

Meeleheide ja morbiidne vitaalsus Djuna Barnesi „Öömetsas” ja Reed Morni „Andekas parasiidis”

RAILI MARLING

Djuna Barnes (1892–1982) kuulutas ennast XX sajandi „kõige kuulsamaks tundmatuks” (Glavey 2009: 749) ning kirjanduslugu on ingliskeelses kultuuriruumis aastakümneid selle enesemääranguga nõustunud, vaadeldes teda heal juhul olulise marginaalse kirjanikuna (ingl *major minor writer*).¹ Tänu peamiselt feministlike kirjandusteadlaste tegevusele viimase paarikümne aasta jooksul on lisandunud ridamisi põnevaid uurimusi (Warren 2008; Caselli 2009; Taylor 2012 jne), mis avavad Barnesi loomingu mitmetahulisust. Sellest hoolimata pole Barnes saavutanud sellist kanoonilist staatust nagu Virginia Woolf või Gertrude Stein. Selle artikli teine peategelane, Reed Morn (1898–1978), on olnud Eesti kirjandusmaastikul võrreldavas rollis. Cornelius Hasselblatt (2016: 424) nimetab Reed Morni tähtsaks modernse ühiskonna probleemide käsitlejaks, eriti just psühholoogilises võtmes, ning suisa väidab, et Morn on „suurel määral vastutav selle eest, et eesti kirjanduses tekkis filosoofilis-psühholoogiline vool”. Sellest hoolimata või ehk just selle erandlikkuse tõttu on Morni uuritud vähe. Rutt Hinrikus (1998: 634) toob välja, et isegi esimesed uurimused eesti naiskirjandusest (Oras 1939; Kruus 1971) ei maini Morni. Süsteemse kaheosalise ülevaate tema tööst ja loomingu kirjutas Hinrikus (1998), rahvusvahelisi paralleele toob esile Tanel Lepsoo (2020). Neile lisandub käputäis tudengitöid. Pea kõigis artiklites tõstatub küsimus, miks küll Mornist rohkem ei kirjutata, kuid uusi põhjalikke uurimusi eriti lisandunud pole.² Nii võib tedagi nimetada oluliseks marginaalseks autoriks.

Kummagi kirjaniku juures pole oluline mitte nende unustatus, kuivõrd teatud sobimatus kaanonisse. Kuigi Barnesi mainitakse paljudes ingliskeelse modernismi käsitlustes, on rõhk tema isikul ning tema romaani „Öömets” (1936, e. k 2016) peetakse pigem kurioosiumiks. „Öömets” on küll stiililt eksperimentaalne ja kesken- dub modernsele võõrandumisele, ent ei sobitu oma barokse, pigem dekadentlikku groteski kalduva stiili tõttu modernismi klassikute hulka. Modernism on tuntud oma normieituse poolest, aga selles eituses on omad normid, eelkõige vormi- eksperimentide koha pealt. Kuigi viimastel aastakümnetel on modernismi kaanon kõvasti laienenud ning terve põlvkond kirjandusteadlasi on klassikuid vastukarva lugenud, on ingliskeelse modernismi käsitlused olnud jätkuvalt mehekesksed ning otsinud impersonaalset stiili (vt nt DuPlessis 2014 ja teised samas kogumikus ilmu-

¹ Seda mõistet kasutas Deidre Bair (1995) oma biograafias teise sama perioodi tihti alahinnatud naiskirjaniku Anaïs Nini kohta.

² Selle teemanumbri inspireerijaks olnud konverentsi pealkirjaski viidatakse Reed Mornile kui arhetüüpsel unustatud eesti naiskirjanikule.

nud peatükid).³ Daniela Caselli (2009: 88) nimetab Barnesi modernismi antimodernistlikuks ja kohatuks või sündmatuks (*improper*).⁴ Sama kohatus on nähtav Morni romaanis, mis ei sobitu sujuvalt ei oma ajastu peavoolukirjanduse ega ka modernistlike tekstidega. Morni huvitab olemine surma poole ja pea klaustrofoobiat tekitav üksiku teadvuse kirjeldus. Siiski pole siinne eesmärk mitte kaanonikriitika ega kirjandusvoolude range eritlemine, vaid kaanoni serval seisnud kahe romaani kõrvutus ning nende autorite suhe vitaalsuse ja morbiidsusega.

Artikli keskmes on Djuna Barnesi romaan „Öömets” ja Reed Morni romaan „Andekas parasiit” (1927). Konkreetsemalt vaadeldakse seda, kuidas mõlemas romaanis kujutatakse keha, afekte ja materiaalsust. Barnesi romaan on kehaline, seevastu Morni romaani kangelanna põrkub vastikusega kõigest kehalisest eemale. Selle pingevälja läbikirjutamiseks kasutan afektiivse modernismi mõistet (Taylor 2012). Inglise keeles kirjutatud modernistlikke tekste on eelkõige seostatud impersonaalsuse ja pea kinnisideelise tunnetest ja sentimentaalsusest loobumisega.⁵ Autorid, nagu Julie Taylor, on viimase paari aastakümne jooksul püüdnud seda seni käibetoena võetud käsitlust küsimärgistada, tuues paremini esile modernistlikes tekstides esinevad tunded, tungid ja aistingud. Värske teoreetilise pilguga loetud modernistlikud tekstid on palju tundelisemad, kui varem hinnati, neis mitte ainult ei kujutata, vaid vahel ka teoretiseeritakse keha üle (Watts jt 2019), arutatakse inimese ja mitteinimese suhteid (Ryan 2015) ja nüüdki päevakajalist antropotseeni küsimust (Adkins 2022). Siinse artikli keskmes on afektid ja aistingud. Eelkõige pööran tähelepanu sellele, kuidas afektid liiguvad kehade vahel, olles ühtaegu loovad ja häirivad (Taylor 2012: 1). Mõlema autori puhul on oluline, et nad „eelistavad afektiivset ambivalent-sust narratiivsele selgusele” (Taylor 2012: 2). Rakendan Tim Clarke'i (2021) mõistet *morbiidne vitalism*, et analüüsida, kas ja kuidas suhestuvad kaks romaanikirjanikku modernsuse perioodi keskse küsimusega: kuidas elada meeleheite tingimustes, ning asetan selle küsimuse rõhutatult soolistatud konteksti. Nii Taylor kui ka Clarke on

³ Inglisekeelsetes modernismikäsitlustes räägitakse tihti 1914. aasta meestest, pidades silmas T. S. Elioti, Ezra Poundi, James Joyce'i ja Wyndham Lewist. Pound ja Lewis kasutavad seda mõistet vägagi soolistatult, rõhutamaks modernismi viriilsust (Lamos 2017; DuPlessis 2014). Pound kirjutab oma luuletuses „Teine tervitus” („Salutation the Second”) otsesõnu luulest kui falloose tantsust. Enamasti ei tunnusta modernistlikud meesautorid oma tööde avaldamist toetanud naistoimetajate rolli. Nende meesautoritega seotud ingliskeelne kõrgmodernism oli aga maailmavaatelt paljuski antimodernistlik (vt nt Sherry 2014; Stevenson 2020). Modernismi saamisloo ümberhindamist naisperspektiivist kirjeldab Marianne DeKoeven (1989).

⁴ Seda sobimatust või sündmatust võib seletada kaheti: ühelt poolt on selle taga teksti enda sooline loetamatus ja mäng mittebinaarse seksuaalsusega, teiselt poolt Barnesi loomingu ühe, nt modernismi sildi alla paigutamise võimatus. Peale „Öömetsa” kirjutas ta hulgaliselt ajakirjanduslikke tekste, mõned luuletused, Pariisi lesbikogukonda kirjeldava vinjettide kogumi, XVII sajandi melodraamast inspiratsiooni ammutanud kätemaksudraama ning elu lõpus bestiaariumi. Seda tekstikorpust on keeruline ühtseks looks siduda. Caselli (2009) arhiivimaterjalidest tõukuv monograafia jätab selle segaduse alles ega püüa seda sidusaks arengulooks arendada ning seega kasutangi tema määratlust. Seda eripalgelisust möönavad ka teised selle sajandi Barnesi uurijad (nt Goody 2007; Warren 2008).

⁵ Loomulikult on tegu lihtsustusega. Tihti paistab olevat unustatud, et üks tuntumaid prantsuse psühhoanalüütilisi feministe, Hélène Cixous, kirjutas doktoritöö James Joyce'ist ning leidis, et ka tema tekste saab iseloomustada keha- ja aistingukeskse naiskirjutuse näitena (vt nt Cixous 1972).

oma teoreetilise käsitluse kombineerinud Barnesi romaani tekstianalüüsiga. Seetõttu lähtungi nende tõlgendustest, täiendades neid teiste autorite ja enda mõtetega, selleks et tuua see mõistestik ka eesti kirjanduse uurimise konteksti.

(Nais)kirjanik kui hajus subjekt

Miriam Fuchs (1993: 288) märgib, et Djuna Barnes elas ja kirjutas ebakonventsionaalselt. Kirjanikuteed alustas ta ajakirjaniku ja illustraatorina siiani menukates väljaannetes nagu *Vanity Fair* (Barnes 1985).⁶ Ta liikus New Yorgi (aastail 1912–1921) ja seejärel Pariisi boheemlasringkondades (aastail 1921–1930),⁷ kus ta oli tuntud oma terava keele ja stiilse riietumise poolest (Herring 1995: 130–158). Ilukirjanduslikes tekstides kaevus ta keerukasse lapsepõlvkogemusse ja talle kuulunud T. S. Elioti esseede eksemplaris on ta teinud küsimärgi leheküljele, kus viimane väljendas kirjaniku isiksuse väljasuretamise nõuet (Taylor 2012: 6). Barnesi töödes on oluline isiklik kogemus, kuigi mitte pihtimuslikkus. Autofiktionaalne element läbib enamikku tema romaanidest ning „Öömetsa” on tõlgendatud võtmeromaanina. Biograafid on suisa kasutanud Barnesi ilukirjandust lünkade täitmiseks tema eluloos.⁸ Barnesi tippteos ongi siin käsitletav „Öömets”, mille 1936. aastal avaldas mainekas kirjastus Faber & Faber koos kiitva, kuid teatavat kimbatust näitava eesõnaga ingliskeelse modernismi olulisimalt luuletajalt T. S. Eliotilt. Hilisemas kirjavahetuses viitab Barnes oma ilukirjanduslikule loomingule poolirooniliselt: „[---] üks kord nii umbes 20 aasta jooksul haav veritseb, ja see on kõik” (Taylor 2012: 1). Nõnda rõhutab ta, et tema tekstid tõukuvad kehalisest ja afektiivsest kogemusest ning muud kirjutamisviisi ei pea ta võimalikuks, ka mitte siis, kui kirjandusüldsus seda ootaks. Tema tekstid on siiani jäänud mõistatuslikeks. Barnes asetab ennast enesekindlalt nn kõrgmodernistide kõrvale, nagu Eliot ja Joyce, ning oma elu lõpus pahandas kriitikutega, kes teda naiskirjanikuks või lesbiliseks kirjanikuks nimetasid (Taylor 2012: 6). Barnes veetis elu viimased aastakümned eraklikult New Yorgis ja keeldus kontaktidest nii fännide kui ka kirjandusteadlastega.

Reed Morni elu on vähem dramaatiline ja vähem tuntud, muuhulgas sellepärast, et ta oli tõrges oma eluga seonduvaid detaile jagama. Isegi tema elulugu on kirjandusleksikonides vigaselt esitatud ning segadusi on tema nimekujuga. Ka tema puhul on nappe andmeid proovitud täiendada kirjandustekstidesse kaevudes (Hinrikus 1998: 521–522). Tema kodanikunimi oli Frieda Drewerk ning erinevalt Barnesist oli tal kõrgharidus, täpsemalt magistrikraad kirjandusloo alal Tartu Ülikoolist, kus ta oli

⁶ Ta intervjueris muuseas modernismi suurkuju James Joyce'i, aga ka tööliste õiguste eest võidelnud Mary Harris Jonesi. Intervjuud lasevad kõlada Barnesi enda vaadetel ja tunnetel, mitte ei peida tema isikut intervjueritava varju (Herring 1995: 96–101).

⁷ 1930. aastatel elas Barnes erinevates Euroopa riikides ning naasis suures ainelises kitsikuses alles 1939. aastal Ameerika Ühendriikidesse, kus perekond ta sõltuvusravile saatis. Ülevaate Barnesi elust annab Phillip Herringi 1995. aastal avaldatud biograafia, aga neid detaile leiab ka teiste sama ajastu loomeinimeste mälestustes ja elulugudes.

⁸ Nt Herring (1995: 313–314) märgib seda.

Gustav Suitsu õpilane (magistritöö teema oli Voltaire'i „Candide”). Ta töötas kooli-õpetajana, avaldas ajakirjanduses retsensioone, tegutses tõlkijana. Morni esikromaan „Andekas parasiit” võitis Looduse romaanivõistlusel II auhinna ning nagu Barnesi romaangi leidis see laialdast arvustamist. Nii nagu Barnesile, oli ka Morni jaoks oluline Pariis, kus ta elas Prantsuse Teadusliku Instituudi toel. Teise maailmasõja järgne põgenemine viis ta esmalt Saksamaale, siis Ameerika Ühendriikidesse. Nagu Barnes elu lõpuaastail, elas Morningsu suhteliselt eraklikult, vastates intervjuupalvele, et „mina tahan jääda oma hämarusse ja üksindusse rahulikult elama” (Hinrikus 1998: 521).

Seega on tegu autoritega, kelle elukaartes on mõndagi sarnast, kuigi Eesti ajaloo keerdkäigud tegid Morni elu konarlikumaks kui rahvusvahelise kultuurieliidiga (nt kunstimetseen Peggy Guggenheimiga)⁹ lähedasel Barnesil. Kumbki kirjanik ei vaadelnud ennast konkreetselt naisautorina ning kumbki ei valinud konventsionaalse naiselikkuse normidele vastavat elu. Barnesil oli erinevaid suhteid naistega, kuid talle ei meeldinud selgesse identiteedikategooriasse sildistamine. Mornil polnud teadaolevalt lähisuhteid ei meeste ega naistega ning ta nautis üksiklase elu. Mõlemad ühtaegu tõukuvad oma ajastu kirjanduskaanonis olulisest modernistlikust impersonaalsusnõudest ja samas pakuvad keeruka afektiivse ja mingi määrani autofiktionaalse sisesevaate kehade (koos)toimimisse. Barnes näib hülgevast sisemise sügavuse otsimise, samas kui Morn kaevub üksikisiku mõttesse. Kuigi nende tekstide loogika liigub pealtnäha erinevates suundades, toovad nad mõlemad oma tekstide keskmesse tundva ja tunnetava keha, eelkõige selle keha materiaalsuse, mis hägustab subjektsuse piire.

Modernism, afektid ja loov hälbimine

Caselli (2009: 82) jaoks on Barnesi looming läbinisti mittesüütu (ingl *utterly uninnocent*). Enamik Barnesist kirjutavaid kirjandusteadlasi toob välja tema teoste dekadentlikkuse, sest tema tekstides, eelkõige „Öömetsas”, on selgelt nähtav huvi allakäigu ja mittenormatiivse seksuaalsuse vastu; paralleele on motiivides ja stiiliski (nt Gutkin 2014).¹⁰ Käesolevas artiklis pole aga oluline mitte konkreetse laadi määramine, vaid küsimus, mida teatud võtete kasutamine võimaldab tekstides teha. Nii Barnesi kui ka Morni tekstid annavad edasi tugevaid afektiivseid seisundeid. Sara Ahmed (2004: 9–10) järgides võiks öelda, et Barnes ei pea ranget eristust mina ja teise, sisemise ja välise vahel iseenesestmõistetavaks, vaid püüdleb afektiivse kirjutamisviisi poole, mis võimaldaks kujutada seda, mis pole alati sõnadega väljendatav. Selline kirjutamisviis on vastuoluline, lihtsatest allegooriatest ja sümbolitest hoiduv, läbipaistmatu, kuid samas väga aistiline. Teresa de Lauretis (2008: 122) tõlgendab Barnesi freudistlike tungide kaudu, kuid käesolevas tekstis rakendan pigem afektiteooriaid (nagu Taylor 2012), kuna need avavad materiaalsuse ambivalentseid

⁹ „Öömets” valmiski Peggy Guggenheimi Suurbritannia mõisas Hayford Hallis.

¹⁰ David Weir (2009: 185) väidab, et „Öömets” toob dekadentlikud teemad modernistliku kirjanduse narratiivsete ja stiilireeglite konteksti. Sarnasused on ka visuaalsed: Barnesi enda joonistused, millega ta oma varasemaid tekste illustreeris, meenutavad otseselt inglise dekadentsis keskse kunstniku Aubrey Beardsley illustatsioone.

tasandeid nüansseeritumalt. Tähelepanu keskmes pole ainukordne, plahvatuslik afektihoog, vaid argised afektid, mida Kathleen Stewart (2007: 1–2) kirjeldab Gilles Deleuze'ist lähtudes kui võimalusi „olla mõjutatud ja mõjutada”.¹¹ Selles artiklis on afekt „keeleliste ja kultuuriliste normide raamis pea kirjeldamatu intensiivsus” (Marling, Talviste 2022: 389). Sellised afektid on kehalised, metsikud ning vastuolulised. Nad võivad olla äärmiselt isiklikud, aga samal ajal mõjutada või nakatada teisi (Brennan 2004). Brian Massumi (2015: 6) sõnul ei olda afektis „kunagi ükski”.

Kui Barnes'i tekst on barokselt liiane ja afektidest tulvil, siis Morni romaan on hilitsetum. Just selle kontrasti tõttu on tõhusam mõelda argistele afektidele ning sellele, kuidas neid kujutatakse, kuidas tõmmatakse tähelepanu keha materiaalsele olemisele. AnnKatrin Jonsson (2005, viidatud Taylor 2012: 21–22 kaudu) vaatleb Barnes'i romaani kui näidet „kehalisest eetikast”, mis rõhutab subjekti fragmenteeritust ja hajusust. Keha suudab teist tajuda, aga ei taltsuta teda. Selline lähenemine sobib nii Barnes'i kui ka Morni romaani avamiseks. Kahe romaani tunde- ja tajuilml on küll erinev, kuna Morni tekst järgib üht tegelast ning avab tema sisemaailma, samas kui Barnes'i jutustaja ei pääse ligi ühegi tegelase mõtetele. Seevastu toob ta kõrvaltvaataja pilguga esile rikkaliku, ühtaegu pelutava ja külgetõmbava afektiivse tormi. Mõlemal juhul jääb kolmandas isikus romaan antisentimentaalselt distantseerituks, ehkki avab subjektsuse hämaramat külge, proovimata seda mingisse seletavasse tõlgendusraami suruda.

Mõlemat romaani on käsitletud allakäigu või kuhtumise lugudena. Minu käsitluses pole romaanid aga pessimistlikud. Selle vastuolu lahendamiseks kasutan Clarke'i (2021: 164) loodud mõistet *morbiidne vitalism*, mis viitab elamisviisile, kus tunnistatakse surma immanentsust, kuid tuntakse sellest immanentsusest rõõmu; tuuakse kokku meeleheide ja lootus, kuid mõtestatakse viimane mõiste ümber.¹² Lootus on vältimatult seotud hirmuga ning takistab tegutsemist (Clarke 2021: 175). Seetõttu peab mõistma, et kui soovime elada „hästi ja rõõmsalt, peame õppima elama lootusetult” (Clarke 2021: 175). Tuleb loobuda meeleheite melanhoolses küljest, aga mitte selle morbiidsusest (Clarke 2021: 176). Läbikukkumine on selles lähenemises loov: morbiidne vitalism pole meeleheitlik. Clarke'i (2021: 181) sõnul „me kukume läbi, aga edukalt; me sureme, aga vitaalselt”.

Üks viise, kuidas „Öömets” muudab surma immanentsuse elatavaks ja talutavaks, on esituslikkus ehk performatiivsus (Clarke 2021: 176). Robin Blyn (2008: 503, 504, 519) nimetab Barnes'i teost „neodekadentlikuks esituseks”, milles dändi on alati paratamatult friik.¹³ Romaan tähistab kahjurõõmuga kodanliku modernsuse lagunemist nii institutsioonide (eelkõige perekonna) kui ka diskursuste (nt romantiline

¹¹ Eestikeelset ülevaadet afektiuringutest vt Marling, Talviste 2022.

¹² Clarke lähtub Baruch Spinoza töödest, mida ka Barnes „Öömetsa” kirjutamise ajal luges. Seega on tekstis kasutatud teoreetilised põhimõisted omavahel otseselt seotud.

¹³ Barnes'i romaani võib vaadelda ka feministliku dekadentsi näitena. Näiteks Lisa Downing (2011) vaeb prantsuse dekadentsi näitel seda, kas mängud soolisusega on pelk dekadentliku moe järgimine või käib sellega kaasas soov binaarset sookäsitust kahtluse alla seada. Sama mudelit saab kasutada Barnes'i romaani analüüsis, sest seegi küsimärgistab reproduktiivsusega seotud jäiku soorolle ja näitab, kui keerukas on tähistada naise kui seksuaalse olemi isedust, kui see väljub normatiivsete narratiivide piiridest. Dekadentsi laiem käsitlus aga ei mahu käesoleva artikli raamidesse.

armastus) ja indiviidide tasandil (Seitler 2001: 543). Dianne Chisholm (1997) näeb romaanis obstsöönset vastuhakku. Morni romaani peategelane sellise elujaatava morbiidsuseni ei jõua, kuna ta on liiga jäigalt kinni selgelt raamitud subjektsuses: kuigi talle avaneb argiafektide kaudu tajupiiride laienemise võimalus, ei lähe Morn oma romaanis subjekti lahustamises ja selle aktsepteerimises nii kaugele kui Barnes.

Öömetsa rüpes

Barnesi „Öömetsa” sisu lühidalt kokku võtta ei ole kerge. Romaanil pole selget süžee-liini, vaid see keerleb viie omavahel kohtuva ja üksteisest tõukuva tegelase ümber. Need on juudi päritolu libaparan Felix Volkbein, temaga ühel hetkel abielluv, mõistetamatuks jääv ameeriklanna Robin Vote, Robinist sisse võetud Nora Flood, Noralt Robini rööviv rikas lesk Jenny Petherbridge ning kogu seda draamat kirjeldav iir-lasest isehakanud günekoloog Matthew O’Connor, üks esimesi varjamatud trans-tegelasi ingliskeelses kirjanduses.¹⁴ Pea keegi pole päris see, kellena ta ennast esitleb. Felix soovib oma libasuguvõsa jätkata ning nad saavad Robiniga poja, kuid Robin ei suuda harjuda pärssivate soorollidega ning põgeneb Pariisi ööellu. Nora püüab Robinit taas kodustada, kuid seegi katse luhtub, nagu ka Jenny püüd Robinit kinni hoida. Robin jääb romaanis lüngaks, mida ei suudeta tähendusega täita. Romaan on mitmel tasandil radikaalne: mittenormatiivset soolist ja seksuaalset identiteeti kujutatakse igapäevaselt ning teksti stiil on barokne.

Just stiil pani romaani kiitma avaldamisaja kirjanduskriitikud, nagu T. S. Elioti, kes arvas, et romaan „kõidaks eelkõige luule lugejaid” (Barnes 2016: 15). Hilisemad uurijad on kiitnud Barnesi romaani ruumikäsitlust (juba 1945. aastal, kaua enne tänapäeval moekat ruumilist pööret), erinevaid kujundeid, retoorilisi strateegiaid (vt nt Frank 1945; Smith 1999; Gallagher 2001; Glavey 2009). „Öömetsa” kohta on avaldatud väga erinevaid lähilugemisi, mille iseloomulik joon on see, et neis puudub konsensus, nagu tabavalt märgib John McGuigan (2009: 18). Tänapäevaseid kirjandusuurijaid paelub eriti Barnesi soo- ja seksuaalsuse käsitus, kuna see on kõike muud kui läbipaistev (McGuigan 2009: 19). Ühelt poolt on selles näha mittepatoologiseerivat samasooliste suhete kujutamist, kuigi Barnesi on ka süüdistatud homfoobias (nt Cole 2006: 391). Teisalt on romaan kirjutatud marginaliseeritute vaatenurgast, näidates nende eluviisi naudingulisust, ilma tegelasi stigmatiseerimata ega heroiseerimata. Barnes ei paku positiivset poliitilist programmi ega lohutust, vaid peegeldab modernse ööelu võlu ja valu. Barnesi jaoks pole nn degenerant mitte objekt, keda distantsilt vaadelda, vaid vastuoluline, lihast ja verest subjekt, kelle tead- vusse kaevuda. Barnes näitab oma kesksete tegelaste kaudu just pinget omamisele ehitatud suhte ja vaba, ennasthävitava nautlemise vahel (Heise 2009: 314, 315).

See fraas võib 1936. aastal ilmunud romaani kirjeldamiseks näida anakronistliku, kuid Scott Herring (2007: 155) väidab, et Barnes „seadis kahtluse alla igasugu-

¹⁴ Tegelaskujud on tugevasti mõjutatud Barnesi elust: teda ennast võib ära tunda Nora Floodi tegelaskujus, Robin Vote on tema armastatu Thelma Wood, Jenny Petherbridge Woodiga elanud Henrietta McCrae Metcalf.

sed normatiivsed identiteedikategooriad”. Identiteet pole mitte lihtsalt nihkes, vaid Judith Butleri (1990) tähenduses esituslik: pole fikseeritud identiteete, vaid ainult norme tsiteerivad esitused, mis loovad illusiooni identiteedi stabiilsusest. Barnesi tegelased esitavad erinevaid etnilisi, klassi-, soo- ja seksuaalseid identiteete. Romaani üks peategelane on Austria juut, kelle isa leiutas antisemitismist pääsemiseks perele itaalia aadlipäritolu, ning sünnihetkel orvustunud parun Felix Volkbein saabki oma ainsaks päranduseks libatiitli ja kaks maali, mis aitavad perekonna ajalugu fabritseerida. Kuid mitte see ei ole Barnesi peamine huviobjekt, vaid laiem võõrandumine, mille eest tegelased erineval moel pääseda püüavad. Endale juurte leiutamine on üks neid pääseteid: „Felix oli klammerdunud parunitiitli külge selleks, et maskeerida oma võõras-olemist” (Barnes 2016: 27). Felix pole aga ainuke identiteedi esitaja. Tema kõrval kohtab näiteks tsirkuses Frau Manni (ehk siis Proua Meest) ja ennast günekoloogina tutvustavat Matthew O’Connorit, kes öösiti naiseriietesse rõivastub. Sellisena on Barnesi tegelased oma identiteedist olenemata osalised laiemas maskeeramis, lõputus pidetus metafoorses pagulaskogemuses. Nad pole mitte ainult eemal kodumaast, vaid neil puudub ka stabiilne sooline, seksuaalne ja klassiidentiteet. Ehk nagu lausub ennast hertsoginnaks tituleeriv naine vastuseks küsimusele, kas ennast krahviks nimetanu seda ka on: „Kas mina olen see, kes ma ütlen end olevat? Kas teie olete?” (Barnes 2016: 37) Barnesi romaanis ei ole inimese saatus bioloogiliselt ega sotsiaalselt määratletud, vaid hajus, tinglik, konkreetsest esitusest sõltuv. Bioloogiline sugu ei määra, kas keegi esineb ühiskonnas naise või mehena, samamoodi nagu aadlitiitli kasutamine ei ütle midagi inimese reaalse päritolu kohta.

Muude tegelaste sooliste sekelduste taustal tõuseb normikandjaks just kodumaatu libaparun Felix, kes küll teab oma tausta fiktsionaalsust, aga klammerdub seda tugevamini traditsioonide külge, kuigi sageli peab ta oma traditsioonijanu rahuldama teatris või tsirkuses, kus liigub temasarnaseid pidetu identiteediga inimesi ning kus „ei pidanud ta olema ei võimekas ega võõras” (Barnes 2016: 26). Ta arvab, et rutiin on omalaadne surematuse, kuna see ei saa muutuda (Barnes 2016: 100). Matthew osatab seda lootust, juhtides Felixi tähelepanu sellele, et aristokraatide kohta on põlvest põlve valesid edasi antud, nii et nad näivad surematud, kuid loomulikult on tegu illusiooniga (Clarke 2021: 168). Felix ihaldab poega, kes tema fiktsiooni edasi kannaks. Tema ja Robini poeg Guido on aga dekadentlik „surmasõltlane”, kes on sündinud „pühaks mandumiseks” (Barnes 2016: 97). Felix soovis stabiilset aadliidentiteeti, päris aga selle hääbumise ja allakäigu. Kuid just Guido paratamatu enneaegse surma kaudu jõuab Felix mingi morbiidse vitaalsuse määrani: „[---] mõte sellest, et mu poeg võiks varakult surra, tekitab minus ääretu õnnetunde, sest tema surm on kõige kohutavam, kõige hirmsam asi, mis minuga saaks juhtuda” (Barnes 2016: 104). Ta on kujutanud ette surma paratamatust, on mõistnud, et peab sügava puudega poja elu mõistmiseks olema omamoodi hull. Romaani lõpus naaseb Felix sünnilinna Viini, kaasas poeg ja tsirkusest pärit Frau Mann, ning viimases stseenis näeb teda saksa militaarmuusika saatel end purju joomas ja Euroopa allakäinud aadlitraditsioonidele viimast kumardust tegemas. Tema morbiidne vitaalsus ei lähe lõpuni, jääb kinni teda eluaeg saatnud traditsioonilistesse mallidesse, olgu see siis groteskne katse tuumikperekonda taastada või kadunud aegu tagasi tuua. Felix jõuab lõpuks tõdemuseni, et ta pole kunagi

Robinit mõistnud. Ta seletab: „Mul oli temast ettekujutus, kuid see ei ole see. Ettekujutus on mõttepaus kahe mitteteadmise vahel.” (Barnes 2016: 100) Seda läbinägelikku tõdemust ei suuda ta aga täielikult enda elus rakendada.

Tema abikaasat Robin Vote'i kirjeldatakse raamatu algusest alates vastuoluliselt. Esimest korda ilmub ta purupurjus voodil lamades: „Naise kehast hoovas seda seenetele iseloomulikku maailmu lõhna, millesse kätketud niiskust ja samaaegset kuivust varjutas merevaigust, sellest mere hingehaigusest saadud õli aroom [---]. Tema nahk sarnanes taimse koega, ja selle all oli aimata suurt, urbset ja magamisest roidunud ihu, nagu oleks uni lagunemine, mis püüab seda haarata nähtava pinnakihi all.” (Barnes 2016: 44) Barnes viitab selles stseenis otsesõnu prantsuse naivistlikule kunstnikule Henri Rousseau'le, kelle maalidel pulbitseb metsik loodus, mis on aga üdini kunstlik: taimed pole pärit elusloodusest, vaid kasvuhoonest, metsloomad meenutavad parimal juhul mänguasjapoest ostetud lelusid. Robin on ühtaegu nii vitaalne kui ka passiivne ning juba esimeses tsitaadis viidatakse tema ebainimlikule materiaalsusele. Ülaltoodud tsitaadis on otsene viide kõdunemisele ja surmale – aga ka sellest kõdust tõusvale elule. Robini kirjelduses viidatakse küll tema taimsusele, aga ta ei vasta ka taim-naise ideaalile, kes elab loovas koosolemises teiste liikide ja ümbritseva mateeriaga (vt Irigaray, Marder 2016, e.k Grigorjeva 2022).

Pigem tuuakse romaanis pidevalt esile Robini loomalik olemus: „Mõnikord kohatakse naist, kes on inimese kuju võtnud loom. Sellise inimese iga liigutus taandub ununenud kogemuse kujundile.” (Barnes 2016: 46) Samas võrreldakse Robinit üksisarvikuga, kes „ei ole inimene ega puudega loom, vaid inimlik nälg” (Barnes 2016: 46). Robin ongi omamoodi erinevate tegelaste nälja projektsioon, mitte iseseisev subjekt. Teised tahavad temast alati midagi, tema aga tahab lihtsalt olla, mitte seletatud või taltsutatud saada. Romaani lõpus muutub Robin pea otsesõnu loomaks, kui ta koerale järele roomab ja haugub, ise nuttes, kuni mõlemad väsivad ja koos roidunult põrandale vajuvad (Barnes 2016: 143).

Robinis on hübriidselt kohal nii taimne kui ka loomne alge, mis teeb ta ebaõdusaks ja atavistlikuks (Blyn 2008: 517). Robini kirjeldused rõhutavad tihti, et ta on pärit piiride tagant, mida enamus eelistab mitte kombata. „Selline naine kannab mineviku-nakkust”, kuna ta näib olevat surnuist üles tõusnud ning toovat endaga kaasa mingi sügavama instinktiivse olemise viisi (Barnes 2016: 46). Ka parun jõuab raamatu teises pooles tõdemuseni, et „[p]arunessi juures oli mingi kirjeldamatu korralagedus, mingi mälestuse hõng nagu inimesel, kes on tulnud paigast, mille oleme unustanud ja mida – maksu mis maksab – tahaksime meelde tuletada” (Barnes 2016: 105). Ta on lugeja jaoks pelk kest, mis pole tähendusega täidetav. Blyni (2008: 521) sõnul teeb see Robini psühhoanalüütiliselt analüüsimatuks.

Robin kehastab otseselt morbiidset vitalismi, kuna ta elab olevikus, olemise hetkes. Ta ei soovi ajalugu, juuri, sidemeid, mis panevad ta suuremasse lukku või köidavad fikseeritud rollidesse. Seetõttu põgeneb ta nii traditsioonilisest tuumikperest kui ka romantilistest paarisuhetest. Kui teised liiguvad surma poole, siis on tema mingis mõttes oma staatilisuses juba surnud või, täpsemalt, tema isiksus on lahustunud (Clarke 2021: 178, 179). Näebki teda ju mitu korda kas minestanu, uneskäija või loomana. Clarke (2021: 179–180) väidab seetõttu, et romaani lõpuks pole afekt Robini

puhul enam vahendatud keeleline esitus, vaid Robin kehastab seda, mida ta tunneb: ta lakkab olemast sidus inimsubjekt. Samas pole tema pakutud eeskuju edasiviiv.

Romaani kõige vitaalsem tegelane on Matthew O'Connor, litsentsita praktiseeriv günekoloog, kes teeb illegaalseid aborte. Teda leiab ikka mõnest baarist leti äärest filosofoerimas, kaaslasteks kas teised peategelased või muud ööelu püskunded, alates tsirkuseartistidest ja lõpetades ametist tagandatud preestriga. Mitmes stseenis kujutatakse teda kas naisteriietes või suisa fantaseerimas elust naisena, kuigi selle fantaasia grotesksus ei luba seda ideaalkuvandina vaadelda. Ta on ühtaegu kõikide teiste tegelaste pihhiisa ja oma ülipikkades monoloogides maailma allakäiku kirjeldav kreeka koor. Need kirjeldused pole aga kurbloolised, vaid väga naljakad, sest Matthew pilab sageli oma vestluskaaslaste maailmavalu ning juhib tähelepanu eksistentsi üldisele absurdsusele. Tema kõne on joovastatud ja joovastav. Ta laskub tihti mälestustesse, kus seguneb surm ja sünd. Tema sünnilood ei luba aga kunagi lunastust ega elu jätkumist, vaid meenutavad surma ja sünni ebakindlat tasakaalu (Clarke 2021: 167). Need monoloogid on impersonaalsed, tsitaadirikkad, liialdavad. Sellisena kujutab ta „rõõmsas stiilis meeleheidet” (Clarke 2021: 177).

Viimase hea näide on järgmine tsitaat: „Mina, korralik katoliiklane nagu ma olen, kes haarab kinni igast lootusekillust, tean liigagi hästi, et vaatamata kisale ja kärale ei jäta me endast järgmisele põlvkonnale sellist hiigelsuurt sõnnikuhunnikut, mille meile pärandasid dinosaurused, vaid väikse koolibri poetatud mustusekübeme” (Barnes 2016: 132). Ta osatab kurtvat Norat, kes ikka veel loodab leida armastust, kus kaks inimest üheks saavad: „„Ah,” hüüatas doktor, „või sinu süda on murtud! Aga minul on lampjalg, lahtine kõõm, liikuv neer, nõrgad närvid ja murtud süda!”” (Barnes 2016: 132) Kurtmine ei aita, sest see kestab vaid surmani ning surm ei kuula. Nora „peksab peaga vastu südant, surub elu mõistusega maha” (Barnes 2016: 137). Matthew viibki meeleheitele teda ümbritsevate inimeste keeldumine elada elu, mis neil on, võtta selle mõttetusest maksimum. Ta ise konstateerib seda nõnda: „Ma lobisen liiga palju, sest mind on teinud õnnetuks see, millest teie vaikite” (Barnes 2016: 138).

Lõpuks kukub ka Matthew läbi nagu kõik teisedki romaani peategelased. Ta vananeb romaani kestel märgatavalt ega suuda teiste tegelaste melanhooliat neutraliseerida. Viimases stseenis, milles ta romaanis ilmub, joob ta ennast raevunult maani täis ja kuulutab: „[---] tean, et kõik on möödas, kõik on läbi ja keegi ei tea seda nii hästi kui mina” (Barnes 2016: 140). Ka Matthew ei suuda lõpuks omaenda loovat meeleheidet üles leida, kui teiste pihtimused ja mälestused ta oma melanhooliasse uputavad. Clarke (2021: 183–184) peab aga sedagi läbikukkumist loovaks, sest see meenutab, et meeleheide on alati seotud teiste omadega, ka oma surmas jäävad kõik inimesed teistega seotuks.

Elujanuta parasiit

Morni „Andekas parasiit” keskendub märksa kitsamale tegelasteringile ja palju ahtamale geograafilisele tegevusväljale, mis viib Tallinnast Tartusse, väiksemate põigetegega maakohtadesse. Ühiskondlik miljöö erineb väga Barnesi romaanist, kus tegela-

sed polnud küll elu võitjate hulgas, aga neil oli alati raha baarides jölkumiseks, tsirkuses käimiseks ja Berliini, Pariisi, Viini ja mõnel isegi Ameerika Ühendriikide vahel reisimiseks. Morni romaani tegevuspaik on palju mornim: Tallinna agulielu, külmad üürikorterid Tartus, maainimeste lakkamatu töö ja tahumatus. Romaan keskendub oma aja kohta ebatavalisele, haritud naisele, kes ei soovigi sobituda teda ümbritsevasse keskkonda. Peategelane Ellu Romeldi sündis vaesesse perre, kus ema on tegus töörügaja ja kus elunõrk isa sureb peategelase lapsepõlves. Kehvadest oludest hoolimata areneb Ellus välja enesekeske irrutatuse ümbritsevast ning põlgus labasuse vastu. Ta lõpetab heade hinnetega keskkooli ning läheb Tartusse ülikooli, lootuses pühenduda vaimutööle. Paraku ei saa ta ka seal lahti teistest inimestest, eriti pelutavatest lähisuhetest meestega. Oma nartsissistlikus individualismis ei leia ta muud väljapääsu kui ennast, pealkirjas nimetatud andekat parasiiti, ära tappa. Tema andekust paraku romaan hinnata ei lase, sest Ellu ahtas mõttemaailmas ei näi ruumi olevat sügavate intellektuaalsete küsimuste lahkamisele, vaid ainult eneseanalüüsile.

Erinevalt Barnesi romaanist ei ole Morni tekstis palju vitaalsust. Täpsemalt, vitaalsus on omane neile, kellega Ellu samastuda ei suuda: füüsilist tööd rügav ema, kelle kohta öeldakse, et Ellul „ei tulnud mõttesegi, et tema ema on *n i n i m e n e*” (Morn 2008: 30), sugulased maalt, kelle juurde Ellu kosuma saadetakse, ning pragmaatiline Ilmar Annuk, kes Ellu vastu huvi tunneb. Eelkõige maarahvast, aga ka oma ema näib enesekeske peategelane vaatlevat pigem loomadena, samas kui ta ise ihaleb tõusta sellest loomalikust algest kõrgemale, vaimu poole, isegi kui sellega käib kaasas füüsilise jõuetus. Morbiidsust ja elujõu puudumist näitab juba romaani avalause: „Kaheksa kuud lebas ajaloolt otsust ootamas uue sajandi värskes ning tühjas kirstus, kümmekond sisutuid päevi langes neile kergeks lisaks, kui jõudis aeg ükskõiksele hetkele, mil sündis Ellu Romeldi ilma surema” (Morn 2008: 5). Elust välja lülitamise protsessis loob Ellu ületamatu piiri enda ja teda ümbritsevate tavainimeste vahele, kelle materiaalne kohalolu tekitab Ellus tugevaid afekte ja suisa ängi: „[---] kõik see ägav jalastik, unemõttega maadlev päästik, kõik see haigutelev suustik ning nohisev ninastik, mis hingas, immitses tundeis”, ning soovi „abstraheeruda” (Morn 2008: 58). Ellu keha jääb õieti kirjeldamata, kuigi romaan on täis tema aistinguid, näiteks ülalkirjeldatud vagunistseenis iivelduseni viivat vastikustunnet. Need afektid aga ei suuna vabastavale elurõõmule, oma keha tunnetamisele teistega koosolemisel. Keha on romaanis rakis, mis ei lase vaimul lennata, ning teiste inimeste hingavad ja haisvad kehad ei võimalda Ellul eirata ka enda lihalist poolt, ükskõik kui palju ta selle nimel ei pingutaks.

Kuna teda ümbritseb painav vaesus ja labasus, siis keskendub Ellu Romeldi sisekaemusele: „See jõukulu ning enesevaatlus omalt poolt aitas süvendada Ellu osavõtmatust tegelikku ellu. Oli harjunud klaasi tagant maailmailmet kaema, mis jäi alatiseks püsima tema ja elu vahele.” (Morn 2008: 23) Klaasi kujund on tsitaadis märgiline: klaas võib olla läbipaistev ja pea tajumatu, kuid vahel ka läbipaistmatu, vaid piibellikku tuhmi kujutist võimaldav.¹⁵ Samas on Ellu vaatlejaroll siiski aktiivne, teojõudu taotleb. Ta trotsib reegleid, on isepäine ning seda ka soolises mõttes. Juba

¹⁵ Selles tsitaadis kumab läbi viide Pauluse esimesele kirjale korintlastele (13:12): „Praegu me näeme aimamisi nagu peeglist, siis aga palgest palgesse. Praegu ma tunnetan poolikult, siis aga tunnetan täiesti, nagu minagi olen täiesti tunnetatud.”

lapsepõlves ei suuda Ellu suhestuda loetud raamatute naiskangelaste ega nende passiivsusega (Morn 2008: 27). Samuti tekitavad temas vastumeelsust naiste maailm ja isegi naiselikud kehavormid, rääkimata seksuaalsusest (Morn 2008: 33). Naiselikkuse norm, kus ennast teise veetlemiseks sätitakse, näib talle oma isiksuse kulutamisena. Veelgi hirmutavam on nägemus abielu argipäevast, mis pärineb juba teismelisest: „Oli näind unes end emana lastehulga keskel. Ta vaatas neist igale otsa. Teadis fakti, et need olevat tema lapsed, oma südames ta seda siiski ei tunnud. Ning ta sai kurvaks, et ta elu muud polnud tootnud kui rea lihavaid lapsi. Ning õud ta äratas.” (Morn 2008: 154) Barnesi romaanis proovib Felix teadlikkust oma surelikkusest alla suruda poja saamise kaudu, kuigi see ei õnnestu. Ellu jaoks on see vitaalsuse vorm, mille väljenduseks on elujõulised lapsed, aga ka lopsakad naisekehad, eemaletõukav, kuna kogu seksuaalsuse ja laste ümber tiirlev tulevik näib teda lukustavat pelgalt kehalisse olemisse. Kui Barnesi romaanis on ka peategelaste kehad loomalikud, elavad, ihalevad, siis Ellu jääb kehatust püüdlevaks, aistivaks vaimuks, mis laseb argiafektidel tekstis esile tungida, kuid sunnib need siiski kiivalt mõistuse kontrolli alla tagasi.

Nägemuse tsitaadis on näha, kui ahtalt suutis Ellu kujutleda naiskogemust ning kuidas selle bioloogilise poole kujutamises vallandub internaliseeritud misogüünia. Sarnane misogüünia esineb paljudes modernismi perioodi tekstides, kus naist samastatakse massikultuuri ja aegunuks peetava sentimentalismiga, mis takistab uuenduslike kunstivormide esiletõusmist (DuPlessis 2014). Samas aga intrigeeris meesmoderniste tugev naine ning seega on paljudes rahvusvahelise modernismi näidetes põnevaid naistegelasi. Morni romaani peategelase lugemislauale ei näi need teosed jõudnud olevat.

Kuigi Ellul on lähemad suhted kolme meestegelasega, on neist kõige külgetõmbavam Hanno Varanni, keda ei huvita naised, vaid idealiseeritud klassikalised kunstikuvandid ning keda seetõttu kahtlustatakse homoseksuaalsuses (Morn 2008: 99). Ta tiisikushaige keha on sobivalt surmale suunatud ning temas puudub vitaalsus, mis teiste meeste puhul Ellut hirmutab. Ellut paeluvad nii tema intellektuaalsed huvid kui ka suutlikkus „taimena vegeteerida: avardada oma õiskroon päikeselisele päevale ning õhtu vilususega taas tõmbuda enesesse uue päeva päikeseni” (Morn 2008: 100). Kui Barnesi romaanis on taime ja loomana kujutatud kõigile tabamatut Robin Vote'i, siis „Andekas parasiidis” on taimne meesintellektuaal, kes küll ei soovi keskkonnaga ühte sulada, vaid lihtsalt keeldub argise maailma tegusast toimetamisest. Ellut paelub ka arusaam, et „inimesel on füüsiline ihu ühine mineraalega, eeterihu ühine taimiga, astraalihu ühine loomadega” (Morn 2008: 104). See laiema olemise ringiga seotu aga ei arene morbiidseks vitalismiks, vaid jääb ennasthävivateks melanhooliaks. Ellu mõistab, et ta ei suuda lahendada teda painavat ihu ja hinge konflikti, nagu jutustaja tõdeb: „Ihu ja hinge parallelismi, nende koostööd Ellu kogemused ei aima, puudus mõistmine tal kehatarbest ning huvi neid seirata” (Morn 2008: 57).

Romaani ongi juba esmasest retseptioonist alates loetud oma aja inimtüübi diagnoosina (Hinrikus 1998: 525). Teine levinud vaatenurk on tõlgendamine psühholoogilise romaanina, mis näitab, kuidas indiviid suhestub keskkonnaga ning paneb vastu „inimese redutseerimise, isiksusliku nivelleerimise ohule” (Nirk 1985: 163, vt ka Hinrikus 1998: 633). Tõstaksin selle idee teise tõlgendus konteksti,

tõmmates paralleeli Barnesi tegelastega, kes on teadlikumad rollidest, mida nad mängivad, ning võtavad esitluslikkust ventiilina, mis aitab maailmas edasi olla. Hinrikus (1998: 633) väidab, et „Reed Morni looming tõstab esiplaanile isiksuse, kes suudab realiseerida oma tõekspidamised eluna, mida ta elab”. Tegelasele on olulised tema põhimõtted ja nende järgimine kogu oma olemises. Elu aga jääb romaanis suures osas elamata. Sellisena eristub Morni romaan selgelt Barnesi omast, kus tegelased takerduvad oma fantaasiatessesse, aga ei jäta unarusse elu elamist ja isegi nautimist. Nad taasloovad esituslikult enda ja teiste fantaasiaid, kuid nad on selles tihti mõtetus näitemängus koos ja üksteisele toeks. Põhimõtted ei peaks asendama elu. Ellu ei suuda aktsepteerida mina mitmesust ja poorsust, teistega koostoomimisest tekkivat energiat. Tema meeleheide jääb morbiidseks, sellel puudub irooniline kõrvalpilk, mis aidanuks tal mõista, et saab elada meeleheites, kui loobuda illusioonidest ning kui tajuda enda seotust nii inimeste kui ka muude teistega. Ellu maailmas ei suuda taimeks või loomaks saamine pakkuda alternatiivi painavalt vaesele ja intellektuaalselt ahtale elule, kuna ta ei suuda aktsepteerida afektide taga olevat keha.

Kokkuvõte

Inglise kirjanik Jeanette Winterson kirjeldab eessõnas „Öömetsa” kui „nanoteksti”, mis toimib „homöopaatilistes lahjendustes, s. t. et nanosuurused kogused kutsuvad pikema ajaperioodi jooksul esile suuri muutusi” (Barnes 2016: 9). Talle meenutavad romaanid ka ajamasinat, mis suudab tutvustada aega, kust nad pärit on, kuid „[s]amas on nad [tekstid] midagi rohkemat: nad elavad edasi tulevikus, sest nad ei olnud kunagi aja külge köidetud” (Barnes 2016: 12). Sama võiks öelda Morni romaani kohta: tema maailm on tänapäevasest reaalsusest eristuv, aga samas oma võõristuses äratuntav. Clarke (2021: 184) väidab, et sellised romaanid nagu „Öömets” esitavad elu ja surma, edukuse ja läbikukkumise vahelist intiimset seost. Nagu eespoolne analüüs näitab, püüab seda teha ka „Andekas parasiit”.

Barnesi tekst ajab segadusse, ärritab, aga ühtlasi paelub just oma morbiidse vitaalsuse ja afektiivsusega, elu ja surma vahelise pingeväljaga, mis on eriti tunnetatav ühiskonna hämaraladel, kus identiteedihäired ei luba tegelastel samastuda ühiskonna peavoolu uinutavate unistustega. Marginaalsusest saab privileeg, sest see liminaalne hämarus võimaldab läbi näha sidusat subjektsust lubavate ideoloogiate vastuolusid ning luua elamise viisi, mis suudab olla surmale suunatud, kuid samal ajal teistele avatud. Mitte küll alati, aga luhtumisedki loovad parema arusaama kehalise olemise poorsusest. „Andeka parasiidi” morbiidsus ei jõua afektiivse ja kehalise olemise vastuolulisuse tunnetamiseni ning seega ei kasva romaanist välja vitaalset potentsiaali. „Öömets” küsimärgistab binaarset soosüsteemi, samas kui „Andekas parasiit” ei suuda välja murda loovisiksuse kuvandisse sissekirjutatud (internaliseeritud) misogüüniast.

Mõlemad romaanid aga kompavad afektiivse modernismi piire. Oli ju eriti naiskirjanikel keerukas leida kehast ja tunnetest kirjutamise viise, mis ei tooks kaasa süüdistust modernismis taunitud aegunud sentimentalismis. Mõlemas teoses on

näha afektiivse kirjutamise uusi viise, kus keha on tekstis olemas, kuid ei allu stereotüüpsetele tunderežiimidele. Barnes, kelle looming vormus ühtaegu nii kõrgmodernismi keskmes kui ka sooliste vähemuste marginaalses maailmas, on oma projektis julgem. Morn, hoolimata tema lahenduse pessimistlikust toonist, toob ometi esile sama probleemi: kuidas kirjeldada afekte, mida tekitab teadmine, et elatakse normivälist elu, soovimata sellega sobituda? Barnes ei luba oma friik-dändidele õnnelikku lõppu, kuid annab neile elujõu. Morni järelalus on pessimistlik: tema masendavalt asjalikuna kujutatud maailmas ootab oma põhimõtetes kindlat marginaali vaid surm. Mõlemad romaanid esitavad küsimuse, kuidas elada meelega tingimustes, kui ei suudeta kaasa minna ühiskonnas domineerivate narratiividega. Mõlemad autorid jõuavad järeldusele, et selles kontekstis polegi võimalik lugejale selgust pakuda, ning jätavad ta kogema afektiivset ambivalentsust.

Artikkel on valminud Eesti Teadusagentuuri grandi „Kriisi tavalisuse kujutamine“ (PRG934) raames.

KIRJANDUS

- Adkins, Peter 2022.** The Modernist Anthropocene: Nonhuman Life and Planetary Change in James Joyce, Virginia Woolf and Djuna Barnes. (Edinburgh Critical Studies in Modernist Culture.) Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474481984>
- Ahmed, Sara 2004.** The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bair, Deidre 1995.** Anaïs Nin: A Biography. New York: Putnam.
- Barnes, Djuna 1985.** Interviews. Toim Alyce Barry, Douglas Messerli. Los Angeles: Sun and Moon Press.
- Barnes, Djuna 2016.** Öömets. Tlk Krista Mits. – Loomingu Raamatukogu, nr 11–13.
- Blyn, Robin 2008.** Nightwood's freak dandies: Decadence in the 1930s. – *Modernism/modernity*, kd 15, nr 3, lk 503–526. <https://doi.org/10.1353/mod.0.0004>
- Brennan, Teresa 2004.** The Transmission of Affect. Ithaca: Cornell University Press.
- Butler, Judith 1990.** Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge.
- Caselli, Daniela 2009.** Improper Modernism: Djuna Barnes's Bewildering Corpus. New York: Routledge.
- Chisholm, Dianne 1997.** Obscene modernism: *Eros Noir* and the profane illumination of Djuna Barnes. – *American Literature*, kd 69, nr 1, lk 167–206. <https://doi.org/10.2307/2928172>
- Cixous, Hélène 1972.** The Exile of James Joyce. Tlk Sally A. J. Purcell. New York: David Lewis.
- Clarke, Tim 2021.** Morbid vitalism: Death, decadence, and spinozism in Barnes's *Nightwood*. – *Twentieth-Century Literature*, kd 67, nr 2, lk 163–190. <https://doi.org/10.1215/0041462X-9084328>
- Cole, Merrill 2006.** Backwards ventriloquy: The historical uncanny in Barnes's *Nightwood*. – *Twentieth Century Literature*, kd 52, nr 4, lk 391–412. <https://doi.org/10.1215/0041462X-2006-1005>
- DeKoeven, Marianne 1989.** Gendered doubleness and the “origins” of modernist form. – *Tulsa Studies in Women's Literature*, kd 8, nr 1, lk 19–42. <https://doi.org/10.2307/463878>

- Downing, Lisa 2011.** Notes on a proto-queer Rachilde: Decadence, deviance and (reverse) discourse in *La Marquise de Sade*. – *Sexualities*, kd 15, nr 1, lk 16–17. <https://doi.org/10.1177/1363460711432093>
- DuPlessis, Rachel Blau 2014.** “Virile thought”: Modernist maleness, poetic forms and practices. – *Modernism and Masculinity*. Toim Natalya Lusty, Julian Murphet. Cambridge: Cambridge University Press, lk 19–37. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139097123.003>
- Frank, Joseph 1945.** Spatial form in modern literature: An essay in two parts. – *The Sewanee Review*, kd 53, nr 1, lk 221–240; kd 53, nr 2, lk 433–456; kd 53, nr 4, lk 643–653.
- Fuchs, Miriam 1993.** Djuna Barnes and T. S. Eliot: Authority, resistance, and acquiescence. – *Tulsa Studies in Women’s Literature*, kd 12, nr 2, lk 288–313. <https://doi.org/10.2307/463931>
- Gallagher, Jean 2001.** Vision and inversion in *Nightwood*. – *Modern Fiction Studies*, kd 47, nr 2, lk 279–305. <https://doi.org/10.1353/mfs.2001.0023>
- Glavey, Brian 2009.** Dazzling estrangement: Modernism, queer ekphrasis, and the spatial form of *Nightwood*. – *PMLA*, kd 124, nr 3, lk 749–763. <https://doi.org/10.1632/pmla.2009.124.3.749>
- Goody, Alex 2007.** *Modernist Articulations: A Cultural Study of Djuna Barnes, Mina Loy, and Gertrude Stein*. New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230288300_2
- Grigorjeva, Sveta 2022.** Naised, taimed ja juurdumine maastikku. – *Ariadne Lõng. Nais- ja meesuuringute ajakiri*, nr 1/2, lk 79–98.
- Gutkin, Len 2014.** Djuna Barnes’s *Nightwood* and decadent style. – *Literature Compass*, kd 11, nr 6, lk 337–346. <https://doi.org/10.1111/lic3.12142>
- Hasselblatt, Cornelius 2016.** *Eesti kirjanduse ajalugu. (Heuremata. Humanitaarteaduslikke monograafiaid.)* Tlk Mari Tarvas, Maris Saagpakk, Ave Mattheus. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Heise, Thomas 2009.** Degenerate Sex and the City: Djuna Barnes’s urban underworld. – *Twentieth Century Literature*, kd 55, nr 3, lk 287–321. <https://doi.org/10.1215/0041462X-2009-4004>
- Herring, Phillip F. 1995.** *Djuna: The Life and Work of Djuna Barnes*. New York: Penguin Books.
- Herring, Scott 2007.** *Queering the Underworld: Slumming, Literature, and the Undoing of Lesbian and Gay History*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226327921.001.0001>
- Hinrikus, Rutt 1998.** Reed Morni tee ja tõde. – *Keel ja Kirjandus*, nr 8, lk 521–534; nr 9, lk 622–634.
- Irigaray, Luce; Marder, Michael 2016.** *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives*. New York: Columbia University Press.
- Jonsson, AnnKatrin 2005.** *Nightwood and the limits of representation. – Textual Ethics Studies, or: Locating Ethics. (Critical Studies 26.)* Toim Anna Fahreaus, A. Jonsson. Leiden: Brill, lk 263–279. https://doi.org/10.1163/9789401202046_017
- Kruus, Oskar 1971.** *Naine hanesulega. Kirjutisi naiskirjanikest*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Lamos, Colleen R. 2017.** *The men of 1914. – The Cambridge History of Modernism.* Toim Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, lk 478–492. <https://doi.org/10.1017/9781139540902.030>
- Lauretis, Teresa de 2008.** *Freud’s Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lepsoo, Tanel 2020.** Mediated world and attention crisis: Unhappy consciousness a hundred years ago. – *Interlitteraria*, kd 25, nr 1, lk 110–123. <https://doi.org/10.12697/IL.2020.25.1.11>

- Marling, Raili; Talviste, Eret 2022.** Võõristusest läheduseni. Kehad ja meeled Emil Tode „Raadios”. – Keel ja Kirjandus, nr 5, lk 387–403. <https://doi.org/10.54013/kk773a1>
- Massumi, Brian 2015.** The Politics of Affect. Cambridge: Polity.
- McGuigan, John 2009.** Against the “Foetus of Symmetry”: Sur-Realism and Djuna Barnes’s Nightwood. – The Journal of the Midwest Modern Language Association, kd 41, nr 2, lk 18–43.
- Morn, Reed 2008.** Andekas parasiit. (Eesti romaanivara.) Tallinn: Eesti Raamat.
- Nirk, Endel 1985.** Avardumine. Vaatlusi eesti romaani arenguteelt. Tallinn: Eesti Raamat.
- Oras, Ants 1939.** Naiskirjanikest mujal ja meil. – Looming, nr 6, lk 659–663; nr 7, lk 735–741.
- Ryan, Derek 2015.** Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Seitler, Dana 2001.** Down on all fours: Atavistic perversions and the science of desire from Frank Norris to Djuna Barnes. – American Literature, kd 73, nr 2, lk 525–562. <https://doi.org/10.1215/00029831-73-3-525>
- Sherry, Vincent 2014.** Modernism and the Reinvention of Decadence. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139941570>
- Smith, Victoria L. 1999.** A story beside(s) itself: The language of loss in Djuna Barnes’ Nightwood. – PMLA, kd 114, nr 2, lk 194–206. <https://doi.org/10.2307/463391>
- Stevenson, Guy 2020.** Diluting holy writ: From the ‘Men of 1914’ to the beat generation. – Textual Practice, kd 34, nr 9, lk 1575–1598. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2020.1808300>
- Stewart, Kathleen 2007.** Ordinary Affects. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822390404>
- Taylor, Julie 2012.** Djuna Barnes and Affective Modernism. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748646760>
- Warren, Diana 2008.** Djuna Barnes’ Consuming Fictions. Burlington: Ashgate Publishing.
- Watts, Kara; Hall, Molly Volanth; Hackett, Robin (toim) 2019.** Affective Materialities: Reorienting the Body in Modernist Literature. Gainesville: University Press of Florida. <https://doi.org/10.5744/florida/9780813056289.001.0001>
- Weir, David 2009.** Decadent Culture in the United States. Albany: SUNY Press.

Raili Marling (sünd 1973), PhD, Tartu Ülikooli anglistika professor (Lossi 3, 51003 Tartu), raili.marling@ut.ee

Despair and morbid vitality in Djuna Barnes’s “Nightwood” and Reed Morn’s “Talented Parasite”

Keywords: affect, modernist literature, gender, sexuality, Djuna Barnes, Reed Morn

This article focuses on American writer Djuna Barnes’s novel “Nightwood” (1936) and Estonian writer Reed Morn’s novel “The Talented Parasite” (*Andekas parasiit*, 1927). Specifically, the article analyses how the two novels represent bodies, affects and materiality, relying on the notion of affective modernism (Taylor 2012). English-

language modernist texts have been frequently portrayed as aiming for impersonality and the rejection of emotions and sentiment. Authors like Julie Taylor have challenged this assumption, demonstrating the presence of emotions, drives and sensations in modernist texts. New research on modernism has shown modernist texts both portraying and theorizing bodies (Watts et al. 2019), discussing the relationship between the human and the non-human (Ryan 2015) as well as the Anthropocene (Adkins 2022). This article focuses on affects and senses, in particular the way affects move between bodies, being simultaneously creative and disruptive (Taylor 2012: 1). Both authors analyzed here employ affective ambivalence (Taylor 2012: 2). The article uses Tim Clarke's (2021) concept of morbid vitalism to analyse how the two novels engage with a central problem of modernity: how to live in the context of despair. This question is viewed from a gendered perspective. The article builds on Taylor's and Clarke's analysis of Barnes, enriching their interpretations with insights from other scholars to bring the notion of affective modernism into the study of Estonian literature.

The analysis shows that Barnes's novel provides an excellent example of morbid vitalism, showing recognizable affective tensions between life and death, felt especially keenly in the social margins where gender trouble does not permit characters to identify with normative social fantasies. Marginality becomes a privilege that permits the characters to see the contradictions in ideologies promising coherent subjecthood and to create modes of being that are oriented towards death while remaining open to the presence of others. The morbidity of Morn's novel does not come to a similar understanding of affects and embodiment or embrace the vital potential of morbidity. "Nightwood" challenges the binary gender system, while "The Talented Parasite" fails to break out of the culturally prescribed internalized misogyny.

However, both novels test the boundaries of affective modernism. Women writers faced the especially difficult task of finding ways of writing about bodies and emotions without being criticized for dated sentimentality. Both texts provide new modes of affective writing, in which the body is present in the text, but not subjected to stereotypical emotional regimes. Barnes is bolder in her project. Morn, despite the pessimism of her final conclusion, addresses the same range of questions about representing the affects created by living outside of social expectation. Barnes does not grant a happy ending to her freak dandies, but affords them considerable vitality. Morn's conclusion is pessimistic: the marginal can escape only into death. Both novels pose the question of how to live with despair and both conclude that the only answer can be found in affective ambivalence.

Raili Marling (b. 1973), PhD, University of Tartu, Professor of English Studies (Lossi 3, 51003 Tartu), raili.marling@ut.ee