

---

## KALA

### Tegelase ja tegevuse küsimusi

#### *Virve Sarapik*

*Ja Jumal ütles: "Vesi kihagu elavaist olendeist, ja maa peal lennaku linnud taevaalotuse poole!"*

1 Mo 1:20

*Mu õng lebas kuu purihammaste vahel ja äkki kargas liuakurgust suur kala ta sööda otsa. Tõmbasin ta välja ja viskasin oma kaelkoti näljasesse kõhtu, kust oli kuulda paar kord lopalapa, siis aga sirutas vaikus oma käe talle järele.*

Albert Kivikas, "Laulvad kalad"

#### PILTJUTUSTUS

1960.–1970. aastate kunstimõte on kinnistanud arusaama literatuursuse, liigjutustavuse hukutavast mõjust heale kunstile. Visuaalne kunstiteos ei pea jutustama (või teistpidi, olema ümberjutustatav), vaid kasutama talle omaseid visuaalseid vahendeid. Nii tõusebki kõige puhtamaks kunstiks abstraktne kunst — sel-line kunst, mis kasutab jäägitult kunstile ainuomast visuaalset keelt. Mingil määral võib täheldada paralleelseid suundumusi Teise maailmasõja järgses kunstis ning kunsti- ja kirjandusteoreetilises mõtlemises. 1950.–1960. aastail oli esiplaanile nihkunud vähem "literatuurne" kirjandus (luule, lakooniline proosa, luuleteooria), kunstis paralleelselt abstraksionism, minimalism jne. 1970. aastate lõpul algab kunstis jutustuse hiiliv tagasitulek (ehki selle algeid võib märgata ka juba varem, popiperioodil), mis kestab ja süveneb tänaseni. Teoreetilises mõtlemises asendus keskendumine luuleteooriale narratoloogia ekspansiooniga paljudel

aladel. Selle loogilise jätkuna vajaks üle kaalumist ka jutustuse probleem visuaalses kunstis. Kas ja kui võõras see on, kui palju välditav, mil määral paratamatu.

Selle artikli lähteteesid võikski sõnastada järgmiselt:

1. Narratiivi märksa suurem kohalolu visuaalses kunstis, kui seda seni on arvatud. Eelduseks on võetud, et jutustamine on kunsti olemuslik osa — niihästi figuratiivses kui ka abstraktses kunstis. Vähesed seni ilmunud pilt narratiivi käsitlused (nt James Elkins (1991), Nelson Goodman (1980), vähemal määral ka Mieke Bal (1991)) vaatlevad jutustusena vaid mingi kindla teema illustratsiooni, tõepoolest otseselt “lugu jutustavat” maali. Samas võib jutustust leida ka mittefiguratiivsest kunstist, selles võib osaleda ka näiteks must ruut. Tsitaat või vihje varasematele tuntud töödele on käsiteldavad ümberjutustusena.

2. Koos kunsti praegusele arengule iseloomuliku laiema kontekstiringi sulandumisega teose tekstiks (s.t teose piiride küsimusega) kasvab paratamatult ka jutustuse osakaal. Kunsti abil püütakse taas midagi öelda, anda talle sotsiaalset kaalu. Mõistagi piirab narratiivi mõiste kasutamist käsitluse seatud lävi, sõltuvus tõlgendamisest. Kaasneb mõiste liigavara kasutamise ja mõiste lahjenemise oht. Siinkohal oleks võrreldav Roland Barthes'i paa-tos: “[---] narratiiv võib tugineda nii artikuleeritud kõnele, suulisele või kirjalikule, kujutisele, fikseeritud või liikuvale, žestile ning nende substantside kõikvõimalikele organiseeritud ühendustele; seda esitatakse müüdis, legendis, valmis, jutustuses, tragöödias, komöödias, eepikas, ajaloos, pantomiimis, maalis (meenutades Carpaccio *Püha Ursulat*), vitraažis, kinos, koomiksis, ajalehesõnumis, vestluses. Edasi, nendes peaaegu lõpututes vormides esineb narratiiv kõikidel perioodidel, kõikides paikades, kõikides ühiskondades; narratiiv algab inimkonna ajalooga; pole olemas, pole iialgi olnud inimesi ilma jutustusteta [---] narratiiv ei eelista kunagi head kirjandust halvale: internatsionaalne, üleajalooline, ülekultuuriline, narratiiv on *seal*, nii nagu elu” (Barthes 1966/1994).

3. Visuaalne jutustus sõltub võrreldes sõnalise jutustusega tunduvalt rohkem “lugemisest”. Analoogiks võiks siinjuures olla



hea, s.t võimalusterohke hüpertekst, mille puhul samuti pole sündmuste esitamise või "lugemise" järjestus jutustuses autori tahtena üheselt määratud. Sellisel juhul oleks narratiiv juba loetud, teostunud hüpertekst. Iga lugemisega jutustatakse selles kätkev taas ümber. Hüpertekst ise oleks seejuures potentsiaalne narratiiv, motiivide kogum. Nõrgema analoogina võib veel pakkuda üht ja sama filmi kinos ja koduvideona vaadatuna. Videot võib kerida edasi ja tagasi, hakata vaatama keskelt, katkestada, paiguti kerida kiiremini edasi jne.

4. Üheks lähtepunktiks peaksin siiski narratiivi olemuslikku kuulumist verbaalse väljenduse juurde. Jutustust võib vaadelda verbaalse väljenduse äärmusliku manifestatsioonina, vahendina, mille abil luua võimalikke maailmu, mitteolemasolevat sõna abil. Teine verbaalne äärmus — luule — haakub oma sõna kõla ja rütmi poolest pigem muusikaga. Visuaalse väljenduse olemuslikuks avalduseks jutustus olla ei saa. *Literatuursus* on pildi võime olla sõna abil tõlgendatav, "ümber jutustatav", pildi lähenemine sõnale, pildi sõnastatav osa. Teisalt tähendab see aga siiski piltjutustuse võimalikkust, seda, et jutustus ei pea esinema puhtalt verbaalses vormis. Äärmuslikult visuaalne saaks olla vaid abstraktne kunst, abstraktne vorm, faktuur, arhitektuur — kuigi ka neis näeme kokkupuutepunkte muusikaga. Samas võib ka verbaalne narratiiv viidata teistele meeltele, olgu selleks siis nägemine või haistmine, ning seega puhtalt visuaalsest või verbaalsest väljendusest rääkida ei saa.

Teisalt kannatavad visuaalsed kunstid pahatihti keele terrori all — keel oma mõistete ja kategooriatega, kinnistunud seostega surub end peale mittediskreetsele nähtavale kogemusele, takistab puhtast vaatamisest saadud intuiitivset elamust, ahistab nähtavaid sümboolseid vorme — umbes nii võib kokku võtta taas ja taas sellel sajandil toimunud kunsti katseid vabaneda keele ahistavast süngist (vrd juba mainitud "literatuursuse" samastamist halva kunstiga poststalinistlikul perioodil; pildiallkiri *Nimeta*, abstraktne kunst tervikuna või kunstnike suur armastus Ludwig Wittgensteini *Tractatus*'e viimase lause vastu "Millest ei saa rääkida, sellest tuleb vaikida" (Wittgenstein 1996)). Samas võib näiteid

leida ka vastuhoovustest — kontseptualism, kirja tungimine pilditeksti — seega keele-citus tervikuna pole ainuomane 20. sajandi kunstile.

## LAOKOON

Klassikaline luule- ja maalikunsti eristamise kaanon pärineb kõige selgemalt Gotthold Ephraim Lessingi (1729–1781) tähtsaimast esteetikaalasest teosest *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Laokoon ehk maalikunsti ja poeesia piiridest, 1766; Lessing 1965: 329–449) kaudu. Põhijoontes oligi see suunatud nn hiilgava antiteesi vastu — *luule on kõnelev maalikunst* —, mis pärineb juba vanakreeka lüürikult Simonideselt, kuid sai üldtuntuks Horatiuse maksiiimina *ut pictura poesis* 'nagu maalikunstis, nii ka poeesias'. Lessingi teose alussüžeeks, nagu nimestki näha, on Laokooni legend ning ta lähtub õieti kahest varasemast sõnastusest: Winckelmanni tuntud skulptuurigrupi ja Vergiliuse *Aeneise* II laulu Laokooni hukkumise kirjeldustest.

“Niisugust hinge kõige raskema kannatuse hetkel peegeldab Laokooni nägu, ja mitte üksnes nägu. Valu, mis avaldub Laokooni keha kõigis lihastes ning kõõlustes ja mida ta näole või muudele kehaosadele pilku heitmata, juba üksnes valust kokkutõmbunud allkeha nähes, peaaegu nagu ise tunneks, see valu, rõhutan ma, ei too siiski ta näole ega kogu kehahoiakusse väikseimatki vihavarju. Laokoon ei hakka kohutavalt karjuma, nagu Virgilius meile jutustab; selleks on ta suu liiga vähe avatud: pigem on see ainult hirmunu mahasurutud ohe, nagu seda Sadoletto kirjeldab. Kehaline valu ja hinge suurus on kogu figuuri kaudu ühesuguse tugevusega edasi antud ja ühtlasi tasakaalustatud.” (Lessing 1965: 332.) Juba selles Winckelmanni kirjelduses muutub Laokoon omamoodi retooriliseks figuuriks ja see suund jätkub ka Lessingil, ehkki ta Winckelmanni seisukohtadega otsesõnu nõus pole.

Lessingi mõttekäigud võib kokku võtta järgmiselt:

- kunsti materiaalsed piirid lubavad jäljendamisel ainult üheainsa momendi kujutamist;



- maalikunstnik saab seda ühtainust momenti kujutada ainult ühest kindlast vaatenurgast;
- kunstiteos on loodud vaatamiseks ja pikaajaliseks vaatamiseks, seega valitud moment peab olema võimalikult viljakas;
- “Kuid viljakas on ainult see, mis jätab kujutusvõimele täieliku vabaduse.” (Lessing 1965: 341.) Lessing leiab, et äärmusliku afekti moment sellist viljakust ei võimalda. Näilik pidevus, see, mis on möödud, ei sobi kujutusvõime ergutamiseks.

Seega on Lessingi arvates maali aluseks igal juhul lugu, küsimus on ainult selle loo fikseerimise viisis. Kui me jutustamist ja siit edasi narratiivi määratleme loo esitamisenä, see tähendab, et nende olemasolu tingimuseks ja võimaluseks on loo olemasolu, siis on just Lessingi seatud raamidest lähtudes ainumõeldav maali käsitada narratiivina. Samas saab lugu eksisteerida ainult ajas, koos meie teadmiseega eelnenust ja järgnevast. Ja paratamatult tekivad ka temaatilisel maalil kujutatud HETKEL sellele eelnevate ja järgnevate hetkedega mingi suhe ning seeläbi jutustuse ajaline mõõde.

“Tõepoolest, poeet omab suure eelise, kui ta käsitleb üht tuntud lugu ja kõigile tuttavat karakterit. [---] Sama eelis on ka kunstnikul, kui teema ei ole meile võõras, kui me kohe esimesel pilgul tabame kogu ta kompositsiooni eesmärgi ja mõtet, kui me niihästi näeme, kuidas ta kangelased räägivad, kui ka kuuleme, mida nad räägivad.” (Lessing 1965: 380.)

Niisiis pole Lessingi meelest ei süžee originaalsus ega uudsus kunstnikule esmatähtis ja teiseks suurendab juba tuntud süžee kunstiteose mõju ning hõlbustab ta mõjulepääsu.

“Objekte või nende osi, mis üksteisele järgnevad, nimetatakse tegevuseks. Järelikult on tegevus poeesia tõeliseks aineks.” (Lessing 1965: 391.) Poesia kujutab kehi vihjamisi, tegevuse kaudu. Maalikunstis toimub kõik samal ajal, eksisteerib kõrvu ja tegevusest saab kujutada vaid ühte momenti.

Piltjutustuste puhul võib ilmselt konstateerida, et puudub kindel, autori tahtena avalduv sündmuste narratiivi organiseeritud viis, see on üsnagi avatud ja seega on klassikalise narratolo-

gia ühed põhikriteeriumid (vrd Genette 1980) — AEG (järjestus, tempo, sagedus) ja osalt ka AVALDUS — piltjutustuse puhul kas kasutud või siis ähmased. Pilt on loo läbilõige, eelnenud ja järgnevad sündmused hargnevad vaataja teadvuses lugemise käigus. Peamiselt on jälgitav jutustamine VIIS: distants, nii ajaline, emotsionaalne kui ka ruumiline.

Kolmandaks kindlamaks pidepunktiks võiks piltjutustuse puhul pakkuda TEGELASE. Hüpooteetiliselt väidaksin, et kuigi piltjutustus ise sõltub lugemisest, seega selle sündmuste organiseeritus on lõdvem kui verbaalsel narratiivil, on tegelaste süsteem temas märksa olulisem kui verbaalses narratiivis.

## KALA

Järgnevalt on käsitledavaks tegelasetüübiks valitud KALA, s.t kala kujutamine visuaalses kunstis. Sellesse üldmõistesse, põhikategooriasse, on hõlmatud ka alamliigid (lestad, säinad, haugid) kui kala konkreetseid esindajad. Miks on valik langenud just kalale ja mitte esmapilgul kõige loogilisemana tunduvale inimesele?

Eesti kunstis on süžemaal oma algaegadest peale olnud marginaalne. Enne Teist maailmasõda võib seda vaadelda teatud tahtliku enesetaandusena, tagasihoidlikkusena, selliste kõrvaliste žanrite varju pugemisena nagu natüürmort või maastik. 1950. aastate süžeelist maali tajuti tihti survena ja nii tuleb inimene täieõiguslikuna kunsti alles 1960. aastatel, ühtides kummatigi eelmainitud literatuursuse põluga. Samas võiks eeldada, et piltkunstile olemuslikku ja eriti varjatud jutustavat alget kannab kalakuju selgemini ja kindlamalt, kui seda teeb otseselt jutustav kunst. Seega peaksid kalategelase puhul leitavad suhted ja tüübid olema kasutatavad ka teiste tegelaste puhul.

Kala on olnud eesti kunstis üllatavalt sage kujutamisobjekt. Teiste maade kunstis ega maailma kunstis tervikuna sellist kalade kontsentratsiooni pole. Selle põhjuski jääb ähmaseks. Vaevalt et rannarahvaks olemine ja otsene kokkupuude kaladega siin ainumäärav on. Vaadeldes eri aegadel kujutatud kalu, torkavad selgelt silma teatud perioodid ja ikonograafiad.



## 1. tüüp — kala natüürmordis (mortkala)

Kõige iseloomulikum periood on 1950. aastate lõpp–1960. aastate algus. Tuntumate ja enam reprodutseeritud töödena võiks mainida järgmisi teoseid: Lydia Mei *Natüürmort kaladega* (1955, akva-rell), Aleksander Vardi *Natüürmort kalaga* (1960, õli, lõuend), Alo Hoidre *Lõhed* (1962, autolito), Avo Keerendi *Kalad vaagnal* (1964, plastiline linoollõige, sügavtrükk), Herald Eelma *Les-tad* (1964, värviline linool- ja kartonglõige) ning sellest reast ilmselt kõige tuntuma eesti kalapildina ja omamoodi üleminekutööna Peeter Ulase *Suur kammeljas* (1963, linool- ja vineerlõige). Kui 1960. aastani olid kalad ülevaatenäitustel küllaltki haruldased, siis 1960. aastal Tallinna kunstnike teoste näitusel (detsember 1960–jaanuar 1961) oli väljas neli kalaga natüürmorti, rekordiks olid 1961. aasta vabariiklik kunstinäitus (september–oktoober) ja Tallinna kunstnike kevadnäitus 1964. aasta aprillis viie kalamordiga. Seal alates hakkab kalade hulk näitusepildist kiiresti taanduma ning 1970. aastaks on nad samahästi kui kadunud.

## 2. tüüp — kala muutub iseseisvaks tegelaseks (isekala)

Tavaliselt on tegemist ühe suure kalaga, erinevalt eelmisest etapist on kala elus, iseseisev tegutseja, aeg — 1960. aastatest alates. Siia alla võiksid kõigepealt käia Ülo Soosteri kalad (vt nt Kabakov 1996). Küllalt lähedased neile olid mitme Tartu kunstniku, ennekõike Elmar Kitse ja Valve Janovi kalad. Siin võib hea tahtmise korral märgata üht Tallinna—Tartu koolkondliku erinevuse tunnusjoont: Tartu kalad olid kantud enam abstraktsionismi vaimust, õli- ja segatehnikas, Tallinna omad olid graafikas ja konkreetsemad (tuntumad Silvi Liiva *Kala* (1973, ofort) — suur kala vaatab väikesest tiigist välja, ümbritsevad inimesed püüavad teda, ja Marju Mutsu *Detsember* (1973, ofort) — suur kala horisontaali all). Elmar Kits kujutas kalu kõige varem, juba 1940. aastate lõpul ja seejärel taas 1960. aastatel. Valve Janovi kalaperiood langeb 1960. aastatesse.

3. tüüp — mütoloogiline kala

See on tegutsev kala, kellel on oma kindel maailm ning keda on tihti kujutatud ebakalalikult vertikaalis, aeg — 1980. aastatest alates: Andres Toltsi *Valaskala* (1989, õli, lõuend), Enno Halleki *Kalad* (1959–1985, õli, puit), Tiit Pääsukese *Suur valge lind ja suudlevad kalad* (1989, süsi, akrüül — kalad peaaegu loetamatud või näkineistunud), *KalaLind* (1991, akrüül, õli, lõuend), vähem kesksena on kalu kujutatud ka Tiit Pääsukese maalidel *Kollase tiivaga lind* (1990, süsi, õli, lõuend), *Altar '88* (1988, õli, lõuend), *Sinine* (1988, süsi, õli, lõuend), *Varjus on enam. I* (1997, õli, lõuend), *Varjus on enam. II* (1997, õli, lõuend), Ando Keskküla *Vaikelu müüdigaga* (1986, õli, lõuend), Enn Põldroosi *Kala maailm* (1989, õli, lõuend — vertikaalne kala koos sama suurte aktidega), Jüri Arraku *Valge kala, Kala, Sinine kala, Kalakandjad, Kala figuuris* (kõik 1992, õli, lõuend). 1990. aastate keskel on kalamotiivi kasutanud Raoul Kurvits, Kai Kaljo, Tiia Johannson, Jaan Toomik.

4. tüüp — kala kui püügiobjekt (*kaluri kala*)

Ajaliselt selge piir puudub, aga see oli menukas teema juba 1930. aastatel ja taas 1960. aastail ning on raskesti lahutatav kaluriteemast üldse: Arkadio Laigo *Kalurid* (1935, puulõige), Eerik Haameri *Angerjapüüdjad* (1942, õli, lõuend), Herald Eelma *Kuidas püüda kala* (1967, värviline linool) ja *Kes püüdis suurema?* (1967, värviline linool). Üsna seotud oli kalade kujutamiselega 1960. aastate rannatemaatika üldse, eriti graafikas (Ilmar Torni *Kaluri käed* (1958, linoollõige), *Läänemere isandad* (1958, linoollõige), Vive Tolli tööd jm).

Eesti kirjandusest on võrdväärset toetusainest leida raskem. Meenuvad Aadu Hindi *Angerja teekond*, Toomas Vindi *Suur isane kala akvaariumis*, Aime Hanseni *Kalade kuninga maa*, Kalju Lepiku rohked kalad, Henrik Visnapuu kalaluuletused kogust *Päike ja jõgi*, Albert Kivika “Laulvad kalad”, Johannes Barbaruse *Kalad kuival*.



Küsimus, kas selline 1960. aastate eesti kunstis võimutsev ka-laidee võis mingil määral lähtuda ka Ülo Soosterist või oli Sooster indikaatoriks, selle üldidee üks väljendajaid ja laviini alguspunkte, jääb siinkohal lahendamata. Maa ilma kunstist mingeidki paral-leele otsides võib sealt leida järgmist.

20. sajandi kunstis on kalamotiiv esile kerkinud ennekõike sür-realismihõngulistest teostes, nii võikski siis kala liigitada sürrea-listlike kujundite hulka. Muud kunstivoolud kala peaaegu kujuta-nud pole, välja arvatud ehk üksikud kalamordid kubistidelt. Tun-tumatest sürrealistikest kalapiltidest olgu mainitud André Masso-ni *Kalade lahing* (1927, segatehnika, lõuend, New York, Moodsa Kunsti Muuseum), *Kuldkala-naine* (1921, akvarell, Philadel-phia Kunstimuuseum), Paul Klee *Kuldkala* (1925, õli ja akvarell, Hamburg, Kunsthalle), *Kalamaagia (Suur kalapilt)* (1925, Phi-ladelphia Kunstimuuseum), *Ümber kala* (1926, tempera ja õli, lõuend, New York, Moodsa Kunsti Muuseum), ka Max Ernsti *Kalaluude mets* (1927, õli, lõuend, Basel, Galerie Beyeler) ning kõige rohkem meenub kalu René Magritte'ilt — *Kollektiivne leiutis* (1935, õli, lõuend, Belgia, erakollektsioon), *Erand* (1963, õli, lõuend, Brüssel, Galerie Isy Brachot), *Hommage à Alphonse Al-lais* (1964, guašš, Chicago, Harry G. Sundheimi kogu), *Tõelisuse otsingud* (1966, õli, lõuend, Brüssel, Kuninglik Kujutava Kunsti Muuseum). Viimase kunstilooliselt huvitav plagiaat on seejuures Varmo Pirgi *Kala* (1968, akvarell).

Kalu on kujutanud ka Kazimir Malevitš: *Aviaator* (1914, õli, lõuend, Moskva, Tretjakovi Galerii), kus keskseks elemendiks on vertikaalne valge kala, ja *Inglane Moskvas* (1914, õli, lõuend, Amsterdam, Stedelijk Museum), millel kohtame peaaegu sama-sugust valget kala.

Sürrealistlik kala on kõrvutatav linnuga. Tihtipeale segunevad lind ja kala nii vormilt kui temalt. Constantin Brâncusi linnud on saleda kala vormiga. Lindu ja kala ühendab ka "ebalooma-likkus". Piibli loomisloos tekivad kalad ja linnud paralleelselt, samal päeval, mõlemad liiguvad inimese jaoks irrealses kesk-konnas, mõlemad on edukalt kasutatavad üldnimena — erinevalt teistest elusolenditest, keda vaid LOOMANA nimetada ei saa.

Just üldklassidena kannavad LIND ja KALA kunstiloos sügavat sümboltausta. Eesti kunsti kaladel kohtab sellist linnu-paralleeli harva, erandina tuleks mainida Tiit Pääsukese töid.

Varasemas kunstiloos (kui jätta kõrvale varakristlik kala kui Kristuse sümbol ja kalurid kui tema jüngrid) on kala olnud menukas madalmaade kunstis, mis ongi ainsana võrreldav eesti fenomeniga. Esindatud on samad liigidki — kala natüürmordis (eriti armastatud Haagi maalijatel, nt Abraham van Beyeren), kalurid (mis tollases kontekstis olid otseselt sümboolse, kristliku loomuga) ja mütoloogilised ning eshatoloogilised tegutsevad kalad eelkõige Hieronymous Boschi ja Pieter Brueghel Vanema maalidel. Just viimatimainitud kunstnike kalades võib näha silda sürrealismiga. Nii võime Boschi *Püha Antoniuse kiusatuse* vasakul tiival *Püha Antoniuse võitlus ja nurjumine* näha kalade õhulahingut ja paremal tiival (*Püha Antonius mediteerimas*) ilusat lendavat kala mehe ja naisega turjal. Kalu nii õhus kui esiplaanil kohtame samuti keskmisel osal (*Püha Antoniuse kiusatus*). Ka Boschi teiste maalide üldises segasummas võib kohata palju kalu (nt *Lõbude aed*, *Heinakoorem*, *Viimne kohtupäev*). Vahest üsnagi palju Boschist inspireeritud on Bruegheli kalad: joonistused Hieronymus Cocki vaselõigete jaoks, sh *Suured kalad õgivad väikesi* (1556, pliiats, Viin, Albertina) ning maal *Mässava ingli langus* (1562, Brüssel, Kuninglik Kujutava Kunsti Muuseum). Kalureid kohtame Pieter Pourbusel — *Brugge kalurite triptühhon* (Brüssel, Kuninglik Kujutava Kunsti Muuseum) kujutab stseene kalameeste argipäevast koos Kristusega.

## TEGU JA TEGELANE

Tuntumates narratiiviteooriates on tegelane olnud üsnagi teisejärguline. Vladimir Proppi *Muinasjutu morfoloogiast* (Propp 1928) alates on tegelast liigitatud TEGEVUSE põhjal, seega on ta vaadeldav tegutsejana. Tegu, selle mõju loo käigule on tõstetud esmaseks selle tegija suhtes: “Muutuvad tegutsevate isikute nimed (ja atribuudid koos nendega), kuid ei muutu nende tegevus või funktsioon. Siit tuleb välja, et muinasjutt omistab erinevatele



isikute ühelaadse tegevuse. See annab meile võimaluse uuri-  
da muinasjuttu *tegutsevate isikute funktsiooni*  
*kaudu.*” (Propp 1928: 29.) Oluline pole teo inimlik külg (ar-  
mastus, vihkamine), vaid just selle liitumine sündmuste käiguga  
või vastandumine sellele. Jutustuse algühikuks on funktsioon,  
mis on küll määratletud tegutseva isiku kaudu, olles tolle suhtes  
primaarne: “Funktsiooni all mõistetakse tegutseva isiku tegu  
vastavalt selle olulisusele.” (Propp 1928: 31–32.) Propp taandas  
muinasjuttu tegutsejad lihtsaks seitsmeseks tüpoloogiks (REE-  
TUR, ANNETAJA/VARUSTAJA, ABILINE, PRINTSESS (OT-  
SITAV) ja tema ISA, TEELESAATJA, KANGELANE (otsija,  
ohver) ja VALEKANGELANE), kellel olid säilinud siiski inim-  
likud jooned, viited konkreetsetele tegelastele. Need tegutsejad  
või täpsemalt tegevussfäärid olid seotud kindlate funktsioonidega  
elleitid kolmekümne ühe hulgast.

Järnevad, strukturalismi kõrgperioodi narratiiviteooriad on  
teglasskeeme või -rolle lihtsustanud ja muutnud abstraktsemaks.  
Näib, et ühena vähestest on tegelase taandumise küsimus huvita-  
nud Roland Barthes'i, kes küll üksnes konstateerib probleemi ole-  
masolu: “Aristotelese poetikas oli tegelane teisejärguline, täieli-  
kult allutatud tegevusele: on võimalikud lood ilma “tegelasteta”,  
ütleb Aristoteles, kuid ei saa tegelasi olla ilma loota.” (Barthes  
1966/1994: 117.) Barthes leiab, et hilisemal perioodil omandas  
tegelane, kes seni oli vaid nimi, tegevuse agent, küll ka n-ö psüh-  
holoogilise liha luudele, muutus individuaalseks isiksuseks, kuid  
“oma esimesest ilmumisest peale on strukturalistlik analüüs näi-  
danud üles suurimat vastumeelsust käsitada tegelast kui jutus-  
tuse olemuslikku osa, isegi tegelasi klassifitseerida.” (Barthes  
1966/1994: 118.)

Nii oli tegelane allutatud tegevusele ka siis, kui ta ei olnud  
veel sooritanud ühtegi tegu, enne tegutsemist ennast. Samas on  
teo sooritaja olnud liigitusest või nimest sõltumata siiski vältimatu  
narratiivi osa vähemalt agendina/toimijana.

Gérard Genette, ühe tuntuma ja süsteemsema narratiiviteooria  
rajaja, on tegelase oma huviorbiidist samahästi kui välja jätnud  
või täpsemalt, allutanud ta suhetele vaatepunkti ja jutustajaga (Ge-

nette 1980, 1989). Küll on küsimust üritanud vähemal või rohkemal määral lahendada Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Mieke Bal, eriti aga Algirdas Greimas. Nii Todorovi kui Bali tegelastüübid toetuvad just Greimase mudelile ning selle interpreteerimisele jääb pidama ka eespool viidatud Barthes'i sissejuhatus narratiivi analüüsi.

**Algirdas Greimase** tegelaste käsitlus seondub tema juurutatud mõistega AKTANT. Aktantide teooriat arendas Greimas, alates ühest oma põhitööst *Sémantique structurale* (1966), mitmes teoses. Spetsiaalselt seda käsitleb 1973. a ilmunud essee "Les actants, les acteurs et les figures" (Greimas 1974; vt ka Greimas 1987).

Greimase tegelasteteooria aluseks on narratiivi kahetasandilisus. Greimase narratiivitasandid on seotud prantsuse strukturalismi kõrgaja üldise lingvistilise hoiakuga ning sealt pärit ideedega. Tegelaste kihistusi on kolm: algtüüpideks on aktandid (*actants*), kes osalevad narratiivi süntaksitasandil. Järgmised, osalised (*acteurs*), on äratuntavad ja esitatud narratiivi diskursusetasandil, mida Greimas peab raskesti analüüsitavaks kohase teooria puudumise tõttu. Diskursuse tasandil võib üks aktant realiseeruda mitme osalisena ja ka vastupidine on võimalik — üks osaline ühendab endas mitut aktanti. Osalistel põhinevad omakorda konkreetse loo tegelased (*figures*). Greimas pöörabki põhitähelepanu just aktantidele, "loo tegelaste aktantsele struktuurile", mis peaks looma sobiva aluse narratiivi grammatikale. Sellise struktuuri võimaluste osas on Greimas üsnagi optimistlik, leides, et see on võimeline üha enam seletama inimkujutluste organisatsiooni, mis on nii kollektiivsete kui ka individuaalsete maailmade projektioon (Greimas 1987: 106–107).

Aktant on "tegelaste" klass selle sõna laias tähenduses, mille funktsioonid vaatamata erinevatele manifesteerumistele narratiivis on on ühed ja samad. Seega paneb Greimaski ette kirjeldada ja klassifitseerida tegelasi mitte selle järgi, kes nad on isikuna, vaid selle järgi, mida nad teevad (sellest ka nimetus *aktant*). Aktandid ilmuvad konkreetsetes tekstis kindlasuunalise jõuna. Aktandid on



seega teatud tungid, mis jõuavad lausungisse ning mingil juhul ei vasta nad loo konkreetsetele tegelastele, kes on esitatud lausungis.

Selle põhjused on järgmised:

1. Aktant võib olla abstraktsioon (Jumal, vabadus), kollektiivne tegelane (nt mingi armee sõdurid), ka erinevate huvidega tegelased, kes teatud hetkel tegutsevad ühes suunas (nt Agathe Christie *Kümnnes väikeses neegril* kõik "süüdi" olnud tegelased).

2. Ühel tegelasel võib üheaegselt või erinevatel etappidel olla erinevaid aktantlikke rolle.

3. Aktant võib ilmuda püünele, kuid ei pruugi, temast ei pea isegi mitte räägitama — aktandiks võib olla ka vaid mingi üldine abstraktne idee, mõiste, mis avaldub jutustuse ideoloogilisel tasandil.

Greimas pakkus välja kolm binaarset opositsiooni, mis ühendavad endas kuut aktanditüüpi: subjekt—objekt (*sujet — objet*), saatja—vastuvõtja (*destinateur — destinataire*), abistaja—vastane (*adjuvant — opposant*). Nende kõigi kohalolek loos pole kohustuslik, küll aga on hädatarvilik subjekti olemasolu. Paar saatja—vastuvõtja on Greimase aktandimudelis kõige ambivalentsem. Kuna aktante saab määratleda vaid *a posteriori*, pärast kogu lausungiga tutvumist, on saatjat siiski võimalik käsitada näiteks kui subjekti teadmiste allikat ja vastuvõtjat kui inimgruppi või inimkonda üldiselt, kes saab sõnumi — objekti, mida subjekt otsib.

Need opositsioonid annavad teada kolmest narratiivi põhimustrist: soov või eesmärk; suhtlemine või kommunikatsioon; abistav toetus või takistamine.

Süntagmaatilisel lugu, mida Greimas käsitleb kui globaalset lausungit, võimalik lahti harutada narratiivsete lausungite ahelaks, mida võib omakorda esitada aktantidevaheliste suhetena. Need vastaksid omaaegsetele Proppi funktsioonidele. Struktuuri mõiste on kogu käsitluses implitsiitne, eeldades paradigmaatilise võrgustiku olemasolu (Greimas 1987: 108). Üks Greimase töid läbib alusmudel — semiootiline ruut — määrab aktantide puhul ära positiivse ja negatiivse telje, need omakorda kahekordistavad aktanditüüpe:

positiivne subjekt — negatiivne subjekt (ehk antisubjekt);  
positiivne objekt — negatiivne objekt (ehk antiobjekt);  
positiivne saatja — negatiivne saatja (ehk antisaatja);  
positiivne vastuvõtja — negatiivne vastuvõtja (ehk antivastu-  
võtja).

Positiivne ja negatiivne ei ole hinnangulised ega pruugi samastuda näiteks paaridega kangelane—reetur või hea—halb, kui-  
gi võivad seda teha. Antisubjekt võib tegutseda subjektiga pa-  
ralleelselt, kusjuures mingis punktis nende tegevused ristuvad.  
Osaliste tasandil võivad subjekt ja antisubjekt moodustada ka ühe  
terviku (nt Fausti siseheitlused). Greimas leiab, et sellise mudeli  
abil saab aktantide paradigmaatilist järgnevust üldistada ja raken-  
dada isegi minimaalsetele, ühe aktandiga lugudele. Nii võib tõket  
või takistust interpreteerida antiaktandi metonüümse kehastuse-  
na (Greimas 1987: 109).

Aktandimõõde esitab subjekti ja objekti, subjekti ja antisub-  
jekti, subjekti ja saatja ning vastuvõtja vahelisi suhteid — seega  
on subjekt alati määrav aktant. Neid suhteid saab kirjeldada mo-  
daalsete lausungite abil. Esimene semantiline piirang, mis määrab  
aktanti kui tõelist toimijat, on TAHTMINE (*vouloir*). Teised mo-  
daalsused või semantilised piirangud on TEADMINE (*savoir*) ja  
SUUTMINE (*pouvoir*), määrates subjekti olemise ja tegemise.

Greimas asendas narratiiviterminoloogias seni kasutusel ol-  
nud ähmased terminid KATSE või RASKE ÜLESANNE mõis-  
tega TEGU (*faire*). Sellise teo kaudu on võimalik subjekti ja  
antisubjekti määratleda kui tegevat subjekti. Tegu nõuab viidet  
kompetentsile, pädevusele, mida narratiivi tasemel võibki esitada  
modaalsete lausungitena, kui *subjekti tahet ja/või võimet ja/või*  
*teadmist, kuidas toimida* (Greimas 1987: 109). Pädev ja te-  
gu sooritav subjekt võivad seejuures olla ühe aktandi kaks näidet.  
Subjekt-aktant võib seega omandada narratiivi käigus erineva hul-  
ga aktandirole.

Aktantide kehastumine osalisteks on suhteliselt keerukas prot-  
sess ja analüüsivaid tagantjärele, pärast jutustuse kehastumist.  
Võimalikud on kaks äärmust — osaliste struktuur on objektivee-  
ritud, s.t igale aktandile vastab võimalikult iseseisev osaline, või



osaliste struktuur on subjektiveeritud — ühte osalisse on koon-  
datud võimalikult palju aktante ja aktandirolle (Greimas 1987:  
112).

Selline äärmuslik strukturalistlik lähenemine oli mõistetav  
omas ajas, kuid praegu võib Greimase loodud aktandisüsteemi  
ilmselt ka vabamalt ja paindlikumalt interpreteerida. Võimalusi  
selleks näivad aktandid pakkuvat, eriti just tegelase kuju taas-  
avastamiseks narratiivis. Greimase aktandimudeli vooruseks on  
lihtsus ja süsteemsus ning näiliselt ammendamatu interpreteeri-  
misvõimalus — tundub, et see kehtib väga paljude ja väga erinevat  
tüüpi narratiivide puhul. Peamiseks nõrkuseks on see, mis kerkib  
alati esile üldkehtivate skeemide puhul — väike kasutegur öelda  
midagi uut tegelaste ammendamatus variaabluses. Mida erilist  
ütleb sõna “subjekt” tegutseva peategelase kohta?

**Roland Barthes** on leidnud, et strukturalistlike tegelaseteo-  
riate ühisjooneks on tegelase defineerimine piiratud hulga tege-  
vussfääride kaudu. Samas tunnustab Barthes sellist lähenemist  
ka ise, nimetades oma narratiivi kolmest kirjelduse tasandist teist  
tegevuste tasandiks (1966/1994: 120).

Barthes'i arvates sobib loendamatu narratiivide kirjelda-  
miseks vajamineva teooria lähtemudeliks kõige paremini ling-  
vistika. Lingvistika peatub lausetasandil, sest lausest kõrgemal  
asuvad samuti vaid laused (Barthes 1966/1994: 97). Nii nagu  
iga konstateeriv lause on jämedalt võetuna lühike narratiiv, võib  
see toimida ka überpöördult — narratiiv on käsiteldav pika lau-  
sena (Barthes 1966/1994: 100). Seega võib öelda, et lausel ja  
narratiivil on teatud fraktaalne sarnasus, mingi fraktaalmõõde:  
väiksemas peegeldub suurem, suurem sarnaneb väiksemaga.

Narratiivi strukturaalanalüüsiks eelistab Barthes eristada kol-  
me kirjelduse tasandit:

— “funktsioonide” tasand (Proppist lähtuva traditsiooni põh-  
jal);

— “tegevuste” tasand (Greimase tähenduses, kui ta räägib  
tegelastest kui aktantidest; sellel tasandil on olulised osalised);

— “jutustamise” tasand (mis laias laastus vastab diskursuse-  
tasandile).

Need kolm tasandit on üksteisega vältimatult põimunud: funktsioonil on tähendus vaid aktandi tegevuses, mis saab oma tähenduse jutustamise kaudu. Tegelased on küll tegevuse tasandi ühikud, kuid tähendus on neil ainult kolmandal — jutustamise tasandil. Selle tasandi analüüs jääb Barthes'il paraku, analoogselt teistele strukturalistidele, pealiskaudseks. Nii võibki öelda, et hoolimata tegelaseküsimuse märkamisest ja esitamisest jääb Barthes püsima samasse strukturalistlikku ringi ega soovigi õieti sealt väljuda.

Kolmandana on tegelase, osalise ja aktandi küsimusi põhjalikumalt käsitlenud **Mieke Bal** oma *Narratoloogias* (1985). Bal määratleb juba sissejuhatuses teksti kui lingvistilise nähtuse: "...*tekst* on lõplik, struktureeritud keelemärkidest koosnev tervik" (1985: 5), ning narratiivse teksti kui loo, mis on jutustatud keeles, s.t muudetud keelemärkideks (Bal 1985: 7–8). Hoolimata sellest, et meie lähtehüpotees oli teine — narratiivne tekst ei pea tingimata olema väljendunud lingvistilises vormis, lingvistilisus võib peituda selle süvastruktuurides —, võib usutavasti mitmeid Bali järeldusi kasutada antud teema arenduses. Samas leiab ka Bal, et kui sündmused kantakse üle ühest märgisüsteemist teise, näiteks filmi, siis säilib nende põhiloomus, kuivõrd vaatajad elavad üldjuhul läbi samu emotsioone (1985: 5–6). See näitab, et sündmustel ja nende mõistmisel on mingisugune olemuslik mittelingvistiline struktuur (või kaasneb nendega mingi lingvistilise struktuuri lahutamatu tungimine teistesse süsteemidesse). Ka Bali jutustuseteoorias transformeerub lugu keelemärkideks alles narratiivse teksti kolmandal tasandil, seega süvastruktuurides on oluline miski muu.

Huvitaval kombel ongi just Bal ise hiljem taandunud sellisest rangest lingvistilisest alusest ja üritanud visuaalse kunsti teoseid nii narratoloogias, retseptiooniteoorias kui retoorikast lähtudes märksa vabamalt interpreteerida (Bal 1991). Bal väidab, et "narratiivsust loetakse verbaalse kunsti aspektiks, mida visuaalses kunstis saab kasutada ainult tugeva protesti ilminguna. Midagi võrreldavat võib väita visuaalse kujundlikkuse kohta, mille poole kirjandus võib püüelda, seda kunagi täielikult saavutamata. Pa-



nen ette vaadeldavaid mõisteid nihutada ja neid interpreteerivale teadusele tüüpilisi väljendusvahenditega seotud termineid ümber hinnata [...] pigem aspektideks kui millekski olemuslikuks ning nende aspektidega tegelevaid kunstiliigi-spetsiifilisi strateegiaid pigem meetoditeks ning mitte süsteemideks” (Bal 1991: 4). Vaatamata sellele, et narratoloogia on Bali interdistsiplinaarse käsitluse üheks lähteks, jätab ta tegelase küsimuse visuaalses kunstis siiski kõrvale.

*Narratoloogias* leiab Bal, et strukturalismi tendents võtta sündmusi ja nende loogikat ainumääravana ja kõiki teisi jutustuse elemente neile täielikult allutada, pole päris õige. Nii nimetab ta sündmused, osalised (*actors*), aja ja koha faabula võrdseteks osadeks. Nendest elementidest moodustubki lugu. Juba sellest alguses kehtestatud süsteemist lähtudes on selge, et osalistel on Bali teoorias määravam roll kui teistes strukturalistlikes narratiiviteooriates. Hoolimata mõistete laenamisest Greimaselt (kolmeastmeline tegelaste kihistatus aktantideks, osalisteks ja tegelasteks, aktantide tüübid), kasutab ta neid märksa avaramalt. Siiski jääb ka Bali tegelane kindlalt seotuks tegevusega ja selle kaudu määratletuks. Osaline on agent, kes sooritab tegu, tegu ja tegevus on aga määratletud sündmuse põhjustamise või kogemisega (Bal 1985: 5–7). Nii on sündmus Balil defineeritud osaliste kaudu (“sündmus on osalise põhjustatud või kogetud üleminek ühest seisundist teise”) (Bal 1985: 13).

## TEGELANE KUNSTIS

Pöördudes tagasi visuaalsete kunstide ja meie tegelase, kala juurde, peab ilmselt esmalt vaatlema tegelase probleemi kunstis laiemalt. Eelnenust selgus, et tegelasele lähenemisel on võimalik kaks teed — käsitleda tegelast vastavalt tema suhetele jutustajaga (kes jutustab, kuidas, milliselt distantsilt ja vaatepunktist) või aluseks võttes tema tegutsemise iseloomu. Esimene võimalus, s.t jutustaja positsiooni ja selle ning autori suhete kindlakstegemine, on kunstis üsna ähmane ja vähetõotav. Ka nendel perioodidel, kus jutustaja suhtumise esitamine oli oluline (nt sotsrealism, na-

turalism), annab selle kindlakstegemine meile üsna vähe teada jutustuse kohta. See aspekt kuulub just sellesse piltjutustuse kihistusse, mis võrreldes verbaalse esitusega võrratult vaesestub. Teine võimalus — käsitleda tegelast tema tegutsemise kaudu — tundub seevastu märksa paljutootavam. Igal juhul peab rõhutama, et piltjutustuses ei pea olema otseselt äratuntavaid või veelgi enam — inimlaadseid — tegelasi.

Peamiseks põhjuseks on see, et visuaalses kunstis on enamasti ikka kujutatud mingi tegevushetk, ka abstraktset tööd võib käsitada mingi protsessi, seisundi fikseerijana. Selle kujutatud hetke põhjal on võimalik restaureerida möödunud ja järgnevaid hetki, eriti lugu tundes. Kunstis on tegelaste hulk alati märksa piiratum kui verbaalses tekstis. Kõik reaalsed, otseselt kujutatud tegelased on korraga nähtaval (osalised mõistagi mitte, kuivõrd nendeks võivad olla ka mingid abstraktsed jõud). Ka kujutatud tegevus on küllaltki hõlpsalt äratuntav. Tegelaste hulga piiratus ja tegevuse hõlpsam määratlemine ongi üks tegelassüsteemis kätkevate võimaluste põhjusi kunstis.

Proovigem siinkohal eelmainitud kalakujutamise-perioode iseloomustada Greimase aktantidemudeli põhjal.

Esimene kalategelase tüüp, **mortkala**, näib esmapilgul olevat objekt. Kalaga on midagi tehtud, kala ise ei tee midagi, ei tegutse sihipäraselt. Mortkala objektsust rõhutabki kellegi teise poolt tegemine, mortkala on püügiobjekt, söögiobjekt, kujutamisobjekt. Kui pidada tegutseva subjekti olemasolu üheks narratiivi põhitingimuseks, näib natüürmort olevat subjektitu ja seega mittejutustav. Kui me aga laiendaksime tegevuse ja sündmustiku väljapoole pildi raamistikku, hõlmates sellesse ka autori (näiteks autori kui jutustaja), võiks autorit käsitleda subjektina ja pildiloomist tegevusena. Pildi loomine on õigupoolest autori lugu, pilt kui narratiiv jutustab seda lugu (kui tal midagi muud jutustada pole ja natüürmort pretendeerib vähemalt väliselt sellele). Nii teenib kala hoopis vahendi, s.t abistaja rolli, ja objektiks oleks pilt kui valminud teos. Saatjaks on soov kujutada, soov luua pilti, ja vastuvõtjaks publik, kriitik, kunstinõukogu, ostja. Vastasena võiks loodud mudelis tegutseda inimlike võimete piiratus, inimloomus,



mateeria allutamine kujutamisele. On selge, et iga natüürmort "jutustab midagi", peegeldab kindlat ajastut ja autori positsiooni. 1950. aastate nõukogude kunsti kalamordid väljendavad kainust ja realismi, 17. sajandi Hollandi omad rikkalikku saaki, kui mitte midagi enamat.

Mortkala puhul eksisteerib veel üks osaline — kala püüdja. Tema olulisus sellises tinglikus jutustuses on märksa problemaatilisem. Erandjuhtudel võib kalapüüdja astuda tegelaste nimistusse — nt soov jäädvustada püütud suurt, erakordset kala. Sellisel juhul on kalamees ilmselt siiski narratiivi teine, paralleelne subjekt. Mortkala kaudu võidi nõukogudeaegses kunstis viidata ka kaluritele ja kaluriteemale üldse, neile kui kollektiivsele subjektile. Kalale kui toidule viitamine lisab kalurile samaväärse, üksikjuhtudel esineva tegelase — sööja, inimsoo kui kalanautija. Tema roll osaliste süsteemis on aga teisejärguline. Suhtes kalaga on söömine kindlasti vastandpoolusel, suhtes kunstnikuga, kes mortkala puhul tundub olevat ainumõeldav subjekt, aga mitte. Ilmselt võiks sööja kehastuda paralleelse subjektina (kala kui oma lemmikroa kujutamine) või veelgi suurema tõenäosusega samastuda objektiga — vaatajaga.

Et mortkala ühe aspektina mängib kaasa ka kala kui püügiobjekt, ongi järgmisena põhjust vaadelda neljandat leitud tüüpi — **kaluri kala**. Kaluri kala puhul võib kõige kindlamalt rääkida kalast kui objektist. Selline kala pole enam ettekääne pildi loomiseks, vaid temas peegeldub ennekõike kaluri ootus ja soov püüda saaki. Pilt kätkeb endas juba otsest lugu ja aktantide nihutamine väljapoole pole vajalik, kuigi on võimalik. Objektsus on püügikala puhul näiliselt esmane — kala tahetakse püüda, kala on püügiobjekt. Siiski on võimalik liikuda ka edasi. Kala kui püügiobjekt võib olla kujutatud vähem või rohkem tinglikult, väiksema või suurema kaasaelamisega. Kalasse võib suhtuda kui võrdväärsele vastasesse või isegi suurema poolehoiuga kui kalurisse, tunnustada kala kui iseseisvat olendit. See on vahest küll rohkem kirjanduse kui kunsti tegevusväli, kuid ühe võimalusena kindlasti olemas ka kunstis. Kala võib saada seeläbi olulisemaks kalurist, muutuda antisubjektiks.

Ainult mortkala ja ka kaluri kala ei anna siiski erilist põhjust rääkida kalast kui tegelasest. Mortkala menukust saab põhjendada lisaks seletamatutele hoovustele, mis alati moe süvakihtides peituvad, ka kala pinna faktuuriga ja tema välise vormiga. Kala kujutamine andis võimaluse tasahilju väljuda realismi raamest, tegelda varjatult abstraktsele kunstile olemuslikuga. Kala välispind ja lakooniline vorm sobivad ennekõike graafikasse ning enamik eesti kalapiltidest on graafilised. Võiks öelda, et kala faktuuril on mingi olemuslik side kogu 1960. aastate eesti kunstiga.

Kala vorm on võrdlemisi universaalne. See meenutab lindu, huuli, silma, sihvakat puud. Kalaluustik sarnaneb raagus puuga. Ülo Soosteri lapikud kalad olid suguluses nii tema muna, linnu kui ümarate kadakatega. Saleda püstise kala falloslik vorm seostub teiste analoogsete kujunditega (kaugemad psühhoanalüütilised tagamaad jäävad selle käsitluse piirest välja). Kalas peitub inimõistuse jaoks mingi salapära: ta on vait, elab vees ja hingab lõpustega. 1960. aastate kunstis oli aga just kala pind oluline. Kalakäsitlus oligi enamasti pinnaline, selle varjus arendati tehnilisi väljendusvahendeid. Samas oli võimalik säilitada kohustuslikku viidet ajastu poolt aktsepteeritud teemadega — töö, rannaelu jne. Ei tahaks uskuda, et selle perioodi mortkala või kaluriteema taust oleks olnud otseselt sümboolne. Kaudseid, alateadlikke sümboleid pole muidugi võimalik vältida ning need võivad olla teiseks kalateema menukuse põhjuseks. Seega oli mortkala osalt ettekääne, kattevari millelegi muule.

1960. aastate lõpus, tartlaste töödes ka varem, **kala iseseisvub**, eraldub mordist, muutub **isekalaks**. See eraldumine on sujuv ja peaaegu märkamatu, ühe selgema üleminekutööna sai juba mainitud Ulase *Suurt kammeljat*. Õieti ei toimunudki midagi muud kui tausta muutus. Konkreetsele aluspinnale viitav (liud, taldrik) kadus ning kala hakkas ümbritsema keskkond, oletatavasti vesi. Selle perioodi kõige tüüpilisemateks kaladeks võib pidada Ülo Soosteri ja Elmar Kitse omi. Kala on tavaliselt üks, keset pildi pinda ja horisontaalselt. Kõige tõenäolisemalt tegutseb ta oma loomulikus keskkonnas. Selle kala puhul on juba ilmselt tegemist iseolijaga, tegelasega, subjektiga. Just selle iseolemise tõttu võib



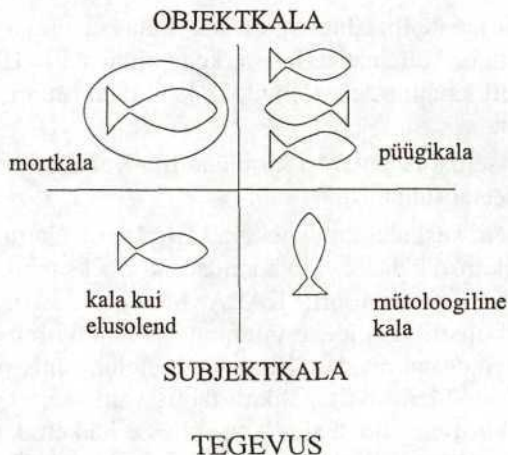
teiseks selle kalatüübi lähteks pidada ka kala kui püügiobjekti, niisii sellist kala, kellele elati kaasa, keda tunnustati. Tihti, ja eriti just Soosteri kalapiltidel, võib üksik kala täita ruumi, muutudes ise keskkonnaks.

Täpselt sellist lähenemist kirjeldab Ilja Kabakov Soosteri kalapiltide ideetaustana:

“Aga neid keskmeid, mis tekivad Ülo kunstis ja mis toituvad kogu tema kunsti kehast, võib koondada kolmeks punktiks. Need on kolm põhilist metafoori: KALA, MUNA ja PUU. [---] Kala kui sümbolistliku kujutise interpreteerimine viib meid seoses sümboli olemusega nende tähenduste loeteluni, mis on temasse kätketud. [---] Meile on tegelikult tähtis vaid see, et kõik need tähendused asuvad Ülo “kalas”, on sellesse kätketud. [---] Kohe torkab silma üks selle kujutise iseärasusi, ja nimelt ühine, üldine keskkond, mis temas asub, mis läbib seest ja väljast kala kujutist, kus kala piirjoon justkui eristab selle ühise, üldise keskkonnapiinna väikest tsooni, osa sellest. Tänu kala sellisele ehitusele saab Ülo juures eriti ilmsiks kala ja tema keskkonna ühtsus, ent üldisemas plaanis — eluskala ühtsus soodsa, omamoodi emaliku ümbrusega.” (Kabakov 1996: 109.)

1980. aastatel kalamotiiv taandub, ilmudes taas 1990. aastate alguses, nüüd aga sootuks teises vormis: **mütoloogilise kalana**, olles kas siis staatiline, üksik, horisontaalne või hoopis tegutsev, püstine. Nii võibki selle uue kala üheks põhitunnuseks pidada teatud ebakalalikkust — seda ju vertikaalne asend on, ning ka ümbritsev keskkond on mitmeti võetav. Püstine kala on antropomorfne, humanoidkala. Müütilised on Toltsi valaskala, juba nimigi viitab piibellikule vaala ja kala ühtsusele, ja Keskküla kala *Vaikelus müüdidiga*. Müütilised kalad kuuluvad tegelasstruktuuris enamasti subjektide, harvem ka objektide ja abiliste (Keskküla näide) hulka. Neid kujutanud pildid kannavad endas ilmselgelt narratiivi, mis võib olla ka väga staatiline.

Nelja kala aktandimudelit võib esitada ka skemaatiliselt (vt joonis).



Kahe jaotuse puhul (mütoloogiline kala ja kala kui püügiobjekt) asus tegelaste sekka vältimatult ka inimene. Inimene on alati olnud tegelase võrdkuju. Ka loomtegelased on tavapäraselt kas antropomorfseid või suuremal-vähemal määral lähendatud inimlikele arusaamadele tegutsemisest. Müütilised kangelased sarnanevad oma tegudelt inimestega, erinedes vaid võimete poolest. Taimtegelased ja kivitegelased seevastu on üsna haruldane nähtus.

Inimest eristab eluta loodusest võime iseseisvalt, tahtlikult tegutseda, mõelda ja tunda, seega intentsionaalsus. Kala kui tegelane peaks niisiis samuti olema võimeline iseseisvateks tegudeks või siis vähemalt tegevuse suunamiseks. Nii ei saa ka järgnevas kuidagi ümber tegelase ja tema poolt tehtava — tegevuse suhetest.

Küsimus, mis tegelase-osalise-aktandi puhul paratamatult õhku jäi, oligi nende suhe sihipärase tegevusega. Mis on siis primaarne ja kas tegelane on tegevusest üldse lahutatav? Strukturalistlik narratoloogia on veendunud, et ei ole, ning pooldab täielikult tegelase määratust tegevusega. Põhjus on selge — erinevaid tegelasi on lõputult ja ning tegevuse suunatus annab nende liigitusele kindla aluse.

Kunstis on võimalik, et kujutatud tegelane otsest tegu pildipinnal ei soorita. Kas sellisel juhul puudub ka lugu ja jutustus? Kujutavas kunstis on tahtlikku tegevust kindlasti märksa keeru-



kam analüüsida sõltuvalt just tegevuse kujutamisest ühe hetkena. See hetk kujutab sageli staatilist seisundit. Kui me ei tea selle juurde kuuluvat lugu ja kui pildi nimi selleks mingeid vihjeid ei anna, muutub tegelaseks olemine küsitavaks. Vaadeldud tüüpide puhul on tahtlikku tegutsemist kindlasti üsna hõlbus fikseerida nii kaluri püügikala kui ka mütoloogilise kala puhul. Keerukamateks juhtudeks võib lugeda isekala ja mortkala. Kas lihtsalt olemises, nn iseolemises, võib näha ka tegutsemist? Just siin tuleb appi viimase aja narratoloogia avaram tegevusekäsitlus.

Nii leiab Donald E. Polkinghorne, et tänapäevane narratiivne lähenemine mõistab tegevust kui eksistentsi väljendust. Tegevus sarnaneb loo kirjutamisega ja tegevuse mõistmine loo interpreteerimisega. Tegevuse põhjus on füüsikalisest liikunud väljenduslikuks. Väljenduslik põhjus on näiteks see, kui tähed paberil "põhjustavad" lugejas nendes kätkeva tähenduse mõistmise. See-ga puudub vajadus füüsikalise kehade liikumise järele, pole tarvis arvestada, et miski lükkab või tõmbab keha. Inimlik tegevus on õieti kompetents: füüsikalise liikumise mõistmine ja sooritamise oskus. Samal moel võib agentide tegusid kujutada sümboolselt räägituna või kirjutatuna. (Polkinghorne 1988: 142–143.)

Paul Ricoeur leiab, et inimestel on võime mõista tegevuste maailma niisamuti, nagu nad mõistavad, millised sõnadegrupid võivad moodustada tähendusega lauseid. Tähendusega jutustus-te äratundmine ja ülesehitamine nõuab inimese tegevuse liikide mõistmist, nende liikide ühendamist jutustuseks ja nende ajalist järjekorda. Selliseks tegevuse äratundmiseks toob Ricoeur kuus tingimust.

1. Tegevus eeldab sihti, seda sooritatakse mingi tulemuse saamiseks või lõpuleviimiseks.

2. Tegevus viitab motiividele, mis selgitavad, miks keegi teeb või tegi midagi. See selgitus erineb kindlasti füüsikalise liikumise põhjustest.

3. Tegevust sooritavad toimijad (agendid). Tegevuse sooritajaks või autoriks on isik ja nii on tegevus nagu kellegi töö või tegu, mille eest too on vastutav.

4. Tegevused toimuvad suletud füüsilise süsteemi moodustavates situatsioonides ja toimija tunneb ära, et tegevuse toimumise situatsioon soodustab või takistab seda.

5. Tegevus toimub koosmõjus teiste isikutega, olgu selleks siis koostöö, võistlus või võitlus. Nood võivad tegevuse sooritamisele kaasa aidata või seda takistada.

6. Tegevuse toimumine võib mõjutada kellegi õnne või tundeid.

Lühidalt öeldes, erinevalt lihtsast füüsilisest liikumisest võime inimliku tegevuse puhul ära tunda küsimusi *mis, miks, kes, kuidas, kellega, kelle vastu*. (Ricoeur 1986: 59.)

Muu hulgas tasub meenutada ka Juri Lotmani sündmuse definitsiooni: "Sündmuseks tekstis on tegelase siirdumine läbi semantilise välja piiri." (Lotman 1990: 109.) Selline piiriületamine on igal juhul tahtlik akt. Edasi jaotab Lotman tegelased "liikumata-teksteks" ja "liikuvateks", s.t nendeks, kes tegu ei soorita, ja tegu sooritavateks ehk piiri ületavateks. Kui tegu ei sooritata, on tekst süžeeu, fikseeriv. Samas rõhutab Lotman sündmuse ja järelikult ka tegevuse suhtelisust. Mingil tasandil, mingist normist lähtudes võib tegu olla sündmuseks, teisel puhul mitte. (Lotman 1990: 109.)

Eeltoodud seisukohti narratiivse tegutsemise avaramaks mõistmiseks saab edukalt aluseks võtta ka kalategelase puhul ning kohandada eelkirjeldatud tüüpidele. Seega — kas tegutsetakse kala suhtes, kala ise tegutseb, põhjustab midagi, või on kala aitaja/vastane. Eeskätt just mortkala ja isekala omandavad nii võimalusi tegutsevaks tegelaseks olemisel. Ühtlasi võib veel kord meenutada Lessingi seisukohti: kõige olulisem tegevuse edasimismisel kunstis on sobiva hetke leidmine. See hetk ei pea sugugi olema sündmuse haripunkt. Lessing leiab vastupidist — parim hetk ei pea sedavõrd fikseerima sündmust, tegevust, emotsioone, kui edasi andma pinget, ootust, ergutama vaataja kujutlust eelnenu ja järgneva suhtes. Kõiki neid võimalusi kätkeb endas ka staatika. Kokkuvõttes võib mortkala olla objekt või abistaja, isekala subjekt, mütoloogiline kala võib täita ilmselt kõiki rolle ning kalurikala saab olla objekt või vastane.



## KALA TEISPOOL KUNSTI

Kui jätta Kabakovi eeskujul kõrvale kala sümbolised tähendused kristluses ja teistes kultuurides (juba nimetatud eeldusel, et sellist ühtset sümboltausta oleks vaadeldud perioodi eesti kunstile raske leida), siis järgmise ringina võib leitud kalatüüpe võrrelda eesti keeles ja rahvaluules leiduvate kujutlustega. Valdkond on mõistagi teine ega ole kunstiga otseselt seotud. Võrdluse eemärgiks oleks uurida, kas kunstis leitud kalatüübid on iseloomulikud vaid sellele alale või esindavad laiemalt inimese suhtumist kalasse. Sellist võrdlust võiks matejali valiku hulga poolest muidugi kasvatada lõputult, antud juhul on tegemist vaid põgusa ja katsetelise vaatlusega. Et kalarohkus oli just eesti kunsti eripära, siis on piirdutud ka vaid eesti võrdlusmaterjaliga. Esimese allikana on kasutatud *Eesti kirjakeele seletavat sõnaraamatut*, mis peaks üsna hästi peegeldama viimaste aastakümnete keeleainest. Märksõna *kala* määratletakse: “vees elav kõigusoojane selgroogne, kes hingab lõpustega, liigub uimede ja saba abil ning on hrl. kaetud soomustega (kasut. ka kogumõistet märkivana).” Märksõna illustreerivad näited peegeldavad järgmisi kaladega seotud tegevusi (*Eesti kirjakeele*. . . 1992, sub *kala*).

1. **Kala kui toit:** *Kalu, kala suitsutama, soolama, kuivatama. Marineeritud, keedetud, praetud kala. Müügil on värske kala. Garneeritud kala. Söödi palju kala.*

2. **Kala kui iseseisev olend:** *Kala löi sulpsu. Kala otsib, kus sügavam, inimene, kus parem.*

3. **Kala kui sümbol (viitab millelegi muule):** *Ujub nagu kala. Tumm nagu kala. Külm nagu kala. Kogenud, vilunud kala. See mees on libe kala. Temasugune kala juba õnge ei lähe; vana kala, nagu kala vees, nagu kala kuival, sogases vees kalu püüdma.*

4. **Kala kui püügiobjekt:** *Kalu, kala püüdma, õngitsema, puhastama, rappima, rookima. Paat oli kalu täis. Tiikides kasvatatakse kalu. Kalurid said rohkesti kala. Eksporditi hulgaliselt kala. Kalale minema. Kalal käima, olema. Kalalt tulema.*

**sh kala kui kaluri vastane:** *Kala näkkab. Kala hakkas õnge. Kala ei võta.*

Nagu näha, koorub ka toodud näidetest välja nelja sorti suhtumist kalasse: kala kui toit, kala kui püügiobjekt, kala kui olend, muude asjade ajamine kala varjus ehk sümbolkala. Siiski pole need tüübid võib-olla nii selged kui kunstis ning kohati on piirid nende suhtumiste vahel ähmased. Nii on kindla piirita segatüüpideks kala kui kaluri vastane ja kala kui iseseisev olend ning viimane ja sümbolkala. Erinevusi võib näha näidete mahus. Eriti kõnekäändude hulgas on suur sümbolkala osakaal, oluline ja sagedamini esindatud on ka kala kui toit. Olemasolevate näidete põhjal seega ühtegi uut tüüpi ei lisandu ning kõik varasemad on esindatud. Samasugused on ka seosed aktanditüüpidega. Toit ja püügiobjekt samastuvad valdavalt objektiga (viimane ka vastasega, kui püütavat kala käsitatakse võrdväärse olendina), kala kui olend ja sümbol kuuluvad põhiosas subjektide hulka.

Leitud neli klassi on üsnagi edukalt jälgitavad ka rahvaluules. Antud juhul on vaadeldud vaid vanasõnu ja rahvalaule. Mõistatuste hulgas on kalu üllatavalt vähe, usunditeated keskenduvad ennekõike kalapüügile ja vähemal määral üleloomulikele veelanikele. Üheks põhjuseks on siin kindlasti pragmaatilisus — rahvausundis on elatusallikatega seotu üldse kõige enam esindatud. Kala huvitas inimesi ennekõike elatisena ja alles seejärel olendina. Teiseks võib aga olla ka teatud kristlik taust — uustestamentlik kalur kui hinnatud ja positiivne elukutse. Ivar Paulson on rõhutanud kalameestele omast lugupidavat ja austavat suhtumist kogu vetevalda (Paulson 1997: 70). Kalanäiteid võib leida muudugi ka teistes rahvaluule liikides (muinasjutud, legendid), kuid nende käsitlus väljuks meie vaatluse raamest. Pikemates vormides on tihti pühendunud erinevate kalade tekkelugudele, üks armastatumaid figure seejuures on lest. Kvantitatiivselt on tunda kalapüügi ja kaluriga seotu suur osakaal muu kaladega seonduva ainesega võrreldes kõikides rahvaluule liikides. Kaladest rääkivate vanasõnade hulgas võib kohata kohata juba *Seletava sõnaraamatu* põhjal leitud tüüpe. Kokku on kaladega seotud 113 vanasõnatüüpi, millest olgu toodud mõned iseloomulikumad (*Eesti vanasõnad*. . . 1980–1988; “Vanasõnade elektrooniline arhiiv”):



### 1. Kala kui toit

*Otav kala, laih liim (tüüp nr 7759 — 35 varianti).*

*Kauaks kala kassi ees (3057 — 4).*

*Kui on kala, siis põle tuhliid, ja kui tuhlist, siis põle kala (3065 — 1, Pöi).*

*Sool ei riku kala, seeme ei riku põldu (10611 — 1).*

*Läheb jahimees metsa, pane pada kummuli; läheb kalamees kalale, pane pada tulele (2373 — 25).*

### 2. Kala kui olend

*Kala otsib, kus sügavam, inimene, kus parem (3051 — 60).*

*Kala ütelnud: "Jumal hoidku mind üleliia vaese või rikka kätte sattumast, rikas nülib naha seljast, vaene silmad peast." (3055 — 22).*

*Suured kalad hoidavad sügävasse (3073 — 2).*

*Haug on kala hunt (871 — 1).*

*Kiiska ei peeta kalaks ega narri meheks (3708 — 15).*

*Kala ja külaline lähevad kolme päeva pärast haisma (14381 — 6).*

*Kala on vesi (s.t liigub kui vesi, 3037 — 2).*

### 3. Kala kui sümbol

*Ei linnust lendavast, ei kalast kargavast, ei piiaast nauravast saa midägi hüäd (5879 — 4).*

*Lind ei tea, kus ta lastas; kala ei tea, kus ta püüdas; neiu ei tea, kus ta viias (5922 — 15).*

*Ega libe kala peos seisa (5780 — 1).*

*Ei seda kala panda patta, mis laenetes laksu lööb (3035 — 1).*

*Viha võtab vilja maast, kadedus kalad merest (14028 — 95).*

*Segases vees on hea kalu püüda (10258 — 25).*

### 4. Kala kui püügiobjekt

*Uutaja õnge hakkab kala (8066 — 4).*

*Kenes meri, sen kalad (6718 — 2).*

*Tuul ja torm on mere püha, vaga ilm toob kalaliha (12245 — 11).*

*Kala: Tegelase ja tegevuse küsimusi*

*Mis kala keelgi püüab, seda ta saab (3069 — 15).*

*Ida vieb kalad meresta, idakakku kattilasta (1894 — 14).*

*Kalamees toidab kassi, kütt ei toida kedagi (3080 — 40).*

*Mine adrata küündma ehk noodata kala püüdma (31 — 5).*

*Kel käed, sel kalad (4967 — 4).*

**sh võrdväärne vastane**

*Ega kala maale hiiüa (3033 — 2).*

*Ei kalal ole kella kaulas (3034 — 5).*

*Kes kala mõrran, tuu taht vällä; kes vällän, tuu taht mõrda (3059 — 15).*

*Ei verk kala etsi, kala etsib ise vergu üles (14336 — 1).*

Rahvalauludes on kala nii nagu vanasõnades ja usunditeateiski kõige sagedamini mainitud kui püügiobjekti. Samas suhtutakse rahvalaulus kalasse siiski kui võrdväärsele olendisse, kes tegutses iseseisvalt, omatahtsi. Kala tuleb veenda, meelitada. Kalu käsitatakse kui individuaalseid isendeid, kelle välimus, liik ja tegevus on olulised. Küllalt ilmne on muidugi ka maagiline, loitsulaadne taust. Järgnevad näited on valitud Ülo Tedre toimetatud *Eesti rahvalauludest (1969–1974)* :

280 (647) **Kalad vees**

*Kalad kallid kasvamaies,  
vimmad veesta tõusemas,  
haugid pikad, pead jämedad,  
lutsud laiad, laugud otsas,  
siiad suured, seljad mustad —  
need lõid laksu lainedesse,  
laksu laenete vahele  
ja lõid pauku paatidesse  
ja pauku paatide vahele.*

(Märjamaa H II 17, 66 (73) 1889)



282 (651) **Täid kaladeks**

*Säält siis saavad suured kalad,  
suured havid, armid kül'led,  
lõhed laiad, laugud otsad,  
purikad, pugalad kül'led.*

(Pärnu H II 20, 233 (2) 1889)

992 (2024) **Lõhe ootab lõhkujaid**

*Lõhe lõretab jõessa,  
kala kaagub kalda'assa,  
lõhe ootab lõhkujaida,  
kala katkiraidujaida.*

(Harju-Jaani H II 34, 329 (29) 1892)

3254 (6959) **Kalapüügisõnad**

*Ürgami, ürgami, toimussilma,  
karjakärssa, tõukapulli,  
kilingu kirjad kõverad,  
lutsu silmad loogelised,  
purikal pugulad küljed,  
ahvenal harjas terava,  
särje soomus selga vastu.*

(Viljandimaa EKS 4<sup>0</sup>4, 311/2 (5) 1876–81)

## KOKKUVÕTTEKS

Kui keele- ja folkloorinäiteid võrrelda eesti kunsti kaladega, on sarnasus silmatorkav ja hämmastavgi. Morkala vastab kalale kui toidule. Temasse suhtutakse üsnagi pragmaatiliselt ja peaaegu nagu elutusse objekti. Kalurikala on paralleeliks kalale kui püügiobjektile — suhtumine on lugupidav nagu ikka väärilise vastase puhul. Kõige austusväärsem on kala kui iseseisev olend — teda sai kunstinäidete puhul nimetatud isekalaks. Ning viimasele — sümbolikalale, püsti tõusnud humanoidkalale, vastab kala, kelle varjus aetakse muid asju. Ühine nii eesti kunstile kui keele- ja folkloori ainesele on ka see, et puudub kuri kala, kala kui vaenlane, kui hävitaja, keda peab kartma (see on olemas küll eesti filmikunstis, animafilms *Klaabu, Nipi ja tige kala* (1979, režissöör Avo Paistik)). Sellist kala võib kohata madalmaade kunstis Boschi piltidel ja Vanas Testamendis Joona legendis (võttes vaala piibelliku valaskalana). Võimalik, et põhjuseks on seesama eestlase hingelaad, mis on loobunud Kuradi kujust ja asendanud selle Vanapaganaga. Üks pähetulev põhjus, ranna- ja kalapüüdjarahvaks olemine, ainsana ei sobi, sest ka madalmaalased on rannarahvas.

Leitud neljatisel tegelasskeemil, mis toetub kala kujutamisele Teise maailmasõja järgses eesti kunstis, on ühelt poolt toetav pinna inimese ürgsemates kujutelmades, keeles ja folklooris, teiselt poolt näib see sisaldavat arengupotentsiaali tegelase probleemi edasiseks vaatluseks nii visuaalses kunstis kui teistes kunstivaldkondades. Meie käsitlusest jäi välja kala kirjanduses, kuid pealiskaudne pilk veenab samalaadsete tüüpide esinemisele sealgi. Visuaalse kunsti poole pealt väärib järgneva sammuna vaatlust inimegelane. Inimese kujutamise võimalused — akt (s.t lihtsalt kehalise objekti kujutamine), portree, inimene tegutsemas, inimkujutis lihtsalt ikooni, sümbolina — viitavad aga üsna sarnasele jaotusele.

Kalade puhul leitud neli tüüpi ei vasta küll täpselt struktuurilistlikule kuuesele aktantide-skeemile. Paar saatja/vastuvõtja ei leia aluseks võetud töödest mingit tuge. Samas on kõik narra-



toloogid kinnitanud selle paari võimalikku abstraktset loomust, mingite üldiste taustideede kehastumist neis aktantides. Ilmselt on samasugused abstraktsed ideed ülekantavad ka kaladele.

### Kirjandus

- Bal, M. 1985. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Trans. by C. van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press
- Bal, M. 1991. *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge
- Barthes, R. 1966/1994. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. — R. Barthes. *The Semiotic Challenge*. Los Angeles: University of California Press
- Eesti kirjakeele seletussõnaraamat*. 1992. II köide, 1. vihik. Tallinn
- Eesti rahvalaulud*. 1969–1974. I–IV. Toim. Ü. Tedre. Tallinn
- Eesti vanasõnad*. 1980–1988. I–IV. Toim. A. Krikmann, V. Sarv. Tallinn
- Elkins, J. 1991. On the impossibility of stories: the anti-narrative and non-narrative impulse in modern painting. — *Word & Image*, 1991, vol. 7, no. 4, pp. 348–365
- Genette, G. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca—New York: Cornell University Press
- Genette, G. 1989. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca—New York: Cornell University Press
- Goodman, N. 1980. Twisted Tales: On Story, Study, and Symphony. — *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 3, pp. 103–119
- Greimas, A. J. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse
- Greimas, A. J. 1974/1987. Les actants, les acteurs et les figures. — A. J. Greimas. *Sémiotique narrative et textuelle*. Eds. C. Chabrol, J.-C. Coquet. Paris, P. 161–176 (vt ka A. J. Greimas. Actants, Actors, and Figures — A. J. Greimas. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis, 1987, pp. 106–120)
- Kabakov, I. 1996. *Ülo Soosteri piltidest: Subjektiivseid märkmeid*. Tallinn: Kunst
- Lessing, G. E. 1965. Laokoon ehk maalikunsti ja poeesia piiridest. — G. E. Lessing. *Validud teosed*. Tallinn
- Lotman, J. 1990. Sõnakunsti teose kompositsioon. — J. Lotman. *Kultuurisemiootika*. Tallinn
- Paulson, I. 1997. *Vana eesti rahvausk: Usundiloolisi esseid*. Tartu: Ilmamaa

*Kala: Tegelase ja tegevuse küsimusi*

- Polkinghorne, D. E. 1988. *Narrative Knowing and the Human Sciences*. New York: State University of New York
- Пропп 1928 = Пропп, В. 1928. *Морфология сказки*. Leningrad: Academia
- Ricoeur, P. 1986. *Time and Narrative*. II. Chicago: University of Chicago Press
- Vanasõnade elektrooniline arhiiv (u 13 000 teksti) — <http://www.folklore.ee/ri/date/robotid/leht1.html>
- Wittgenstein, L. 1996. *Loogilis-filosoofiline traktaat*. Tartu

VIRVE SARAPIK (sünd. 1961) on lõpetanud Eesti Kunstiakadeemia maali erialal 1989, Tartu ülikooli semiootikamagister 1996. Praegu Eesti Kunstiakadeemia õppejõud, võtab osa Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse kirjandusteooria töörühma tööst.