride
Instituut, magistriõpe eriala: romanistika
2009–2012 Tallinna Ülikool, Germaani-Romaani Keelte ja Kultuuride
Instituut, bakalaureuseõpe eriala: romaani keeled ja kultuurid,
prantsuse suund
1998–2009 Tallinna Prantsuse Lütseum

Teenistuskäik

Alates 2024 Tallinna Tõnismäe Riigigümnaasium, prantsuse keele õpetaja
Alates 2024 Sprachenatelier Berlin, eesti keele kui teise keele õpetaja
2023–2024 keeltekoool Kern AG, eesti keele kui teise keele õpetaja
2021 Eesti Kunstiakadeemia, loovkirjutamise õppejõud
2020 Prantsuse Instituut Eestis, prantsuse keele õpetaja
2017–2019 Tallinna Inglise Kolledž, kirjanduse ja prantsuse keele õpetaja
2012–2016 Tallinna Prantsuse Lütseum, prantsuse keele õpetaja
2011–2012 Tallinna 32. Keskkool, prantsuse keele õpetaja

Uurimisvaldkonnad

Romanistika, kultuuride uuringud, võrdlev kirjandusteadus

Luulekogud

„Palavik“, Värske Raamat, 2014
„Conceptio Immaculata“, Kakerdaja ja Vihmakass, 2017
„Uus inimene“, Tuum, 2017
„Verlaine'i revolver“, Tuum, 2018
„Illuminatsioonid“, Tuum, 2020
„Warszawa Centralna“, Kaksikhammas, 2021
„Elektra Domina“, Kaksikhammas, 2023

Tõlked

- „Mu alasti kistud süda: päevikumärkmed“, Charles Baudelaire, Loomingu Raamatukogu, 2014
- „Kunstlikud paradiisid“, Charles Baudelaire, Loomingu Raamatukogu, 2017
- „Reisija“, Jean-Christophe Grangé, Koolibri, 2018
- „Sürrealismi manifestid“, André Breton, Tallinna Ülikooli kirjastus, 2019
- „Maldorori laulud“, Lautréamont, Kaikshammas, 2024

CURRICULUM VITAE

Name Kristjan Haljak
Date and place of birth 03.10.1990, Tallinn, Estonia
Citizenship Estonian

Education

Since 2022 Tallinn University, Institute of Humanities, Master's Studies
Specialization: Teacher of Estonian as a second language and Estonian culture
Since 2016 Tallinn University, Institute of Humanities, Doctoral Studies
Specialization: Cultural Studies, Romance Studies
2013–2014 Aix-Marseille Université, Master's Studies (Erasmus)
2012–2015 Tallinn University, Institute of Germanic-Romance Languages and Cultures, Master's Studies
Specialization: Romance Studies
2009–2012 Tallinn University, Institute of Germanic-Romance Languages and Cultures, Bachelor's Studies
Specialization: Romance Languages and Cultures, French Studies
1998–2009 Tallinn French Lyceum

Professional Experience

Since 2024 Tallinn Tõnismäe State Gymnasium, French Language Teacher
Since 2024 Sprachenatelier Berlin, Teacher of Estonian as a Second Language
2023–2024 Language School Kern AG, Teacher of Estonian as a Second Language
2021 Estonian Academy of Arts, Lecturer in Creative Writing
2020 Institut français d'Estonie, French Language Teacher
2017–2019 Tallinn English College, Teacher of Literature and French
2012–2016 Tallinn French Lyceum, French Language Teacher
2011–2012 Tallinn 32nd Secondary School, French Language Teacher

Research Interests

Romance Studies, Cultural Studies, Comparative Literature

Books of Poetry

„Palavik“, Värske Raamat, 2014
„Conceptio Immaculata“, Kakerdaja ja Vihmakass, 2017
„Uus inimene“, Tuum, 2017
„Verlaine'i revolver“, Tuum, 2018
„Illuminatsioonid“, Tuum, 2020
„Warszawa Centralna“, Kaksikhammas, 2021
„Elektra Domina“, Kaksikhammas, 2023

Translations

- „Mu alasti kistud süda: päevikumärkmed“, Charles Baudelaire, Loomingu Raamatukogu, 2014
„Kunstlikud paradiisid“, Charles Baudelaire, Loomingu Raamatukogu, 2017
„Reisija“, Jean-Christophe Grangé, Koolibri, 2018
„Sürrealismi manifestid“, André Breton, Tallinna Ülikooli kirjastus, 2019
„Maldorori laulud“, Lautréamont, Kaikshammas, 2024

CURRICULUM VITAE (EN FRANÇAIS)

Nom Kristjan Haljak
Date et lieu de naissance 03.10.1990, Tallinn, Estonie
Nationalité estonienne

Formation

2022– Université de Tallinn, Institut des Humanités, études de Master
Spécialisation : Enseignant de l'estonien comme langue seconde et de la culture estonienne
2016– Université de Tallinn, Institut des Humanités, études doctorales
Spécialisation : Études culturelles, études romanes
2013–2014 Aix-Marseille Université, études de Master (Erasmus)
2012–2015 Université de Tallinn, Institut des Langues et Cultures Germaniques et Romanes, études de Master
Spécialisation : Études romanes
2009–2012 Université de Tallinn, Institut des Langues et Cultures Germaniques et Romanes, études de Licence
Spécialisation : Langues et cultures romanes, filière française
1998–2009 Lycée Français de Tallinn

Expérience professionnelle

2024– Lycée d'État de Tõnismäe à Tallinn, professeur de français
2024– Sprachenatelier Berlin, professeur d'estonien comme langue seconde
2023–2024 École de langues Kern AG, professeur d'estonien comme langue seconde
2021 Académie Estonienne des Arts, maître de conférences en écriture créative
2020 Institut Français d'Estonie, professeur de français
2017–2019 Collège Anglais de Tallinn, professeur de littérature et de français
2012–2016 Lycée Français de Tallinn, professeur de français
2011–2012 Lycée secondaire 32 de Tallinn, professeur de français

Domaines de recherche

Études romanes, études culturelles, littérature comparée

Recueils de poésies

„Palavik“, Värskes Raamat, 2014
„Conceptio Immaculata“, Kakerdaja ja Vihmakass, 2017
„Uus inimene“, Tuum, 2017
„Verlaine'i revolver“, Tuum, 2018
„Illuminatsioonid“, Tuum, 2020
„Warszawa Centralna“, Kaksikhammas, 2021
„Elektra Domina“, Kaksikhammas, 2023

Traductions

- „Mu alasti kistud süda: päevikumärkmed“, Charles Baudelaire,
Loomingu Raamatukogu, 2014
„Kunstlikud paradiisid“, Charles Baudelaire, Loomingu
Raamatukogu, 2017
„Reisija“, Jean-Christophe Grangé, Koolibri, 2018
„Sürrealismi manifestid“, André Breton, Tallinna Ülikooli
kirjastus, 2019
„Maldorori laulud“, Lautréamont, Kaikshammas, 2024

TALLINNA ÜLIKOOL

HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY

DISSERTATIONS ON HUMANITIES

1. СЕРГЕЙ ДОЦЕНКО. Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Автобиографизм как конструктивный принцип творчества. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 162 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 1. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-135-0.
2. MART KIVIMÄE. *Ajaloomõtlemise kolm strateegiat ja nende dialoogisuhted minevikuga (lisades tõlgitud R. Koselleck, J. Rüsen, E. Nolte). Historismi muutumise, arendamise, ületamise probleemid*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2000. 201 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 2. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-164-4.
3. НАТАЛЬЯ НЕЧУНАЕВА. Миня как тип славяно-греческого средневекового текста. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 177 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 3. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-125-3.
4. ОЛЕГ КОСТАНДИ. Раннее творчество В. Каверина как литературный и культурный феномен. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 142 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 4. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-180-6.
5. LAURI LINDSTRÖM. *Album Academicum Universitatis Tartuens 1918–1944. Rahvus, sugu, sünnikoht ja keskkhariduse omandamise koht üliõpilaskonna kujunemist ja kõrghariduse omandamist mõjutavate teguritena*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2001. 92 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 5. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-190-3.
6. АУРИКА МЕЙМРЕ. Русские литераторы-эмигранты в Эстонии 1918–1940. На материале периодической печати. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 165 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 6. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-205-5.
7. AIVAR JÜRGENSON. *Siberi eestlaste territoriaalsus ja identiteet*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 312 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 7. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-239-X.
8. DAVID VSEVIOV. *Kirde-Eesti urbaanse anomaalia kujunemine ning struktuur pärast Teist maailmasõda*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 104 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 8. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-242-X.
9. ROMAN KALLAS. *Eesti kirjanduse õpetamise traditsioon XX sajandi vene õppekeele koolis*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 68 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 9. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-256-X.
10. KRISTA KERGE. *Keele variatiivsus ja mine-tuletus allkeelte süntaktilise keerukuse tegurina*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 246 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 10. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-265-9.

11. АННА ГУБЕРГРИЦ. Русская драматургия для детей как элемент субкультуры: 1920–1930-е годы. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2004. 168 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 11. ISSN 1406–4391. ISBN 9985-58-302-7.
12. VAHUR MÄGI. *Inseneriühendused Eesti riigi ülesehituses ja kultuuriprotsessis (1918–1940)*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2004. 146 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 12. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-344-2.
13. HEIKKI OLAVI KALLIO. *Suomen ja Viron tiedesuhteet erityisesti Viron miehitysaikana vuosina 1940–1991*. Tallinn: Tallinnan Pedagogisen Yliopiston kustantamo, 2004. 243 lk. Tallinnan Pedagogisen Yliopiston. Humanististen tieteiden väitöskirjat, 13. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-350-7.
14. ÜLLE RANNUT. *Keelekeskkonna mõju vene õpilaste eesti keele omandamisele ja integratsioonile Eestis*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2005. 215 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 14. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-394-9.
15. MERLE JUNG. *Sprachspielerische Texte als Impulse für schriftliche Textproduktion im Bereich Deutsch als Fremdsprache*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 186 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften, 15. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-409-0.
16. ANDRES ADAMSON. Kaitstud ja ilmunud veebiväljaandena.
17. АИДА ХАЧАТУРЯН. Роман В.С.Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»: Номо urbanis в поле «усреднения». Таллинн: Изд-во ТПУ, 2006. 146 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 17. ISSN 1736–3624. ISBN-10 9985-58-435-X. ISBN-13 987-9985-58-435-4.
18. JULIA TOFANTŠUK. *Construction of Identity in the Fiction of Contemporary British Women Writers (Jeanette Winterson, Meera Syal, and Eva Figes)*. Tallinn: Tallinn University Press, 2007. 160 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 18. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-479-8.
19. REILI ARGUS. *Eesti keele muutemorfoloogia omandamine*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2007. 242 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 19. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.
20. ÕNNE KEPP. *Identiteedi suundumusi Eesti luules*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 222 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 20. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-574-0.
21. ANNELI KÕVAMEES. *Itaalia eesti reisikirjades: Karl Ristikivi „Itaalia Capriccio” ja Amée Beekmani „Plastmassist südamega madonna”*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 141 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 21. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.
22. ENE ALAS. *The English Language National Examination Validity Defined By its Oral Proficiency Interview Interlocutor Behaviour*. Tallinn: Tallinn University, 2010. 232 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 22. ISSN 1736-3621. ISBN 978-9949-463-03-9.

23. MERLE TALVIK. *Ajakirjagraafika 1930. aastate Eestis: stereotüübid ja ideoloogia*. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2010. 203 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 23. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-463-31-2.
24. TÕNIS LIIBEK. *Fotograafiakultuur Eestis 1839-1895*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2010. 286 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 24. ISSN 1736-24. ISBN 978-9949-463-52-7.
25. HEETESAHKAI. *Teinegrammatika. Eestikeele teonimedesüntaksikonstruktsioonipõhises perspektiivis*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 182 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 25. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-463-98-5.
26. MAARJA VAINO. *Irratsionaalsuse poetika A. H. Tammsaare loomingus*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 181 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 26. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-017-8.
27. ANNIKA KILGI. *Tõlkekeele dünaamika piibli esmaeestinduse käigus: verbi morfosüntaksi areng ja lõplik toimetamisfaas*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 222 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 27. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-050-5.
28. ELVIRA KÜÜN. Dissertatsioon esitatud kaitsmisele.
29. PEETER KAASIK. *Nõukogude Liidu sõjavangipoliitika Teise maailmasõja ajal ja sõjajärgsetel aastatel: sõjavangide kinnipidamissüsteem Eesti näitel ja hinnang sõjavangide kohtlemisele rahvusvahelise õiguse järgi*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 631 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 29. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-055-0.
30. KADRI SEMM. *Milieus in Neighbourhood Place-Making*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 210 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 30. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-066-6.
31. AVE MATTHEUS. *Eesti laste- ja noortekirjanduse genees: küsimusepüstitusi ja uurimisperspektiive*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 260 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 31. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-070-3.
32. JELENA KALLAS. *Eesti keele sisusõnade süntagmaatilised suhted korpus- ja õppeleksikograafias*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 185 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 32. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-078-9.
33. KLĀVS SEDLENIEKS. *“And Burn Today Whom Yesterday They Fed”: Citizens and State in Montenegro*. Tallinn. Tallinn University, 2013. 242 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 33. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-117-5.
34. МАРИЯСМОРЖЕВСКИХ-СМИРНОВА. Ингерманландия, Эстляндия и Лифляндия в церковном панегирике петровской эпохи. Таллинн. Таллиннский университет, 2013. 244 стр. Таллиннский университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 34. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-119-9.
35. SILLE KAPPER. *Muutuv pärimustants: kontseptsioonid ja realisatsioonid Eestis 2008–2013*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 241 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 35. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-127-4.

36. RAIMONDO MURGIA. *The Progressive Aspect in English and Italian: Learning Problems and Remedial Teaching*. Tallinn. Tallinn University, 2014. 173 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 36. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-151-9.
37. MARI KENDLA. *Eesti kalanimetused: kujunemine, levik ja nimetamise alused*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2014. 238 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 37. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-157-1.
38. JANIKA KÄRK. *Saksa ja eesti keele sagedamate värvingupartiklite võrdlev analüüs*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2014. 188 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 38. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-160-1.
39. NATALIA ERMAKOV. *Эрзянские причитания: традиции бытования и современное состояние*. Таллинн. Таллиннский университет, 2014. 175 стр. Таллиннский университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 39. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-164-9.

ILMUNUD VEEBIVÄLJAANDENA

<http://e-ait.tlulib.ee/>

1. ИННА АДАМСОН. Модальный смысл дезидеративности: от семантической зоны к семантической типологии высказываний (на материале русского языка). Таллинн: Изд-во ТЛУ, 2006. 131 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-455-2.
2. MARIS SAAGPAKK. *Deutschbaltische Autobiographien als Dokumente des zeit- und selbstempfindens: vom ende des 19. Jh. Bis zur umsiedlung 1939*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 163 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-469-9.
3. JANIS EŠOTS. *Mullā Sadrā's Teaching on Wujūd: A Synthesis of Mysticism and Philosophy*. Tallinn: Tallinn University Press, 2007. 150 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-492-7.
4. ГРИГОРИЙ УТГОФ. Проблема синтаксического темпа. Таллинн: Изд-во ТЛУ, 2007. 145 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-507-8.
5. ДИМИТРИЙ МИРОНОВ. Глагольность в сфере имен: к проблеме семантического описания девербативов (на материале русского языка). Изд-во ТЛУ, 2008. 98 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-563-4.
6. INNA PÕLTSAM-JÜRJO. *Liivimaa väikelinn varase uusaja lävel. Uurimus Uus-Pärnu ajaloost 16. sajandi esimesel poolel*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 257 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-570-2.
7. TIIT LAUK. *Džäss Eestis 1918–1945*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 207 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-594-8.

8. ANDRES ADAMSON. *Hertsog Magnus ja tema "Liivimaa kuningriik"*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2009. 173 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-615-0.
9. ОЛЕСЯ ЛАГАШИНА. *Марк Алданов и Лев Толстой: к проблеме рецепции*. Таллинн: Изд-во ТЛЮ, 2009. 151 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-654-9.
10. MARGIT LANGEMETS. *Nimisõna süstemaatiline polüseemia eesti keeles ja selle esitus eesti keelevaras*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2009. 259 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-651-8.
11. LEO LUKS. *Ei kogemine nihilismi mõtlemises filosoofia ja kirjanduse ühtesulamisel*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2010. 147 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-463-55-8.
12. JELENA RUDNEVA. „Сказание о черноризском чине“ Кирилла Туровского: опыт лингвотекстологического исследования. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 227 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-463-92-3.
13. ELO LINDSALU. *Naisekuju modelleerimine XX sajandi alguskümneendite eesti kirjanduses*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 236 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-024-6.
14. ANTON KÜÜNAL. *Специфика оперного либретто как текста: на примере опер на библейские сюжеты (Россия вторая половина XIX в.)* Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 234 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-069-7.
15. EINAR VÄRÄ. *Kaubandussidemed Soome suurvürstiriigi ja Eesti alade vahel aastail 1809–1865*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 158 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-072-7.
16. INDREK JETS. *Lahingu maod. Skandinaavia 9.-11. sajandi kunstistiilid Eesti arheoloogilistel leidudel*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 333 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-107-6.
17. MARGUS OTT. *Vägi. Individuatsioon, keerustumine ja praktika*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2014. 268 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-147-2.
18. MAREK TAMM. *Inventing Livonia: Religious and Geographical Representations of the Eastern Baltic Region in Early Thirteenth Century*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2009. 201 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-658-7.
19. MELE PESTI. *From an Intuitive Metaphor Towards a Working Cultural Model: "Anthropophagy" in Oswald de Andrade's "Anthropophagic Manifesto" and its Development in 20th Century Brazil*. Tallinn. Tallinn University, 2014. 208 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-163-2.
20. ALARI ALLIK. *Multiple Selves of Chōmei / Ren'in*. Tallinn. Tallinn University, 2015. 153 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-188-5.

21. LIGITA JUDICKAITĖ-PAŠVENSKIENĖ. *Cartoon Subtitling as a Mode of Translation for Children*. Tallinn. Tallinn University, 2015. 173 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 40. ISSN 1736-5031. 978-9949-29-230-1.
22. TRIIN VAN DOORSLAER. *Conceptualising Translation as an Awareness-Raising Method in Translator Education*. Tallinn. Tallinn University, 2015. 85 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-236-3.
23. MARIA-MAGDALENA JÜRVETSON. *Suomen kielen nauramisverbit koloratiivikonstruktiossa: muoto, merkitys ja tehtävät*. Tallinn. Tallinnan Yliopisto, 2015. 194 lk. Tallinnan Yliopisto. Humanisisten tieteiden väitöskirjat, 23. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-251-6.
24. FRANCISCO MARTINEZ SANCHEZ. *Wasted Legacies? Material Culture in Contemporary Estonia*. Tallinn. Tallinn University, 2016. 301 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-262-2.
25. MARIS SÕRMUS. *Nature and Culture in Contemporary British and Estonian Literature: A Material Ecocritical Reading of Monique Roffey and Andrus Kivirähk*. Tallinn. Tallinn University, 2016. 160 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-264-6.
26. HEILI EINASTO. *Eesti balleti rajaja Rahel Olbrei: loometegevus, retseptisioon, pärand*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 319 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-265-3.
27. HELEN KÕRGESAAR. *Eesti hoidjakeele pragmaatilised erijooned ja dünaamika ning mõju lapse keele arengule*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 205 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-276-9.
28. NATALIA ABROSIMOVA. Развитие эрзянского письменно-литературного языка в контексте культуры. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 197 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-275-2.
29. TATJANA BOEVA. Текст как мыслящая структура: метафизика в.о. пелевина. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 192 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-279-0.
30. ANNA RUBTSOVA. Стихосложение Владислава Ходасевича. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 132 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-280-6.
31. OLGA MJOD. Писатель-протагонист в литературном произведении как частный случай “текста в тексте”. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 147 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-283-7.
32. ANTONIA NAEL. Иллюстрированный «враг»: образ русского «врага» в печатных изданиях межвоенной Эстонии. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2017. 204 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-305-6.
33. MICHAEL AMUNDSEN. Taking it to the streets: getting to the real gritty, gritty through autoethnography. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2017. 120 p. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-310-0.

34. MARGE PAAS. Empaatia kunstiteoste kogemisel: fenomenoloogiline analüüs. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2017. 133 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-323-0.
35. ELLE-MARI TALIVÉE. Kuidas kirjutada linna. Eesti proosa linnamaastik aastail 1877–1903. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2017. 233 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-318-6.
36. JEKATERINA KOORT. Maastik shanshui 山水 Hiina võimu ja vaimu diskursuses: vaade läbi Song'i dünastia kulgemisõpetuse. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2017. 185 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-327-8.
37. RAILI ALLMÄE. Iron Age Cremation Burials in South-Eastern and West Estonia. An Osteological Approach. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2017. 168 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-330-8.
38. HELEN GERŠMAN. From Terrorist Leader to Voice of Ġihād. A Rhetorical Analysis of Usāma ibn Lādin's Messages. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2017. 261 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-331-5.
39. OLGA RAZUVAJEVA. The Ottoman Reforms between 1839 and 1876 and Their Impact on the Ottoman Christians. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2017. 230 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-338-4.
40. ERGO NAAB. Ülendamisмотиiv ja ehsatoloogiline aspekt Corpus Paulinum'is: religioonilooline ja kultuuriteoreetiline käsitlus. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2017. 193 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-343-8.
41. JAAK MÄLL. The Technology of Late Medieval European Hand-Held Firearms: The "Otepää Handgonne". A Study In Experimental Archaeology. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2017. 200 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-345-2.
42. ARTO OLL. Eesti merevägi Vabadussõjas 1918–1920. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2018. 424 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-351-3.
43. MARE KITSNIK. Iga asi omal ajal: B1- ja B2-taseme verbikonstruktsioonid keeleoskuse arengu näitajana. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2018. 261 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-365-0.
44. PRIIT KRUUS. Vaikne avangard. Eesti noorkirjanike rühmituste laine ja uue meedia kooslused: Erakkonnast ZA/UM-ini. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2018. 170 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-374-2.
45. KRISTIINA REBANE. Narrare con i personaggi – il discorso indiretto libero nelle novelle di Luigi Pirandello. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2018. 231 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-376-6.
46. IGOR KOPŌTIN. Rahvuslus ja lojaalsus Eesti sõjaväes aastatel 1918–1940 vähemusrahvuste näitel. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2018. 465 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-375-9.
47. MAARJA MERIVOO-PARRO. Pursuing Estonianness in Cold War U.S.A.: Education, Recreation, Humor and Overlapping Diasporic Conditions. Tallinn. Tallinna Ülikool,

2018. 177 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-431-2.
48. HALLIKI PÕLDA. Andekusfenomeni konstrueerimine avalikus kommunikatsioonis. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2019. 177 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-443-5.
 49. MERIKE KURISOO. Vahepealsed asjad ja vahepealsed ajad. Kirikuruumi ja pildikultuuri muutumisest katoliiklikust luterlikuks varauusaegse Eesti aladel. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2019. 289 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-452-7.
 50. RIHO PARAMONOV. Eesti ühiskonna moderniseerumine avaliku privaattranspordi (voorimees ja takso) näitel, 1900–1940. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2019. 431 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-455-8.
 51. OLGA GAITŠENJA. Venekeelsete eesti keele õppijate kirjutamisprotsess. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2019. 255 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-466-4.
 52. SZILÁRD TIBOR TÓTH. Tartu kirjakeele raamid Johannes Gutsblaffi grammatikast (1648) „Kodolaste raamatuni” (1913). Tallinn. Tallinna Ülikool, 2019. 255 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-469-5.
 53. DARJA DORVING. ШАХМАТЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1920–1930-Х ГОДОВ. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2019. 202 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-481-7.
 54. PILLE ARNEK. Eestikeelsed tekstid 16.–19. sajandi Põhja-Eesti hauatähistel. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2019. 333 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-489-3.
 55. VLADIMIR SAZONOV. Aspects of Royal Ideology and Religion in Sumer and Akkad in III Millennium BCE. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2020. 214 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-492-3.
 56. MARJU TAUJAR. Algupäraste ja tõlgitud eestikeelsete tekstide sarnasused ja erinevused. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2020. 125 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-504-3.
 57. MARTTI KALDA. Vana-India ühiskondlik-poliitiliste tekstide käsitusviise. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2020. 280 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-505-0.
 58. COLM JAMES DOYLE. Policy and place: the language policies of transnational Estonian families in Tallinn. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2020. 171 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-506-7.
 59. SEDAT YILDIRIM. Deconstructing the film musical genre through film semiotics and postmodernism. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2020. 131 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-509-8.
 60. VILLU KADAKAS. Archaeological study of the rural churches of Harju and Viru provinces in Northern Estonia. Development of the building and the use of space in the

- lower zone. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2020. 219 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-516-6.
61. ANNA MOSSOLOVA. Mending the Breaks: Revival and Recovery in Southwest Alaska Mask-Making Tradition. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2020. 169 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-533-3.
 62. MIRIAM MCILFATRIC-KSENOFONTOV. Mapping the Invisible: The Elaboration of a Creative Approach to Translating Poetry. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2021. 167 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-537-1.
 63. HELIN KASK. English-Estonian code-copying in Estonian blogs and vlogs. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2021. 212 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-549-4.
 64. RITA ANITA FORSSTEN. The effects of L1-L2 analogy and transparency in Estonian adolescents' EFL idiom comprehension. Tallinn. Tallinn University, 2021. 300 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-555-5.
 65. LIISA KALJULA. Eesti sots art! Nõukogude visuaalkultuuri märgid Eesti kunstis hilisnõukogude perioodil. Tallinn. Tallinn University, 2021. 314 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-556-2.
 66. ELEN LOTMAN. Experiential heuristics in fiction film cinematography. Tallinn. Tallinn University, 2021. 243 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-590-6.
 67. MERLIN KIRIKAL. „Olin lahti murdunud elule“: modernse soo ja keha kujutamine Johannes Semperi Teise maailmasõja eelses loomingus. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2022. 268 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-594-4.
 68. MADIS JÄRVEKÜLG. Facebook as a Digital Music Platform: Communicative Reorganization of Estonian Music Cultures. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2022. 162 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-613-2.
 69. KRISTIINE KIKAS. Uncommonness in the Commonplace: Reading for Senseation in Poetry. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2022. 200 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-620-0.
 70. KSENIA SHMYDKAYA. Revolution, She Wrote: Historical Representation in the Interwar Works of Stanisława Przybyszewska, Sylvia Townsend Warner, and Olga Forsh. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2022. 428 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-632-3.
 71. MIKHAIL FIADOTAU. Exploring contexts and practices in vernacular videogame creation. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2022. 188 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-634-7.
 72. ANU KALDA. Translating perception metaphors. An empirical approach to English into Estonian translation. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2022. 179 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-640-8.
 73. KRISTA KARRO. Past is not a foreign country. Long-term history of an eastern Estonian landscape between the viking age and the early modern period (800–1629). Tallinn.

- Tallinna Ülikool, 2022. 244 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-648-4.
74. MIRIAM ROSSI. Les traducteurs sont die post pferde of the enlightenment: poet-translators in the Leningrad samizdat of 1980s. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2022. 213 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-653-8.
 75. MERILIN ARUVEE. Tekstikeskne aine- ja keeleõpetus: teoreetiline raamistik ja praktilised soovitused. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2022. 265 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-652-1.
 76. ANDRA KÜTT. 5–8-aastaste eesti laste keeleline areng ja selle seos keelelise kasvukeskkonnaga. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2023. 255 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-656-9.
 77. TAAVI REMMEL. Kirjandus kvantteooria mõjuväljas. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2023. 141 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-659-0.
 78. KRISTJAN SANDER. A tradition of mobility: land use dynamics of Stone Age hunter-gatherers in West Estonian Lowland (app. 5300–2600 BC). Tallinn. Tallinna Ülikool, 2023. 172 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-686-6.
 79. OLIVER LAAS. Toward a Nominalist Theory of Virtuality. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2023. 432 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-691-0.
 80. TIMOTHY RAYMOND ANDERSON. Outer Voices: Examining Refugee Agency and Political Life in Estonia. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2023. 204 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-704-7.
 81. MARGIT JUURIKAS. „Enne tehnika, siis meel?” Nõ ja kyōgen'i näitleja keheline toimimine ja meeleline kohalolu. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2024. 249 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-712-2.
 82. ELINA BONE. Estonian-Latvian code-copying: comparison of adoption and imposition. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2024. 176 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-713-9.
 83. JOHANNES WALTER BENJAMIN BENT. Ernst Troeltsch and Eastern Europe: Interwar Interpretations and Applications of a German Philosopher of History. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2024. 386 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-714-6.
 84. JAANA DAVIDJANTS. Participatory Social Media-Based Multimodal Storytelling of War and Conflict. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2024. 110 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-715-3.
 85. LOUISE SOPHIE STRÄULI. Public Transport as a Contested Public Space: Fare Policies and Daily Mobilities in Brussels and Tallinn. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2024. 199 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-718-4.

86. MICHAEL ANDREW KEERDO-DAWSON. Drama & Anti-drama: The Intervention of Interactivity in the Story Development Process for a Narrative Film, The Limits of Consent. Tallinna Ülikool, 2024. 235 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-722-1.
87. MART SANDER. Soundtrack of life: diegetic score as a synoptical metanarrative. Tallinna Ülikool, 2024. 144 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-726-9.
88. LOLA ANNABEL KASS. Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel. Tallinna Ülikool, 2024. 586 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-727-6.
89. MARI LAAN. Tõlkevälja kujunemine ja kujundamine: Hispaania-Eesti tõlkelugu. Tallinna Ülikool, 2024. 265 lk. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-744-3.
90. ALEKSANDRA IANCHENKO. Estranging Trams: Atmospheres of Trams in Art. 2024. 263 p. Tallinn University, Abo Akademi University. ISBN 978-952-389-081-7.
91. PEETER TINITS. Cultural Evolution in Language and Art. Tallinna Ülikool, 2024. 266 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-749-8.
92. RITANIINESTE. A Pleasure of One's Own: on the Intersubjectivity of Sexual Experiences. Tallinna Ülikool, 2024. 152 p. Tallinn University. Dissertations on humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-759-7.

DISSERTATSIOONINA KAITSTUD MONOGRAAFIAD (ilmunud iseseisva väljaandena)

1. ANNE VALMAS. *Eestlaste kirjastustegevus välismaal 1944–2000. I-II*. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikooli kirjastus, 2003. 205, 397 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. ISBN 9985-58-284-5. ISBN 9985-58-285-3.
2. ANNE LANGE. *Ants Oras*. Monograafia. Tartu: Ilmamaa, 2004. 493 lk. ISBN 9985-77-163-X.
3. KATRI AASLAV-TEPANDI. *Eesti näitlejanna Erna Villmer*. Monograafia. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2007. 495 lk. ISBN 78-9985-860-41-0.
4. KRISTA ARU. Üks kirk, kolm mõõdet. Peatükke eesti toimetajakesksest ajakirjandusest: K. A. Hermann, J. Tõnisson, K. Toom. Monograafia. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, 2008. 479 lk. ISBN 9789949446254.