

2 (2017)

# Philologia Estonica

T A L L I N N E N S I S

## **KIRJANDUSE INTERMEEDIALISUS**

*Intermediality of Literature*

Tallinna Ülikooli Kirjastus  
Tallinn 2017

Philologia Estonica Tallinnensis 2 (2017)  
Kirjanduse intermeedialisus  
Intermediality of Literature

Philologia Estonica Tallinnensis eelkäija on Tallinna Ülikooli Eesti Keele ja Kultuuri Instituudi toimetised (ilmus 2004–2015, ISSN 1736-8804)

Toimetuskolleegium / Advisory Board Lars Gunnar Larsson (Uppsala),  
Maisa Martin (Jyväskylä), Kaili Müürisepp (Tartu), Helle Metslang (Tartu),  
Meelis Mihkla (Tallinn), Renate Pajusalu (Tartu), Helena Sulkala (Oulu),  
Urmas Sutrop (Tartu), Maria Voeikova (Viin/Sankt-Peterburg), Cornelius  
Hasselblatt (Groningen), Epp Annus (Eesti Kirjandusmuuseum / Ohio  
State University)

Peatoimetaja: Reili Argus  
Toimetajad: Luule Epner, Piret Viies  
Eestikeelsete artiklite keeleteoimetaja: Victoria Parmas  
Ingliskeelsete resümeeke keeleteoimetaja: Colm James Doyle

Autoriõigus: Tallinna Ülikooli Kirjastus ja autorid, 2017

ISSN 2504-6616 (trükis)  
ISSN 2504-6624 (võrguväljaanne)

Tallinna Ülikooli Kirjastus  
Narva mnt 25  
10120 Tallinn  
[www.tlupress.com](http://www.tlupress.com)

Trükk: Grano

# SISUKORD

## **Luule Epner, Piret Viires**

Kirjanduse intermeedialisusest . . . . . 5

## **Tanel Lepsoo**

Kurjuse intermeedialisest avaldumisest . . . . . 11

*Intermedial manifestations of evil* . . . . . 33

## **Piret Kruuspere**

Eesti näitekirjandus ja teater kultuurimälu meediumidena . . . . . 35

*Estonian drama and theatre as media of cultural memory* . . . . . 58

## **Madli Pesti**

Füüsiline teater: mõistest ja kujunemisest

VAT Teatri lavastuse „Eine murul” näitel. . . . . 59

*About the concept and development of physical theatre.*

*On the example of VAT Theatre production*

“*The luncheon on the grass*” . . . . . 83

## **Heili Einasto**

Tantsitud „Kalevipoeg” läbi rahvuslike soostereotüüpide

prisma . . . . . 85

*Kalevipoeg danced through the prism of nationalist*

*gender stereotypes* . . . . . 107

## **Anneli Mihkelev**

Rahvapärimus ja multimeedia eesti kaasaegses kultuuris . . . . . 108

*Folk tradition and multimedia in contemporary Estonian*

*culture* . . . . . 128

**Anneli Kõvamees**

Petrone Prindi „Minu” sari: *selfie*-ajastu kirjanduse  
kaardistusi. . . . . 129

*Petrone Print's My-series: insight into the literature  
of the selfie era* . . . . . 145

**Piret Viires**

Digitaalse kirjanduse defineerimisest ja periodiseerimisest . . . . 146

*On the definition and periodisation of digital literature* . . . . . 170

# KIRJANDUSE INTERMEEDIALISUSEST

Luule Epner

Piret Viires

Mõiste *intermeedia* on nüüdseks üle poole sajandi vana. See tuli kasutusele aastal 1965, kui Briti kunstnik Dick Higgins, kes kuulus rahvusvahelisse Fluxuse liikumisse, kirjeldas oma loomingut sellenimelises essees. Tõepoolest, 1960. aastate *performance*'i-kunst ja happeningid panid küsimuse alla kunstidevahelised piirid ning ärgitasid looma uusi mõisteid ja nende üle diskuteerima (vt Balme 2009: 6). Ent nähtus ise on kindlasti vanem ning suhteid ja seoseid kunstide vahel (kirjandus, muusika, visuaalkunst, teater, film jne) on uuritud juba kaua. Intermeedialisuse mõiste osutab mitte ainult täiesti uutele kultuurinähtustele ja probleemidele (ehkki leidub ka neid), vaid pakub uusi vaatenurki, avardab mitmesuguste kultuuritekstide mõistmise ja mõtestamise võimalusi. Fookusesse tõusevad seejuures eri meediumite vahelised piirid ja nende ületamise viisid, samuti teravdab intermeedialine uurimisperspektiiv kunstipraktikate materiaalsuse ja meedialisuse taju üldisemalt (Rajewsky 2005: 44).

Intermeedialisuse uurimise **teoreetilised** alused pandi paika õieti juba strukturalismi ja semiootika raamistikus. Kui kontseptualiseerida kunsti kommunikatsioonina, s.o kunstilise informatsiooni vahendamisena – võtmerolli mängis siin Roman Jakobsoni kommunikatsioonimudel artiklis „Lingvistika ja poeetika” (1960) –, siis ei saa mööda nende kanalite ehk meediumite uurimisest, mille kaudu see informatsioon liigub. Teisalt on oma traditsioon ka kultuuritekstide vaheliste suhete käsitlemisel inter-, trans-, metatekstuaalsuse mõistete abil (alustrajav uurimus on siin Gérard Genette'i „Palimpsestes”, 1982), uuritud on intersemiootilist tõlget, adaptatsiooni jne – ja siit ei ole enam pikk maa intermeedialisuse uuringuteni, mis hoogustuvad eriti alates 1990. aastast.

Meediumi tähtsustumine kunstide uurimises on mõistagi tingitud ka **tehnoloogia** kiirest arengust möödunud sajandil, mille tulemusena ilmus areenile üha uusi meediume. Filmile ja raadiole, mille laiem levik langeb möödunud sajandi alguskümnenditesse, järgnesid televisioon, video ning siis juba arvutid. Digitehnoloogia ja Interneti areng toob kaasa nn uue meedia tekke: selle objektid on arvutis loodud ja ainult arvutis taasesitatavad (Manovich 2012: 76). Eestis saab raadiost oluline kultuurimeedium 1920. aastate keskel, televisioonist 1950. aastatel ning „internetiaeg” algab 1990. aastatel (Lauristin 2012: 17–18). Eriti praegusel sajandil on uue meedia kultuuriline mõju Eestis kiiresti kasvanud (Lauristin 2012: 22). Tehnoloogia arenguga seoses ilmuvad uut tüüpi kultuurinähtused, muu hulgas digitaalne kirjandus, tihenevad ülekanDED ühest meediumist teise ning eri meediumite interaktsioon tugevneb ja võtab uusi vorme. Need kultuurimuutused – lääne maailmas, aga järjest ilmsemalt ka Eestis – suunavad kirjandusuurijate tähelepanu meediumi funktsioonile ja positsioonile ning toovad päevakorda vajaduse analüüsida intermeedialisuse avaldumisvorme.

Üldisemas vaates on fookus nihkunud igale kunstiliigile eriomase meediumi spetsiifikalt neile protsessidele, mis toimuvad tekstide liikumisel meediumis ja üle selle piiride. Tekstide dünaamika ja nende segunemise, põimumise uurimine on tunnuslik protsessikesksele kultuurimõistmisele (Torop 2011: 343). Kuid **mõisteid**, millega kirjeldatakse nimetatud protsesse ja uusi kultuurinähtusi, on käibel üpris palju ja nende erinevused pole alati selged. Räägitakse multi-, hüper-, trans-, intermeediast ning mõisteränd eri terminoloogilistel väljadel teeb pildi aina keerukamaks. Peeter Toropi järgi on meediumikeskse mõistevälja struktuur mittehierarhiline ehk horisontaalne ning sel väljal on võtmemõisteks *multimeedia* ja selle kõrval ka *intermeedia*, *hüpermeedia* ja *transmeedia* (vt lähemalt Torop 2011: 327–328). Ka siinse ajakirjanumbri autorid kasutavad oma uurimisobjekte käsitledes nimetatud mõisteperekonna erinevaid mõisteid, sh multimeedialisuse mõistet.

Eesliide *inter* osutab eeskätt omavahelistele mõjudele ja suhetele. Mõiste *intermedia* ongi käibel laiemas ja kitsamas tähenduses. Laiemas tähenduses hõlmab *intermedia* kõiki suhteid eri meediumite vahel ning on seega otsekui laialt mõistetud intertekstuaalsuse media-vaste; niisuguses mõistemahus on seda kasutatud näiteks esinduslikus artiklikogumikus „Intermediality and Storytelling” (vt Grishakova, Ryan 2010: 3). Kirjandusest ja kirjandusteadusest lähtuvate uurimuste puhul on aga viljakam kasutada mõistet *intermedialisus* tööriistana eri meediume hõlmavate või meediumipiire ületavate tekstide ning nende koosluste analüüsis (Rajewsky 2005: 47).

Intermedia aspektiga – kui kasutada Peeter Toropi määratlust (Torop 2011: 332) – kirjanduses on tegeldud päris palju. Intermedialisuse ilmingud on näiteks piltluule ja heliluule, mitmesugused adaptatsioonid – filmid, lavastused, koomiksid jm, mis on valminud kirjandusteoste põhjal, digitaalkirjanduse eri liigid jne, aga ka üldisemalt nt kõne muusikalisus või filmilikud võtted kirjandustekstides jms. Irina O. Rajewski on kirjanduse intermeedialised võimalused koondanud kolme suuremasse rühma: a) ülekanDED (adaptatsioonid) kirjandusest teistesse meediumitesse ja vastupidi; b) meediumite kombinatsioonid, mis kätkevad ka kirjandust; c) intermeedialised viited (vt Rajewski 2005: 51–52). Muidugi võivad need omavahel kombineeruda, ja küllap leiab ka niisuguseid intermeedialisi strateegiaid, mis sellesse liigitusse ei mahu, kuna tehnoloogiline areng laiendab pidevalt võimaluste välja.

On ilmne, et intermeedialisuse uurimine eeldab ja ergutab interdistsiplinaarset lähenemist. Sellest annab tunnistust ka sinne *Philologia Estonica Tallinnensis* teemanumber „Kirjanduse intermeedialisus”, mille artiklite autorite seas on kirjandus-, teatri- ja tantsu-uurijaid ning teemade ring ulatub rahvapärimuse kasutamisest digitaalkirjanduse uusimate vormideni. Numbri avab kirjandus- ja teatriuurija **Tanel Lepsoo** artikkel „Kurjuse intermeedialisest avaldumisest”, milles autor vaatlleb võrdlevalt kurjuse avaldumist A. H. Tammsaare romaanis „Põrgupõhja uus Vanapagan” ja selle samanimelises ekraniseeringus (režissöörid Grigori Kromanov

ja Jüri Müür) ning Andrus Kivirähki romaanis „Rehepapp ehk November” ja sellest lähtuvas Rainer Sarneti filmis „November”. Mõlemas romaanis ja filmis on oluliseks tegelaseks vanapagan, keda kujutatakse aga üpris erinevalt. Lepsoo toob Roland Barthes’ile toetudes välja kurjuse avaldumise selgelt nähtaval ja varjatud, hämaral (obtuussel) moel ning näitab teoste võrdluse kaudu, millised nihked ja muutused on siin aja jooksul toimunud.

Kirjandus- ja teatriuurija **Piret Kruuspere** vaatlleb artiklis „Eesti näitekirjandus ja teater kultuurimälu meediumidena” eesti näitekirjanduse ja teatrikunsti suhteid rahvusliku mälu kultuuriga, sealhulgas ajalooproosa dramaturgilisi tõlgendusi ning mineviku läbitöötamist dramaturgilises ja lavalises vormis. Lisaks püstitab ta Rein Saluri, Madis Kõivu ja Merle Karusoo loomingu näitel küsimuse eesti mälu teatri kui fenomeni määratlemise võimalikkusest.

Teatriuurija **Madli Pesti** annab artiklis „Füüsiline teater: mõistest ja kujunemisest VAT Teatri lavastuse „Eine murul” näitel” kõigepealt ülevaate mõistest *füüsiline teater*, suhestab seda lähimõistetega ning defineerib füüsilist teatrit sõna ja kehalisuse suhte kaudu. Ta vaatlleb samuti füüsilise teatri etendamisstrateegiaid ja arengusuundi nii läänemaailmas kui ka Eestis. Füüsilise teatri näitena analüüsib Pesti VAT Teatris valminud lavastust „Eine murul”, mis on intermeedialisuse aspektist üsna erakordne nähtus eesti kultuuris: teatrilavale on üle kantud Priit Pärna joonisfilm „Eine murul”, mis omakorda tõukub Édouard Manet’ kuulsast maalist. Pesti uuribki oma artiklis, kuidas see ülekanne on toimunud, kuidas tulevad esile filmi ja teatri kui meediumi erinevused.

Tantsu-uuriija **Heili Einasto** võtab oma artiklis „Tantsitud „Kalevipoeg” läbi rahvuslike soostereotüüpide prisma” vaatluse alla Kalevipoja-teemalised balletid 1934. aastast tänaseni ja keskendub nende võrdlevas käsitluses sellele, kuidas on tantsulaval avaldunud rahvuslikud ja soolised stereotüübid. Kalevipoja, Saarepiiga, Linda, Sortsi jt eepose tegelaste kujutamine ballettides annab selleks rohkelt huvitavat materjali. Lähemalt vaatlleb Einasto Eugen Kapi „Kalevipoja” nõukogudeaegseid, rahvuslikkust rõhutavaid



lavastusi, millele vastanduvad eneseiroonilised interpretatsioonid, nagu Dmitri Hartšenko „Exitus” 1990. aastatest ja Sulev Nõmmiku paroodiline sketš aastast 1981.

Kirjandusuuri ja semiootiku **Anneli Mihkelevi** artikkel „Rahvapärinus ja multimeedia eesti kaasaegses kultuuris” vaatleb eesti folkloorist pärit mütoloogilist tegelast kratti, kes on levinud rahvapärinusest ilukirjandusse, teatrisse ja filmi. Krati teema populaarsuse tõus viimastel aastatel on seotud Andrus Kivirähki romaaniga „Rehepapp ehk November”. Mihkelev vaatleb ka Tauno Aintsi ooperit „Rehepapp”, Rainer Sarneti filmi „November”, Eduard Tubina balletti „Kratt” ja analüüsib krati põhiolemuse ja tähenduse muutumist või samaksjäämist sõltuvalt erinevatest meediumitest.

Kirjandusuuri **Anneli Kõvamees** kirjutab artiklis „Petroni Prindi „Minu” sari: *selfe*-ajastu kirjanduse kaardistusi” kirjastuses Petroni Print välja antud reisikirjade sarjast, milles vahendavad oma võõrsil elamise kogemusi enamasti eelneva kirjandusliku kogemusega erinevate elualade esindajad. Kõvamees seostab sedalaadi nähtuse kirjanduse demokratiseerumise protsessidega, vaatleb sarja näitel suundumusi tänapäeva eesti kirjanduses, vaeb sarja fenomeni ja struktuurimustreid ning püüab tuua selgust sarja žanrilisse kuuluvusse.

Kirjandusuuri **Piret Viires** keskendub oma artiklis „Digitaalse kirjanduse defineerimisest ja periodiseerimisest” kirjanduse ja arvutitehnoloogia suhetele. Ta vaatleb digitaalset kirjandust, selle seoseid digihumanitaariaga, erinevaid definitsioone ja periodiseerimist. Digitaalse kirjanduse periodiseerimisel seni eristatud kahele generatsioonile lisab Viires kolmanda ja seostab selle sotsiaalmeedia platvormide (Twitter, Facebook, Tumblr) ning nutiseadmete arengu ja levikuga. Lähemalt arutleb ta sotsiaalmeedia kirjanduse üle ja vaatleb sotsiaalmeedias kirjutavate autorite Kaur Riismaa, Liina Tammiste ja Keiti Vilmsi loomingut.

Uue meedia kiire areng ning loojate huvi eri meediumite põimimise ja segamise vastu avaldavad kirjandusele üha tugevamat mõju. Kirjanduse intermeedialise aspekti mõtestamine ja intermeedialiste

kultuuritekstide analüüs on jätkuvalt olulised ülesanded, mis köidavad kirjandus- ja kultuuriuurijate tähelepanu. Loodame, et sinne *Philologia Estonica Tallinnensis* number annab oma panuse intermedialisuse uuringutesse ja saab peatselt lisa uute artiklite, kogumike ja raamatute näol.

#### KIRJANDUS

- Balme, Christopher B. 2009. *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10694> (26.11.2017).
- Grishakova, Marina; Ryan, Marie-Laure 2010. Editors' preface. – *Intermediality and Storytelling*. Eds. Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan. Berlin; New York: de Gruyter, 1–7.
- Lauristin, Marju 2012. Eestlaste kultuurisuhte muutused liikumisel siirdühiskonnast võrguühiskonda. – *Nullindate kultuur I: teise laine tulemine*. Koost Aili Aarelaid-Tart. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 13–43.
- Manovich, Lev 2012 [2001]. *Uue meedia keel*. Tlk Ellu Maar. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Rajewsky, Irina O. 2005. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*. – *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermedialities: History and Theory of the Arts, Literature and Techniques* 6, 43–64.

# 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 millegagi, mida me teatrile omaseks ei pea. Teater NO99 lavastus „NO45 Kodumaa karjed”, kus Jaak Prints esitab erinevaid, peamiselt ajakirjanduslikke 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 mõeldud tekste, vaid materjali võib ammutada kõikjalt, kust võimalik, siis antud etenduse intermeedialine aspekt meie silmis taandub.

Intermeedialisust peaks seega määratlema dünaamilise nähtusena, 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 suhtlemise 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 plagieerimisega, 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 kogemisviise” (Müller 2000: 112–113).

Selles artiklis vaadeldakse kurjust kui meediumi<sup>1</sup> ning selle avaldumist erinevates vormides, tuginedes ühelt poolt Andrus Kivirähki romaanile „Rehepapp ehk November” (2000) ja 2017. aastal kinodesse jõudnud Rainer Sarneti filmile „November” ning teisalt

---

<sup>1</sup> 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”<sup>2</sup>) 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”

---

<sup>2</sup> 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 antropomorfsesse 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 müütides pärit Trickster, kes loob seadusi, teeb tempe ja satub oma lihtsameelsuse 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 tüüpplugu (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 teispoolust, vaid teatrilava, turuväljakut, kus nende kujude olemus on „läbi ja lõhki välispidine” (samas, 104). Jürkas taoline teatraalne turuplatsi-provokatiivsus puudub, ta ehmatab 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 *ilmumiskujudele*: 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 tõiseid raskusi moraalinormide 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 imetusväärse 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 kõrvad 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 vanapaganaid<sup>3</sup> 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

---

<sup>3</sup> „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 „Põrgupõhjale”, 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 „Põrgupõhjas”), 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...”<sup>4</sup> (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”<sup>5</sup>, 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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 grimm, 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 „filmilisuus”. Filmilisuus on see, mida filmi puhul ei saa kirjeldada, see on millegi kujutamine, mida ei saa kujutada. Filmilisuus 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 sõnapaaris *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 juhumust”. 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 „Lõks” (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 antropomorfsel 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.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> 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.” (Tammisaare 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 tuppja 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.<sup>7</sup> 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

---

<sup>7</sup> 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](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

# EESTI NÄITEKIRJANDUS JA TEATER KULTUURIMÄLU MEEDIUMIDENA

Piret Kruuspere

Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

**Ülevaade.** Kultuurimälu ühe olulisema meediumina on nähtud ilukirjandust, eriti ajaloolist romaani (Astrid Erll, Ann Rigney, Eneken Laanes). Samas on üha enam rõhutatud meediumide ja kunstiliikide vaheliste tõlkeliste ülekannete, samuti audiovisuaalsete kanalite tähtsust. Teatri rolli kultuurimälu meediumina on analüüsitud põgusamalt. Vaatlen eesti näitekirjanduse ja teatrikunsti suhteid rahvusliku mäluksuuriga, sealhulgas ajalooajalooproosa dramaturgilisi tõlgendusi ning mineviku, sh traumaatiliste ajalookogemuste läbitöötamist dramaturgilises ja lavalises vormis. Rein Saluri, Madis Kõivu ja Merle Karusoo loomingu näitel püstitan ka küsimuse eesti mäluksuuride kui fenomeni määratlemise võimalikkusest. Toetun käsitlustele, mis analüüsivad mälu ja ajaloo ning draama- ja teatrikunsti seoseid (Jeanette R. Malkin, Marvin Carlson, Freddie Rokem), samuti (kultuuri) mälu uurimustele (Juri Lotman, Jan ja Aleida Assmann jt).<sup>1</sup>

**Võtmesõnad:** kultuurimälu dünaamilisus ja (inter)meedialisus, kirjandustekstide järelelud teatrilaval, eesti mäluksuur

## Kultuurimälu ja teater

Mälu tõstis kultuuriteooria keskseks kategooriaks juba Juri Lotman (Tamm 2013b: 1749). Lotmani (2013: 1731, 1734) sõnul kujutab kultuur endast kollektiivset intellekti ja kollektiivset mälu; kultuuri-ruumi võib määratleda „kui teatud ühismälu ruumi”; tähelepanu väärib kultuurimälu sisemine mitmekesisus ja selles sisalduva

---

<sup>1</sup> Artikkel on seotud Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse institutsionaalse uurimisteemaga IUT28-1 „Põimunud kirjanduslood: Eesti kirjakuksuuride diskursiivne ajalugu”.

tähendusloome viljakus. Mälu „ei ole kultuuri jaoks passiivne hoidla, vaid moodustab osa tema tekstiloomemehhanismist.” (Lotman 2013: 1735) Lotmani ja Tartu-Moskva semiootikakoolkonna uurijate tööd on oma kultuurimälu-käsitlustes süsteemselt edasi arendanud saksa õpetlased Aleida ja Jan Assmann, kelle teiseks oluliseks lähtekohaks on prantsuse filosoofi ja sotsioloogi Maurice Halbwachsi lansseeritud ja kontseptualiseeritud kollektiivse mälu mõiste: individuaalne mälu kujuneb ja toimib ainult kindlas ühiskondlikus kontekstis (Halbwachs 1992). Assmannide uurimusi on nähtud „kultuurilise pöördena” rahvusvahelistes mälu-uuringutes.<sup>2</sup> Jan Assmann pakub artiklis „Kollektiivne mälu ja kultuuriline identiteet” (1988) välja järgmise kultuurimälu määratluse: „Kultuurimälu mõiste moodustavad kõik need igale ühiskonnale ja igale ajastule iseloomulikud taaskasutatavad tekstid, pildid ja riitused, mida „kultiveerides” ühiskond oma minapilti stabiliseerib ja edasi annab, kollektiivselt jagatud teadmine – peaaesjalikult mineviku kohta, kuid mitte ainult –, millele toetub rühma teadlikkus oma ühtsusest ja eripärast.” (Assmann 2012: 1783) Briti kultuuriajaloolane Peter Burke eristab ühiskondliku mälu vahenduskanalitena suulisi traditsioone, memuaare ja muid kirjalikke ülestähendusi, eri laadi kujutisi (joonistused, maalid, fotod), tegevuslikke vahenduskanaleid ehk rituaalseid tegevusi (mineviku taasesitused kui mälestusaktid) ja ruume (Burke 2006: 56–57); Assmannid toovad kogukondade mälu loomisel esile just kultuuriliste meediumide (ilukirjanduse, filmide, monumentide, rituaalide) rolli. Nende teooriat on edasi arendanud kirjandusteadlase taustaga kultuurimälu-uurijad Astrid Erll ja Ann Rigney, kes samuti rõhutavad kultuurimälu meedialist iseloomu ja seda vahendavaid meediume: ainult sel moel saabki kultuurimälu eksisteerida (Rigney 2005, Erll 2010: 12–13, Erll 2011a: 12–15, Erll

---

<sup>2</sup> Kui 20. sajandi mälu-uurimused keskendusid sotsiaalses raamistikus vastastikusele suhtlemisele ja mäletavatele kogukondadele, siis 21. sajandil tõusevad kultuurilisest aspektist fookusesse mälu kandvad ja kujundavad meediumid – jagatud mälestusi vahendatakse nt tekstualiseerimise ja visualiseerimise teel (Tamm 2013b: 1747, Tamm 2013a: 117–118).

2011b). Intermeedialisusest ja interdistsiplinaarsusest lähtuvalt tõstatuvad ka küsimused mäletamise dünaamilisusest ja performatiivsusest (Rigney 2005: 17, 22–26).

Ilmselt on mitme väljapaistva mälu-uurija varasem kirjandus-teadlase karjäär – lisaks Erllile ja Rigneyle ka Aleida Assmanni puhul – üheks mõjuteguriks, miks kultuurimälu alased uurimused on olulisel määral keskendunud ilukirjanduse, eriti ajalooromaani rollile kogukondade mälu loomisel.<sup>3</sup> Muu hulgas on analüüsitud kirjandusteoste nn järelelu fenomeni kultuuris: lugude ja kujundite ilmumise, kadumise ja taasilmumise kaudu ning tekstide retseptsiooni ja käsitluste (sh kanoniseerimise, tsenseerimise, unustamise ja taasavastamise) käigus avaneb kirjandusteoste arengulooline perspektiiv ning aktualiseeruvad intertekstuaalsuse ja intermeedialisuse mõisted (Erll 2011b). Nähakse vajadust uurida kultuurimälu vormivate tekstide ja kujundite rändamist lugudena erinevates kultuurisfäärides ning osutatakse erinevate mäluvormide vahel aset leidvatele lõikumistele; just kunstilised representatsioonid on kujutluslike mälukogukondade piiride ületamisel ja taasmääratlemisel „mobiilsemad” ja kergemini „ülekantavad” (Rigney 2005: 20, 25). Eestiski on rõhutatud eri meediumide ja kunstiiliikide vaheliste tõlkeliste ülekannete uurimise olulisust (Sütiste 2012: 159). Lisaks igati põhjendatud seisukohale, et eesti kultuurimälu ja identiteeditiloomes mängib tähenduslikku rolli kirjandus (Kaljundi 2007: 952–953, Tamm 2012: 60–61, Laanes, Kaljundi 2013: 563), on esile toodud audiovisuaalsete kanalite üha kaalukamat positsiooni rahvuse enesemõistmisel (Saldre 2010: 163).<sup>4</sup> Muude meediumide kõrval on Erlli ja Rigney tähelepanu köitnud ka teatrikunst (vt Tamm 2013a: 120–122), näiteks analüüsitakse Walter Scotti loomingu järelelu nii tekstis ja piltides kui ka teatris ja kinos (Rigney

---

<sup>3</sup> Rõhutan seda käesoleva väljaande teemaasetuse raames; laiemas plaanis pööravad kultuurimälu-uurimused kirjandusega rööbiti samavõrd suurt tähelepanu nt monumentidele, muuseumidele jms.

<sup>4</sup> Kujutava kunsti kui ajaloo(mälu) visuaalse vahendaja olulisusele keskendub nt Eesti Kunstimuseumi Toimetiste erinumber „Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kujutav kunst 19. sajandil” (5 (10), 2015).

2012). Päriskööda ei lähe teatrist eesti teadlasedki: viidatakse Jaan Kaplinski näidendile „Neljakuningapäev” ja selle lühiaegsele lavaelule Draamateatris 1977. aastal (Tamm 2012: 77)<sup>5</sup>, elulugude-uuri-  
jad hindavad lavastaja Merle Karusoo panust tavaliste inimeste traumaatilise ajaloogemusest lähtuva tunnistaja-rolli vahendamisel ja mälestuste teatraliseeritud „tagasiandmisel” (Hinrikus, Kõresaar 2004: 22, Kõresaar 2005: 20–21), monograafias nõukogudejärgse eesti romaani seoste kohta identiteedi- ja mäludiskurstustega osutatakse Hendrik Toompere 2007. aasta autorilavastusele „Kommunisti surm” teatris NO99 (Laanes 2009: 61). Sedalaadi tähelepanekud on aga tihti jäänud üsna marginaalseks.

Näitekirjanduse ja teatrikunsti asend mälu-uuringute üldpildis võiks olla praegusest kõnekam ka seetõttu, et kultuuriliste *resp.* kultuurimälu meediumidena nimetatakse küllaltki sageli riitusi ja rituaale (nt Assmann 2012: 1783), mis on teatrikunsti põlvnemisloos olemuslikult tähendusrikkad.<sup>6</sup> Meil väidab ka Marek Tamm: „Kultuurimälu ei toimi ainult tekstide toel, väga oluline on kultuurimälu rituaalne ja etenduslik toime”, samas näeb ka aga eesti rahvusliku narratiivi etenduslikku iseloomu avaldumas eeskätt tähtpäevades ja rituaalides (Tamm 2012: 62–63). Mõnevõrra utreerides: kirjandus-  
teadlase või ajaloolase taustaga (rahvusvaheline, eesti) mälu-uuri-  
ja kipub sageli jääma otsekui poolele teele, kui asi puudutab teatri-  
kunsti. See pole etteheide, vaid sedastus. Teisalt on antud küsimuses märgata ka vaatenurga avardamist.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Mikk Mikiveri toonase lavastuse eluiga piirdus 11 etendusega; seda ei keelatud küll otseselt ära, nagu väidab Tamm, vaid etenduskordi aegamööda üha harvemaks jättes pigem n-ö suretati vaikselt välja.

<sup>6</sup> Vajadusele uurida kollektiivset mälu performatiivsuse ehk etenduslikkuse seisukohast osutas esimesena briti antropoloog Paul Connerton (Connerton 1989): grupi mälu säilitamisel ja edasikandmisel on oluline roll rituaalidel, tseremooniatel ja kehalistel praktikatel. Üldisemas plaanis on kultuuris toimiva performatiivsuse käsitlustele andnud muu hulgas impulsse ka teater (Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Richard Schechner) (vt Kaljundi 2011: 134–135).

<sup>7</sup> Nii uurib Eneken Laanese ja Linda Kaljundi koostatud ajakirja Keel ja Kirjandus ajalooromaani ja kultuurimälu teemaline erinumber (2013, nr 8–9) proosaepika

Nii algupärased dramaturgilised tekstid kui ka teatrilavastused vääriksid Eesti kontekstis kultuurimälu kandjate ja vahendajatena reljeefsemat esiletõstmist ja põhjalikumat analüüsi. Teater on loomupäraselt kollektiivne kunst ning sellest lähtuvalt nimetab Luule Epner teatrit eriti sobivaks kunstivormiks ajaloo kujutamisel ja minevikukujundite vahendamisel (Epner 2007: 181); kollektiivne ja vahetu on ka lavakunsti publikuretseptsoon. Teiste kirjandusliikidega võrreldes peetakse näitekirjandusele loomuomaseks religioosset, ühiskondlikku või poliitilist tähendust kandvate lugude taasjutustamist (Carlson 2001: 8); ajaloosündmuste kajastused või tõlgendused teatrilaval võivad seejuures kalduda kas fiktsiooni ja allegooriasse või pigem taotleda ajalootäpsust ja dokumentaalsust (Rokem 2000: 7–8). Rahvusvahelistes käsitlustes on draama/teatri ning (kultuuri)mälu vahekorda analüüsitud nii Shakespeare'i (Holland 2006) kui ka Samuel Becketti, Antonio Buero Vallejo ja Brian Frieli draamateoste põhjal; ungari-juudi soost kirjaniku ja lavastaja George Tabori loomingusse kätketud nn kehastunud mälu käsitlus (Feinberg 1999) on vaid üks näide arvukatest uurimustest holokausti kujutamise kohta draamakirjanduses ja laval – sageli liituvad sel puhul mälu- ja trauma-uurimuslikud vaatenurgad. Benedict Andersoni „kujutletud kogukonna” mõistet edasi arendades on Kanada teatrit tõlgendatud kui meediumi, mille kaudu läbi ajaloo luuakse kogukondlikku enesekuvandit (Filewod 2002); kogukonnateatri raames on vaadeldud ka nn keelatud mälestuste fenomeni.

Metodoloogilist tuge mälu- ja teatriuurimuslike käsitluste söakamaks sünteesimiseks pakuvad üldiste mälu-, eeskätt kultuurimälu-uurimuste kõrval nii mõnedki mälu/ajaloo ja teatrikunsti vahekorra käsitlused (Carlson 2001, Rokem 2000). Raamatus „Memory-Theatre

---

körval ka draamakirjandust. Ühelt poolt vaadeldakse olemasolevate allikate ja minevikupiltide kasutamist kirjanduses, teisalt ilukirjanduses loodud minevikupiltide vastuvõttu ja levimist kultuuris; huvitatakse „lugude, tegelaste ja motiivide laiema järelelulust teistes meediumides”, muu hulgas teatris, filmis ja monumentaalkunstis (Laanes, Kaljundi 2013: 567).

and Postmodern Drama” (1999) tõstatab iisraeli teatriuuriija Jeanette R. Malkin küsimuse kaasaegsest mälu diskursusest ja selle teatraliseerimisest – eeskätt postmodernistliku esteetika raames. Kesken- dudes 20. sajandi teise poole ameerika ja euroopa draamakirjanike (Samuel Beckett, Heiner Müller, Sam Shepard, Suzan-Lori Parks ja Thomas Bernhard) loomingule, on ta mälu teatrit kui nähtust defineerinud kaheti: ühelt poolt jälgendab see draamavormis ühi- seid vastuolulisi ja tihti allasurutud või mahasalatud (rahvuslikke) minevikumälestusi, teisalt võib aga mäletamisprotsessi ka initsiee- rida. Mõlemal juhul on oluline dialoogi tekkimine vaatajate isiklike mälestustega. (Malkin 1999: 8) Nn mälu näidendeid (Malkin käsit- leb eeskätt tekste) iseloomustavad nii temaatiline keskendumine mäletatud või mahasurutud (kollektiivsele) minevikule kui ka teksti nn mäluomased struktuurid. Viimaste all peab Malkin (1999: 1) sil- mas näiteks kordusi; ühteliitmisi, kombinatsioone ja kokkusega- misi; tagasipöördumisi ja kajasid-jälgendusi-viiteid; osalisi kattumisi ja simultaansust – eesti kontekstis leiab rohkelt vastavaid näiteid Madis Kõivu dramaturgiast ja selle lavatölgendustest. Temaatilises plaanis võib täheldada Malkini seisukohtade haakumist Astrid Erlli poolt lansseeritud mõistega „mälu reetooriline laad” – mälu reetoo- rika tähendab selliseid esteetilisi võtteid, mille abil tekstid püüavad võimaluse korral mõjutada enda vastuvõttu mälu meediumina (Erll 2008).<sup>8</sup> Viie erineva rahvuslik-etnilise taustaga näitekirjaniku loo- mingus täheldab Malkin tasakaalust välja löödud, mitmekordista- tud (multiplitseeritud) mälu ja/või mälestusi; suhe minevikuga on enamasti konfliktne ja traumeeritud. Mälu teatri kui fenomeni ees- märk on Malkini (1999: 3) sõnul sekkuda mälu poliitikasse – seal- hulgas näiteks avades ja taas kontekstualiseerides nn tabu diskur- susi. Mind antud teemaasetuse seisukohast huvitavate eesti autorite loominguga asetaksin üldiselt pigem mälu kultuuri raamistikku, kuigi

---

<sup>8</sup> Iga minevikku kujutava kirjandusžanri puhul võib leida just sellele iseloomulikke mälu reetoorilisi laade; enamgi veel – mälu reetoorika võib olla omane ka mitte-fiktsio- naalsele ja visuaalsele meediale (Erll 2008: 392).



näiteks Merle Karusoo puhul on põhjust kõnelda ka seostest mälu- poliitikaga.<sup>9</sup>

Lisaks Malkinile (1999: ix) on mälu/mäletamise ja teatrikunsti loomulikku seotust esile toonud ameerika teatriloolane ja -teoreetik Marvin Carlson, kes peab teatri ja kultuurimälu vahelisi suhteid sügavaks ja mitmeplaaniliseks (2001: 2, 166–167), kultuurimälu aga kuigi teoreetiliselt ei käsitle. Teatrit nimetab Carlson (2001: 2, 165) kultuurilise ja ajaloolise protsessi simulaakrumiks, kultuurimälu varaaidaks<sup>10</sup>, elavaks muuseumiks. Siin toimib mäluaspekt spetsiifilisemana kui teistes kunstides, olles üks lavakunsti peamisi karakteristikuid, mida võib nimetada kummitamiseks (*haunting*) (Carlson 2001: 6–7).<sup>11</sup> Kummitamine esitab publikule teistsuguses kontekstis midagi, mida ollakse juba varem kogenud. Rakendades teatri kui mälumasina metafoori ja püüdes peasjalikult retseptiooniuurimuse raamides, analüüsib Carlson nn kummitavate nähtustena teksti (sh lugu ja karaktereid), näitleja kehalisust, lavastust (*production*), (teatri)ruumi jm. Just näitekirjandusele omast religioosse, ühiskondliku või poliitilise tähendusmahuga lugude pidevat taasesitamist (Carlson 2001: 8) – kui kummitavat teksti – võiks võrrelda mälunarratiivide, -vormide ja -praktikate rändamise fenomeniga (Erl 2011a) ning sedastada, et „kultuurimälu luuakse tagasipöördumise abil, külastades neidsamu kohti, korrates neidsamu lugusid”. (Rigney 2005: 20) N-ö kummitava ruumi näitena eesti teatrist sobib seik, et Madis Kõivu näidend „Lõputu kohvijoomine” jõudis Priit Pedajase lavastusena (2008) algul vaatajateni sõjaeelse Heliose kino (nõukogude ajal Oktoober) kõledavõitu,

<sup>9</sup> Mõistete „mäluoliitika” ja „mäluksultuur” puhul toetun Eneken Laanese eristusele: mäluoliitika kui poliitiline nähtus, mille käigus leiab aset kollektiivse identiteedi- loome poliitiline mõjutamine minevikupiltide loomise kaudu; mäluksultuur hõlmab pluralistlikuma mõistena minevikuga tegelemist väga erinevatel tasanditel, vormides ja meediumides (Laanes 2009: 54).

<sup>10</sup> Seevastu mitmed mälu-uurijad ei poolda kultuurimälu kui lao või hoidla metafoori.

<sup>11</sup> Jacques Derrida mõistet „tontoloogia” (pr k *hantologie*, ingl k *hauntology*), mis toob kummituse kujundi uut tüüpi mäletamise praktikasse, on eesti kirjandusteaduses rakendanud Eneken Laanes (2009: 159, 216–225).

kauda tühjana seisnud saalis. Carlsoni (2001: 134) sõnul ajendavad konventsionaalsetest teatrimajadest väljaspool asuvatesse ruumidesse paigutuvad draamatekstid vaatajates sageli n-ö kummituslikke äratundmisi; antud juhul võimendas hüljatud hoone kasutamine tõesti endise (Tartu sümbolina toiminud) Werneris kohviku ja selle saatusega seostuvaid kultuuriloolisi lisatähendusi. Carlson (2001: 7) toob eraldi välja ka asjaolu, et maailma teatritraditsiooni kuulub ajalooliste ja legendaarsete tegelaste n-ö kummituslik taasisilmumine. Iisraeli teatriteadlase Freddie Rokemi sõnul püüab ajalugu *resp.* ajaloosündmusi kujutav teater ületada lõhet mineviku ja oleviku vahel – eesmärgiks sellise kogukonna loomine, kus minevikusündmused omandavad taas tähenduslikkuse; temagi on seda meelt, et ajaloo esitamisega seostub enamasti kummituslik mõõde (Rokem 2000: xii, 6).

### Eesti teater ja kultuurimälu

Siinne kirjutus ei pruugi pakkuda ammendavat vastust küsimusele, kuidas eesti teater suhestub rahvusliku ajaloo ja kultuurimälu temaatikaga ning rahvusliku mälu kultuuri ja -poliitikaga. Kuid vähemasti on see samm üldhõlmavama käsitluse suunas. Eestis on rahvusliku eneseteadvustamise ja enesetõestuse, rahvusliku *resp.* kultuurilise identiteediloome protsess olnud loomuldaselt seotud teatrikunstiga. Muu hulgas toimus teater tänu oma rituaalkoguduslikule loomusele eriti ühiskondliku surutise tingimustes (nt nõukogude okupatsiooni ajal) vabastava ja konsolideeriva kanalina, mille kaudu elati välja allasurutud pingeid ning kogeti ja väljendati elamuslikku ühisprotesti võõrvõimu suhtes. Lava ja vaatesaali vastasmõjus kinnistusid-võimendusid rahvuslik minapilt ja eneseteadvus ning seeläbi hoiti alal ka kollektiivset (kultuuri)mälu.

Eesti teatriteadlastest on teatri ja kultuurimälu vahekorda seni vaagunud Luule Epner, analüüsides eeskätt draamatekstide näitel seda, kuidas 20. ja 21. sajandi vahetusel on laval esitatud ja

kontseptualiseeritud ajalugu ja/või mälu (Epner 2007).<sup>12</sup> Anneli Saro on uurinud kultuurimälu vaatenurgast Oskar Lutsu „Kevade” adaptatsioone teatris ja filmis (Saro 2008).

Võimalikke aspekte eesti teatri ja kultuurimälu suhete hõlmavamaks-süvenenumaks käsitlemiseks on mitu: rahvusklassika ja ajalooaproosa dramaturgilis-lavaliste tõlgenduste traditsiooni kõrval veel ajalooaineline algupärane dramaturgia, samuti (lähi)ajaloo traumaatiliste kogemuste vaagimine ja n-ö läbitöötamine dramaturgilises ja lavalises vormis. Mind on viimati mainitud nähtus köitnud esmajoonel kirjanike Rein Saluri ja Madis Kõivu ning lavastaja Merle Karusoo loomingus. Käsitledes nii (dramaturgilisi) tekste kui ka lavastusi ning rakendades draamauurimuslikku lähilugemist ja teatriloolist (sh võrdlevat) uurimist, võiksime jõuda selgusele, kas ja milliste tunnuste alusel saab määratleda fenomeni, mida nimetada eesti mäluteatriks.

Alustagem aga sellest, et samal määral kui rahvusvahelistes kultuurimälu-uuringutes tähelepanu pälvinud kirjandusteoste ekrani-seeringud võiksid eesti näitel fookusesse tõusta (**ajaloo**)**romaanide dramatiseeringud** laval kui kirjandusteoste järelelud. Mõnevõrra on neile osutatud: nn Jüriöö-teksti käsitlemisel eesti ajalookultuuris leiab mainimist Aleksander Trilljärve kurbmäng „Tasuja” (1915) Eduard Bornhöhe ainetel, samuti seik, et Bornhöhe ajaloolist jutustust on hiljemgi dramatiseeritud ja lavastatud (Tamm 2012: 70). Ajalooaproosa dramatiseeringute traditsioon eesti teatris võiks aga oma järjepidevuses kultuurimälu-uurijate huvi spetsiifilisemaltki köita. Näiteks Eduard Bornhöhe „Tasuja” ja Eduard Vilde romaani „Mahtra sõda” lavalised järelelud said kutselises teatris alguse juba 1920. aastate hakul ning toonase tava järgi taaslavastusid – sageli ühe ja sama dramaturgilise alusteksti põhjal<sup>13</sup> – 1930. aastatel, mil

---

<sup>12</sup> Epner on vaatluse alla võtnud peamiselt 1990. aastate draamatekstid: Paul-Eerik Rummo „Valguse põik”, Madis Kõivu „Tali” ja „Stseene saja-aastasest sõjast”, Mati Undi „Täna õhta kell kuus viskame lutsu” ning Andrus Kivirähki „Helesinine vagun”.

<sup>13</sup> Ka Aleksander Trilljärve 1915. aastal ilmunud dramaturgilist tõlgendust „Tasujast” mängiti erinevates teatrites alates 1920. aastatest kuni 1940ndate alguseni.

need kaks kirjanikunime ajalooromaanide lavaliste tõlgendustega seoses jätkuvalt domineerisid. Samal kümnendil lisandusid Andres Saali ja August Gailiti ajalooproosa teatriversioonid. 1939. aastast torkab aga silma Albert Kivika „Nimed marmortahvlil” dramatiseeringu eri lavastuste rohkus, kusjuures teatud järellainetus ulatus veel 1940. aastate algusessegi. Bornhöhe ja Vilde ajalooaineline looming aktualiseerus lavaliste uustõlgendustena taas 1940ndatel ja 1950ndate algupoolel. Aastakümneid hiljem kinnistus teatrilukku Jaan Toomingu lavastus „Rahva sõda” (1981), mille Osvald Toomingu kirjutatud dramaturgiline alustekst põhines Vilde ajaloolistel romaanidel „Mahtra sõda” ja „Prohvet Maltsvet”.

1980. aastatel jõudis dramatiseeringutena lavale Jaan Krossi valdavalt 1970ndatel ilmunud ajalooproosa – näiteks 1984. aastal oli eesti teatrite mängukavas ühtaegu lausa viis tema teoste lava-versiooni, milles võimendus mõjusalt rahvusliku kohanemise temaatika. Omamoodi eeltakt oli „Pöördtoolitund” (1979, lav Mikk Mikiver) näitleja Heino Mandri monotükina.<sup>14</sup> Seejuures on intrigeeriv, kuidas mitte Krossi teose esmailmumine trükis (1971), vaid alles selle lavatõlgendus ajendas ajalehe Sirp ja Vasar veergudel poleemika Johann Voldemar Jannseni ajaloolise rolli üle (vt Hint 1980, Repliik... 1980). 1970.–1980. aastatel andsid ideoloogilise lubatavuse piire kompavasse rahvusliku lähiajaloo kajastusse teatrilaval märkimisväärse panuse mitme kaasaegse prosaisti teoste dramatiseeringud: Paul Kuusbergi „Südasuvi 1941” (romaani „Südasuvel” tõlgendus Vanemuises 1970, lav Evald Hermaküla), Mats Traadi „Tants aurukatla ümber” (Draamateatris 1973, lav Voldemar Panso), Heino Väli „Veri mullal” (novellide põhjal, Noorsooteatris 1976, lav Kalju Komissarov), Juhan Peegli „Ma langesin esimesel sõjasuvel” (Vanemuises 1970, lav Kaarel Ird), Raimond Kaugveri „Nelikümmend küünalt” (Rakvere teatris 1981, lav Ago-Endrik Kerge), Ülo Tuuliku „Oh meid mere terida” (romaani „Sõja jalus”

---

<sup>14</sup> Draamateatri lavastusega anti aastatel 1979–1985 kokku 121 etendust Eestis, lisaks paar menukat külalisetendust Rootsis ja Kanadas.

tõlgendus Rakvere teatris 1984, lav Raivo Trass). Seeläbi jõudis lavale nii metsavendade ja Eesti korpusesse mobiliseeritute kui ka soomepoistega seotud temaatika. Kuusbergi probleemromaan „Südasuvel”, mis heitis valgust eestlaskonna lõhenemisele 1940. aastatel kui senisele ajaloolisele nn tabuteemale, oli aluseks Hermaküla sirgjooneliselt sotsiaalsele ja poliitilisele, rahvuse teemat võimendavale lavastusele, kus naturalistlik konkreetsus põimus tingliku üldistusega ja publitsistlikkus karakteriloomega (Tonts 1973: 30–31).

Võrdlev pilk **algupärasele näitekirjandusele** näitab, et sealgi kerkis ajalooline temaatika esile 1930. aastatel (Artur Adson, Henrik Visnapuu, Hugo Raudsepp, Juhan Sütiste). Paraku takerdusid mitmed näidendid liigsesse literatuursusse või stereotüüpsetesse mustvalgetesse mustritesse; nii sakslaste vastu peetud muistse võitluse kui ka Vabadussõja idealiseeritud kujutamisel anti liigpüüdlik panus 1930ndate uue ajaloonarratiivi konstrueerimisse, makstes ühtlasi lõivu nn riiklikule tellimusele (Epner 2001: 336, Tormis 1978: 273, 275). Psühholoogilise kujutusviisi võimalikkust ajalooliseski näidendis tõestas Aino Kallase tragöödiamõõtu draama „Mare ja ta poeg” (1935); samuti tähistasid 1930ndad eesti biograafilis-kultuuriloolise näitekirjanduse sünni. Sõjajärgsete aastate näitekirjanduses tegeldi pigem kaasajaga, 1950.–1960. aastate algupärase dramaturgia ajalookujutuses domineeris ametliku ideoloogia surve terav konflikt, 1960ndate lõpus hakkas nii aja- kui ka kultuuriloolisse näitekirjandusse sügenema dokumentaalsust.

1970. aastatel oli rahvusliku ajaloo ja ühismälu teema näidendites ja laval rüütatud sümbolitesse-metafooridesse, allusioonidesse ja (ühiskonnakriitilistesse) mõistukõnedesse. Rein Saluri näidendi „Külalised” (trükkis ja laval 1974) peategelane, I vaatuses tegelase nimega Peremees, II vaatuses Külaline, üritab jõuda jälile sündmustele, mida ta ei mäleta. Otsides minevikutõde, üritab ta taastada mälu, panna tagantjärele üksikfragmentidest kokku pilti keerukatest aegadest – arvatavalt 1940. aastatest – ja saada selgust eeskätt kodu ja isa saatust puudutavates valusates küsimustes. Kaasaegne arvustus riivas ilmselt esimest korda tõsisemalt mälu teemat, tuues

esile „mälestuste organiseerimise piinarikka protsessi” kujutamise (Tobro 1974). 1980. aastate alguses võimendusid veelgi ajaloo ja identiteedi küsimused ning rahvusliku mälu ja juurte teema, mis oli n-ö pinna all tuiganud juba 1970ndatel. Üks kunstiliselt mõjusam näide oli Jaan Kruusvalli „Pilvede värvid” Mikk Mikiveri kujundlikus, atmosfääri tabavas ja terviklikus lavastuses (Draamateatris 1983), mis kujutab napolis ja karges võtmes põhjaranniku talupere laialipaiskumist sügisel 1944, enne nõukogude vägede naasmist. Kesk sügavat stagnatsiooniega mõjusid näidend ja lavastus suurest põgenemisest läände erakordse ja isegi paradoksaalse teatrisündmusena, nn sillana „seni mahavaikitud ajalukku” (Neimar 2007: 156) – siin rehabiliteeriti rahvuslik ühismälu ja publik saalis reageeris vastuvõtliku, isegi pühaliku kogudusena. Mõne aasta jooksul vormus lavastaja Mikiveril mõjuv triloogia: „Pilvede värvid” jätkuna jõudsid lavale küüditamisteemalised Kruusvalli „Vaikuse vallamaja” (1987) ja Saluri „Minek” (1988). 1980ndate lõpule omase ühiskondliku avalikustamise ja uutmise käigus hakati lavadel veelgi agaramalt käsitleda seniseid (ajaloolisi) tabuteemasid ja likvideerima kollektiivseid mämlulunki, rahvusliku ajalootraagika kajastustesse võis seejuures aga sugeneda ka teatud annus publitsistlikkust ja rahvaalgustuslikkust. 1980. aastate kultuurilooline dramaturgia (Madis Kõiv ja Vaino Vahing, Mati Unt, Juhan Saar, Nikolai Baturin) pakkus nii mastaapset-süvenevat ajalooapanoraami, kammerlikku mängulisust, karget dokumentaalsust kui ka romantilist laulumängu.

1990. aastatel asendusid eelmise kümnendi lõpu dramaturgiale omased rahvuslik paatos ja ühiskondlikud rõhuasetused ambivalentsema vaatenurgaga – kui osutada kas või Madis Kõivu draamaloomingule. Tegelikult oli juba Rein Saluri „Minek” (trüki 1989), milles kujutatakse taluperele enne Siberisse küüditamist antud kahte tundi oma asjade pakkimiseks, püüdnud lavalisse ajalootõlgendusse lisada tragikoomilist nooti. Samas – võib-olla tingitult aimdusest, et eesti publik ei pruugi olla sedalaadi lähenemiseks veel valmis – jäid näidendi mõlemad 1988. aasta lavatõlgendused (Mikiverilt Draamateatris ja Pedajaselt Pärnu Endlas) truuks pigem

tragöödiavõtmele.<sup>15</sup> Mati Undi külalislavastus Soome Rahvusteateris (samuti 1988) mängis aga julgelt välja olukorra tragikoomilisuse, absurduse ja irratsionaalsuse. Eriti mõjusalt kehastus see lavastajapoolses lavametafooris: võõrvõimu esindava, kuid eesti päritolu Ohvitseri ja kohaliku kooliõpetaja õudusunenäolises surmatantsus ümber surnukirstu. Nagu öeldud, lasus 1990. aastatel rõhk üha enam mälu/mäletamise suhtelisusel ning mäluprobleematika asetus üldinimlike küsimuste raamistikku – seda eriti Madis Kõivu näidendites. Autori perekonnaloost tõukuv, aegruumilist järjepidevust teadlikult segipaiskav „Tagasitulek isa juurde” (trükkis 1997, laval 1993 ja 2015) näitlikustab köitvalt subjektiivse, antud juhul näidendi peategelase Tulija mäluprotsessi/mäletamise valulikkust ja seosmist konfliktisust<sup>16</sup>; Malkini (1999: 8) järgi on tegemist mälestustevoogu matkiva mäluteatriga. Mälu heitlikku, katkendlikku loomust peegeldab ka Kõivu beckettlik, konkreetset määratlemata aegruumis mängiv näidend „Stseene saja-aastasest sõjast” (laval 1998, trükkis 2009), kuigi tunduvalt fataalsema-tumemeelsema atmosfääri taustal.<sup>17</sup> Ka „Lõputu kohvijoomine” (laval ja trükkis 2008) segab aja-plaane endise järjekindlusega, kuid nn rühmanäidendina määratletava teose tegevus paigutub kultuurilooliselt tähenduslikku paika, kohvikusse W (milles peitub ilmne viide legendaarsele Wernerile kohvikule Tartus).<sup>18</sup>

21. sajandi alguskümneleil on rahvusliku aja- ja kultuuriloo dramaturgiline ja lavaline käsitlus muutunud veel mängulisemaks, žanriti varieeruvamaks ja mitmetähenduslikumaks (vt nt Aadma 2009); innukalt dekonstrueeritakse vanu ja luuakse uusi müüte,

<sup>15</sup> Ka „Mineku” külalislavastuses Leedus Šiauliai teatris (1988) kordas Pedajas põhimõtteliselt oma äsjase Pärnu lavastuse kontseptsiooni.

<sup>16</sup> „Tagasitulek isa juurde” ärgitas esmakordselt (1993) lavale jõudes kultuuri- ja teatriloolisse mällu puutuvaid assotsiatsioone Rein Saluri omaaegse lavateosega „Külalised” ning selle lavastusega Kaarin Raidilt (1974).

<sup>17</sup> Sõja vari kummub üle peaaegu kõigi Kõivu näidendite maailma.

<sup>18</sup> „Lõputu kohvijoomise” kohta on siinkirjutajalt peagi ilmumas eraldi artikkel Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse kogumikus „Jalutuskäigud ja kohvijoomised. Kõnelusi Madis Kõivust” (koostanud ja toimetanud Aare Pilv).

varasemast sagedamini avaldub nüüd huvi juba nõukogude (lähi-)mineviku vastu. Päris kadunud ei ole ka pedagoogilis-rahvavalgustusliku hoiakuga näidendid.

Eelnev võiks kinnitada kultuurimälu-uurimuse rakendamise väljavaateid ka ajalis-ruumilise lavakunstiga seoses. On mõistetav, et teatri efemeerne loomus võib ajaloolase või kirjandusteadlase taustaga mälu-uurijaid mõneti pelutada – võrreldes kas või sellega, kuidas saab analüüsida kirjanduslike tekstide järelelu filmikunstis. Aga ka draama ja teatri kontekstis annaks rakendada kas või sõjajärgsete romaanides avalduvate mäluretooriliste laadide skaalat, mispuhul on eristatud kogemuslikku, mütologiseerivat, antagonistlikku ja kriitiliselt reflekteerivat laadi (Erll 2008: 390–392).

Jeanette R. Malkini mäluteatri kontseptsiooni omakorda saab kohaldada eesti rahvusliku teatrikuultuuri suhtes, hoides seejuures kindlasti fookuses ka näidendite lavatõlgendusi ja uurides näiteid eri perioodidest<sup>19</sup> – nii avaneksid fenomeni mitmepalgelisus ja juhtumite ühisjooned, samuti väärib tähelepanu publikupoolne vastuvõtt.<sup>20</sup> Eespool sai juba viidatud Saluri „Külaliste” ja Kõivu „Tagasituleku isa juurde” teatud teatriloolisele dialoogilisusele, samuti Saluri „Mineku” neljale erinevale lavastusele (1988). Võrdlusvõimalusi ajas pakuvad Kõivu näidendi „Tagasitulek isa juurde”

---

<sup>19</sup> Nii avab Anu Allas alles 2015. aastal trükkis ilmunud Jaan Kaplinski näidendi „Neljakuningapäev” lugemisviiside kultuurimälu seisukohast kõnekat muutumist ajas: tänapäeval räägib teos juba vähemasti kahest ajajärgust – nii Jüriöö ülestõusust kui ka Nõukogude Eesti perioodist – ning seeläbi ilmneb mis tahes ajalookirjutuse tingitus kirjutamise-kujutamise kontekstist (Allas 2015: 161). 1987. aastal jõudis Noorsooteatris lavale Rudolf Allabardi tõlgendus, milles Kaplinski lavateos oli paradoksaalsel moel midagi varasemast aktuaalsusest kaotanud, kuigi võinuks haakuda 1980. aastate lõpu rahvusliku taasärkamise õhustikuga.

<sup>20</sup> Üheks eeskujuks pean Freddie Rokemi käsitlust „Performing History”, mis analüüsib ajalugu esitavat teatrit tosinkonna näidendi ja lavastuse näitel (2000). Malkini (1999) küsimusepüstituse postmodernismi esteetikast jätaksin vähemasti esialgu pigem kõrvale. Nii väidab ka näiteks Anneli Saro, et Kõiv, kelle loomingust suure osa moodustavad spetsiifilise vormi, struktuuri ja eripäraga mälestusnäidendid, ei tegele neis siiski postmodernistliku teadliku enesetsiteerimisega, vaid pigem pöörlevad tema lavatekstid suletud mentaalses, mälupainelises ringis (Saro 2004: 15, 21).



interpretatsioonid Priit Pedajaselt ja Eesti teatriloos seni eeskätt pigem klassikalavastustega ilma teinud külalislavastaja Adolf Šapirolt (vastavalt aastast 1993 ja 2015).

Siiski tõuseb loogiline küsimus mäluteatrist *versus* (rahvusliku) ajaloo esitusest teatrilaval: kas ja kuidas neid fenomene eristada; kas pidada neid sünonüümideks, hoida rangelt lahus või käsitleda teatud hierarhilises suhtes? Ajaloo ja mälu vahekorda üldisemalt on tihti mõtestatud binaarse opositsioonina (Halbwachs, Pierre Nora), kuid Peter Burke (2006: 52–69) pooldab pigem ajaloo määratlemist ühiskondliku mäluna; ka hilisemad kultuurimälu-uurijad vastustavad eelmainitud opositsiooni. Astrid Erll pakub välja kultuuris esinevate mineviku mäletamise viiside (mida ja kuidas mäletatakse) järgmise jaotuse: müüt, religioosne mälu, poliitiline ajalugu, traumaaegne kogemus, perekonnapärimus jt; ajalugu oleks seega üks kultuurimälu viise ja historiograafia ajaloo eriomane meedium (Erll 2010: 6–7).

Nõnda võiksime mäluteatri juhtumeid, mille raames põimuvad kirjanduslik tekst ja režiitõlgendus ning mille tõlgendusraamistiku loovad (rahvuslik) (näite)kirjanduslik ja teatritraditsioon, liigitada mäletamise viisiks<sup>21</sup> ning sedastada, et mäluteater hõlmab suurel määral ka lavastusi, mis kujutavad (rahvuslikku) ajalugu. Rokem võrdustab ajaloo etendamise laval samuti sisuliselt (kultuuri) mäluga: ajalugu saab tajuda vaid juhul, kui seda lühidalt kokku võtta, luues mingi diskursiivse vormi (nagu seda antud juhul teeb teater), mille põhjal on võimalik konstrueerida minevikulisi korrastatud kordusi ja n-ö asetada möödaniku kärestikuline vool esteetilisse raamistikku. Tema arvates võib ajalugu esitav teater vahel sekundaarsete ideoloogilistesse, rahvusliku identiteediga seotud küsimusi või võimustruktuure puudutavatesse debattidesse mineviku üle isegi võimsamalt kui näiteks sellised minevikudiskursused nagu ajaloo-kirjutus või ajalooline romaan. (Rokem 2000: xi, 3)

---

<sup>21</sup> Samamoodi nagu Jaan Krossi ja Ene Mihkelsoni romaane on käsitletud erinevate mineviku mäletamise viisidena (Laanes 2009: 17).

## Eesti mälu teater: Rein Saluri, Madis Kõiv, Merle Karusoo

Rein Saluri ja Madis Kõivu loominguga kaudu aktualiseerub rahvusliku ajaloo ja mälu teema algupärasel näitekirjanduses ja lavatöölendustes alates 1970.–1980. aastatest (Saluri „Külalised” 1974, Kõivu kahasse Vaino Vahinguga kirjutatud kultuurilooline „Faehlmann” 1982).<sup>22</sup> Merle Karusoo esindab – samuti alates 1980. aastatest – isikupärasest autoriteatri fenomeni: olles ühtaegu nii teksti kui ka lavastuse autor, rakendab ta prooviprotsessis sageli ka kollektiivse loome printsiipi. 1982. aasta nn põlvkonnamonoloogidega („Meie elulood”, „Kui ruumid on täis...”, mõlemad laval 1982 ja trükkis 2008) sai alguse tema nn elulooteater, mida iseloomustasid nii uudne vorm kui ka kaasajas tavatult mõjunud avatuse ja isiklikkuse määär.<sup>23</sup>

Rein Saluri loominguga näitel avaneb ühelt poolt 1970. aastate kirjandusele iseloomulikke mudelsituatsiooni kätkestatud omamoodi hamletlik tõeihalus („Külalised”), teisalt toob „Minek” 1980ndate lõpus rahvusliku ajaloo dramaturgilisse ja lavakajastusse<sup>24</sup> ootamatult värskendavat absurditunnetust ja isegi tragikoomikat. Saluri dramaturgias torkab silma taotluslikult võimendatud mängulisuse printsiip – seda mitmel, eeskätt rollilisuse, aga ka verbaalsel tasandil; selle kaudu avaldub nii omamoodi vastupanu (mh võõrvõimule)<sup>25</sup> kui ka ellujäämise või kohandumise strateegia, omalaadne mimikri. Samas struktureerib mäng läbivalt Saluri dramaturgilisi tekste, luues võõritust ja sünnitades tragikoomikat: paineid ja nalju, sageli ka musta huumorit. Arvan, et eesti teatriloou uurimisse – seda ka mälu teatri kontekstis – tasuks edaspidi julgelt lülitada mängu või mängulisuse kategooria. Käsitledes eestlast läbi ajaloo kui

<sup>22</sup> Alates 1970. aastatest kerkisid mälu seotud küsimused silmatorkavalt esile ka kaasaegses maailmadramaturgias (Malkin 1999: 1).

<sup>23</sup> Seoses just Karusoo lavastustega, mis toetuvad eestlaste elulugudele, olen varemgi kasutanud mõistet „mälu teater” (vt nt Kruuspere 2009).

<sup>24</sup> Alates 1980. aastate lõpust jõudis kodumaa lavale ka pagulasnäidend, sh nt Bernard Kangro draamalooming, mille saab samuti liigitada eesti mälu teatri alla: „Merle vajanud saar” (laval 1989), „Kohtumine vanas majas” (laval 1990).

<sup>25</sup> Vt lähemalt Kruuspere 1999: 305–314.

tahtmatult *homo ludens*'i rolli sattunud, s.t mängu sunnitut, kes üritab ajaloo keerdkäikudega muganduda, avaneb erinevate pealesurutud ja varieeruvate rollide kaudu (nt Külalise/Tulija ja Peremehe modifikatsioonid Saluril ja Kõivul) kõnekalt eestlaste rahvusliku/ühiskondliku enesepildi ebamäärasus, samuti ajaloolise *resp.* inimliku tõe suhtelisus. Eriti 1970.–1980. aastate eesti näidenditest ja lavastustest leiab ambivalentseid näiteid kohanejatest, konformistidest, mänguritest ja teisalt ka (intellektuaalsetest) mässajatest.<sup>26</sup>

Madis Kõivu draamaloomingu kaudu kehastub äärmiselt isikupärasel ja polüfoonilises lavalises vormis mäletamis- ja meenutamisprotsessi subjektiivsus ja suhtelisus, valikulisus ja fragmentaarsus, võiks öelda – ka pidev küsimärgistus ja absurdus. Jaak Rähesoo on Kõivu dramaturgiat vaadelnud võrdluses kirjaniku autobiograafilise „Studia memoriae” sarjaga ning tõdenud mõlemal juhul tema nõudlikku ja süstemaatilist mäluksitlemist (Rähesoo 2000: 1372–1373). Näidendis „Tagasitulek isa juurde” seob just mälu paralleelmaailmadena ühte tegelikkuse ja unenäod; Kõivu draamatekst ja selle esmalavastus Priit Pedajaselt tõid lähiajaloo teatri(tõlgenduslikku) diskursusesse rõhutatult subjektiivsema, sh unenäolise mõõtme.

Merle Karusoo dokumentaalse põhiheliga eluloo- või mälu- teatris joonistuvad kas rühmitatud või teravdatud isikulugude kaudu aredalt välja ajastu ideoloogia ja/või mentaliteedi jõujooned. Tema loomingut kannab läbivalt püüd panna kõigele vaatamata üksikfragmentidest kokku mineviku mosaiik ning ületada ja läbi töötada (ajalooline, mineviku) trauma – seda inimliku kokkusaamise kaudu. Ta esindab esmajoones sedalaadi mälu- teatrit, mispuhul ka publikut ärgitatakse ja kaasatakse mäletamise protsessi. 1980. aastatest saab esile tuua pöördumatult haige lapse ema elu- ja saatuse lugu vahendava „Haigete laste vanemad” (laval 1988, trükkis 2008) ning 1990. aastatest 1949. aasta märtsiküüditamisele kaasa aidanud eestlaste

---

<sup>26</sup> Rahvusliku proosaepika poolelt pakub sellekohast intrigeerivat võrdlusvõimalust näiteks Jaan Krossi looming (vt nt Kirss 2005).

monoloogid „Küüdipoisid” (laval 1999, trükkis 2008). Karusoo loomingu seoses aktualiseerub väide näitlejast kui ajaloolasest, kes toimib publikuga silmitsi olles minevikusündmuste tunnistajana (vt Rokem 2000: 13, 24–25). Just publiku vahetuid reaktsioone Karusoo lavastustele on läbi aegade tavapärasest sagedamini märganud ja fikseerinud ka kaasaegne arvustus.

Nagu öeldud, täheldab Freddie Rokem ajalugu esitava teatri potentsiaali ideoloogilistes debattides kaasarääkimiseks (Rokem 2000: 3, 7–8). Eesti teatris domineerisid nõukogude ajal, sh 1970. aastatel, rahvusliku ajaloo lavakujutustes pigem fiktsioon ja allegooria. Kui, siis osales toonane teater rahvuslikku kogukonda ühendavates varjatud debattides lavaliste mõistukõnede vahendusel; mõnel juhul tingis juba teose temaatika (algse autorimõttega võrreldes) publikupoelses vastuvõtus suuremat rahvusmeelset resonantsi. Analüüsisid holokausti temaatikat iisraeli teatrilavastustes, eristab Rokem kolme erinevat laadi: mälestavat, dokumenteerivat ja kujutluslikku.<sup>27</sup> Kujutluslik laad vahendab teoses avalduvat olemuslikku kahevahelolekut ja selle üheks väljenduseks võib pidada teater-teatris võtet – holokausti kujutavates lavastustes lähtub kõige sagedamini just siit ajaloosündmuste tunnetuslik kriitika, samas toimib teater-teatris võtte ka tegelikkuse ja kujutlusliku dialektika mõõdupuuna (Rokem 2000: 31, 37–38). Eestiski on osutatud vajadusele lähemalt uurida selliseid teatrile omaseid strateegiaid nagu rituaal või mineviku taaselustamine mäng-mängus vormis (Epner 2007: 194).<sup>28</sup>

Samavõrd väärib tähelepanu küsimus, milliseid mälukujundeid võiks pidada eesti mäluteatrile iseloomulikuks, ja kas teksti tasandil avalduvatele kujunditele on võimalik leida vasteid ka lavametafoorikast. Luule Epner on näiteks osutanud kõnekale katkestuse kujundile

<sup>27</sup> Vrd neid Astrid Errli eespool kõneks olnud mäluretooriliste laadidega (kogemuslik, mütologiseeriv, antagonistlik ja kriitiliselt reflekteeriv) (Erl 2008: 390–392).

<sup>28</sup> Siinkirjutaja on teater-teatris või mäng-mängus võtte rakendamist eestlaste ajaloo tõlgendamisel analüüsinud Rein Saluri, Mati Undi ja Jaan Kaplinski 1970. aastatel lavale jõudnud näidendite põhjal (vt Kruuspere 2011).

Madis Kõivu näidendis „Tali” (Epner 2007: 185–187); eelnimetatuga resoneerivad näited nii Kõivu koguloomingust kui ka tema lavatõlgenduste visuaalsest küljest – nii meenub „Tagasitulek isa juurde” 1993. aasta lavastusest kummaliselt rebestunud lavaruum, mis heiaustus otsekui suure tundmatu looma roietega skelett (kunstnik Mats Öun). Karusoo „Haigete laste vanemate” lava tagasein kujutas endast perekonnapotode fragmentaarset kollaaži (kunstnikud Aime Unt ja Peeter Laurits) – mõlemad eeltoodud näited seostuvad Malkini määratlusega „vaimumaastik” (Malkin 1999: 9), mida võiks ka mälumaastikuks tõlkida. Samas on järsk, kontrastne (misan)stseeni katkestus väga omane ka Karusoo lavastajakäekirjale – olgu mainitud kas või „Küüdipoiste” I vaatust struktureerivate tantsude ootamatuid seiskumisi liikumatusesse. Mitmetähendusliku, muu hulgas ka Eestimaa saatuse heitlikkuse võrdkujuna meenub veel vanker Evald Hermaküla lavastusest „Südasuvi 1941” (kunstnik Liina Pihlak) – lavametafoor, mis on põhimõtteliselt sama tähendusmahuga kordunud hiljem mujalgi (nt Mikk Mikiveri kolmandas tõlgenduses Kitzbergi „Libahundist” 1986 Rakvere teatris, kunstnik Aime Unt). Vastukaaluna omakorda pidet pakkuvatest lavastusvõtetest ei saa mainimata jätta laulu/laulmist: aastakümneid põlu all olnud laule lavastuse „Südasuvi 1941” vaheajal või „Külalistes” kõlanud rahvaliku „Seal kus rukkiväli...” originaalversiooni.

Kokkuvõttes: eesti draamakirjandus ja teater pakuvad piisavalt alust ja ainet avardada-süvendada nende rolli kultuurimälu meediumidena – uurides kas ajaloo- ja dramaturgiline ja lavalist järeleolu, ajalooainelise algupärase dramaturgia temaatilist ja esteetilist arengudünaamikat või keskendudes konkreetsete autorite loomingu põhjal eesti mälu- ja teatriuurimuslikke käsitlusviise. Juba praegu võime väita, et eesti mälu- ja teatriuurimuslikke käsitlusviise praktiliselt kõikjal on põhjust tuua esile Merle Karusoo näitel (subjektiivse/kollektiivse) tunnistuse, Madis Kõivuga seoses isikliku unenäo ja Rein Saluri puhul

(rolli)mängu. Süvenenumat käsitlust jäävad aga ootama mitmed intrigeerivad küsimusepüstitused, näiteks: milline võiks olla koomika ja huumori roll ajalooainelistes lavateostes *resp.* mäluteatris? Kas eesti teatri ja kultuurimälu suhete analüüsi tasub kaasata ka tõlgete põhiste, (rahvusliku) ajaloo ja mälu küsimusi käsitlevate lavastuste vaatlus – kas ja kuidas saab näiteks poola või iiri autorite teoste tõlgendusi eesti laval võrdlevalt integreerida kohaliku diskursusesse? Või teistpidi: kas Karusoo mäluteatri kontseptsioonil ja esteetikal põhinevaid külalislavastusi Austrias, Viinis või meie kohaliku vene teatri laval võiks käsitleda nn rändava mälu (Erll 2011a) raames, mispuhul mäletamise sisu, mäluvormid ja -tehnikad omandavad uues kontekstis ka teistsuguse tähenduse?

#### KIRJANDUS

- Aadma, Heidi 2009. Fantaasiamängud aja ja looga. – Teatrielu 2008. Tallinn: Eesti Teatriliit, 116–147.
- Allas, Anu 2015. Lõpetamata Jüriöö. – Vikerkaar 4-5, 157–161.
- Assmann, Jan 2012. Kollektiivne mälu ja kultuuriline identiteet. – Akadeemia 12, 1775–1786.
- Burke, Peter 2006. Kultuuride kohtumine. Esseid uuest kultuuriajalooist. Tallinn: Varrak.
- Carlson, Marvin 2001. The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Connerton, Paul 1989. How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press.
- Epner, Luule 2001. Näitekirjandus 1920–1944. – Annus, Epp; Epner, Luule; Järv, Ants; Olesk, Sirje; Süvalep, Ele; Velsker, Mart. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, 321–340.
- Epner, Luule 2007. Rupture and continuity: how history and memory are represented on the stage. – We Have Something in Common. The Baltic Memory. Eds. Anneli Mihkelev, Benedikts Kalnačs. Collegium litterarum 21. Tallinn: The Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences, Institute of Literature, Folklore and Arts of the University of Latvia, 177–196.

- Erl, Astrid 2008. Literature, film, and the mediality of cultural memory. – *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Eds. Astrid Erl, Ansgar Nünning. Berlin, New York: De Gruyter, 389–398.
- Erl, Astrid 2010. Cultural memory studies: an introduction. – *A Companion to Cultural Memory Studies*. Eds. Astrid Erl, Ansgar Nünning. Berlin, New York: De Gruyter, 1–15.
- Erl, Astrid 2011a. Travelling memory: whither memory studies. – *Parallax* 17 (4), 4–18.
- Erl, Astrid 2011b. Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies. – *Journal of Aesthetics & Culture* 3:1, 1–5.
- Feinberg, Anat 1999. *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*. Iowa: University of Iowa Press.
- Filewod, Alan 2002. *Performing Canada: The Nation Enacted in the Imagined Theatre*. Textual Studies in Canada Monograph Series: Critical Performance/s in Canada. Kamloops, BC.
- Halbwachs, Maurice 1992. *On Collective Memory*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Hint, Miina 1980. Kuhu pööras „Pöördtool”? – *Sirp ja Vasar* 25.04.
- Hinrikus, Rutt; Kõresaar, Ene 2004. A brief overview of life history collection and research in Estonia. – *She Who Remembers Survives. Interpreting Estonian Women's Post-Soviet Life Stories*. Eds. Tiina Kirss, Ene Kõresaar, Marju Lauristin. Tartu: Tartu University Press, 19–34.
- Holland, Peter (ed) 2006. *Shakespeare, Memory and Performance*. Cambridge University Press.
- Kaljundi, Linda 2007. Kirjandus(aja)looline Eesti. – *Keel ja Kirjandus* 12, 937–953.
- Kaljundi, Linda 2011. Performatiivne pööre. – *Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid*. Koost Marek Tamm. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 128–149.
- Kirss, Tiina 2005. Mängides narri mälu territooriumil: Jaan Krossi 20. sajandi autobiograafilised fiktsioonid. – *Metamorfiline Kross. Sissevaateid Jaan Krossi loomingusse*. Koost Eneken Laanes, toim Ülle Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 141–159.

- Kruuspere, Piret 1999. Külalised ja peremehed. Sissevaade Rein Saluri näitemängude maailma. – Mis on see ise: tekst, tagapõhi, isikupära. Toim Maie Kalda, Õne Kepp. Collegium litterarum 11. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 272–318.
- Kruuspere, Piret 2009. Estonian memory theatre of the 1990s: emotional scale from fear to laughter. – Nordic Theatre Studies 21, 88–97.
- Kruuspere, Piret 2011. Rahvusliku ajaloo tõlgendusi eesti draamas ja teatris 1970.–1980. aastatel. – Methis. Studia humaniora Estonica 7, 160–171.
- Kõresaar, Ene 2005. Elu ideoloogiad. Kollektiivne mälu ja autobiograafiline minevikutõlgendus eestlaste elulugudes. Tartu: Eesti Rahva Muuseum.
- Laanes, Eneken 2009. Lepitamatud dialoogid. Subjekt ja mälu nõukogudejärgses eesti romaanis. Ozymora 6. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Laanes, Eneken; Kaljundi, Linda 2013. Eesti ajalooromaani poeetika ja poliitika. Sissejuhatuses. – Keel ja Kirjandus 8-9, 561–578.
- Lotman, Juri 2013. Mälu kulturooloogilises valguses. – Akadeemia 10, 1731–1735.
- Malkin, Jeanette R. 1999. Memory-Theater and Postmodern Drama. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Neimar, Reet 2007. Sajandi sada sõnalavastust. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Repliik repliigile 1980 [Artiklid]. – Sirp ja Vasar 16.05.
- Rigney, Ann 2005. Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory. – Journal of European Studies 35:1, 11–28.
- Rigney, Ann 2012. The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move. New York: Oxford University Press.
- Rokem, Freddie 2000. Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre. Iowa City: University of Iowa Press.
- Rähesoo, Jaak 2000. Madis Kõivu näidenditest II. – Looming 9, 1363–1382.
- Saldre, Maarja 2010. Tühirand eesti kultuurimälus. – Acta Semiotica Estica 7, 160–182.
- Saro, Anneli 2004. Madis Kõivu näidendite teatritretsepsioon. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Saro, Anneli 2008. Stereotypes and cultural memory: adaptations of Oskar Luts's *Spring* in theatre and film. – Trames 3, 309–318.



- Sütiste, Elin 2012. Tõlkelugu ja kultuurimälu. – Methis. *Studia humaniora Estonica* 9/10, 152–162.
- Tamm, Marek 2012. Monumentaalne ajalugu. Esseid eesti ajalookultuurist. Tallinn: SA Kultuurileht.
- Tamm, Marek 2013a. Ajalugu, mälu ja mäluajalugu. Uutest suundadest kollektiivse mälu uuringutes. – Akadeemiline Ajakiri 1, 111–134.
- Tamm, Marek 2013b. Juri Lotman ja kultuurimälu teooria. – *Akadeemia* 10, 1747–1770.
- Tobro, Valdeko 1974. Kirjad „Külaliste” kohta. – *Noorte Hää* 30.03.
- Tonts, Ülo 1973. „Südasuvi 1941”. – *Teatrimärkmik* 1970/71. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, 29–37.
- Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat.

## SUMMARY

### ESTONIAN DRAMA AND THEATRE AS MEDIA OF CULTURAL MEMORY

Literature, especially the historical novel, has been analysed as one of the main media of cultural memory. At the same time, the importance of translational transfers between media and art forms, as well as audio-visual media, has been stressed more often. The role of theatre as the medium of cultural memory has not been analysed so frequently. This article focuses on the relationship between dramatic art and national memory culture, including dramatic interpretations of historical epic literature, as well as the manner in which traumatic experiences of historical past have been processed in the form of drama and performance. On the basis of a number of works of Rein Saluri, Madis Kõiv and Merle Karusoo, the article also considers the possibility of defining Estonian memory theatre as a phenomenon. This research is based upon the studies of relations between memory and history, and drama and theatre (Malkin, Carlson, Rokem), as well as studies of cultural memory (Lotman, Assmanns, Erll, Rigney).

**Keywords:** dynamics and (inter)mediality of cultural memory, scenic afterlives of literary texts, Estonian memory theatre

# FÜÜSILINE TEATER: MÕISTEST JA KUJUNEMISEST VAT TEATRI LAVASTUSE „EINE MURUL” NÄITEL

Madli Pesti

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Tartu Ülikool

**Ülevaade.** Artiklis vaatlen füüsilise teatri arengut maailma ja Eesti teatri loos ning defineerin termini. Füüsiline teater on etenduskunsti liik, kus füüsiline väljenduslikkus ja kehaline kompositsioon domineerib teiste (teatri) kunstiliste vahendite üle. Füüsilise teatri lavastuse loomine saab algimpulsi ideest, mida soovitakse väljendada ennekõike kehaliselt, kuid sellele võivad loomisprotsessis lisanduda paljud erinevad väljendusvahendid. Füüsiline teater on vormiline, mitte sisuline mõiste. Etenduskunstnikud võivad füüsilisele teatrile omaseid väljendusvahendeid kasutades käsitleda väga erinevaid teemasid. Artiklis analüüsin ka füüsilise teatri loomise ja esitamise iseloomulikke võtteid. Füüsilisele teatrile on iseloomulik koosloome meetod ja improvisatsioon ning etendajale eriti intensiivne lavaline kohalolu ja energia. Füüsilise teatri arenguloo maailmateatris visandan neljasuunalisena: kehamiimist ja pantomiimist lähtuv suund, tantsuvormidest lähtuv suund, avangardsest kunstist ja *performance*'ist lähtuv suund ning lugu jutustav füüsilise narratiivi suund. Näitan füüsilise teatri arengusuundi Eestis ning üksikasjalikumalt vaatlen narratiivipõhise füüsilise teatri esindaja VAT Teatri lavastust „Eine murul”.

**Võtmesõnad:** nüüdisteater, ülekanne animafilmist teatrilavastuseks, eesti-keelne teatriterminoloogia

Artikli uurimisküsimused on järgmised: Kuidas defineerida terminit „füüsiline teater”? Mis iseloomustab füüsilist teatrit? Kuidas on füüsiline teater arenenud maailma teatri loos? Millised on füüsilise teatri näited Eestis? Kuidas suhestub Eestis tehtav maailma teatri looga?

Artiklis osutan füüsilise teatri arengusuundadele Eestis ning vaatlen üksikasjalikumalt VAT Teatri lavastust „Eine murul” (2017), mis esindab narratiivipõhist füüsilist teatrit. Tanel Saare lavastus valmis ajal, kui ta õppis Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli füüsilise teatri magistrantuuris. See kaheaastane õppeprogramm (2016–2018) professor Jüri Naela juhendamisel on oluline tähis füüsilise teatri kujunemisel Eestis. Nüüd on ka õige aeg terminile ja praktikale tähelepanu pöörata, seda enam, et füüsilise teatriga seotud mõisted on Eesti teatriteaduses seni läbi kirjutamata.

### Füüsilise teatri mõistest ja kujunemisest

Üks teatrikunsti arengu mõtestamise ja etenduskunsti olemuse mõistmise võimalus on vaadata neid läbi füüsilise teatri prisma. Füüsilise teatri mõiste osutab teatrikunsti olemusele kui sünteeskunstile. See on mõiste, mis kohtub servapidi väga paljude teatrižanride ja -liikidega: tantsuteater, visuaalteater (vt ka Pesti 2013), objektiteater, nukuteater (vt ka Ruusna 2016), sõnateater, tehnoloogiline teater (vt ka Raudsepp 2013, Raudsepp 2017), multimeediatheater, kehamiim ja pantomiim (vt ka Tudre 2008, Haamer 2011), uus tsirkus, tänavateater, samuti kujutav kunst laiemalt ja nüüdis-kunst koos tegevuskunsti, *performance*'i ja *performance*'i-teatriga (vt ka Parmakson 2015). Füüsilisel teatril ei ole välja kujunenud ühte kindlat esteetikat või treeningsüsteemi (vt ka Nael 2016).

Füüsilise teatri mõiste kasutamisega saab mõtestada näitleja keha osatähtsuse muutumist nüüdisteatris ja seda, kuidas esiplaanile asetatakse kehaline väljenduslikkus ja žestiline või kehaline kompositsioon (Murray, Keefe 2007: 13). Leian, et siinjuures on põhjust rääkida kehalisuse määrast ning analüüsivade lavastuste puhul kehalisuse dominandist. Seega võiks füüsilise teatri võimalik definitsioon kõlada nii: füüsiline teater on etenduskunsti liik, kus füüsiline väljenduslikkus domineerib teiste (teatri)kunstiliste vahendite üle. Füüsilise teatri lavastuse loomine saab algimpulsi ideest, mida soovitakse väljendada ennekõike kehaliselt, kuid sellega võivad

loomisprotsessi käigus liituda paljud erinevad väljendusvahendid. Oluline on silmas pidada, et füüsiline teater on vormiline, mitte sisuline mõiste. Valides füüsilisele teatrile omased väljendusvahendid (mida käsitletlen allpool), võivad etenduskunstnikud väljendada kõikvõimalikke ideid ja käsitleda erinevaid teemasid ühiskondlikest isiklikeeni. Mingeid sisulisi piiranguid füüsilise teatri võtete kasutamine ei sea, tegemist on iseloomuliku loomeprotsessi ja omaduste koguga.

Vaatame, kuidas füüsilise teatri termin on ajalooliselt kujunenud. Termin jõudis laiemale avalikkuseni ingliskeelses kultuuriruumis 1986. aastal, kui Austraalia juurtega tantsija ja lavastaja Lloyd Newson lõi teatri, mis sai nimeks DV8 Physical Theatre. Newson mõtles sellega teatrit, mis „purustab teatri, tantsu ja isikliku poliitika vahelisi piire ja võtab esteetilisi ja kehalisi riske”.<sup>1</sup> Selline kirjeldus sobis ka paljudele teistele füüsilise teatri truppidele. Termin ise levis peamiselt Suurbritannias, Põhja-Ameerikas ja Austraalias. Siin-seal oli seda terminit kasutatud küll juba 1970. aastatel, kuid raamatu „Physical Theatres” autorite, lavastajate ja teatriuurijate Simon Murray ja John Keefe’i hinnangul mitte enne 1968. aastat (Murray, Keefe 2007: 14). Nemad töidki termini ka teatriuurimisse laiemalt. Oluline on märkida, et nende raamatu pealkiri on mitmuses – „Physical Theatres” –, rõhutades selle teatriliigi hübriidsust ja mitmekesisust. Eesti keeles tekitaks tõlge „füüsilised teatrid” liigse konnotatsiooni teatrimajaga, seetõttu on sobilikum kasutada üldnimetust „füüsiline teater”.

Kuigi termin ise on vaid paar aastakümnet vana (eesti keelde ilmus see tasapisi alles uuel aastatuhandel), saab mõiste (termini mentaalne ja sisuline täide) viia tagasi kahe tuhande aasta pikkusesse teatritegemisse, sest kehalise dominandiga lavastusi on loodud erinevatel ajastutel ja erinevatel viisidel. Miks võeti aga nüüdisteatris füüsilise teatri termin kasutusele just alates 1980. aastatest ning eelkõige Suurbritannias, Austraalias ja Põhja-Ameerikas? Mainin vaid põgusalt mõnd tegurit. Terminitekkimine ja

---

<sup>1</sup> DV8 Physical Theatre kodulehekül. [www.DV8.co.uk](http://www.DV8.co.uk) (19.06.2017).

kasutamine viitab teatrikunsti muutumisele viimaste aastakümnete jooksul – postdramaatilise teatri tekkele. Muutused etenduskunsti laiemalt on saksa teatriuurija Hans-Thies Lehmanni hinnangul märgatavad alates 1970. aastatest ning need väljenduvad muu hulgas draamateksti tähtsuse vähenemise ja teatri väljendusvahendite mittehierarhilisuse kaudu (vt Lehmann 2011: 242 jj). Läänes muutus sel ajal üldine kultuuriline kliima: varem olulised autoritaarsed (kultuuri)institutsioonid ja seni domineerinud jäigad struktuurid pehmenesid. Sellega seoses kogus populaarsust koosloome meetodil loodud teatrikunst – ilma kindla alustekstita mõttekaaslaste grupi ühislooming. Ühtlasi vähenes teatrikunstis sõna võim, esile tõusid teised väljendusvahendid, eelkõige visuaalsed ja kehalised. Füüsilise teatri plahvatuslikku arengut läänes võis mõjutada ka kehalisust ja liikumist eelistava popkultuuri järjest jõulisem esiletõus. Kindlasti mängis rolli ka festivalide buum ehk teatrikunsti rahvusvahelistumine, mis eelistas kehalise dominandiga lavastusi sõnateatrile.

### Loomisviisid ja etendamisstrateegiad

Järgnevalt iseloomustan füüsilise teatri loomist ja esitamist. Kõigepealt vaatlen füüsilise teatri loomise levinumaid meetodeid – koosloome meetodit ja improvisatsiooni. Teiseks analüüsin, mil viisil suhestub füüsiline teater sõnateatri ja postdramaatilise teatriga, ning kolmandaks uurin, milline on näitlemisviis füüsilises teatris.

Füüsilist teatrit luuakse sageli koosloome meetodil (ingl k *devising theatre*). Füüsilise ja koosloome meetodil loodud teatri areng ei ole küll identne, kuid nende vahel on loov ja sümbiootiline suhe (Murray, Keefe 2007: 18). Koosloome meetodit ja füüsilist teatrit ühendavaks tunnuseks on kindla alusteksti puudumine ja lavastuse valmimine loomingulise truppi koostöös prooviprotsessi jooksul. Tihti alustavad trupiliikmed prooviprotsessi oma ideede esitamisega, erinevate materjalide otsimisega, tutvustatakse näiteks fotosid, maale, muusikat. Sellist loomeviisi võib nimetada ka brikolaažiks ehk n-ö kokku kantud ideedest ja teistest teostest vormub proovide

käigus lavastus. (Vt ka Epner 2011 ja Epner 2013) Sellisel viisil töötab teater DV8: nende lavastused on brikolaažlikud ja multimeediumlikud<sup>2</sup> ning trupp lähtub lavastuste loomisest esmajoones ideest<sup>3</sup>. DV8 leiab oma lavastuste teemad ühiskondlikest valupunktidest, käsitledes erinevate religioossete ja poliitiliste vaadete pörkimist, kehalisust ja soolisust. Nende lavastuste uurimuslikud loomeprotsessid on pikaajalised: kogutakse isiklike tunnistusi, kasutatakse dokumentaalset ja *verbatim*-tehnikat; kombineeritakse tantsu, sõna ja videolahendusi.<sup>4</sup>

Koosloome meetodi puhul on tegijate üks oluline eesmärk katsetada mittehierarhilisi struktuure, st et kõik loojad oleksid võrdsel positsioonil (Heddon, Milling 2006: 5, Deck 2011: 17–18). Briti teatriuurijad Deirdre Heddon ja Jane Milling võtavad koosloome meetodil loodud teatrile iseloomulikud omadused kokku järgmiselt: eksspressiivsus, loovus, uuendusmeelsus, riskimine, spontaansus, eksperimentaalsus, skeptiline suhtumine sõnadesse, mittekirjanduslikkus (Heddon, Milling 2006: 5). Neid sõnu on sageli kasutatud ka füüsilise teatri trupptide iseloomustamiseks.

Füüsilise teatri loomise ja koosloome meetodil töötamise lahutamatu osa on improvisatsioon, mida truppid on kasutanud peamiselt kolmel viisil: valmisnäidendi lavale toomise protsessis; läbivalt lavastuse loomisest; improvisatsiooni põhimõtteid on rakendatud laiemalt, väljaspool teatrikunsti. (Samas, 8) Füüsilise teatri puhul on enim levinud improvisatsiooni läbiv kasutamine lavastuse loomeprotsessis.

---

<sup>2</sup> Multimeediumlikkuse kontseptsiooni seletab Peeter Torop järgnevalt: „Seega saab multimeediast rääkida seoses arvuti kui tehnilise vahendajaga ja seoses sõnumiga, mis selle tulemusel tekib. [...] On siiski oluline silmas pidada, et multimeedia mõiste ei taandu arvu- tiasjandusele. Multimeediateksti, -keskkonna või -kommunikatsiooni võivad moodustada verbaalne tekst, heli (audio), liikumatu pilt, liikuv pilt (video, animatsioon) ja ka interaktiivsus kui multimeedia eritunnus.” (Torop 2008: 722)

<sup>3</sup> Trupi asutaja Lloyd Newson on öelnud: „Loon ainult siis, kui mul on midagi öelda.” (Roy 2008)

<sup>4</sup> Vt DV8 Physical Theatre kohta poliitilise tantsuteatri kontekstis Pesti 2016: 107–109.

Kuidas aga suhestub füüsiline teater sõna- ja postdramaatilise teatriga? Siin on kohane esile tuua dominandi mõiste. Kuigi ka sõnateatris on näitlejad laval oma kehalise väljenduslikkusega, domineerib seal kõneldud sõna. Füüsilises teatris on aga etendaja keha loomingu alguspunktiks nii kompositsiooniliselt kui ka dramaturgiliselt, kuid sõna kasutamine ühe väljendusvahendina ei ole samuti välistatud. Postdramaatilist teatrit iseloomustab eelkõige väljendusvahendite mittehierarhilisus, st ka sõna ei ole lavastuses domineeriv. Postdramaatiline teater on katustermin, mille alla kuulub ka selline teater, kus looming lähtub etendaja kehalisusest.

Kui vaadelda füüsilist teatrit näitlemise aspektist, siis võib väita, et kogu 20. sajandi näitlejatreening tuginebki suures osas etendaja kehalisele arendamisele. Selliste teatrikunsti suurnimede nagu (hilisem) Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meierhold, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Mihhail Tšehhov, Jerzy Grotowski, Étienne Decroux, Peter Brook, Eugenio Barba, Jacques Lecoq loomeja treeningmeetodeid läbib kehastumise, füüsilise väljenduslikkuse ja kehalise „kirjaoskuse” rõhutamine. Kuidas aga ikkagi erineb näitlemine füüsilises teatris teistest teatripraktikatest? Füüsilises teatris kaugenetakse representeerivast rolliloomest, mida kasutatakse pigem psühholoogilises teatris, kus rolle luuakse läbielamistehnikaga. Füüsilises teatris tähendab näitlemine tegutsemist, mingi ülesande täitmist ning on seejuures lähedane *performance*'i-kunstile. Näiteks võib füüsilise teatri lavastustes näha tegeliku väsimuse ja kurnatuseni jõudmist.<sup>5</sup> Etendamisstrateegiates rõhutakse kordustele ja energia pillamisele, etendamine on tihedalt seotud kohalolu mõistega.

Termin „kohalolu” (*presence, Präsenz*) on teatriuurimises jõuliselt esile tõusnud viimastel aastakümnetel, kuigi mõiste ise – lavaline kohalolu siin ja praegu – on teatrit iseloomustanud muidugi selle algusest peale. Kohalolu fenomeni on põhjalikult analüüsinud Saksa teatriuurija Erika Fischer-Lichte (2008), kelle seisukohti järgnevalt

---

<sup>5</sup> Minu vaatamiskogemuse põhjal kasutab sellist etendamise viisi näiteks Belgia kunstnik ja lavastaja Jan Fabre.



refereerin. Tavaliselt võetakse etendajate ja vaatajate üheaegset kohalolu teatris iseenesestmõistetavana, see võimaldab ja määrabki etendussituatsiooni. Sellises olukorras saavad vaatajad kaasnäitlejateks läbi kehalise kohalolu, tunnetuse ja vastuvõtu – koos luuakse etendus. Lavalist kohalolu võib vaadelda kui etendaja kehastumise teatavate protsesside tulemust. Kohalolu põhineb etendaja oskusel kasutada teatavaid tehnikaid ja praktikaid, millele vaatajad reageerivad. Vaatajad tunnetavad etendaja kohalolu ebatavaliselt intensiivselt, samal ajal intensiivselt tunnetades ka enda kui vaataja kohalolekut ühises ruumis. (Fischer-Lichte 2008: 96) Seega, Fischer-Lichte mainitud kehastumisprotsesside tulemusel on etendaja võimeline valitsema nii ruumi kui ka vaatajate tähelepanu üle – just füüsilises teatris peaks see toimuma eriti intensiivselt. Kohalolu mõiste üks võimalikke definitsioone võiks olla etendaja võime valitseda ruumi ja hoida vaataja tähelepanu.

Fischer-Lichte käsitleb veel üht mõistet, mis on lavalise kohalolu tuum. Selleks on energia – mõiste, mida sageli kasutatakse ka füüsilise teatri lavastuste kirjeldamisel. Fischer-Lichte järgi (2008: 98) rakendab etendaja teatud füüsilisi tehnikaid, mis võimaldavad tal luua energiat. See hakkab ringlema etendaja ja vaatajate vahel, mõjutades otseselt vaatajaid. Kohalolu maagia sõltubki etendaja erilistest võimest luua energiat nii, et seda võiksid tunda vaatajad. Seejuures hakkavad vaatajad ise energiat looma, sest nad tunnetavad etendajat kui energiaallikat. See ootamatu energiavoog mõjutab ja muudab näitlejat ja vaatajat ühiselt.

Hans-Thies Lehmann (1999: 13) on leidnud, et lavaline kohalolu on tegelikult vaimne fenomen, vaatamata sellele, et see mõjutab nii etendajaid kui ka vaatajaid kehaliselt. Lavaline kohalolu on teadlik protsess, mis väljendub läbi keha ja mida tunnetab ka publik läbi oma keha. Kui etendaja on laval oma energeetilise kehaga ja selle läbi on intensiivselt kohal, siis ta on kehastunud vaim (*embodied mind, verkörperten Geist*). Etendaja näitlikustab, et keha ja vaimu ei saa üksteisest eraldada. Vaim ei saa eksisteerida ilma kehata; vaim väljendab end kehalisuse kaudu. (Samas)

Ülaloodud loomeviisid (rühmaloome meetod ja improvisatsioon) ning etendamisstrateegiad (kehalisuse domineerimine, performatiivne etendamine) on füüsilisele teatrile iseloomulikud. Tuleb märkida, et need ei pruugi ühes lavastuses koos esineda ja võivad põimuda teiste strateegiatega.

### Füüsilise teatri arengusuunad maailmateatris

Visandan füüsilise teatri arenguloo nelja suunana: a) kehamiimist ja pantomiimist lähtuv; b) tantsuvormidest lähtuv; c) avangardsest kunstist ja *performance*'ist lähtuv; d) narratiivipõhine suund. Iga suuna põhjalikum analüüs jääb küll järgnevatesse uurimustesse, kuid oluline on visandada üldisem taust, mille kaudu näidata, kuidas on arenenud füüsiline teater Eestis.

Füüsiline teater kui osa nii kehamiimi kui ka pantomiimi traditsioonist on seotud selliste 20. sajandi esimesel poolel keha toimimist uurinud praktikutega nagu Étienne Decroux ja Jacques Lecoq ning on suuresti Prantsusmaalt lähtuv traditsioon (traditsiooniga haakuvad eri viisil ka Jacques Copeau, Émile Jaques-Dalcroze jt). Erinevalt pantomiimist, mis tegeleb illusoorse keha ja kujuteldavate objektidega, viitab kehamiim „eelkõige torsomiimile, mis vastandub pantomiimile, kus on olulised käed ning nägu. [...] Kehamiimis pole oluline tegeleda emotsioonide, ekspressiivsete, väliste liigutustega, vaid eesmärgipärase liikumisega” (Tudre 2008). Selles traditsioonis kaetakse sageli nägu neutraalse maskiga, mis vabastab keha ja muudab selle väljenduslikumaks. Decroux' jaoks oli miim iseseisev radikaalne kunst, mis lõpuks vahetaks välja teatri ja tantsu ning muutuks tulevikus „totaalseks etenduskunstiks”. Lecoq aga leidis, et teater, kus puudub kehaline tundlikkus ja kehaliselt läbitunnetatud struktuur, mis on lavastuse käivitavaks mootoriks, ei suuda kaasaegset publikut köita. (Murray, Keefe 2007: 20) Tantsust eristab kehamiimi asjaolu, et „tants vajab sündimiseks muusikat, kehamiim aga vaikust; tants sõltub muusikast, kehamiim loob oma liikumisega rütmi ning muusika” (Tudre 2008).

Tantsust lähtuv füüsilise teatri suund on eripalgeline ja mitmekesine. Ühe suure ala moodustab tantsuteater, mis on sama lai ja keeruliselt piiritletav termin kui füüsiline teater. Termin „tantsuteater” (*Tanztheater*) on Saksa päritolu ning selle särav esindaja on saksa koreograaf-lavastaja Pina Bausch, kes lõi uuenduslikke lavastusi alates 1970. aastatest. Tema lavastustes tõusis esile füüsilise keha reaalsus igapäevastes tegevustes ning selle argisus, isiklikkus muutus poliitiliseks üldistuseks.<sup>6</sup>

Teistsugust tantsust lähtuvat suunda esindab prantsuse lavastaja Jérôme Bel, kelle lavastustes on oluline dialoog kehalisuse ning filosoofilise ja eetilise mõtlemise vahel. Beli puhul kasutab nüüdistantu üks olulisemaid uurijaid André Lepecki mõistet *performance*'i-tants (*performance-dance*) ning osutab, et Bel tegeleb kontseptuaalse, minimalistliku koreograafiaga (Lepecki 2004: 121). Bel ei ole huvitatud tantsust iseeneses, vaid tantsust kui keelest ning tema töid on iseloomustatud kui „kontseptuaalseid ajakulptuure” (Etchells 2004: 198), mis asetab Beli pigem visuaalkunsti kui teatri traditsiooni. Saksa teatri- ja tantsu-uurija Gerald Siegmund räägib Beli puhul performatiivsetest, ebateatralsetest kehadest (*untheatrical bodies*) (Siegmund 2003). Bel asetab lavale päris inimesed päris lugudega (lavastused endistest balletitantsijatest, näiteks „Veronique Doisneau”, 2004) ning kehad, mille vaatamisega publik pole harjunud (kerge vaimupuudega ja erivajadustega näitlejad lavastuses „Disabled Theatre”, 2012)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Sellesse traditsiooni kuulub ka teater DV8, mis tegeleb igapäevase ja poliitilise kehaga, ning briti tantsukunstniku Liz Aggissi feministlik kehapolitiika. Tema lavastustes hõlgatakse piire kõrge ja madala vahel, segatakse elemente klounaadist, burleskist, vodevillist, püstijalakomöödiast.

<sup>7</sup> Ebateatralse keha mõiste on asjakohane ka laiemalt. Näiteid sellistest kehadest, mis asetatakse rambivalgusse ja küsitakse sellega just publiku vaatamisharjumuse ja -strateegia kohta, on minu vaatamiskogemuse järgi ka Christoph Schlingensiefeli „Kunst und Gemüse”, 2004 (laval on erivajadustega näitlejad ja halvatud inimene) ning Austria koreograafi Doris Uhlich „Ravemachine”, 2016 (laval tantsib ratastooli aheldatud filosoof koos professionaalse tantsijaga).

Kolmas füüsilise teatri arenguliin kulgeb läbi visuaalkunsti avangardi. Kõigepealt tuleb mainida 20. sajandi alguse avangardistlikke suundi (futurism, dadaism, sürrealism jt), mille eesmärk oli vanade konventsioonide lõhkumine. Ka nendes modernistlikes vooludes tõsteti esile kehalisus, mida loodi läbi visuaalse ja ruumilise kogemuse. Kehalisusega tegelemine muutus avangardismi voolusängis järjest jõulisemaks, kuni jõudis 1960.–70. aastate avangardse *performance*'i-kunstini. Selles traditsioonis saab keha tegevuste objektiks, mida käsitletakse julmalt ja enesehävituslikult.<sup>8</sup> Siin põimuvad visuaal- ja etenduskunst, rõhutatakse keha performatiivsust ning tähenduste ambivalentsust. Oluline on pigem kunstiteose keheline mõju publikule kui konkreetsete tähenduste edasiandmine. Füüsilise teatri loojad said sellisest kehakasutusest inspiratsiooni, sündisid piire kompavad, keha vastupidavust proovile panevad lavastused.

Neljas arengusuund tugineb füüsilisel narratiivil: keheline väljendus juhib laval esitatavat lugu ning seda võib nimetada loo kehaliseks jutustamiseks (*physicalizing narrative*) (Murray, Keefe 2007: 92–93). Füüsilise narratiivi puhul on dominandiks loo jutustamine, kuid seejuures domineerivad kehalised võtted. Lavastusega soovitakse edastada küll mingit konkreetset lugu, kuid algimpulss lähtub etendaja kehast. Selline teater vastandub realismi kaanonile ning liigub sageli grotesksete või klounilike elementide suunas. Füüsilist narratiivi loob trupp sageli kollektiivselt. Etendajad, kes soovivad luua füüsilise narratiivi dominandiga teatrit, kehastuvad sageli füüsilisteks objektideks või abstraktseteks vormideks, kasutades selleks pantomiimi tehnikat. Etendajad esitavad seega laval pigem arhetüüpe, mitte psühholoogiliselt individualiseeritud karaktereid. Füüsiline narratiiv ei pruugi aga tähendada loo lineaarset jutustamist, vaid jutustus võib olla ajajoonel segi paisatud. Vaataja on kutsutud tähenduste loomisel aktiivselt kaasa mõtlema. (Samas, 93)

---

<sup>8</sup> Maailmakuulsatest kunstnikest tegelevad sellise kehakasutusega näiteks Orlan ja Marina Abramović.

Oma vaatamiskogemusest toon ühe näite. Briti trupp *Complicité* jutustab laval keerulisi ja mitmekihilisi lugusid. Nende loominguks on kehalisus loo jutustamise teenistuses. *Complicité* näitlejaid iseloomustab mõiste „transformatsioon” (Murray, Keefe 2007: 104), st etendajad on pidevas valmisolekus, liikumaks ühest etendamise viisist teise. Sellise võttega pole *Complicité* lavastused mitte illusionistlikud, mitte reaalsust imiteerivad, vaid fantaasiarohked, mitmetimõistetavad ja eelkõige kehaliselt performatiivsed.

### Füüsiline teater Eestis

Eestis on füüsilise teatri traditsioon üpriski hõre ning sel on ajaloolis-kultuurilised põhjused. Traditsiooniliselt on Eesti teatri dominant olnud sõnaline ning peavooluteatris on pööratud vähe tähelepanu muudele väljendusvahenditele. Näiteks pantomiimi elemente kasutati küll ka ekspressionistlikes lavastustes 1920. aastatel, kuid suurem huvi pantomiimi vastu tärkas alles 1960. aastatel, mil loodi mitu pantomiimile keskendunud truppi. Nõukogude kultuuripoliitika aga pantomiimitruppide professionaliseerumist ei soodustanud (see ei kuulunud soositud psühholoogilise realismi suuna alla) ning nii jäid pantomiimilavastused teatrikunsti äärealadele.<sup>9</sup> Ka tegevuskunsti vastu tärkas Eestis huvi 1960. aastatel eelkõige avantgardsete kunstnike hulgas ning mõjutatuna lääne *performance*’itest ja happeningidest. Samuti, kuna nõukogude kultuuripoliitika peavool sellist kunsti ei soosinud, jäi tegevuskunst 1970.–80. aastatel kunstivälja äärealadele, teatrisse jõudsid üksikud katsetused (nt Leonhard Lapini „Multiplitseeritud inimene”, 1980). Seega ei sündinud Eestis füüsilise teatri arengule pantomiimi ja tegevuskunsti traditsioonist kasvulava.

Mõistagi on Eestis olemas tantsu(teatri) traditsioon, kuid samuti ajaloolistel põhjustel pole see kultuuripildis domineeriv. 1910.–1920.

---

<sup>9</sup> Vt pantomiimikunsti arengu kohta Eestis: [https://et.wikipedia.org/wiki/Pantomiim#cite\\_ref-lnoW2\\_5-0](https://et.wikipedia.org/wiki/Pantomiim#cite_ref-lnoW2_5-0)

aastatel jõudsid Eestisse küll ka vabaplastika ja moderntants, kuid nõukogude režiim hiljem selliseid otsingulisi suundi ei soosinud. Eksperimentaalse tantsu suund, millest, nagu osutatud, on välja kasvanud teatud osa füüsilisest teatrist, sai Eestis arenema hakata alates 1980. aastate lõpus, kuid see oli vähemalt 1990. aastatel Eesti kultuuripildis üsna kitsas suund ning sellest ei kasvanud välja füüsilist teatrit.

Miks on aga nüüd, uue aastatuhande alguses, ka Eestis põhjust rääkida füüsilise teatri tegijatest? Eesti teater on viimaste aastakümnete jooksul läbi teinud suuri muutusi: on loodud järjest enam vabatruppe ning hoogustunud on koosloome meetodi kasutamine. Peavooluteatris on aina rohkem näha postdramaatilise teatri elemente. Need tegurid on viinud selleni, et järjest enam pööratakse tähelepanu ka muudele teatrikunsti väljendusvahenditele peale kõneldud sõna ning see on tekitanud suureneva huvi füüsilise teatri vastu.

Eelnevalt välja toodud neljast füüsilise teatri arengusuunast on Eestis näha kolme: levinumad on tantsuteatrist lähtuv ja narratiivipõhine suund, üks trupp lähtub ka kehamiimi traditsioonist, puudub aga avangardkunstist lähtuv suund. Järgnevalt vaatlen tantsuteatri traditsioonist lähtuvalt Renate Keerdi loomingut, narratiivipõhise füüsilise teatri suunalt VAT Teatrit ning kehamiimist lähtuvat uut truppi Moon Productions.

Termin „füüsiline teater” tuli Eestis kasutusele alles käesoleval sajandil. Laiemas käibesse läks see ilmselt aastal 2012, kui koreograaf-lavastaja Renate Keerd lõi oma trupi Kompanii NII, mille ta nimetas füüsiliseks teatriks. Keerd on lõpetanud Viljandi kultuuriakadeemia koreograafina. Ta töötab peamiselt oma tantsukoolist (Dreek Studio) välja kasvanud etendajatega ja on ka oma lavastuste kunstnik. Tema lavastused on fantaasiaküllased, liikumiskeeles kasutab ta palju elemente akrobaatikast, mida vürtsitab huumori ja leidlike detailidega. Ta tegeleb oma lavastustes igapäevaste, argiste teemadega: ärkamine, riietumine, hommikurutiin, söömine, transport ja perekondlik logistika, erinevad ametid, muusika loomine, perekondlikud suhted jpm. Tema lavastused on komponeeritud

erinevatest stseenidest ega moodusta terviknarratiivi (kuigi stseenisest narratiivi võib märgata). Pigem lähtub Keerdi looming mingist ideest või meeleolust. Lavastustel on dramaturgiliselt ühtne teema või tunnetus, mis aga ei tugine narratiivile.<sup>10</sup> Stseenide ühendamiseks kasutab Keerdi erinevaid väljendusvahendeid ja loob nende kaudu mustreid. Lisaks liikumiskeelele on Keerdi lavastustes tähelepanuväärsel kohal ka visuaalselt leidlikud ja värvikirevad rekvisiidid ja kostüümid, samuti humoorikas muusika. Enamasti domineerib laval siiski kehaline väljendus, mida avatakse eseme ja kostüümi kaudu. Kogu selle aktiivse tegevuse kohal hõljub Keerdile omane absurditaju, mille abil ta mängib välja lihtsad igapäevased tegevused, osutades stampidele ja stereotüüpidele.<sup>11</sup>

Füüsiliseks teatriks nimetab end ka üks päris uus trupp Eestis, Moon Productions, mille asutaja Evelin Jõgiste on lõpetanud Tartu ülikoolis teatriteaduse eriala ja Hispaanias Barcelonas rahvusvahelise kehahiimi kooli, mis kannab edasi Étienne Decroux' kehahiimi traditsiooni. Moon Productions tõi 2017. aastal välja oma esimese lavastuse „Lingua franca”, mis esindab kehahiimist lähtuvat füüsilise teatri suunda. Selle loomingulise ühenduse käekiri on samuti eri meediume sulatav, kuid kui Keerdi lavastused on oma kehalises väljenduses lähedased akrobaatikale, siis „Lingua franca” mõjub enam keha-uurimuslikult. Ühine on paljude erinevate väljendusvahendite kasutamine: „Lingua franca” on inspireeritud sünesteesia ideest ning lavastuses mängivad kehalise väljendusega võrdset rolli elav muusika (kontrabass) ja visuaalkunst (laval valmivad akrüülmaalid). Moon Productions on alles oma loomingulise tee alguses, võib eeldada, et sellist abstraktset, kehahiimi tehnikast lähtuvat suunda arendatakse edasi.

Kolmanda suuna, füüsilise narratiivi viljeleja Eestis on VAT Teater (loodud 1987). Neile omase füüsilise teatri suuna on nad välja

---

<sup>10</sup> Nende omaduste poolest on Keerdi looming maailmateatrist võrreldav Pina Bauschi tantsuteatriga ja trupiga DV8.

<sup>11</sup> Näiteks päevarutiini lahtimängimine lavastuses „Koon” (Tartu Uus Teater, 2016) või grupisuhete avamine lavastuses „PUNG” (Sõltumatu Tantsu Ühendus, 2012).

arendanud aastate jooksul, elemente sellest on märgata ka teatri algusaastate lavastustes. VAT Teatri mängulist, humoorikat, kehalisi metafoore täis esteetikat on loonud peamiselt teatri asutaja ja lavastaja Aare Toikka. VAT-i lavastustel on alati alusmaterjal, kuid see ei pea olema näidend. Trupp on kehalisi vahendeid kasutades lahti mänginud romaane („Pál-tänava poisid”, 2004), filme („Hea, paha ja inetu”, 2011) ja värsssteoseid („Faust”, 2012). Kui Renate Keerdi looming on visuaalselt pillav (rekvisiidid, kostüümid), siis VAT esindab visuaalselt minimalistikku suunda. Kui Keerd esitab vinti peale keerates argielu pildikesi, siis VAT Teater võtab tavaliselt jutustada suure loo. VAT panustab kehalise väljenduse täpsusele ning kohati ka pantomiimilaadsele tähenduste edastamisele. Nende füüsilise teatri lavastustes kasutatakse harva sõnu, kuid loo dramaturgia on sellegipoolest täpne ja selge. Ka VAT Teatrit iseloomustavad leidlikud detailid, sageli kasutatakse ühte ja sama rekvisiiti mitmes funktsioonis.

Aare Toikka kõrval on VAT Teatri loomingut hakanud suunama ka Tanel Saar, kes on VAT-i näitleja alates 1997. aastast ning on seal alates 2010. aastast ka lavastanud. Alates 2016. aastast õpib Saar EMTA lavakunstikoolis Jüri Naela juhendatud füüsilise teatri magistrkursusel. Järgnevalt vaatlen lähemalt Saare 2017. aastal esietendunud lavastust „Eine murul”, mis valmis õpingute ajal. „Eine murul” esindab narratiivipõhist suunda füüsilise teatri arenguloos Eestis.

### **„Eine murul”: animatsioonist füüsiliseks teatriks**

Priit Pärna 24-minutiline joonisanimatsioon, Eesti filmikunsti tähtteos „Eine murul” valmis 1987. aastal. Tanel Saare 90-minutiline samanimeline lavastus valmis VAT Teatris 30 aastat hiljem. „Eine murul” on „[e]hedat eksistentsiaalset traagikat ja vihast groteski põimiv sügavate ühiskondlik-poliitiliste ja kultuuriliste allusioonidega” (Laaniste 2006: 77) film, millega Priit Pärn murdis välja humoristi staatusest. Sellele aitas kaasa ka filmile osaks saanud rahvusvaheline





Stseen lavastusest „Eine murul”. Foto: Siim Vahur

tunnustus: filmi valmimine langes aega, mil Nõukogude Liidu reformimist-lagunemist jälgiti mujal maailmas erilise huviga. „Einet murul” võib vaadelda analüüsina elu võimalikkusest Nõukogude ühiskonnas (samas, 84). See on metafoorne ja groteskne, kasutatakse huumorit ja eneseirooniat. Film mõjub positiivse programmita stoilise vaatlusena talumatust asjade seisust, kuid tegemist ei ole võitleva protestifilmiga (samas), pigem võiks seda kirjeldada kui „omamoodi postmodernistlikku, dekonstruktiivset antitotalitaarpropagandafilmi” (samas, 88).

Filmis portreeritakse nelja tegelast, kes filmi lõpus kohtuvad üpris kentsakas tegevuses – taasesitades Édouard Manet’ maali „Eine rohelses” (1862–1863). Kõik neli tegelast liiguvad selle paradiisiaiana või unistuste täitumisena esitatud episoodi suunas ning kõikide tegevusi näidatakse sovetlikus hallis argipäevas, alanduste ja bürokraatia keskel. Samad neli tegelast toimetavad ka Tanel Saare lavastuses. Halli hiirekese Anna (Liisa Pulk) ülesandeks on maalil kehastumise tarbeks toiduaineid muretseda, kusjuures õunte hankimine osutub eriliseks katsumuseks, mis õnnestub vaid domineeriva

mehega poe taha hüpates. Georgil (Meelis Põdersoo) tuleb endale läbi nõukoguliku vari- ja naturaalmajanduse kadalipu hankida šikid valged püksid ja must pintsak, et Manet' pildil sobivalt poseerida. Kolmandaks jälgitakse Bertat (Kaia Skoblov), kes pildil peab kehastama naeratavat naist, kuid episoodi jooksul kaotab oma näo<sup>12</sup>. Neljas lugu räägib kafkalikust bürokraatiamasinast, kus Eduard (Margo Teder) peab võitlema, et saada ametnikelt pitsati ja templiga luba pargis piknik korraldada. Siin on allusioonid Nõukogude tege-  
likkusele eriti kerged tekkima.

Filmil on ka viies episood, milles näeme piknikulisi kiirustades Manet' maaliks kehastumas. Kui aga Tanel Saare lavastus lõpeb maalipildiga tagalaval, siis Pärn näitab paradiisliku, põgusa täiusliku hetke pöördumist tagasi endisesse troostitusse argipäeva. Ühe kõrvaltegelasena tuleb filmis mängu kunstnik, „kelle nägu meenutab Pablo Picasso kubistlikke autoportreid” (Laaniste 2006: 87) ning filmi viimases kaadris võetakse tema osa kokku võimsa poeetilise kujundiga: „ta silmitseb maas lamades igatsevalt taevas lendavaid linde, samal ajal kui tema käest on üle sõitnud teerull ning selle mustale asfaldile lennuka linnutiiva kujuliselt laiali määrinud” (samas, 87–88). Filmi lõpp on mitmemõtteline ja nukker. Mari Laaniste osutab, et kui film lõppenuks pildiks ümberkehastumise hetkega (nagu lavastus), oleks olnud võimalik käsitleda seda mööndustega õnneliku lõpuna, kuid Pärna sõnutsi oli siiski aasta 1987 ja mingit *happy end*'i polnud näha (samas, 88). Lavastuses kehastab Tanel Saar läbivat, igas episoodis ilmuvat tegelast – kunstnikku, kellel on mitu funktsiooni (näiteks kirjutab ta episoodide ehk tegelaste nimed veega uksele). Kunstniku tassivad pidevalt lavalt ära miilitsa või KGB-laste välimusega mehed, viidates nõukogudeaegsetele võimusuhetele. Kunstnikul on käes kõver pildiraam – ta on avangardist, kes ei mahu raamidesse. Lavastus lõpebki Saare stseeniga. Eelnevalt on tagalavale kogunenud kõigi nelja episoodi peategelased, rõõmsalt

---

<sup>12</sup> Siin tekkisid vaatajana seosed kehahiimi praktiku Étienne Decroux'ga: kattes näo, muutub keha väljendusrikkaks.



Stseen lavastusest „Eine murul”. Foto: Siim Vahur

juteldes moodustavad nad justkui omaette salaseltsi. Tagalavale ilmub roheline muru ja kunstpuu, tegelased asetavad end Manet’ maalilt tuntud poosidesse, pilt seisatub hetkeks ja valgus kustub. Eeslavale ilmub kunstnik (Tanel Saar), kes vaatleb oma kõverat raami, asetab seda üht- ja teistpidi. Taipame, et tagalaval asunud pilt võis olla tema looming ning nähtut on võimalik tõlgendada ka nii, et kõik see võis olla toimunud kunstniku peas.

Priit Pärna filmis näidatav maailm on hall ja inetu, absurdne ja julm. Pärn on öelnud, et tema eesmärk oli rääkida tõsist lugu, aga nii, et tulemus oleks mitmetasandiline, naljakas ja irooniline. Samuti soovis ta kirjeldada konkreetset ühiskonda realistlikult, kasutades pigem mängufilmile omast dramaatilist struktuuri. (Laaniste 2006: 87) Ka Saare lavastus on mitmetasandiline, naljakas ja irooniline ning dramaatiline struktuur sobib teatrilavale suurepäraselt. Iseküsimus on ühiskondlik tasand, mille aktualiseerituse osas lähevad kriitikute seisukohad lahku. Veiko Märka hinnangul on lavastuse üks pealiine „omaaegse miljöö võimendatud edasiandmine” ning lavastus on „ajaloomälu satiiriline värskendus” (Märka

2017). Piret Jaaks leiab, et lavastus „paistab silma ennekõike ajatute inimlike teemade käsitlemisega” (Jaaks 2017: 25). Mulle tunduvad mõlemad hinnangud pädevad, kuid näen ka kolmandat viisi. Lavastus toob küll tänu oma esteetikale meelde nõukogudeaegse halluse, kuid lendab sellest kõrgemale. Fookusesse tõuseb tõesti ajatu inimpsühholoogia, kuid etendust vaadates liiguvad mõtted tänasesse päeva: võib-olla polegi meie ühiskondlikus korralduses palju muutunud? Ja see on natuke õõvastavgi.

Filmist kolm korda pikemat lavastust esimest korda vaadates on tunne, et Saar on Pärna filmi kandnud lavale üle üksüheselt (filmis esinevate stseenide lahtimängimine võtab lavareaalsuses küll märksa kauem aega), süvenedes ilmneb aga selles kummastavas ülekandes rohkelt erinevaid detaile. Lavastus etendub VAT Teatri Tornisaalis, neutraalsel mustal lavapinnal. Lavaruum on lage, sinna veeretatakse vajaminevaid dekoratsioone ja asetatakse rekvisiite (kunstnik Pille Kose). Vaja on luua kümneid erinevaid ruume: elutoad, kontorid, töökojad, poed, bussid, väljakud, pargid, tänavad. Lavale veeretatakse raamid, aknad, ukSED, lauad ja diivanid. Loo keskmesse mängitakse alati antud stseeni peategelane, keda abistavad rekvisiitide toomisel ja kasutamisel kaasnäitlejad. Dekoratsioonid ja kostüümid on peamiselt tumedates, hallides toonides, rõhutades nõukogulikku argipäeva. Stseenide vahetused on hoogsad ja sujuvad, sageli markeeritakse neid mööbli liikumisega: näitlejad liigutavad mööblit ringjalt, kiirelt, konkreetselt, muutes tegevuspaiku.

Mööbli liigutamisega antakse edasi ka teisi tähendusi. Näiteks võib see kanda meeoleolu. Georgi loo alguses esitab Meelis Põder-soo ihaldusvärset, unistuste elu: grammofonimuusika, soe valgus, musklis mees lõhnapiilves. Siis aga puhub aknast ähvardav tuul, rekvisiidid lendavad (kaasnäitlejate abiga), seni ruumis avaralt asetse nud mööbel tõmbub kokku, läheneb Georgile. Tekib ängistav tunne, sisse tungib nõukogulik reaalsus. Teisalt võib mööbli liigutamine tähendada aja möödumist. Näiteks on Berta loos vaimukalt markeeritud peategelase rasestumine. Berta (Kaia Skoblov) ja teda külastanud mees (Margo Teder) istuvad romantiliselt naeratades diivanil.

Teiste näitlejate abiga keerleb kogu toa mööbel ringi, diivan pöörduv ja liigub tagasi endisesse asendisse – Bertal on ootamatult kõht ees ja tema kõrval istub hapu näoga mees, kes peagi naise elust haihtub.

Füüsilise teatri fookuses on kehaline väljenduslikkus. Millised on väljendusvahendid lavastuses „Eine murul”? Kuna lavastus on narratiivipõhine, tähenduste loomisele orienteeritud, siis kasutatakse seal palju pantomiimilist väljendust ning funktsionaalset, otstarbekohast liikumist (koreograaf Marge Ehrenbusch). Pantomiimile omaselt on väljenduslikud näitlejate näod: need võivad olla nõukogude ametnike osavõtmatud ja kurjad näod või näitab tegelane groteskselt naeratades välja oma võidujoovastust eesmärgi saavutamise puhul. Emotsioone võimendatakse humoorikal-grotesksel viisil nii kehakeele kui miimika abil, emotsioone rõhutab ka muusika.

Liikumine on viimistletud ja täpne, vastavalt meeleolule kas romantiline ja pehme või nurgeline ja groteskne. Romantiliselt voogavat tantsu kasutavad Berta loos Kaia Skoblov ja Margo Teder, kui mees tuleb naisele punase roosiga külla. Mitmel juhul on liikumiskeel groteskselt võimendatud. Näiteks Georgi loos, kui Georgil (Meelis Põdersoo) tuleb musta pintsaku ja valgete pükste hankimiseks muretseda pagaritöökojast leib. Seal leiab aset groteskne stseen, mis küllap peegeldab nõukogudeaegset töömoraali: näitlejad esitavad lodevaid, laisku ja veidralt väänlevaid pagareid.

Liikumisel on lavastuses mitu funktsiooni. Näiteks meeleolu muutumist antakse edasi liikumise kiirusega. Kui Anna või Georg on tegevuses, et muretseda lõpupildiks vajalikke asju, liiguvad nad mööda lava kiirustades, asjalikult, ka närviliselt, sest teekonda palistavad takistused. Või Eduardi aegluubis esitatud liikumine kafkalikes bürokraatiakoridorides eesmärgiga saada luba pikniku korraldamiseks. Lavastuses vahelduvad meeleolud ja liikumisviisid kiiresti, kuid kõike seda iseloomustab voogavus. Liikumiskeel, dekoratsioonid ja rekvisiidid, valgus ja muusika on kõik ühes suures voolus loo jutustamise teenistuses. Liikumiskeelt toetab aga eelkõige muusikaline ja helikujundus, mis aitavad kehaliste ja visuaalsete mustrite kordumisele kaasa. Madis Muuli komponeeritud muusika

tõuseb oluliseks meediumiks. Priit Pärna filmi helilooja on Olav Ehala. On huvitav, et kui suures osas võtab lavastus filmist n-ö otse üle, siis muusikat üle ei võeta. Muuli originaalmuusika nostalgiliste Olav Ehala ja muude tolle ajastu heiaustustega, kuid ka moodsate helidega, annab lavastuse atmosfäärile kihte juurde. Näiteks toetab rütmikas muusika Georgi stseeni, kus ta peab tegelema nõukoguliku naturaalmajandusega: et saada pintsakut-pükse, tuleb rätsepale viia prillid; et prille saada, tuleb muretseda kingad; et kingi saada, tuleb kingsepale viia leib; pagarid tahavad leiva eest õuna – õun aga veereb Georgi juurde tänaval. Sellist korduvate mustritega, erinevatest stseenidest koosnevat lugu aitavad koos hoida just muusikaliselt korduvad rütmid. Eduardi loos, kus peategelane peab liikuma kafkalikes kontorilabürintides, et saada ametnikult tempel paberile, mis lubaks korraldada einet murul, seob mehaaniline, rütmistatud muusika erinevate ametnike uste taga toimuvat ning rõhutab tõtakalt liikuvate ametnike asjatamist.

Korduvaid elemente on nii filmis kui ka lavastuses rohkesti. Need aitavad hoida dramaturgilist kompositsiooni ja loovad teosest terviku. Üks korduvaid meeolelu edasi andvaid elemente on näiteks mustade lindude lendamine koos linnukisaga. Filmis on linnud mõistagi joonistatud, teatrilaval tähistavad linde näitlejate käes kiiresti laperdavad mustad riidepalakad, mis ilmuvad igas episoodis. See lindude lend sümboliseerib justkui midagi ärevat, ohtlikku, tumedat. Näiteks nii filmis kui ka lavastuses laperdavad linnud Anna loos tänaval mahakukkunud kunstniku kohal ja seda saadab ähvardav heli.

Ka helikujundus loob rütmi: Tanel Saar kordab lava kõrval mikrofoni lausekatkeid, mis aitavad publikul loos järke hoida, kuid mõjuvad ka viitena ahistavale ühiskonnale. Näiteks Georgi loos ikka ja jälle korduv „Läheb, tead, kiireks”, mis tuletab meelde, et Georgil on asi ajada (muretseda pintsak ja püksid lõpupildiks). See korduv lause (nii filmis kui ka lavastuses) ka rütmistab lugu dramaturgiliselt ja loob suruvat-rõhuvat meeolelu.

Kui vaadelda „Eine murul” näitlemistehnikat (kõik neli näitlejat mängivad nelja loo jooksul kümneid erinevaid tegelasi), siis võib näha seoseid eespool esitatud füüsilise teatri strateegiatega. Lavastus on peaaegu sõnatu, kusjuures väheseid sõnu räägitakse vaid läbi vahendava meediumi – mikrofoni. Näitlejatelt nõuab narratiivi kehaline edastamine intensiivset kohalolu ja energiat. Muidugi on oluline ka lavastuse üldine meeleolu, kuid eelkõige on fookuses siiski tähenduste loomine.

Lavastus „Eine murul” lähtub üpriski ebatavalisest alusmaterjalist – tavapärase näidendi asemel joonisfilmist. Nagu füüsilisele teatrile kohane, on lavastus vormunud koosloome meetodit ja improvisatsiooni kasutades. Etendajatele on algimpulsiks olnud kehaline väljendus ja lavastuse fookus on just sellel. Samal ajal on lavastuses tähelepanu ka narratiivi ja tähenduste edastamisel, seetõttu võimegi „Eine murul” lavastust käsitleda füüsilise narratiivi suunda kuuluvana. Kuid postdramaatilisele teatrile omaselt on lavastuses oluliste väljendusvahenditena esil ka valgus, muusika, rekvisiidid, sõna.

Füüsiline teater on seotud paljude teiste teatriliikidega. Lavastus „Eine murul” on kõige lähemal visuaalteatrile. Ilmunud arvustustes lavastusele žanrimääratlust anda ei taheta, vaid Piret Jaaks ütleb, et „Eine murul” on „leidlik ja täpne visuaalteatri lavastus” (Jaaks 2017: 25). Mis on need põhjused, miks lavastust võib nimetada ka visuaalteatriks? Terminit „visuaalteater” kasutatakse enamasti ingliskeelses kultuuriruumis, kus see esineb sageli sõnapaarina „füüsiline ja visuaalteater”. Saksakeelses ja Lõuna-Euroopa kultuuriruumis kasutatakse aga paralleelselt termineid „nuku- või objektiteater” ning „visuaalteater”. Füüsiline teater paigutatakse saksakeelses kultuuriruumis pigem tantsuteatri alla. Seega, visuaalteatrit võib defineerida mitmeti, kuid taas on põhjust rääkida dominandist: visuaalteatris pole esiplaanil tekst, vaid pilt (vt ka Pesti 2013). VAT Teatris saab näha aga veel teistmoodi visuaalsust: visuaalsus tekkitakse kehaliste vahenditega vaataja peas. VATi lavastuste, ka „Eine murul” väline külg on minimalistlik ning visuaalseid pilte luuakse eelkõige näitleja füüsilise abil.

## Kokkuvõte

Füüsilise teatri mõiste kasutamine annab ühe võimaliku vaate teatrikunstide arengu mõtestamiseks ja etenduskunsti olemuse mõistmiseks. Terminid defineerisin järgmiselt: füüsiline teater on etenduskunsti liik, kus füüsiline väljenduslikkus domineerib teiste (teatri) kunstiliste vahendite üle. Füüsilise teatri lavastuse loomine saab algimpulsi ideest, mida soovitakse väljendada ennekõike kehaliselt, kuid sellele võivad loomisprotsessis lisanduda paljud erinevad väljendusvahendid. Füüsiline teater on vormiline, mitte sisuline mõiste. Füüsilisele teatrile on iseloomulik koosloome meetod ja improvisatsioon ning etendajale eriti intensiivne lavaline kohalolu ja energia.

Eesti teater on viimaste aastakümnete jooksul läbi teinud suured muutused ning füüsilise teatri tegemise ja selle mõtestamise vastu on tekkinud suurem huvi. Artiklis võtsin lähema vaatluse alla Tanel Saare 2017. aastal VAT Teatris esietendunud lavastuse „Eine murul”, mis põhineb Priit Pärna samanimelisel joonisfilmil. Lavastus on loodud lavakunstikooli füüsilise teatri magistriõpingute ajal – magistrikursuse avamine on toonud sellele teatrisuunale ka Eestis laiemat tähelepanu. „Eine murul” esindab narratiivipõhist suunda füüsilise teatri arenguloos Eestis. See on pea sõnatu lavastus, kus Priit Pärna film antakse edasi kehalisi ja pantomiimilisi vahendeid kasutades.

Füüsiline teater on üpriski lai katusmõiste, millel ei ole ühtselt kokku lepitud loomismeetodeid ega esteetikat. Küll aga saab seda mõtestada eri arengusuundade ning kokkupuudete kaudu teiste teatriliikidega. Terminid „füüsiline teater” kasulikkus uurijale seisneb eelkõige fookuse pakkumises. Kui määratleme mõne lavastuse füüsilise teatrina, pöörame tähelepanu just kehalisele väljendusele, etendaja kohalolule, energiale, visuaalsele ja materiaalsele kvaliteedile.



## KIRJANDUS

- Deck, Jan 2011. Politisch Theater machen – eine Einleitung. – Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten. Hrsg. Jan Deck, Angelika Sieburg. Bielefeld: Transcript, 11–28.
- Epner, Luule 2011. Autoriteater ja kollektiivne „leiutamine”. – Sirp 8.10.
- Epner, Luule 2013. Teispool draamat: tekst nullindate teatris. – Methis 11, 116–129.
- Etchells, Tim 2004. More and More Clever Watching More and More Stupid. – Live: Art and Performance. Ed. Adrian Heathfield. London: Tate Publishing, 196–199.
- Fischer-Lichte, Erika 2008. The Transformative Power of Performance. London, New York: Routledge.
- Haamer, Kadi 2011. Näitleja (füüsilis-vaimse) kohalolu ja kehastumiskogemuse fenomenoloogiline uurimine postdramaatilise teatri kontekstis. – Methis 8, 62–76.
- Heddon, Deirdre; Jane Milling 2006. Devising Performance: A Critical History. New York: Palgrave Macmillan.
- Jaaks, Piret 2017. Igavikuline eine murul. – Teater. Muusika. Kino 6, 25–27.
- Laaniste, Mari 2006. „Eine murul”. Ühe animafilmi tekst ja kontekst. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 4, 77–97.
- Lehmann, Hans-Thies 1999. Die Gegenwart des Theaters. – Transformationen: Theater der neunziger Jahre. Hrsg. Erika Fisher-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler. Berlin: Verlag der Autoren, 13–26.
- Lehmann, Hans-Thies 2011. Proloog. Tlk Eero Epner. – Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 235–252.
- Lepecki, André 2004. Exhausting Dance. – Live: Art and Performance. Ed. Adam Heathfield. London: Tate Publishing, 120–127.
- Murray, Simon; John Keefe 2007. Physical Theatres. A Critical Introduction. London, New York: Routledge.
- Märka, Veiko 2017. Kolgata tee piknikule. – Sirp 2.06.
- Nael, Jüri 2016. Iga artist peab leiutama oma jalgratta. Intervjuu Marie Pulleritsule. – Sirp 6.05.
- Parmakson, Annemari 2015. Performansiteater: mõiste ja eripära. Bakalau-reusetöö. Tartu Ülikool.

- Pesti, Madli 2013. Visuaalteater kui kunstide sulam. – Sirp 26.09.
- Pesti, Madli 2016. Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris. Doktoritöö. Tartu Ülikool.
- Raudsepp, Evelyn 2013. Tehnoloogiline teater Eestis 1996–2013. Bakalau-reusetöö. Tartu Ülikool.
- Raudsepp, Evelyn 2017. Installatiivsus teatrilavastustes: Eesti teatri näitel 2014–2017. Magistritöö. Eesti Kunstiakadeemia.
- Roy, Sanjoy 2008. Step-by-step Guide to Dance: DV8 Physical Theatre. – The Guardian 21.10.
- Ruusna, Kristi 2016. Täiskasvanutele suunatud nuku-, objekti- ja visuaal-teater. Teoreetilisi vaatepunkte praktiliste näidete alusel. Magistritöö. Tartu Ülikool.
- Siegmund, Gerald 2003. Strategies of Avoidance. – Performance Research 8(2): 87. London: Routledge.
- Torop, Peeter 2008. Multimeedialisus. – Keel ja Kirjandus 8-9, 721–734.
- Tudre, Kadi 2008. Olla liikumatult huvitav. – Sirp 20.06.

#### VEEBIALLIKAD

DV8 = DV8 Physical Theatre kodulehekülg. [www.DV8.co.uk](http://www.DV8.co.uk) (19.06.2017).

## SUMMARY

### ABOUT THE CONCEPT AND DEVELOPMENT OF PHYSICAL THEATRE. ON THE EXAMPLE OF VAT THEATRE PRODUCTION “THE LUNCHEON ON THE GRASS”

One of the aims of the article is to define physical theatre. Physical theatre belongs to the performing arts, where physical expression dominates over other means of expression. The impulse to create a physical theatre performance comes from an idea or theme that the director and the performers want to express first and foremost physically. During the creative process several other means of expressions can be used in addition to the physical. Physical theatre is a formal concept, not a semantic one. The performers can express a diversity of content through physical means.

Physical theatre often uses devised methods and improvisation. The performers display an intensive presence and energy on stage. The term physical theatre was first introduced by Lloyd Newson, who created DV8 Physical Theatre in 1986. The article sketches the four paths of development of physical theatre: the tradition of corporeal mime and pantomime, the tradition of different forms of dance, the tradition set out by avant-garde and performance art, and the tradition of physicalizing narrative.

The development of physical theatre in Estonia is not very widespread. Out of the four traditions, three are present in Estonia: those of dance (Renate Keerd), narrative (VAT Theatre) and corporeal mime (Moon Productions). The article takes a closer look at the physical theatre production “The Luncheon on the Grass”, a physical narrative based production by VAT Theatre (director Tanel Saar, 2017).

Physical theatre is an umbrella term that does not have a clearly defined set of creative methods or aesthetics. The usefulness of the

term for theatre research lies in the fact that the term allows focus. If a performance is determined to be an example of physical theatre, our attention can be directed to physical expression, the presence and energy of the performer, and the visual and material qualities of the performance.

**Keywords:** contemporary theatre, from animation to performance, theatre terminology in Estonian

# TANTSITUD „KALEVIPOEG” LÄBI RAHVUSLIKE SOOSTEREOTÜÜPIDE PRISMA

Heili Einasto

Tallinna Ülikool

**Ülevaade.** Eesti Vabariigi sünd 1918. aastal andis tugeva tõuke rahvusliku kutselise teatri, sh tantsuteatri arengule. Siiski jõudsid rahvuslikud algupärandid, st eesti ainekule tuginevad ja kohalike heliloojate muusikale loodud tantsuteosed lavale alles 1930. aastatel. Üheks esimeseks rahvuslikuks teemaks on Kalevipoja lugu, mille esimene tantsuline käsitus on pärit aastast 1934. See oli aeg, mil Eestis, nagu mujalgi Euroopas, tugevnesid rahvuslikud meeleolud ning kirjandusliku rahvuskangelase toomine lavale rahvatantsudest inspireeritud liikumismaterjaliga läks üldise vooluga kaasa. Enne sõda alustati tööd ka Kalevipoja-teemalise balleti väljatoomiseks Estonia teatris, kuid okupatsioonide ja sõja tõttu jäi see idee toona realiseerimata ning uuesti jõudis Eugen Kapi muusikale loodud tantsuline „Kalevipoeg” lavalaudadele 1948. aastal Estonias, 1950. aastal Vanemuises, jällegi Estonias 1953. ning 1961. aastal. Kuna lavastuste lähenemine soolisusele oli üsna sarnane, koreograafilistele erinevustele vaatamata, käsitlen neid siinkohal ühtse tervikuna, abiks 1953. aasta lavastuse jäädvustatud lõigud filmist „Kui saabub õhtu” (1955). Just nendes avalduvat rahvuslikku soolisust parodeerib Sulev Nõmmiku 1981. aastal Eesti Televisiooni saate „Harilik kontsert” ühe osana loodud ballettpantomii „Kalevipoeg”, mis oli artikli esmane inspireerija. Uued versioonid Eugen Kapi muusikaga koreograafilisest poemist tulid lavale Vanemuises Ülo Vilimaalt (1985) ja Estonias Tiit Härmilt („Kalevite kange poega”, 1986); käsitlen neist esimest. Kõik nimetatud lavastused kasutasid ühe koreograafilise lähtepunktina tugevalt markeeritud soolisusega lavalist rahvatantsu, mille võidukäik sai samuti alguse 1930. aastatest. Põgusalt puudutan Dmitri Hartšenko Vanemuises lavastatud postmodernistlikku „Exitust” (1998), milles oli loobutud nii Särevi librestost, Eugen Kapi muusikast kui ka lavalisest rahvatantsust.

**Võtmesõnad:** rahvuslus, soorollid, sooline stereotüüp, eesti ballett, lavaline rahvatants

## Sissejuhatus

Mõni aasta tagasi näitasin Tallinna Ülikooli sisseastumiseksamitel Sulev Nõmmiku tantsulist sketši „Kalevipoeg” (1981), mida tudengikandidaadid pidid analüüsima. Kirjatöid lugedes torkas silma asjaolu, et enamik ei tuvastanud isegi tegelasi (Saarepiigat ja Kalevipoega), rääkimata parodeeritavatest olukordadest ja käitumis- mustritest. See tõik saigi selle artikli kirjutamise tõukeks, mistõttu alustan just sketši analüüsist. Kuid see lühike paroodia ei sündinud tühjalt kohalt, vaid sellel oli mitu eellugu „Kalevipoja” koreograafiliste lahenduste kujul, millest mõnes oli Nõmmik Estonia tantsijana kaasagi teinud. Numbril on ka järellugu „Kalevipoja” uute tantsitud versioonidena. Kuna ühe artikli raames on võimatu kõikehõlmavalt lavastustest rääkida, valisin sketšist lähtuvalt rahvuslike sooliste stereotüüpide teema.

Asjasse süüvides avastasin, et kättesaadavat materjali „Kalevipoja” tantsitud versioonide kohta on ebaühtlaselt. Eesti Ringhäälingu arhiivis on katkendid Ida Urbeli ja Udo Väljaotsa 1953. aastal Estonias lavastatud „Kalevipojast” ja Vanemuises 1985. aastal Ülo Vilimaa välja toodud versioonist. On arvustusi ja ülevaateid Gerd Negro (1934), Helmi Tohvelmani (1948), Ida Urbeli (1950), Vladimir Burmeisteri ja Senta Otsa (1961), Ülo Vilimaa (1985) lavastuste kohta; samas on vähe kirjutatud Tiit Härmi „Kalevite kangest pojast” (1986) ja Dmitri Hartšenko Kalevipoja-ainelisest „Exitusest” (1998). Allikmaterjalid on piiritlenud ka käsitletavat: kui need ei võimalda soolisust piisavalt analüüsida, olen lavastuse kas täiesti kõrvale jätnud (Härmi versiooni puhul) või seda puudutanud sel määral, mil allikas võimaldab (Hartšenko lavastuse juures). Samuti olen suuresti üheks peatükiks koondanud tantsitud „Kalevipoja” sõrajärgsed versioonid, mis soolisest vaatepunktist on väga sarnased, muudele lavastuslikele erinevustele vaatamata. Kui teisiti pole öeldud, viitab pealkiri „Kalevipoeg” Andres Särevi libretoga Eugen Kapi muusikaga koreograafilisele poemile, mille aluseks on Kreutzwaldi loodud eepos.

## Paroodiline Kalevipoja ja Saarepiiga lugu

Sulev Nõmmiku teleprogramm „Harilik kontsert” sisaldab viieminutilise sketši Saarepiigast ja Kalevipojast, mida nimetatakse ballettpantomiiimiks „Kalevipoeg”. Teleprogrammi paroodia on mitmekihiline: esmalt ironiseeritakse nõukogude taidluskultuuri ülemäärase ambitsioonikuse üle, kus kolhooside-sovhooside hobiringides võeti esitamiseks üle jõu käivat kunstilist materjali, mis sageli mõjus soovimatult koomilisena. Lisaks sellele pilatakse klassikalise balleti ja lavalise rahvatantsu vormilisi ja neis esinevaid soolisi klišeetid.

Stseen algab maas „luigepoosis”<sup>1</sup> oleva valgeisse rahvarõivaisse riietatud blondi Saarepiiga (näitlejanna Ines Aru) ärkamisega harfihelide saatel käsi lainetades, mille plastika toob esile naiseliku õrnuse ja graatsia. Neiu ajab end istuma ja tema poos – pea pisut kuklas, käed graatsiliselt külgedel – on iseloomulik paljudele harraid tütarlapsi kujutavatele ballettidele. Sel ajal kui ta kätega ujub ja neid luigelikult lehvitab, tuleb ujudes blond mees – Kalevipoeg (balletiharidusega lavastaja Sulev Nõmmik), peas sinine murumütsike, seljas sinine „rahvuslik” tuunika, jalas valged püksid. Ta on turske ja naisest pisut lühem, mis kohe lõhub ettekujutust pikast ja sihvakast kangelasest, kes peaks õrnast tütarlapsest tublisti pikem olema. Mõlemad on blondid (parukates), nagu rahvusromantiline diskursus põhjamaalase (ja eestlase) puhul ette näeb. Rannale ujunud Kalevipoeg on väsinult maas, kui Saarepiiga teda märkab ja huikab („Ma vaatan paadist kiikriga, kui kaugelt paistab Saaremaa”), ise samal ajal kelmikalt, teeseldud häbelikkusega küljele vaadates.

Kui traditsiooniline soolisuse diskursus käsitleb meest naist jälitava kütina ja suhete algatajana, siis sketšis võtab Saarepiiga

---

<sup>1</sup> Poosis istumine maas kõverdatud jalal, teine jalg ette sirutatud, mille kohale keha on ette kummardunud, käed jala kohale sirutatud. Selline poos on tuttav „Luikede järve” II vaatusest, kus luigeks nõiutud printsess Odette on nimetatud poosis hetkel, kui tema juurde tuleb teda nõidusest päästa sooviv prints Siegfried. Sama poosi on kasutatud ka etüüdis „Surev luik”. Mõlemad on klassikalise balleti traditsiooniga tuttavas kultuuriruumis kohe äratuntavad.

suhteohjad kindlalt oma kätte. Kalevipoeg ajab end põlvili ja kuu- lab Saarepiiga sireenihuiget, pöörates pead ühele ja teisele poole ning jättes nii kergelt kohtlase mulje. Saarepiiga ei jää Kalevipoja taipamist ära ootama, vaid ruttab mehe juurde ning haarab ta oma embusse. Kalevipoeg innustub sellest ja teeb, nagu paljude klassi- kaliste ballettide kangelased, Saarepiiga ümber suuri *jeté*-hüppeid (mida välise sarnasuse tõttu on nimetatud ka üle-kraavi hüpeteks), millele naine vastab erutust väljendavate balletilike tippivate (*bour- rée*) sammudega kohapeal, lehvitades käte kui tiibadega – kõik tema liigutustes on liialdatult ülinaiselik. Selliseid liigutusi sooritavad balletikangelannad oma variatsioonides, kuid Ines Aru ei ole hapra baleriinikehaga, vaid toekas naine. Seejärel tõstab ta jala taha pääsu- kesse (arabeski) ning Kalevipoeg pöörab teda selles poosis – just nii, nagu näeme paljudes balletiduettides; seejärel on Saarepiigal teine poos (jalg kergelt kõverdatult ees – *attitude en avant*'is), Kalevipoeg hoiab neidu kätest ning keerutab teda. Järgneb veel paar tüüpilist balletipoosi, seejärel laskuvad mõlemad põlvili ning Kalevipoeg teeb õhus kätega ümber Saarepiiga näo suure ringi nagu õhates: küll sa oled kaunis! Saarepiiga reageerib õrnalt ja heidab siis kutsuvalt selili, Kalevipoeg vaatab teda pisut nõutult ja viskub siis selili naise kõr- vale, teda puudutamata. See on otsekui viide eesti mehe seksuaal- sele taipamatusele ja meenutab anekdooti, milles eesti mees naudib seksi harvemini kui esineb jõulusid. Harfihelide rahutus väljendab Kalevipojas vemmeldavat verd, ta rähkleb seljal, misjärel tõuseb põl- vedele ja ringutab korduvalt, samal ajal kui Saarepiiga maas rind- kere lainetusega sellele kutsuvalt reageerib. Kalevipoeg ei suuda enda kirge taltsutada: ta tõuseb püsti ja haarab maast hiigelrahnu, mille tõstab pea kohale ning heidab eemale – nii rõhutatakse kan- gelase tugevust ja viidatakse kiviviskamise stseenile (meenutagem, et just kivi viskamisega sai Kalevipoeg kuningaks) nii eeposes kui ka varasemates tantsitud Kalevipoja-lugudes. Siis haarab ta suure sarvpasuna (mida sõjajärgses lavastuses kasutas Tark) ja kuulutab seda puhudes oma saavutust kõigile lähedal ja kaugel – jällegi võib selles tegevuses aimata irooniat meeste enesekiituse üle. Saarepiiga



jookseb Kalevipoja juurde ja haarab ta vaimustunud naeratusega oma embusse – milline mees, milline kangelane! Ja siis lähevad nad võidukate sammudega kaljurahnude taha, mille varjus nad ühte heidavad.

Möödub aeg, mõlemad tulevad jooksupolkas hüpeldes välja, rõhutades õnnelikku paarisuhet, algul rinnati tantsides, siis aga lükkab Saarepiiga Kalevipoega ühele poole ja teisele poole – vastupidiselt tavalisele soolisele jaotusele tantsus, kus mees naist suunab ja juhib – ning annab seejärel Kalevipojale tema sarve, millest mees jälle võidukalt puhub. Nüüd kahmab Saarepiiga mehel käest kinni ning tirib ta jälle kaljude varju, kuigi Kalevipoeg proovib ära joosta, kui taipab, kuhu teda tõmmatakse – mis on vastupidine tavapärasele arusaamale, mille järgi just mees on see, kes kogu aeg seksida tahab. Pärast viivitust tulevad mõlemad Saarepiiga entusiastlikul vedamisel välja ning naine paneb mehe arabeski (nii taha kui ka ette), teda jalgapidi keerutades – vastupidiselt sketši algusele – ja jookseb siis sarvpasuna järele. Kui Kalevipoeg olukorda mõistab, hüppab ta vette ja ujub minema; Saarepiiga jääb üksi, nuusutab mõtlikult jahisarve, püüdes taibata, mis mehe eemale peletas, ja laskub siis ühele põlvele, ahastav-igatsev-kutsuvasse hei-kuhu-sa-ometi-läksid poosi, nõjatudes sarvpasunale kui sauale.

Lühike sketš naeruvääristab peenelt soolisi stereotüüpe (millest lähemalt edaspidi), mis esinevad klassikalises balletis ja rahvuslikus diskursuses ning on mõlema mõjul jõuliselt kinnistunud lavalise rahvatantsu traditsiooni: tegelaste blond pea, Saarepiigale kui tütarlapsele sobilik malbus ja kelmikus, Kalevipoja ülirohutatud tugevus, mis varjab aeglast taipamisvõimet. Soorolle pannakse kahtluse alla vastassugupoolele omaseid jooni näidates: nii on siin erootiliselt aktiivsem pool Saarepiiga, kelle seksuaalse rahuldamatuse eest Kalevipoeg lõpuks minema ujub. Ja kogu oma tugevuse juures näeme Kalevipojas eesti mehele sageli omistatavat aeglast mõtlemist ja isegi juhumust, millele Kreutzwaldki eeposes mitmel korral tähelepanu juhib.

## Esimene tantsitud „Kalevipoeg”

Sulev Nõmmiku paroodia ei sündinud tühjalt kohalt, vaid sellel oli pikk eellugu. Esimesena tõi Kalevipoja teema tantsulavale Gerd Negro (1891–1974), kes 1934. aastal lavastas „Kalevipoja süüdi” Eugen Kapi, Evald Aava ja Adolf Vedro muusikale. Süüdis oli kolm osa: „Noor Kalevipoeg”, „Kalevipoeg ja Saareneiu” ning „Kalevipoja surm”. Arvustused toovad välja, et esimeses osas näidatakse „ürg-sangarit” (tantsis Dionis Anvelt), keda näeme murul kurnikaikaga mängimas; teises osas „oli õnnelikult lavastatud ja tantsus läbi viidud see looduslaste üksteise uudistamine, arglikust lähenemisest kujunev järkjärguline dramaatiliselt kaldumine, kusjuures rääkida lasti enam aimustel kui i-le punkti peale pandi” (ArA 1934) ning kolmandas oli kujutatud kangelase võitlust pörgulistega, üheks tegelaseks „jubedust äratavas maskis sortsiplika [kes] varitseb mõõgaga Kalevipoega ja löikab kangelase jalad” (Udistantse 1934). Nii pakub juba esimene Kalevipoja tantsuversioon nii eeposest võetud materjali kui ka rahvatantsudele tugineva koreograafiaga rahvuse kui „kujuteldava kogukonna” (Anderson 1983) paremaks sidumiseks pasliku kuvandi, mida iseloomustavad perekonnaliikmeid tähistavad mõisted: rahvusel on „isamaa”, rahvuskaaslased on „vennad ja õed”, rahvuslikud juhid „rahva pojad”, kodune keel on „emakeel”. Just selline keelekasutus „millega tutvuti ema põlvel ja millest lahkutakse hauas”, taastab mineviku ning „loob kujuteldava hõimluse ning tulevikuunistused” (Anderson 1983: 154). Perekujund teeb rahvusest loodusliku nähtuse, mida peab kaitsma ja väärtustama, ning naistel on sellises kuvandis üsna vastuoluline roll: ühest küljest on nad samasugused rahvuse liikmed nagu mehed, teisest küljest aga nähakse nende rolli rahvuses meeste omast erinevana.<sup>2</sup> Kõige olulisem naise roll rahvuses on ema oma, mis Negro „Kalevipoja süüdis” veel puudus. Küll aga oli süüdis esindatud naine teises

---

<sup>2</sup> Soolisuse ja rahvuseluse teemat on põhjalikumalt käsitlenud Kandiyoti 1991, Yuval-Davis 1997.

rahvusele olulises rollis: kangelase mõrjsja, süütu neitsi, keda peab hoidma ja kaitsma kui rahvuslikku aaret – just selline oli Neggo lavastuses Geeni Raudsepa esitatud Saareneiu: „kerge liikumisega ja arguse [loe: tagasihoidlikkuse – HE] väljendustega” (ArA 1934). Seejuures on „ununenu”, et Kreutzwaldi eeposes on Saarepiiga teise mehe mõrjsja, kelle noor Kalevipoeg vägistab: „Saare piiga, peenikene, / Istus ise mehe kõrva, / Langes lapse rumalusel / Kogemata kalda peale, / Sammeldunud kivisängi. / Saare piiga, sõstrasilma! / Mis sul veeres vigastusta? / Miks sa kisal kiljatama, / Pisarate kaebepillil / Hakkad appi hüüdemaie? / Kas sind Kalevi kaisussa, / Armusüle haudumisel / Niuetest ehk niksatie, / Labaluust ehk naksatie / Puusaluie pigistie? / Mis sul tüli tehtanekse, / Mis sul viga sünnitie?” (Kreutzwald 1975: 54). Saareneiu ja Kalevipoja suhte tantsulised versioonid on rahvuslikule diskursusele sobivalt romantilises võtmes.

Negatiivseid tegelasi ehk põrgulisi juhtis Sortsiipiiga (Salme Reek), kes oli „jubedas maskis gongi ja üksikute trummilöökidest saatel tantsimas pahaaimamatult magava Kalevipoja ümber mõõgavarguse stseenis” (A.M. 1934), ja hiljem ta „varitseb mõõgaga Kalevipoega ja lõikab kangelase jalad” (Uudistantse 1934). Nii kehastab Põrgupiiga pahelist ja hukatusse viivat, n-ö langenud naist, kes on vastandatud tervele ja looduslähedasele rahvuslikule naisele. On tähelepanuväärne, et kangelase surm saabus selles lavastuses just kurja naistegelase käe läbi. Nii vastandati selles versioonis „omad” ja „vaenlased” just naistegelaste kaudu: kui looduslaps Saareneiu, kelles on potentsiaali saada „rahvuse emaks”, kuulub hoidmisele ja kaitsmisele, siis Põrgupiiga on ohtlik ja hävitav „teine”.

Rahvuslikud kangelased, nagu ka eepose ja tantsulavastuste Kalevipoeg, esindavad traditsioonilist hegemoonilist maskuliinsust. Kreutzwaldi Kalevipoeg on suur ja tugev mees, kes on aeglane vihastuma, kuid kord üles keeratuna on teda raske, kui mitte võimatu peatada. Ta on töökas, valmis rabama oma maa või rahvuse – või tavalistes oludes perekonna – nimel, üsna kidakeelne ja tundub emotsioonituna (Kolga 2000) ja just selline on stereotüüpne ettekujutus eesti mehest. Neggo süidis mõjus Kalevipoeg hiiglaslikuna,

tema liikumist iseloomustasid laiad kaared ja kõrghüpped (kurninua õhkupildumise hetkedel), rasked astumised ja kehahoid, milles oli tunda „võitlusemehe olemust ja rühti” (ArA 1934). Traditsioonilise maskuliinsusega ei sobi kokku see, mida Artur Adson kirjeldas kui „teatraalseid ringutusi ja ahastusväljendusi surma eel”; arvustaja meelest tulnuks need retušeerida ja „asetada traagika ütleme sangari turja, keha vähemliikuvusse, kuid ometi väljenduslikku olekusse” (ArA 1934). Kangelase jõulisele tantsukeelele vastandus pörguliste „kukerpallitamine” (Gerd Neggo stuudio 1934), milles väljendus kerglus ja vähene tõsiseltvõetavus ning mis vastandas meestegelased omavahel, sarnaselt naistegelastega. Seejuures on dihhotoomia vastupidine: kui rahvuskangelane on raskepärane, tema pruut aga õrn ja habras, siis meessoost vaenlane on kerglane, tema kaasa seevastu tugev ja võimukas.

### Rahvusliku tantsukeele loomine

Kõikides „Kalevipoja” tantsulistes versioonides peale Hartšenko 1998. aasta „Exituse” on koreograafilise keele aluseks rohkemal või vähemal määral lavaline rahvatants. Seejuures tuleb mainida, et erinevalt muu folkloori kogumisest ja uurimisest, mis sai alguse koos rahvusliku eneseteadvuse tõusuga 19. sajandi teisel poolel, hakati rahvatantsu kohta käivaid andmeid koguma alles 20. sajandi algul Eesti Üliõpilaste Seltsi liikmete eestvõttel (Torop 2008: 15). Soomes võimlemisõpetajaks õppinud Anna Raudkats (1886–1965) tegi esimesed rahvatantsu kogumisretked 1913. aastal. Raudkatsi „Eesti rahvatantsudes” (1926) kirjeldati nii rahva hulgast kogutud tantsumaterjali kui ka selle alusel loodud autori enda tantse, sh „Tuljakut”. Aasta hiljem ilmus kogumik „Valik Põhjamaade rahvatantse” ning järgmistel aastatel mitu Raudkatsi kirjutatud laulumängude raamatut (Teller 2012: 39). Teadaolevalt oli Raudkats ka üks esimesi rahvatantsuetenduste publiku ette toojaid, millega ta pani aluse lavalise rahvatantsu harrastusele (Torop 2008: 16). Võib oletada, et Neggo kasutas Raudkatsi avaldatud materjale „Kalevipoja süüdi” loomiseks.

Siiski ei olnud kõik tantsutegelased ühel arvamusel eesti rahvatantsu autentsuse ja selle lavale seadmise väärtuse üle – eriarvamusel selles osas oli näiteks Rahel Olbrei (1898–1984), kes 1940. aastal pidi Estonia teatris „Kalevipoja” lavale tooma, kuid selle katkestasid Olbrei haigus ning okupatsioonid. Veel 1936. aastal oli ta Justa Kurfeldtile antud intervjuus seisukohal, et elavana säilinud eesti tants koosneb suurelt osalt võõrsilt laenatud materjalist. Selleks et leida nn ehtne rahvuslik osa, „Puhastatagu rahvatants, heidetagu välja kõik võõras, töötatagu läbi kõik muuseumid ja arhiivid – võib-olla leidub siis see, mis on nii-ütelda ürg-eestiline rahvatantsus” (Kurfeldt 1936: 68). Olbrei arvas, et omapärasemad võiksid olla need tantsud, „mis on kujunenud välja teatud töö- ja tegevusliikumisest, vahest sedalaadi nagu pulgatants” (Kurfeldt 1936: 68). Siiski kahtles Olbrei, kas need tantsud on puhtal kujul laval kasutatavad: „Kui ma seaksin lavale sellase labajalavalsi nagu seda tantsivad praegu vanimad tundjad – see on lõputa korduv ikka ühesugune tammumine tervel jalal, keha võimalikult liikumatuna ja rahulikuna hoides – siis kukuks see tants kindlasti laval läbi” (Kurfeldt 1936: 68).

Olbrei muutis hiljem osaliselt oma seisukohta; võimalik, et seda toetas avalikkuse kasvav huvi rahvatantsude kogumise ja kirjeldamise vastu. Gerd Negro rahvatantsuseadete etendusega samal 1934. aastal toimusid I Eesti Mängud, kus esitati kogutud ja soveldatud (arranžeeritud) rahvatantse. Rahvatantsuliikumise algatajad käisid välja idee, et kõigil suurematel eeskavaga rahvapidudel tuleb leida koht rahvatantsudele ja -muusikale (Kermik 1983: 122). 1930. aastatel jätkasid välitöödega Rudolf Põldmäe (1908–1988), Herbert Tampere (1909–1975), Ullo Toomi (1902–1983) ja teised. Esimesed kaks avaldasid oma „Valimiku Eesti rahvatantse” 1938. aastal, Toomi üllitas samanimelise kogumiku 1947 ning ülimahuka teose „Eesti rahvatantsud” 1953. Toomi viimane teos sai nõukogude korra toel rahvatantsuharrastuse põhimaterjaliks ning mõjutas tugevalt lavalise rahvatantsu esitamise stiili (Teller 2012: 38).

## Sõjajärgsed „Kalevipojad”

Nõukogude võim soovis oma riigikorra tugevdamiseks ja ideoloogia populariseerimiseks kasutada rahvuslikke teemasid: kunst olgu vormilt rahvuslik ja sisult sotsialistlik. Nii sai eluõiguse ka „Kalevipoeg”, mille libreto oli kirjutanud Andres Särev (1902–1970) ja muusika Eugen Kapp (1908–1996) – sama koreograafiline poem, millega oli Estonias tööd alustanud Rahel Olbrei, kes aga 1944. aastal Rootsi põgenes. Nüüd anti „Kalevipoja” lavastamise ülesanne Gerd Negro õpilasele Helmi Tohvelmanile (1900–1983) ja lavale jõudis see 1948. aastal. Hilisemad lavastused Vanemuises (1950, koreograaf Ida Urbel), Estonias 1953 (koreograafid Ida Urbel ja Udo Väljaots) ning 1961 (Vladimir Burmeister ja Senta Ots) lähtusid samast libretost ning olid erinevatele koreograafilistele lahendustele vaatamata sooliste suhete näitamisel üsna sarnased.

Voldemar Haasi kujunduses on tunda nii Kristjan Raua eesti muinasaja kui ka vene kunstnik Nikolai Roerichi slaavi muinasaja kujutelma, milles tooni annavad puidust linnused, kaljused saared, heledad tuunikad ja kapukad meestel ning pikad rahvuslike motiividega rüüd või valged pluusid koos triibuliste seelikutega naistel. Tuuslarist ja tema kaaskonnast on tehtud keskaja kuradit meenutavad saba ja sarvedega tegelased. Rahvas on heledapäine, naised kindlasti pikkade blondide palmikute või lahtiste juustega. Nii on loodud visuaalselt ühtne pilt rahvast, kes meenutab Kitzbergi Tammarusid: „kollaste juuste ja siniste silmadega” (Kitzberg 1969: 32). Ka Tohvelmani esimene Kalevipoeg Ferdinand Veike oli heledapäine. Näitlejanna Naima Kasak on meenutanud, et valis koos lavastajaga Kalevipoja osatäitjat ning teineteisest sõltumatult pidasid nad Ferdinand Veiket sobivaimaks: „Ta oli Kalevipojaks nagu loodud – hea kasvuga, intelligentne – eestipärase näoplaaniga, heledajuukselise pea ja sinisilmadega” (tsit Lepik 2008: 33).

Sõjajärgne „Kalevipoeg” oli kolmevaatuseline koreograafiline poem. Erinevalt eeposest, kus naised on vaid põgusalt esindatud, olid nad tantsulaval esindatud kangelasega võrdväärselt, seda nii



*„Kalevipoeg” 1948. Koreograaf Helmi Tohvelman. Kalevipoeg – Ferdinand Veike, Saarepiiga – Geeni Raudsepp. Armin Alla foto. Rahvusooper Estonia arhiiv*

emana, mõrsjana kui ka ahvatlejana. Kalevipoja mitme vastase asemel oli aga tegemist nende koondkujuga – Sortsiga. Tantsulavastuse esimene vaatus toimus Kalevite talus, kus lesk Lindat külastavad kosilased, sh Sorts, kes Linda keeldumisele vastab ähvardustega. Kui Kalevipoeg on koos kaaslastega tööle läinud, tuleb Sorts Lindat röövima, kuid Linda kivistub. Kõju jõudnud Kalevipoeg leiab ema kivikuju ning selle juurest Sortsi kübara. Noormees otsustab kurjategijale ema eest kätte tasuda. Teine vaatus on pühendatud Saarepiiga ja Kalevipoja armastusloole ning Kalevipoja mõõgaostule Soome seppade juures, viimases vaatuses saab Kalevipojast osavõistluste kaudu rahvajuht. Selle sündmuse pidulikku tähistamist katkestab teade, et Sorts on maale tunginud ning küladest neid röövinud. (Siinkohal tahaksin juhtida tähelepanu sellele, et rahvuluse diskursuses on just noored neid need, keda röövitakse ja keda kangelane peab vabastama – mitte kunagi ei ole sellise tegevuse sihtmärgiks mehed ega ainult vanurid. Noored naised esindavad

süüüt, veel ärkamata seksuaalsust, on tulevased võimalikud rahvuse emad ja seetõttu tuleb neid erilise hoolega hoida.) Kalevipoeg läheb põrgusse, vabastab neid, lennutab Sortsi poolenisti kaljusse ning naaseb võidukalt maa peale. (Lepik 2008: 90–103)

Sõjajärgsetest „Kalevipoja” lavastustest on põhjalikult kirjutatud Lea Tormis (1963 ja 1967). Ta rõhutab, et toonane aeg vajas „suuremastaabilist, kangelasliku kõlaga” lavastust, milles Kalevipoeg oli „rahva jõu monumentaalseks kehastuseks” (Tormis 1967: 95). Koreograafiline poeem keskendus Kalevipoja ja Tuuslar-Sortsi vahelisele võitlusele, milles Kalevipoeg on üdini positiivne rahvuskangelane, Sorts aga kujutab välisvaenlast (mitte vaenlast rahva seast), kes ka väliselt on teine, st inetu (suure kongus nina ja tugevate väljaulatuvate hammastega), tumeda sagrise peaga, tumedais rõivais.

Kalevipoega (Ferdinand Veike või Verner Hagus, filmis<sup>3</sup> Ülo Rannaste) on sõjajärgsetes lavastustes näidatud kui head ja armastavat poega, kurjuse ja vägivalda eest kättetasujat, kes kasvab oma rahva juhiks, võimsaks vägimeheks. Tema olemus väljendub raskepäras, marsilises liikumises, suurtes ja mastaapsetes žestides, uut ja kindlat mõõka Soome seppadelt saades ka võidukates suurtes hüpetes ja tuurides. Ema kivikuju ees on temas karmijooneline pingeline staatika, ja kui ta ema kivistelt põlvedelt tõstab oma kurbuses tardunud ja mehistanud näo, tõuseb ja sammub aeglaselt ettepoole, rusikasse surutud kätest, õlgadest, hoiakust ja astumisest kõlamas vanne kätte maksta (Tormis 1967: 98) – ilma välise paatoseta või ähvardavate žestideta –, siis esindab ta täielikult vaoshoitud, oma sügavamaid tundeid varjavat traditsioonilist maskuliinsust. Sorts (Boris Blinov) vastandus Kalevipojale mitte üksnes välimuselt, vaid ka liikumiselt: tema koreograafiline keel tugines veidratele, fantastilistele, otsekui peeneks hakitud liigutustele, need olid teravad ja usjalt looklevad. Erinevalt sirgjooneliselt liikuvast Kalevipojast olid

---

<sup>3</sup> Aleksandr Mandrõkini kontsertfilm „Kui saabub õhtu” (1955) sisaldab läbilõiget Eugen Kapi „Kalevipojast”.



Sortsi liikumisjoonised kõverad, moodustades fantastilise kujundi (Tormis 1967: 101–102). Nii esindab Sorts väärastunud maskuliinist, sest sellesse on sügenenud naiselikku salakavalust, mida näidatakse liigutuste plastilisuse kaudu.

Kui Neggo „Kalevipojas” kohtame kangelase mõrsjat – Saareneiu, siis sõjajärgsed „Kalevipojad” esitavad kolme erinevat naisekuvandit: lisaks süütule neitsile ja pahelisele, hukutavale naisele ka rahvuslikus diskursuses nii olulist ema. Naised kui emad või tulevased emad sümboliseerivad rahvuse piire ja vaimu: on meil ju emakeel ning emade kui kodu ja pereväärtuste hoidjate kaudu säilitab rahvus põlvkondliku järjepidevuse. Sõjajärgses ühiskonnas, kus mehed ja isad olid muutunud harulduseks, omandas emadus veelgi suurema väärtuse. Linda kujus (Juta Arg) oli naise kui lese ja ema väärikus esile toodud tema üllas ja lihtsas hoiakus, liigutuste rahulikus suursugususes, olemuse graatsilisuses ja harmoonilisuses – Linda oli Kodumaa ja solvatud Ema sümbol (Tormis 1963: 69).

Sõjajärgne Saarepiiga oli kontseptuaalselt Neggo Saareneiu jätk, ilmselt toetas seda ka sama tantsija (Geeni Raudsepp, filmis Eike Joasoo), kelles oli „valgete ööde habrast poeesiat, hommikuse mere värskest ja kevadpäikese sooja rõõmu” (Tormis 1967: 100). Saarepilt oli üks tantsulisemaid kogu lavastuses, kuid ei sarnanenud klassikalise balleti traditsiooniliste duetivormidega (Tormis 1963: 69), vaid oli läbi põimitud folkloorsete elementidega (Aassalu 1986): nii hakkas Kalevipoeg Saarepiigaga suhtlema lavalise rahvatantsusammuga, rõhutatult kannaga vastu maad lüües, millele järgnes kerge hüpak, jalg ette tõstetud, käed puusas. Tema samm oli ühtaegu mehelikult raskepärane ja balletilikult kerge. Kui 1948. aasta lavastuses varvastantsu ei kasutatud, siis hilisemates versioonides tantsisid naised varvaskingades, nagu nägi ette nõukogude balleti norm. See rõhutab traditsioonilist, õrna ja haavatavat naiselikkust, vastandudes kangelase raskepärasele mehelikkusele. Saarepiiga ja Kalevipoja duett oli südamlilik ja siiras, emotsionaalseid tundepuhanguid väljendasid Saarepiiga tõstmised Kalevipoja sirutatud kätele, millele järgnes rõõmsameelsust ja ühtsust väljendav keerutus kätest kinni

hoides. Selle rõõmsa momendi katkestas Tuuslari-Sortsitulek ning meeste kahevõitlus, milles Sorts kadus kaljudesse ja Kalevipoeg oma mõõga pooleks löi. Ja see oli Saarepiiga, kes Kalevipoja teed ja oma missiooni jätkama saatis, nii nagu truud ja ustavad naised saadavad sõtta või missioonile oma kallimaid, mehi, isasid ja poegi. Saarepiiga igatsev sirutus kalju lahkuva Kalevipoja suunas väljendas selgelt kõikide mahajäänud naiste valu ja oli traditsioonilise naiselikkuse ilmekas näide. Eeposes hukkub Saarepiiga õnnetusjuhtumi läbi: „Ehmatanud hellakene, / Saare piiga, peenikene. / Liugles kalda ligemalle, / Äkilise serva peale, / Sealap sammu komisteles, / Sealap piiga libistelles / Üle kaela merre kukkus, / Langes laia lainettesse, / Mere põhja sügavasse. / Laine kattis lapsukese, / Vesi mattis piigakese, / Kattis, mattis noorukese!” (Kreutzwald 1975: 55–56). Tantsulistest versioonides saab Saarepiiga hukutajaks Sorts, kes neiu kaljult alla tõukab.

Hukutav naiselikkus ilmnes Põrgupiiga kujus (Inge Pöder), kelle liikumises oli rõhutatud naiselike kehavormide esiletoomist: puusakaart, kerepöördega esiletõusvat rinnakumerust, sensuaalset käteooklust. Tema sammud varbaotstel meenusid kõrgetel kontsadel tippimist ning jalgade ristiastumises oli modellide kõnnakut püünel, mille seksuaalne ahvatlus selgelt vastandub lavalise rahvatantsusammu rõhutatud lihtsusele või klassikalise balleti puhtale joonele.

## Soolisus rahvatantsus

„Kalevipoja” tantsulised kujundid toovad välja rahvuslikus diskursuses rõhutatud soolised suhted nii klassikalise balleti kui ka lavalise rahvatantsu vahenditega. Viimane on tugevalt balletist mõjutatud: 19. sajandil muutusid rahvatantsud balletis rahvuste iseloomulikke jooni näitavateks karakteritantsudeks (Shay 2011: 34), peale selle muutus Nõukogude Liidus balletitreeningule tuginev soojendus peaaegu kohustuslikuks kõikidele rahvatantsu harastavatele tantsurühmadele. Balleti mõjusid leiame Ullo Toomi

1953. aasta „Eesti rahvatantsudes” nii liigutuste kirjeldustes kui ka soolises jaotuses. Kui elavas rahvatantsutraditsioonis on soolisuus selgelt markeerimata, siis lavalises rahvatantsus on see palju selgelt esile toodud, eriti kui see on riiklikult soositud ja toetatud ning rakendatud poliitiliste eesmärkide teenistusse (Shay 2011: 35). Kuigi nõukogude retoorikas olid sugupooled võrdsed, soodustati „vormilt rahvuslike, aga sisult sotsialistlike” rahvatantsude puhul naiste ja meeste erinevuse rõhutamist, nii et selles osas langes režiimi sooline kuvand tantsulaval kokku rahvusluse diskursuses kinnistatuga. Erinevalt Toomi ja varem Raudkatsi kirjeldatud segapaaritantsust ei olnud eesti rahvatraditsioonis naisest ja mehest koosnev paar sugugi ainus tantsiv üksus. Kui vaadelda eestlaste tantsukombeid ajaloolises perspektiivis, siis on soolised vahekorrad olnud kirevad. Nii leiame August Wilhelm Hupeli 1777. aasta kirjeldusest, et paaris tantsivad vana ja noor, sageli mees mehega ja naine naisega. Ka liigutused ei ole olnud klassifitseeritavad kindlateks naiste ja meeste liigutusteks, sest leidub ka kirjeldusi, kus sooritatakse vastassugupoole liigutusi, mõnikord parodeerivalt või on need osa mõnest sooliselt määratlemata tantsust. Kuid linna seltskonnatantsud eeldasid tantsimist segapaarina, mistõttu rahvatantsude kogujad, sh Raudkats, kandsid selle üle vanemale rahvatantsule võimaliku naispaarides või naiste rühmas tantsimise tava arvele. Neidude tantse iseloomustab vaoshoitus, mis näib Raudkatsile meeltemööda olevat, sest ta peab seda oma raamatu sissejuhatavates peatükkides Eesti rahvatantse iseloomustavaks põhielemendiks. (Teller 2012: 40–41) Hillitsetus iseloomustab eelkõige Saarepiiga rolli – ja nii representeerib Saarepiiga eesti neitut. Just selle vaoshoituse üle ironiseerib 1982. aastal Sulev Nõmmiku sketš.

Tänases lavalise rahvatantsu harrastuses on soolised stereotüübid ja arusaam eestlastest kui maarahvast üsna tugevalt esindatud, nagu nähtub Eesti Tantsuagentuuri nõukogu liikme Kristjan Kurmi ettekandest eesti laulu- ja tantsupidude tulevikku käsitleval konverentsil „Ühesmõtlemine”. Kurm rõhutas, et pidude traditsioon on „eesti maarahva kultuuri osa”, milles oluline roll on „kaunitel eesti

tütarlastel kaunites eesti rahvariietes”, kes annavad kaaluka panuse eesti rahva iibesse (Kurm 2013).

Folkloorne aines „Kalevipojas” ja teistes eesti rahvuslikke teemasid käsitlevates tantsuteostes on ideede ja liikumise põhimaterjali allikas, ent seda on, – kasutades Shay väljendit (Shay 2011: 35) – balleti ja teiste lavatantsu vahenditega „rikastatud” ja „kunstiliselt kõrgemale tasemele tõstetud”. Eesti lavarahvatantsu suhe etnilisusega on äärmiselt ambivalentne, aga praktikas kehtib suhtumine, mis kehtestab kindla esteetika eesti mehe ja eesti naise kujutamisel (Teller 2012: 3–4) ja seda on selgelt näha ka rahvusliku temaatikaga tantsulavastustes.

### **Puhtsüdamlikult siiras „Kalevipoeg”**

Möödunud sajandi kaheksakümnendad töid lisaks „Hariliku kontserdi” sketšile ka täispidak „Kalevipoja” uuslavastused, millest veidi lähemalt vaatlen Ülo Vilimaa 1985. aasta lavastusest Saarepiiga ja Kalevipoja stseeni, mille salvestis on Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis.

Vilimaa „Kalevipojas” on ohtralt viiteid sõjajärgsetele lavastustele: Meeri Säre kujundus, positiivsete tegelaste heledais ja negatiivsete tegelaste tumedamates toonides kostüümid ning tegelaste heledad juuksed viitavad rahvuslikule essentsialismile, kuid roh-maka liikumiskeele ja rahvusromantiliste joonte üle võlli keeramisega (nt Saarepiiga ülipikk pats või Kalevipoja peaaegu maani ulatuv mõök) antakse neile kergelt irooniline alatoon, kuigi tunduvalt mahedamas võtmes kui „Hariliku kontserdi” sketšis. Saarepiiga ja Kalevipoja stseen saab alguse ootava neiu kujundiga, kuigi me ei tea, keda või mida ta ootab. Traditsioonilises soolisuse diskursuses ootavad neid printsi valgel hobusel, Kreutzwaldi Saarepiiga igatseb oma meretagust armastatut: „Kaugella on minu kaasa, / Vete taga armukene, / Kaugel on, kaugel nähikse; / Vahel palju vastalisi,” (Kreutzwald 1975: 52). Vilimaa lavastuses saabub Saarde valgeis rõivais Kalevipoeg (Aleksandr Kikinov), maani mõök vööl.



*„Kalevipoeg” 1985. Koreograaf Ülo Vilimaa. Kalevipoeg – Aleksander Kikinov, Saarepiiga – Rufina Noor. Eino Reinapu foto. Vanemuise teatri arhiiv*

Saarepiigat (Rufina Noor) kohates paneb ta mõõga käest ja ajab piigat taga kui varateismeline poisike (kes ta Kreutzwaldi järgi ilmselt ongi), haarab tüdrukul patsist ja kerib ta niimoodi enda juurde. Järgnevas piiramises näeme ringiratast käimist: neuu ontlikult pisikeste sammudega ja Kalevipoeg avarate, maadligi hoidvate sammudega, ülakeha ette-taha kõigutades, käsi puusa kõrgusel peopesast ette avatuna hoides – mõlemad rahvuslikku vaoshoitust demonstreerides. Kuni mees neuu kätte saab ja stiliseeritult embab, mille peale Saarepiiga süda vokirattana lööma hakkab (käed rinna kohal jäljendavad ratast), mehe südamelöökidest annab tunnistust jala edasi-tagasi astumine. Järgnev duett on nagu kahe suure lapse vallatlemine, erootiline alatoon on vaevumärgatav, ja alles siis, kui Kalevipoeg Saarepiiga selili viskudes oma rinnale tõmbab, võtab mäng seksuaalse tooni. Noorte vallatuse katkestab Sorts, kelle saba ja sarved on pärit kui keskaegsest moraliteest, tema olek ja kribukrabulik liikumine seevastu meenutavad pigem luuavarrest tehtud

tehislikku kratti kui lihast-luust olendit. Ago Herkül pahandas, et Sortsi (Aivar Kallaste) kiiretes ja peenetes *pas'*des ei olnud jõudu, kiirust ega kavalust, mis muutis tegelase tühiselt kõmavaks (Värk, Herkül 1986). Nii ei jää Vilimaa lavastuses kõlama meestegelaste vastandus teljel kangelane – antikangelane, vaid „infantiilne noor-mees, poisike, kelle vaim ei juhi tegu”, nagu teda iseloomustab Vahur Värk (1986), ja ülekäte läinud tehisolend. Selline tõlgendus on mitte tagasi muinasaega, vaid edasi, tulevikku vaatav: just poisikesed on need, kes tänases maailmas valmistavad elu muutvaid vidinaid, mis oskamatu kasutamise või rikkimineku korral võivad tõesti muutuda millekski sortsitaoliseks.

Tütarlapselikule Saarepiigale on vastandatud valus ja traagiline, sügavalt ja kumedalt kõlav Linda (Jelena Poznjak), kelle koreograafiline tekst ei ole pikk. See „on valus, ootav ja vist isegi lootev. On nagu pöördumine saali poole... Siis langeb kalmule järjekordne kivi, langevad käed, langeb pilk: selles minimaalses žestis on tohutu ahastus, isegi tunne, et Linda nutab,” kirjeldab Ago Herkül (Värk, Herkül 1986). Kui Sorts tuleb teda röövima, pöördub Linda Uku poole ja kivistub: „tema ahastavad-värisevad käed sirutuvad suurelt, kogu kehast, keha joont pikendades. Poosis on palvet, anumist, tungivat soovi – päästke mind! Ma palun!” (Värk, Herkül 1986). Leinav ema on rahvuslikus diskursuses eriti jõuline kuju juba alates neitsi Maarjast, keda sageli on kujutatud surnud Kristust põlvedel hoidvana. Leinava ja ahastava ema kujud on sageli rahvusliku leina ja sõjasangareid mälestavate skulptuuride teemaks, mille abil rahvuslik ideoloogia rõhutab patriootlikke sõnumeid (Ostrowska 1998).

Ega Vilimaagi lavastus pääse pahelisest naisest – Sortsiipiigast (Rita Dolgihh või Jelena Tšaulina), kelle võrgutuskunsti puhul Ago Herkül polnud kindel, kas tegu oli kuramaaži või armumise paroodiaga (Värk, Herkül 1986) – seega on selleski stseenis annus irooniat sooliste stereotüüpide ja ootuste suhtes.

Vilimaa lavastust soolisest vaatepunktist meenutades võib nentida, et sellest võib leida elemente eesti kultuuri naiselikkusega seotud müüdist: tugevad naised on moraali, traditsiooniliste väärtuste

ja elu hoidjad, samal ajal kui mehed on mööduv või ajutine nähtus – keegi, kes tuleb ja läheb; keegi, keda oodatakse (nagu ootab Saarepiiga). Sageli kujutatakse eesti meest nõrgema sugupoolena, kes pole täielikult küps – see on poisilik tegelane, keda naised soovivad tugevaks kasvatada (Kiin 1995: 228), nagu näeme Vilimaa balleti algusstsenis, kus Linda püüab magavat Kalevipoega äratada ja jalule turgutada, see aga „vajub lössi ema hoolitsevate käte vahel”, nagu kirjeldab Vahur Värk (1986). Kalevipoja siirust ja puhtsüdamlikkust rõhutab Lea Tormis, kellele Vilimaa tõlgendus mõjub eneseiroonilise ja dramaatilisena ning tegelaskujud olevat lähemal Kreutzwaldi eepose kui Särevi libreto karakteritele (Tormis 1986).

### Rahvusülene „Kalevipoeg”

Eelmise sajandi kaheksakümnendate teise poole suur rahvusliku eneseteadvuse tõus ja Eesti Vabariigi taaskehtestamine 1991. aastal tekitasid üheksakümnendate keskpaigaks teatud väsimuse rahvusküsimusest, seda enam, et rahvusvaheline kontekst tõusis esiplaanile nii välispoliitiliselt (liitumisprotsess Euroopa Liiduga) kui ka tantsustrateegiliselt (uute tantsustiilide, nagu modern-, nüüdis- ja džässantsu sisse-murd Eestisse). Nii pole ime, et 1998. aastal Vane-muises Dmitri Hartšenko lavastatud „Exituses”, mis oli eksperimenteerimine Kalevipoja looga (Karja 1998), ei kasutatud Eugen Kapi „Kalevipoja” muusikat, vaid loo muusikaliseks taustaks olid Georg Friedrich Händeli, Meredith Monki, Laurie Andersoni, Leonard Coheni ja Bob Dylani helitööd. Rõhuasetus on sõnal „taust”, sest erinevalt traditsioonist, kus helilooja kirjutab valminud libretole muusika (Kapp Särevi omale), tulid uued, postmodernsed lähenemised tantsukunstile suhtumisega, et koreograaf valib loodud liikumistekstile just sellise helitausta, nagu talle sobiv tundub. Postmodernistlikule esteetikale kohaselt ei olnud „Exituses” ka selge struktuuriga narratiivi, vaid vaatamiseks pakuti karaktereid: eesti meest Kalevit, tema naist Lindat, nende järeltulijat Kalevipoega, viimase *girlfriend*'i Saarepiigat ja väikest varest, kelle olemasolu

eeposes ei kajastata. Hartšenko lahenduses võis näha rahvusliku diskursuse segunemist postmodernse internatsionalismiga, milles kõike, ka rahvuslikke „pühakujusid” saab käsitleda meelelahutuslikus võtmes, eesti folkloorile omaseid elemente liikumises ja kujunduses saab lõimida teiste liikumis- ja kostüümielementidega ning rollid, sealhulgas soorollid, on üksnes maskid, mida saab soovi või vajaduse korral vahetada. Võimalik, et Hartšenko internatsionaalne lähenemine johtub tema etniliselt mitte-eesti taustast.

### Kokkuvõte

Rahvusriigi rajamine andis tõuke ka rahvusliku tantsukunsti kujundamisele, seda nii folkloorsete tantsude kogumise, kirjeldamise ja lavale seadmisega kui ka rahvuslike teemade toomisega tantsulavale. Esimene pääsuke rahvuskirjanduse tõlkimisel tantsukeelde oli Kreutzwaldi „Kalevipoja” ainekul loodud Gerd Neggo süit aastast 1934. Selles olid hilisemate lavastuste seemned juba olemas: Kalevipoja kujunemine kangelaseks, tema ja Saareneiu armastuslugu, Kalevipoja võitlus põrgulistega. Suurem osa hilisemaid tantsulisi lahendusi on tõukunud Andres Särevi libretoga ja Eugen Kapi muusikaga koreograafilisest poemist (esietendunud 1948), mis on avardanud oluliste naistegelaste paletti: hukkuvale mõrsjale lisaks on rõhutatud ka Lindat mitte ainult kangelase, vaid ka kogukonna emana, ning laiendatud pahelise Põrgupiiga partiid. Positiivsele rahvuskangelasele on vastandatud Sorts kui koondkuju vaenlasest, kes hukutab nii Linda kui ka Saareneiu. „Kalevipoja” tantsulise teksti ühe alusena on kasutatud lavalist rahvatantsu, milles on värvikalt esindatud rahvuslikult soolised stereotüübid: tugev, kuid aeglase taipamisega kangelane; tema riukalik ja kaval, kuid füüsiliselt nõrgavõitu vastaspool; hell ja hooliv, kuid deseksualiseeritud ema; õrn ja tagasihoidlik, kaitset vajav neiu; paheline ja ohtlik naine teiselt poolt. Need on vorminud ka lavalisi karaktereid ning andnud aluse parodeerivale (Sulev Nõmmiku sketš „Kalevipoeg”, 1981) ja eneseiroonilistele (Ülo Vilimaa „Kalevipoeg”, 1986; Dmitri Hartšenko



„Exitus”, 1998) tõlgendustele. On tõenäoline, et Kalevipoja tantsuline lavateekond jätkub, sest „see teos väärib, et tema juurde tagasi pöörduda senistest täiuslikuma ja kaasaja kunstinõuetele vastava lahenduse andmiseks” (Tormis 1963: 87).

## KIRJANDUS

- Aassalu, Heino 1986. Balletiminutid. Teerajajad. [Telesaade]. <http://arhiiv.err.ee/vaata/balletiminutid-teerajajad> (15.04.2017)
- A.M. 1934. Gerd Negro stuudio tantsuõhtu „Estonias”. – Vaba Maa 27.04.
- ArA [Artur Adson] 1934. Gerd Negro stuudio tantsuetendus. – Päevaleht 27.04.
- Anderson, Benedict 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.
- Kandiyoti, Deniz 1991. Identity and Its Discontents: Women and the Nation. – *Millennium: Journal of International Studies* 20:3, 429–443.
- Karja, Sven 2008. „Exitus” Kalevipojaga. Vanemuine eksperimenteerib Kalevipojaga segapudru tantsides. – Eesti Päevaleht 4.02.
- Kermik, Heino (koost) 1983. *Ullo Toomi. Kaerajaanist tantsupeoni*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kiin, Sirje 1995. Eesti ja soome naised: võrdlev kogemus. – *Ajalaval: kangelane ja väärtused*. Toim Jan Blomstedt, Maarja Lõhmus, Eero Tarasti. Tartu-Helsinki: 224–234.
- Kitzberg, August 1969 [1911]. *Libahunt*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kolga, Voldemar 2000. Mehelikkuse lagunemine. <http://www.tpu.ee/Teadus/Naisuuringud/Mehelikkus.htm> (14.02.2000).
- Kreutzwald, Friedrich Reinhold 1975 [1862]. *Kalevipoeg*. Eesti rahva eepos. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kurfeldt, Justa 1936. Eesti balleti 10 aastat. – Teater 3 (märts), 66–69.
- Kurm, Kristjan 2013. Ettekanne konverentsil „Ühesmõtlemine”, 24.10. <https://www.youtube.com/watch?> (minutist 42) (12.06.2017).
- Lepik, Iivi (koost.) 2008. *Tants Kalevipoja ümber*. Helmi Tohvelmani päeva-raamat. Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum.
- Nõmmik, Sulev 1981. Harilik kontsert. [Telesaade]. <https://arhiiv.err.ee/vaata/harilik-kontsert-sulev-nommik/> (15.04.2017).

- Ostrowska, Elzbieta 1998. Filmic Representations of the 'Polish Mother' in Post-Second World War Polish Cinema. – *The European Journal of Women's Studies* 5:3-4, 419–435.
- Shay, Anthony 2011. Tantsupoliitika. Riiklikud rahvatantsuansamblid, representatsioon ja võim. Tlk Pille Kruus. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus.
- Teller, Madli 2012. Sooideaalide konstrueerimine rahvatantsuharrastuses: eesti meeste ja naiste tantsupidude sõnumi analüüs. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Tormis, Lea 1963. Kalevipoja lavalisest teekonnast. – *Eesti Nõukogude Teater. Almanahh VI. Toim Huko Lumet*. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, 61–87.
- Tormis, Lea 1967. Eesti balletist. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tormis, Lea 1986. Täiendavaks „Kalevipoja” kommentaariks. – *Sirp ja Vasar* 21.03.
- Torop, Kristjan 2008. Viron vakka: 105 eesti rahvatantsu. Tallinn: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.
- Uudistantse Gerd Neggo stuudiost 1934, – *Päevaleht* 21.04.
- Vilimaa, Ülo 1986. Katkend balletist „Kalevipoeg” – Vanemuise ballett 1986. [Telesaade.] <http://arhiiv.err.ee/vaata/vanemuise-ballett-1986> (15.04.2017).
- Toomi, Ullo 1953. Eesti rahvatantsud. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Värk, Vahur; Herkül, Ago 1986. „Kalevipoeg” kahest kandist. – *Sirp ja Vasar* 14.03.
- Yuval-Davis, Nira 1997. *Gender and Nation*. London: Sage.

## SUMMARY

### KALEVIPOEG DANCED THROUGH THE PRISM OF NATIONALIST GENDER STEREOTYPES

The idea for the present article emerged from a short, humorous dance sketch for a TV show from 1981 that was based on a scene from the national epic *Kalevipoeg*, which portrayed the nationalist gender stereotypes in an ironic fashion. The sketch, choreographed by director and former dancer Sulev Nõmmik, was not wholly original, but rather used earlier choreographic versions (1934, 1948) on the same theme as its reference point. This article discusses the creation of national dance language and the construction of gender in staged folk dance, as well as the gender stereotypes of the above mentioned choreographed versions of *Kalevipoeg*: the hero (Kalevipoeg / Kalev's Son), the bad guy (Sorts / the Devil), the pure maiden (Saarepiiga / the Island Maiden), the mother (Linda, Kalevipoeg's mother) and the evil woman (Sortsipiiga / the She-Devil). The article also discusses a later version of *Kalevipoeg* by Ülo Vilimaa (1986), which can be described as self-ironical and in which gender roles are portrayed in a slightly mocking manner.

The analysis is based on reviews of the period, as well as recordings in the Estonian National Broadcast archives. The lack of sources allows only a brief mention of *Exitus* by Dmitri Harchenko (1998), which was written in a postmodern and post-dramatic manner with a non-linear narrative and in which gender was presented in a less stereotypical manner than in the earlier versions. This version did not make use of Eugen Kapp's score, any folk dance material or the original libretto by Andres Särev.

**Keywords:** nationalism, gender roles and stereotypes, Estonian ballet, staged folk dance

# RAHVAPÄRIMUS JA MULTIMEEDIA EESTI KAASAEGSES KULTUURIS

Anneli Mihkelev

Tallinna Ülikool

**Ülevaade.** Artikkel vaatlleb eesti folkloorist pärit mütoloogilist tegelast kratti, keda võib kohata meie suulises pärimuses, kust see on levinud ilukirjandusse, teatrisse ja filmi. Viimaste aastate krati teema populaarsuse tõus on seotud Andrus Kivirähki romaaniga „Rehepapp ehk November” (2000), kus keskne tegelane on mõisa teenistuses olev rehepapp, talupoegade vaimne liider, kes esindab pärisorjusaegset mentaliteeti ja suhtumist mõisnikesse. Kratti seostati folklooris varanduse kokkutassimisega ja teiste inimeste arvelt rikastumisega. Kratil oli seos põrguga ning krati omanik müüs oma hinge kuradile. Viimase aja teostes on ühendatud mitme meedia võimalused, muutes väljendusvahendid mitmekesisemaks. Krati põhi-olemus ja tähendus on jäänud vaatamata oma muutlikkusele samaks. Siiski on krati kui kultuuriteksti tõlgendamine muutunud mängulisemaks, mis loob eelduse eesti kultuuri positiivsele enesekirjeldusele.<sup>1</sup>

**Võtmesõnad:** folkloor ja kirjandus, multimeedialisus, transmeedialisus, identiteet

## Sissejuhatus

Kratt kui eesti mütoloogiast pärit tegelane elab suulises pärimuses erinevates lugudes, mis nüüdseks on jõudnud ilukirjandusse ning sealt omakorda teistesse kunstiliikidesse. Sama saab öelda rehepapi kohta, kel oli rahvajuttudes kindel roll täita. See tähendab, et metatekstitid ehk teisesed tekstid kratist, nii suulised, kirjalikud kui ka

---

<sup>1</sup> Artikkel on seotud institutsionaalse uurimisteemaga IUT 18-4 „Eesti Ida ja Lääne vahel: „oma”, „teise”, „võõra”, „vaenlase” kujundite paradigma XX sajandi Eesti kultuurides”, samuti TLÜ kultuuridevaheliste uuringute tippkeskusega.

visuaalsed, on eksisteerinud juba väga kaua ja väga erineval moel. Ühtlasi tähendab see, et nii vana ja iidse materjali kasutamine kaasaegses kultuuris nõuab selle pidevat tõlkimist ja tõlgendamist erinevate meediate ja erinevate kultuuride keelde. Kratt on muutlik kultuuritekst ja me ei tea kunagi, milline oli see päris õige prototekst, kindlasti ei pärinenud see aga trükimeediast.

Tänu ilukirjandusele, Andrus Kivirähki 2000. aastal ilmunud romaanile „Rehepapp ehk November” on eesti kaasaegses kultuuris krati kõrval olulise koha leidnud mõisa reheahjude valvaja ja kütja rehepapp. Rehepapp pidi valvama mõisa vilja ja vastutama selle kuivatamise eest. Rehepapp oli inimene, kes seisis mõisa ja talupoegade vahel, tundis mõlemat poolt ning tavaliselt teadis ta hästi ka rahvajutte, mida hilissügisel pimedal ajal mõisa rehetoas vilja valvates pajatati. Rehepapi oli mõisa rehetoas jutuvestja roll. Pajatades vanu lugusid, lõi ta kuulajatele mulje räägitava loo tõsielulisusest, autentsusest. Jutuvestja kohalolu viitab ossianistlikule traditsioonile, mida järgis ka Faehlmann, kui ta kogus materjali „Eesti muistendite” jaoks (lähemalt vt Valk 2015: 541–555). Kivirähk ühendab oma romaanis krati ja rehepapi teema, mis on omakorda erinevate meediate vahendusel paljude metatekstidena kultuuris laiali pihustunud.

Niisugust olukorda kirjeldab hästi transmeedialisuse mõiste<sup>2</sup>, mis tähistab ühe teksti eksisteerimist kultuuris mitmel viisil, sh erinevates žanrites ja meediates (vt Torop 2011: 334; Jenkins 2006: 2–4). Kratt kui mütoloogiline tegelane on loonud koos rehepapi enda ümber hulgaliselt metatekste, mille abil luuakse võimalik krati maailm, kus omavahel põimuvad metatekstide vastuvõtjate-interpretierijate mälud ja laiem kultuurimälu (vt Torop 2011: 335). Kuigi transmeedia pihustab teksti ning on seotud eelkõige noortele suunatud kaasaegse meediakultuuri tehniliste võtetega, aitavad erinevad meediarakendused pakkuda vastuvõtjale fiktsionaalse maailma

---

<sup>2</sup> Transmeedialisuse mõiste kõrval on meediauringute kontekstis kasutusel ristmeedia mõiste. Nende omavahelisest kattuvusest ja kõnealuste mõistete tõlgendamisest kultuurisemiootika perspektiivist vt Ojamaa 2015: 9.

tajumisel mitmekesisemaid emotsionaalseid kogemusi (vt Ojamaa 2015: 15–16). Kõik see kehtib ka kratist inspireeritud kaasaegsete kultuuritekstide puhul, kus on kasutatud erinevaid meediaid selge sihiga lisaks sotsiaalse sõnumi edasiandmisele mitmekesistada emotsionaalset ja esteetilist elamust: Eduard Tubina ballett „Kratt” ja Rainer Sarneti film „November” on vaid kaks näidet paljudest.

## I. Kratt rahvapärimeses

Krati kui mütoloogilise tegelase päritolu on püütud selgitada, kuid arvamused ei lähe alati sugugi kokku, sest tõlgendajaid on sageli mõjutanud käibivad müüdid ja ideoloogiad, mis võivad olla sõltuvalt kontekstist nii positiivsed kui ka negatiivsed. Aleksander Heintalu ehk Vigala Sass, kes oli rahva seas populaarne kui ravitseja ja teadmamees, leiab, et kratt ja puuk on tulnud Eestisse arvatavasti slaavi kultuurist, sest „meil vara vedamised või muud varastamised jätsid hinge kinni siia ilma varavalvuriks, seda enam, et kratt hingestati ikkagi mardustega – kinnijäänutega, kes olid kohal kinni.” (Heintalu 2006: 127)

Folkloristide uurimused viitavad samuti krati vööramaisele päritolule või pigem sellele, et kratid olid olemas mitmel maal samaaegselt. Ühtlasi koorub neist uurimusist välja, et krattide tegemiseks ja uskumiseks olid olemas sotsiaalsed põhjused ja keskkond. Matthias Johann Eisen kirjutab, et eestlaste pärimus ei tunne rahaauke valvavaid lendavaid madusid, kellest kõnelevad paljud vanad rahvad. Eesti pärimuses räägitakse lendavatest tulistest loomadest, kes oma peremehele vara, vilja, raha jms kokku kannavad, tehes seda teise peremehe arvel, st varastades. Niisugust vara kokkutassijat kutsutakse tulihännaks, pisuhännaks või kratiks. Seejuures esineb erinevates paikades krati nimest mitmesuguseid variatsioone, nt krätt, krett, rett jt. (Eisen 1995: 80)

Eiseni sõnul on Soomes mainitud kratti esimest korda piiskop Agricola 1551. aastal kui hämelaste jumalat. Eestis on kratti mainitud 1698. aastal kui viljakratti. Eisen nimetab mitut kroonikut, kes

on tähele pannud, et siinsed inimesed lendavaid madusid (draakoneid) peavad, kes neile vilja varastavad. On leitud ka märkmeid, et kratt valvas mahamaetud varandust ega andnud seda ilma ohvrita kätte. (Eisen 1995: 80; vrd ka Heintalu 2006: 127)

Eiseni järgi on krati nimetus laenatud skandinaavlastelt: *skratt* tähendas vanas keeles nõida, vaimu, kummitust (Eisen 1995: 80). Kratt jätab lennates endast järele pika tulejoa, seepärast kutsutakse teda ka tulihännaks. Saba võib olla kuni jalg pikk, mõnel pool arvatakse, et hanna pikkus võib ulatuda süllani. Kratt lendab tavaliselt öhtul või keskööl, kui on pime. (Eisen 1995: 81)

Tulihänd ei ole haldjas, kuigi ta on vaim. Ta on inimese kätetöö, kellele hing sisse muretsetakse. Hinge sissesaamiseks on mitmesuguseid viise, kuid need on seotud maagiaga ja kuradiga. Eiseni järgi tehakse kratti kolm neljapäeva öhtut järjest, materjaliks on tavaliselt see, mida kõige lihtsamalt kätte saab, enamasti vanad asjad. Kratile püütakse anda mõne looma kuju. Kratt hakkab elama järk-järgult, alles kolmandal neljapäeval kargab kratt püsti ja hakkab tööd nõudma. Kui tööd ei anta, murrab kratt peremehe kaela, aga kui kratile tööd anda, siis hakkab ta seda kohe tegema.

Mõnedel andmetel tuleb kratile hing sisse saada neljandal neljapäeval vanapagana käest. Mõnel pool vilistatakse kratile hing sisse kolmanda neljapäeva öhtul ristteel. Vilistamisega kutsutakse vanapagan välja. Vaevatasuks nõuab ta tulihänna tegija pahema käe nimetissõrmest kolm tilka verd. Mõnikord tilgutatakse kolm tilka verd kohe krati peale, nii et see elama hakkab, ja mõnikord tilgutatakse veri paberile, mis keeratakse rulli ja pistetakse taskusse. Üritatakse vanapaganat tüssata: antakse mõne looma verd või punast mahla. Vereandmisega müüakse oma hing vanapaganale. Pettus tuleb ilmsiks siis, kui tulihänna tegija on juba surivoodil ja vanapagan tema hinge järele tuleb, kuid peab tühjalt ära minema. (Eisen 1995: 81)

Folkloorne aines räägib mitmesugustest petulugudest, kuidas tulihännale hing sisse saada ilma omaenda hinge tegelikult müümata. Üks võimalus on anda kratile niisugune töö, millega see

hakkama ei saa (nt leivast redeli ja liivast köie valmistamine vms) (vt Eisen 1995: 82).

Oskar Loorits on uurinud ja üritanud selgitada, miks niisugused tüssamisega seotud lood rahva seas levinud on. Ta kirjutab, et hinge tulihännana lendamisel võib olla nii positiivne kui ka negatiivne tähendus: „... juba ürgaegadest peale hing on irdunud ka negatiivseks otstarbeks, kuid selle motiivi otse ainuvalitsevaks paisumine on teostunud meie rahvausis siiski alles orjaaja sajandeil. Seda ei saa teisiti seletada, kui põhjendades sotsiaalse olukorra masendava survega ja mürgitatud orjahinge teadlike tungide ja ebateadlike kalduvustega.” (Loorits 1990: 34) Samas märgib ta, et „oma praeguse toore varahankimise eesmärgi tulihänd on saand alles orjaaja sajandeil ja saksa-rootsi eeskujudel. Ja praegugi ei käida tulihännaks sugugi ainult varahankimiseks, vaid germaani eeskujudel ka kura-ditega pidusid pidamas ja tantsimas, algselt küllap surnute juures teises ilmas peietel. [...] Sõnad tulihänd, pisuhänd ise aga ulatuvad sesse aega, kus ka veel surnuid põletati ja kus kujuteldi võib-olla surnutegi hingi lahkuvat ihust tulesädemena.” (Loorits 1990: 35) Nii nagu Eisen, jõuab ka Loorits oma järeldustega meteooride ja kera-välkude juurde, mida tänapäeva tekstides visuaalsete efektidena kratilugudes sageli kasutatakse (vt ka Tubin 2015: 700).

Ülo Valk on analüüsinud 19. sajandi teisel poolel levinud sakste ja sakslaste demoniseerimist rahvaluules ning kratijuttude populaarsust rahvaluulekogumise kõrgajal ning jõudnud veidi teistsugusele järeldusele, mis on seotud ühiskondlike muudatustega: „... kratilood ja -uskumused aitasid kaasa eestlaste vabanemisele orjamentaliteedist, mõtestades maaomandi muutumist, talurahva rikastumist ja illustreerides rahvusliku ärkamisaja olusid Eesti külas. Kratt sümboliseerib mõisaorjust asendanud mammonakultust ehk põhimõttelist ümberorienteerumist kristlikult vaesus-ideaalilt uutmoodi varanduslikele väärtustele. Nende hulka kuulusid ka vaimsed väärtused...” (Valk 2008: 68).

Viimased paarkümmend aastat on Eestis olnud samuti suurte sotsiaalsete muutuste aeg, mil mammonakultus kipub mõnikord



muude nähtuste üle domineerima. Ilmselt on siingi kratilugude populaarsus seotud ühiskonnas toimivate muutustega. Orjaaja traagilist müüti üritatakse kaasaegsetes metatekstides sageli ümber pöörata või dekonstrueerida, abiks grotesk ja iroonia.

## 2. Kratt ilukirjanduses

### 2.1. RAHVAPÄRIMUSEST ILUKIRJANDUSSE

Rahvajuttudes leidub üsna palju motiive oma hinge kuradile müü-  
nud inimestest ja sealt on need lood jõudnud ilukirjandusse, kus  
need ei ole enam lihtsalt põnevad lood, mida rehetares räägiti, vaid  
saavad juurde autoripoolse tõlgenduse. Ilukirjandus lisab rahva-  
jutule kontekstitundlikku stiili ja ideoloogiat. Friedrich Reinhold  
Kreutzwald oli üks neist, kes korjas rahvapärimusi nii eepose jaoks  
kui ka teiste lugude tarvis. Näiteks loost „Puulane ja Tohtlane”,  
mis ilmus kogumikus „Eesti rahva ennemuistsed jutud” (1866), on  
August Annisti hinnangul saanud Kreutzwaldi tõlgenduses terav  
satiir küla rikaste vastu (vt Kreutzwald 2006: 446).

Endel Nirk näeb konteksti laiemalt kui Annist, nentides, et  
Kreutzwaldi „Eesti rahva ennemuistsete juttude” aluseks on rahva-  
pärimus, kuid samas on teda inspireerinud romantismiajastu teosed,  
näiteks vendade Grimmide ja Hans Christian Anderseni muinas-  
jutud (Nirk 1983: 51). Seevastu Friedebert Tuglas on Kreutzwaldi  
töö vastu väga kriitiline, sest tema meelest pole neis juttudes rahva  
fantaasiast ega keele omapärasest suurt midagi järele jäänud (Tuglas  
1959: 127).

Kuigi ilukirjandus on pidevalt folkloorset ainet kasutanud ja  
laenanud, kerkib ikka ja jälle üles küsimus algupärasest ja autorlusest,  
pseudomüütidest ja müütidest (vt ka Tedre 1995: 171). Ilukirjanduse  
ja folkloori segunemisest ning rahvusvahelistest ülekannetest on  
kirjutanud Oskar Loorits, manitsedes ettevaatlikkusele nende  
motiivide algupära määramises: põimumised ja laenud on nii  
laialdased, et päris alguse määramine võib osutuda pea võimatuks  
(Loorits 2000: 126).

Metafoorselt on kratti kasutanud Eduard Vilde oma näidendis „Pisuhänd” (1912). Selleski komöödias on teemaks jõukus ning sellega sageli kaasnev tõusiklikkus. Nii saab pisuhännast taas tänu Vildele sotsiaalse kriitika elluviija.

Ülo Valk juhib tähelepanu muistendi potentsiaalile sündida ümber autoriloominguna, kus muistendi omapärases kronotobis ja maailmatajus võivad toimuda muutused ja pöörded. Näiteks Kivirähki romaanis „Rehepapp” on muistendimaailm nihutatud muinasjutu ja naljandi kirjanduslikku aegruumi, muistendisüžeed ja -motiivid on omavahel seotud kirjanduslike tegelaste kaudu ning sellele kõigele on lisatud ohtralt vaimukaid situatsioone ja keelekoomikat (Valk 2015: 550–551).

## 2.2. KRATT ANDRUS KIVIRÄHKI ROMAANIS „REHEPAPP”

Kuigi krattidest, puukidest ja pisuhändadest on aeg-ajalt ikka eesti kultuuritekstides juttu olnud, on nende uue ja intensiivse leviku algallikas Andrus Kivirähki romaan „Rehepapp ehk November” (2000), millest lähtuvalt on nüüdseks loodud erinevates žanrites ja meediates tekste. Sellegi artikli üks kese on Kivirähki romaan, kuid lisaks on eesmärk vaadelda, kuidas on käsitletud krati teemat ka varem ja milline on peamine sõnum, mida on krati kaudu publikule edasi antud.

Kivirähki romaan sai kohe väga populaarseks ning ilmusid käsitlused ja analüüsid, millest ilmnes, kui erinevalt on võimalik seda romaani lugeda. Etteruttavalt saab öelda, et enamik neist romaani kohta käivatest tähelepanekutest leiab kinnitust teisteski žanrites, ooperis ja filmis. Kati Lindström alustab oma pikemat artiklit nendinguga, et tegemist on postmodernistliku romaaniga postmodernistlikul ajastul (Lindström 2002: 129) ning tema käsitlus vaatleb romaani kui etnofuturistlikku või selle põhimõtetele lähedast teost. Sellest käsitlusest kooruvad välja vahest kõige olulisemad aspektid, millega Kivirähki romaanile läheneda – need on ambivalentsus ja ironia (Lindström 2002: 129).

Etnofuturismile eelnes etnosümbolism, mille vahekorda etnofuturismiga ja muutumisi omas ajas on käsitlenud Kajar Pruul (vt Pruul 1995: 58–62). Etnosümbolistlikule teosele on omane, et ta loob jääva ning seejuures positiivse etnilise identiteedi. Kivirähk ehitab oma romaani ammu tuntud teadmisele, et eestlane on maarahvas, kes kuulub mõisnikele ja keda sunnitakse kirikus käima: „Kivirähk on see kõik olemas, kuid tüüpiliselt etnofuturistlikul – või laiemas mõttes postmodernistlikul – moel on varasemad positiivsed etnosümbolistlikud (modernistlikud) märgid pea peale pööratud. [...] Eesti rahva ajaloo traagilisimast seigast saab siin iroonia abil ja väärtuspooluste äravahetamise teel midagi, mille üle igamees võib rahuldust tunda.” (Lindström 2002: 130)

Lindströmi järgi on „Rehepapp” elavas dialoogis meie väljakujunenud etnosepildiga ning esitab väljakutse ajaloolisele identiteedile, sellele, kuidas me näeme eestlasi kui rahvust toimivat keskajast Eesti Vabariigini. Lisaks sellele toob Kati Lindström oma arvustuses välja ka orjusemüüdi põimumise nõukogudeaegse kannatusmüüdi ning esimese Eesti Vabariigi aegse propaganda loodud enesepildiga: „Nõukogude-aegses rahvuslikus nostalgias usinalt toitmist leidnud müüdi kohaselt on eestlased aus rahvas, kelle on varastama õpetanud Nõukogude korrumppeeriv moraal. [...] Kui väljenduda lennukalt, siis on „Rehepapi” positiivne programm anda eestlastele võimalus oma identiteediotsingutes ületada romantismiaegsetel ideaalidel ja Eesti Vabariigi propagandatalituse teesidel põhinev hirm olla puudulik, maine ja madal, st inimlik.” (Lindström 2002: 130–131)

Tüüsamiste ja petmiste taga näeb orjaaja pärandit eespool mainitud Oskar Loorits, kes neid minevikunähtusi väga tõsiselt võtab: „Kogu see varahankija-idee on meie usundis orjaaja kõige iseloomustavam pärand ja kõneleb omaette selgemat keelt kui kõik targutused, kuivõrd tugevasti tegeliku elu tingimused on mõjustand ka meie usundilise loomingu suundumist madalate ja kogu hingelaadi rikkuvate kujutelmade orjusesse.” (Loorits 1990: 39)

Tänapäeva kontekstis laieneb orjuse mõiste üleüldiseks raha-orjuseks ja rikastumiskirg on sageli nüüdki hukatuslik. Ega asjata

pole sõnast „rehepapp” saanud praeguses Eestis käibefraas, mis iseloomustab tänapäevaseid kahtlasi tegusid, eriti poliitika- ja äri- maailmas. Nii ühendab Kivirähki Rehepapp mineviku ja oleviku:

„Vargus ja mõnus tüssamine ei ole siiski ainuke liin romaanis, mis sunnib lugejat ütleva, et Rehepapp – see oleme meie. Tekstis on olemas veel teist laadigi tegelaskujud, kes toovad sisse eesti omapildi õhtumaise tahu: nimelt kadakasaksluse ja saksastunud intellektuaalid, keda kehastavad vastavalt mõisateenijad Ints ja Luise ning kubjas Hans ja Liina. [...] Hans ja Liina esindavad lääneliku kultuuri teist tahku: tarbides õhtumaise kultuuri intellektuaalset pärandit Lumememme kehastuses, ei ole nad siiski oma välisest keskkonnast eemaldunud. Seega on Rehepapp koondkujuna suisa skisofreeniline nähtus ja vastab sellisena ka meie ajaloolisele enesepildile.” (Lindström 2002: 132)

Ott Heinapuu toob välja veel ühe olulise aspekti, mis iseloomustab Kivirähki romaani – huumori. Ta võrdleb erinevaid rahvajutužanre ning jõuab järelduseni, et „„Rehepapp” [on] pigem rahvahuumorit kui rahvausku esindav tekst.” (Heinapuu, Kikas 2002: 140)

Cornelius Hasselblatt näeb Kivirähki romaanis moodsa maailma satiiri, kus on kasutatud groteskset-absurdset huumorit, ning selle põhjal saakski väita, et selline isikliku rikkuse tagaajamine muutub üldinimlikuks, eesti kultuuri ületavaks hukutavaks paheks: „... hoolimata sellest, et romaanis rahvuslik müüt dekonstrueeritakse ja tõugatakse aujärjelt otsustavalt maha ning et Kivirähk ei jäta eestlaste juures midagi nahutamata ja kujutab neid väiklaste ning ahnete inimestena. Paradoksaalsel kombel sai just „Rehepapist” eestlaste jaoks identiteetiloov kunstiteos.” (Hasselblatt 2015: 320)

Katrin Alekand analüüsib romaani retseptiooni, lugejate erinevaid arvamusi ning jõuab lõpuks järeldusele, et „Lugejamenu arvestades on sellise nihestatud tõlgenduse järele vajadus olemas. Kaua võibki haledalt kiunuda 700-aastase orjapõlve raskuse ja rõhumismüüdi üle ning sel moel taasluua rahvuslikku alaväärsuskompleksi? Miks mitte naerda selle üle, mis kunagi ammu oli, ja ehk suudame

siis naerda sellegi üle, mis oli hiljuti ja valitseb praegu. [...] Taraanina lõhub „Rehepapp” müüdi rõhutud matsidest ja mõjub oma groteskse huumoriga tõesti kollektiivse psühhoteraapiana.” (Aleksand 2002: 205)

Samuti pöörab koomilisele aspektile tähelepanu Kadri Tüür, käsitledes Kivirähki romaani kui ellujäämiskomöödiat. Tüür vaatab romaani kujutatud vastastikustel suhetel põhinevat, pragmaatilist ja tasakaalu taotlevat külakogukonda. Omavahel põimuvad komöödiline ja tragöödiline ellusuhtumine, kusjuures romaani lõpus jääbki lahtiseks, kumb ellusuhtumine domineerib. (Tüür 2002: 130–138)

Neist arvustustest peegeldub väga selgelt soov lahti saada painajalikust orjapõlve ja rõhumise mälestusest, seepärast ongi Kivirähki vabastav ja groteskne naer läbi pisarate hea, kuna võimaldab traagikas näha naljakat ja vastupidi.

### 3. Multimeedialine kratt

#### 3.1. TAUNO AINTSI OOPER „REHEPAPP”

Andrus Kivirähki romaan „Rehepapp” on olnud aluseks mitmele metatekstile, mis ei kuulu enam trükimeedia valdkonda, vaid eksisteerivad teiste meediate vahendusel. Rainer Sarneti film „November” ja Tauno Aintsi ooper „Rehepapp” on näited krati kui kultuuri-teksti transmeedialisest levikust, mis aitavad kaasa teksti või krati kuju mäletamisele ning selle võimaliku maailma loomisele, milles kratt kui mütoloogiline kuju eksisteerib.

Tauno Aintsi Andrus Kivirähki romaani ainetel loodud ooper „Rehepapp” (lavastus 2013 Vanemuises) võiks olla krati teema varasemate käsitluste järg. Nagu kavaleheltilgi lugeda võib, tugineb teos romaanile. Libreto autor on Urmas Lennuk, kuid tegelikult on ooperi süžee üsnagi erinev romaani süžeelest ehk siis tegemist on Kivirähki teose tõlgendusega. Juba pealkiri ütleb, et keskne tegelane ooperis on Rehepapp, see on suuresti Rehepapi kui külakogukonna juhi lugu ja kratid jäävad üsna tagaplaanile. Samas paikneb

lavastuses Lumemehest kratt, kes räägib romantilisi välismaiseid armulugusid, lava tsentris, võimendades omakorda kindlal kohal olevat valetamist ja petmist.

Kriitika on populaarsel romaanil põhineva ooperi vastu võtnud suhteliselt mõistvalt, pigem juhitakse tähelepanu ooperi kui žanri teistsugustele nõuetele. Näiteks kirjutab Kerri Kotta oma arvustuses, et „Rehepapi” kui võimaliku ooperi alusmaterjalil puudub terviklik narratiiv. Selle asemel on esitatud rida situatsioonikoomikale toetuvaid episoode, millest peaks moodustuma tervik. Muusika-teatris oleks võinud rõhu panna pigem värvikatele karakteritele, kes oleksid ise konteksti loomisega hakkama saanud, ilma taustasündmustesse takerdumata. Samas ei ole Tauno Aintsi helikeel kunagi olnud rõhutatult puristlik, tõsine ja elitaarne, „vaid oma tsitaatiderohkuses ja humoorikas suhestumises nii pop- kui ka akadeemilise muusika klišeedesse pigem postmodernistlikult mänguline. Kuid see omadus ei tee seda veel primitiivseks: näiteks just ansamblid esindasid siin löike, kus muusika polüfooniline tihedus ületas selgelt tasandit, millel opereerib tavaliselt üks keskmine muusikal. Seega pole põhjused, miks võrdlus muusikalizhanriga võib esile kerkida, mitte niivõrd struktuursed, s.o muusika enda sisemisest ehitusest tingitud, kuivõrd vormilised ja stilistilised, s.t põhjustatud mitteklassikalise häälekooliga lauljate kaasamisest ja muusikalile iseloomuliku aplausimuusika lülitamisest lavastuse lõppu.” (Kotta 2013) Seega võib selle teose puhul näha segadust, kas tegemist on ooperi või muusikaliga.

Eelneva kriitikaga liitub ka Ruth Alaküla, kes leiab Päevalehes ilmunud arvustuses, et Vanemuise uue ooperi „Rehepapp” puhul valitses tohutu segadus nii tegevuses, žanrites kui ka muusikas, kuid kogu see segadus õnnestus siiski lõpuks ühtseks tervikuks siduda (Alaküla, Laasik 2013). Klassikalise ooperi alusmaterjali puudumine on sundinud lavastuses tegema kompromisse ja hädalahendusi, leiab kriitika.

Lähemal vaatlusel säilib ooperis siiski romaanis domineeriv grotesk: kõik tegelaskujud on esitatud groteskselt ning groteskne

on sageli ka tegelaste keelekasutus. Ilmselt jäävad sellest ooperist visuaalsete piltidena meelde grotesksed kratid: vedrujalgadel hüplev Joosep ja hollywoodlikult ümar ja nilbe Lumemees. Nemad seovad mütoloogilise krati kaasaja kultuurimälu ning absurdiga. Grotesk on tegelikult tõsine nähtus, naer läbi pisarate, ja ooper olekski lõppenud žanrile omaselt läbinisti traagiliselt, kui päris lõppu poleks lülitatud peosteeni ja nn aplausimuusikat, mis ilmselt taotles kurva lõpu tühistamist. Kas ka uue positiivse rahvusidentiteedi sünni, on ehk küsitav.

### 3.2. RAINER SARNETI FILM „NOVEMBER”

Rainer Sarneti film „November” (2017) põhineb samuti Kivirähki romaanil, kuid selles valitsevad hoopis teised võtted ja grotesk ei pruugi domineerima jääda, kuigi seda on seal omajagu. Filmi esimesed kaadrid kujutavad veidraid, deformeerunud kratte, mis pole tehtud traditsioonilisest materjalist, mida kasutati rahvapärimuses, ega ka mitte 19. sajandil. Need kratid on tehtud kaasaegsest materjalist – mitte vanadest harjadest ega luudadest, vaid tehnilistest vahenditest, mida võib leida tänapäeva majapidamistest. Nii ühendab film erinevaid ajaloolisi aegu kaasaegse kultuuriga. Grotesk ei moonuta seejuures mitte ainult reaalselt (ajaloolist) maailma, vaid kultuurimälu kasutades deformeerib grotesk ka sedasama kultuurimälu.

Filmis ilmnevad multimeedia positiivsed omadused seoses (filmi)teksti poetiliste vahendite kasutamisega. Seda on märkinud filmikriitik Gerda Varts, leides, et kõnealuse filmi peamine võit on visuaalne poeesia: „Peamine võit siin filmis on kahtlemata poeetiline, vahel hingematvalt ilus mustvalge visuaal. Mart Tanieli täpselt ja samas naturaalselt mõjuv kaameratöö, Taivo Tenso valgus ja Jaagup Roometi ning Matis Mäesalu kunstnikutöö äratavad ellu Kivirähu raamatutest tuttava trööstitu maailma. Siin on nõidus, teispoosus, loodus ja talupoeglikkus kuidagi sünonüümideks saanud.” (Varts 2017)

Kui Mihhail Trunin leiab oma arvustuses, et tegemist on draamatilise armastusfilmiga (Trunin 2017), siis seda armastuslugu varjutavad sotsiaalsed teemad, üsna sarnased nendega, millele osutab Ülo Valk, kui kirjutab 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse muutuste keerdkäikude väljendumisest folklooris (vt Valk 2008).

Tuleb nõustuda Gerda Vartsiga, et „Kesksel armastuslugu filmis saadab ahnuse temaatika. Nii nagu Kivirähu ja nüüd ka Sarneti ellu manatud pseudoajalooline eestlane, on ka tänapäevane rahvuskaaslane sageli selline, kes kraabib varanduse kokku, aga peidab selle igaks juhuks pöranda alla, sest ei oska seda kasutada.” (Varts 2017)

Kuigi filmis on kujutatud nn pseudoajaloolisi eestlasi, tunneb vaataja ilmselt tänu oma ajastu kontekstile midagi ära. Tekib tunne, et midagi on küll muutunud, aga see muutus on pigem väline ja vormiline: need nähtused ja probleemid, mis vaevasid inimesi sada aastat tagasi, pole kuhugi kadunud.

Aarne Seppel lähtub oma arvustuses filmikeelest ja filmimaailmast: „Avakaadritega loodav maagiline maailm ja õhustik annavad võtme ja tempo kogu filmile. Natuke lihtsustades saab ütelda, et peaaegu stiilipuhtalt groteski tabav atmosfäär on selle üks haaravamaid elemente. Vast kõige lähemale pääseb, kui nimetada seda maagiliseks naturalismiks.” (Seppel 2017)

Vaatamata suurepärase maagilise maailma loomisele, heidab Seppel filmile ette aeglast tempot, mis paneb vaataja ootaja seisusse. Samas toetab aeglane tempo seda maagilist õhustikku, mis on ühtaegu nii rõve kui ka ilus fantaasiamaailm, varjutades filmi pealtnäha kooshoidva armuloo, intriigi ja sellega kaasneva traagika. (Seppel 2017)

Filmile on ette heidetud nii mõndagi, sh raamatu ebaõnnestunud filmikeelde tõlkimist (Seppel 2017) ja liigselt eestikesksel materjali (vrd Tubina balletiga allpool), kuid tänu eespool mainitud visuaalsele poeesiale ja maagilisele maailmale on seal mitu väga mõjuvat, lausa lummatvat stseeni. Näiteks külaelanike suhtlus oma surnud esivanematega väärib tähelepanu nii visuaalsest kui ka sisulisest küljest: seda ei ole groteskiga lõhutud ega dekonstrueeritud,



vaid kõige muu madala kõrval tõuseb see muistne eestlaste maailmavaade säravalt ja helgelt esile. Saab tõepoolest nõustuda folklorist Marju Kõivupuuga, et „November” on ilus film (Kõivupuu 2017). Vaatamata sellele, et müütilised kratid kannavad endas tänapäeval mammonaga seotud tähendusi, on nad siiski seotud usuga hinges-tatud maailma.

### 3.3. KRATT BALLETIS

Viimaste aastate üks silmapaistvamaid krati-teemalisi töid Eestis on Eduard Tubina balleti „Kratt” taaslavastus 2015. aastal Estonia teatris. Tegemist ei ole teosega, mis toetuks otseselt ilukirjandusele, küll aga kogus Tubin materjali Eesti Rahvaluule Arhiivist, kust leidis üht-teist inspireerivat libreto jaoks. Libreto autor on Tubina hilisem abikaasa Elfriede Saarik, esietendus toimus 31. märtsil 1943 Vanemuise teatris.

Eduard Tubina poeg Eino kirjutab oma isa biograafias järgmist: „„Kratt” oli teos, millele Eduard Tubin kulutas kogu oma loomingulises elus kõige rohkem aega ja vaeva, esimene eesti ballett ja esimene lavateos, mis tervikuna rajaneb eesti rahvaluulel ja rahvamuusikal. Klassikaline ballett talle eriti ei meeldinud ja ta tahtis luua midagi hoopis muud.” (Tubin 2015: 68)

Tubin alustas „Kratiga” iseseisvas Eestis, jätkas Nõukogude okupatsiooni aastal ja lõpetas balleti Saksa okupatsiooni ajal. Selle balletiga on seotud mitu salapärast õnnetust, mis olid tingitud kee-rulistest aegadest, kuid teose ja helilooja seisukohalt kõige suurem tõrge tekkis, kui sõja käigus põles ära teose ainus partituur. Heliloojal õnnestus see siiski taastada, seda aga viisteist aastat pärast Rootsi põgenemist. Kuigi nüüd nimetatakse balletti eesti rahvuslikuks balletiks, lükati see algul 1940. aastatel Estonia teatris mitu korda tagasi, sest Tubina muusikat peeti juba siis liiga moodsaks. (Tubin 2015: 68)

Eino Tubin oletab, et krati mütoloogiline kuju võib olla alguse saanud umbes 700. a eKr Saaremaad tabanud meteoriidisajust,

mil põlevad meteoriiditükid lendasid madalalt üle terve maa ning mille tagajärjel tekkis Saaremaal Kaalis kraaterjärv. Kratti kirjeldatakse olendina, kes lendab üle taeva, tulejutt järel, ning kes kannab oma peremehele rikkust kokku (Tubin 2015: 700). Mütoloogiline kratt sarnaneb tõepoolest lendava meteoriidiga (vt ka Loorits 1990: 35–36). Samas on kratt väga muutlik ja rahvusvaheline tegelane, kellesarnaseid kuradi käsilasi võib leida ka Rootsi mütoloogiast: „Nende muinasjuttude probleem, mis tavaliselt viib kohutava lõpuni, on selle nõidolevuse peatamine. Krati lugu vastandab ahne inimese püüde kiirelt rikkaks saada maainimese iidsele moraalile, et rikkuse peab teenima tragi tööga. Kes kiiresti rikkaks saab, on kahtlane, on oma hinge ära müünud” (Tubin 2015: 70–71). Nagu neist ridadest selgub, näeb Tubin kratis, täpsemalt selle varanduse tassimises, mille taga on rikkaks saamise iha, mitte sugugi eestlastele ainuomast joont, vaid üldinimlikku pahet.

Hoolimata tagasilöökidest täienes ballett „Kratt” pidevalt ning 1960. aastatel hakati järjest enam selle lavastamise vastu huvi tundma nii kodu-Eestis kui ka välismaal. Samal ajal hakkas ballett järjest enam muutma oma stiili: „Folkloristlike elementide tähendus järjest vähenes, seevastu arendati lavastustes uusi ja ajakohaseid teemasid. Kõige parema tasakaalu saavutas kindlasti koreograaf Ulf Gaddi ja stsenograaf Svenerik Goude lavastus Göteborgi Stora Teaternis 1984. aastal, see on ka ainus kord, kui „Kratti” on lavastanud mitte-eestlased. Nad löid balletist ajatu ja jõulise etenduse, mis sai soome luuletaja Pentti Saarikoski luuletuskogu järgi nimeks „Hämara tantsud” („Den dunkles danser”). Keskpunktis oli nüüd üldisem võitlus hea ja halva vahel, dekoratsioonid olid tagasihoidlikud ja kostüümid lihtsad. Rootslastel polnud loomulikult mingit põhjust tuua lavale eesti folkloori. Gadd ja Goude töötasid üldinimlikumaks ka Erika Tubina libreto.” (Tubin 2015: 78–79)

Eino Tubin leiab, et see Göteborgi etendus oli suursündmus ning siis toimus ka Tubina muusika läbimurre Rootsis: „Ballettmeistrilt oli inspireerinud üks soome luuletaja, kes kirjutas pessimistliku luulekogu kurjuse tempudest. See sobis tema meelet balleti teemaks,

mille tiitliks sai „Kratt Den dunkles danser” – „Vanapagana tant-sud”. Ka balleti sündmustikku muudeti nii, et muinasjutust sai üldinimlik võitlus kurjuse ja headuse vahel. Muusika jäi loomulikult muutmata.” (Tubin 2000: 214–215)

Tubina poeg meenutab, et ta polnud balletti varem laval näinud, kuid talle oli göteborglaste versioon täiesti sobiv. Eduard Tubin ei olnud ise suur balletisõber, pidades klassikalist, eriti vene balletti liiga kunstlikuks ja magusaks. Göteborgi „Kratt” oma moodsa napi lavapildi ja julgete lahendustega oleks poja arvates talle meeldinud: „„Kratt” käsitleb kurje jõude ning omal ajal Eestis oli seoses selle lavastamisega palju juttu ebausust ja kummalistest nähtustest. [...] Ma usun aga, et tegelik põhjus, miks see ballett mõnes inimeses kartust tekitab, on isa vapustav muusika, mis koos sugestiivse lavastusega mõjub alateadvusele. Hiljem ütles Dagens Nyheteri kriitik, et nende väheste palade järgi, mida ta varem oli kuulnud, polnud osanud ta isa muusikat eriti hinnata, aga „Kratt” oli avanud ta silmad.” (Tubin 2000: 214–215)

Taasiseseisvunud Eestis täienesid uued „Krati” lavastused üha enam, kaugenedes samal ajal Tubina algsest variandist: „1994. aastal lavastas Ülo Vilimaa Vanemuises „ballett-müsteeriumi”, milles Tubina „Krati” muusikale oli lisatud kaasaegse helilooja René Eespere muusikat. 1999. aastal esietendus Estonias Mai Murdmaa satiiriline versioon, mille teema oli rahajaht postkommunistlikus Eesti ühiskonnas. Murdmaa kirjutas libreto oma kontseptsiooni järgi ümber ja lisas rahaahned börsimängijad, valuutaspekulantide järel lava pühkivaid koristajaid ja ühe noore tüdruku, kes laval mängib ühe Tubina viiulisoolo.” (Tubin 2015: 79)

Marina Kesleri uuslavastuse esietendus toimus 2015. aasta septembris Estonia teatris, kui Tubina sünnist möödus 110 aastat. Kristiina Garancis on Sirbis ilmunud arvustuses pealkirjaga „Hea Eesti asi” välja toonud kõik põimumised, mis selle lavastuse loomisel toimusid: „Kujundus on kui nüüdisajastatud eesti rahvusdisain tehnikamessi metalses boksis. Gerly Tinni tundlikult stiliseeritud etnograafilised kostüümid toovad aga hooga juurte ja

eestlase põhiolemuse juurde. Eduard Tubina legendaarne muusikateos tabab rütmikuse ja sümfoonilise baasstruktuuriga hästi praegust ajapulssi. Kõik oma Eesti asi – koreograafia, muusika, visuaal. Tunda on, et „Krati” taga on suur pagas toimunud: Tubina enda pidevad muusikalised täiendused, lavastajate tõlgendused (Ida Urbel, Rahel Olbrei, Enn Suve, Mai Murdmaa), „Krati” etendamise ajal aset leidnud sündmused kuni 1944. aasta 9. märtsi Estonia pommitamiseni välja, lisaks ebausks, et see lavastus toob kaasa midagi ehmatavat. Kõik see annab salapära ja sügavust. Balletiajalugu põimunult muusikaajalooga ja Tubina isikliku arengulooga.” (Garancis 2015)

See on balletikeelde tõlgitud arhetüüpne lugu, mis kõneleb kaasajast. Marina Kesleri koreograafia on intensiivne ja tempokas kuni etenduse lõpuminutiteni: „Tantsupilt on tihe, rütmiliselt närviline. Vahelduvad pildid ettevõtte tööpäevast, kuradi maailmast, krati sünnist, kohvikust, tantsupeost. Laval on närviline aegruum, tulemusi nõudev ärikeskkond, tempokalt veedetud vaba aeg – maailm, kus hüperaktiivsus on kohustuslik. Kõik peavad andma endast parima ja selle siis ka veel ületama. Edukus ja efektiivsus on manifest.” (Garancis 2015)

Seegi teos on käivitatud üldinimlikust rikastumiskirest ja selle hukatuslikkusest, rehetarest on kratt toodud kaasaegsesse tehasesse, kuigi see on laval kujutatud üsna tinglikult: „„Krati” arhetüüpne lugu on toodud praegusesse ärimaailma. Rikastumisiha varjutab kõik muu ja peremees müüb hinge kuradile. Sünnib kratt, kes ühel hetkel ajab andmise-võtmise seaduse tasakaaluks mehe põrgusse. [...] Tantsujoonis on algusest lõpuni pea hingetõmbeta tähelepanu tõmbav, sellega oskuslikult manipuleeriv.” (Garancis 2015)

Garancis kiidab tempokalt vahetuvaid tantsujooniseid, geomeetrilisi kujundeid, mida tantsijad loovad. Tegemist on väga tehnilise tantsuga, mida tantsitakse meeletu kiirusega: „Koreograafia toetub muusikale, kuid jätab oma tempokusega vaataja hingeldama. [...] Kesleri tõlgenduse ülesehitus toetub Tubina sümfoonilisele vormile, mille puhul sobituvad tantsustseenid täpselt sellesse struktuuri.”

(Garancis 2015) Samas on Kesler seganud kokku nii moderntantsu, klassikalist kui ka neomoderntantsu stiili.

Kui vaadata neid tantsujooniseid ja rahvamuusika motiive, mida Tubin on oma teoses kasutanud, siis meenutab see kohati meie tantsupidusid ning vihtlemise motiivi võib vist samuti juba arhetüüpseks pidada, sest see kordub peaaegu samasugusel kujul näiteks Kivirähki romaanil põhinevas ooperis „Rehepapp”.

Eduard Tubin hindab rahvuslikku muusikat, kuid näeb selle kasutusvõimalusi üsna originaalsel viisil. Ta on ise avaldanud rahvusliku muusika olemuse kohta vägagi kaasaegselt kõlavaid mõtteid. Peale selle, et rahvuslik muusika väljendab rahvale tuntud rütme, rituaale, patriotismi jms, peaks helilooja säilitama ka oma isikupära, selle originaalsuse, kuidas tema neid rahvaviise on tõlgendanud. Tubinale oli väga oluline oma isikupära säilitamine ning oskus anda rahvuslikule muusikale „nii-öelda uus rüü” (Tubin 2003: 114–115).

Eduard Tubin võtab väga elegantselt kokku selle, mis eesti kultuuri on aastaid vaevanud: kuidas jääda iseendaks ja samas kõnetada teisi kultuure, mis kehtib ju teistegi kunstiilide kohta, mitte ainult muusikas.

## Kokkuvõtteks

Mütoloogiline tegelane kratt esineb eesti kultuuris nii verbaalses, visuaalses kui ka audiaalses kunstis. Kõrvuti eksisteerivad väga erinevad tekstid, mis siiski sisaldavad folkloorset ainet. Ilukirjanduse kaudu on need folkloorsed motiivid levinud teistegi meediate valdkonda, esindades järjest enam kaasaegset multimeedialist kultuuri. Tähelepanuväärne on see, et niisuguste folkloorsete tekstide kaudu otsitakse oma rahvuslikku identiteeti ning üritatakse vanu müüte dekonstrueerida, leida midagi positiivsemat kui seni laialt levinud kannatusemüüdid. Samas ei saa unustada, et folkloorsed motiivid võivad ühe teksti siduda oma rahvusliku kultuuri külge, kuid uued tõlgendused ja esitused kasvatavad neist tänu oma originaalsusele sageli teosed, mis kõnetavad ka teisi rahvusi ehk on üldinimlikud

ja ületavad ühe kultuuri piire. Multimeedialised võimalused saavad seda kultuuri piiride ületamist toetada.

#### KIRJANDUS

- Alaküla, Ruth; Laasik, Andres 2013. Rehepapp laulis Vanemuise uues ooperis määratud Eestimaast. – Päevaleht 23.10.
- Alekand, Katrin 2002. Ja kui nad veel surnud ei ole... ehk Mis Rehepapist edasi sai. Andrus Kiviräha raamatu „Rehepapp” retseptisioonist. – Vikerkaar 2-3, 203–207.
- Eisen, Matthias Johann 1995. Eesti mütoloogia. Teine trükk. Tallinn: Mats.
- Garancis, Kristiina 2015. Hea Eesti asi. – Sirp 23.10.
- Hasselblatt, Cornelius 2015. Eemalt vaadates. Veerand sajandit eesti kirjandusega. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Heinapuu, Ott; Kikas, Katre 2002. Rahvausk või naljalugu? „Rehepapi” žanriloogikast rahvajutužanrite taustal. – Vikerkaar 2-3, 136–140.
- Heintalu, Aleksander 2006. Estide (tšuudide) hingestatud ilm II. Sõnade seletus. Tartu: Männisalu.
- Jenkins, Henry 2006. Convergence Culture. Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press.
- Kotta, Kerri 2013. Vanemuise kodustatud „Rehepapp” – nauditav, kuid siiski kompromiss. – Sirp 7.11.
- Kreutzwald, Friedrich Reinhold 2006. Eesti rahva ennemuistsed jutud. Tallinn: Koolibri.
- Kõivupuu, Marju 2017. Film hingehinnast. Vale- ja pärisraha eest. – Postimees 2.02. <http://kultuur.postimees.ee/4001793/november-vange-naturalistlik-poorane-estis> (24.08.2017).
- Lindström, Kati 2002. Postmodernistlikus romaanis varastavad kõik. – Vikerkaar 2-3, 129–135.
- Loorits, Oskar 1990. Eesti rahvausundi maailmavaade. Tallinn: Perioodika.
- Loorits, Oskar 2000. Meie, eestlased. Tartu: Ilmamaa.
- Nirk, Endel 1983. Eesti kirjandus. Arengulooline ülevaade. Tallinn: Perioodika.
- Ojamaa, Maarja 2015. The Transmedial Aspect of Cultural Auto-communication. Dissertationes Semioticae Universitatis Tartuensis 19. Tartu: University of Tartu Press.

- Pruul, Kajar 1995. Etnosümbolism ja etnofuturism. Teese revolutsiooniaegsest kirjandusest. – Vikerkaar 12, 58–62.
- Seppel, Arne 2017. „November”: vänge, naturalistlik, pöörane, eesti. – Postimees 2.02. <http://kultuur.postimees.ee/4001793/november-vange-naturalistlik-poorane-estti> (24.08.2017).
- Tedre, Ülo 1995. Järelsõna. – Matthias Johann Eisen, Eesti mütoloogia. Tallinn: Mats, 163–172.
- Torop, Peeter 2011. Multimeedialisus. – Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid. Koost ja toim Marek Tamm. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 327–348.
- Trunin, Mihhail 2017. „November” või „Rehepapp”? Kas irooniline grotesk või armastusdraama? – Sirp 17.02.
- Tubin, Eduard 2003. Rändavate vete ääres. Koost Vardo Rumessen. Tartu: Ilmamaa.
- Tubin, Eino 2000. Teisal. Heliloojalapse lugu. Tallinn: SE&JS.
- Tubin, Eino 2015. Ballaad. Eduard Tubina lugu. Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum.
- Tuglas, Friedebert 1959. Valik kriitilisi töid. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Tüür, Kadri 2002. Ellujäämise komöödia. „Rehepapi” näitel. – Vikerkaar 5-6, 130–138.
- Valk, Ülo 2008. Saksad ja varavedajad: eesti muistendite sotsiaalsest orientatsioonist. – Kes kõlbab, seda kõneldakse. Pühendusteos Mall Hiie-mäele. Eesti Rahvaluule Arhiivi toimetised. Toim Ergo-Hart Västrik. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 57–73.
- Valk, Ülo 2015. Kui muistendist saab fiktsioon. Žanriajaloolisi märkusi. – Keel ja Kirjandus 8-9, 541–555.
- Varts, Gerda 2017. Peamine võit on visuaalne poeesia. – Postimees 2.02. <https://kultuur.postimees.ee/4001793/november-vange-naturalistlik-poorane-estti> (24.08.2017).

## SUMMARY

### FOLK TRADITION AND MULTIMEDIA IN CONTEMPORARY ESTONIAN CULTURE

The legends of the *kratt* or the treasure-bearer have existed in lively oral tradition in Estonian culture for a very long time. These myths and legends have traversed from the oral tradition to literary works, visual culture and music. All these texts on the *kratt* exist in the culture as metatexts which create the world of the *kratt*, where different cultural memories and interpretations are intertwined. This means that the *kratt* as a cultural text is also a multimedial text. Different media use different tools and this makes the interpretations more playful and interesting. Andrus Kivirähk's novel "Old Barny or November" (2000) is the central literary work on the *kratt* in contemporary Estonian literature. Kivirähk combines the mythical *kratt* with Old Barny (*Rehepapp*), who is the unofficial leader of the village and a cunning manor house barn-keeper. There are several cultural texts based on Kivirähk's novel, but the most important are the opera "Old Barny" (2013) by Tauno Aints, the libretto by Urmas Lennuk, and the film "November" (2016) by Rainer Sarnet. The ballet "Kratt" (1943; 2015) by Eduard Tubin is more contemporary in its setting and represents everyday life in the modern factory. The article analyses how different multimedial texts about the *kratt* and Old Barny use and combine multimedia to create and convey the social meaning of the *kratt*, and how multimedia use audio-visual poetics to convey a greater number of emotions and aesthetic values in the cultural text. The film by Rainer Sarnet and the ballet by Eduard Tubin represent harmony with different poetics factors and the meanings of the cultural texts.

**Keywords:** folklore and literature, multimediality, transmediality, identity



# PETRONE PRINDI „MINU” SARI: SELFIE-AJASTU KIRJANDUSE KAARDISTUSI

Anneli Kõvamees

Tallinna Ülikool

**Ülevaade.** Kirjastus Petrone Print on eelkõige tuntud „Minu” sarja poolest. Nüüdseks saja raamatuni jõudnud sarjas vahendavad oma võõrsil elamise kogemusi enamasti eelneva kirjandusliku kogemuseta erinevate elualade esindajad. Kirjanduse demokratiseerumine on üks tänapäevale iseloomulikke tendentse: igapäheast võib kirjutada ning igapäheks võib kirjutada raamatu. Sarja puhul võib välja tuua teisigi ajastuomaseid suundumusi, lisaks kirjanduse demokratiseerumisele tuleb esile ka mina-kesksus (mida ilmekalt markeerib ka sarja pealkiri) ning nn kogemusraamatute buum. Taolised teosed paiknevad žanrilisel hämaralal, ka „Minu” sarja raamatuid võib käsitleda nii reisikirjade kui ka näiteks autobiograafiatena. Võttes aluseks „Minu” sarja, vaatleb artikkel suundumusi kaasaegses eesti kirjanduses, vaeb sarja fenomeni ja struktuurimustreid ning püüab tuua selgust sarja žanrilisse kuuluvusse.<sup>1</sup>

**Võtmesõnad:** „Minu” sari, reisikirjandus, kaasaegne eesti kirjandus

„Iga haritud inimene võib vähemalt ühe romaani kirjutada – romaani iseenesest.”

A. H. Tammsaare „Ma armastasin sakslast”

## Sissejuhatavat: kaasaega raamistades

Kaasaegse ühiskonna ühe olulise iseloomuliku märksõnana võib välja tuua mina-kesksuse, eriti seoses millenniumi-põlvkonnaga

---

<sup>1</sup> Artikli valmimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute tippkeskus), see on seotud Eesti Haridus- ja Teadusministeeriumi uurimisprojektiga IUT 18-4.

(vt Stein 2013). Nii näiteks võimaldab tehnoloogia areng saada erinevaid teenuseid ja tooteid just mulle sobival ajal ja viisil, olgu selleks siis näiteks taksondus, telesarjade ja filmide vaatamine, muusika kuulamine, kauba tellimine vm. Tehnoloogia plahvatuslik areng võimaldab igaühel edukalt tegutseda valdkondades, mis veel mõnikümmend aastat tagasi eeldasid spetsiaalset väljaõpet, üks ilmekam sellekohane näide on kindlasti fotograafia.<sup>2</sup>

Sotsiaalmeedia kanalid võimaldavad igaühel luua oma maailma ja olla selle maailma kese. Nii on tõusnud tunnetav, kogev subjekt esiplaanile. Igaühe kogemus leitakse olevat väärt teistega jagamist, nii on võimalik osa saada inimeste tegevustest, mõtetest, tunnetest ehk teisisõnu on võimalik osa saada inimeste igapäevaelu reportaažidest. Selle ilmekas näide on kõikvõimalikud blogid, Twitter jm sotsiaalmeedia kanalid, aga ka kirjandusmaastik, kus olulisele kohale on tõusnud eluloo-, mälestus- ja reisiraamatud. Ei ole enam haruldane, et esmalt internetikeskkonnas avaldatu ilmub hiljem paberkandjal raamatuna<sup>3</sup> (vt ka näiteks mitmed „Minu” sarja raamatud).

<sup>2</sup> Pildistan, järelkult olen, võiks olla tänapäeva üks juhtmõtteid. Praegust ajajärku võib iseloomustada kui *selfie*-ajastut, kus *selfie* tegemine ehk iseenda pildistamine on muutunud massiliseks ning *selfie*'st ja *selfie-stick*'ist on saanud ajastut iseloomustavad märksõnad. (Oxford English Dictionary valis *selfie* koguni 2013. aasta sõnaks. <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>.) On märgitud, et foto peatab aja, igavikustab ühe hetke ning mida ei ole pildistatud ja jagatud, see on kadunud või ei olegi seda juhtunud (Stavans, Ellison 2015: 116, 119). Iga hetk tuleb püüda pildile ja veel olulisem, seda pildile püütud hetke tuleb (eeskätt sotsiaalmeedias) jagada. On koguni märgitud, et „tänapäeval on fotode vaikiv olek jagamine” (Tiidenberg 2015: 121). Täenduslikult langes fotograafia ajastu kokku massiturismi tulekuga ning aitas viimase levikule kaasa (Stavans, Ellison 2015: 109). Fotod on oluline komponent ka „Minu” sarja raamatute juures, mitu alguses fotolehekülgedeta raamatut on hiljem uuesti välja antud fotolisadega. Pildimaterjalil on oluline roll maa (ja ka autori) kuvandiloomes, täiendades oluliselt teksti. Pildilisusele suunatud ühiskonnas ei saa seega fotode rolli kindlasti alahinnata ning õigupoolest väärleksid need omaette uurimist.

<sup>3</sup> Seejuures on täheldatud teise variandi teatavat elitaarsust, kui näiteks blogides või Twitteris avaldatu ilmub raamatuna: „Ta muutub rohkem Autoriks, tema teos muutub Raamatuks ja ka tema looming muutub selle sammu abil Kirjanduseks. Nii saaks tõmata piiri internetikirjanduse vahele, mis oleks kõigile kättesaadav massikirjandus, ning raamatukirjanduse vahele, mis on muutunud või üha muutumas eliidi tähistajaks. Trükitud

Kirjandus on demokratiseerunud, igaühest võib kirjutada raamatu ning igaüks võib raamatu kirjutada ja avaldada. Igaühe mina on potentsiaalselt väärt olema teose kese. Selle üheks iseloomulikuks näiteks on ka Petrone Prindi nüüdseks juba kümme aastat ilmunud „Minu“ sari, millele keskendub järgnev käsitlus. Milles seisneb sarja fenomen? Millised kaasaja kirjandusele iseloomulikud suundumused selles ilmnevad? Milline on sarja teoste žanriline kuuluvus?

### „Minu“ sarja suund ja positsioon

2007. aastal asutatud kirjastus Petrone Print on eelkõige tuntud tänu „Minu“ sarjale, kus on ilmunud juba sada raamatut ja nende hulk aina kasvab. Sarja avas kirjastuse looja Epp Petrone „Minu Ameerika“ (2007), mis kuulub sarja kümne enimmüüdud raamatu hulka (Rudi 2014). Suurem osa sarja raamatutest on kirjutatud Euroopast, ent viimastel aastatel on haare aina laienenud. Enamik autoritest on kirjandusvälise taustaga erinevate elualade esindajad, kes jagavad oma võõrsiloleku kogemust.<sup>4</sup> Sarjal on selgelt seatud eesmärk: „... leida erinevaid inimtüüpe ja elulaade, nii et lisaks antud maa tutvustusele tutvustame alati ka mingit subkultuuri [...]. Nii et iga raamat sarjas tutvustaks lugejatele maailma mitmes mõttes uue nurga alt.“ (Salong 2010) Teisal on sarja looja pidanud oluliseks rõhutada sarja etnoloogilis-sotsioloogilist aspekti (Petrone 2010) ning seda, et „Meie ambitsioon ei olegi, et raamatud oleksid Nobeli preemia väärilised, vaid meie soov on eestlast praegusel ajastul portreterida“ (Rudi 2014). „Ja just nõndamoodi meie lugejad neid raamatuid näivad võtvatki: meile andestatakse rohkem kui päriskirjanikele, sest me pakume midagi muud: siiralt päris iseenda maailma“ (Petrone 2010).

---

raamatut saaks näha elitaarse kunstivormina, mis eristub massitarbimises olevast interneti-kirjandusest.“ (Viies 2010: 279)

<sup>4</sup> Eranditeks näiteks Olev Remsu „Minu Neenetsimaa“ (2010), Vahur Afanasjev „Minu Brüssel“ (2011), Mika Keränen „Minu Supilinn“ (2012), Eia Uus „Minu Prantsusmaa“ (2013), Contra „Minu Läti“ (2016).

Eelnevast nähtub, et sarja väljaandjad on selgelt määratlenud sarja suuna ja positsiooni, seadmata seejuures kõrgkirjanduslikke ambitsioone.<sup>5</sup> Kui laenata paralleeli spordimaailmast, siis mängitakse kergemas kaalukategoorias, seda ka selgelt teadvustades, ning „kirjanduslikke kirkushetki” nähakse lisaboonusena (Petrone 2010). On leitud oma nišš ja lugejaskond. Nullindate mõttevahetuses<sup>6</sup> märgiti muu hulgas: „Kas lugejad otsivad kirjandusest midagi muud, kui nad otsivad telerist, ajakirjandusest, netist? Paistab, et mitte. See aga tähendab, et kunstil pole siia vahele asja. Kunst ei ole selle elamuse, selle suhte jaoks vajalik.” (Hennoste 2009: 1280) See on üks iseloomulikke tendentse tänapäeval, mil teatav (ja näib, et üsna arvestatav) osa lugejaskonnast otsibki eeskätt selgelt kulgevat lugu, lihtsas keeles teksti. Näitena võib tuua „Minu” sarjale lähedase Elizabeth Gilberti menuki „Eat. Pray. Love. One Woman’s Search for Everything Across Italy, India and Indonesia” (2006) (eesti keeles „Söö. Palveta. Armasta. Ühe naise püüdlemine kõige poole Itaalias, Indias ja Indoneesias” (2007)). Millised on siis selle loo peamised komponendid ja ülesehituslikud struktuurimustrid?

## Mina ja minu maailm

Õigupoolest võtab Gilberti teose alapealkiri ilmekalt kokku ühe olulise (kui mitte isegi kõige olulisema) suuna „Minu” sarja raamatutes. Valdava osa moodustavad naisautorite kirjutatud raamatud, kus äramineku peamiseks tõukeks on saanud rahulolematuse senise elu(korralduse)ga. Nii otsustatakse teha kannapööre ja siirduda välismaale, sageli ajutiselt, ent nii mitmelgi juhul saab sellest minekust

<sup>5</sup> Autoritele on Epp Petrone kirjutanud üldise juhise, mis peaks oma kogemuse ja mõtete kirjapanemisel abiks olema, teisalt aga tagama sarja ühtsuse (vt Petrone 2008). Kuigi see on mõeldud sarja raamistava ja ühtlustava juhisenä, on autoritele jäetud siiski küllalt vaba ruumi, nii et „Minu” sarja puhul ei saa rääkida ühe kindla malli järgi loodud teostest.

<sup>6</sup> Peamiselt Loomingu veergudel peetud mõttevahetus 2000. aastate eesti kirjanduse üle, vt Hennoste 2006, 2009, Vaher 2009, Velsker 2009, Kaus 2009, Kesküla 2010, Pilv 2010, Viires 2010, Väljataga 2010.

pikemaagene kohalolek. Harvad ei ole juhtumid, kus muinasjutuliikult leitakse laia maailma minnes ka elu armastus ning jäädaksegi võõrsile. Uues keskkonnas ja uues olukorras hakatakse maailma ja iseennast teise pilguga nägema ning seda kogemust vahendataksegi lugejale. Seejuures „Teise peeglis mõtestatakse ümber oma senine identiteet ja väärtushinnangud, mis end erinevusega kohtumisel hoopis isesuguse nurga alt lasevad paista” (Liiv 2012: 85). Aegamisi teadvustuvad fundamentaalsemad erisused (ühiskonnakorraldusest, kultuurist ja/või religioonist tulenevad) ning mida erinevam on teine kultuur, mida võõram, seda teravam on (vähemasti esialgne) vastasseis ja ka kultuurišokk. Sellest, kui hästi või halvasti teise kultuuriga kohanetakse, sõltub suuresti ka vaade sellele kultuurile. Uues kultuuris/ühiskonnas tuleb end n-ö uuesti „üles ehitada”, leida oma koht ehk nagu Michel Butor on märkinud, tuleb õppida uuesti lugema (Butor 2001: 76): võõrast kultuuri loetakse kui võõrast teksti, kusjuures alguses valmistab võõras raskusi, ent lõpuks tuntakse end vabalt nii võõras keeles kui ka kultuuris, esialgne võõras muutub omaks. Võidakse muutuda välismaalasest kohalikuks<sup>7</sup> (Kõvamees 2013: 86), selle märgid on, et võetakse omaks teatavad kultuurilised

---

<sup>7</sup> „Minu” sarja raamatud põhinevad mitte-turistlikul reisikogemusel (vt Kõvamees 2013: 86) ja võiksid kanda ka alapealkirja „Ma pole turist, ma elan siin”. Viis, kuidas ühe maaga tutvutakse, mõjutab seda pilti, mis sellest maast saadakse ja milline ettekujutus kujuneb. Siinkohal võiks aga tähelepanu juhtida asjaolule, et turistina reisiimine, mis enamasti tähendab eelnevalt planeeritud raamistikus liikumist, iseenesest ei tähenda automaatselt ka ainuüksi turistlikku kogemust, kui pidada viimase all silmas (kiir)visiiti peamiste (turistlike) vaatamisväärsuste juurde. Ka ei tähenda turismi-reisi põhjal kirjutatud reisikiri automaatselt pealiskaudset turismikirja, kui kasutada siinkohal omaaegsel kirjandusmaastikul kasutusel olnud mõistet (vt Minimus 1964). Saadavad kogemused ja see, mida nähakse, sõltub siiski kogejast endast ning välistatud ei ole etteantud turistlikust raamistikust väljapoole liikumine ja nägemine. Samas on võimalik ka, et mitte-turistlikul kogemusel põhinevate reisikirjade, sh ka „Minu” sarja seas, leiab vaid kogemuse pealispinnal liikuvaid käsitlusi, mis ei paku võimalusi sügavamateks mõttekäikudeks ehk ei paku võimalusi suurepärase reisikirja tunnuseks olevaks n-ö kolmekordseks reisiks: reis võõrale maale (reisikirjast saab lugeda maast ja rahvast), kirjutaja mõtetesse (reisikogemusest tõukuvad mõttekäigud) ning ka lugejasse endasse (lugejas tekkivad mõttearendused ja ideed (vt ka Fussell 2001: 106, Kõvamees 2008: 124)).

käitumis- ja toimimismallid, mis markeerivad kuulumist sellesse kultuuri. Need võivad olla midagi nii lihtsat kui teataval viisil aadressi kirjutamine (Alari 2012: 265) või näiteks teatava liikumisviisi omandamine, „liigun nagu põlistökyölane” märgib „Minu Tōkyō” autor (Yano 2013: 103), jõudes fundamentaalsemate teisenemisteni, mille käigus mina muutub. Lõppkokkuvõttes võib kujuneda kaksikidentiteet, ühtviisi kindlalt tuntakse end mõlemas kultuuris. Samas ollakse siiski maksimaalsel juhul *near native*, ei olda siiski „päris” kohalik, miski jääb alati eristama. Seda tõdevad ka paljud „Minu” sarja autorid, näiteks: „Ükskõik kui hästi ka ei tuntaks teineteise riigi ajalugu ning ühiskonnakorraldust, on igas kultuuris asju, mis on mõistetavad ainult selle kultuuri kandjatele, kellesse see on emapiimaga sisse imendunud” (Praagli 2009: 167).

Kui enamikus „Minu” sarja raamatutes kujutatakse kodunemist võõras keskkonnas, teise kodu leidmist, siis on ka juhtumeid, kus teine jääbki võõraks ning tajutakse enda teisesust, nt „Minu Vietnam”: „... ma tahtsin saada omaks, kuid olin ja jäin võõraks ja see tehti mulle üsna valusalt selgeks” (Kallas 2012: 276). Kõige ekstreemsem sellekohane näide on „Minu Albaania”, mille autor nendib, et „kohalikele olin ma alati võõras veri” (Vela 2012: 221). Maa kuvandit varjundab tugevalt autori kogetud perevägivald, teosest kujuneb omalaadne psühholoogiline triller, mis selgelt eristub teistest sarja raamatutest.<sup>8</sup>

„Minu” sarja raamatud pakuvad võimalust autoritele kaasa elada, jutustatava isiklikkus on kindlasti üks sarja fenomeni komponente. Teostes on täheldatav kolmikstruktuur: teose alguses küsimus elust, soovidest, mõttest, nii mõnelgi juhul on jõutud ühel või teisel tasandil kriisi, reisikogemus on aga lõpptulemusena andnud vastused tekkinud küsimus(t)ele või ka neile küsimustele, mida

---

<sup>8</sup> Perevägivalda käsitleva „Minu Albaania” puhul kerkis objektiivsuse küsimus teravalt esile, asjaolu, et tegemist on ühe autori isikliku maakogemusega, mis ei pretendeeri üldistustele, jäi nii mõnegi lugeja jaoks märkamata ning tõi kaasa süüdistusi sildistamises (vt nt järelkaja kirjastuse veebilehe kommentaariumis <http://petroneprint.ee/raamatud/minus-albaania/>).

teekonna alguses ei osatud püstitadagi, lõpptulemusena on saadud targemaks ja leitud rahulolu. Võib öelda, et paljudel juhtudel on tegemist klassikalise kujunemislooga, *Bildungsroman*'iga, sarja raamatute seas leiab näiteks klassikalise poisist-kasvab-mees-loo, Justin Petrone „Minu Eesti”, kus lapse sünd märgib kodu leidmist (Petrone 2011: 352). Seejuures on „Minu” sarja raamatutele iseloomulik, et vaadatakse tagasi oma endisele minale kui võhikule (Liiv 2012: 36): „See tähendab, et teksti ühel *ego*-tasandil ehk sellel, kes parasjagu jutustab, on rohkem autoriteeti kui teisel, kellest jutustatakse ehk kes tekstis minevikus tegutseb. Eesmärgiks on rõhutada arengut: mis tasemel oldi kunagi, ja kuhu on jõutud raamatu kirjutamise hetkeks” (Liiv 2012: 37). Lugejal on võimalus autoriga see (targemaks saamise) teekond kaasa teha ning parimatel juhtudel jõuda ka iseenda suhtes paremale arusaamisele.

Enamasti on sarja lugudes lõppjaamaks sisemine rahulolu ja lihtsaid elutõdesid väärtustav eluhoiak, näiteks märgib „Minu Kopenhaageni” autor: „Võttis aega, et mõista, kuidas on võimalik elada liigse muretsemiseta, aga viimaks õppisin selle ära. [...] *Hygge*<sup>9</sup> on mulle pikapeale omaseks saanud” (Nielsen 2013: 12). Või „Minu Itaalia”: „Itaalia on mind õpetanud väärtustama perekonna- ja sõprussuhteid, märkama olulisi asju enda ümber ning õpetanud oskust tunda rõõmu pisiasjade üle ja märgata väiksemaidki detaile” (Praakli 2009: 319–320), „Minu Sitsiilia” autor: „Olen nüüdseks õppinud mõtlema iseendale ja tegutsema oma heaolu nimel” (Merusk 2012: 18), lisades: „Põhiline on endaga rahulolu ja see on mul siin olemas” (sammas, 245). Enamik „Minu” sarja autoreid on naised, kes, nagu Kate Cantrell on märkinud, rõhutavadki isikliku arengu iha ja tasakaalu, reisikiri on kui enese teadvustamise registreerija (Cantrell 2011: 46). Selle suuna tuntuim esindaja on eelnimetatud Gilberti „Söö. Palveta. Armasta”.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Sageli kasutataksegi maa erilise elutunnetuse märgistamiseks vastavast keelest pärit sõna, vt ka nt „Minu Guatemala” *poco-poco* ('tasapisi') (Kahu 2011: 148 jj) ja „Minu Brasiilia” *jeitinho brasileiro* (Gerhold 2012: 147).

<sup>10</sup> Gilberti (nais)lugejaid sarnastele eneseotsingutele kutsuvat ning täiel rinnal elamist rõhutavat teost kriitilisemalt hinnanud on muu hulgas toonud välja asjaolu, et „nartsis-

Paljusid „Minu” sarja raamatuid võibki lugeda kui Gilberti-vaimus enesebiraamatuid, ent paremas osas ei keerle need pelgalt kirjutaja isiku ümber, vaid isikulugu põimub muu hulgas tänapäeva ühiskonna pildistustega. Kaasaegsuse aspekt on veel üks lugejaid paeluvaid komponente. Ühe peamise teemana kõnetab tänapäeva lugejat globaliseerumine ja asjaolu, et elatakse sidekriipsuliste identiteetide<sup>11</sup> ajastul. „Uue Euroopa kodanik räägib erinevaid keeli ning tunneb ennast koduselt enamikus liikmesriikides. [...] Mida tugevamaks segunenud „globaalne küla” kasvab, seda enam saab normiks just „multikultuurne salat”” (Roose 2011: 274). Sarja raamatud annavad hea ülevaate tänapäeva ühiskonnast, selles toimunud muutustest ja kohanemisest nende muutustega. Kirjutades isiklikest läbielamistest, avaneb ka kirjutajat ümbritsev maailm, nii moodustub „Minu” sarja raamatutest omalaadne mosaiikpilt 20. sajandi lõpu – 21. sajandi alguse ühiskonnast. „Minu” sari pakub sissevaadet maailma läbi erinevate eestlaste pilkude. Sarjas ilmneb ühe olulise viimaste kümnendite suunana eestlaste väljaränne, millest on hakatud järjest enam rääkima. Sarja põhjal kujuneb üsna hea ülevaade eestlaste väljarände põhjustest, kuigi on märgitud, et selles ei peegeldu väljarände kogu spekter (vt Sedman 2016).

---

istlikus new age'i vaimus kirjatöö” kasutab stereotüüpset ida-kuvandit, fetišeerib ida, mis seostatakse sügavamõttelisuse ja spirituaalsusega, kus võivad end leida depressiivsed valged majanduslikult heal järjel naised (Callahan 2007). Teos, mis on pannud aluse tervele tööstusele, kutsus üles samalaadset teekonda ette võtma, paraku tegelikkuses saavad vähesed endale seda majanduslikult lubada (Sanders, Barnes-Brown 2010). Raamat on leidnud ka omalaadse jälgenduse: ameeriklane Andrew Gottlieb on kirjutanud paroodia pealkirjaga „Drink, Play, F@#k: One Man's Search for Anything Across Ireland, Vegas, and Thailand” (2009). Paroodilise vastusena sarnastele eesti naisautorite lugudele on ilmunud Jaak Urmetilt Grete Márquezi nime all „Eesti naise õnn” (2009).

<sup>11</sup> *Hyphenated-identity* markeerib mitmikidentiteeti, nt *British-Asian*, *African-American* vms (Thompson 2011: 5).



## Helklemine žanripiiridel

Rääkides väljarändajate lugudest, on muu hulgas märgitud, et „Arvestades paljude saabumiste püsivat olemust „Minu“-sarja kontekstis, ei ole tegemist mitte niivõrd reisikirjaga, kuivõrd autori emigreerumise kirjeldamisega, oma elu rajamisega uues riigis [...]. „Minu“-sarja raamatuis kirjeldatakse elamist võõras riigis, mitte reisimist” (Sedman 2015: 16). Kuigi reisikirjale traditsiooniliselt omane kolmikjaotus – teeleminek, kodust lahkumine ja kusagil mujal olek ning tagasitulek – on olemas ka „Minu” sarja raamatutes, ent sageli mitte selle klassikalisel kujul. Aina sagedamini on reisi kolmas osis ehk naasmine alguspunkti lükkunud määramata tulevikku: kirjutajad on jäänud elama mujale, samas sooritades üha uusi reise/liikumisi ühe suure reisi sees. Elu tänapäeva globaliseerunud maailmas võiks seega iseloomustada fraasiga „elu kui permanentne reis”.

Eelnevast tõukudes on asjakohane teha kõrvalepõige žanrilistesse üksikasjadesse ja püüda „Minu” sarja raamatuid žanriliselt täpsemalt määratleda. Alustades sellest, et reisikirjandust käsitletakse üldmõistena, mis hõlmab nii fiktsionaalseid kui ka mittefiktsionaalseid reisimisega seotud tekste, olgu selleks siis reisijuhid, reisiromaanid või reisikirjad (Borm 2004: 18–19). Valdkonda saadab raskesti defineeritavus, kuna reisikirjandus laenab osiseid memuaarilt, ajakirjanduselt, kirjadest, reisijuhtidest jne (Youngs 2013: 1). Võib öelda, et hõlmatud võib olla pea kõik, mis vähegi vaatluse all oleva reisiga seotud on: topograafilised kirjeldused, ajalugu, autobiograafia, mõlgutused ükskõik millest (Youngs 2013: 8), seetõttu võib üht ja sama teksti määratleda näiteks nii reisikirja kui ka memuaarina (eesti kirjandusest on hea näide Friedebert Tuglase „Esimene välisreis” (1945)). Reisikiri, mida käsitletakse omaette žanrina, on ilukirjanduse ja populaarteadusliku kirjanduse piirialal olev žanr, kus on ühendatud ühtaegu objektiivne ja subjektiivne pool (vt ka Tavel 1986: 270). Subjektiivsus kallutab reisikirja ilukirjanduse valdkonda, objektiivsus (populaar)teaduse valdkonda. Viimasesse

kuuluvad näiteks reisijuhid ja maade teaduslikud kirjeldused, millelt lugeja ei ootagi ilukirjanduslikku kaunisõnalisust ja omapära, vaid faktilist informatsiooni. Jan Borm on reisikirja määratlemise juures toonud sisse dominantsuse aspekti. Reisikirja on ta määratlenud järgmiselt: narratiiv, mida iseloomustab mitte-fiktsionaalne dominant, mis seostub (peaaegu alati) esimeses isikus reisi või reisidega, mis lugeja eelduse kohaselt on tegelikult aset leidnud, samas eeldades või oletades, et autor, jutustaja ja peategelane on üks (Borm 2004: 17). Seega on Tuglase „Esimene välisreis” liigitatav reisikirja määratluse alla. Oma reiside ainest on ta kasutanud mitme novelli juures, mis on liigitatavad reisikirjandusse (vt ka Haug 2011). Bormi määratlusest lähtudes ei välistu ka „Minu” sarja raamatud liigitumast kategooriasse reisikiri, eriti mis puudutab klassikalise kolmikjaotusega tekste, kus autor on kodumaale naasnud.

Enamasti ongi sarja raamatud määratletud reisikirjadena, nad on „omamoodi ühenduslülilik ajaviitekirjanduse ja autobiograafilise kirjanduse vahel” (Viires 2010: 277). Samas on räägitud uutmoodi elulookirjandusest, uuest žanrist – mälestused reaalarajas (Valdvee 2008), on kasutatud määratlust elukiri, kogemusraamat (Petroni 2010). Kogemuskirjandus on üks kaasaegse kirjanduse iseloomulikke nähtusi. Need on sageli žanripiiridel mängivad tekstid (autobiograafia, memuaarid, romaan), kus kesksel kohal on kirjutava mina elukogemus, mida lugejatega jagatakse, nt Aigi Vahingu „Valik” (2010), Vahur Kersna „Ei jäta elamata” (2014), Stig Rästa „Minu Kennedy” (2016) jt, aga siia võib lisada ka näiteks Maarja Kangro teose „Klaaslaps” (2016). Taoline kirjandus võib olla kirjutaja jaoks teraapiavorm ning lugeja jaoks toimida eneseabiraamatuna. Nii nagu „Minu” sarja raamatud, on ka suur osa selle suuna esindajaid raamatumüügi edetabelites esikümnes. Üks populaarsuse põhjusi on kindlasti eespool mainitud „siiralt päris iseenda maailm” (Petroni 2010), mina-keskses maailmas pakuvad suurele osale lugejatest huvi just isikulood ja nii saavad lakkamatult *like*’e ka sotsiaalmeediasse postitatud (mina)lood ja fotod. Mõnes mõttes võib ju „Minu” sarja raamatutest rääkida kui kirjanduslikest *selfie*’dest,

kus iseend portreeritakse maailma taustal. Nii nagu *selfie*'de kohta on märgitud, et need on „lukuauk teise inimese ellu” (Veenre 2014), nii võimaldavad ka „Minu” sarja raamatud kohati üsnagi intiimset pilguheitu autorite ellu. Sarja fenomeni analüüsid on välja toodud näiteks „autorite paljus, kel on igapäevaelus isikupärasel stiilis oma lugu jutustada. See võimaldab imponeerida suuremale lugejaskonnale: kui ei paku huvi üks maa või ei meeldi ühe autori stiil, on valida veel mitmete teiste hulgast” (Pesur 2013: 45). Seega on võimalik leida just enda minale sobiv isik ja stiil, kusjuures maailmas, kus aina vähem loetakse pikki ja keerulisi tekste, võetakse hästi vastu ka sarja keeleline lihtsus ja ladusus.

„Minu” sarja raamatud on erineva dominandiga, kuid reisi-komponent on neis alati olemas, seetõttu võiks teha täpsema määratluse iga konkreetse teose puhul eraldi, on siis tegemist klassikalise reisikirjaga, elulooga vm. Kindlasti on oluline tähele panna fiktsionaalsuse rolli, kuna igal juhul kasutatakse ilukirjanduslikke võtteid: süžee, karakterid ja dialoog (Youngs 2013: 4). Viimase puhul ilmneb fiktsionaalsuse aste eriti selgelt. „Minu” sarja raamatutes on dialoog olulisel kohal (vt nt „Minu Island”), mis tõstatab küsimuse, kas autoril on olnud väga hea mälu, on kasutatud üleskirjutusi või on autor liikunud ringi diktofoniga (vt ka Tisdale 1995; Thompson 2011: 28). Viimased variandid pole välistatud, ent suuremal osal juhtudest on siiski tegemist reisikirja autori konstruktsioonidega. Autor kasutab dialoogivormi kui vahendit oma loo jutustamisel ning lugeja ei saa olla kindel, et vestlused ka sellisel kujul aset leidsid (vt ka Liiv 2012: 31).

Tegemist on konstruktsiooniga: on tehtud teatav valik, mida ja millest kirjutada, me alati valime, mida näeme ja mida ei näe; kellega kohtume; alati loome oma sihtkoha (Youngs 2013: 10). Näiteks „Minu Tai” autor Mai Loog on selle aspekti selgelt ka välja öelnud: „Ja on naiivne arvata, et ma oma tegelikust elust tõesti siis raamatus detailselt teada annan. Ma ikka komponeerisin teemasid, mida kajastada.” (Kesküla 2009) Ka „esmapilgul lihtsana tunduvate või ühemõtteliste kirjelduste pealispinna all peituvad moraalsed,

ideoloogilised, teoreetilised, esteetilised, kosmoloogilised jt seisukohavõtud, hinnangud ja tähendused, mis omavad tihti laiemat ühis- või isegi inimkondlikku kõlapinda. Lühidalt – selle abil, mida otse öeldakse, soovitakse kaudselt öelda ka midagi muud ja üldisemat” (Liiv 2012: 82).

Reisikogemus jõuab lugejani läbi kirjutaja filtri ning läbi kirjutamise, tegemist on reisikogemuse tõlkega tekstivormi (Thompson 2011: 62). Reisiraamat on fakti ja fiktsiooni vahel, subjektiivse uurimuse ja objektiivse dokumendi vahel (Holland, Huggan 2000: 11). Samas ei ole reisikirjanikul sama vabadust mis romaanikirjanikul, lihtsalt mõelda asju välja, sest nii riskitakse sellega, et kirjatöö klassifitseeritaks ilukirjanduseks või hoopis pettuseks (Thompson 2011: 16). Liiga realistlik ja kirjeldav reisikiri on lugejale igav (liiga sarnane reisijuhiga), aga reisikiri, mis on liiga rikkaliku kujutlusvõimega ja metafoorne, läheneb valele (liiga sarnane romaaniga) (Lisle 2006: 30). Nii näiteks helkleb tegelikkuse ja fantaasia piiril „Minu Bangkok”, mis keskendub Tais narkokuriteos süüdimõistetud vanglakogemusele.

### **Kokkuvõtteks: ajavaimu tabades**

„Minu” sarja autorite ring on väga lai, kajastatavad elualad ja -kogemused pärinevad vägagi erinevatest valdkondadest, mis ongi olnud üks sarja põhimõtteid. See asjaolu on, nagu eelnevalt märgitud, kindlasti üks sarja suure populaarsuse põhjuseid. Raamatu vahendusel on võimalik reisida mitte üksnes maailma erinevates piirkondades, vaid ka erinevates eludes. Kaasaja maailmas, kus kõik näib olevat juba nähtud ja avastamata paiku justkui enam ei näigi olevat, pakuvad „Minu” sarja raamatud isikukeskseid ja isikupäraseid sissevaateid maailma. Ühelt poolt pakub sari võimaluse lugeda maadest ja rahvastest, jagades ka näpunäiteid ja nõuandeid tulevastele reisijatele, ehk sarja raamatud täidavad osalt ka reisijuhi rolli, teisalt võimalust kas samastuda või kaasa elada kirjutaja kogemustele, läbielamistele, katsumustele ja õnnestumistele ehk siis saada

osa ühe mina elust. See on võimalus, mida tänapäeval pakuvad sotsiaalmeedia kanalid ja ka näiteks tõsielusarjad.

Taoline kogemuskirjandus võib töötada nii kirjutaja kui ka lugeja jaoks teraapiavormina. Kogemuskirjanduse täpsem žanriline kuuluvus ei ole alati üheselt selge, nii nagu ka reisikirjandus, mille alla „Minu“ sari kõige üldisemalt liigitub, on lai mõiste. Mina-kesksele ühiskonnale kohaselt vormitakse ka žanrid endale kohaseks, žanripiirid hägustuvad. Kõige üldisemalt võiks ajastu märksõnaga haakudes sarja raamatuid nimetada ka kirjanduslikeks *selfie*'deks, kus iseend kujutatakse maailma taustal. Seejuures tehes seda kaasajale tunnuslikult lihtsas ja kergesti haaratavas keeles, mis on tänapäevases valdavalt kiiret ja lühikest teksti eelistavas ühiskonnas samuti plussiks. Arhetüüpne muinasjutulik struktuur – laia maailma minek ja seal õnne leidmine –, mis tekitab lugejas äratundmise, on samuti üks sarja edukuse valem.

Seega võib väita, et „Minu“ sarjas avalduvad peamised ajastule iseloomulikud tendentsid: mina-kesksus, lihtne ja ladus keel ning (kogemus)lugu, ka eneseabi komponent, kirjanduse demokratiseerumine, žanriline piiridel olek. Ühtlasi markeeritakse mitmeid ühiskonnas olulisi teemasid, näiteks eestlaste mobiilsus ja (välja) ränne ning sellest sündiv globaliseeruv pilk ja ainekäsitlus. Sarja fenomen peitub kõige üldistatumalt öeldes ajastuvaimu tabamises.

## KIRJANDUS

- Alari, Ann 2012. *Minu Inglismaa. Vana ja hea*. Tartu: Petrone Print.
- Borm, Jan 2004. *Defining travel: on the travel book, travel writing and terminology*. – *Perspectives on Travel Writing*. Ed. Glenn Hooper, Tim Youngs. Aldershot: Ashgate, 12–26.
- Butor, Michel 2001. *Travel and writing*. – *Defining Travel. Diverse Visions*. Ed. Susan L. Roberson. Jackson: University Press of Mississippi, 69–87.
- Callahan, Maureen 2007. *Eat, pray, loathe*. – *New York Post* 23.12. <http://nypost.com/2007/12/23/eat-pray-loathe/> (28.01.2016).
- Cantrell Kate 2011. *Eat, pray, loathe: women's travel memoir as moving metaphysical journey or narcissistic new-age babble?* – *Ejournalist: A Refereed Media Journal* 11:1, 45–53.

- Fussell, Paul 2001. *Travel Books as Literary Phenomena. – Defining Travel. Diverse Visions.* Ed. Susan L. Roberson. Jackson: University Press of Mississippi, 105–116.
- Gerhold, Pille 2012. *Minu Brasiilia. Sipelgajaht vihmametsas.* Tartu: Petrone Print.
- Haug, Toomas 2011. *Tuglase reis lõppu. Improvisatsioon kahe novelliga. – Looming 2,* 270–282.
- Hennoste, Tiit 2006. *Piirideni jõudmine. Eesti kirjandus uuel sajandil. – Looming 9,* 1395–1410.
- Hennoste, Tiit 2009. *Mälu ja elu. Grilliajastu kirjandus. – Looming 9,* 1271–1280.
- Holland, Patrick; Graham Huggan 2000. *Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing.* Michigan: The University of Michigan Press.
- Kahu, Kaja 2011. *Minu Guatemala. Maa, kus vikerkaar saab oma värvid.* Tartu: Petrone Print.
- Kallas, Kristina 2012. *Minu Vietnam. Maailmakodanik, seljakott ja beebi.* Tartu: Petrone Print.
- Kaus, Jan 2009. *Liiga palju paljusust. – Looming 12,* 1687–1695.
- Kesküla, Kalev 2009. *Mai Loog – Tai filosoofiline jänku. Eesti Ekspress 24.01.* <http://ekspress.delfi.ee/areen/mai-loog-tai-filosoofiline-janku?id=27685149> (27.07.2017).
- Kesküla, Kalev 2010. *Mälu impeerium, ajaloo eri. – Looming 1,* 116–121.
- Kõvamees, Anneli 2008. *Itaalia eesti reisikirjades: Karl Ristikivi „Itaalia capriccio” ja Aimée Beekmani „Plastmassist südamega madonna”.* Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus.
- Kõvamees, Anneli 2013. *Nullindate reisikirjad: minu-vaated maailmale. – Methis 11,* 84–96.
- Liiv, Kristel 2012. *Antropoloogiline vaade Petrone Printi reisiraamatute sarjale: „Minu Maroko”, „Minu Nepaal” ja „Minu Argentina”.* Magistritöö. Tartu Ülikool.
- Lisle, Debbie 2006. *The Global Politics of Contemporary Travel Writing.* Cambridge University Press.
- Merusk, Mae 2012. *Minu Sitsiilia. Maffia kohta mitte küsida!* Tartu: Petrone Print.

- Minimus, Leo 1964. Kas uus žanr – turismikiri? – Keel ja Kirjandus 5, 301–303.
- Nielsen, Kati 2013. Minu Kopenhaagen. Jalgrattarapsoodia. Tartu: Petrone Print.
- Pesur, Liis 2013. Minu-sarja fenomen „Minu Eesti” ja „Minu Ameerika” põhjal. Bakalaureusetöö. Tallinna Ülikool.
- Petrone, Epp 2008. „Minu...” sarja raamatute struktuurist, sisust ja stiilist. (Käsikiri.)
- Petrone, Epp 2010. „Minu” sarja fenomen. <http://vildereisid.files.wordpress.com/2010/10/minusarja-fenomen.pdf> (20.03.2017).
- Petrone, Justin 2011. Minu Eesti 2. Mida sa tahad? Tartu: Petrone Print.
- Pilv, Aare 2010. Contra vulgatam. – Looming 4, 562–569.
- Praakli, Kristiina 2009. Minu Itaalia. Kõige kirglikum ja kaootilisem. Tartu: Petrone Print.
- Roose, Margot 2011. Minu Amsterdam. Normaalne on piisavalt hull. Tartu: Petrone Print.
- Rudi, Hanneli 2014. „Minu...” raamatute sari kui moodsa maailma eestlase portree. – Postimees 8.12 <http://kultuur.postimees.ee/3019343/minusarjatute-sari-kui-moodsa-maailma-eestlase-portree> (28.01.2017).
- Salong, Heli 2010. Epp Petrone: olen huvitatud raamatu „Minu Saaremaa” avaldamisest. – Meie Maa, 13.11 <http://www.meiemaa.ee/index.php?content=artiklid&sub=6&artid=39477> (27.12.2010).
- Sanders, Joshunda; Diana Barnes-Brown 2010. Eat, pray, spend: priv-lit and the new, enlightened American dream. – Bitch Magazine. Spring. <http://bitchmagazine.org/article/eat-pray-spend> (28.01.2016).
- Sedman, Kati 2015. Eestlane Euroopas. Eestlaste endakuvand Lääne-Euroopas Petrone Prindi „Minu”-sarja näitel. Magistritöö. Tartu Ülikool.
- Sedman, Kati 2016. Elust välismaal „Minu” vaatenurgast. <https://www.muurileht.ee/elust-valismaal-minu-vaatenurgast/> (26.01.2017).
- Stavans, Ilan, Ellison, Joshua 2015. Reclaiming Travel. Durham, London: Duke University Press.
- Stein, Joel 2013. Millennials: The Me Me Me Generation. – Time 20.05. <http://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/> (27.07.2017).
- Tavel, Lehte 1986. Reisilt reisiraamatusse. – Keel ja Kirjandus 5, 270–279.
- Thompson, Carl 2011. Travel Writing. New York: Routledge.

- Tiidenberg, Katrin 2015. Image Sharing, Self-Making and Significant Relationships: Understanding Selfie-Practices. Doktoritöö. Tallinna Ülikool.
- Tisdale, Sallie 1995. Never let the locals see your map. – Harper's Magazine 291 (1744). <http://ehis.ebscohost.com.ezproxy.tlu.ee/ehost/detail?vid=3&hid=124&sid=454c4db2-be14-4841-809b-3ca157f9d440%40sessionmgr114&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtGl2ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=9508283372> (26.01.2016).
- Vaher, Vaapo 2009. Etapp küll, kuid mitte epohh. – Looming 11, 1564–1573.
- Valdvee, Krista 2008. Uutmoodi elulookirjandus: mälestused reaalajas. – Sakala 16.08. <http://www.sakala.ajaleht.ee/180808/esileht/artiklid/5035841.php> (18.01.2011).
- Veenre, Tanel 2014. Aasta sõna: selfie. – Postimees 18.01. <http://arvamus.postimees.ee/2666040/aasta-sona-selfie> (28.01.2017).
- Vela, Helmi 2012. Minu Albaania. Paradiis ja põrgu. Tartu: Petrone Print.
- Velsker, Mart 2009. Uus kirjandus ja uued lugejad. – Looming 10, 1410–1425.
- Viires, Piret 2010. Twilight zone. Nullindad kui hämarala. – Looming 2, 273–282.
- Väljataga, Märt 2010. Oletusi ja kokkuvõtteid nullindate kirjandusest. – Looming 5, 713–725.
- Yano, Maarja 2013. Minu Tōkyō. Nähtamatu piiri taga. Tartu: Petrone Print.
- Youngs, Tim 2013. The Cambridge Introduction to Travel Writing. Cambridge University Press.



## SUMMARY

### PETRONE PRINT'S MY-SERIES: INSIGHT INTO THE LITERATURE OF THE SELFIE ERA

It may be said that in contemporary society the perceiving and experiencing subject is in the foreground. This is also valid in the field of literature, which has been democratised, as anyone can make a book and anyone can write a book, as seen by the boom of autobiographies of all kinds. The *My*-series published by the Estonian publishing company Petrone Print illustrates this tendency. In this series of books, authors describe their lives and activities in a particular country or city. The majority of the authors are not writers, but hail from various fields. The series is a staple of contemporary Estonian literature: the books are constantly in the top ten list and are in high demand in libraries. The phenomenon of this series may be explained by its versatility: it boasts an array of authors from different fields who write about various places. The books are also well structured and easy to read. Taking the *My*-series as an example, the article maps tendencies in contemporary Estonian literature. Subject-centeredness is a central characteristic of contemporary literature, evidenced by the noteworthy volume of books concerned with one's life experiences. The exact genre of this type of literature is ambiguous, which is another characteristic of contemporary literature. The *My*-series of books may be defined as 'literary selfies', as the author foregrounds him/herself, with the world around them serving merely as a backdrop.

**Keywords:** *My*-series, travel literature, modern Estonian literature

# DIGITAALSE KIRJANDUSE DEFINEERIMISEST JA PERIODISEERIMISEST

Piret Viies

Tallinna Ülikool

**Ülevaade.** Artiklis käsitletakse digitaalse kirjanduse seoseid digihumaniitaariaga, erinevaid definitsioone ja periodiseerimist. Digitaalset kirjandust on loodud ja uuritud alates 1980. aastate lõpust ja defineeritud valdavalt kui oluliste kirjanduslike tunnustega teost, mis kasutab ära arvutitehnoloogia võimalusi (nt hüpertekstikirjandus, multimeedialuule, interaktiivne kirjandus jms). Digitaalse kirjanduse periodiseerimisel on seni eristatud kahte generatsiooni (1980. aastate lõpp kuni 1995 ja 1995. aastast tänapäevani). Artiklis lisatakse sellele periodiseeringule kolmas generatsioon, mis algab aastatest 2006–2007 ja on seotud sotsiaalmeedia platvormide (Twitter, Facebook, Tumblr) ning nutiseadmete arengu ja levikuga. Artiklis defineeritakse sotsiaalmeedias loodud kirjandust (sh *Alt Lit* kirjandust) digitaalse kirjanduse kolmanda generatsioonina ja arutletakse, kas eesti autorite Kaur Riismaa, Liina Tammiste ja Keiti Vilmsi loomingut saab liigitada sedalaadi kirjanduse hulka.<sup>1</sup>

**Võtmesõnad:** digitaalne kirjandus, digitaalhumanitaaria, *Alt Lit* kirjandus, Facebook, Twitter, eesti kirjandus

## Digitaalne kirjandus digitaalhumanitaaria kontekstis

Seoses digitaalhumanitaaria võidukäiguga viimasel aastakümnel on paljude käsitluste keskmesse tõusnud ka varasemas kirjandusuurimuses veidi kõrvalseisval positsioonil olnud digitaalne kirjandus. Digitaalhumanitaaria peamiseks fookuseks on infotehnoloogiliste

---

<sup>1</sup> Artikli valmimist on toetanud Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste instituudi uuringufond. Lisaks tänan kolleege Helsingi Ülikoolist Sirje Oleskit ja Martin Ehalat toetuse ja abi eest.

vahendite kasutamine erinevates humanitaarvaldkondades ja kultuurinähtuste analüüsimine, neid vajadusel enne digiteerides või andmeteks teisendades, samuti analüüsitulemuste esitamine arvuti-programmide abil (visualiseerimine, tekstikaeve, võrgustike joonistamine jms). Digihumanitaaria eri valdkondi käsitleva käsiraamatu „A New Companion to Digital Humanities” toimetajad Susan Schreibman, Ray Siemens ja John Unsworth toovad oma eessõnas esile, et digitaalhumanitaaria ei hõlma tänapäeval ainult humanitaaralase informatsiooni mudeldamist ja analüüsimist arvutite abil, vaid ka digitaaltehnoloogia kultuurilise, loomingulise ja sotsiaalse mõju analüüsi (vt Schreibman, Siemens, Unsworth 2016: xvii–xviii).

Nii on digitaalhumanitaaria huviorbiidis lisaks muudele humanitaarvaldkondadele ka kirjanduse ja infotehnoloogia seosed. Ennekõike on nendeks arenguteks andnud võimaluse laialdane kirjandustekstide digiteerimine. See avab tee muu hulgas autorite sõnakasutuse ja stiili uuringuteks, tekstianalüüsideks ning uurimistulemuste visualiseerimiseks.

Samas on digihumanitaarias tähelepanu pööratud ka nn digitaalselt sündinud (*born-digital*) kirjandusnähtustele, mida on defineeritud digitaalse kirjandusena või elektroonilise kirjandusena.<sup>2</sup> Käsiraamatus „A New Companion to Digital Humanities” on digitaalsele kirjandusele pühendatud eraldi peatükk „Electronic Literature as Digital Humanities” (Rettberg 2016), mis asetab digitaalse kirjanduse digitaalse loomingu valdkonda koos arvutimängudega (Jones 2016) ja virtuaalsete maailmade loomisega (Johanson 2016). Vötmesõnaks kogu digitehnoloogilise loomingu juures on aga interdistsiplinaarsus, mida rõhutab digitaalse loomingu valdkonda sissejuhatavas essees „Becoming Interdisciplinary” ka Willard McCarty (McCarty 2016).

---

<sup>2</sup> Olen oma varasemates käsitlustes (vt Viies 2005a, 2005b, 2008) kasutanud mõistet „küberkirjandus”, kuid kuna see termin pole rahvusvaheliselt levinud, siis jään siinses artiklis digitaalse kirjanduse mõiste juurde. Mõisteid „digitaalne kirjandus” ja „elektrooniline kirjandus” kasutan järgnevalt sünonüümidena.

Peatükis „Electronic Literature as Digital Humanities” toob Scott Rettberg välja digitaalse (elektroonilise) kirjanduse kõige üldisema iseloomustuse: „Elektrooniline kirjandus on katusmõiste, mida kasutatakse erinevate kirjandusloomingu vormide kirjeldamiseks, mis kasutavad tänapäevaste arvutite arvutustehnoloogilisi, multimeedia ja võrguvõimalusi, et luua digitaalseid narratiivseid või poeetilisi teoseid, mille spetsiifika vastab nende loomise kontekstile” (Rettberg 2016: 127). Rettberg toob selliste teoste näiteks hüpertekstikirjanduse, kineetilise multimeediaaluule, interaktiivse proosa, draama ja filmi, generatiivse luule ja proosa, suhtlemisvõrgustikes sündinud uued kirjutamispraktikad ning tekstipõhised uue meedia kunstiinstallatsioonid. Antud juhul ei kasutata digitaalseid vahendeid traditsioonilises vormis loodud teoste uurimiseks nagu tavapärast digitaalsele humanitaariale iseloomulik, vaid tegemist on uute eksperimentaalsete vormide loomisega digitaalses keskkonnas. (Rettberg 2016: 127)

Digitaalne kirjandus ja selle uurimine on eksisteerinud alates 1980. aastatest, ammu enne digihumanitaaria aktuaalseks muutumist, seega hõlmab digitaalhumanitaaria juba kolmkümmend aastat toimunud praktikaid ja teooriaid. Samas võib tänapäeval digitaalset kirjandust pidada siiski digihumanitaaria üheks valdkonnaks oma konverentside, festivalide, ajakirjade ja uurimustega. Scott Rettberg (2016: 128) on digitaalse kirjanduse ja digihumanitaaria lõikumispunktid toonud välja mitmel tasandil. Need on näiteks

- 1) digitaalsete kirjandusteoste loomine, digitaalse meedia loominguks kasutamine sel eesmärgil;
- 2) spetsiaalsete platvormide arendamine, mis võimaldavad luua digitaalset kirjandust;
- 3) digitaalse kirjanduse teoreetiline mõtestamine ja analüüs, et arendada uusi arusaamu tekstuaalsusest ja „digitaalsest keelest”;
- 4) digitaalse meedia uurimiskeskonna loomine: uurijate võrgustikud, publikatsioonid, sotsiaalsed võrgustikud;
- 5) elektroonilise kirjanduse metaandmetel põhinev metaanalüüs ja visualiseerimine.

Nagu kogu digitehnoloogilise kultuuriloomingu juures on oluline interdistsiplinaarsus, nii ühendab ka digitaalse kirjanduse uurimine erinevaid akadeemilisi distsipliine, nagu kirjandusteadus, etenduskunstide uuringud, visuaalkultuuri uuringud, aga ka arvutiteadus ning sotsioloogia ja neuroteadused, kui läheneda võrgustike ja ühenduvuse (*networks and connectivity*) teemadele laiemalt (Simanowski 2010: 19).

### Digitaalse kirjanduse definitsioonidest ja nende muutumisest ajas

Digitaalse kirjanduse loomispraktikad ja nende teoreetiline mõtestamine on viimase 30 aasta jooksul kardinaalselt arenenud ja muutunud. Muutunud on ka definitsioonid.

Kõige üldisema definitsiooni, mida enamik digitaalse/elektronilise kirjanduse valdkonnas tegutsejatest aktsepteerib, on välja töötanud Electronic Literature Organization (ELO, asutatud 1999), mis koondab nii elektroonilise kirjanduse autoreid kui ka uurijaid. ELO missioon on edendada ja tutvustada digitaalses keskkonnas areneva kirjanduse lugemist, kirjutamist, õpetamist ja mõistmist.<sup>3</sup> ELO elektroonilise kirjanduse definitsioon kõlab nii: „Oluliste kirjanduslike tunnustega teos, mis kasutab ära kas üksiku või võrku ühendatud arvuti võimalusi ja konteksti” (vt Hayles 2008: 3).

Sellisest üldisest definitsioonist lähtuvad kõik teisedki digitaalse kirjanduse määratlused. Siinkohal võiks esile tuua Jessica Pressmani variandi, mille ta esitab teoses „Digital Modernism” (2014). Mõisteid „digitaalne kirjandus” ja „elektroniline kirjandus” kasutab ta samatähenduslikuna. Pressman kirjutab, et elektrooniline kirjandus on digitaalselt sündinud (*born-digital*), arvutuslik ja protsessuaalne (*computational and processual*) ning tema esteetiline mõju sõltub arvuti toimimisest. Elektrooniline kirjandus „tekib läbi erinevate koodide, platvormide ja võrgustike ülekannete seeria” ja lõpp-

---

<sup>3</sup> Vt ka ELO veebileht <http://eliterature.org/>.

tulemusena sõltub kasutaja arvutiekraanile ilmuv teos algoritmidest, tarkvarast, riistvarast ja sageli ka Internetist. (Pressman 2014: 1–2)

Esimesed digitaalse kirjanduse teosed loodi 1980. aastate lõpus ja samal ajal algas ka nende teoreetiline mõtestamine. Vastavalt sellele lähtuvad ka digitaalse kirjanduse esimesed definitsioonid 1980. aastate infotehnoloogilistest võimalustest.

N. Katherine Hayles on digitaalset/elektroonilist kirjandust kõige süstemaatilisemalt analüüsinud ning toonud välja ka digitaalse kirjanduse perioodid või põlvkonnad. Ta on jaganud elektroonilise kirjanduse järgmisteks perioodideks:

- 1) 1987–1995 – varane ehk klassikaline periood, n-ö esimese generatsiooni elektroonilise kirjanduse teosed;
- 2) 1995– ... – nüüdisaegne ehk postmodernne periood, n-ö teise generatsiooni elektroonilise kirjanduse teosed (Hayles 2008: 6–7).

Varane periood tähendas ennekõike hüpertekstikirjandust, mille põhitunnuseks olid hüperteksti linkide kaudu ühendatud erinevad tekstiosised (ehk leksiad). Enamasti puudusid pildid, graafika, helid, videod, kuna tolleaegne arvutitehnoloogia seda ei võimaldanud. Varase hüpertekstikirjanduse loomiseks kasutati spetsiaalseid programme, nagu Storyspace ja Hypercard.

Esimese generatsiooni kõige tuntum ja krestomaatilisem teos on Michael Joyce'i „a afternoon: a story” (1990, esimene versioon juba 1987). See teos on loodud Storyspace'i programmi kasutades ja sellesse on koondunud enamik varase hüpertekstikirjanduse tunnuseid. Michael Joyce'i teoses on erinevad looliinid, vastavalt sellele, kuidas lugeja valikuid teeb. Peategelane Peter avastab ühes loo variandis, et ta poeg suri autoõnnetuses, ja teises variandis, et ta poeg ei surnud autoõnnetuses. Lugejal on võimalus navigeerida tekstikohani, kus selgub, et Peter võis ise olla selles autoõnnetuses juht ja tekkinud kahetisuse põhjus peitub tema psüühikas, kuna ta eitab toimunut. Teost iseloomustab minimaalne graafika, puuduvad animatsioon, heli, värv ja välislingid. Lingitud on väikesed tekstilõigud ja lugeja peab läbi nende navigeerima. Loomisajal oli

Michael Joyce'i „a afternoon: a story” täiesti uuenduslik, tutvustades multilineaarset interaktiivset lugu, mille lugemiseks pidi lugeja ise tegema valikuid ja vastavalt sellele hargnes ka lugu.

Seega tähendas esimese põlvkonna digitaalse kirjanduse definitsioon just hüpertekstikirjandust. Hüpertekstikirjandus sai ka laialdast teoreetilist tähelepanu, esimesed käsitlused digitaalse kirjanduse kohta lähtusid just hüpertekstist (nt Landow 1992). Adam Hammond (2016: 157) on esile toonud, et hüpertekstikirjanduse teoreetilise mõtestamise üks oluline põhjus on 1990. aastate alguse poststrukturealistlike teooriate võidukäik. Varase hüpertekstikirjanduse analüüsimiseks sobisid teooriad, mis keskendusid erinevatele narratiiviiliinidele, avatud lõppudele, lugeja rollile navigeerimisel läbi tekstiosiste ja autori rollile nende erinevate radade loomisel, loo erinevale interpreteerimisele.

Paraku on nii Michael Joyce'i teos kui ka teised omaaegsed hüpertekstikirjanduse näited tänapäeval raskesti loetavad, sest nad on kättesaadavad ainult eraldi CD-l ja vajavad käivitamiseks vanemat tüüpi arvutit. Samas ei loetud neid laiemalt, väljaspool kitsast huviliste ja teoreetikute ringi ka nende loomise ajal. Hammond teeb hüpertekstikirjanduse kohta vägagi karmi järelduse: „Hüpertekstikirjandus on üks vähestest digitaalse kirjanduse vormidest, mida võib tõenäoliselt surnuks pidada. Sündinud 1980. aastatel ja jõudnud avalikkuse ette varastel 1990. aastatel, oli hüpertekstikirjandus uue aastatuhande alguseks suuresti unustatud” (Hammond 2016: 155). Hüpertekstikirjanduse kõige olulisemat mõju näeb Hammond just selles, et see ärgitas teoreetikuid sedalaadi teoseid analüüsima ja mõtestama ning looma uusi teooriaid, nagu Landow' hüpertekstiteooria (Landow 1992) ja Espen Aarsethi kübertekstiteooria (Aarseth 1997, vt Hammond 2016: 156).

Esimese generatsiooni digitaalse kirjanduse hulka saab arvata ka vähesed Eesti hüpertekstikirjanduse näited – Nelli Rohtvee võrguluule (Rohtvee 1996), Aare Pilve hüpertekstuaalse luulekogu „Üle” (Pilt 1996) ja Hasso Krulli „Trepil” (Krull 1996). Ka neid varaseid tekstinäiteid kummitab sama häda, mis kogu hüpertekstikirjandust:

täiesti kättesaadav ja seniajani loetav on nendest ainult Hasso Krulli „Trepp”. Aare Pilve tekst on kättesaadav veebiarhiivi kaudu ja kuigi mitmed lingid töötavad, siis paraku osa linke ei toimi. Nelli Rohtvee tekstides aga teistele võrgulehtedele viitavad lingid enam ei tööta, nende täielik lugemine on seetõttu võimatu, ja nõnda on Rohtvee luule vaadeldav ainult toliaegsete katsetuste näitena.

N. Katherine Hayles peab klassikalise perioodi kulminatsiooniks ja omamoodi üleminekuteoseks kahe generatsiooni vahel Shelley Jacksoni teost „Patchwork Girl” (1995) (vt Hayles 2008: 7). „Patchwork Girl” on varase hüpertextikirjanduse komplitseerituim teos, kus lisaks tekstiosistele on lingitud ka väga minimalistlik graafika. See on lugu naisest, keda luuakse surnuaiast saadud inimkeha tükkidest; algimpulsiks ja -viiteks on Mary Shelley „Frankenstein” (1818). Tegemist on keerulisema struktuuri ja lingitud graafikaga, mis meenutab varaseid arvutimänge. Lugeja roll on liikuda mööda linke, mille kaudu on võimalik lugeda erinevaid narratiive. Kuigi visuaalselt veel üksluine ja primitiivne, andis „Patchwork Girl” üldiselt suuna, kuhu digitaalse kirjanduse areng edasi liikus – eri meediumide (tekst, pilt, heli, video) ühendamine.

Jessica Pressman on välja toonud esimese ja teise generatsiooni digitaalse kirjanduse peamised erinevused. Esimese generatsiooni digitaalne kirjandus koosnes pikkadest tekstipõhistest teostest, mis olid loodud kas Storyspace’is või kasutades HTML-i. Teise generatsiooni teosed olid dünaamilised, visuaalsed ning animeeritud ja kasutasid uute, 1990. aastate teise poole arvutiprogrammide võimalusi. Kõige valdavam oli nende hulgas Flash, mis võimaldas luua multimodaalseid ja interaktiivseid multimeedia teoseid. Näiteid Flashi-põhistest interaktiivsetest luuletustest leiab näiteks veebilehel Poems That Go.<sup>4</sup> (Pressman 2014: 6–7)

Nagu eespool märgitud, peab N. Katherine Hayles teise generatsiooni tekkeajaks aastat 1995 ja rõhutab selliste teoste multimodaalsust – graafika, animatsiooni, värvide ja helide kombineeri-

---

<sup>4</sup> Poems That Go [www.poemsthatgo.com](http://www.poemsthatgo.com).



mist. Näidetena võib tuua M. D. Coverley „Califia” (2000), Caitlin Fisheri „These Waves of Girls” (2001, kombineeritud heli, kõne, animeeritud tekst, graafika), Stuart Moulthropi multimodaalse teose „Reagan Library” (1999, kombineeritud filmilõigud ja tekstigeneraator) (Hayles 2008: 7). Samuti võib teise generatsiooni näitena tuua interaktiivse kirjanduse, milles on sarnasust arvutimängudega. Hayles märgib ka, et piir elektroonilise kirjanduse ja arvutimängude vahel on hägune, sest paljudes mängudes on narratiivi elemente ja mitmes elektroonilise kirjanduse teoses on mängude elemente (Hayles 2008: 8).

Omaette nähtus on nn CAVE-luule, mis kujutab endast luulet virtuaalse reaalsuse keskkonnas. Seda on põhiliselt arendatud Browni ülikoolis USA-s, kus virtuaalse reaalsuse tehnikat (sh projektsiooniruumi, spetsiaalseid prille) on kasutatud CAVE-luule loomiseks ja kogemiseks. Kasutaja on kolmemõõtmelise luuleteose keskel ja kogeb seda nii visuaalselt spetsiaalsete prillide abil kui ka ruumiliselt. Tavapärase lugemiskogemus muutub niimoodi kehaliseks. Sedalaadi projektid mõjutavad ka digitaalse kunsti ja kirjanduse piiride ähmastumist. Erinevust võib näha selles, mis on dominant: digitaalse kirjanduse, sh CAVE-luule puhul on rõhk ennekõike luulel, kirjanduslikul tekstil või narratiivil (vt ka Hayles 2008: 12).

Võib oletada, et virtuaalse reaalsuse luulel on tänapäeval palju arenemisvõimalusi. Kui virtuaalse reaalsuse kunstiprojekte võib näha kunstinäitustel (nt Rachel Rossin „Alembic Cache Passes (Time-snark)” (2016) näitusel Ars17 Kiasmas, Helsingis, kus virtuaalse reaalsuse prille kasutades saab liikuda kunstniku loodud virtuaalses keskkonnas), siis võiks olla tõenäoline, et varem või hiljem hakatakse virtuaalse reaalsuse vahendeid kasutama ka digitaalsete kirjandusteoste loomiseks. Lisaks oleks võimalik luua digitaalsete kirjandusteosteid liitreaalsuses (sarnaselt populaarse mänguga „PokemonGo”), mida on teatud määral juba ka tehtud (nt Jeremy Highti, Jeff Knowltoni ja Naomi Spellmani teos „34 North 118 West”).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Jeremy Hight, Jeff Knowlton, Naomi Spellman „34 North 118 West” <http://collection.eliterature.org/3/work.html?work=34-north-118-west>.

Electronic Literature Organization on peale digitaalse kirjanduse uurimise, mõtestamise ja populariseerimise tegelenud ka olemasolevate digitaalse kirjanduse teoste kogumise ja arhiveerimisega. ELO kodulehel on ligipääs kolmele kogumikule (2006, 2011, 2016), mis koondavad 232 elektroonilise kirjanduse teost, neist viimane sisaldab autoreid 26 maalt ja teoseid on 13 keeles.<sup>6</sup>

Näitena võiks siin tuua Maria Mencia „Birds Singing Other Birds’ Songs” (2001). Teos ühendab interaktiivse animatsiooni, tähtedest tekivad visuaalsed lindude kujud ja inimhäälestest salvestatud helidest lindude hääletsused, mida lugeja saab ise kombineerida. Tegemist on video, heli, sõnade sümbioosiga, mis eeldab lugejalt aktiivset sekkumist ja oma valikutest sõltuva teose loomist.

Veel keerukam teos on „Inanimate Alice. Episode 1: China” (2005), mille autorid on Kate Pullinger ja babel (multimeediakunstnik Chris Joseph). Tegemist on 8-minutilise interaktiivse videoga, kus on ühendatud tekst, pildid, heli. Lugu jutustatakse 8-aastase Alice’i silmade läbi, kes otsib Hiinas koos emaga oma isa. Lugejal on ise võimalik otsustada, millal ta lugemist jätkab ja millal selle katkestab, millal loos tagasi läheb. Teosele on lisatud animatsioon, joonised, kaardid ja teoses on ka arvutimängule omaseid võtteid. Tegu on jälgitava narratiiviga, lugu lõpeb õnnelikult, Alice ja ta ema leiavad isa üles. Lugu on esitatud hübriidteosena, mis pole film ega jutustus ega arvutimäng, vaid sisaldab elemente kõigist neist.<sup>7</sup>

Eesti näidetena võiks siin tuua projektid, mis on praeguseks võrgust kadunud (nt Tambet Tamme projekt „The Weather Station Never Lies” või Märt Väljataga sonetigeneraator (2000)). Päris žanripuhta eri meediume ühendava digitaalse kirjanduse näide oleks aga Tõnis Tootseni veebiplatvormil „Möttelõke” leiduv „Jonnakas laul” (Tootsen 2009).

Nagu eelnevast näha, hõlmab digitaalse kirjanduse mõiste väga erinevat liiki teoseid – alates minimalistlikest klassikalistest

---

<sup>6</sup> Electronic Literature Collection <http://collection.eliterature.org/>.

<sup>7</sup> „Inanimate Alice” on jätkuv projekt. Praeguseks on loodud kokku 6 episoodi.

hüpertextikirjanduse näidetest kuni „Inanimate Alice'i”-suguste hübriidteosteni välja. N. Katherine Hayles on oma 2008. aastal ilmunud elektroonilise kirjanduse liigituses jäänud kahe generatsiooni juurde, tema järgi saaks kõik uuemal ajal loodud digitaalse kirjanduse teosed liigitada teise generatsiooni. Või nagu ta mainib: perioodi alates aastast 1995 võib nimetada „nüüdisaegseks” või „postmodernistlikuks”, kuni ilmub uus faas (Hayles 2008: 7). „Electronic Literature Collectioni” kolmandas osas on teoseid aastatest 2013 ja 2014, mis näitab, et ka päris hiljuti on jätkatud sellise digitaalse kirjanduse loomist, mis vastab teise generatsiooni tunnustele. Seega võiks öelda, et Haylesil on õigus, digitaalse kirjanduse teine generatsioon kestab ja uut faasi ei ole saabunud.

Samas on arvutitehnoloogia ja eriti Internet põhjalikult muutunud seoses Web 2.0 tekkimisega 21. sajandi alguses ja eriti tänu nutitelefonide ja tahvelarvutite plahvatuslikule arengule alates aastast 2007. See on tekitanud olukorra, kus suur hulk inimesi on pidevalt võrgustunud, *online* ja osaleb aktiivselt sotsiaalmeedias. Järgnevalt püüan näidata, et see tehnoloogiline hüpe on mõjutanud ka digitaalse kirjanduse arengut ja uute, sotsiaalvõrgustikes tekkinud kirjandusnähtuste iseloomustamiseks on võimalik digitaalse kirjanduse definitsiooni laiendada ja edasi arendada.

## Web 2.0 ja *Alt Lit* kirjandus

Interneti arengus saab eristada erinevaid etappe. World Wide Web loodi 1980. aastate lõpul – 1990. aastate alguses, idee autor oli Tim Berners-Lee. Laialdasemalt levis World Wide Web alates aastast 1993. Esimene WWW generatsioon oli Web 1.0, mis levis põhiliselt kuni 21. sajandi alguseni. Web 1.0 iseloomustasid staatilised ja suhteliselt harva muutuvad lehed. Info veebilehel oli ühesuunaline: enamasti sai infot vaid tarbida, mõnel harval lehel oli ka näiteks „külalisteraamat”. Web 2.0 on teise põlvkonna veebidisain, mis võimaldab inimestevahelist infovahetust ja koostööd sotsiaalvõrgustike, vikide, veebipäevikute, ühistarkvara, veebi-programmiidest

ning mitmesuguste veebiteenuste kaudu (nt Facebook, Wikipedia, blogid). Mõiste loodi 1999. aastal, laias kasutuses on see alates 2004. aastast. Web 2.0 põhitees on see, et igaüks saab kasutajana osaleda ja luua oma veebisisu (*user generated content*). Web 2.0 võib nimetada ka osalusveebiks. Veebiarengutes on ka kolmas etapp – Web 3.0, mille puhul valikute ja otsuste tegemisel on suurem roll arvutil, oluline on pakutavate valikuvõimaluste ja informatsiooni isikustamine.

Kirjandusse puutub Web 2.0 areng sellega, et veebiplatvormid, mida sai ise sisuga täita, muutusid väga lihtsaks ja kättesaadavaks. Ei olnud vaja spetsiaalseid programme (nt Storyspace), ei olnud vaja koodide tundmist ega oskust kasutada erinevaid programme (nt Flash) – kõike seda, mida oli vaja esimese ja teise generatsiooni digitaalse kirjanduse loomiseks. See on loonud võimalused „kirjandusloomingu demokratiseerumiseks” (Hammond 2016: 137). Henry Jenkins on kasutanud sedalaadi kultuuriloomingu kohta ka mõistet „osaluskultuur” (Jenkins 2006).

Kirjandusel, mis on loodud kas erinevates foorumites (nt *fan fiction*, noorautorite loominguportaalid), Twitteris (tviteratuur), blogides või sotsiaalmeedias (Facebook, Tumblr), on samuti mitmed digitaalse kirjanduse tunnused. Seda tüüpi kirjandus on *born-digital* ehk sündinud neil veebiplatvormidel, on võimalik ühendada eri meediume (lisada tekstidele helisid, pilte, videosid), sageli on seda tüüpi tekstid ka interaktiivsed (lugejad sekkuvad loomingsusse ja arendavad tekste ise edasi).

Adam Hammond on oma teoses „Literature in the Digital Age. An Introduction” käsitlenud nii *fan fiction*’it kui ka sotsiaalmeedia kirjandust peatükis „The Living Death of the Digital Author: Fan Fiction and Alt Lit” (Hammond 2016: 139–145). Kui *fan fiction*’i fenomenist on nii mõndagi kirjutatud (vt nt Busse, Hellekson 2006; Viires 2005a, 2005b), siis sotsiaalmeedia kirjandus on üha laienev trend ja nähtus, mille kohta põhjalikke käsitlusi veel ei ole. Ka Eestis on autoreid, kes kasutavad oma loominguks väljundiks just Twitterit, noorautorite kirjandusportaale ja Facebooki.

Sotsiaalmeedia kirjandust on hakatud tähistama mõistega *Alt Lit*<sup>8</sup> (Hammond 2016: 142, vt ka Spilker 2012 ja *Alt Lit Gossip*). Mõiste *Alt Lit* tuli kasutusele USA-s 2010. aasta paiku ja see tähistab nii kogukonda, meediumit, stiili kui ka teatud ideestikku ja sisu. *Alt Lit* iseloomustab noori autoreid, keda seob aktiivne Interneti ja sotsiaalmeedia kasutamine; kirjutatakse Internetile ja sotsiaalmeediale omases stiilis ja teemadel. Nagu *fan fiction*'itki, postitatakse *Alt Lit*'i vabalt võrku – kas blogidesse, sotsiaalmeediasse või kodulehtedele. Nagu *fan fiction*'itki, luuakse tekste koostöös lugejatega, avaldatakse jooksvalt ja muudetakse tekste vastavalt lugejatelt saadud tagasisidele, kusjuures lugejad on sageli ka ise kirjanikud. Mitmed *Alt Lit*'i eestkõnelejad näevad selles võimalust vabastada kirjandus juhtivate trükimeedia kirjastuste hierarhilisest ja kontrollitud maailmast ning leiavad, et kirjandus peaks kuuluma tänapäevasesse vabasse võrgu. (Hammond 2016: 142–143)

Adam Hammond toob välja aga *Alt Lit* kirjandusega seotud paradoksi. Digitaalses maailmas on lihtne kirjutada ja avaldada, kuid kuna tekstide hulk Internetis on suur, siis on kõige olulisem püüda lugejate tähelepanu. Selleks on vaja luua tugev autoriimidž, mida *Alt Lit*'i tuntuimad esindajad (nt Tao Lin ja Steve Roggenbuck) teevadki. Hammondi sõnade järgi nad ehitavad üles oma „autorifunktsiooni” ja tegelevad väsimatult enesereklaami strateegiatega. *Alt Lit* levib sotsiaalmeedias ja seal on piir kirjutamise ja kirjutamisest rääkimise vahel väga ähmane. Nii on tuntuimad *Alt Lit* autorid need, kes veedavad enamiku ajast *online*. Et *Alt Lit* autor saaks tähelepanu, peab ta olema pidevalt nähtav. Sel viisil muutub kirjutatu sisu isegi vähem oluliseks kui see, et autori tekstid on pidevalt uudistevoo olemas. See meenutab sotsiaalmeedia kasutajale pidevalt kirjaniku olemasolu. (Hammond 2016: 144)

---

<sup>8</sup> Siinses artiklis on jäetud mõiste *Alt Lit* eesti keelde tõlkimata. Võimalik, et aja jooksul kujuneb selle põhjal välja ka eestikeelne termin (variante: „alternatiivne kirjandus”, „alt-kirjandus” või lihtsalt üldiselt „sotsiaalmeedia kirjandus”).

## *Alt Lit* kirjandus Eestis

Nagu eelnevalt mainitud, on ka Eestis autoreid, kes kasutavad oma loomingu avaldamiseks Interneti ja sotsiaalmeedia võimalusi. Alapeatüki lõpus on toodud selliste kirjanike laiem spekter, kuid siinkohal peatun kolmel näitel – Kaur Riismaa, Liina Tammiste ja Keiti Vilms.

Kaur Riismaa oli oma loometee alguses aktiivne noorte kirjanike portaali Poogen ja Facebooki kasutaja. Kirjanduslik veebiportaal Poogen alustas oma tegevust 2004. aastal ja oli algusaastatel lihtsalt koht, kuhu kasutajad said oma teoseid teistele lugemiseks ja arvustamiseks üles riputada; hiljem sai sellest ka kirjandusklubi. Poogen on aktiivne ka praegu, kasutajad saavad oma profiilile lisada pildi ning kirjutada sinna enda kohta kõike, mida vaid soovivad, kuid on ka võimalik jääda anonüümseks ning avaldada oma teoseid varjunime all. Peale registreeritud kasutajate saavad kõik huvilised lugeda Poognas olevaid kirjutisi, kuid neid arvustada ning hinnata saavad vaid veebiklubis registreerunud kasutajad (vt Ööpik 2015: 17). Kaur Riismaa postitas oma luuletusi Poognasse perioodil 2004–2013. Pärast seda avaldas ta tekste Facebookis. Riismaa oli sotsiaalmeedia aktiivne kasutaja ja ka tema luuletused pälvisid lugejate tähelepanu nii Poognas kui ka Facebookis. Lugejad kommenteerisid ta luuletusi ja nii mõnelgi korral on Riismaa ka lugejate tagasisidet arvestanud. Intervjuus Gerli Ööpikule on ta sotsiaalmeedia rolli oma loomingus oluliseks pidanud ja soovitanud ka teistel alustavatel kirjanikel kõigepealt Internetis avaldada, öeldes: „Internetis pidevalt tagasisidet saades ja andes, teiste autoritega suheldes, kes on enamasti samade asjadega hädas, leiab, mulle tundub, isikupärase hääle kergemini, kasvõi trotsist teiste arvamuse suhtes” (Ööpik 2015: 68). Igal juhul võib öelda, et Poognas ja Facebookis avaldamine oli Kaur Riismaa jaoks oluline etapp.

Kaur Riismaa on hiljem liikunud eesti kirjanduse nooremate autorite hulgas keskmesse ja praeguseks avaldanud mitu raamatut. Riismaa debüütkoogu „Me hommikud, me päevad, öhtud, ööd” ilmus 2011. aastal. Pärast seda on temalt ilmunud veel luulekogud

„Rebase matmine” (2012), „Majus ja majutult. Naeru ja yksilduse raamat” (2013), „Metamorfoosid” (2013), „Teekond päeva lõppu” (2014), „Merimetsa” (2014), „Soekülm” (2016), audioluuleraamat „Tarabella” (2017) ning proosateosed „Pimeda mehe aiad” (2015) ja „Pühamägi” (2015). Kaur Riismaa on Eesti Kirjanike Liidu liige.

Liina Tammiste sai tuntuks ennekõike kui Facebooki-luule üks esimesi esindajaid, kes postitab loomingut oma Facebooki profiilile. Igor Kotjuh kirjutab artiklis „Kaasaegse kirjanduse võimalusi – uusmeedia kasutamine”: „Liina Tammiste tuntus luuletajana sai alguse ta facebook-profiilist, mille tähiseks on ka vastav kirje: „oktoober 2010, started writing poetry, koht: facebook”. Lühikese aja jooksul õnnestus tal koondada oma avaliku konto ümber mitusada püsilugejat” (Kotjuh 2015: 143). Igor Kotjuh leiab, et Tammiste puhul on võimalik rääkida tema loomingust „kui uut tüüpi kultuurilisest fenomenist, kus olulisel kohal on korruga kirjandus, uusmeedia ja sotsioloogia” (Kotjuh 2015: 143). Tammiste ise on oma loomemee-todi kohta öelnud, et Facebook on suurepärase keskkonna luuletuste kirjutamiseks ja kui ta läheb Facebooki ajajoonel ja paneb mõtte kirja, hakkab ta seejärel mängima sõnadega, looma visuaali ning mõtet laiendama ja samas omakorda järjest vähendama sõnu, et tulemus oleks võimalikult kontsentreeritud (Tammiste 2013). Kotjuh toob välja ka selle, et Facebook nõuab kirjutajalt tähelepanu osutamist teksti vormile, kuna Facebookile on omane kiire infovahetus ning sinna postitatu peab olema võimalikult selge. Seetõttu peab sinna üles pandud tekst olema kohe võimalikult hästi vormistatud ning sisult ligitõmbav. Tammiste puhul on sellist läbimõtlemist väga selgesti näha. (Kotjuh 2015: 143) Kotjuh leiab: „See kõik tähendab, et Liina Tammiste tööskeemiks pole „kirjutan luuletuse ja postitan facebook’i”, vaid „kirjutan facebook-luuletuse”, sünteesteksti, mis arvestab mõlema vormi võimalusi ning on kavandatud mõjuma korruga luulena ja postitusena” (Kotjuh 2015: 143). Seega kasutab Tammiste ära just Facebooki spetsiifikat, vormistades luuletused nii, et need oleksid kohe postitusena haaratavad, ja jälgides ka lugejate tagasisidet oma luuletustele (vt Ööpik 2015: 21–22).

Tänaseks on Tammistelt ilmunud ka kolm luulekogu – debüüt-kogu „Refresh” (2013), „Väike must kleit. (t)imeline poeem detailides” (2014) ja „Tagurpidi kuu” (2017).

Keiti Vilms on autor, kes on kirjutanud nn tviteratuuri – lühikesi sõnamängulisi tekste, mida saab postitada ja levitada Twitteris kontol @keitivilms. Twitteris tutvustab ta end nii: „Säutsupääsuke. Kalamburist. Luuleleb. Lugeja. Johannes Aaviku Seltsi liige” (vt @keitivilms). Lisaks Twitterile on Keiti Vilmsil ka Facebooki profiil. Twitteris on tal 5938 jälgijat, Facebookis 2368 jälgijat.<sup>9</sup> Eesti Rahvusringhäälingu kultuuriportaalis on Keiti Vilmsi kohta kirjutatud nii: „Kui mujal maailmas teevad Facebookis ja Twitteris ilma popstaarid ja poliitikud, siis Eestis on üheks suurimaks staariks saanud Keiti Vilms, kes postitab valdavalt eesti keele teemalisi tähelepanekuid. Toomas Hendrik Ilves on Keiti Vilmsi nimetanud lausa meie aja Johannes Aavikuks” (Ernits 2017). Keiti Vilmsi tekstid on tviteratuurile iseloomulikult lühikesed (kuni 140 tähemärki), aga samas lõõvad, vaimukad ja keelemängulised, nt „Mu süda laigib”, „E-Eesti rahvuslind on säutsupääsuke”, „Kus Suitsu, seal Tuglast”. Et Keiti Vilmsi loominguga kursis olla, peab teda kogu aeg jälgima, sest tekste postitab Vilms väga tihti. 2017. aastal avaldas Keiti Vilms oma kalamburoidest kogumiku „@keitivilms”. Tema populaarsust on tõstnud ka keelesaate „Sõnasäuts” juhtimine Vikerraadios ja see, et 2016. aastal valis rahvas Säutsupääsukese kalamburoid parimaks keeleteoks. Keiti Vilmsi on käsitletud ka Monika Undo gümnaasiumiõpikus „Nüüdiskirjanduse kurvid ja ristmikud” peatükis „Küberkirjandus saab hoo sisse” (Undo 2017: 147).

Kas saaksime mõistet *Alt Lit* kasutada ka Kaur Riismaa, Liina Tammiste ja Keiti Vilmsi veebitekstide iseloomustamiseks? Mitmed *Alt Lit*'i tunnused sobivad Riismaa, Tammiste ja Vilmsi tekstide ja tegevusega kokku. Kõik nad kasutavad aktiivselt Internetti ja sotsiaalmeediat, Tammiste ja Vilmsi kohta saab ka öelda, et nad kirjutavad sotsiaalmeediale omases stiilis. Riismaa kohta küll vähem,

<sup>9</sup> Seisuga 15. november 2017.



kuid Tammiste ja Vilmsi kohta võib öelda, et nad loovad tekste koostöös lugejatega, avaldavad neid jooksvalt ja mõnikord muudavad neid vastavalt lugejatelt saadud tagasisidele.

Kõige rohkem tundub *Alt Lit*'i tunnustele vastavat Keiti Vilms. Nagu eelnevalt mainitud, peab *Alt Lit* autor olema pidevalt nähtav ja tuntuimad autorid on need, kes veedavad enamiku ajast *online*. Keiti Vilmsi säutsud ja postitused on uudistevoos pidevad ja ta on seetõttu sotsiaalmeedia teistele kasutajatele nähtav. Nagu Adam Hammond mainis, tegelevad *Alt Lit* autorid väsimatult enesereklaami strateegiatega ja ehitavad üles oma „autorifunktsiooni” (Hammond 2016: 144). Keiti Vilms ongi aktiivselt tegelema enesereklaami strateegiatega ja tema autorifunktsiooni ehitamine on ületanud sotsiaalmeedia piirid – seda tõendab huvi tema vastu ka väljaspool internetimaailma, näiteks raadiosaade ja keeleteo auhind.

Mis aga ei sobi nende kolme autori puhul kokku *Alt Lit*'i ideoloogiaga, on see, et *Alt Lit* peaks põhiprintsiibilt olema vaba ja mässuline, juhtivate trükimeedia kirjastuste ja sellega kaasnevate hierarhiate vastu. Nii Riismaa, Tammiste kui ka Vilms on aga avaldanud oma Internetis olnud teosed ka trükis. Riismaa näol on tegemist kõige traditsioonilisema autoriga, kes kasutas Internetti ainult oma luuletuste testimiseks lugejate peal ja Internetis avaldatud luuletuste vorm ei erinenud märkimisväärselt trükis avaldatust. Tammiste Facebooki-luule ja Vilmsi säutsude vorm sõltub aga otseselt Facebooki ja Twitteri eripärast ja seega nende loomulik keskkond olekski Internet. Ometi on nad oma luuletused tõstnud ümber tavapärasesse trükiraamatusse. Erinev on küll see, et kumbki on mänginud ka raamatu vormiga: Tammiste „Refresh” meenutab kujunduselt LP heliplaati ja Vilmsi teos on vastukaaluks Interneti kõikelubavusele vormistatud musta sametisse köidetud kinkeraamatuna. Seega ei oleks Tammiste ja Vilmsi tegevus *Alt Lit*'i ideoloogiaga kooskõlas, kuna nad on oma teosed avaldanud trükis ja veel erilises väljapeetud kujunduses. Seda silmas pidades võiksid kõige ehtsamad *Alt Lit* autorid olla hoopis need Poogna, Twitteri ja Facebooki kasutajad, kelle loominguks postitused ja luuletused

jäävadki ainult Internetti, kes ei kavatsegi sealt väljuda ja kes loovad oma autorikuvandi ainult veebikanalite kaudu. Samas sobib Tammiste ja Vilmsi puhul trükiraamatu viimistletus ja erinevus tavalisest raamatukujundusest kokku eneseturundamise strateegiatega – nüüd on lihtsalt *online* reklaamile lisandunud reklaam ka *offline*.

Internetiautorite kerge liitumine eesti kirjanduse peavooluga (raamatu avaldamine, kirjandusõhtute korraldamine, käsitlemine kooliõpikus) võib olla tingitud ka eesti kultuuriruumi eripärast, kus on väga kerge astuda äärealalt keskele. Eesti kirjanduskaanon on enamasti valmis uusi nähtusi kergelt ja sujuvalt hõlmama.

Samas võib seda, et eesti *Alt Lit* autorid on avaldanud oma teoseid trükiraamatuna, võrrelda siiski ka USA *Alt Lit* autorite juhtumitega. Ka neist kõik ei ole jäänud ainult internetiautoriteks. Internetiloomingut võimendab ilmunud raamat ja raamatut omakorda tutvustab ja reklaamib internetilooming. Nii võib osa *Alt Lit* autorite puhul rääkida kahe eri meediumi sümbioosist ja teineteise toetamisest. Näiteks on ilmunud *Alt Lit*'i luuleantoloogia „the yolo pages” (2014) ning tuntud *Alt Lit* autor Tao Lin on avaldanud rohkesti trükiraamatuid, sh „Taipei” (2013) soliidses Vintage kirjastuses ja „Selected Tweets” (2015) koos Mira Gonzalezega.

Riismaa, Tammiste ja Vilmsiga sarnaseid sotsiaalmeedias luuletusi või vaimukaid tekstimänge postitavaid autoreid on Eestis veelgi. Neist näiteks Janar Ala on oma tekstid andnud välja raamatuna „Ekraanirituaalid” (2014). Tema puhul on omapärane see, et vaimukad postitused, tekstid, mis algselt polnud kirjandusena kavatsetud, muutusid kirjanduseks vastava raamistuse kaudu, raamatus avaldatuna. Nagu Kaur Riismaa, on Facebooki esmase filtrina tekstide testimiseks kasutanud näiteks Mart Kangur ja Jüri Kolk ning teinekord on nad postitanud oma tekste ka mingi laiema diskussiooni osana. Palju jääb siiski ainult sotsiaalmeediasse. Nii näiteks postitavad humorist Mart Juur ja luuletaja Contra sageli Facebooki luuletusi või sõnamänge, mida Facebooki kogukond edasi arendab. Kuid nii Juur kui ka Contra olid tuntud autorid juba varemgi, nende tee lugejate teadvusesse ei ole tulnud läbi Interneti, seega ei saa seda tüüpi

autoreid *Alt Lit* kirjandusega otseselt seostada. Eraldi teemavaldkond on kirjandusblogid, eriti raamatuks saanud blogid (nt Dagmar Reintam, Margus Tamm), millesse siinses artiklis aga lähemalt ei süveneta.

Probleemid, mis kerkivad üles uues sotsiaalmeedia, blogide ja muude veebiplatvormide keskses kirjandussituatsioonis, on teistsugused kui varasemal ajal. Adam Hammond on selle hästi sõnastanud: „Digitaalse isekirjastamise maailmas ei ole enam väljakutseks saada avaldatud, see võimalus on peaaegu igäühel, ilma kellegi sekkumise ja tsensuurita. Väljakutseks on hoopis leida kõigi nende võistlevate häälte hulgas publikut ja öelda sellele publikule midagi originaalset.” Digitaalsel ajastul, kus nii paljudel on vabadus kirjutada, mida nad tahavad, ja meil on neile tekstidele seninägematult ulatuslik ligipääs, kerkib üles hoopis küsimus, kas originaalsust ja individuaalsust on üldse võimalik saavutada. (Hammond 2016: 139)

Seega on uueks väljakutseks tõusmas, kuidas leida lugejat ja kuidas olla originaalne. Mis puudutab kolme eespool kirjeldatud eesti autorit, Kaur Riismaad, Liina Tammistet ja Keiti Vilmsi, siis neil on see õnnestunud. Kõik nad on leidnud oma lugejad ja ka nende originaalsus ei ole kahtluse all.

## Digitaalse kirjanduse kolmas generatsioon

Nagu eelnevalt mainitud, on N. Katherine Hayles jaganud elektroonilise kirjanduse kaheks perioodiks: 1987–1995 esimese generatsiooni ja alates 1995 teise generatsiooni elektrooniline kirjandus (Hayles 2008: 6–7). Hayles väidab aastal 2008, et teine periood kestab, „vähemalt seni, kuni see jõuab ka teatud kulminatsioonini ja ilmub uus faas” (Hayles 2008: 7).

Väidan, et uus faas on ilmunud, ja see on seotud ennekõike Web 2.0 arenguga ja rakendustega, mis lähtuvad kasutaja loodud sisust. Ajaliselt võib seda siduda ennekõike sotsiaalmeedia platvormide, nagu Twitter, Facebook ja Tumblr loomisega aastatel 2004–2007, nende laialdase levikuga ning samuti nutitelefonide ja

tahvelarvutite massilise kasutuselevõtuga alates aastast 2007, kui Apple tõi turule iPhone'i esimese mudeli.

Kolmanda generatsiooni digitaalset kirjandust iseloomustab tehnoloogiliste rakenduste kasutamise lihtsus, ei ole vaja omada teadmisi programmeerimisest või muid spetsiifilisi arvutialaseid oskusi. Seetõttu on kolmanda generatsiooni digitaalne kirjandus olemuselt demokraatlik, seda saab luua igaüks, kellel on vaid ligipääs sotsiaalmeedia võrgustikele ja Internetile. Samas vastab seda tüüpi kirjandus digitaalse kirjanduse põhitunnustele, on „digitaalselt sündinud” ja vastab ka ELO definitsioonile: „Oluliste kirjanduslike tunnustega teos, mis kasutab ära kas üksiku või võrku ühendatud arvuti võimalusi ja konteksti” (vt Hayles 2008: 3).

Tviteratuur, Facebooki-luule ja *Alt Lit* teosed on „oluliste kirjanduslike tunnustega”, nende loomiseks ja levikuks on vajalikud võrku ühendatud arvutid või nutiseadmed, vajalik on ümbritsev veebikeskkond, tagasiside ja edasiarendused lugejatelt. Ilma selle kõigeta ei oleks seda tüüpi kirjandus võimalik. Kolmanda generatsiooni digitaalse kirjanduse üks põhitunnus võiks olla pidev aktiivne dialoog eri osalejate vahel, eri mediavormide segunemised, sageli ka kollektiivne looming. Seega saab öelda, et kolmanda generatsiooni digitaalne kirjandus on demokraatlikum, kollektiivsem ja dialoogilisem kui varasematel etappidel loodud digitaalne kirjandus.

Hayles nimetab teise generatsiooni digitaalse kirjanduse teoseid ka postmodernistlikeks (Hayles 2008: 7). Teoseid, nagu eespool näidetena toodud Maria Mencia „Birds Singing Other Birds' Songs” või Stuart Moulthropi „Reagan Library”, iseloomustavad tõesti mitmed postmodernismi tunnused: žanripiiride ähmasus, fragmentaarsus, narratiivi katkendlikkus, eri meediumide segunemine.

Samas kinnitab uue faasi ilmumist ka see, et näiteks *Alt Lit* kirjandust ei seostata postmodernismiga, vaid postmodernismile järgnevate voolude ja nähtustega. Nii on *Alt Lit* kirjandust seostatud metamodernismiga (Abramson 2014).

Seega saab kokkuvõttes väita, et digitaalse kirjanduse teisele generatsioonile, mille algust võib lugeda aastast 1995, on järgnenud

digitaalse kirjanduse kolmas generatsioon, mille alguseks võiks pakkuda aastaid 2006–2007. Seda tüüpi kirjandust iseloomustavad demokraatlikkus, dialoogilisus eri osalejate vahel, eri meedia-vormide segunemised, tekstiline ja narratiivne dünaamika. Tege-mist ei ole ka enam postmodernistliku kirjandusega nagu teise generatsiooni puhul, vaid nähtustega, mis esindavad pigem post-postmodernistlikke suundi.

### Kokkuvõte

Digitaalne kirjandus ning kirjanduse ja tehnoloogia suhted on olnud kirjandusuurimises seni veidi ääremaal, kuid tänu viimastel aastatel võidukäiku teinud digitaalsele humanitaariale on ka see valdkond tõusnud huvikeskmesse. Digitaalne kirjandus kui „digitaalselt sün-dinud” kultuurinähtus on leidnud uusi käsitlusi ja mõtestamist. Seda on toetanud ka ühiskonna üldisem digitaliseerumine, mh uute tehnoloogiliste lahenduste, nagu nutiseadmed ja mobiilne Internet, laialdane levik, mis omakorda on loonud eeldused uute kultuuri-loome praktikate ja uute kirjandusvormide ja -liikide sünniks.

Siinkohal võib esile tuua, et ühiskonna ja kultuuri digitalisee-rumist aitavad mõtestada ka laiemad käsitlused, mis vaatlevad kir-janduse ja tehnoloogia, kultuuri ja tehnoloogia, inimese ja tehnoloogia vahekordi. Selles osas on produktiivsed olnud lähenemised, mis analüüsivad kultuuri ja tehnoloogia vahekordi posthumanismi raamistikus (vt Hayles 1999). Ka digitaalse kirjanduse mõtestamine posthumanismi ja küborgide teema kontekstis pakub võimalusi ja väljakutseid (vt nt Koskimaa 2010).

Digitaalse kirjanduse definitsioonid on ajas muutunud ja sõl-tunud ennekõike arvutitehnoloogia arenguetappidest. Kui N. Kat-herine Hayles on toonud välja digitaalse kirjanduse arengus kaks generatsiooni (esimene generatsioon 1987 kuni 1995, teine generat-sioon alates aastast 1995), siis olen siinses artiklis välja pakkunud digitaalse kirjanduse periodiseerimises ka kolmanda generatsiooni, mille sünn on seotud Web 2.0 arengutega, Twitteri, Facebooki ja

Tumblr'i levikuga ning nutiseadmete ja mobiilse Interneti laialdase kättesaadavusega. Digitaalse kirjanduse kolmas generatsioon on võrreldes kahe eelnevaga laiemalt levinud, ühiskonnas ja lugejate hulgas rohkem teadvustatud. Lisaks võib kolmanda generatsiooni digitaalset kirjandust seostada post-postmodernistlike kirjandusvooludega, samas kui teise generatsiooni digitaalset kirjandust defineerib Hayles postmodernistlikuna.

Selline periodiseerimisvõimalus tõestab järjekordselt, et digitaalse kirjanduse sisu ja olemus ei sõltu niivõrd autorite tahtest, loomingulistest impulssidest või kirjandussisestest liikumistest, vaid ennekõike arvutitehnoloogia arengutest ja sellest, milliseid uusi võimalusi uued tehnoloogilised lahendused saavad pakkuda.

Seega on digitaalse kirjanduse areng peatumatu ja kolmandale generatsioonile järgnevad kindlasti ka neljas ja viies. Nii on ka digitaalse kirjanduse definitsioonid ajas dünaamilised ja sõltuvad sellest, millised tehnoloogilised lahendused tekivad ja milliseid digitaalse kirjanduse liike ja teoseid need uued tehnoloogiad võivad inspireerida. Ühe tulevikuproгноosina võiks välja pakkuda, et digitaalse kirjanduse uute liikide teke on seotud arengutega virtuaalse reaalsuse vallas. „Uut faasi” aga, millest kirjutab ka Hayles (2008: 7), näeme me kindlasti mitu korda veel.

## KIRJANDUS

- Aarseth, Espen 1997. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Abramson, Seth 2014. *First Anthology of Metamodern Literature Hits U.S. Bookshelves*. [http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/first-antology-of-metamo\\_b\\_5307078.html](http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/first-antology-of-metamo_b_5307078.html) (01.10.2017).
- Ala, Janar 2014. *Ekraanirituaalid*. Pärnu: JI.
- Alt Lit Gossip. <http://altlitgossip.tumblr.com/> (01.10.2017).
- @keitivilms. <https://twitter.com/keitivilms> (01.10.2017).
- Busse, Kristina; Hellekson, Karen 2006. *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet*. Jefferson, London: McFarland Publishers.
- Coverley, M.D. 2000. *Califia*. Watertown: Eastgate Systems.

- Ernits, Rutt 2017. Säutsupääsuke Keiti Vilms: lugemus loeb. – ERR Kultuur 10.05. <http://kultuur.err.ee/595011/sautsupaasuke-keiti-vilms-lugemus-loeb>.
- Fisher, Caitlin 2001. These Waves of Girls. <http://www.yorku.ca/caitlin/waves/> (01.10.2017).
- Hammond, Adam 2016. Literature in the Digital Age. An Introduction. New York: Cambridge University Press.
- Hayles, N. Katherine 1999. We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine 2008. Electronic Literature. New Horizons for the Literary. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Jackson, Shelley 1995. Patchwork Girl. Watertown: Eastgate Systems.
- Jenkins, Henry 2006. Fans, Bloggers, Gamers. Exploring Participatory Culture. New York, London: New York University Press.
- Johanson, Christopher 2016. Making Virtual Worlds. – A New Companion to Digital Humanities. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 110–126.
- Jones, Steven E. 2016. New Media and Modeling: Games and the Digital Humanities. – A New Companion to Digital Humanities. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 84–97.
- Joyce, Michael 1990. afternoon: a story. Watertown: Eastgate Systems.
- Koskimaa, Raine 2010. Approaches to Digital Literature. Temporal Dynamics and Cyborg Authors. – Reading Moving Letters. Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook. Eds. Roberto Simanowski, Jürgen Schäfer, Peter Gendolla. Medienumbrüche. Media Upheavals 40. Bielefeld: transcript Verlag, 129–143.
- Kotjuh, Igor 2015. Kaasaegse kirjanduse võimalusi – uusmeedia kasutamine. – Looming 1, 143–145.
- Krull, Hasso 1996. Trepp. Hüpertekstuaalne luuletus. <http://www.eki.ee/kodud/krull/> (01. 10. 2017).
- Landow, George 1992. Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

- Lin, Tao 2013. Taipei. New York: Vintage.
- Lin, Tao; Gonzalez, Mira 2015. Selected Tweets. Ann Arbor: Short Flight/Long Drive Books.
- McCarty, Willard 2016. *Becoming Interdisciplinary. – A New Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 69–83.
- Mencia, Maria 2001. *Birds Singing Other Birds' Songs. – Electronic Literature Collection 1*. [http://collection.eliterature.org/1/works/mencia\\_\\_birds\\_singing\\_other\\_birds\\_songs.html](http://collection.eliterature.org/1/works/mencia__birds_singing_other_birds_songs.html) (01.10.2017).
- Moulthrop, Stuart 1999. *Reagan Library. – Electronic Literature Collection 1*. [http://collection.eliterature.org/1/works/moulthrop\\_\\_reagan\\_library.html](http://collection.eliterature.org/1/works/moulthrop__reagan_library.html) (1.10.2017)
- Pressman, Jessica 2014. *Digital Modernism. Making It New in New Media*. New York: Oxford University Press.
- Pullinger, Kate; babel 2005. *Inanimate Alice, Episode 1: China. – Electronic Literature Collection 1*. [http://collection.eliterature.org/1/works/pullinger\\_babel\\_\\_inanimate\\_alice\\_episode\\_1\\_china.html](http://collection.eliterature.org/1/works/pullinger_babel__inanimate_alice_episode_1_china.html) (1.10.2017).
- Rettberg, Scott 2016. *Electronic Literature as Digital Humanities. – A New Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 127–136.
- Pilv, Aare 1996. Üle. <http://web.archive.org/web/19980223070631/http://www.lai.ut.ee:80/~rex/> (13.11. 2017).
- Rohtvee, Nelli 1996. *Net-poetry*. <http://old.artun.ee/homepages/nelli/poee-mid.html> (1.10.2017).
- Schreibman, Susan; Siemens, Ray; Unsworth, John (eds.) 2016. *A New Companion to Digital Humanities*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Simanowski, Roberto 2010. *Reading Digital Literature. A Subject Between Media and Methods. – Reading Moving Letters. Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*. Eds. Roberto Simanowski, Jörgen Schäfer, Peter Gendolla. *Medienumbrüche. Media Upheavals 40*. Bielefeld: transcript Verlag, 15–28.
- Spilker, Josh 2012. *Lexicon Devils: What Exactly is Alt Lit? A Conversation With Frank Hinton, Noah Cicero and Stephen Tully Dierks*. Brooklyn 1. <http://www.vol1brooklyn.com/2012/06/20/lexicon-devils-what->



exactly-is-alt-lit-a-conversation-with-frank-hinton-noah-cicero-and-stephen-tully-dierks/ (1.10.2017).

Tammiste, Liina 2013. DELTA. Liina Tammiste luuleraamat -Refresh-. – Klassikaraadio, 29.10. <https://arhiiv.err.ee/vaata/delta-liina-tammiste-luuleraamat-refresh> (1.10.2017).

the yolo pages 2014. tucson, arizona: boost house.

Tootsen, Tõnis 2009. Jonnakas laul. – Mõttelõke. <http://www.motteloke.xyz/vilm.html#algus> (13.11.2017).

Undo, Monika 2017. Nüüdiskirjanduse kurvid ja ristmikud. Tallinn: Koolibri.

Viires, Piret 2005a. Tekstide kohanemine küberruumis. – Kohanevad tekstid. Toim Maie Kalda, Virve Sarapik. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus, TÜ eesti kirjanduse õppetool, 217–235.

Viires, Piret 2005b. Literature in Cyberspace. – Folklore 29, 153–174.

Viires, Piret 2008. Eesti kirjandus ja postmodernism. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Ööpik, Gerli 2015. Kirjandusportaali Poogen ja suhtluskeskkonna Facebook roll Kaur Riismaa kirjandusse tulemisel. Bakalaureusetöö. Tallinna Ülikooli eesti keele ja kultuuri instituut. <http://www.etera.ee/zoom/11951/view?page=1&p=separate&view=0,428,2481,1514> (1.10.2017).

## SUMMARY

### ON THE DEFINITION AND PERIODISATION OF DIGITAL LITERATURE

The article examines the links between digital literature and digital humanities, as well as various definitions and periodisation of digital literature. Digital literature is 'digitally born' literature, created and studied since the end of the 1980s and largely defined as a work with an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by computer technology (e.g. hypertext literature, multimedia poetry, interactive literature, etc.). In the periodisation of digital literature, two generations have so far been differentiated (late 1980s until 1995 and from 1995 until today). The article adds a third generation to this periodisation, starting from 2006–2007 and linked with the development and spread of social media platforms (Twitter, Facebook, Tumblr) and smart gadgets. The article defines the third generation of digital literature as literature created via social media (including so-called Alt Lit literature), characterised by its democracy, dialogue between participants, textual and narrative dynamics, and mixing of various forms of media. In addition, it is suggested that this type of literature can be associated with post-postmodernist literary trends. A closer look is taken at the work of Estonian authors Kaur Riismaa, Liina Tammiste and Keiti Vilms, who have all used social media platforms (Facebook, Twitter). The article discusses whether these authors can be associated with the term 'Alt Lit'. The conclusion reached is that several of the features of Alt Lit can be ascribed to the texts and activity of Riismaa, Tammiste and Vilms; Alt Lit features seem to correspond best to Vilms.

The overall conclusion of the article is, however, that the content and essence of digital literature does not so much depend on the will of the authors, creative impulses or inner-literature movements,

but instead on the development of computer technology. Thus the definitions of digital literature are dynamic in time and depend on the technological solutions that are emerging in a given period and the types and works of digital literature these new technologies can inspire.

**Keywords:** digital literature, digital humanities, Alt Lit, Facebook, Twitter, Estonian literature