
NAGU *h* SÕNAS *haljas*

Määramatuse heli

Trinh T. Minh-ha

Tõlkinud *Timo Maran*

Haljas. Kirjuta too sõna keset lauset väikese algustähega ja see hõlmab peaaegu kõike, mis rohetav ja elujõuline. Võta *h* ära ning alles jääb sõnafragment *aljas*, mille kõla ja tähendus muutuvad järsult alguskonsonanti asendades. Liites *p*, saame näiteks *paljas*. Nüüd eemalda ka *s* ning tekkiv lõputa helind jääb katkema, laulev *al-ja* ei kätke ühtegi tähendust. Et märk pääseks oma kohalt lahti ja vabaneks kivilinenud taasesitustest, tuleb ta kestus teha kuuldavaks, vaikus silpide vahel välja hääldada ja aeg peatada. Kustuta, asenda, pöördu tagasi ja siis lase olla. *H* sõnas *haljas* on nagu hall nimeta tsoon kõla ja tähenduse vahel. Kui jätta nüüd alles mõlemad, nii *h* kui ka *s*, ei pöördu me ometigi enam tagasi

Trinh T. Minh-ha, “Nature’s r: A musical swoon.” — *Future-Natural: Nature, science, culture*. (Futures, new perspectives for cultural analysis.) George Robertson, Melinda Marsh, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis ja Tim Putnam (toim.). London—New York: Routledge, 1996, pp. 86–104.

Avaldatakse autori loal.

T. Minh-ha pealkirjastab oma artikli “Nature’s r”, mida võib tõlgendada viitena pooleldi hääldatavale *r*-tähele sõnas, ehkki siit varjust aimdub ka tõdemust, et “loodused on”. Kõikides oma nüanssides tõlkimatuna, tundus sõnamängule parima tõlkevastena eestikeelne “Nagu *h* sõnas *haljas*”, milles sõnaalguline *h* jääb samuti pooleldi hääldamata ning tähendusväli ingliskeelse *nature*’ga osaliselt kattuvaks. Sellest muutusest lähtudes on pisut kohandatud ka artikli algust ja lõppu. *Tlk.*

selle sõna algesse, “puutumatu looduse” seisundisse, vaid pigem kuulatame selle kõlasid uuesti tähelepanelikult, hindavalt ja kaasa elades.

Kõrvale tajutavana, ent siiski raskesti artikuleeritavana on *halja h* alati pooleldi kuuldamatu, pooleldi välja hääldatud. See on foneem, mis jääb oma häälduse poolest larüngaaliks ehk kõrihäälikuks — see tähendab kuhugi heli ja vaikuse vahepeale. Kuulates laulu, luuletust, fraasi või isegi üksikut sõna, tajutakse nendes nii rõhuga kui ka rõhuta rütme. Tähelepanu köidab viis, kuidas tähendus ja heli teineteisega kohtuvad, et siis taas eralduda, avades ja sulgedes lõhesid ning leides loovates rütmides oma lõpud ja algused. Rohkem kui pauside ja katkete olemasolu on siin piirisündmuseks, mis sunnib hinge kinni pidama, sõna märkamatu algus — habras hetk, mil madalamaks tooniks vaibununa saab ohkest heli ja hingusest sõna. Helilisel määramatusel (nagu *h* sõnas *haljas*) on nii potentsiaali vabastada kuulaja sõna(de) raskusest, kui katkestada ka ümbritsevad, vangistavatest häälest moodustunud helimaastikud. Pärsia müstik Jalaluddin Rumi (1207–1273) on kirjutanud: “Aitab rääkimisest. Kui me sööme liiga palju rohelist, hakkame haisema nagu köögivilj.”¹

Aitab rääkimisest; kuid siiski me räägime edasi ja armume rohelusse. Me lihtsalt ei suuda lõpetada. Ja nii ei saa ka mina siinkohal peatuda, ega ju? “Looduslike toodete” propageerimise tõttu meedias ja kujutluste pärast, mis küllastavad elu moodsates ühiskondades, on raske panna loodust tagasi oma konteksti, aitamata seejuures kaasa looduse denaturaliseerimisele — osaledes seega nn kriisi loomisel, mida Euroopa kultuurikriitika näeb kui “intellektuaalse väljapressimise” vormi, seostades seda “nähtavuse epideemiaga, mis ähvardab kogu meie kultuuri”.² Sajandilõpu lähenedes tundub, et looduse diskursused ja kujundid on omandanud uue eluõiguse. Nende diskursuste poolt pingestatuna on ka looduse mõiste täielikult tagasi võitnud oma tähtsuse, ent samas muutunud nõnda tasakaalutuks, et kerkib taas küsimus “looduse”

¹Tsiteeritud mälu järgi. [J. Rumi on Pärsia luuletaja, sufist. *Tlk.*]

²Jean Baudrillard, “The anorexic ruins.” — *Looking Back on the End of the World*. D. Kamper ja C. Wulf (toim.). New York: Semiotext(e), 1989, lk 45.

elujõulisusest diskursiivse kategooriana üldse. Püüdes rakendada teistsugust lähenemist, mis teadvustaks “looduse” ületooretiseerimist, ja samas kõnelda, söömata seejuures liiga palju rohelist, avatakse siin ruum, milles looduse refleksioonid pendeldavad märgi kokkuleppelise reaalsuse (sõna kui sõna) ja nende paljude reaalsuste vahel, millest ta kõneleb või mida esitab meie posthumanistlikes “denaturaliseeritud” mõttemaastikes.

Rohkem kui neli kümnendit tagasi kirjutas Simone de Beauvoir:

Loodus on üks neist aladest, mida ta [naine] on kõige meelsamini uurinud. Noore tütarlapse jaoks [---] tähendab loodus sedasama, mida naine ise tähendab mehele: naiselikkust ja selle eitamist, kuningriiki ja pagendust; tervikut, mis on maskeeritud teiseks. [---] Kuid vähe on neid, kes tõepoolest astuvad silmitsi loodusega tema mitteinimlikus vabaduses, kes püüavad lahti mõtestada tema võõrapäraseid tähendusi, ning kes kaotavad enese, püüdes luua ühendust selle teistsuguse kohalolekuga.³

Naiselikkus ja selle eitamine. Seost naise ja looduse vahel on ühtaegu konstrueeritud, seda on esile tõstetud ja selle esinemist on meelsasti eeldatud. Pilguheit mõtteviisi, mis on lähtekohaks uute deodorantide ja teiste naistele mõeldud toodete suviste reklaamikampaaniatele 1990. aastatel, veenab, et säärane seos määratleb looduslikku üha ja järjekindlalt. Näiteks lõhnade maailmas on ilmne, et kaheksakümnendatel meeli erutanud kujutlused ja jõulised parfüümid on ajast ja arust. Tänapäeval tsiteeritakse naise ütlevat, et nad lõhnastavad endid iseenda jaoks, mitte ilmtingimata mõne mehe köitmiseks või võrgutamiseks. Fookus on täielikult nihkunud rohelisele — võimsatele looduspiltidele, värskendavatele lilleaedadele ja puuviljade lõhnale. Roheline müüb kahtlemata, ja nagu märgitud ühes naisteajakirjas “ilutööstus on näinud oma tulevikku — see on roheline just nagu miljonidollarilise rahatähe värv!”

Meediasensatsioonide maailm on alati tõestanud oma efektiivsust valikute suunajana. Ta tõlgib dekadentsi müüdavateks naudinguteks ning investeerib kriitilistesse diskursustesse, mis

³Simone de Beauvoir, *The Second Sex*. New York: Bantam, 1952, lk 669.

mõtestavad looduse hävingut vaid kui järgmist astet rohelisuse müügiedu suurendamisel. Seega on ühe ja sama ajaloolise võrgustiku osad nii diskursused, mida kirjeldatakse keskkonnakriisidele ja katastroofidele viidates, kui ka need, mis kroonivad ennast jätkuvalt läbi looduse taltsutamise ja omastamise, seeläbi kultuuri tootes. Näiteks reklaamlauset “roheline ja puhas” — *green and clean* — on ümber kohandatud, nagu nähtub ka eelnevast tsitaadist, naiselike naudingute, vabanemise ja edu kontekstide, milles Eedeni aia, kaotatud paradiisi ja keelatud vilja kujundid õnnelikult vohavad. Nagu mõnigi teine kultuuriline moodustis, on ka kriisi mõiste alati kaheosaline: ühelt poolt sisaldab ta püüdu välja astuda looduse rüüstamise vastu, samas aga annab hoogu “looduslike” toodete ja seega ka keskkonna tarbimisele. Või nagu üks kultuurikriitik seda küüniliselt sõnastab: “Üheskoos asise ja argipäevase eklektitsismiga soodustab kriis kõiki nostalgilisi ja sentimentaalseid väljendusi armastusest inimõigusteni, kommete taaselustamisest vasakpoolse poliitikani ning laidab kõike, mida peetakse uudseks ja sekluslikuks.”⁴ *Kuningriik ja pagenodus*. Üldine kalduvus vastandada loodust kultuurile, naiselikustada ja lihtsustada seda üha enam leviva vangistatu-vallutaja või võõrandatu-võõrandaja loogika raames on ekspansionistlikes ideoloogiates kesksel kohal. Feministlik ja postkoloniaalne kriitika on seda probleemi laialdaselt uurinud, analüüsides naise, *teise* ja looduse mõisteid (majandusliku ja kultuurilise) kaasajastamise abil domineerimisele püüdleva globalismi taustal. Naiselik ja primitiivne loodus, mida on kirjeldatud kui “eikellegimaad” või meheliku sümbolismi piiride taga olevat, on saanud siin terava tähelepanu osaliseks. Hiljem on väitlus nihkunud “allutamise” ja “eitamise” mõistetest arusaamani võitluslikest protsessidest (*struggle* — kui kasutada Frantz Fanoni terminit*), kusjuures omaksvõttu ja eitamist mõistetakse kui strateegia ja taktika laialtlevinud vahendeid teel uute erapoolikute vaateviiside poole. Tänapäeval, pöördudes tagasi de Beauvoiri pessimistliku seisukohani, tuleks pigem pöörata tähelepanu küsimusele: kas on olnud,

⁴Baudrillard, *op. cit.*

*F. Fanon (1925–1961) — Indias elanud kirjanik, filosoof ja psühhoanalüütik. Uuris neurooside sotsiaalseid põhjusi ning propageeris elutingimuste parandamist asumaades. *Tlk.*

kas on, ning kas tõepoolest on *nii vähe* neid — ning kes need on —, “kes astuvad silmitsi loodusega tema mitteinimlikus vabaduses, [---] ja kes kaotavad enese, püüdes luua ühendust selle teistsuguse kohalolekuga”.

VAADATES TAGASI TULEVIKU LINNA

Niikaua kui on olemas tulevik, pole ükski tõde täielik.

Cheikh Hamidou Kane

Kõik toimub nüüd. [---] Minevik on tulevik.

Patricia Grace

Me tunneme materiaalse paradiisi saatuslikku maitset. See ajab meid meeletehetele, ent mida me peaksime tegema? Ei mingit tulevikku.

Jean Baudrillard

Vaim jääb loodusest maha.

Gilles Deleuze ja Felix Guattari

Cheikh Hamidou Kane'i teoses *Ambiguous Adventure* pakub prantslase (Paul Lacroix) ja traditsioonilise aafriklase (“sõdalane” või Samba Diallo isa) kohtumine paigas nimega Diallobe ühe romaani meeldejäävama dialoogi. Paigutatuna ajahetke, mil “silmapiiri vaadates näis, nagu oleks maa hõljumas sügaviku kohal” ja “päike oli ohtlikult suurenenud”, peegeldab stseen meeste seoseid loodusega, aga ka Ida ja Lääne, traditsiooni ja kaasaegsuse, mineviku ja tuleviku vahel ilmnunud lõhet. (Pärast pikka vastasseisu oli Samba Diallo isa viimaks nõustunud faktiga, et ta poeg saadetakse uude kooli õppima Lääne väärtusi, nii nagu seda nõudis valitsuse uus süsteem.)

[Paul Lacroix] pöördus ja ütles:

“Kas see videvik ei häiri sind? Mind ennast see ärritab. Säärasel hetkel tundub mulle, nagu me oleksime lähemal maailmalõpule kui öö saabumisele.”

Sõdalane naeratas.

“Rahune. Ma ennustan sulle rahulikku ööd.”

“Kas sa ei usu maailma lõppu?”

“Otse vastupidi, ma isegi loodan seda, kindlasti. [---] Meie maailm on see, mis usub maailmalõppu: seda ühtaegu lootes ja kartes [---] ma soovin kogu hingest, et sa avastaksid taas loojuva päikese palgelt valutunde. Ma soovin seda kogu südamest kogu Läänele. Kui päike sureb, ei suuda ükski teaduslik tõestus meid hoida teda taga nutmast ja ükski mõistuslik tõend ei takista meid soovimast tema uuestisündi. Teie aga surete aeglaselt oma tõestuste raskuse all. [---]. [Teie teadus] teeb teid välise valitsejaks, kuid samal ajal määrab see teid sinna pagendusse, nii aina enam ja enam. [---] Härra Lacroix, ma tean, et te ei usu varjudesse ega ka maailma lõppu. Mida te ei näe, seda pole olemas. [---] Ent tänu minu pojale avab tuleviku kindlus oma avarad aknad sügaviku kohal, kust tuleb varjude tuuli meie närtsinud kehadele, meie kurnatud nägudele. Kogu hingest soovin ma seda avanemist. Linn, mis säärasena sünnib, saab olema meie ühine töö — meie kõigi: hindude, hiinlaste, lõunaameeriklaste, neegrite, araablaste, meie kõigi ühine töö.”⁵

Selles hapras hetkes päeva ja öö vahel leiab aset mitmekordne kohtumine. Sellal kui päike sureb läände, loobub mees Idast lei namast oma poja südames surevat Diallobe't ning pöörab pilgu ettepoole, vaatama tuleviku linna. Hetkel, mil lõppemine ja algamine segunevad ning mitte miski ei näi enam silmale ega kõrvale kindel, jäävad mitmed küsimused ohtlikult õhku. On see Ida või Lääs, mis on suremas? Ja mis täpselt sureb? Kui Ida traditsioonid annavad teed Lääne progressile ja Lääs ise suundub tõestuste koorma all oma hukatuse poole, siis on maailm ise see, mis läheneb lõpule — maailm kui globaalse ühiskonna (elluviimise) kontseptsioon. Tuleviku linn, nagu aafriklane seda ette nägi, on hoopis mitmekesisem — see saab püsida ainult lootuses ja hirmus, aknad pärani lahti sügaviku kohal.

“Alguses oli *eile*, hiljem on siin olnud mitmeid homseid,” kirjutab Boubou Hama.⁶ Vaatepilt päikeseloojangust selle täiuslikkus, kuid hääbuvas hiilguses pole kunagi vallandanud ühtset tunnet neis, kelle suhe loodusega pole mitte pealtvaataja, vaid vahetu

⁵Cheikh Hamidou Kane, *Ambiguous Adventure*. New York: Walker & Company, 1963, lk 75–80. [C. H. Kane (sünd. 1928) — Senegali päritolu kirjanik ja ühiskonnategelane. Tema romaan *Ambiguous Adventure* võitis 1962. aastal *Grand Prix Littéraire d’Afrique Noire*. Tlk.]

⁶Boubou Hama, *Le Double d’hier rencontre demain*. Paris: Union Générale d’Edition, 1973, lk 29. [B. Hama (1906–1982) oli Nigeri kir-

osaleja oma. Näiteks filmimehel Peter Kubelkal läks vaja reisi kõrvalisse Aafrika külla, et täielikult kogeda seda, mida ta oli püüdnud aastaid edasi anda oma filmides. Tagasi pöördudes oli tal oma vaatajaskonnale esitada järgmine kirjeldus. “Kui saabus õhtu,” kirjutab ta,

oli kogu tähelepanu keskendunud avatud tasandikule. Seal polnud midagi näha, kuid inimesed kogunesid siiski vaatama tasandikku ja silmapiiri [---] siis äkki tulid trummimängijad ning elevus kasvas [---] päike hakkas loojuma, väga kiiresti [---] täpselt siis, kui päike jõudis silmapiirini, lõi pealik ühe löögi oma trummil. Ma olin pisarateni liigutatud, sest ma nägin siinsamas iseenda motiivi. [---] Sedasama, mida mina tahtsin teha heli ja valgusega, tegid ka nemad. See oli vapustav, täiuslikult kooskõlaline sündmus. [---] See võrdlus nende ja minu esituse vahel annab hästi edasi meie tsivilisatsiooni olukorda. Palju tundetum substants ja vähem ilu, rohkem kiirust. Neil oli kasutada üks päev, minul iga kahekümnelejandik sekundist.⁷

Seda kooskõlalist sündmust, ühtaegu nähtavat ja kuuldatavat, seesmist ja välist, passiivset ja aktiivset, tõlgendab Kubelka ekstaatilisena, mida ta mõistab keeldumisena “aja teenimisest”, olemast vaid looduse ori või vastamast idealiseeritud elutsüklile (sünd, noorus, vanadus). Säärane interpretatsioon viitab soovile vastu hakata looduse seadustele — soov, mis sobib hästi kokku kinokunsti enda taotlustega —, kuid selles on ka potentsiaali purustada tavapärased Lääne arusaamad pärismaalastest, kelle lähedast suhet loodusega kirjeldatakse aina passiivse samastamise ja alandliku austuse terminites. *On olnud mitmeid homseid. Siin olnud.* Siin on kooskõlaline sündmus samal ajal piirisündmus; hetkel, kui pilt ja heli kattuvad, jõuab päike silmapiirini — kõver ja sirgjoon, ümar ja tasane, ring ja lineaarne näivad puutuvat üksteist, ning valgus hakkab segunema pimedusega. “Iga kord, kui päike pöördub kummuli,” kirjutab poeet Jean Joseph Rabeari-

janik ja poliitik, olnud Nigeri Rahvuskogu esimees, saanud 1971. aastal *Grand Prix Littéraire d’Afrique Noire*. *Tlk.*]

⁷Peter Kubelka, “The theory of metrical film.” — *The Avant-Garde Film*. P. A. Sitney (toim.). New York: New York University Press, lk 158. [P. Kubelka — Austraalia päritolu Hollywoodi režissöör, üks kesksemaid avangardiste Ameerika kinos. *Tlk.*].

velo, “algab uuesti ta kannatuste tee”.⁸ Ahastus ja ekstaas sureva päikese näol. Maailmalõputunnet, mida elatakse taas läbi igal õhtul, on aafrika kirjanduses palju kasutatud. Päikeseloojangut pole tingimata kujutatud päikese surmana, pigem kui lahkumise ja tagasipöördumise tsükli hetkelist katkestust ja jätkumist. Pole olemas tõelist kriisi. *Ambiguous Adventure* on üks paljudest teostest, kus kirjeldatakse õhtu tulekut millegi niisugusena, mis äratab ühtaegu nii hirmu kui lootust, ning ajahetkes, mil “kogu teadaolev maailm rikastab end poris ja veres toimuva taassünni läbi”, on koos nii minevik kui tulevik.⁹ *Kõik* on muundumises. (Õieti polegi olemas muundumist kui jätkukohta.) Maailma lõpu poole vaatamine tähendab samal ajal vaatamist kummalise ja hirmuäratava uue koidiku poole.

PIIRISÜNDMUS

Paljudes Aasia ja Aafrika kultuurides on läänelik “kurjuse” mõiste kui midagi “headusele” vastanduvat suurel määral tundmatu. Kui näiteks Nigeri jõe ääres elavate fulbade pärimusteksti *Kaidara* tõlkimisel kasutatakse terminit “kuri”, on selgituseks lisatud, et see mõiste viitab lihtsalt ühele vaimolendile, kes viib inimesi aia dates või neile halba tehes ellu “üleloomulike jõudude” plaane. Need vaimolendid moodustavad rikkaliku asurkonna, mis Amadou Hampaté Bâ järgi paikneb “poolpimeduse maal”, ning alluvad kõikvõimalikele ümbersündidele. Selline maa eksisteerib üleminekuastmena kahe maa vahel, milleks on “valguse maa”, kus elavad kõik nähtavad olendid, ning “igavese pimeduse maa”, kus elavad surnute hinged, need, kes kunagi sündivad inimesest, ning taimed-loomad.¹⁰

⁸Jean Joseph Rabearivelo, “Le vitrier nègre.” — A. Gérard (toim.), *Etudes de littérature africaine francophone*. Dakar: Les Nouvelles Editions africaines, 1977, lk 83. [J. J. Rabearivelo (1901–1937) — Madagaskari luuletaja, üks tuntumaid prantsuse keeles kirjutanud Aafrika poete. *Tlk.*]

⁹Cheikh Hamidou Kane, *op. cit.*, lk 48.

¹⁰A. Hampaté Bâ, *Kaydara*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1978, lk 10. [A. H. Bâ (1901–1991) — Mali kirjanik. *Tlk.*]

Lääne kultuurides näib üleloomulik olevat lihtsamalt lokaliseeritav, sest see on määratletud õuduslugudena tuntud žanriga. Asotsieerudes vaimude ja viirastuste maailmaga, deemonlike ja teisilmsete olenditega, on üleloomulikku alati peetud läheduses paiknevaks. Ja inimhõimust, mis näeb seda teist maailma sama selgelt kui tõelist, nimetab meie maailm “vaimust vaevatuks”. Kogu saladus, nagu kirjutab üks õuduskirjanduse meister, on tuttavaid kohti ja sündmusi kasutades “asetada lugeja olukorda, kus ta ütleks endale, et “kui ma pole piisavalt ettevaatlik, võib midagi säärast juhtuda ka minuga””.¹¹ Erinevalt aafrika kirjandusest, kus kokupuuted poolpimeduse maa ja igavese pimeduse maa elanikega leiavad tavaliselt aset teekonnal põõsastikesse või (küla, normaalsuse) asuala piiridest väljaspool, on paljudes Lääne õuduslugudes kohtumispäigaks üleloomulike olenditega mahajäetud kummutemaja. Säärane maja on tänu oma “silmanähtavale kodususele, kogunenud perekondlikule ajaloolle ja nostalgiale ning rollile kindlaima ja viimase pelgupaigana”, mis vastandub “võõrvaimude hirmuäratavale sissetungile”, alates 19. sajandist olnud “üleloomulike sündmuste” populaarseimaks toimumispäigaks.¹²

Ühel juhul on reaalsust siin kahestatud, jagatud erinevust ja kontrasti rõhutades binaarseks opositsiooniks: kodu, perekond, isiklikkus, mugavus vastandatuna deemonlike võõrvaimude sissetungile; nähtamatu ähvardamas saada nähtavaks; võõrapärasus varitsemas kõige tuttavama keskel. Teisel juhul aga on reaalsus *pandud liikumisse*, rändama valguse ja pimeduse maa vahel, ning nihkudes ühelt territooriumilt, ühete tunnustega vallast, ühest ilmast teise, muutma oma piire. Säärast paljumõõtmelist voolavust on Lääne päritolu uurija Claude Lévi-Strauss hierarhiseerinud ja põhjendanud nii:

“Primitiivseks” nimetatud rahvaste hulgas [...] on mõiste “loodus” alati olemuselt mitmetähenduslik. Loodus on pre-kultuur, aga see on ka sub-kultuur. Looduse abil ja laiemas tähenduses ka selle läbi võib inimene loota kontaktile oma esivanemate, hingede ja jumala-

¹¹M. R. James, tsiteerituna Edward Wagenknechti poolt, *Seven Masters of Supernatural Fiction*. New York: Greenwood Press, 1991, lk 51.

¹²Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992, lk 17.

Nagu h sõnas haljas

tega. Seega on looduse mõistes ka “üle-loomulikkuse” komponent ning see “üle-loomulikkus” on vaieldamatult kultuurist kõrgemal, nii nagu loodus ise on kultuurist madalamal.¹³

Mitmetähenduslikkusest saab siin looduse võimalus avaldada jätkuvat vastupanu hierarhilistele ja lineaarsetele kategooriatele. Eesliited *pre-*, *sub-* ja *super-(üle-)* tunduvad “lootusetult” asjakohatuna, nagu ka püüd paigutada “kultuuri” taas kord kesksele kohale, pöördudes selle kui organiseeriva mõiste juurde. Sest ikkagi — “kui vaimu nähakse [---] siis mis seda näeb,” nagu küsis Algernon Blackwood, kelle jaoks meie nn igapäevane teadvusseisund on vaid üht tüüpi teadvus paljudest võimalikest, mida kasutades näeme ehk vaid üht inimest sajast kui tõeliselt “reaalset”.¹⁴ See, mis jääb ebaselgeks ratsionaalsele ja loogilisele mõtlemisele, võib olla kristallselge teiste teadvusetüüpide jaoks ning loodus (kui mõiste) paistab “olemuslikult mitmetähenduslik” ainult neile, kes ei soostu ise selles mitmetähenduslikkuses osalema. Vaimust vaevatud, kummituste maja, “reaalne” inimene. Isegi kui teadvusesfääri püüda avardada äärmuseni, näib tajutu siiski jäävat humanistliku mõtetraditsiooni määratuks. Antropotsentrismi silmaklapid võivad inimese vaatevälja ulatuslikult piirata. Boubou Hama selgitab omaenda rahvapärasesst klassifikatsioonist lähtudes Läänele järgmist:

Kõiksuses pole mitte miski üleloomulik. Kõik on loomulik. Üleloomulikkus on Lääne mitteteadusliku mõtlemise avastus, tema võimetus mõista aine hingust ja olendite vaimu ning eristada neid mõlemat mateeriast.¹⁵

Hämarik — kaks valgust. Kaks maad, kaks maailma. Piiri, kust loodus algab ja kus ta lõpeb, on alati olnud raske määratleda. Eriti siis, kui nähakse ennast selle osana. *Kõik on looduslik. Hing, vaim, energia.* Reaalsused muutuvad näiteks vastavalt valguse langemisnurgale, ning samale sümbolile antavad tähendused

¹³Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, II. New York: Basic Books, 1976, lk 320.

¹⁴M. R. James, *op. cit.*, lk 71. [A. Blackwood (1869–1951) — inglise kirjanik ja publitsist, mitmete fantaasia- ja õudusromaanide autor. *Tlk.*]

¹⁵Boubou Hama, *op. cit.*, lk 409.

võivad päeval ja öisel ajal olla täiesti erinevad. Jällegi *Kay-dara's* viitab A. Hampaté Bâ teadmisele nii kosmilisest korrast kui korrapäratusest, ühe olemisviisi asendumisest teistsugusega ja seekaudu ka päevastele ja öistele tähendustele, mis iga sümboliga seonduvad. Näiteks kameeleoni seitsme omaduse hulgas märgib “värvi muutmine päevases tähenduses sotsiaalseks inimeseks olemist, [---] võimet säilitada head läbisaamist kõigiga või kohandada ennast erinevatele tingimustele. [---] Öises tähenduses aga sümboliseerib kameeleon silmakirjalikkust, [---] originaalsuse ja omapära puudumist”.¹⁶ Teadmistele aga viidatakse kui olemisele samal ajal “kaugel ära ja lähedal”; kui millelegi vormitule, mis samas ei kohku ka tagasi võtmast konkreetset kuju, haarates nii elu mitmekesisust selle teisestes ja kolmandates tähendustes. Sest päevase ja öise vahel on olemas ka kolmas tähendustesfäär, — poolpimedus, kus kõik ümbersünnid on võimalikud ning milles peitub suur valik kõikvõimalikke tähendusvarjundeid.

Olukorra või nähtuse äärmustele viitavana kannab kolmas tähendussfäär endas potentsiaali muuta iga vastandust. Teisisõnu, see võimaldab ületada duaalsust, mõtestades seda erinevusena. Katkendis Boubou Hama romaanist, mis kannab tähendusrikast pealkirja *Le double d'hier rencontre demain* (Eilse kahetisus kohtab homset), märgib “[mitme]kordsuse” mõiste “duaalsuse” üle järgmisel viisil: “Kustuv päev tähendab maailma lõppu vaid sellele, kes on harjunud elama eredas päikesevalguses; see on Souba maailma taandumine, samas kui pikenevates varjudes ilmneb luminesents — teise, Bi-Bio maailma hele päevavalgus. [---] Tema jaoks on öö “pimenev majakas””.¹⁷ Kui üleloomulik sisaldub looduses, kui selle avaldumine on vaid kohaks, kus looduse enese jõud inimestele arusaadavaks saavad, ning kui seda üleloomuliku tajutakse nii sees- kui väljaspool küla ja kultuuri piire olevana; ehk teisisõnu, kui öid nähakse päevades ja päevi öödes, siis ei saa ka “loomulik” asuda kusagil mujal kui sealsamas looduse piiridel.

¹⁶A. Hampaté Bâ, *op. cit.*, lk 83.

¹⁷Boubou Hama, *op. cit.*, lk 203.

LOOMU(LIKKU)SE ALGED

Loomulik/looduslik *püsi*b looduse ja kultuuri serval. Nihkudes ühest tõelisusest, kontekstist, olukorrast teise, vaidlustab tema piiripealsus iga esitatava definitsiooni. Kui pidada kirjutamist millekski loomulikuks, siis loodus tõendab kindlasti ka oma kirjutamisväärsust. “Muusika, nii nagu mina sellest aru saan, on ökoloogiline. [---] See ONGI ökoloogia,” kirjutas John Cage, kes on rääkinud loodusest kui vee, õhu, taeva ja maa “toimimisest üheskoos” — mille lahutamine (inimese poolt) seab looduse ohtu.¹⁸ Just säärane üheskoos toimimine eristab kunsti, mis *imiteerib* loodust, kunstist, mis Ananda K. Coomaraswamy järgi “on nagu Loodus, kuid mitte välimuse, vaid toimimise poolest”.¹⁹ Realistlikku kunsti peetakse siin dekadentlikuks, sest see ei küüni tasemeni, “mis on vastav inimesele, kes tajub mitte ainult aistitavaid vaid ka mõtestatavaid maailmu”, ja seega, “mida enam on kujutis “loodustõene”, seda enam see tegelikult *valetab*”.²⁰

Aasia traditsioonilises kunstis on loodusel alati olnud silmapaistev roll, kuid sündmuste tunnistaja või omaette reaalsusena pole ta poole pöördunud pelgalt metafoorsetes või sümbolistlikes terminites. Selle asemel et lihtsalt peegeldada vaatleja tundeid või meeoleolusid, on ta ülesandeks olnud neid (tundeid ja seisundeid) *esile kutsuda*. Nii näiteks on teada, et Sumie koolkonnas ei lubatud joonistuse vähimatki viimistlemist — täpsed, kiired ja kindlad pintsli tõmbed tehti paberile, mis oli nõnda õhuke, et väiksemgi kõhklus oleks selle kortsutanud või rebestanud. Säärases joonistuses on jooned ja pintsli tõmbed lõplikud ning kunstiteoses kehastusid nii looduses kui ka inimese teos-mõttes-tundes avalduvad kujunemised ja liikumised.

Piirisündmus. Säärane maalimine on loodusega üheks saamise viis või loomulik vastavus/vastus, mis sünnib mitte-teadmise kaudu. Sündinuna vaikusest, eristub mitte-teadmine nagu ka

¹⁸John Cage, *Pour les oiseaux*. Paris: Pierre Belfond, 1976, lk 231. [J. Cage (1912–1992) — helilooja, avangardismi üks olulisemaid esinajaid Ameerika muusikas. *Tlk.*]

¹⁹Ananda K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*. New York: Dover, 1934, lk 11.

²⁰*Ibid.*, lk 128–129. Siinkirjutaja rõhutus.

mitte-olemine siin selgelt teadmatusest ja olematusest. Sidekriips loob kogu erinevuse. Ilma selleta aetakse *piirideta* tundeseisundid segamini teadmise puudumisega või siis lükatakse kitsarinnaliste ratsionalistide poolt müstika valda. Loodus *kutsub* joonistajas *esile* mitte-teadmise, ehk nagu R. G. H. Siu on ütelnud: “loovas otsimises peegeldub mitte-teadmise kuma”.²¹ Teadaolevateks objektideks saamise või mitte-saamise seisundis püüab joonistus endasse “tiigri tiigrisuse” ja edastab tolle, Siu arvates “looduse tunde, millele on raske võrdlust leida antropotsentristlikest õhtumaa maalidest”.²² Su Tung-Po (1035–1101), kelle mõju maalijatele oli ulatuslik, soovitas haarata asju nende kujunemises ning mitte keskenduda välistele ja kindlatele vormidele. Rõhutades seeläbi vajadust kaasata piltidesse aja kestuse elustavat mõju. Ka Li Ji-hua (1565–1635) arendab mõtet säärasest sisemisest üleminekust, arutledes tindi ja pintsli töö üle järgmiselt:

Maalides on oluline teada, kuidas õieti hoida, ent samuti, kuidas minna lasta. [---] Olgugi et kujundeid visandades on lõplikuks eesmärgiks jõuda terviktulemuseni, peitub kogu tegutsemise kunst rütmides ja katkendlikes vihjetes. Seetõttu on vajalik ka teadmine, kuidas minna lasta. See on põhjuseks, miks joonistaja pintsli tõmbed katkevad (katkestamata hingamist, mis neid elustab), et täituda nii “küllastava tähendusega”. Tulemusena võib mägi lõuendil sisaldada tühje pindu ning puul võivad puududa mõned oksad, mis on jäänud kujunemise staadiumi olemise ja mitteolemise vahel.²³

Kestvus. Maalimises, mis säärasena järgib looduse toimimisviise, salvestub looduseks-kultuuriks-inimeseks saamine. See, mis hingab Li Ji-hua rütmides ja loob kõigil tühjadel pindadel liikudes puudumise kohaloleku või keskme puudumise, pole midagi salapärasest ega ligipääsmatut, vaid veel mitte-olev, mis on alles kujunemas. Shen-Hao (17. sajand), kelle uurimus maalimisest rõhutab vajadust otsida inspiratsiooni vahetult loodusest, kirjutab kunstnikust Ni Yu’st, kes inspireerituna *i*-st (tõlgitakse kui ideed,

²¹R. G. H. Siu, *The Tao of Science*. Cambridge, MA: MIT Press, 1957, lk 78.

²²*Ibid.*, lk 76.

²³François Cheng, *Souffle-esprit*. Paris: Editions du Seuil, 1989, lk 33–34.

soovi, taotlust, toimivat südametunnistust või täpset nägemust) maalis ühel ööl bambusevõrseid. Avastades järgmisel hommikul, et maalitu erines märgatavalt päris bambusevõrsetest, hüüatas Ni Yu naljatades: “Sarnaneda eimillegagi — aga see on just kõige raskem!”²⁴ Öö ja päeva üleminekud, samuti kõik teised äärmuslikud olukorrad, on läbi aegade olnud väljakutseks kunstnikele ja kirjanikele. Ch’ien Wen-shih (Songi dünastia, 960–1279) on märkinud:

On lihtne maalida mägesid selge või vihmade ilmaga. Kuid palju keerulisem on haarata hetke oleva ja mitte-oleva vahel, kui ilus ilm on andmas teed vihmale või vastupidi, kui vihm on lõppemas ja alistanud ilusale ilmale. Aga samuti hommikuudu või päikeseloojangu vinet, mil asjad upuvad hämarusse — veel eristatavad, kuid juba haaratud nähtamatu halo poolt, mis kõik ühte seob.²⁵

Äärel. Kunstnik ei jää looduse suhtes pealtvaatajaks, pigem saab ta osaks looduse kujunemisest. Esimene kuuest Hsieh Ho (6. sajand) sõnastatud kaanonist ütleb, et kunstiteos peab esile tooma “hinguse (*ch’i*) mõju elusa liikumises”.²⁶ Kui maalil puudub *ch’i*, on selle vormid elutud. Wang-Wei (699–759) uskus, et samuti kui *I-Ching*’i pidevalt muutuvates joontes peitub ka maalide pintslitõmmetes, vormides ja sümbolites looduse igavene muutumine. Shih T’ao (1641–hiljem kui 1710) arendab edasi maastike “ootamatute” muutumiste vaatlemiskunsti, samas kui Pu Yen-t’u (18. sajand) kirjutab vajadusest hõlmata lõpmatut lõplikusse, nähtamatut nähtavasse, sest “kõik looduse elemendid, mis paistavad lõplikuna, on tegelikult seotud lõpmatuga.”²⁷ Siinkohal võiks tuua hulga näiteid traditsioonilistest Aasia kunstnikest, kes selle asemel, et püüda luua sarnasust looduse välise ilmaga (*hsing*), pöördusid looduse kujunemise lätete poole.

Liikudes traditsioonilisusest postmodernismi ja Idast Läände, pole mitte vähem asjakohased tänapäeva teoreetikute nagu Gilles

²⁴*Ibid.*, lk 56.

²⁵*Ibid.*, lk 114–115.

²⁶Tsiteeritud Coomaraswamy järgi, *op. cit.*, lk 15. [Hsieh Ho määratles Hiina kunsti kuus põhiprintsiipi (*lui fa*) ja klassifitseeris nende alusel Hiina varajasemate perioodide kunstnikke. *Tlk.*]

²⁷François Cheng, *Souffle-esprit*, lk 30, 46–47.

Deleuze'i ja Felix Guattari kirjutised. Guattari töödes võib näha lähenemist "orientaalsele müstikale" ja tugevaid mõjutusi Aasia esteetilisest "ühtsustundest loodusega". Sellelt pinnalt võtsid Deluze ja Guattari kasutusele "risoomi" mõiste, mis hõlmavat "kõiki "kujunemise" viise". Nad märgivad Lääne klassikalises filosoofias valitseva binaarse loogika ja "ühest-saab-kaks"-mõtteviisi kohta: "Loodus ei toimi sel viisil, looduses moodustub juurestik mitmekordselt hargnevatest ja kihtidena külgnevatest juurtest, mitte aga ühest selgesti piiritletud juurikast". Läänelikule puujuuresarnasele tsentraalsele ja hierarhiliselt harunevale süsteemile vastandavad nad idapärase mudeli risoomist, mida pole võimalik taandada üheks ega tuletada ka algühikuid liites, sest see "ei koosne ühikutest, vaid [[---] liikumises olevatest suundadest".²⁸

Kujunemine pole siin ei sarnanemine, jäljendus, identifitseerimine ega arenemine varem olnust. See ei loo midagi peale iseenda, sest see tekib liidu, mitte liigitumise läbi. Seega sisaldab kujunemine alati vähemalt kahekordset liikumist, sest ka see, kes kujutab, kujuneb: "Kunstnik või muusik mitte ei imiteeri looma, vaid ta saab kujutatavaks loomaks selsamal hetkel, kui loom vormub selleks, milleks inimene tahab. See on loodusega kooskõlas olemise kõrgeim väljendus."²⁹ Deleuze ja Guattari arendavad risoomi mõistet edasi, nähes seda eri tasanditest koosnevana ning "keskel, asjade vahel, keskkohas, *intermetso*" paiknevana: omamata kulminatsiooni ega katkemispunkti, pole liikumistel selles algusi ega lõppe, pigem on need lähenemised ja kaugenemised. Keskkel olemine "ei tähenda siin mingil juhul keskpärasust. [---] Olla asjade *vahel* ei tähenda selgesti määratletavat suhet, mis ulatub ühest teiseni ja jälle tagasi, vaid [---] voolu ilma alguse ja lõputa, mis pidurdub äärtel ja kogub kiirust keskosas".³⁰

Siinkohal meenub Hiina kunstiteooriates ja filosoofias levinud keskruumi või kesktee kontseptsioon. Keskkohat ei tähenda selles kontekstis staatilist tsentrit ega ka otsustavuse puudumist või vii-

²⁸ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, lk 25. Siinkirjutaja rõhutis.

²⁹ *Ibid.*, lk 305.

³⁰ *Ibid.*, lk 25.

det kompromissidele. Otse vastupidi, kese on koht, kus äärmused kaotavad oma jõu, kus kõik suunad on (veel) võimalikud, ning kus järelkult on ka liikumisvabadus kõige suurem. Säärasena, kummalegi poolele järele andmata, kuid võttes samas arvesse mõlemal äärel toimuvat, viib kesktee detsentraliseerimisele, pidevale teadvelolekule ja kohanemisele muutuvate tingimustega. Keskelolemine (*Chung*) käib tavaliselt koos *Ho*'ga, mida on tõlgitud kui harmooniat. Ka harmoonia ei tähenda siin ühetaolisust: see sünnib pigem "liikumiste ja tähelepanekute mitmekesisusest ja rikkusest. [...] Harmoonia pole ühitatav pelgalt erinevustega — ilma erinevusteta ei saakski olla harmooniat".³¹ Seega pannakse siin paari erinevused ja harmoonia, mitte aga erinevused ja konfliktid. (Liiga sageli on viidatud erinevustele kui konfliktide põhjusele ja lähtekohale, kuigi erinevused võivad eksisteerida ka konfliktideta, konfliktide ajal või nende kõrval.) Harmoonia—erinevus—kese. Pöördudes tagasi Deleuze'i ja Guattari terminite juurde, pole äärmustevaheline ruum mitte selgesti määratletav suhe ega pendeldamine kahe tuntud punkti vahel, vaid "ristisuund, põikiliikumine, mis uhub üle *nii* ühest *kui* teisest suunast".³²

Hämariku hall, neutraalne hall

Teatavasti pole Lääne kunstiteooria mõistele *nature morte* Kaug-Ida traditsioonilises maalikontseptsioonis õieti vastet. Pole oluline, kas kujutatakse lille, puuvilja või kogu maastikku. Isegi kui maalitud on vaid ühte bambusevõrset, on vaataja näinud ja oma pilti haaranud ometi kogu bambusevõsa selle tiheduses või isegi kogu looduse selle ääretuses.³³ Kujutada *ch'i*-d (elu hingust/hinge), mis paneb liikuma bambusevõrsed, lastes jäädvustada sel paberile või siidile omaenda sisemise vormi, tähendab haarata maastikku kogu selle liikumises, kordustes ja ühtsuses. Arusaam, et olemise ja mitteolemise vahel on kujunemise ruum, samuti põhimõtte, et väljenduda saab mitteväljendamise kaudu, on Ida

³¹Siu, *op. cit.*, lk 127.

³²Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op. cit.*, lk 25.

³³Toshihiko Izutsu, "The elimination of colour in Far Eastern art and philosophy." — *Color Symbolism*. Dallas, Texas: Spring Publications, 1977, lk 185–189.

esteetikas ja vaimses teadlikkuses kesksed. Nagu R. G. H. Siu on märkinud: “Hindu Samkara väidab, et asju vaadeldes me mitte ainult ei taju neid, vaid siin on veel miski, mis pole ei meie ise ega ka see taju”.³⁴

Klassikalises jaapani kirjanduses on loodust sageli võrdsustatud värviga. Minna loodusesse tähendab kohtuda värvidega, mis oma lõpmatult varieeruvates toonides võivad tuhmistada inimese esteetilist meelt. Samuti on loodust kirjeldatud kui hinge puudutatavat paika. Loodus võib ühtaegu näida tundlikule vaatajale ilusana ja olla seega meditatsiooniobjektiks, kuid samas on ta segadusseajav — teisisõnu, see on ilu, mis muutub — rikkalikud värvitoonid ning varjud teisenevad iga hetkega läbi päeva- ja aastaegade. Iidne Jaapani sõna *iro* ‘värv’ äratavat “mõtte aja möödumisest, “muutumisest” selle mitmesugustes tähendusvarjundites. [---] Hõlmates ka “ilu” nüansse, viitab *iro* otseselt kaduvalle ilule või tunnetele, mis on ebapüsivad.” Hiljem hakkas sõna tähistama “naist, prostituuti või armastatut kui [mehe] kire [mööduvat] objekti”.³⁵ Loodus, värv(id), naine, seks. Loodus, vaim, vari (varjud), rahu. Tipnedes tuttava looduse kujundiga, pole need kaks mõistete kombinatsiooni tegelikult vastandlikud. Siin on nad esile toodud kui vaid kaks neist paljudest ohustatutest, mis värvi/looduse kontseptide “taaselustamise” käigus hävida võivad.

Loodus: naiselik, seksuaalne, aga ka üleloomulik, vaimne. Puhkus. Luuletus (Fujiwara no Teika, 1162–1241), mida Jaapani teetseremooniate meistrid oma motoks peavad, kõlab järgmiselt:

*Pilk ei rännates
leia koltunud lehti
ega õisi vaid
kõrkjaonn lahe kaldal
hämaraal sügisõhtul.*³⁶

³⁴Siu, *op. cit.*, lk 71.

³⁵Ooka Makoto, *The Colors of Poetry: Essays in Classic Japanese Verse*. Michigan: Katydid Books, 1991, lk 37, 39.

³⁶Tsiteeritud Izutsu järgi, *op. cit.*, lk 176. [Eestikeelne tõlge Rein Raud. *Süda on ainuke lill*. Tallinn: Eesti Raamat, 1992, lk 149.]

Ilu kaduvus — tunne, mis (nähtamatu-nähtava piiri puutudes) seob ühte nostalgia ja põhjatu selguse; mis, leides kõige ootamatu-maid väljundeid “minevikuks”, “tulevikuks” ja “olevikuks” nime-tatavates välistes sfäärides, markeerib tõelise ja käegakatsutavana loomuliku-üleloomuliku piiri. Seesama kaduvuse tõelisus seob ka ülalkirjeldatud maailmalõpukujundit ja hämarikku — ka need on mitte-olevaks saamise hetked, milles nähtava ja nähtamatu mäng tekitab tunde vaimse absoluudi ulatumisest meie üürikesse reaalsusse. Üleloomulik on alati siinsamas. Ning olematuse ko-halolek looduses tundub käegakatsutavalt tõene. Jäädes truuks Kaug-Ida traditsioonilisele esteetikale, esitab ülalloodud luule-tus loodust *muutumises*. Selles kujutatakse üleminekuid olemise ja mitteolemise vahel värvide (ja seega ka looduse) esinemise ja puudumise kaudu. See, millele värssides otsesõnu viidatakse kui puudumisele või vähesusele, võimaldab ühetoonilisel maastikul tegelikult avalduda oma *puhtaimas ilus*. Suve- ja sügisevärvid on tegelikult esitatud eituse (*ei, ega*) ja toonilise hillitsetuse kaudu. Neid on kasutatud vaid selleks, et juhtida hiljem lugeja tähelepanu hämaral sügisõhtul lahe kaldal seisvale värvitule kõrkjaonnile.

Teemeistrite poeem on näide “kunstilisest asketismist”, “to-naalsest hillitsetusest” või “tähelepanuväärsest loomulikust kaldu-vusest [---] värvi alistamise ja allasurumise poole”, mis Toshihiko Izutsu arvates on “Kaug-Ida kultuuride üks kõige iseloomuliku-maid jooni”.³⁷ Säärane “esteetiline teadlikkus” ei tulene põlgusest värvikülluse vastu, vastupidi, pigem on ta välja kasvanud väga teravast värvitajust ja lõpmata peente toonierinevuste kirjeldami-sest. Näiteks Heiani ajastu (794–1185) õukonnadaamide kirjuti-ses, mis moodustavad selle aja proosaloomingu, mainitakse enam kui sada seitsekümmend värvitooni, mida on võimalik kombi-neerida värviharmoniaatesse (näiteks rõiva- ja kostüümikunstis). Erinevalt sellest “naiselikkusega seostatavast” esteetilise aristok-raatsuse ja peenutsemise perioodist on Momoyama ajastu (1573–1615) läbi imbinud “mehelikust vitaalsusest” — oma pimestavalt selgete värvide ja joovastavate dekoratsioonidega on see ajastu järgmiseks kõrgpunktiks Jaapani esteetilises maitses. Siiski on nende küllastatud ja elavate värviilmadega kõrvuti eksisteerinud

³⁷*Ibid.*, lk 168–169.

täiesti teistsugune must-valge harmoonia, uduhalli või lahjendatud tindi maal, mis võeti kasutusele *zen*-budismi mõjutusel (juurdus Kamakura ajastul (1192–1333), ehkki monokroomse maali meistritööd jäävad Muromachi ajastusse (1392–1573)). Nii arenes Momoyama ajastu ekstravagantne värvikasutus käsikäes värviküllusest loobumisega — toonilise tagasihoidlikusega, mille läbi seob Jaapani teemeister Sen no Rikyu (tuntud ka Soeki nime all, 1521–1591) oma õpetuses maali- ja teekunsti.³⁸

Juhiste seas, mida Soeki andis teekunsti õppijatele, oli ka nõue kanda “puuvillast kimonot, mis värvitud tuhaga neutraalseks halliks”. Nagu teada, leidsid meistri püüdlused lihtsuse ja vaoshoituse suunas laialdast järgimist ning koos teekunsti populaarsuse tõusuga levis ka hall värvitoon. Hall värv sai rahva hulgas sedavõrd üldiseks, et Jaapanit hakati laialdasemalt seostama tuhakarva neutraalse tooni, “roti värvi” või Rikyu hämarikuhalli värvitooniga. Hallide varjundite suur hulk, mis saadud matistamis- ja hajutamistehnika abil, oli Jaapani esteetika valdav Genroku ajastust (1688–1704) Tenmei ajastuni (1781–1789) ja hiljemgi. Püüdes määratleda oma loomingu ruumilist ja avatuks jäävat esteetikat, ei kohku näiteks tänapäeva arhitekt ja kunstiteoreetik Kisho Kurokawa viitamast kogu jaapani kultuurile kui “hallide toonide kultuurile”. Nähes Rikyu hallis loendamatu toonide segunemise, sulamise ja vastastikuse neutraliseerimise läbi tekkivat värvitud värvi, väidab Kurokawa selle olevat tõendiks mitmekordsete ja samaaegsete tähenduste võimalikkuse kohta. Ta kirjutab:

Rikyu hall muudab mõõtmelise, skulpturaalse, füüsilise ruumi üheplaaniliseks ja pildiliseks ruumiks. Tokyo, samuti kõigi teiste Jaapani traditsiooniliste linnade tänavad, saavutavad oma erilise ilu loojangu hallis valguses. Siis toimub perspektiivide sulandumine — sinakashallid katusekiivid ja valged krohvseinad lahustuvad ühtlasesse halli, tasandades kõik aistingud kaugusest ja avarusest. Kolme mõõtme üleminek kaheks on draama, mida Lääne linnades just eriti tihti ei näe.³⁹

³⁸Informatsioon, mis on üldjoontes antud Izutsu poolt. *Op. cit.*, lk 170–174.

³⁹Kisho Kurokawa, *Rediscovering Japanese Space*. New York: Weatherhill, 1988, lk 405. Ka eelnev informatsioon Rikyu halli kohta

Nagu h sõnas haljas

Säärane kahemõõtmelisuse taju öeldakse olevat kõigi traditsioonilise jaapani kultuuri ilmingute aluseks, olgu tegemist siis maalikunsti, teatri, muusika, arhitektuuri või linnakujundusega. Kurokawa nimetab “halli ruumi” sisemise ja välimise vahealal asuvaks; sfääriks, kus need kaks, sisemine ja välimine kohutuvad. “Halli hetkena ajas” kirjeldab ta *senuhima* ehk “kasutamata intervalli” kontseptsiooni, mille arendas välja Zeami Motokiyo (1364?–1443), tähistamaks taotlusetuse või ärajäetud toimingu hetke no-teatris. Paljude teiste terminite seas, mis tähistavad ajalist, füüsilist või vaimset “hallust” jaapani kultuuris, mainib Kurokawa samuti sõna *ne*, mida on kasutatud nii inimese kui looduse tekitatud muusikaliste helide tähistamiseks. Kurokawa kirjutab, et “see seisab poolel teel muusika ja heli vahel, tähistades halli ruumi nende kahe sfääri vahel. Samuti väljendab mõiste *ne* jaapani kultuuri omapära märgata, läbi elada ja alal hoida ühisosa loodusega”.⁴⁰

Hundi haihtuv sarm

Muundumise draama. Ilu, mis hajub. Languse, mööduvuse ja mineviku ahvatlus. Loodus pole kunagi staatiline, ja *muusika on ökoloogia*. Värvusõpetuse järgi asetsevat hall inimese tajutavate värvuste sfääri keskel. Inimene ongi siis see hall keset maailma kromaatilist segadikku. Kuid tavaline hall, nagu on eelnevalt kirjeldatud jaapani esteetikale viidates, pole niivõrd võrdsete koguste musta ja valge värvi segamise tulemus, vaid “mittevärviline värv”, milles kõik värvused üksteist tasakaalustavad. See uus toon on aga siiski eraldiseisev värvus, ei valge, ei must, vaid kusaigil vahepeal — *keskel* asuv, kus võimalused on piiritud. *Intermetso*. Keskteena värvuste vahel, on hall loodud mitmekesisusest, või laenates Deleuze'i ja Guattari termineid, “liikumises olevatest suundadest”. Kurokawa täpsustab: “Erinevalt hallist Läänes, mis

on suurel määral võetud Kurokawalt, lk 53–79. Vt ka Kurokawa, *Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis*. Washington, DC: American Institute of Architects Press, 1991, lk 89.

⁴⁰Kisho Kurokawa, *op. cit.*, 1988, lk 58.

on valge ja musta kombinatsioon, oli Rikyu hall nelja värvi — punase, sinise, kollase ja valge segu.”⁴¹

Rikyu hall on kujunemise viis. Värviks/mittevärviks kujunemine. Ajaline, füüsiline ja mentaalne vahemaa kahe nähtuse vahel kehastub siin nähtavaks visuaalseks, muusikaliseks ja vaimseks mõõtmeks. Ilma selle mõõtmeta jääks hall (nii Jaapanis kui ka mitmes läänelikus kontekstis) kultuuripiiridesse kätketud tuhmuseks, mis tavaliselt viitab selguse puudumisele; lõpetamatuse seisundile; ükslusele ja hingetule vaatele (hallid tänavad, argipäeva hallus); negatiivse värvinguga vaheseisundile või positsioonile (näiteks hoidumisele moraalsest ja seaduslikust vastutusest, olemata ometigi seejuures läbinisti ebamoraalne või mitteseaduslik); kurbusele, melanhooliale, tüdimusele, rahulolematusele (hallid päevad, hall taevas); ja viimaks — mis pole sugugi vähem oluline — looduse reostamisele ökoloogiliselt destruktiivsete tehnoloogiate abil (milles kaasaegne Jaapan osaleb kui üha võimsam tööstusriik). *Palju vähem tundlikkust ja ilu, rohkem kiirust*. Suhte arendamine loodusega masinate abil, mis on loodud looduse valitsemiseks, tähendab paradoksaasel kombel igatsuse kasvatamist selle looduse järele, mida pole veel taltsutatud inimese kasuahnetest eesmärkidest lähtudes. *Loodus, värv, naine, seks*.

Ökofeministlik kriitika loodus- ja sotsiaalteadustes on näidanud, et modernistliku maailma iha metsiku looduse järele rahuldatakse tihti seiklusturismi ja seksturismi kaudu (näiteks Taisse, Keeniasse, Dominikaani Vabariiki). Ameerika, Euroopa ja Jaapani ärimehed reisivad ümber maailma, otsides ja saades seksuaalset kogemust eksootilise “mööduva iluga” — ajutise ja “ebapüsiva” iha objektiga —, mis asub maailma vähe- või mitteindustrialiseeritud piirkondades või pärineb sealt. Mida kaugemal (mehelikust) mõistusest ja lähemal loodusele võõrsilt hangitud kireobjekt on, seda tõenäolisemalt kompenseerib ta loodusest võõrdumist. Näib, nagu oleks seksuaalne vahekord tänapäeva tehnoloogiatesse inimese peaaegu ainsaks tegelikuks võimaluseks saada otsest kontakti loodusega; “seksuaalakt, mis on seotud tarbimise ja majan-

⁴¹Kisho Kurokawa, *op. cit.*, 1991, lk 70.

dusliku ekspluateerimise võrku, või mis muutub pühitsetud pelgupaigaks väljaspool tavaelu”.⁴²

Ekspluateerituks saamine, pelgupaigaks saamine. Nii seksuaalne kui ka vaimne ulatub osalt loodusesse. *Äärmuste vahel olev ristisuund, põikiliikumine, mis uhub üle nii ühest kui teisest suunast*. Pimeduse ja valguse maa vahel on hämariku maa, mille elanikud rändavad asjade päevaste ja öiste tähenduste vahet, liikudes ühest kehastumisest teise, muutudes. Kristlikus sümboolikas tähistab hall *surnust ülestõusmist*. Keskaegsed kunstnikud maalisid Kristuse rüü hallina — tuha ja udu värvi —, kui ta pidas viimset kohtupäeva. Siit ongi pärit kujund enese tuhaga katmisest ägeda valu väljendamiseks, tuhkhall on ka leina värv. Äratada unistusi, mis tõusevad hallidest ududest, tähendab ka pöörduda alateadvuse tasandi poole, teadvuse ilmnemise protsessi poole (kas ei viita prantsuskeelne väljend *se griser* — poolpurjus olema — hallile värvusele kui poolteadvuslikkuse tähistajale). Udu on paljudes kultuurides määramatuse (halli ala tähistav) sümbol; ta viitab (r)evolutsiooni staadiumile, vormi ja vormituse vaheastmele, kus vanad vormid kaovad, kuid uued pole veel muutunud eristatavaks. Kaug-Ida maalikunstis loovad näiteks horisontaalsed ja vertikaalselt kerkivad udud katkestusi narratiivis, üleminekuid ajas, sissepääsu üleloomulikule, vaheastmeid eri olukordade vahel ja sissejuhatusi manifestatsioonideks.⁴³

Tundlik, hajutatud ja kordumatuna muutuv koidu- ja loojan-
guvalgus on alati olnud kõige otsitum valgus värvusfotograafias. Tõesti, just päikese tõusu ja loojangu “maagiliste tundide” jooksul tabab fotograaf täielikult kõiki värvinguid ja toone, mis ilmnevad värvide järkjärgulisel sügavnemisel ja hajumisel. Nii nagu poeete on kütkestanud muutumised ja taastekkimised, tõmbab ka fotograafe õhtute ja hommikute kiirete valgusteisenemiste poole. Lummatuna haprast päikesevalgusest, mis tungib läbi hommikuse udu, märgib John Hedgecoe: “Hetkhaaval värvub alguses halli-

⁴²Roger Garaudy, tsiteeritud Maria Mies'i ja Vandana Shiva järgi, *Ecofeminism*. London: Zed Books, 1993, lk 137.

⁴³Informatsioon on kogutud teosest J. Chevalier ja A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. Paris: Editions R. Laffont & Editions Jupiter, 1969.

dest toonidest koosnev maailm, kuniks värvid tugevnevad ja kumavad isegi kõige varjulisemates nurkades.”⁴⁴ Ta märgib veel, et hämar loojanguvalgus on parim eluslooduse pildistamiseks mitte ainult sellepärast, et küllastunud värvitoonid on tabatavad kustuvast valguses, vaid ka sellepärast, et sel ajal ilmuvad ööloomad toitu otsima. *Lahustudes ühtlasesse halli, tasandades kõik aistingud kaugusest ja avarusest.* Loojang on ka edasilükatud hetke tähistav ajalisi-ruumiline kujund, “üleminekudraama”, milles täieliku ülevaate andmine kõigest nähtavast on peaaegu võimatu — napp valgus nõuab suurt aha, mis tähendab sügavusteravuse vähenemist. *Iga kord, kui päike pöördub kummuli, algab uuesti ta kannatuste tee.* Hämarik: melanhoolia, kaotuse ja nostalgia tunnid; kuid ühtlasi ettevalmistus uuenemiseks: kui päike loojub läände, tõuseb kuu idast ning lõpust saab algus. Rännak läände on kahtlemata rännak tuleviku suunas, kuid läbi muundumiste pimeduse.

Mõistagi on hirm ja lootus maailmalõpu ees, värvide tugevnemine ja kadumine kaasahaaravas, kuid samas rahumeelses hämarikus, kasvav ja kahanev iha, ent samuti võimalus avada enast varjude maailma põhjatusele paigaks, kus Ida ja Lääs ühtaegu nii lahkuvad kui ka kohtuvad — ja seda nii otseses kui kirjanduslikus mõttes. Vahest üks kõige rabavamaid lõike teosest *Un captif amoureux* on see, milles Jean Genet kirjeldab oma poliitilisi ja erootilisi sidemeid Palestiina sõduritega, võttes kokku oma muljed nende võitluse ja välise veetluse värvikusest hämariku *hallides* toonides:

väljend *entre chien et loup* (otsetõlkes “koera ja hundi” vahepeal, tähendab hämarikku aega, kui neid kahte pole võimalik eristada) tähistab palju muudki, kui vaid teatud aega päevas — halli värvi näiteks ja tundi, mil öö läheneb vältimatult kui uni, olgu siis öine või igavene. Tundi, mil linnas süüdatakse tänavavalgusteid. [---] Tundi, mil — ja seda pigem ruumilises kui ajalises mõttes — kõik olendid muutuvad iseenda varjuks ja seega millekski muuks kui nad ise. Metamorfooside tundi, mil inimesed poolenisti kardavad, poolenisti loodavad, et koerast saab hunt. Tundi, mis ulatub meieni vähemalt

⁴⁴John Hedgecoe, *The Art of Color Photography*. New York: Simon & Schuster, 1978, lk 126.

Nagu h sõnas haljas

keskajast, mil inimesed uskusid, et muundumine võib toimuda iga hetk.⁴⁵

Genet' hämarikukirjeldus on kummaliselt sarnane ühe varem tsiteeritud vestlusega Aafrika põliselaniku ja modernse prantslase vahel Cheikh Hamidou Kane'i teoses *Ambiguous Adventure*. Eba-kindluse tunnet, mis tõuseb esile päikese loojudes, on kirjeldatud sarnaseid väljendeid kasutades (poolenisti kartes, poolenisti lootes; varjuks muutumine; une rahu ja muundumise rahutus). Kaasaegsete Lääne inimeste ja linnaelanike jaoks täpsustab Genet: väljendile *entre chien et loup* "on omane teatav haihtuv sarm, sest [---] me ei tea enam suurt midagi huntidest ning keegi ei usu päriselt, et koer võiks hundiks muutuda". Kuid Genet' enda jaoks Lähis-Idas tähistab see väljend hämariku asemel "paljusid, aga võib-olla ka kõiki hetki ususõdalase elus."⁴⁶

Võib väita, et praegusaja vajaduses pöörduda tagasi loodusesse ja mõtestada seda uuesti juhib romantilisusest ja nostalgilisusest loobumine meid uue ja jõulise veetlusega kõige hääbuva, kaduva ning selles peituva kummalise ekstaatilisuse poole. "Seiklus" on "mitmetähenduslik" (selle kirkus on ühtaegu nii veetlev kui tugev, lootusrikas oma lootusetuses). * Seda võib kuulda õhtustes hääldes, mis hajuvad-kajavad oma mitmekesisuses, muundumistes ja metamorfoosides ning avavad inimese meeled üle taeva libisevatele kahe maailma tähistele. Säärasel vaatepildil on oma saamise lugu; mida Kubelka, pisarate ja ekstaasini liigutatud, kirjeldas kui ühe päeva ja ühe heli kokkukõlamist. Seetõttu on ka siin püütud *h-d haljas* looduses taas kuuldavana välja hääldada kui keskteed ja... määramatuse heli. Kui heli ja tähendus ei kõlaks kokku, kui nende vahel poleks rütmi, poleks ruumi ka kirjutamisele ega loodusele. Kuid kunagi ei loobuta sõnade tooni, rütmi ja tämbrit kuulamast. Kui *haljast* kuulata ilma tähenduseta, kostab (tema) helilisuus ta kistamatult läbi. Ja taas kord on loodust kuulda võetud.

⁴⁵Jean Genet, *Prisoner of Love*. Hanover, New Hampton: Wesleyan University Press, 1992, lk 220.

⁴⁶*Ibid.*, lk 221.

* Autor viitab Cheikh Hamidou Kane'i teose *Ambiguous Adventure* pealkirjale. *Tlk.*

PIIRE ÜLETADES

Loodusest ja looduse tõlgendustest kultuuris on inglise keeles palju kirjutatud. Enim ehk keskkonnakaitse ja kultuuriuuringute (*cultural studies*), ent ka ökofeminismi ja ökokriitika paradigmade raames. Kõik need valdkonnad on koormatud teatud lähtetõdedega ning kasutavad looduse kirjeldamiseks oma keelt ja mõistestikku. Paljud stambid liiguvad peaaegu muutumatult artiklist artiklisse, kivinedes nii aegamööda ja muutudes ise osaks looduse tõlgenduste kultuurist.

Ent kuidas peaks toimima autor, kes need diskursiivsed mängud läbi näeb ja kasutuks tunnistab? Oletame, et ta eesmärgiks on vabastada lugeja loodustaju kirjelduste kammitsaist, juhtida tähelepanu looduskogemuse rikkusele, mitmekesisusele ja väljendamatusetele, aga ka saladuslikkusele ja hardusele, mis looduse mõisteteülesusest tuleneb. Kui moonutus loodusest arusaamisel tuleneb keelest enesest, siis millises keeles ja mil viisil peaks see autor end väljendama?

Kui mulle Trinh T. Minh-ha kirjutus “Nature’s r” esimest korda kätte juhtus, panin selle kõrvale kui postmodernistlikult segase ja mitte-midagiütleva. Ligi pool aastat hiljem artiklit uuesti üle lugedes satusin vaimustusse. Taipasin, et mu esialgse hinnangu põhjuseks oli väga ühekülgne lugemus ja sellest tulenev kinniolek harjumuspärase loodusartiklite ülesehituses ja stiilis. Minh-ha oli ebatraditsiooniline ja oma kummalisuses suurepärase. Kujates pealtnäha süsteemitult kokku tähelepanekuid ja tsitaate, on ta suutnud edasi anda peaaegu kombatavalt selge pildi korrastatud inimkultuurist, seda ümbritsevast tundmatusest ning nende üleminekuvalast, milles sünnivad ja muutuvad tähendused.

Too üleminekuvala, Trinh Minh-ha tajutav “loodus”, ilmneb kõikjal, kus kultuur ja selle piiri taga olev kokku saavad. Veelgi enam, Minh-ha viitab hajusa ja ebamäärase loovale rollile nii eri kultuuride kokkupuutes, inimitunnetuses kui ajaloolistes üleminekutes. Kuid paraku ei saa säärase piiripealse “looduse” kohta midagi öelda traditsioonilist teaduskeelt kasutades. Teaduskeel jääb siin küündimatuks, ta kas on tundetu looduse mitmepalgelisuse suhtes või teisendab selle siis endale arusaadavateks kultuurisesteks kategooriateks.

Väljapääsuks saab keele enese väljendusvõimaluste teadlik avardamine — sundides (kultuuripäraseks stampunud) keelt oma võimaluste piirini ning kaasates ohtralt näiteid teistsuguse ilmavaatega loodusrahvaste ja hommikumaa kultuuridest, on kultuuri piiridel toimuvale siiski võimalik viidata. Minh-ha ei suutnud ja ilmselt ei taotlenudki piiriloleva

“looduse” üksikasjalikku kirjeldamist (mis tähendanuks tegelikult vaid kultuuri ja looduse eraldusjoone edasinihkumist), küll aga kammitseb ta oma kirjutise äratundmise kultuuri riivava/piirava amorfse ja muundumisalt “looduse” kui sellise olemasolust.

Keelepiire ületav meenus, et loodus on ühtaegu kirjeldatav ja kirjeldamatu, välimine ja sisemine, reaalne ja tunnetuslik, kogemuslik ja üldkultuuriline ning säärasena sügavalt müstiline ja inspireeriv, on igal juhul tähtis. Juba selleks, et me ei kipuks kõike elavat, värvilist, kasvavat, moonduvat, tundlikku ja häälitsevat oma auditooriumide suletuses üheks üldmõisteks taandama ega arvaks siis enesekeskselt, et oleme millestki aru saanud.

Sääraste kirjutiste tõlkimine, mis kasutavad teadlikult keele mitmekesiseid võimalusi oma sõnumi edastamiseks, ei saa olla lihtne. Artiklit “Nature’s r” polnud võimalik eestindada üksüheselt mõistete, väljendite ja lausete kaupa. Sedavõrd, kui Trinh Minh-ha inglise keele võimalustega mängles, kasutades eri sõnatüvede vormilisi kokkulangevusi, sama- ja mitmetähenduslikkust, sai tõlkimisest tõlgendamine — samalaadsete väljendusvõimaluste otsimine eesti keelest. Pidasin olulisemaks autori mõtte- ja tundevarjundite edasiandmist kui tõlke vormilist täpsust, nii et kus see oli möödapääsmatu, tõin ohvriks täpsuse.

Inglise ja eesti keele erinevuse tõttu muutusid mõned rõhud aga paratamatult. Sõna *nature* mitmetähenduslikkus inglise keeles andis autorile võimaluse sidusalt viidata loodusele-loomusele (mille väljendamiseks tuleb eesti keeles kasutada eri sõnu). Eesliidete lisamise võimalus avardas autori mänguruumi veelgi (vrd *supernatural*, *unnatural*). Esmapilgul tõlkimatuna näivale pealkirjale “Nature’s r” leitud vaste “Nagu h sõnas *haljas*” andis küll edasi kirjeldamatu ja kirjeldatava vastasseose keeles, kuid lõdvendas paraku artikli mõistelist ühtsust ning kujundit hääldamatu paiknemisest kahe väljendatava puutepunktis. Teisalt aga omandas ootamatu tähendusrõhu vormiline paralleel sõnade “haljas” ja “hall” vahel artikli lõpuosas, kus autor kõneleb “halluse” rollist hommi-kumaa kultuurides.

Samuti ei saa jätta mainimata originaali ja tõlke adressaatidest tulevaid erinevusi. Trinh Minh-ha kirjutab eelkõige angloameerika kultuuritaustaga lugejatele, mitmed artiklis toodud väited ehk ei vajakski eesti lugejale nõnda põhjalikku selgitamist. Saab ju tervet eesti kultuuri käsitada suurte tsivilisatsioonide vahel asuvana, mistõttu *vahelolemine*, *keskel olemine* kui seisund peaks olema meile ka kergemini mõistetav.

Teisalt tasuks tähele panna Minh-ha argumentatsiooni seost troopilise või subtroopilise kliimavõtte elukogemusega. Vahetuima looduskogemusena kirjeldatud päikese loojumine ja päevavalguse järsk asen-

Trinh T. Minh-ha

dumine pimedusega on enim vorminud just ekvatoriaalsete inimeste maailmatunnetust. Meie laiuskraadide muutuvate päevapikkuste ning aeglase loojangute puhul ei tajuta päikese loojumist sedavõrd drastilise sündmusena. Maailma asjade tsüklilisust võetakse siinmail palju loomulikumalt, olulise tähenduse omandavad pigem äärmuspunktid — suvised ja talvised pööripäevad.

Oma kaaskirjas artiklile avaldas Trinh Minh-ha lootust, et ta artikli avaldamine eesti keeles elavdab siinset teaduslikku väitlust kultuuri ja looduse suhete üle.

Timo Maran

TRINH T. MINH-HA (sünd. 1952) on helilooja, kirjanik ja filmirežissöör. Ta on naisuuringute ja kinematograafia professor California ülikoolis Berkeley's ning tunnustatud ekspert avangardse ja postkoloniaalse filmitooria alal. Tema viimasteks töödeks on raamatud *Cinema Interval* (1999), *Framer Framed* (1992) ja *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (1991), *En minuscules* (luulekogu, 1987) ning filmid *The Fourth Dimension* (2001), *A Tale of Love* (1995), *Shoot for the Contents* (1991), *Surnam Viet Given Name Nam* (1989) ja *Naked Spaces* (1985).