

KURJUSE INTERMEEDIALISEST AVALDUMISEST

Tanel Lepsoo

Tartu Ülikool

Ülevaade. Artiklis vaadeldakse kurjust ja selle avaldumisvorme, analüüsi-des kunstiteostele iseloomulikke intermeedialisi aspekte nähtava ja varjatu vahel. Selle käigus täheldatakse narratiivile iseloomulikku kurjuse peitu-mist, mille puhul kurjusele konkreetselt ei osutata ega seda selgepiirilisel näidata. Kurjuse kujutamisel pildina, olgu läbi mentaalsete piltide ehk kir-jelduse kaudu romaanis või füüsiliste piltide näol kinolinal, on aga mär-gatavad kaks erinevat ja teineteisele vastandlikku režiimi, mida Roland Barthes'i eeskujul defineeritakse kas obvioosse või obtuussena. Võrdluse käigus ilmneb, et teatud puhkudel võib obtuusne avaldumisvorm tõusta esiplaanile ning osutada estetiseerituks.

Võtmesõnad: film, romaan, kurat, vanapagan, pilt, Roland Barthes

Joachim Paechi järgi koosneb meedium „vahenditest, mille abil tuuakse midagi esile või mis on mõeldud üldisemalt millegi edas-tamiseks” (Paech 2011: 12). Seda võib mõista kahes erinevas tähen-duses: a) lihtsamal tasandil on need erinevad institutsioonid, tehnoloogiad ja (massi-)kommunikatsiooni vahendid (teisisõnu vormid); b) põhimõttelisemal tasandil aga tuleks eristada meediat vormidest, mida ta toodab, sest meedia ise ei ole objekt. Nii näiteks võib üheks meediumiks pidada aega, mis avaldub kalendri või kella kaudu, kuid millel endal väljaspool neid vorme eksistentsi ei ole. (Samas, 12–13)

Teatri väljendusvormiks on etendus, mis toimub kindlas ajas ja ruumis ning on kordumatu. Kui pidada teatrietendust meediumiks, siis on raske seda käsitada intermeedialisena – kõikvõimalike erinevate väljendusvormide kasutamine (sõna, laul, tants, muusika, video) on osa etendusest ja seega osa ühest ja samast meediumist. Põhjus, miks mõni etendus tundub intermeedialisem kui teine, seisneb seega

selles, et me ei näe meediumina mitte etendust, vaid midagi muud, mida me peame omaseks teatrile ja mis avaldub suhestatuna mille-gagi, mida me teatrile omaseks ei pea. Teater NO99 lavastus „NO45 Kodumaa karjed”, kus Jaak Prints esitab erinevaid, peamiselt aja-kirjanduslikke tekste, on seega käsitatav intermeedialisena, kui me näeme etendust kasutamas ja elustamas midagi, mis algselt ei ole laval esitamiseks loodud (on omane mõnele teisele meediumile); kui me aga ei eelda, et etenduses tuleks kasutada pelgalt teatrile mõel-dud tekste, vaid materjali võib ammutada kõikjalt, kust võimalik, siis antud etenduse intermeedialine aspekt meie silmis taandub.

Intermeedialisust peaks seega määratlema dünaamilise nähtu-sena, mis tuleneb ühelt poolt vaatleja enese fookusest, teiselt poolt aga ka erinevate meediumide arengust kindlas kultuuriruumis. Tuginedes Jürgen E. Müllerile, võib intermeedialisust defineerida järgmiselt: a) intermeedialisus avaldub erinevate meediumide suht-lemise kaudu, mis tuleneb muu hulgas nende suhete ajaloolisest arengust; b) iga meedium sisaldab struktuure ja võimalusi, mis ei kuulu talle eksklusiivselt; c) meediumid ei tegele üksteise plagieeri-misega, vaid vastupidi, lõimivad endasse kontseptsioone, küsimusi ja põhimõtteid, mis on nende arengus avaldunud. Üks meedium muutub intermeedialiseks siis, kui ta „asetab multimeedialise kõrvutamise, meedialise tsiteerimise kontseptuaalsesse kooskõlla, kus esteetilised katkestused ning suhestumised loovad teistsuguseid kogemisiise” (Müller 2000: 112–113).

Selles artiklis vaadeldakse kurjust kui meediumi¹ ning selle avaldumist erinevates vormides, tuginedes ühelt poolt Andrus Kivi-rähki romaanile „Rehepapp ehk November” (2000) ja 2017. aastal kinodesse jõudnud Rainer Sarneti filmile „November” ning teisalt

¹ Nii nagu võib meediumina mõista nt aega, ruumi, mälu, aga ka ilu. Meenutagem, et näiteks just ilu kui meediumi tajumises toimunud muutused löid aluse kunsti kui eraldiseisva meediumi tekkeks. (Vt Luhmann 2000: 109–111) Selles artiklis ei ole siiski võetud eesmärgiks vaadelda kurjuse kui meediumi tekke- ja arengulugu, vaid erinevate meediumide kõrvutamise sihiga on peamiselt keskendutud kurjuse avaldumise vormidele.

A. H. Tammsaare romaanile „Põrgupõhja uus Vanapagan” (1939) ja selle ekraniseeringule 1964. aastast (režissöörid Grigori Kromanov ja Jüri Müür). Metoodiliselt paigutub järgnev käsitlus seega transformatsiooniliste ja ontoloogiliste intermeedialiste uuringute alla, mis tegelevad traditsioonilisemate žanridega, püüdes neis tabada kas uusi lähenemisviise või pöörata tähelepanu teoste üldisemale intermeedialisele loomusele, erinevalt sünteetilise intermeedialisuse ning transmeedialisuse uuringutest, mis vaatlevad teoseid, mille eesmärk on luua midagi vormiliselt uut (Müller 2000: 107).

Olgu etteruttavalt üteldud, et pärast ülevaadet kurjuse avaldumisvormidest diakrooniliselt ja vaadeldavates teostes märkame, et peamine pinge avaldub üsna etteaimatavalt kurjuse nähtavate ja varjatud vormide vahel, kuna kurjus juba loomult paigutub tumedate ja valgustkartvate tegude valda, võttes end ilmutades tihtilugu petliku kuju. Et aga kunstiteos seab endale eesmärgiks kas muu hulgas või lausa esmajärjekorras midagi meie silme ette tõsta, olgu otseselt visuaalsete kujutiste näol nagu filmis või mentaalsete piltide näol nagu romaanis, siis sellest tulenevalt asetub rõhk allpool pildi kui ühe meediavormi analüüsile ning selle suhetele jutuga.

Kurjus ja kurat

Kui „Novembrit” esitletakse mustast huumorist kantud fantaasiafilmina ning „Rehepapi” tutvustamisel osutatakse samuti nii maagilistele aspektidele (prantsuse kirjastaja nimetab teost näiteks „keskajastiilis farsiks” ja „fantastiliseks kroonikaks”²) kui ka irooniale („groteskne rahvuslik huumor ja eneseironia” (Lotman 2008) või „rahvausundi illustreeritud lühikursus” (Kindel, Tüür 2001)), siis Tammsaare romaani puhul on välja toodud ka realistlik aspekt. Nii näiteks rõhutavad „Kogutud teoste” saatesõna autorid 1985. aastal „fantastiliste motiivide ja realistliku elukujutuse põimumist”

² Kirjastuse Tripode kataloogist: <https://le-tripode.net/livre/andrus-kivirahk/les-groseilles-de-novembre> (2.05.2017).

(Puhvel, Uustalu 1985: 220), mida paistab jagavat Maarja Vaino oma doktoriväitekirjas 2011. aastal, kirjutades, et „reaalne maastik ja sümbolmaastik on selles romaanis täielikult omavahel segunenud” (Vaino 2011:71). Mis puudutab 1964. aasta filmi „Põrgupõhja uus Vanapagan”, siis Tatjana Elmanovitš, kes arutleb (1984. aastal) klassikateoste järgi tehtud filmide žanrilise määratlemise raskuste üle, mainib seda kui „filosoofilise romaani ekraniseeringut” (Elmanovitš 1984: 24).

Kui Tammsaare teose laad on realistlikum ja filosoofilisem, siis pealkirjade perspektiiv on jällegi vastupidine: ühes asetatakse rõhk vanapaganale (seega fantastilisele olevusele), teise pealkiri manab silme ette pigem külaelu argisema atmosfääri. Taoline peegelsümmeetria võimaldab teoseid omavahel võrrelda diakroonilistest või žanrilistest erinevustest hoolimata. Oluline sarnasus seisneb ka vanapagana tegelaskujus ning mõlema teose lõpus asetleivas diabolitsiidis, mis suuremal või vähemal määral kujundab teoste võimalikku maailma. Tammsaare romaanis on ring täielik: Jürka saabumisega lugu algab ja tema lahkumisega ka lõpeb. „Rehepapis” on see pisut lahtisem: mida vanapagana tapmine endaga kaasa toob, ei ole teada. Küll aga on selge, et maagilised elemendid kuhugi ei kao, sellest annavad tunnistust nii mustad kurjad mehikesed, kes rehepapi ruudulisest kotist välja tulevad, kui ka kiriku ukse pihta tulistamisest tekkiv imevägi, mis teose lõpupeatükkides vägagi elujõuliselt toimib. Mõlema romaani puhul on selge, et vanapagana surmast lõppkokkuvõttes midagi erakordset külaelus ei sünni – see võtab taas sisse oma harjumuspärase rütmi –, küll aga võimaldavad vanapaganad, ja üleloomulikud tegelaskujud üldisemalt, kujutada kurjust nii metafüüsilises (mis on selle artikli tähelepanu keskmes) kui ka laiemalt moraalses tähenduses.

Kummaski teoses pole vanapagana näol muidugi tegemist otsestelt kõikvõimsa Pimeduse Vürstiga, vaid tegelane on paigutatud antropomorfssesse ja merkantiilsesse konteksti. Ehkki Jürkal on sarved ning Kivirähki vanapaganal veel saba ja kärss, paigutuvad nad ohutumate elukate registrisse (viimane kannab ka prille). Lisaks

sellele, et nendelt on võimalik (vähemalt lühiajaliselt) elu võtta, on nendega võimalik vestelda, kaubelda ja selle käigus ka nahka üle kõrvade tõmmata. „Rehepapis” ei pretendeeri Vanapagan üldse erilisele kavalusele ega arukusele, tema võimed on piiratud, Püha Jüri kutsikatest, kes talle saatuslikuks saavad, pole ta kuulnudki ja pigem paistab uhke olevat oma tehnilistele oskustele, kuidas kellelgi kaela kahekorra käänata. Jürka seevastu on võtnud inimese kuju ning püüab käituda vastavalt oma rollile. Et aga mõlemas on ka traditsioonilisemaid tumedaid jooni, tuleks vanapaganal ja vanakuradil vahet teha.

Põhjaliku ülevaate sel teemal leiame Jaan Kaplinski esseest „Kurat ja Vanapagan. Etüüd religiooni ökoloogiast” (1993), kus autor vaeb, nagu paljudes teisteski seisukohavõttudes, dualistliku maailmapildi ja lääneliku kultuuri suhteid. Kuradi arengulugu jälgides paneb ta tähele, et üks viis, kuidas kurjusesse suhtuda, on näha selles üht osa üldisemast vastasseisust, mis on „maa ja taeva, valguse ja pimeduse, ülemise ja alumise, vee ja tule, laskuva ja tõusva, sündiva ja sureva dualism” (Kaplinski 1993: 50). Selles maailmas puudub kolmas tee ning lõppeda saab see kõik vaid ühe poole võiduga. Taoline nägemisviis on vanasse judaismi Kaplinski sõnade kohaselt imbunud alles hiljem. Paljude muistsete maailmavaadete põhialuseks peab autor aga tasakaalu, kus ükski jõud ei saa olla lõpuni kuri, vaid halvaks peetakse hoopiski ühe või teise poole liigset domineerimist: „Suurem oht ilmakorrale tuli muidugi inimese ahnusest ja õelusest, aga ka lollusest, mis vahel võis esineda headusena, valmisolekuna teha halvale head ja kaitsta kadeda karja. Valimatu headus kõigi vastu oli võõras rahvatarkusele nii Eestis kui mujal.” (Samas, 51) Taoline erisus märgib ka arusaamist Kuradist. Ühel juhul on Kurat absoluutse kurjuse kehastus – see on iseloomulik algkristlusele, aga ka laiemalt ühiskondadele, mis on orienteeritud vastandumisele ja võitlusele ning kelle jaoks on vajalik selgelt määratletud vaenlase kuju, kellega kuradit identifitseerida. Stabiilsemad ja komplekssemad ühiskonnad vajavad aga kuradit vaid rumalate hirmutamiseks, targematele seevastu on ta pigem Vanapagan, kelle

üle võib nalja heita, sest neis ühiskondades on oma koht ka huumoril, millel ei ole kohta must-valges maailmapildis. Tasakaalustatud maailmapildi juurde kuulub ka Ameerika põlisrahvaste müütidest pärit Trickster, kes loob seadusi, teeb tempe ja satub oma lihtsameeluse tõttu tobedatesse olukordadesse, kelles aga otsest kurjust ei ole: „Omal kombel võiks öelda, et temas on koos Jumal ja Vanapagan ja need kaks isikut, persooni on omavahel seotud nagu Kristuses inimlik ja jumalik, ühendamatult ja lahutamamatult korraga.” (Samas)

Hasso Krull märgib samuti (nüüd juba üldisema nimetusega ja universaalsema) triksteri kohta, et „tema kaksipidine loomus on kahe tegelase vahel ära jagatud: Vanapaganal on ürgset väge ja jõudu, aga ta on lihtsameelne ning teda saab kergesti tüssata; Kaval-Ants seevastu on tõeline trikimees, kes terava mõistuse ja hea valetamisoskuse abil rumalalt ürgolendilt igasugu hüvesid välja petab, või tunneb lihtsalt lõbu tema kiusamisest” (Krull 2006: 38). Aarne-Thompson-Utheri andmebaas toob välja 200 tüüplugu (tüübid 1000–1199), kus on juttu rumalast inimsööjast, hiiglasest või siis kuradist, keda on võimalik kõikvõimalikel enamjaolt õnnestunud viisidel ära petta – sinna kuuluvad enamjaolt ka meilegi tuntud vanapagana-lood.

Mihhail Bahtinist inspireerituna asetab Maarja Vaino Tammsaare vanapagana aga narri ühisnimetaja alla, kuhu peale Põrgupõhja Jürka kuuluvad veel „Tõest ja õigusest” Pearu ja Maurus, aga ka Karin oma destruktiivse lobisemisega (Vaino 2011: 119–120). Jürkas võime tööpoolest ära tunda seda pikaresket traditsiooni, mis ühendab Cervantest, Rabelais'd, Scarroni, Sterne'i, Voltaire'i ja Swifti. Ühelt poolt iseloomustab selliseid tegelasi Bahtini sõnutsi tahtlik „mittemõistmine”, millest tuleneb nende naiivne ja välispidine pilk maailmale, mille konventsionaalsus asetatakse sellega kahtluse alla; teisalt on narril keskne roll autori enese vaatepunkti väljendajana (Bahtin 1987: 107). Pole kahtlust, et Tammsaare sümpaatia kuulub pigem Jürkale kui kimbatuses kirikuõpetajale või politseiametnikule, Antsust rääkimata. Samas tundub, et Vaino on pisut liiga kergekäeliselt omistanud narrile transtsendentse loomuse:

Bahtin ütleb küll, et narr ega loll „ei ole siitilmast”, kuid peab selle all silmas siiski igapäevast reeglistatud maailma, millele ei vastandata mitte üleloomulikku teispoolsust, vaid teatrilava, turuväljakut, kus nende kujude olemus on „läbi ja lõhki välispidine” (samas, 104). Jürkas taoline teatraalne turuplatsi-provokatiivsus puudub, ta ehmatas küll oma arutluste ja küsimustega, kuid peamiselt siis, kui teda ennast tullakse tülitama. On veel üks erinevus narri ja Põrgupõhja Jürka vahel: narril ei ole eksistentsi väljaspool tema enese rolli, ta on selle rolli võtnud selleks, et tõusta esile tähtsusetate inimeste hulgast (samas); Jürka, vastupidi, on siiski vanakuri ise, kes on võtnud endale ajutiseks inimese kuju, kuna tema tegelik olemus on midagi muud. Narri ja triksteri vahel aitab meil vahet teha ka Anne Tärnpu, kelle sõnutsi eristab triksterit narrist just see, et narr „on alati grupi liige ja jääb grupisisese intentsiooni väljendajaks, toetab grupi/ühiskonna formaalseid struktuure ja väärtuselist ülesehitust läbi eituse, läbi valesti tegemise” (Tärnpu 2011: 51). Ja mis ehk kõige olulisem: „kloun/narr/tola *tarvitab* mingit osa triksteri mustrit, mitte aga ei *loo* seda mustrit iga oma tegevusega. Ta *tarvitab* triksterlust otsekui supilusikat supi söömiseks, aga mitte ei loo lusikat või suppi kohapeal.” (Samas, 52) See ongi tegelikult põhjus, miks triksterit ei ole kerge defineerida ja on veel raskem ära tunda: trikster on vormita ja kujuta, sest ta loob ise vajaliku vormi või kuju – „*Kõik on tühjaks tehtud ja vajab uut täitmist*” (samas, 26).

Ehkki triksteri kuju võimaldab meil tõlgendada meie endi pärimust, nt Kalevipoega, kes koondab endasse läänelikule positivistlikule mõtteviisile üksjagu vastandlikud poolused, nagu kreatiivsuse ja destruktiivsuse või lausa kavaluse ja lihtsameelsuse, võib kuradi ja vanapagana liigne vastandamine tekitada kunstliku lõhe Eesti ja Euroopa ning meie kultuuriruumi ning kristliku pärimuse vahele. Nii on Ülo Valk märkinud folkloristlikust vaatepunktist: „Kui on tegemist sünkretistliku usundiga, on raske mõõta ühe või teise rahva kristlikkuse või paganlikkuse määra. On aga levinud arvamus, nagu oleks eesti rahvausund oma soomeugrilise algupäraga muu Euroopa taustal kuidagi eriliselt arhailine või paganlik. See

ettekujutus näib olevat vale. Enam või vähem täpsed vasted eesti rahvausundi üleloomulikele olenditele on ka Skandinaavia ning Lääne-Euroopa folklooris. Nõidust, olmemaagiat, ennustamist ja looduseaustamist leiame nii siin kui seal. Ka kuradi kuju ühendab eesti pärimust Euroopa kristliku kultuurisfääriga, tehes seda tugevamini kui ükski teine alama mütoloogia olend.” (Valk 1998: 205)

Mitte juhuslikult ei ole Valk pühendanud oma uurimuse kuradi *ilmumiskujudetele*: kuradi ehk kõige iseloomulikumaks jooneks on asjaolu, et ta võib võtta mistahes kuju. Siinkohal pole piisavalt ruumi, et laskuda Aquino Thomase eeskujul arutelusse, kas saatanal on üldse algne kuju või mitte, ent võib usaldada 19. sajandi teise poole saksa päritolu itaalia õpetlase ja poeedi Arturo Grafi põhjalikku ülevaadet legendidest ja ülestähendustest, millest näeme selgelt, et kuradi kõige levinumate kirjelduste läbivaks jooneks on tema ekstreemselt kole ja hirmutav välimus, avaldugu see siis antropomorfsete elementide mistahes kombinatsioonide kaudu, nagu pikk kasv, mõök või lausa kaks, must värv, ja erinevad zoomorfsed lisandused, nagu tiivad, sarved, sõrad, küüned jne (Graf 2009: 33–53). Kuradi jõe välimus seletab osaliselt tema soovi võtta kõikvõimalikke teisi kujusid, sest tema peamine eesmärk (kui see ei ole mitte lihtsalt kurja teha) on inimest kiusatusse viia, patuteele suunata ja seeläbi tema hinge endale röövida. Meil ei ole vajadust siinkohal refereerida Valgu põhjalikku ja tuntud klassifikatsiooni erinevatest kujudest, mida kurat eesti rahvausundis võtta võib, piisab sellest, kui rõhutada, et need võivad ulatuda võimalikult neutraalsest meesterahva kujust üle kõikvõimalike loomade kuni lõngakera või silmata nõelani välja. Isegi need loomad, kellena kurat teatud paikades ilmuda ei saa, nagu tall või tuvi või kukk, paistavad olevat meie kandis esindatud. Ka Graf osutab, et kurat võib ilmnedagi nii ingli, neitsi Maarja kui ka koguni Kristuse enda kujul (samas, 56). Pole seega üllatav, et just kuradi mitmepalgelisuse tõttu on kuradimuistendite funktsioonid, nagu Valk need sõnastab, järgmised kolm: kuidas kuradit ära tunda, vältida ja tõrjuda (Valk 1998: 200). Siia võiks lisada neljanda, mida Graf peab samuti fundamentaalseks: kuidas kuradiga kaupa

teha. Ühelt poolt on kaubitsejaks muidugi kurat ise, kes võib minna lepingulisele teele seetõttu, et see on kas kõige lihtsam viis inimesest jagu saada või siis enam muudmoodi ei saa. Aga kui kuradi sooviks on hingede röövimine ja kui selle iha rahuldamiseks kasutab ta kogu oma võimu ja kunsti, „miks ei võiks siis inimene uskuda, et ei võiks oma hinge müüa rikkuse, tähelepanu või mõne muu maise hüve saamiseks, mis nii kenasti põrguvürsti käsutuses on?” (Graf 2009: 129)

Tammsaare Jürka on Vanapagan, nii teda meile tutvustatakse ja nii ta tutvustab iseennast. Temas on märgata rahvausundi vanapaganlikku lihtsameelsust, kuid ka kuratlikke ja saatanlikke jooni, nagu ettearvamatu käitumine, üleloomulik jõud, ebamaine naer ja himu karistusvahendina tuld kasutada. Tema naisel Lisetel on tõsiseid raskusi moraalnormide mõistmisega, nii teoreetilises kui ka pragmaatilises plaanis, ja lastele kasvavad pähe sarved. Teiselt poolt aga on autor asetanud oma tegelase paradoksaalsesse kimbatusse – selleks, et põrgu taas reeglipäraselt toimima panna, tuleb Jürkal endal maa peal õndsaks saada; selleks, et õndsaks saada, tuleb tööd teha; ja selleks, et tööd teha, peab olema maa, kus seda tööd teha. Et midagi omada saab aga see, kes ise tööd ei tee, siis selgubki, et Jürkal pole ühel päeval enam ei maad ega tööd. Nii et kui sellest teosest triksterit otsida, kes Jürkal esimesena naha üle kõrvade tõmbab, on see Jumal – või kui veelgi laiemalt vaadata, siis autor, Tammsaare ise.

„Rehepapis” on vanapagan samuti keskne tegelane (ehkki füüsiliselt näeme teda harva), olles ühtlasi osa kurjuse üldisemast võrgustikust. Et viimasest aga paremini aru saada, tuleb mõista romaani mütopoeetilist maastikku, milles puudub kristlik dualism. Jumalast, Jeesusest ja inglitest tehakse juttu küll, ent need ei vastandu sugugi üheselt kurjadele jõududele, vaid on olulised sel määral, mil neid on võimalik ära kasutada või üksteise vastu välja mängida: „„Ei tea, Jeesust annab ka panna igasugu trikke tegema!” vaidles Ott vastu. „Kõik jumalad on head. Kalevipoeg ja Jeesus ja Vanakurat. Tark mees või nõid pügab neid kõiki.”” (Kivirähk 2000: 172) Autori

antiklerikaalsus ja skepsis religiooni suhtes on muidugi üldtuntud, blasfeemiast enam on aga siinkohal oluline see, et ehkki külarahva ahnuses ning utilitarismis on võimalik näha tänapäeva ühiskonna allegooriat, on see ka koherentne maailm, kus valitsevad omad kindlad (lugeja jaoks mõnikord jaburad) reeglid, mida tegelased järgivad imetlusväärse iseenesestmõistetavusega. Romaani muudab nauditavaks just see projitseeritud võimalik maailm, mis on fantaasiažanri tõttu nihestatud, kuid ajuti ootamatult ja liigagi täpselt vastab lugeja omale, põhjustades sellega äratundmisrõõmu.

Ent allegooriast või paroodiast enam annab teosele koherentsuse rahvaluule kronotoop, mida Bahtini järgi iseloomustab agraarsele ühiskonnale iseloomulik kollektiivsus ja ühtsus. „Kui individuaalsed elujadad ei olnud diferentseeritud ja aeg oli ühtne tervik, siis pidid kasvu ja viljakuse aspektist vahetult üksteisega külgnema niisugused nähtused nagu kohabitatsioon ja surm (seemnete külvamine maapinda, eostamine), haud ja naise viljastatud üsk, söök ja jook (kui maa viljad) [...] Seejuures on kõik naabruse liikmed võrdväärsed. Söömine ja joomine on selles jadas niisama olulised kui suremine, laste sünnitamine ja päikese ringkäik.” (Bahtin 1987: 145–146) See seletab meile, miks tarvitatakse „Rehepapis” seepi peamiselt seespärase naudingu saamiseks ning miks haldjaga kohtudes on mõistlik esimese asjana sel kõrvaldada maha lõigata ning sellest head suppi keeta.

Agraarse mudeli toob kontrastselt esile kubjas Hansu „ärkamise” lugu. Kui ülejäänud külaelanikele jääb mõis endiselt metsaga võrreldavaks varasalveks, kust on võimalik endale asju tuua, siis Hans, esmalt seetõttu, et armub mõisapreilisse, aga küllap ka toapoiss Intsu vabadusvõitlusest pajatavate juttude mahitusel, saab teadlikuks iseenda staatusest ja erisusest; ta individualiseerub, ning tema varasem ühtne folkloorne aeg lõhestub. Nagu selgitab Bahtin, eraldub klassiühiskonnas (Hansu puhul klassiühiskonna tajumisega seoses) kollektiivsest ajast individuaalne ja isiklik aeg, kus söömine ja joomine kaotavad oma varasema tähenduslikkuse, tühjenevad tähendusest. Selleks et nende tähtsust taastada, tuleb nad

sublimeerida, nende tähendust metafoorselt laiendada. Peale söömise ja joomise on individuaalse elujada süžees kujunenud „keskseks ja põhiliseks motiiviks armastus, s.t. suguakti ja viljastamise sublimeeritud aspekt” (Bahtin 1987: 149). Lumemees oma muinasjuttude ning unistustega suurendab seda lõhet kollektiivse aja ning individuaalse aja vahel veelgi. Tsüklilisest ajast väljub ka Liina, kes samuti saab teadlikuks armastuse eksklusiivsusest ning Hansu ja mõisapreili teisesusest, samas kui Õuna Endel ei suuda sugugi aru saada, miks Liina temale naiseks tulla ei taha.

„Rehepapis” võib nõnda näha kaht vastandlikku kronotoopi: ühelt poolt narratiivne aegruum, mis on seotud Hansu armumise ja hukkamisega, st kindla alguse ja lõpuga lugu; teisalt külarahva tsükliline aegruum, mis on pidevas kordumises, nagu aastaajad, ja kus toimib pidev vahetussüsteem üksteise tagant varastamise kaudu. Vanapagana surm on siin üks episood teiste hulgas, mitte rajava või apokalüptilise tähendusega sündmus: arvata võib, et neid vanapaganaid³ on teisigi ja selle konkreetse vanakurja asemele tuleb uus, nii nagu kirikuõpetaja asemele tuli uus – see ei löö kõikuma toimivat elukorraldust. Kindel on aga see, et kujusid, millesse kurjus peituda võib, on selles maailmas lõputul hulgal, alates kolumatsidest ning lõpetades tontide, kollide ja mummudega.

Vahekokkuvõttena võib seega ütelda, et mõlema romaani lähtepunkt hülgab eespool kirjeldatud dualistliku maailmapildi: vanakuri ja teised võimalikud pahalased ei esine mitte totaalse kurjusena, millele saaks vastandada ülima headuse, vaid paigutuvad pigem kurjuse – lihtsameelsuse liinile. Kui demoni või saatana võitmine võib kangelast vaid ülendada, siis rumala vanapagana lolitamine nii palju austust kaasa ei too ning võib teatud puhkudel ulatuda lausa ahistamise ja ärakasutamiseni. „Põrgupõhjas” kuulub lugeja sümpaatia Jürkale, sest teda esitletakse meile kui positiivset

³ „Kas pole niigi igasugused katkud, tondid, vanapaganad ja hundid päevad ja ööd läbi liikvel, et meid hauda ajada,” hüüatab rehepapp (Kivirähk 2000: 122). Samuti pole päris selge, kas tuulispasaks kehastunud kiltri hinge tuli röövima just see konkreetne Vanapagan, kellega külarahvas harjumuspäraselt omi asju ajas, või mõni teine.

tegelast, kelles puudub eesmärgistatud soov kurja teha, ehkki autor kasutab võõristusvõtteid, et mitte lasta tekkida liigsel identifikatsioonil. Jürka üleloomulik kurjus purskub seetõttu küll aeg-ajalt ootamatult esile, kuid kindla ja tuttava sümboolika kaudu. Kivirähki romaanis me vanapagana ja teiste kollide vastu mingit sümpaatiat ei tunne, kuid siin on kurjus tervikuna üks osa külaelu pragmaatilisest aegruumist, valdavalt veel müstifitseerimata ja avaldub rutiinse igapäevase nähtusena. Seetõttu on ka kurjusega võitlemine tavaelule iseloomulik joon ega tee võitlejat märkimisväärselt osavaks; kurjusele alla jäämine ei näita siin mitte niivõrd kurjuse kui sellele allajäänu rumaluse suurust.

Kurjus ise võib aga avalduda peamiselt kahel viisil. Esiteks selgelt nähtaval kujul, millele on iseloomulik põhjus-tagajärg seos ja üleloomuliku jõu disproportsionaalne avaldumine (see on pigem iseloomulik „Pörgupõhjale”, kuid ei puudu ka „Rehepapist”): sulase põletamine, Hansu kägistamine. Teiseks varjatud kurjus, mis ilmneb eriskummalistel põhjustel ja toob kaasa ennenägematuid sündmusi (need on tavapärased „Rehepabile”, kuid omal kohal ka „Pörgupõhjas”), nt kratt, kes väravasse kinni jääb ja seetõttu pea-aegu maja põlema paneb, või siis Jürka karutapmise stseen, mille vägivaldsusele selget põhjust leida ei ole. Et nähtava ja varjatu vaherkord on otseselt seotud visuaalsete kujutamiseviisidega, on seda võimalik vaadelda pildilisuse kontekstis, mida saame teha tänu mõlema teose ekraniseeringule. Enne seda aga üks teoreetiline tähelepanek pildi kui meediavormi kohta.

Pilt meediavormina

Georges Didi-Huberman on juhtinud tähelepanu sellele, et Roland Barthes'i mõtisklustele piltide üle on läbivalt iseloomulik kahe erineva režiimi vastandamine: ühelt poolt „puhta märgi” otsimine, mis väljendab „perfektset loetavust”, teisalt mingi ebamäärase tõe otsimine, mis muudab pildi salapäraseks, paneb meid üllatuma või vapustab (Didi-Huberman 2012: 14–15). Barthes vastandab seega

kaht liiki pilte: ühed, mis tähistavad, toimivad märkidena, väljendades erinevaid sümboolseid tasandeid; teised, mis ei tähista, vaid Jean-Paul Sartre'i sõnul (kes sarnasele avaldusvormile on juba varem tähelepanu osutanud) *eksisteerivad*: „Kollast taevariba Kolgata kohal ei maalinud Tintoretto selleks, et *tähistada* ängistust ega ka mitte selleks, et seda *esile kutsuda*. See on samaaegselt ängistus ja taevas. Mitte ängistuse taevas ega ängistuses taevas, vaid see on ängistus, millest on saanud asi; ängistus, mis on saanud kollaseks taevaribaks ja mis ühtlasi on üle ujutatud, üle võõbatud asjade omadustest, nende mõistetamatuses, nende ulatusest, nende pimedast kohalolemisest, nende välisusest ja sellest lõpmatust suhetevõrgustikust, milles nad asuvad...”⁴ (Sartre 1948: 15–16)

Barthes'i tuntuim tekst, milles ta kaht nimetatud režiimi eristab, on 1980. aastal ilmunud essee, mis on saanud eesti keelde tõlkimisel ladinakeelse pealkirja „Camera lucida” (2015). Autor näitab selles erinevate vastuvõtumehhanismide võimalikkust, vastandades *studium*'it, mille abil väljenduvad traditsioonilised tõlgendusviisid, *punctum*'ile, mille puhul pannakse tööle vaataja isikupärane kujutlusvõime. Selle artikli problemaatika valguses on aga olulisem essee pealkirjaga „Kolmas meel”⁵, mis ilmus 1970. aastal ja võtab vaatluse alla Sergei Eisensteini filmid, täpsemini valiku filmikaadritest.

Eisensteini looming on uurimisobjektina ahvatlev, sest nii vaadeldav „Ivan Julm” (1. osa 1944) kui ka „Soomuslaev Potjomkin” (1925) on väga selge sõnumikeelega: ei kriitikul ega lugejal teki suuremat kahtlust selles, mida autor meile ideoloogilises plaanis ütelda tahab. Samas on selge, et teos ei jää pelgalt ühe (poliitilise) idee väljendusvahendiks. Barthes vaatajana tajub, et filmis (kaadrites) on midagi enam, mida oleks ehk samuti võimalik süsteemsemalt

⁴ Sartre'i peamine eesmärk on küll vastandada proosat kui tähendusele orienteeritud keelekasutust ja poeesiat, millel on võime muuta sõnad asjadeks, ent ta näeb sama vastandust ka pildilisuse siseselt.

⁵ Tegemist on raskesti tõlgitava pealkirjaga, kuna autor mängib sõna *sens* mitmetähenduslikkusel, mis prantsuse keeles tähistab nii „meelt” kui ka „tähendust” (või „mõtet”).

analüüsida. Selleks toob ta välja kolm tasandit. Kaks esimest on meile tuntud koolipingist: esimene on informatsioonitasand, mille alusel me mõistame lugu, tegelasi, nendevahelisi suhteid; teine on sümboolne ehk tähistamistasand, kus sümboolne avaldub mitmel erineval viisil (referentsiaalselt, diegeetiliselt, autoripõhiselt ja ajalooliselt). Kolmas tasand toob meieni aga midagi veel.

Neid kolmanda tasandi elemente, mis ületavad informatsiooni- ja sümboolse tasandi, antakse meile edasi üsna nappide sõnadega: liigne grimmi, soengu lamedus, kulmujoon, loll nina. Ja kõik need tekitavad skeptilisemas lugejas üksjagu nõutust. Mille poolest täpsemalt näib üks nina loll? Kuid just nimelt see määratlematus Barthes'i siin huvitabki. Autor ei ole hädas mitte seetõttu, et ta ei oskaks meile üht pilti kirjeldada, vaid seetõttu, et see, mida ta kirjeldada tahab, ja sõnavara, mis tal kasutamiseks on, ei ühti. „Kolmas tasand struktureerib filmi *teisiti*, ilma seda ümber keeramata (vähemalt mitte Eisensteini puhul); just ja ainult sellel kolmandal tasandil avaldub „filmilisus”. Filmilisus on see, mida filmi puhul ei saa kirjeldada, see on millegi kujutamine, mida ei saa kujutada. Filmilisus algab sealt, kus keel ja artikuleeritud metakeel peatuvad.” (Barthes 2002: 503)

Seetõttu jätabki Barthes üsna kiiresti kirjeldused konkreetsetest kaadritest, tema huvi kolmanda tasandi avaldumise vastu on pigem teoreetiline, ehkki, nagu öeldud, ei ulatu ka metakeel päris täpselt asjade olemust välja tooma. Appi võetakse ladinakeelsed sõnad *obvius* ja *obtusus*. Neist esimene on üsna kergesti mõistetav tänu levinud ingliskeelsele sõnale *obvious*. Ka prantsuse keelde tulnud omadussõna *obvie* tähistab esimesena pähetulevat, evidentset. Teine sõna, *obtus*, jõudis prantsuse keelde juba 14. sajandil, nagu näiteks sõnapaar *angle obtus* (nürinurk), ning on kaudsemas, hinnangulises tähenduses laienenud kõikvõimalikele „nüridele nähtustele” nagu eesti keeleski, kus nürid (tuhmid, nõmedad, tuimad) võivad olla nii aru, vaim kui ka tunded. Ivan Julma ühe kurtisaani loll nina ja teise puuderdatud nägu muutuvad siinkohal mõistetavaks läbi eituse: nende ilmest ei ole võimalik välja lugeda selget ja mõistetavat sõnumit. Oluline on mõista, et me ei saa nende nägusid kirjeldada

tavapäraste väljenditega, Barthes ei ütle, et „tal on nüri ilme” või et tema nina „väljendab juhmust”. Sellepärast ongi vaja ütelda, et see on *obtus*, obtuusne. Obvioosne pilt aga, mille tähendus on selgesti loetav, võib muutuda seetõttu hõlpsalt märgiliseks, kalduda pateetikasse või lausa kitsi ning kaotada oma mõju.

Vastandina retoorilisele traditsioonile, mis mõistab pilti kui mõtteselgust, osutab Barthes pildi ebamäärasusele, materiaalsusele, mis eristab kas osa pilte või pilte üldisemalt sõnumikesksusest. Taolist materiaalsust on vaadelnud Siegfried Kracauer, asetades probleemi filmianalüüsi intermeedialisse konteksti. Uurides proosateoste ekraniseeringuid, paneb ta tähele, et eriti õnnestunud on just taolised filmid, mille lähteteosed ise sisaldavad intensiivseid materiaalseid elemente, nagu näiteks Steinbecki „Vihakobarad” (rahvamasside kirjeldused) või Émile Zola „Löks” (naturalistlik linnapilt). Mis puudutab aga Robert Bressoni 1951. aastal vändatud filmi „Maavaimuliku päevik” (Georges Bernanosi samanimelise romaani ainetel), siis siin paneb autor tähele, et režissööri sihilik näitlejate ning mängustiili valik (loobuda toona tavapärasest teatraalsest žestikulatsioonist ja miimikast) on võimaldanud läbi noore kuree õhetavate põskede (must-valgest filmist hoolimata) päevikusissekannetest paremini esile tuua tema „vaimseid võitlusi ja kannatusi”, kus kõik „tuleneb uskumuste ja väärtuste läbinähtavusest füüsilises tervikus. Elu, mida kaamera püüab, on peamiselt materiaalne kontiinum. On vajalik märkida, et see materiaalsus, mis väljendab tegelase „eksalteeritud vaimset seisundit, ei suuda muidugi edasi anda selle seisundi täpset sisu” (Kracauer 1960: 242). Sõnumi edastamiseks tuleb Bressonil kasutada kaadritagust häält.

Ehkki Barthes'i ja Kracaueri arutlused jäävad juba poole sajandi taha, Eisensteini looming veelgi kaugemale, võib eelneva põhjal välja tuua pildi kui mediavormi ühe olulise tunnuse, mis pole ajaga kuhugi kadunud: pildi muudab atraktiivseks tema materiaalne loomus, kohalolu ja sõnulsetamatus. Kui pilt aga kaldub liialt selge tähistusskeemi poole, kaotab ta suure osa oma võlust, ja ühtlasi pildilikkusest.

Kurjuse meediavormid

Obvioosse pildikeele problemaatika ei jää avaldumata ka kurjuse kujutamise puhul. Vägivaldsete stseenidega liialdamine kaotab nende mõju; skandaal lahjeneb, kui see tõsta rambivalgusesse; ajalooliselt lähedaste traagiliste sündmuste vahendamine tekitab küsimusi eetilistest piiridest, sest on oht toimunud pisendada või kuritööd õigustada. Sama keeruline on lugu kuradi kujutamisega, sest kurat on tegelikult juba ise üks kurjuse obvioosetest avaldusvormidest. Olles kurjuse representatsioon – seega mitte enam kurjus ise, vaid juba selle sümboolne väljendus –, saab kurat inimpilgule avalduda vaid järjekordse teisenduse kaudu. Sellest tulenebki, et kuradi kõige levinum kujutamine antropomorfisel moel, saba ja sarvedega, sobib pigem karnevalile, kui et tekitaks vaatajas tõsist ohutunnet. Kuradi tegutsemine peidetud ja varjatud kujul, vahepealsetes vormides, võib aga olla tõeliselt hirmutav, sest kui inimene ei oska kurjust tajuda ega seda ära tunda, siis ei oska ta sellele ka vastu astuda ega selle eest peitu puggeda, või laseb end viia ahvatluse teele.

Eesti filmiklassikast on kahtlemata üks hirmutavamaid üleloomulikke tegelaskujusid „Nukitsamehe” filmi vanaätt, kellest me näeme vaid kepi viibutust, mis tekitab ebaloosulikke helisid ja millega ta külvab teistesse tegelastesse suurt paanikat. Just asjaolu, et me selle tegelase kohta midagi ei tea (ongi see äkki kurat ise?) ja et me teda kunagi korralikult ei näe, võimaldab meil luua seose kurjuse ja kujutluse vahel. Teisisõnu ei apelleerita siin kuradi eksplitsiitsele kujutamisele, vaid antakse tublisti ruumi kujutlusvõimele. Ka Sarnet rõhub filmis „November” Vanapagana (Jaan Tooming) puhul fragmenteeritusele: tegelase ootamatud ilmumised ja kadumised, suured plaanid ning naer ja hull pilk tekitavad vaatajas ebakindlust ega lase tegelaskujul terviklikult välja joonistuda.⁶

⁶ Tegemist on ühtlasi intertekstuaalse tsitaadiga: sarnast võtet kasutas Jaan Tooming ise oma „Põrgupõhja uue Vanapagana” lavastuse järgi 1977. aastal vändatud filmis.

Kõige äärmuslikum viis on aga referentsiaalsest kujutamisest üldse loobuda ning viia fookus kurjuselt selle tagajärgedele.

Kui mentaalsed pildid võivad mõjuda enam kui füüsilised, siis ei jäeta seda võimalust loomulikult kasutamata. Nii on „Põrgupõhja” üks võtmesündmusi, Maia surm, edasi antud retrospektiivselt, napolisõnaliselt, konstateeringuna ehk teisisõnu mitte kirjelduse, vaid jutuna, mistõttu see mõjub lugejale niisama ootamatult, nagu on ootamatu ühe noore ja täies elujõus naisterahva surm: „Ja Maia ei tulnud enam, kui oli seekord läinud, ei tulnud enam eluilmaski, nii et Jürka ise pidi talle järele minema. Sest Juula tahtis, et tema esimene tütar algaks oma igavest teekonda kodust, läbi koduuste, läbi koduvärava, kus oli kõndinud ja kilganud lapsena.” (Tammsaare 1985: 124) Alles teise lause keskel, sõnade „igavest teekonda” juures, mõistab lugeja, miks Maia enam tagasi ei tule ja miks Jürka talle järele pidi minema. On mõistetav, et taoline efekt ei ole ka filmitegijatel tähelepanuta jäänud, mistõttu filmis edastatakse eespool toodud tsitaat romaanist sõnasõnalise täpsusega jutustaja kaadritaguse hääle abil. Ekraanil näeme aga pöörlemas vankrirattaid, mis esmalt näivad asise detailina, kuid tõusevad korraga sümboli staatusesse, kui vaataja on aru saanud, et tegemist pole tavalise, vaid surnuvankriga ning et need pöörlevad rattad on tegelikult viitamas elu ringkäigule.

Et aga siinkohal on eesmärgiks mentaalsetest piltidest enam uurida, millised on kurjuse kujutamise võimalused lisaks obvioossele pildikeelele, tuleb pöörata tähelepanu kujutatava materiaalsusele, sh teoses sisalduvale potentsiaalsele materiaalsusele. Üks traditsiooniline element, mis haakub põrgu temaatikaga ning kujutab ühtlasi selget ohtu, on loomulikult tuli. Seetõttu pole üllatav, et Tammsaare kasutab seda Jürkaga seoses kahel korral ning stsenaaristid on mõlemad süütamisstseenid ka ekraanile toonud. Esimeses stsenis, kus Jürka sulase patuteo eest karistuseks koos küüniga maha põletab, on tulel üsna ühene ja selge kujundlik tähendus. Mis puudutab aga teist ja ühtlasi teose apogeeks kujunevat tulekahju, milles hävib pool küla, siis siin muutub tule kujund juba ambivalentsemaks.

„Las põleb, raha tuleb!” ütleb filmi-Ants, näidates ilmekalt, kuidas põrguvägi on maise elukorralduse vastu võimetu. Põlevad majad, kus Jürka toast tuppa tammub, ei näita seega mitte ainult kuradi võitu inimese, vaid samas ka inimese võitu kuradi üle. Tuli muutub ekraanil materiaalseks elemendiks, mille tähistustasand pole üheselt määratletav ja selle visuaalne kujutamine võib seega lisada rikkalikult ka obtuusseid noote.

Peale tule leiame „Põrgupõhjust” ka vee-elementi. Tegemist on episoodiga, milles Kusta uputab noore Antsu ja ühes temaga süütu tütarlapse. Kui Tammsaare on jätnud stseeni otseselt visualiseerimata, andes selle edasi retrospektiivselt dialoogi kaudu, milles Kusta küll üsna detailirohkelt Juulale toimunud kirjeldab, siis filmi autorid on andnud stseenile vahetuma kuju: näeme, kuidas ihualasti Kusta puu taga esmalt varitseb jõe ääres kudrutavaid noori ning seejärel mõlemad endaga vee alla tõmbab. Nagu näitab Gaston Bachelard, on vesi, sarnaselt tulele, puhastava iseloomuga, kuid samas naiseliku surma, masohhistliku enesetapu sümbol: „Vesi on noore ja ilusa, õitsva surma *element*, elu ja kirjanduse draamades on see uhkuse ja kättemaksuta surma *element*.” (Bachelard 1994: 98) Lisaks nimetu „noore proua” surmale näitlikustab vesi kaudsemalt ka Maia surma, kes on surnud aborti tehes enese käe läbi, ning kelle eest kättemaksmine Kustat nõnda tegutsema ajendab.

Et Sarnet pöördub Kivirähki romaani ekraniseerides läbivalt vee temaatika poole, pole eespool toodu valguses samuti üllatav. Vesi saadab naisprotagonisti Liinat algusest kuni lõpustseenini ja on siingi tõlgendatav süütu noore naise surma esiletoojana (erinevalt romaanist, kus Liina vabaturma minekust loobub). Pidevalt kohaloleva ja painava kurjuse tähistamiseks on vesi sobiv kujund; lumi, mis pole aga muud kui vesi tahkel kujul, toob seevastu eriliselt nähtavale külarahva halli trööstituse. Kriitikute täheldatud valguse ja vaelevuse domineerimine filmis tänu lumele, aga ka valgetele mõisaja kirikuseintele, rõhutab veelgi Liina ja Hansu erinevust ülejäänud tegelaskonnast. Hansuga on seotud veel Lumemehe tegelaskuju, kelles ühinevad romaani kronotoobilised erisused: ta on veest tulnud ja

ka saab veeks, st on diegeetilises plaanis kindla alguse ja lõpuga, ent ühtlasi märgib looduse ringkäiku.

Kolmanda näitena võib välja tuua Õuna Endli tegelaskuju, kes ilmestab agraarset kronotoopi ja kelles ühtlasi väljendub obtuussus Barthes'i definitsioonile kõige lähedasemas vormis. Õuna Endel on nii nürimeelne, et tema maailmas pole millelgi sümboolset väärtust, samas kui tema ise ei vastandu ega suhestu millegi mitte-nürimeelsega. Just see, et loll ei ole loll mitte seetõttu, et tema kõrval on keegi tark, vaid tegemist on otsekui mingi paratamatu ja essentsialistliku loomuomadusega, teeb Kivirähki tegelased (ka teistes teostes) koomiliseks ja samas sümpaatseks. Kinolinal saab taolise nürimeelsuse aga täita raskepärase ning punsunud ilmega, mis avaldub vähem näitleja mängus kui tema füüsilises kohalolekus. Sarnaselt eespool mainitud Bressoni filmikeelega on ka Sarnet valinud taolistesse obtuussesse rollidesse amatöörnäitlejad, kellelt pole oodatud psühholoogilist osatäitmist, vaid kelle kohta võiks lausa eksistsentsialistlikus kõnepruugis ütelda, et nad *eksisteerivad*. Arvo Kukumägi osatäitmine on muljetavaldav just seetõttu, et ta suudab professionaalina mängida sarnast rolli amatöörnäitlejatega ühtses ansambelis.

Kokkuvõtvalt võib ütelda, et „Põrgupõhja” ekraniseering lähtub obvioosse ja obtuusse traditsioonilisemast vahekorrast, kus nii näitlejate mäng (meenutagem Ants Eskola teaterlikult nauditavat osatäitmist), kostüümid kui ka dekoratsioonid keskenduvad sõnumlikkusele ja kergemini loetavale kujundikeelele. Tammsaare kasutab julgelt kõige levinumat sümbolikeelt, ent teeb seda sageli põhjus-tagajärge või tähistaja-tähistatava suhteid ära vahetades, mistõttu juhtub, et tõmmatakse vaip mõne lihtsakoelisema tegelase, aga ka lugeja jalge alt. Sellega takistab autor tõsistest ühiskondlikest või metafüüsilistest teemadest olenemata teksti kaldumist moraliiseerivasse või ülemäära filosoofilisse võtmesse. Et filmi autorid on üsna tekstilähedaselt taolise mängulise plaaniga kaasa läinud, siis ei mõju ka pool sajandit hiljem võõristavalt lambanahksed vestid

ja teatraalsed parukad, mis mõnes teises võtmes osundaksid juba minevikku jäänud filmikeelele. Mis puutub aga Kivirähki, siis tema on pööranud Barthes'i perspektiivi ümber: obvioosne jääb pigem tagaplaanile, sest traditsiooniline romaaniintriig – lossipreili ja talupoisi võimatu armastuse lugu – on jutustatud heatahtliku iroonia võtmes, mis eraldiseisvana ületaks oma klišeelikkusega hea maitse piiri; lugeja mällu aga sööbivad pigem esiplaanil tegutsevad veidra, kuid omas maailmas täiesti pragmaatilise motivatsiooniga tegelased. Sarneti film, mille visuaalset keelt juba enne esilinastust esile tõsteti, on omapärane just seetõttu, et ta on Kivirähki perspektiivi ümberpööramisega kaasa läinud, selle esile toonud ning teinud obtuussest esteetilise eesmärgi.

Kurjuse obvioosne kujutamine pildikeeles ei vaja iseenesest pikemat käsitlust, sest – kui lähtuda Barthes'i määratlusest – selle referentsiaalset, diegeetilist, autoripõhist ja ajaloolist vormi on retoorilises plaanis üsna ammendavalt kirjeldatud või vähemalt on meil selle uurimiseks olemas läbiproovitud meetodid. Visuaalne pööre, mis on aga toimunud alates 19. sajandi teisest poolest ja on meid viimase kümnekonna aastaga viinud kahtlematult uude ajajärku, kus pildid sotsiaalsel väljal aina enam domineerivad, ei ole endaga kaasa toonud ühtset analüüsimeetodit ega ka veendumust, et näiteks strukturalismiga võrreldav revolutsioon võiks visuaalkultuuri uuringutes üldse toimuda.⁷ Selle artikli originaalne panus on pöörata tagasihoidlikumalt tähelepanu ajaloolisele muutusele kurjuse avaldumisel obtuussena, mis on varasemalt varjatud ja peidetud tasandilt tõusnud nähtavale kohale. Kivirähki romaan on selleks sobiv näide, nii autori iseloomuliku kirjaviisi poolest kui ka seetõttu, et ta on seda seostanud kurjuse teemaga. Kui traditsioonilisem viis kurjust kujutada on teha seda läbi obvioossete piltide kujundikeele (mis teeb kurjusest vägivalla ning suudab selle löimida ühiskonnakorraldusse läbi ohverduse), jättes hämarama ja selgitamata poole pigem narratiivi hooleks, siis obtuussete piltide

⁷ Vt nt Gunthert 2017.

esiletõus on kahtlemata midagi üldisemat kui lihtsalt ühe autori loomingus avaldunud nähtus, ning vajab edasist uurimist mitte ainult visuaalsetes kunstides, vaid ka laiemalt tänapäeva sotsiaalsel ja poliitilisel maastikul.

KIRJANDUS

- Bachelard, Gaston 1994 [1942]. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.
- Bahtin, Mihhail 1987. Aja ning kronotoobi vormid romaanis. *Tlk Pärt Lias*. – M. Bahtin, Valitud töid. Tallinn: Eesti Raamat, 44–184.
- Barthes, Roland 2002. *Le troisième sens*. – R. Barthes, *Oeuvres complètes 3*. Paris: Seuil, 485–506.
- Didi-Huberman, Georges 2012. *Pathos et Praxis: Eisenstein contre Barthes*. – 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* 67, 8–23.
- Elmanovitš, Tatjana 1984. Eesti mängufilmi žanrijooni. – *Teater. Muusika. Kino* 10, 19–32.
- Graf, Arturo 2009. *The Art of the Devil [Il Diavolo, 1889]*. New York: Parkstone Press.
- Gunthert, André 2017. *Pour une analyse narrative des images sociales*. – *Revue française des méthodes visuelles* 1. http://imagesociale.fr/wp-content/uploads/Gunthert_RFM1_2017_Analysenarrativeimagessociales.pdf (12.05.2017).
- Kaplinski, Jaan 1993. Kurat ja Vanapagan. *Etüüd religiooni ökoloogiast*. – *Vikerkaar* 3, 49–59.
- Kindel, Melika; Kadri Tüür 2001. *Rahvausundi illustreeritud lühikursus*. – *Keel ja Kirjandus* 3, 205–207.
- Kivirähk, Andrus 2000. *Rehepapp ehk November*. Tallinn: Varrak.
- Kracauer, Siegfried 1960. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Krull, Hasso 2006. *Loomise mõnu ja kiri: Essee vanarahva kosmoloogiast*. *Loomingu raamatukogu* 5-6. Tallinn: Kultuurileht.
- Lotman, Rebekka 2008. „Rehepapp” ilmub vene keeles. – *Postimees* 29.04.
- Luhmann, Niklas 2000 [Die Kunst der Gesellschaft, 1995]. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.

- Müller, Jürgen E 2000. L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. – *Cinéma et intermédialité* 10:2-3, printemps, 105–134.
- Paech, Joachim 2011. Intermediality of film. – *Acta Universitatis Sapientiae* 4, 7–22. Siin viidatud versioonile: <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Intermediality-of-film1.pdf> (12.05.2017).
- Puhvel, Heino; Linda Uustalu 1985. Järelsõna. – A. H. Tammsaare, *Kogutud teosed* 13. Tallinn: Eesti Raamat, 218–236.
- Sartre, Jean-Paul 1948. *Qu'est-ce que le littérature*. Paris: Gallimard.
- Tammsaare, A. H. 1985. *Kogutud teosed* 13. Põrgupõhja uus Vanapagan. Tallinn: Eesti Raamat.
- Türnpu, Anne 2011. *Trikster loomas maailma ja iseennast*. Doktoritöö. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.
- Vaino, Maarja 2011. *Irratsionaalsuse poeetika* A. H. Tammsaare loomingus. *Humanitaarteaduste dissertatsioonid* 26. Tallinna Ülikool.
- Valk, Ülo 1998. *Allilma isand: kuradi ilmumiskujud eesti rahvausus*. Tartu: Eesti Rahva Muuseum.

SUMMARY

INTERMEDIAL MANIFESTATIONS OF EVIL

The article explores evil as a medium, proceeding from Joachim Paech's differentiation between the medium and its manifestations. In this light, evil is viewed as a phenomenon that can be expressed in only certain media forms and which therefore assumes different form-specific levels of meaning. Paying attention to different manifestations of evil makes it possible to analyse different intermedial aspects of works of art, making use of the notions of the overt and covert. The manifestation of evil in a perceptible and definable manner enables us to recognise, avoid or even overpower it. However, its covert and ambiguous manifestations are more powerful. Thus, the concealing of evil is characteristic of narratives that allow evil to manifest itself without direct reference to or overt representation of it. The visual representation of evil as an image, be it through mental description of images or physical images on the screen, reveals two contrastive regimes. One of them could, following Roland Barthes, be called obvious (*obvie*). This regime is characterised by the use of traditional rhetorical devices and its emphasis on symbolic expression. The second regime could be labelled obtuse (*obtus*). In this case, the focus is not on the meaning of the image, but its materiality. The article applies this theoretical apparatus to the analysis of two Estonian novels, *The Misadventures of the New Satan* (*Põrgupõhja uus vanapagan*) and *Old Barny or November* (*Rehepapp ehk November*) and their respective screen adaptation. It focuses on the image of the devil and, more broadly, the manifestations of evil. The analysis suggests that the first pair primarily displays the use of the obvious regime, accompanied by the obtuse; the second pair reverses the perspective. The aestheticisation of the obtuse emerges as the central feature of *Old Barny or November* as well as the visual design of its screen adaptation. The analysis also touches on the differences

between the devil and the ogre (*vanapagan* in Estonian) and the more or less symbolic representations of the material elements associated with evil.

Keywords: film, novel, devil, ogre (*vanapagan*), image, Roland Barthes