

STUDIA HUMANIORA ESTONICA

METHIS

VABANUMBER

19 2017

METHIS

Ajakirja nimi Methis otsest tähendust ei oma, kuid on inspireeritud Metise, kreeka tarkusejumalanna Athena ema nimest, h-täht uues nimes viitab humaniorale.

Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv

METHIS. *STUDIA HUMANIORA ESTONICA*
Vabanumber 19 (kevad)

Koostaja: Marin Laak
Toimetaja: Kanni Labi

Tartu 2017

Marin Laak, Kanni Labi Saateks	4
Triinu Ojamaa Festivalide funktsioon kodu- ja eksileesti kultuurisuhtluse kujunemisloos	8
Anneli Baran Vellerismist – ühest erilisest väikevormist	31
Karin Sibul Teatrietenduste sünkroontõlkest eesti keelest vene keelde aastatel 1944–1991	53
Maria Usk Unikaalne ja universaalne nukuteatrikunstis	74
Sven Karja Eesti teatrite repertuaari koostamise põhimõtted 1986–2006	89
Eliisa Puudersell <i>M-äng</i> Mati Undi „Tühirannas“ ja „Via regias“	112
Marek Volt Kunst kui tundenakkus: Lev Tolstoi kunstidefinitsioon analüütilises perspektiivis	128
<i>TEORIAVAHENDUS</i>	
Epp Annus Ben Highmore ja esteetiline uurijateadlikkus. Saateks	151
Ben Highmore Esteetiline on oluline: kirjutamine ja kultuuriuuringud	156
<i>ARHIIVILEID</i>	
Airi Liimets Enn Koemetsa kirjad Heino Liimetsale 1942–1963 ehk kuidas on kasvatatud teadlaseks	176

Saateks

Ajakirja Methis asutamisest Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituudi eesti kirjanduse ja teatriteaduse õppetooli ning Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuuriloolise Arhiivi koostöös täitub tänava sügisel kümme aastat. Selle pika ajaga oleme välja andnud viisteist köidet, käesolev number on üheksateistkümnes. Statistika jäägu pealegi siinkohal poolikuks, vahest ainult artiklite koguarvu võiks nimetada – kümne aasta vältel on ajakirjas ilmunud 198 kaastööd eesti kirjanduse, teatriteaduse ja kultuuriuuringute alalt. Ajakiri on olnud ja on jätkuvalt avatud sellistele interdistsiplinaarsetele käsitlustele, mis jäävad väljajunenud repertuaariga akadeemiliste ajakirjade temaatilisest ulatusest välja. Toimetuse postkasti on jõudnud kaastöid *humaniora* kogu avaralt väljalt – semiootika, filosoofia, folkloristika ja keeleteaduse alalt, tingimuseks seotus kirjanduse või artistliku kultuurivaldkonnaga. Ajakiri püüab jääda avatuks, uut teoreetilist mõtlemist otsivaks ja rajavaks ka tulevikus.

Teiseks vankumatuks suunitluseks on kirjanduse ja teatriteaduse inter- ja transdistsiplinaarsete äärealade kaardistamine, mis on seda raskem, kuivõrd vastavat tänapäevast eestikeelset sõnavara ja mõistestikku pole veel kujunenud, see on samasugune värske kündmata keelepõld, mille leidis eest sada aastat tagasi Noor-Eesti kultuuri- ja keeleuudusest äratatud uue vaba Eesti esimene haritlaspõlv. Ajakirja Methis vankumatuks missiooniks on olnud ja on jätkuvalt eesti teaduskeele arendamine – loominguine ja tunnetuslik, mõtlemise, mõistmise ja teadmusloome protsess. Ning kummaline on vaadata praegu, Methise kümneaastase toimetuskogemuse pagasiga tagasi ning meenutada, kui teravalt aktuaalne oli eesti teaduskeele küsimus meie ajakirja asutamisel aastal 2007. Arvamuse vastu, et see tõeline ja arvestatav „kõrgetasemeline teadus“ saab olla vaid ingliskeelne, saab argumenteerida Euroopa Liidu aluspõhimõtetega, milles liikmesriikide kõiki keeli koheldakse võrdseina – juhul kui kahest aastasajast eestikeelsest rahvuskultuurist ning sajast aastast eestikeelsest kõrgkultuurist ja -haridusest meie kultuuriskeptikute jaoks ei piisa.

Ajakirjas Methis on eestikeelse teaduskeele pidevas arendamises erilise tähtsusega olnud rubriik „Teooriavahendus“. Siin on avaldatud *humaniora* valdkonna krestomaaatiliste, ent ka uusi uurimissuundi avavate teooriaartiklite tõlketekste koos asjatundlike saatesõnadega. Näiteks on selles ilmunud teedrajavad artiklid Harald Bloomilt, Philippe Lejeune'ilt, David C. Moore'ilt, Geralt Genette'ilt, Eduard Saidilt, Juri Lotmanilt, Erich Auerbachilt – kui nime-tada vaid kõige tuntumaid.

Teie lugemislaua oleva vabanumbri teooriavahenduse rubriik on erakordne. Siinkohal peame tänama Epp Annust, kes vahendas siinsesse ajakirjanumbrisse verivärske, käesoleva aasta märtsis ajakirja Cultural Studies veebiversioonis ilmunud Sussexi ülikooli kultuuriuurin-gute professori Ben Highmore'i artikli „Aesthetic matters: writing and Cultural Studies“, mille üheks eesmärgiks on juhtida tähelepanu ka justnimelt sellele, kuidas ja millises laadis kirju-tada, millist väljendusviisi kasutada. Highmore'i artikli vahendamisel eesti keelde andis oma

parima Tiina Ann Kirss – tema eestikeelsed vasteleiud originaalartikli väljakutsuvatele sõnamängudele väärivad eredat esiletõstmist. Siinkohal tahaks lugejale aimu anda sellise tõlketöö kogu keerukusest ja vastutusest ning tõlkija loal ära tuua tema arutluse Ben Highmore'i stiili üle erakirjavahetusest käesoleva vabanumbri koostajaga:

Esitad raskeid küsimusi. Mu meelest ei ole Highmore'i tekst sugugi kerge ja elegantne: sõnavara ja kontseptuaalne riistvara on väga kompleksed. „Mõtteklotside“ kompositsioon tuleneb Highmore'i soovist praktiseerida neid vorme, mida ta tutvustab, neid vorme, mis tema meelest sobivad kultuuriuuringutele. Ta püüab vältida „meta“-tasandi suveräänsust – kuigi ta kasutab seda vahetevahel. Ta soovib ka jagada oma muresid humanitaarteaduste pedagoogika kohta kõrgkoolis. Minu jaoks üks olulisem sõnum, mis kindlasti sellest artiklist kõlama jääb, on Highmore'i refleksioon Mulvey ja Bourdieu õpetamise kohta. Veel üks oluline tähelepanek/lähtekoht on Highmore'i respekt suulise keele ja suuliste vormide vastu: intervjuu, „populaarne realism“. Tema kirjutamisviis on avatud kõnekeelele. Eesti keelde tõlgituna paratamatult tõuseb register. Mitte ainult akadeemiline eesti keel ei ole palju formaalsem, vaid ka eestlaste kõnekeel seondub rahvaga, kes on palju kinnisem, emotsionaalselt napisõnalisem. Niisiis kaob tõlkes ära suur osa Highmore'i rõõmust ja bravuurist. Stuart Halli intervjuu tugevad tonaalsused muutuvad eesti keeles palju vähem nüansseerituks.

Mulle tundub, et „suupärastamine“ ei tuleks selle artikli tõlke suhtes välja. Pigem võiks Highmore'i mitmevormilisus ja alaosade üllatav erinevus mõjutada positiivselt teadusloomet meie keeleruumis.

Siinkohal tuleb tänu avaldada ka Ene-Reet Soovikule, kelle asjatundlikud tähelepanekud aitasid Ben Highmore'i igas mõttes teedrajava artikli tõlke viimistlusele palju kaasa.

* * *

Teie ees olevas, juba viiendas kõikidele kaastöödele avatud vabanumbris on lisaks teooriavahendusele avaldatud seitse värsket originaaluurimust valdkondlikult laias diapasoonis: eesti diasporaakogukonna kultuuripraktikast, teatri- ja tõlketeadusest kuni kirjandus- ja kunstifilosoofiani. Artiklitega võrdväärses mahus on siinses vabanumbris arhiivileid.

Käsitledes eesti pagulaskultuuri suhteid kodumaaga, avab vabanumbri Triinu Ojamaa artikkel „Festivalide funktsioon kodu- ja eksiileesti kultuurisuhtluse kujunemises“. Kultuurfestivalid on võõrsil elavatele eestlastele olnud oluline vahend vaimse sideme säilitamiseks oma päritolumaaga, kuid kuni 1988. aastani olid mitmel mandril toimunud eesti päevadeks nimetatud üritused kodueestlastele suletud – nii eksiilühiskonna poliitiliste seisukohtade kui kodueestlaste piiratud tegutsemisvabaduse tõttu. Artikli fookuses on 1983. aastal Göteborgis toimunud Estivali korraldajate katsed kutsuda festivalile osalejaid ka Eesti NSVst, sooviga koondada kogu eesti rahvast tervikuna.

Hea meel on avaldada folklorist Anneli Barani artiklit „Vellerismist – ühest erilisest väikevormist“, mis avardab kultuuriuurimise välja hoopis ootamatu nurga alt. Artikkel käsitleb humoorikad ütlusi, mida lihtsustatult võib kirjeldada skeemiga „A, ütles B, kui toimus C“ ning mis on saanud nime *vellerism* Charles Dickens'i romaani „Pickwick-klubi järelejäanud pabe-

rid“ (1836–1837) tegelaskuju järgi ja rahvusvahelist tuntust kogunud teose tõlgete kaudu paljudesse keeltesse (eesti keeles 1948). Tutvustades vellerismi senist uurimislugu, annab autor ülevaate selle väikevormi levikust maailma eri paigus ka palju varasematel aegadel. Lähemalt vaatleb ta vellerismide jõudmist eestikeelsesse trükisõnasse peamiselt saksa keelest tõlgitud materjali vahendusel 19. sajandi lõpu kalendrikirjanduses.

Tõlkimise teemat viib edasi Karin Sibula artikkel „Teatrietenduste sünkroontõlkest eesti keelest vene keelde aastatel 1944–1991“ – tegu on jätkuga autori senistele põhjalikele Eesti tõkeloo alastele uurimustele (vt ka Methis nr 15). Teatritõlke alalt leidub eelnevalt uurimusi etenduste tõlkimisest viipekeelde ning need on ka artikli teoreetiliseks taustaks ja terminoloogia lähtekohaks. Empiiriliseks materjaliks on intervjuud Eesti teatritõlkidega ning kirjalikud dokumendid käsitletavast perioodist. Staažikate teatritõlkide meenutustest ilmneb, et lisaks suurepärasele lähte- ja sihtkeele valdamisele peab tõlk tundma hästi nii näidendi teksti kui näitlejate mängu nüansse, võõrkeelset publikut rahuldav tõlge sünnib reaalselt, iga etenduse jooksul uuesti.

Ootamatu rakursi alt analüüsib nukuteatrikunsti eripära Maria Usk artiklis „Unikaalne ja universaalne nukuteatrikunsti“. Ta selgitab nukuteatrikunsti toimimist nukumõtlemise mõiste kaudu, mis kujutab endast esemete vaatamise või näitamise viisi, milles need on animeerimise tulemusena aktiivsed. Animeeritud esemest tulevad võimalused avardavad tema sõnul ühelt poolt näitekunsti piire, teiselt poolt pakuvad kultuuriuurijale ainet materiaalse kehalisuse sidumiseks vaimsete mõõtmatega, kuna nukk on vaimset sõnumit kande- füüsiline objekt, ühenduslüli elusa ja elutu, näiva ja tõelise vahel.

Teatrikunsti on teemaks ka Sven Karja artiklis „Eesti teatrite repertuaari koostamise põhimõtted 1986–2006“. Võttes aluseks Hollandi kultuuriteoreetiku Hans van Maaneni skeemi kunsti-ilma funktsioneerimisest sotsiaalsel tasandil, jagab autor suurte ühiskondlike muutuste aastatel Eesti teatrite repertuaari kujundanud tegurid seitsmesse alarühma. Repertuaari muutustes kajastub NSV Liidu kui totalitaarse riigi kontrolli alt vabanemine ning turumajanduse tingimustega kohanemine, kunstilise koodi komplitseerumine ja kunsti kokkukulamine meelelahutustööstusega, sihtgruppide muutumisega arvestamine ning kultuuri ühiskondliku positsiooni teisenemine.

Eesti kirjandust eelnevalt käsitletud perioodist pisut varasemal ajal käsitleb Eliisa Puudersell vaatenurga poolest põnevalt kreatiivses artiklis „*M-äng* Mati Undi „Tühirannas“ ja „Via regias““. Mõiste *m-äng* kui modernismi ängi – tähenduseta maailma painet – ning postmodernismi piiranguteta mängu ühendav konstruktsioon avab võimaluse läheneda ka Mati Undi modernismi ja postmodernismi vahel seisvatele teostele, mille kirjutamise aegne kultuurikontekst sisaldas samuti piiripealsuse elemente. Autor näitab, kuidas „Tühirannas“ on ängi omaksvõtt võimalik ainult mängulise eneseirooniaga, „Via regias“ mängitakse ängi arvelt, lõpetades absurdis.

Artiklitest on viimaseks Marek Voldi „Kunst kui tundenakkus: Lev Tolstoi kunstidefinitsioon analüütilises perspektiivis“, mis käsitleb Tolstoi 1898. aastal ilmunud ja juba samal aastal ka ingliskeelses tõlkes trükki jõudnud traktaadi „Mis on kunst“ retseptsiooni anglo-ameerika kunstifilosoofide seas. Autor toob ära Tolstoi kunstidefinitsiooni ja selle põhimõistete kanoonilise tõlgenduse ning analüüsib sellele esitatud etteheidete paikapidavust. Ta järeldeb, et Tolstoi kunstiteooria kriitika ekstensionaalse adekvaatsuse põhjal ei ole aluseta: definitsioonis esitatud tingimused ei ole kõik kunstiteose määramisel tarvilikud ega koosvõetuna selleks piisavad – ent see ei pruukinudki olla Tolstoi määratluse eesmärk.

Teoriavahenduse rubriigis ilmub niisiis Briti kultuuri-uuringute juhtfiguuri Ben Highmore'i artikkel, mis on saanud eestikeelses tõlkes pealkirjaks „Esteetiline on oluline: kirjutamine ja kultuuriuuringud“. See on mõtisklus kultuuri uurimise võimaluste üle meie kaasajal, mis, nagu ülalpool juba öeldud, esitab küsimusi, kuidas ja millises laadis kultuurist kirjutada ning millele sealjuures tähelepanu pöörata. Epp Annus tutvustab artikli saatesõnas „Ben Highmore ja esteetiline uurijateadlikkus“ Highmore'i varasemaid uurimusi ning sedastab tema artiklit kommenteerides, et selle lugemisel võib tekkida küsimus, kas ei vii esteetiline lähenemine uurijatööle meid välja ilukirjanduse juurde. Ta kutsub üles kaasa minema diskussiooniga uurijaesteetika võimalustest ning liigdistiplineeritud akadeemiliste lähenemiste piiratusest.

Arhiivileiu rubriigis tutvustab Airi Liimets huvitavat epistolaarset materjali Teise maailmasõja aastatest ja sellele järgnenud ajast. Artiklis „Enn Koemetsa kirjad Heino Liimetsale 1942–1963 ehk kuidas on kasvatatud teadlaseks“ analüüsib ta kasvatusteadlase Enn Koemetsa kirju õepoeg Heino Liimetsale, kellest sai hiljem samuti pedagoogikaõppejõud ja akadeemik. Kirjades võib tähele panna Koemetsa teoreetilisi seisukohti õppimisest ja õpetamisest ning nende rakendamist eesmärgiga kasvatada õepojast teadlast ja õppejõudu. Tervikuna ja koos kommentaaridega ilmuvad kuus Koemetsa kirja aastatest 1942–1943.

* * *

Koostaja ja toimetaja tänavad veelkord teoriavahenduse artikli eest professor Ben Highmore'i ja Epp Annust, tõlkepähkli katkihammustamise eest Tiina Ann Kirssi ja tõlke toimetamise eest Ene-Reet Soovikut. Selle numbri tuumaks on vaieldamatult ka artiklid, suurim tänu kõigile autoritele kannatlikkuse ja suurepärase koostöö eest toimetusega. Meie tänusõnad kuuluvad ka ingliskeelsete kokkuvõtete tõlkijale Marika Liivamäele ja toimetajale Joseph Engele, kes on loodetavasti nõus koostööd ajakirjaga jätkama. Täname asjatundlike ja põhjalike kommentaaride eest ka siinse interdistsiplinaarse vabanumbri artiklite kuutsteitsentsenti – usume, et võime seda teha kõikide autorite nimel.

Head lugemist soovides ja uusi kaastöid ootama jäädes

Marin Laak, Kanni Labi

Festivalide funktsioon kodu- ja eksiileesti kultuuri suhtluse kujunemisloos¹

Triinu Ojamaa

Teesid: Seose säilitamine päritoluma ja -kultuuriga on diasporaahiskondadele üldomane tunnusjoon, kuid eri etnilise ja poliitilise taustaga diasporaad realiseerivad seda erinevalt. Võõrsil elavate eestlaste kokkukuvulustunnet on aidanud süvendada kultuurfestivalid. Artikkel analüüsib festivaliformaati, mida nimetatakse eesti päevadeks. Fookuses on 1983. aastal Göteborgis Estivali nimemärgi all toimunud eesti päevade idee ja selle teostamisega seotud probleemid. Sündmus oli eriline, kuna esmakordselt pärast Teise maailmasõda püüti festivali raames kokku tuua kodu- ja eksiileestlasi. Uurimus põhineb Hain Rebase poolt Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuuriloolisele Arhiivile annetatud dokumentidel ning ajakirjandusel.

Märksõnad: Eesti, diaspora, kultuuri suhted, festivalid

Sissejuhatus

Aastal 1996 jõudis lugejateni Indrek Jürjo monograafia „Pagulus ja Nõukogude Eesti. Vaateid KGB, EKP ja VEKSA arhiividokumentide põhjal“, mis äratas elavat huvi nii teadlaskonnas kui laiemas avalikkuses. Näib, nagu oleks just Jürjo uurimus paisu tagant lahti päästnud mitmed meie teaduskirjanduses vähekaasitletud teemad, kaasa arvatud kultuuri suhtlus kodu- ja diasporaahiskondade vahel. Viimase kahekümne aasta jooksul on Eestis ilmunud suur hulk monograafiaid, memuaare, teadusartikleid, esseesid ja allikmaterjalide väljaandeid, mis seda teemat otseselt või riivamisi puudutavad.

1990. aastatel muutus kultuuri suhtluse kontekstis populaarseks silla-kujund² ning on seda siiani. Essee „Andres Ehiniga kodusilda rajamas“ (2012) rõhutab Hellar Grabbi lääne-riikides ja kodumaal elavate eestlaste ühendamise kahte olulist aspekti: kultuurilist ja poliitilist. Autori vaatepunktist vajati taasiseseisvuse eelsel ajal silda eelkõige selleks, et „anda võõrvõimu haardes elavatele eestlastele rohkem vaimuvabadust“ (Grabbi 2012: 79). Silla rajamine oli pikk protsess, mille edukus sõltus suurel määral Nõukogude Eesti kontrollimehanismide oskuslikust vältimisest. Marin Laagi uurimus „Laulu algus eesti kirjanduse sillal. Veel kord luuleuuendusest 1960. aastatel“ käsitleb perioodi, kui n-ö ametlikud suhted kahe

1 Uurimus on seotud projektiga „Kirjanduse formaalsed ja informalsed võrgustikud kultuuriloo allikate põhjal“ (IUT22-2), seda toetas Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu Eesti-uuringute Tippkeskus.

2 Silla-kujundi laiemat käibeletulekut varastel üheksakümnendatel võib siduda Tallinnas 1991. aastal toimunud rahvusvahelise festival-laulupeoga „Laulusillad“ („Bridges of Song“), mille eesmärk oli demonstreerida ida ja lääne kultuuriruumide üha tihenevat seost (Bridges of Song 1991).

eesti kirjanduse vahel veel puudusid (Laak 2016). Autor vaagib varjatud suhtluskanalite toimimise võimalikkust, tänu millele eksiilautorite raamatud ja kirjandusajakirjad sattusid ringlusse kodueesti lugejate hulgas. Sarnast infot heliplaatide ja muusikateoste partituuride „illegalse piiriületamise“ kohta leiame Arne Miku monograafiast „Katkenud laulukaar. Estoonlaste muusikalavastused Stockholmis 1946–1958 (kõrvalpõigetega ette- ja tahapoole)“ (2000), Triinu Ojamaa, Kanni Labi ja Janika Kronbergi monograafiast „Harri Kiisk – eesti kultuuri vahendaja Rootsis“ (2012) ning Roman Toi memuaaridest „Kaunimad laulud pühendan Sull’. Mälestused“ (2007).

Artiklis „Kahe Eesti kõne“ näitab Sirje Olesk, kuidas eksiilühiskond on kogu pagulusaja vältel huvi tundnud kodueesti kultuuri vastu (Olesk 1999). Vabas Eestis võimaldab varjatud kultuurisuhtluste mooduseid tagasisaatavalt jälgida näiteks kirjavahetuse kättesaadavaks muutumine. Selle kinnituseks võib nimetada Jaan Kaplinski ja Hellar Grabbi kirjavahetuse trükkitoimetamist pealkirja all „Sõprade kirjad on su poole teel. Jaan Kaplinski ja Hellar Grabbi kirjavahetus 1965–1991“ (Olesk 2013).

Seose säilitamine päritolumaal ja -kultuuriga on diasporaaühiskondadele üldomane tunnusjoon (Safran 1991: 8–84), eri etnilise ja poliitilise taustaga diasporaad realiseerivad seda erinevalt. Eestlaste kultuurisuhtluse kujunemise tagamaid aitavad avada käsitlused, mis puudutavad eksiileestlaste hoiakumuutuste protsessi kodumaa küllastamise ning nõukogude ideoloogia mõjusfääris sündinud kunstiloomingu suhtes. Tiina Kirsi artiklist „Suhtlejad ja võitlejad. Eestluse tuleviku problemaatika 1976. aasta Pocono seminari näitel“ ilmneb, et 1970. aastate keskel, kus poliitiline pinge ida ja lääne vahel oli kõrge, püüdlas suur osa eestlasi eksiilis suhtlemisstrateegia ümbermõtestamise ja ajakohastamise poole. 1970. aastate teiseks pooleks oli suhtlemisvalmidus suurenenud ning leiti, et lävimine Kodu-Eestiga aitaks ühest küljest eestlastel välismaal vabaneda minevikku kapseldumisest ning teisest küljest avardaks kodueestlaste maailmanägemist (Kirss 2016). Lisagem siinkohal, et Kirsi käsitluse aluseks olevat Pocono seminari võib pidada 1976. aastal Baltimore'is toimunud eesti kultuurfestivali järelütuseks.

Festivalide roll on kultuurisuhtluse alastes uurimustes püsinud tagaplaanil. Kõige otsesemalt käsitleb seda teemat artikkel „Aksel Mark ja Randar Hiir kultuurikontaktidest Helsingis 1962“ (Ojamaa 2016). Uurimus käsitleb VIII ülemaailmset noorsoo- ja üliõpilasfestivali. Ehkki tegemist pole eesti festivaliga, näitab Helsingis toimunu ilmekalt, kuidas festival kui niisugune võib soodustada kultuurikontaktide tekkimist. Uurimuse aluseks on rootsieesti poliitikategelase Aksel Marga käsikirjalised märkmed ning Väliseestlastega Sidemete Arendamise Komitee (VEKSA)³ vastutava sekretäri Randar Hiire aruanne sama sündmuse

3 Väliseestlastega Kultuurisuhete Arendamise Ühing (VEKSA) tegutses 1960–1991, allus EKP Keskkomitee propaganda- ja agitatsiooniosakonnale, kontrollis kultuurisuhtlust eestlastega eksiilis.

kohta. Kokku moodustavad need dokumendid teineteist täiendava allika, mis aitab mõista, miks ja kuidas vastaspoolad otsisid kontaktivõimalusi, kuidas kirjandus (sh propagandistlik) ja heliplaadid vahetasid omanikku ning kuidas ühiste huvide pinnalt sündis isiklikke sõprussidemeid, mis kaugemas tulevikus osutusid kasulikuks eesti kultuurile laiemalt.

Eesti eksilühiskonnas sai kutuurifestivalide traditsioon alguse 1950. aastatel ning see on püsinud tänini, ühendades nüüdseks kõiki eestlasi, olenemata elukohamaast. Festivalide funktsioon, eesmärgid, kultuuriline ja poliitiline sisu ning ka osavõtjaskond on aastakümnete jooksul läbi teinud suuri muutusi. Uued ideed hakkasid tasahaaval realiseeruma siis, kui festivalide korraldamise juhtpositsioon läks kindlalt üle nooremale generatsioonile, kelle kultuurihuvi ja hoiakud Eesti suhtes erinesid vanema põlvkonna omadest. Kaudset mõju avaldasid kindlasti ka poliitilised muutused, mis 1980.–1990. aastatel leidsid aset Eestimaal (ühest küljest venestuspoliitika ägenemine, teisalt fosforiidisõda, ENSV loomeliitude ühispleenum jne – sündmused, mis viisid Eesti Vabariigi taastamiseni).

Käesolev artikkel keskendub ühele muutusteajajärgu festivalile, mis toimus 1983. aastal Göteborgis Estivali nimemärgi all. Käsitlus toetub Hain Rebase kogule Eesti Kultuuriloolises Arhiivis (EKLA). Kogu laekus ahiivi 2016. aastal, see sisaldab Estival '83 finantsdokumente, peakomitee koosolekute protokolle ning kirjavahetust. Varaseim koosolekuprotokoll pärineb 2. juunist 1982 ning viimane 11. detsembrist 1983. Kahes korrespondentsikaustas leidub kirjavahetust muusika-, kirjandus- ja kirikuringkondade esindajatega ning rootsieesti meediaga, samuti nii eesti eksilühiskonna kui maailma tipp-poliitikutega.

Estival '83 laiemasse festivalitraditsiooni konteksti asetamiseks on uurimuses kasutatud peamiselt fakte, mida võib leida kultuurifestivalide kavaraamatutest ja programmidest. Need näitavad kõige selgemalt, kuidas festivali raamkava aja jooksul teiseses, mida uut iga järgneva festivaliga lisandus ning kus festivaliüritused toimusid. Teine oluline allikas on ajakirjandus. Käesolevas uurimuses on kasutatud artikleid ajalehtedest Teataja ja Eesti Päevaleht (Rootsi), Meie Kodu (Austraalia), Eesti Elu (Kanada), samuti Rahva Hääl ning Sirp ja Vasar.



Mart Maandi kujundatud Estivali logo sinimustvalge lipu motiiviga.

Estival '83 protokolle, kirjavahetust, kavaraamatut ja meediakajastust analüüsid on uurimuse sihiks esile tuua:

- (1) festivali peakomitee eesmärgipüstitus (selle erinevus varasematest festivalidest);
- (2) peakomitee toimimisviis eesmärkide saavutamiseks.

Estival '83 analüüs on ümbritsetud kontekstuaalsete faktidega varasemate ja järgnenud sündmuste kohta. See aitab mingil määral selgitust saada küsimustele, miks Estivali idee teostus ainult osaliselt ning kas Estival '83 mõjutas hilisemaid kultuurifestivale.

Lühidalt kultuurifestivalide traditsiooni kujunemisest eksilühiskonnas

Kõikehõlmava ajaloolise ülevaate eesti kultuurifestivalidest ehk eesti päevadest Teise maailmasõja järgses diasporaaühiskonnas annab Robert Kreemi raamat „ESTO tee Torontost Tallinna. Eestluse elujõu ja vabadusaate aastad 1972–1996“ (Kreem 1998). Kreemi huvikeskmes on ülemaailmsed eesti päevad (Estod), mis koondasid diasporaaühiskonda globaalsel tasandil, kuid monograafia puudutab põgusalt ka regionaalseid kultuurifestivale. Nende festivalide peamine sihtgrupp oli ühe riigi või regiooni (nt Põhja-Ameerika, Ameerika Lääneranniku, Rootsi, Austraalia) eestlaskond. Järgnev alaosa esitab olulisemaid fakte eesti kultuurifestivalide pikast ajaloost, mis aitavad paremini mõista Rootsisis 1983. aastal Estivali nime all toimunud regionaalse festivali ambitsioonikat ideed. Selle täieliku teostumise korral oleks loodud n-ö avalik sild Kodu-Eesti ja eksilühiskonna vahel.

Pagulaseestlaste suurrakendused said alguse laulupidudega Saksamaa DP-laagrites⁴ 1946. Esimene ülerootsiline laulupidu peeti Stockholmis 1948 (Äro 1969: 61). Lippude lehvides liikusid rahvarõivais esinejad kesklinnast Skansenisse⁵, kus toimus kooride kontsert; publiku hulgas oli ka rootslasi. Laulupeol oli kaks olulist eesmärki: tuua kokku Teise maailmasõja ajal Rootsi pagunud eestlasi ning tutvustada rahvuslikke kultuuritraditsioone uuel asukohamaal. Neile lisandus poliitiline aspekt, millest annavad tunnistust eelkõige avatsereemonial peetud kõned. Peo aupresiidiumi esimees Birger Nerman⁶ ütles laulupeo avakõnes: „Brutaalne okupatsioon ei luba teil laulda kodumaal, Rootsi on aga rõõmus teile seda luba-

4 DP-laagriteks (*displaced persons camp*) nimetatakse Teise maailmasõja pagulaste ajutisi majutuspaiku Lääne-Euroopa maades.

5 Vabaõhumuuseum Stockholmis.

6 Birger Nerman (1888–1971), rootsi arheoloog, filosoofiadoktor. 1920. aastatel töötas Tartu ülikoolis eesti ja põhjamaade muinasteaduse professorina. Teise maailmasõja ajal Rootsi pagunud eestlaste (edaspidi *rootsieestlased*) esimese üldlaulupeo ajal oli Stockholmis Riikliku Ajaloomuuseumi direktor. Lävis tihedalt eesti pagulastega, ta nimi esineb sageli eksilajakirjanduses seoses pidupäevauitustega.

mast. Mingu täide teie südamesoovid! Kord kumab jälle koit. Ma soovin, et järgmist laulupidu pühitseksite jälle oma vabal kodumaal.“ (ET 1948: 1.) Vabaduspüüdluste esiletõstmine oli tähtis, kuid pagulaslaulupidude puhul oli oluline ka pakkuda rõõmu laulust, tantsust ning taaskohtumisest sugulaste ja sõpradega.

Teisel kümnendil eksiilis hakkasid inimeste huvid suunduma vaba aja veetmise viisidele, mida võimaldas üha paranev elatustase ning uue asukohamaa kultuurikeskkond. Eksiilühiskonna seltsielus aktiivselt osalejaid jäi vähemaks (Saareste 1955) ning koorilauljate arv Rootsis kahanes.⁷ 1969. aastal peeti Stockholmis veel üks suur laulupidu, tähistamaks saja aasta möödumist esimesest laulupeost 1869. Seejärel hakkas laulupidude tähtsus rootsieestlaste kultuurielus taanduma (EPL 1968a).

Mõnes teises maailma piirkonnas (nt Austraalias ja Ameerika läänerrannikul) oli eestlas-kond Rootsiga võrreldes väikesearvuline ning nad jagunesid väga laiale territooriumile.⁸ Inimesi lahutasid pikad vahemaad ja see seadis koorilauluharrastusele piirid. Lauldi sellest hoolimata, kuid kooride esinemised laulupeo mõõtu välja ei andnud ega toonud kokku kuigi palju eestlasi. Laulupeo asemel peeti õigemaks korraldada kooride ühiskontserte ehk mikro-laulupidusid, mis hakkasid toimuma koos tantsu-, spordi-, teatri- ja muude üritustega. Kokku moodustasid need üritused regionaalse kultuurfestivali, mida hakati nimetama eesti päeva-deks. Regionaalsete eesti päevade traditsiooni algatajad olid Ameerika läänerranniku eestla-sed: esmakordselt toimusid Läänerranniku Eesti Päevad Los Angeleses 1953. Austraaliaeestlased kogunesid oma eesti päevadele aasta hiljem (EP Austraalias 1954). Põhja-Ameerikas sai traditsioon alguse Torontos 1957 (P-A EP 1957) ning lõpuks valis selle tee ka Rootsi: 1968 toimusid Stockholmis esmakordselt regionaalsed eesti päevad (Üürike 1968). Põhja-Ameerikas sündis peagi regionaalse festivali eeskujul globaalse suunitlusega formaat: 1972. aastal toimusid Torontos Ülemaailmsed Eesti Päevad (ÜEP 1972), mida eri mandritel hakati korraldama iga nelja aasta järel ning mis hiljem said tuntuks Esto nime all. Nii regionaalsete eesti päevade kui ülemaailmsete eesti päevade traditsioon on püsinud

7 I Eesti Üldlaulupeol Rootsis 1948. aastal osales 14 segakoori ja 5 meeskoori; V Eesti Üldlaulupeol Rootsis 1965. aastal osales kuus segakoori ja kaks meeskoori (Äro 1969: 61–62). V üldlaulupeo toimumine oli küsimärgi all, kuna korralduskomisjon polnud kindel, kas kokku tuleb piisavalt lauljaid ja publikut. Laulupidu siiski toimus, kuid mitte vabaõhuüritusena, vaid Stockholmi kontserdimaja suures saalis (Teataja 1965).

8 1945. aastal elas Rootsis ligikaudu 22500, USAs 9000, Kanadas 2200 ja Austraalias 1100 eestlast. 1940. aastate lõpul ja 1950. aastate esimesel poolel rändas osa pagulasi Euroopast välja. 1960. aastateks oli Rootsi jäänud ligikaudu 16000 eestlast, Austraalia eestlaste arv oli 6549, Kanadas 18550 ja USAs 19938 (Raag 2011: 201). Mis puutub USAsse ja Kanadasse välja rännanud eestlastesse, siis suurem osa neist leidis uue elukoha idarannikul. Nt 1980. aastate algul elas USA idarannikul ligikaudu 10900 ja läänerrannikul 4400 eestlast (Raag 1999: 68).

tänini. Lisaks eestlaste ühendamisele väljaspool Eestit, mis oli festivalide algne idee, toovad need nüüd kokku eestlasi tööpoolest kogu maailmast, Kodu-Eesti kaasa arvatud.

Esimesed eesti päevad Rootsis

Esimesel regionaalsel festivalil Rootsis, Eesti Päevadel Stockholmis 4.–15. mail 1968⁹ ilmnes märke sellest, et põhimõtteliselt võiksid kunagi tulevikus sellisel festivalil kohtuda eksiileestlased ja kodueestlased. Seni olid nende gruppide ühisest allikast pärinevad kultuuritraditsioonid käinud kumbki oma rada. Väljastpoolt Rootsit saabus esimesele festivalile vaid üksikuid kaaspagulasi, peamiselt New Yorgist, Torontost ja Londonist (Teataja 1968a). Kohal oli Robert Kreem, Põhja-Ameerika Eesti Päevade ideoloog ja eestvedaja. Temalt oodati nõuandeid festivalitraditsiooni kohandamiseks Rootsi oludele (EPL 1968b). Kodueesti kultuuriinimesi Stockholmi ei kutsunud, kuid festival valmistas ette pinnase, millelt hiljem kasvas välja idee seda teha.

Eesti päevade formaat kujutab endast kultuuri- ja poliitikasündmust, kus mõlemad aspektid on võrdselt olulised. Kui kõrvutada eesti päevi laulupidudega, siis võib öelda, et eesti päevadel (eriti ülemaailmsel) oli läänemaailma üldsusele suunatud poliitilistel aktsioonidel tunduvalt suurem osakaal. Võimalused Eesti vabaduspüüdluste väljendamiseks olid samuti avaramad: lisaks laulupeokontsertidele toimusid kirjandusüritused, diskussiooniüritused, konverentsid jms, kus sai otsesõnu kõnelda poliitilistel teemadel. Sellel taustal on huvitav märkida, et 1968. aasta Eesti Päevadel Stockholmis oli poliitiline aspekt kultuuri-sündmuste taha hoolsalt varjule seatud, mida näitab eelkõige kavaraamat. Tavaliselt alustab eesti päevade kavaraamatut sissejuhatav kirjutis festivali ideest ja eesmärkidest, kus mainitakse ka vajadust juhtida läänemaailma tähelepanu jätkuvale Nõukogude okupatsioonile Eestis ning nõutakse selle lõpetamist. Stockholmi Eesti Päevade kavaraamatu juhatab sisse hoopis luuletus – Kalju Lepiku „Proloog hoiatusega“. Autsaiderist lugejale võiks see jääda vähehõlpsaks, kuid eestlaste jaoks eksiilis olid Lepiku värsid tõenäoliselt olulise tähendusega laetud. Festival toimus samal aastal, kui Eesti Vabariigi asutamisest möödus pool sajandit. Vabariigi (Lepikul *tema*) algusaegadele vihjab ka luuletus:

[---]

Ta laeva purjedesse vastutuul.

Ta tuli karmil veebruari kuul.

Me pidulauas, viimses reas,

ta aralt istus meie seas.

Ja ükski meist ei tundnud teda.

9 Eesti Päevade peatoimkonna esimees oli Valter Tauli, abiesimehed Boris Görman ja Lembit Kriisa, peasekretär Ivar Paljak ja majandustoimkonda juhtis Leonid Laid (Üürke 1968: 9).

Te küsite nüüd: keda, keda?

(Lepik 1968: 4.)

Kuid mis siinse käsitlemise kontekstis olulisem – luuletus manitseb raudeesriidega eraldatud eestlasi loobuma vastastikusest sõnasõjast ja vihast:

[---]

Uhket uhkust pole vaja.

Sõnasõimu üle raja.

Venna vastu viha, vend.

[---]

(Samas.)

Kavaraamatu ja meediakajastuse põhjal võib öelda, et esimesed regionaalsed eesti päevad Rootsisis polnud suunatud eesti eksiilühiskonnast väljapoole nagu nt esimesed Põhja-Ameerika Eesti Päevad 1957. Esimeste Põhja-Ameerika Eesti Päevade üritused toimusid Kanada Rahvusliku Näituse väljakul ja Kew Beachi staadionil; aupatroom oli Kanada peaminister Louis S. St. Laurent, avatseremoonial kõneles minister W. E. Harris (P-A EP 1957: 34, 40). Sellel üritusel positsioneerisid eestlased end võrdse etnilise grupina teiste Kanada etniliste gruppide seas. Eesti Päevadel Stockholmis 1968. aastal ei osalenud Rootsi poliitikategelasi. Üritused toimusid väiksemates siseruumides Stockholmi eri paigus (Üürke 1968: 5–6). Need polnud rootslastele suletud, kuid jäid siiski nende nägemisulatusest kõrvale. Festivali programm näitab, et nendel päevadel otsisid pagulased selgust, kuidas olla eestlane võõrsil ning millisel määral peaks või tohiks eestlane võõrsil siduda end kodumaa eestlastega.

Stockholmi Eesti Päevade raames toimus kultuurikonverents ja nooremale generatsioonile mõeldud diskussioonihommik, mille teemaks oli suhtlus pagulaste ja kodueestlaste vahel. Arutlused sellel teemal muutusid Rootsisis ja teisteski eesti kogukondades eriti teravaks 1960. aastate algul. See oli seotud VEKSA aktiivse tegevusega ning mõne kultuuriinimese Eesti-visiidiga, millesse osa kaasmaalasi eksiilis suhtus kriitiliselt, teine osa aga pooldavalt (vt nt Loit 2000 [1960], Raag 1999: 108).¹⁰ Eesti päevade raames peetud diskussiooni lõpul jäi kõlama arvamus, et eestlased kodumaal ei pääse ligi nendele läänemaailma kultuuriväärtustele, mis on lihtsasti kättesaadavad rootsieestlastele. Suurem osa diskutante jõudis veendumusele, et rootsieestlaste ülesanne on toimida kultuurivahendajatena, aitamaks kodueestlastel välja pääseda kultuurilisest isolatsioonist. Tõdeti ka, et okupeeritud kodumaal ei saa avaldada vaba tahet, mistõttu eestlased eksiilis peaksid astuma tõsisemaid samme

10 Diskussioon oli laiaulatuslik ning jätkus ka 1970.–1980. aastatel, sh eesti päevadel (Kreem 1998: 70). Selle teema üksikasjalikum käsitus jääb käesoleva artikli raamidest välja.

Eesti vabastamise huvides. Deklareeriti, et vabasse maailma pääsenud eestlaste vabaduse hind „tuleb lunastada võitlusega oma maa ja rahva eest“. (Angelus 1968: 1–2.)

Stockholmi Eesti Päevade ajal ründas Nõukogude Eesti ajakirjandus rootsieestlaste seisukohta, mille järgi eestlased eksilis peaksid rohkem suhtlema eestlastega kodumaal. 1968. aasta mais ilmus Rahva Hääles ajakirjanik ja kirjanik Ants Saare¹¹ järjelugu „Enne järjekordset pankrotti“. Eesti päevi Saar ei maini. Ta kirjutab, et Stockholmis on toimunud EÜS Põhjala kokkutulek, kus võeti vastu otsus, et pagulased peaksid tihendama suhtlust kodueesti kultuuriinimeste ja teadlastega. Saar lisab, et sellesarnased seisukohavõtud on sagenenud ka läti, leedu, ukraina ja vene päritolu emigrantlikes ringkondades. Seda suundumust hindab Saar Nõukogude-vaenulikuks (Saar 1968a). Saar kinnitab oma kirjutise lõpetuseks, et tegelikult suhtutakse Eestis sõbralikesse väliseestlastesse pooldavalt. Probleem on aga selles, et „neid kontakte püüavad oma huvides ära kasutada vaenu õhutamiseks rahvaste ja riikide vahel meile vaenulike riikide luureorganid oma räpases töös“ (Saar 1968b). Rahva Hääles esitatud seisukohti refereeris ka Teataja (Teataja 1968b). Seega, kumbki pool just nagu soovis suhtlust, kuid ideoloogilised tõkked ja usaldamatus jäid aastakümneteks seda pidurdama.

Teised regionaalsed eesti päevad Rootsis toimusid alles aastal 1983 – seega jäi kahe festivali vahele viisteist aastat. Arhiividokumentidest ei selgu, miks otsustati peale nii pikka vaheaega regionaalsed eesti päevad siiski korraldada. Kindlasti on oluline, et Göteborgis kerkis esile initsiatiivgrupp, kellel oli nii värskeid ideid kui ka ettevõtlikkust nende teostamisele asuda. 1980. aastateks oli küpseks saanud nn teine generatsioon, mida vanemad eestluse edendajad pidasid ekslikult „kadunud aastakäikudeks“ (Mark 1983). Teine põlvkond tundis end oma uue asukohamaa täieõiguslike ühiskonnaliikmetena, neil oli tegutsemissoovi ja julgust. Laiemas festivalikontekstis võis regionaalsete eesti päevade taaselustamisele tõuke anda kolmandate Ülemaailmsete Eesti Päevade korraldamine Stockholmis 5.–13. juulil 1980.¹² Esto '80 tõi kokku tuhandeid eestlasi kõigist maailmajagudest. Festivalinädalasse mahutati ligi 200 kultuuriüritust. Kontserdid ja näitused demonstreerisid kõrget klassi, kuid peamine oli laialdane poliitiline tähelepanu, mis Estoga kaasnes. Kui 1968. aasta regionaalsete eesti päevade peamine sihtgrupp oli eksilühiskond, siis Esto '80 taotles võimalikult laia rahvusvahelist tähelepanu. Üheks kesksuviseks nädalaks muutus Eesti Wabariik Stockholmi linnapildis enneolematult nähtavaks ja kuuldavaks. Festival avati Kungsträdgårdenis, lehvisid sinimustvalged lipud, tuhanded inimesed laulsid Eesti hümni. Eesti kultuuri tutvustavad

11 Aastatel 1969–1978 töötas Ants Saar Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja asetäitjana.

12 Esimesed Ülemaailmsed Eesti Päevad toimusid 1972. aastal Torontos (ÜEP 1972) ning teised 1976. aastal Baltimore'is (ESTO 1976).

näitused olid üles pandud Rootsi muuseumitesse ja isegi pangahoonetesse. Läbi kesklinna kulges vabadusmarss, mis lõppes pöördumisega kõigi rahvaste ja riikide poole, taotlemaks okupatsioonivägede väljaviimist Eestist (ESTO 1980: 30).¹³ Estole saatsid tervituse neli kõrge positsiooniga poliitikut: Thorbjörn Fälldin, Gösta Bohman, Ola Ullsten ja Olaf Palme.¹⁴ Nad kirjutasid sellest, kui traagiline oli Eesti vabadusekaotus. Nad vihjasid võimalusele, et kuna ajaloo kulg on ettearvamatu, siis võivad rõhutatud rahvad taas vabaks saada. Nad kinnitasid, et hindavad eesti kultuuri, millega pagulased on rikastanud Rootsit (ESTO 1980: 10–13). Esto '80 üheks oluliseks tulemuseks pidasid rootsieesti arvamusi liidrid asjaolu, et eestlaste kui vähemusgrupi positsioon Rootsis leidis varasemast kindlamat tunnustamist poliitilistest tippudest kuni laiade massideni (Teataja 1980). 1981. aastal hakkas idanema mõte regionaalsete eesti päevade võimalikust taaselustamisest Rootsis ning on tõenäoline, et just suurepäraselt õnnestunud Esto '80 toimis siin olulise motivaatorina.

Estival '83: idee ja väljakutsed

Arvult teised Rootsi eesti päevad toimusid Göteborgis 20.–23. mail 1983, esmakordselt kasutati nimemärki Estival (Lehes, Rebas 1983).¹⁵ Eksiil- ja kodueestlaste vahelise kultuuri-suhtluse kujunemise analüüsimiseks pakub Estival '83 erakordset võimalust kahel põhjusel. Esiteks, esimest korda paguluse ajaloos üritasid festivali korraldajad teha märkimisväärsed uuendusi regionaalsete eesti päevade formaadis. Festivalile kavatseti kutsuda laulukoor Nõukogude Eestist, et tuua kokku ühe kultuuri kaks teineteisest lahutatud poolt. Teiseks, säilinud on eesti päevade ettevalmistamise käiku kajastavad koosolekute protokollid ning kirjavahetus,¹⁶ mis võimaldab anda faktipõhist ülevaadet kultuuri-suhtluse teostamise püüdlustest ja võimalustest viimase okupatsioonikümneni tingimustes.

13 Esmakordselt toimus vabadusemarss koos poliitilise manifesti (apelli) ettelugemisega esimestel Ülemaailmsel Eesti Päevadel 15. juulil 1972 Toronto raekoja ees. Sellega nõuti eesti rahva enesemääramisõiguse tagasivõitmist, eesti keele ja kultuuri säilitamist ja eesti rahva loovate jõudude toetamist kõigil tegevusaladel (Kreem 1998: 91).

14 Thorbjörn Fälldin, keskpartei liider, Esto ajal Rootsi peaminister. Gösta Bohman, mõõdukate partei liider ja majandusminister. Ola Ullsten, liberaalse rahvapartei liider, peaminister 1978–1979, Esto ajal välisminister. Olaf Palme, sotsiaaldemokraatliku erakonna liider.

15 Estival '83 juhatuse esimees oli Hain Rebas, aseesimees Gerhard Peet, sekretär Epp Anderson, kavasektsiooni juht Evald Soomägi, informatsiooni sektsiooni juht Aho Rebas, majanduse sektsiooni juht Mart Nõmm. Festivali peatoimkonnas osales kokku 34 liiget (Lehes, Rebas 1983: 9).

16 Hain Rebase kogu EKLAs, reg 2016/ 34.

Estival '83 püstitas selgesõnalised kultuurilised ja poliitilised eesmärgid, mida võiks küll teineteisest eraldi vaadelda, kuid mis tegelikkuses töötasid koos. Mis puutub kultuurisse, siis peakomitee deklareeris, et „Estival ei ole mitte siht omaette, vaid vahend keele ja kultuuri säilitamiseks ja arendamiseks“ (Protokoll 02.10.1982). Estival '83 poliitilise ehk kõrgeima eesmärgina nimetati rahvaste enesemääramisõiguse rakendamise nõudmist Eestis. „Sellest me midagi maha ei tingi,“ kinnitasid Estivali ideoloogid (Lehes, Rebas 1983: 71). Seega olid Estival '83 sihid tunduvalt ambitsioonikamad varasematest regionaalsetest eesti päevadest, järgides pigem ülemaailmsete eesti päevade tavasid.

Estivali protokollid ja kirjavahetus näitavad, et ettevalmistustööd olid 1982. aasta kevadel juba täies hoos. Poliitiline eesmärk pidi kõige selgema väljenduse saama manifestatsiooni kaudu. Selleks kavandati suurt rahvakogunemist Göteborgi rahvarikkas paigas, kus otsustati ette lugeda manifest (apell), mis sisaldab eestlaste poliitilisi nõudmisi (EPL 1983). Göteborgi manifestatsiooni raames kavatseti pidada ka teisi poliitilisi kõnesid. Ürituse peamine mõte oli tõmmata oma probleemidele võimalikult laia Rootsi meedia ja ka rahvusvahelist tähelepanu. Seda pidid tagama hoolikalt valitud kõnepidajad – rahvusvaheliselt tuntud poliitikategelased.

Peakõneleja leidmine oli üks esimesi ülesandeid, mille lahendamisele Estivali korraldajad asusid. Valik langes Aleksander Solženitsõnile, kes oli Rootsi üldsusele eelkõige tuntud kui Nobeli kirjanduspreemia laureaat 1970. Kuid Solženitsõn ei pidanud võimalikuks Rootsit külastada. 1983. aasta jaanuaris saatis Hain Rebas Estivali juhatusel nimel kutse USA ekspresidendile Jimmy Carterile. Äraütlev vastus Carteri büroost saabus märtsis, sündmus ei sobitunud ekspresidendi ajakavasse. Järgmine valik oli Euroopa parlamendi saadik Otto von Habsburg, kes veebruari lõpul teatas, et peab Estivali ajal viibima Viinis, kus tal on tähtis kohtumine sudeedisakslastega. Märtsi algul pöördus Estivali juhatus kutsega Rootsi tollase peaministri Olaf Palme poole. Erasekretäri kiirelt saabunud vastusest selgus, et peaminister on kogu Estivali toimumise nädalavahetuse kestel isiklikel põhjustel hõivatud. Seejärel tehti ettepanek manifestatsiooniil kõnelda Amnesty International'i peasekretärile Thomas Hammerbergile. Hammerberg väljendas siirast huvi Estivali kultuuriprogrammi vastu, kuid teatas ühtlasi, et Amnesty International'i reeglid ei luba tal osaleda teiste organisatsioonide poolt korraldatud üritustel. Lõpuks leiti kõneleja Rootsi akadeemilisest ringkonnast. Poliitilisel manifestatsiooniil 22. mail 1983 Göteborgis Götanplatsenil nõustus kõnet pidama ajaloo professor Erik Lönnroth¹⁷. Ta rääkis Eestist suure sümpaatiaga, kuid teda ei saa siiski arvata rahvusvaheliselt tuntud poliitikategelaste hulka.¹⁸

17 Uurijana tegeles Lönnroth peamiselt keskaja ajaloo ja Põhjamaades alates rahvasterändamisest kuni Gustav Vasa valitsemisaja lõpuni. Kirjutanud ka Rootsi poliitilistest suundumustest 1919–1939.

18 Põhjalikku ülevaadet poliitilise manifestatsiooni peakõneleja otsingutest ning kirjavahetusest Estivali

Kontaktiotsingud Eesti koorilauluringkonnaga

Paralleelselt võimalike kõnepidajatega suhtlemisele asusid Estivali korraldajad kontakti otsima Eesti koorimuusikutega, sihiks kutsuda Estivalile esinema mõni koor. Koori kutsumise idee esitas Hain Rebas, põhjendused on lühidalt kokku võetud eesti organisatsioonide koosoleku protokollis:

Peab manifesteerima rahvuslikku solidaarsust deklaratiivse pariteetsuse ja solidaarsuse näol kodu-eestlaste suunas. Vajalik eesti rahvast koondada ja talle positiivset identisust anda. S.t. tuleb kutsuda mitte ainult välis-eestlasi, vaid ka kodu-eestlasi, kes siiski moodustavad 90% eesti rahvast. Peab muutma avalikku poliitikat Kodu-Eesti suhtes. Mõju suur, kui läheks ametlik kutse Estivalile rahvatantsugruppidele, kooridele j.t. Eestis, kuigi ette teada on, et kedagi siia ei lubata tulla. Selline suhtumine peaks meile olema ka soodne kontaktides rootsi ajakirjandusega. (Protokoll 15.05.1982.)

Tähelepanu äratav Rebase märkus, millest ilmneb, et Estivali korraldajad ei uskunud koori tulekusse. Sellel võis olla seos juhtumiga, mis tegelikult leidis aset mitu kuud peale koosolekut, kuid mille kohta kuuldused levisid juba palju varem. Sügisel 1982 pidid toimuma Hortus Musicuse kontserdid Rootsis, piletid olid eelmüügis juba kevadel. Lühikest aega enne kontserte teatas Nõukogude saatkonna kultuuriatašee Rootsis Juri Poljakov Dagens Nyheterile, et kontserdid jäävad ära, kuna muusikud on haigestunud. Rootsi meedia andmeil oli põhjuseks hoopis asjaolu, et Moskva ei väljastanud grupile välispasse (EPL 1982a). Samas lehenumberis leidub pikem kirjutis sellest, et Nõukogude propaganda kõneleb väsimatult kultuurikontaktide tähtsusest rahvaste vahel, allkirjastatud on Helsingi lepped¹⁹, mis võiks anda kultuurikontaktidele roheline tule. Sellest hoolimata on sagenenud hoopis juhtumid, kus loovinimeste, teadlaste ja sportlaste plaanitud väljasõidud tühistatakse. Samuti tõkestatakse jätkuvalt raamatute ja ajalehtede saatmist Eestisse. (EPL 1982b.) See olukord võis panna Estivali korraldajad kahtlema oma plaani teostamise võimalustes, kuid katset tehti siiski. Strateegia nägi ette „kahekäigulise raketi“ kasutamist. Esiteks otsustati saata kiri ENSV kooriühingule, milles näidatakse üles huvi kooride tegevuse ja repertuaari vastu. Omapoolse infona kavatseti mainida Estivali laulupidu. Teiseks otsustati saata Estivalil osalemise kutse mõnele Eesti koorile, kõne all olid Riiklik Akadeemiline Meeskoor (RAM) ja Eesti Raadio Segakoor. Korraldajad arvasid, et isegi kui need kirjad ei aita ühtki koori Rootsi tuua, levib uudis kirjast lauljate hulgas ning nad tunnevad, et nende peale on vähemalt

korraldajate ja poliitikategelaste vahel vt Ojamaa 2017.

19 Helsingi lepped sõlmiti Euroopa riikide, USA ja Kanada tipukohtumisel Helsingis 1975. Lisaks julgeolekuküsimustele puudutasid need ka rahvusvahelise kultuurisuhtluse põhimõtteid, kontakti lääneriikide ja idabloki maade vahel.

mõeldud (Protokoll 02.10.1982). Peatselt läski teele Hain Rebase koostatud kiri Eesti NSV Kooriühingu Presiidiumi juhatuse esimehele professor Gustav Ernesaksale. Rebas kinnitas, et Rootsis valitseb elav huvi ja armastus eesti koorilaulu vastu, lauldakse ka Ernesaksa ja Tormise loomingut. Kirjas mainiti ettevalmistusi Estivaliks, mille avab sümfooniakontsert, kus esinevad eesti päritolu solistid ning toimub laulupidu ehk siis, kõik on „umbes nii, nagu ühel vanal rahval ju alati ja igalpool juba ammu kombeks olnud“. Rebas lisas, et kodu- ja rootsieestlaste kontaktid võiksid olla efektiivsemad, ja palus maestrol peatselt vastata. (Rebas 06.10.1982.) Hilisemast protokollist (22.01.1983) ilmneb, et kutse Estivalil osalemiseks saadeti ka Eesti Raadio Segakoorile, keda rootsieesti publik polnud veel esinemas näinud. RAM oli Rootsis juba 1967. aastal kontserte andnud. Käesoleva artikli kontekstis on nende kontsertreis Rootsi kõnekas taustasündmus, mis aitab paremini mõista Estival '83 tähtsust eksiil- ja kodueesti kultuurisuhtluse kujunemises.

Seoses RAMi kontsertidega välismaal tuleb tõdeda, et rootsieestlaste huvi kodueestlaste saavutuste vastu professionaalse muusika vallas oli tõepoolest suur. RAMi esimene välisreis toimus Soome aastal 1962. Kooriga olid kaasas VEKSA esimees Raul Viies ning Nõukogude-Soome Sõprusühingu Eesti osakonna juhataja Albert Laus (Kiisk 1962), mis viitab sellele, et kontsert toimus sõprusühingu egiidi all. Teataja ajakirjanik Harri Kiisk sõitis Stockholmist Helsingisse, et vahendada muljeid kaaseestlastele Rootsis. Ilmus pikk ja kiitev arvustus, kus Kiisk kinnitab, et koor väärib täielikult oma kuulsust. Samas on ta lisanud:

Kõige lõpuks jõudis Soome sellele kõige lähemal asuv meeskoor Tallinnast (varem on Soomet teatavasti külastanud Stockholmi ja New Yorgi eesti meeskoorid). Tunneme tõsist huvi, kui kaua peame ootama, enne kui Akad. Meeskoor kord Stockholmini jõuab. (Samas.)

Selleks kulus viis aastat: sügisel 1967 esines RAM Stockholmis ja Uppsalas. See oli esimene Rootsi-turnee, mida Kiisk taas kiitvalt arvustas (Kiisk 1967). Kultuurisuhtluse laiemas kontekstis tundub siiski, et Stockholmi kontsert on läinud eesti kultuurilukku eelkõige ühe foto tõttu, mis Kiisa artikli juures esmakordselt avaldati. See on pressifotograaf Mihkel Leperi jäädvustus hetkest, kui Ernesaks talle kingitud lilled publiku hulgas viibivale Marie Underile edasi kingib.²⁰ Ehkki RAM ei viibinud Stockholmis rootsieestlaste külalisena, tõi see loomulikult kontserdile palju eesti publikut, eelkõige koorilauluharrastajaid. Lisaks lilled kinkimise loole on eakamatel rootsieestlastel siiani meeles kahe meeskoori kohtumine kontserdipaigas, milles nähti sümboolset ideoloogilist vastasseisu: RAMis domineerisid punaarmee 8. Eesti laskurkorpuse mehed, Stockholmi Eesti Meeskooris (SEM) aga soomepoisid ja Saksa sõjaväe koosseisu kuulunud Eesti Leegioni võitlejad.

20 Pikemalt sellest Stockholmi eestlaste hulgas palju kommentaare põhjustanud sündmusest vt nt Kiin 2009: 526. Samas on taasavaldatud ka Leperi foto.

Nii need eesti mehed seal siis seisis veidi enam kui 20 aastat pärast sõja lõppu: ühed laval, teised rõdul. Eesti laulu- ja lahingumehed kõik. Kui RAMi kontsert lõppes, olevat SEM mühisenud rõdul püsti ja alustanud laialt Eesti hümnit, s.t „Mu isamaa, mu õnn ja rõõm“. (Rebas 2016: 134.)

Reis leidis kajastamist ka Kodu-Eesti meedias, Sirbis ja Vasaras kirjutati sellest kahes järjestikuses numbris. Esimene lühiartikkel annab teada, et ENSV Riiklik Akadeemiline Meeskoor esines Uppsala ülikooli aulas. Vastuvõtt oli hea, suur osa publikust kõneles eesti keelt (SV 1967). Turnee järel avaldas leht ajakirjaniku ning Eestimaa Kommunistliku Partei funktsionääri Olaf Utti²¹ pikema tagasisaate kogu kontsertreisile, mille kestel toimus seitse kontserti (Utt 1967). Artiklist selgub, et turnee korraldaja oli Rootsi kontserdiorganisatsioon Rikskonserter. Utt kirjutab koori edust, esitades tsitaate arvustustest, mis ilmusid ajalehtedes Göteborg-Posten, Svenska Dagbladet, Östgöta Correspondenten, Folkbladet Östgöten ja Värnamo Nyheter. Ta meenutab ka kohtumisi kohalike eestlastega: „Tagurlikelt pagulastegelaestelt, kes oma silmad-kõrvad on sulgenud tegelikkuse ja aja ees, ei saanud muidugi oodata mingit rõõmu meie külaskäigu üle“ (Utt 1967). Autor lõpetab positiivses toonis, nentides, et mälestusi jäid rohkem mõjutama jutuajamised sõbralikult meelestatud sugulastega. Ehkki ka nendega tuli ette teravaid vaidlusi, olid nad elust kodumaal siiralt huvitatud.

RAMi 1967. aasta turnee toimus Rootsi ja Nõukogude Liidu ühisprojektina, eksiilühiskond polnud selle korraldamisega seotud. Eesti koori esinemine Estivali kontekstis tekitanuks kultuurisuhtluses uudse olukorra. See oleks tähendanud eksiilühiskonna ja Nõukogude Eesti koori otsekontakti loomist, minnes mööda nii VEKSA kui Rootsi kontserdiorganisatsiooni vahendajarollist. Siinjuures on oluline, et eesti päevad polnud lihtsalt kultuurisündmus – see oli kultuuri ja poliitika sümbioos, mis muutis olukorra eriti keeruliseks.

Rootsis hakkasid Estival '83 ümber tekkima pinged. Osa pagulasi ei pidanud õigeks suhete arendamist okupeeritud kodumaaga institutsionaalsel tasandil, mis viitaks okupatsiooni tunnustamisele. Teisalt ei saanud ükski Nõukogude Eesti koor võimalikuks pidada otsesuhte loomist n-ö ideoloogilise vastaspoolega ja osaleda nende selgelt poliitilise varjundiga festivalil.

Arhiivimaterjalidest võib järeldada, et Estivali korraldajad nägid selgelt riskikohti oma tegevuskavas. Nõukogude Eesti riigirahastusel oleva koori kutsumine võinuks riivata konservatiivsemate ühiskonnaliikmete eestlustunnet. On ka võimalik, et see oligi mõeldud väljakutsena kodueestlastega suhtlemisest hoidumise propageerijaile, ehkki arhiividokumendis seda otseselt ei mainita. Kui rutakas tegutsemine Nõukogude Eesti suunal oli juba alanud, otsustasid korraldajad koori kutsumise Eesti Vabariigi peakonsulile USAs Ernst Jaaksonile ja mõnele teisele võtmepoliitikule siiski teatavaks teha. Õigupoolest osutus see möödapääsma-

21 Kontsertreisi toimumise ajal töötas Olaf Utt (1929–2016) Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee teaduse ja kultuuri osakonna juhataja asetäitjana.

tuks. Kõige ihaldatum esineja manifestatsioonil oli Jimmy Carter, kellelt oodati valjuhäälselt sõnavõttu ikestatud rahvaste kaitseks. Tema kohalesaamiseks vajasisid korraldajad kogenud diplomaadi abi. Kirjavahetuses Rebasega lähenes Jaakson üksteisega põimuvatele probleemidele eelkõige Carteri manifestatsioonile kutsumise aspektist ning tõi esile konfliktiohu, mis võinuks festivali õnnestunud kultuuriürituse asemel skandaaliks pöörata. Jaaksoni arvates on Carteri osalemine mitmel põhjusel võimatu (nt diplomaatilised tavad, ettevõtmise rahaline külg). Väga oluliseks takistuseks peab Jaakson Eesti koori kutsumist Estivalile:

Mis aga teeb asja täiesti võimatuks, oleks minu teatamine hr. Carterile, et Estivalile on kutsutud esinema kaks koori okupeeritud Eestist, kelle sõit Rootsi peab olema heakskiidetud KGB poolt. Kuidas saaks Ameerika endine president rääkida inimõiguste kohutavast rikkumisest vene salapolitsei poolt Eestis, kui näiteks Eestist tulnud lauljad peavad KGB poolt antud juhtnõude kohaselt niisugusel juhul saalist lahkuma. Samuti peaksid vabaduses viibivad eestlased saalist lahkuma, kui näiteks Eestist tulnud koor laulaks kiitust Leninile või Stalinile. Selline konflikt on antud olukorras ettekujutatav ja tooks ainult kohutavaid lõhesid meie vabadusvõitluse pinnal. Neid asjaolusid ei ole nähtavasti Göteborgis läbi mõeldud, kui Estivali kutsed Eestisse saadeti. Mul on kahju, et mõnedes eesti ringkondades ei saada ikka aru Nõukogude poliitilisest eesmärgist kõigi n.n. kultuuriliste läbikäimiste juures välismaaga. Nõukogude riiklikul kulul välismaale saadetavad koorid ei saa ometi teenida Eesti rahva vabadusvõitluse huvisid. (Jaakson 19.01.1983.)

Samal teemal kirjutas Hain Rebasele ka Ilmar Raamot²², kes püüdis Estivali korraldajatele selgitada Nõukogude Eesti kooride muusikaväliseid kohustusi. Vabadussõja veteranina väljendas Raamot muret selle pärast, et võitluskaaslastele võiks vastasleeri esindajate osalemine eksiilühiskonna festivalil mõjuda solvavalt:

Laulukoorid Eestis on pool-riiklikud või puht-riiklikud organisatsioonid, kus ei õpita mitte üksnes laulukunsti, vaid need on infiltreeritud ja treenitud ka kommunistliku propaganda otstarbeks. Kui nüüd koorid lubatakse sõita Göteborgi, siis tähendab see seda, et partei on leidnud, et nende osavõtt Estivalist on kommunismile kasulik. Kui mitte rohkemat, siis aitab see ehk jälle lõhestada pagulaskonda ja uuesti elustada meie sisepoliitilist võitlust. Tõenäoselt Sinu arvamine on vastupidine. Kuid ole kallid ja mõtle sellele, mis saavad selle okupantidega „vennastamise“ kohta ütleva, näiteks, meie kahe vabadussõja veteranid? Nad on sõjas pannud kaalule oma elu ja paljud nende sõbrad puhkavad lahinguväljadel. Sa ehk vastaksid mulle, et meie ei võitle mitte sõja-, vaid kultuurirelvadega. Aga meie kodumaad ei valitse mitte kultuuri-, vaid sõjarelvadega. (Raamot 19.01.1983.)

22 Ilmar Raamot (1900–1991), agronoom ja poliitik. 1944 pages Saksamaale, sealt edasi USAsse. 1970. aastatel kuulus Ülemaailmse Eesti Kesknõukogu juhatusse.

Uudis koori kutsumise kavatsusest levis loomulikult ka rootsieesti kultuuri- ja poliitika-ringkondades ning jõudis ajakirjandusse. 1982. aasta oktoobri lõpul väidab Teataja, et Estivali kava on juba kokku pandud ning üheks külalisesinejaks on laulukoor Eestist (Teataja 1982). Sellise otsusega näidatakse üles solidaarsust eestlastega kodumaal. Teataja hinnangul on tegemist poliitilisest vaatevinklist huvitava, kuid samas ka ofensiivse sammuga.

Estivali peakomitee jaanuarikuise koosoleku protokoll (22.01.1983) näitab, et Ernesaks ega ka Eesti Raadio Segakoor pole kirjadele vastanud. Hilisemates protokollides kirju üldse ei mainita, samuti ei leidu neid EKLale loovutatud dokumentide seas. On võimalik, et kõik kirjad ning kõigi koosolekute protokollid pole säilinud, samuti on võimalik, et kõike ei ole protokollitud. Teataja Estivalile pühendatud erinumbris võtab Arnold Mändla olulised sündmused kokku värsivormis. Siit leiame ka ainsa sõnaselge kinnituse selle kohta, kuidas lõppes kodueesti koori Göteborgi kutsumise aktsioon:

[---]

See on me oma pidu,
me oma ESTIVAL,
mida peetakse vabas maailmas,
kuid mitte kodumaal.

Säält keegi ei tulnud siia
ja keegi ei õelnud ka,
et sellest Eesti pidust
me osa võtta ei saa.

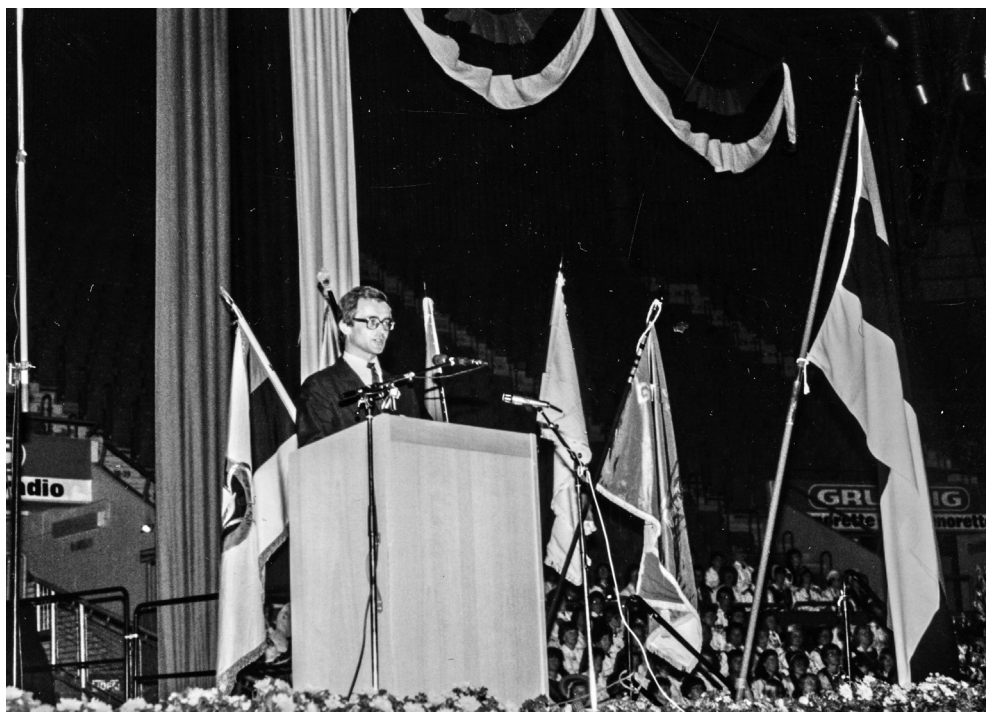
[---]

(Mändla 1983.)

Meestelaulu võisid festivalikülalised kuulata Göteborgi ja Stockholmi eesti meeskooride esituses. Tagasihoidlikust sidemest kodu-eesti sõjajärgse muusikakultuuriga saab siiski rääkida: 1980. aastal Eestist USAsse emigreerunud Neeme Järvi juhatusel kanti ette Villem Kapi kooripoeem „Põhjarannik“ (1958), mis on loodud Kersti Merilaasi tekstile. Teose esmasestitaja oli RAM ning see kuulub tänini koori „raudvara“ hulka.

Lõpetuseks

Estival '83 tegevusalused kinnitati eesti organisatsioonide koosolekul 15. mail 1982 Göteborgi Eesti Majas ning need on esitatud festivali kavaraamatus. Tegevusalustes rõhutatatakse, et kultuurfestivalide üks peaeesmärke on koondada eesti rahvast, kusjuures mõiste *eesti rahvas* hõlmab kõiki eestlasi, sõltumata elukohast. Eriti teretulnud on eksiilühiskonna suurüritustel vabadusest ilmajäänud rahvuskaaslased kodumaal, kelle enesemääramise ja inimõiguste kättevõitmise nimel peavad tegutsema eestlased vabas maailmas. (Lehes, Rebas



Hain Rebas kõnelemas Estivali laulupeol. EKLA fotokogu, A-225: 5337.

1983: 11.) Selgelt väljendatud kodumaasõbraliku hoiaku poolest erineb Estival '83 nii Rootsis kui mujal maailmas varem toimunud eesti päevadest. Estivali juhtmõtted ei saanud teoks kaugeltki mitte täies ulatuses, kuid need andsid inspiratsiooni järgmisele Estivalile, mis toimus 1986. aastal. Vabadusmarsil Malmö kesklinnas nõuti taas inimõigustest kinnipidamist ning enesemääramisõigust eesti rahvale (Asu 1986). Kultuuriprogrammi osas jäid ambitsioonid Estival '83-ga võrreldes siiski tagasihoidlikumaks. Väike laulupidu toimus Lundi Akadeemilises Ühingus (Akademiske Föreningen), kus esinesid rootsieestlaste koorid (Estival 1986); meil pole dokumente, mis näitaksid, et Estival '86 korraldajad on üritanud külla kutsuda mõnda koori Eestist. Kõigi eestlaste ühendamise idee kultuurfestivali vahendusel jäi ootama poliitilises mõttes soodsamaid aegu.

Diasporaa- ja kodueestlaste kultuurilise otsesuhtluse kujunemises toimus murrang Ülemaailmsel Eesti Päeval Melbourne'is 1988. aastal, kus oli osalejaid kogu maailmast, kokku tuli ligi 5000 eestlast.²³ Pommunudisena levis teade, et 150 isikut Eestist oli saanud loa sõita Estole – luba osaleda pagulaskonna üritusel anti kodueestlastele sõjajärgsel ajal

23 Austraalia eestlaste suhetest kodumaaga, sh Melbourne'i Estost ja osalemisest iseseisvuse taastamisel vt ka Laak 2015a, 2015b.

esmakordselt (MK 1989a). Estole sõitsid RAMi poistekoor, Leegajuse rahvatantsijad, Ivo Linna, Alo Mattiisen, Rene Eespere, Vardo Rumessen, Arvo Valton, Ignar Fjuk, Mart Laar ja Lennart Meri. Esto '88 programmist ja kavaraamatust ilmneb, et kodueestlaste esinemisi ametlikult kavas ei olnud (ESTO 1988a, ESTO 1988b). Sellest võib järeldada, et kavaraamatu trükkimineku ajaks polnud korraldajad Eesti muusikute osalemises kindlad. Kui olukord oli selgunud, leiti neile esinemisvõimalusi juba väljakuulutatud kontsertide raames koos eksiilmuusikutega. Üheks selliseks oli Toronto Estonia koori erikontsert „Tervitus Eestimaale“, mis algas 1. jaanuaril kell 14 ning lõppes siis, kui Eestis algas uus aasta. Sellega sümboliseeriti kõigi eestlaste kokkukuuluvust (Ojamaa 2011: 250), mis tähendab, et teostus üks Estival '83 korraldajate poolt püstitatud eesmärkidest.

Kodueestlaste arvuka delegatsiooni saabumine andis ootuspäraselt ainekohalikule ajakirjandusele. Nii nagu Rootsis, kiideti ka Austraalias eesti muusikute kõrget taset ning lisaks tuli jutuks kodu- ja eksiileestlaste ideoloogiline vastasseis. Ilmnes kindlaid märke hoiakumuutustest: kirjutise „„Meie“ ja „nemad““ (MK 1989b) autor peab vaba maailma eestlaste kohuseks toetada kultuurisuhtlust ja kodueestlaste vabaduspüüdusi moraalselt ja võimalusel ka majanduslikult.

Hilisematest intervjuudest Melbourne'i eestlastega²⁴ selgus, et suurele osale eksiileestlastest tuli delegatsiooni saabumine üllatusena ning esialgu oli selle suhtes raske seisukohta võtta. Arvati, et kodueestlaste tulek sai teoks seetõttu, et KGB soodustas nende riigist väljapääsemist. Esto ajal levisid kuuldused, et kulukat reisi finantseerisid poliitilised institutsioonid põhimõttel „kes maksab, see tellib ka muusika“. Intervjuudes meenutati, et Austraalia eestlaste suhtumine oli kahetine: ühest küljest pakkus suurt elamust kuulata näiteks poistekoori, kes laulis nagu „inglikoor“. Teisalt varjutas suhtlemist kodueestlastega usaldamatus.

Melbourne'i Esto on jätkuvalt inimeste meeles ja mõtetes. Näiteks on Eesti Elu aastal 2013 avaldanud Raul Pettai²⁵ festivalimälestused, kus taas kord kerkib esile kultuurisuhtluse problemaatiline tahk, mis tähendas siis (ja tähendab mingil määral ikka veel) kahe ideoloogia põrkumist. Pettai kirjutab:

Miks on meil nii paranoilik hirm näiteks VEKSA tegevuse ees? Kui kardame ajupesu, on meil ju võimalus samaga vastata: püüame Eestist saabunud tegelasi ja külalisi enda poole tõmmata, selle asemel, et neid läbimõttematute rünnakutega enneaegselt eemale peletada. Mitte unustada, et neist võib varem-hiljem meie ühistele püüetele olla palju kasu, sest iga kodumaale viidud vabadusidee pisik aitab sealset vastu-

24 Triinu Ojamaa intervjuu Vilma Kiviväli, Ants Noormetsa ja Ivi Raadikuga. Melbourne, 04.01.2011. Intervjuu salvestis artikli autori valduses.

25 Raul Pettai (sünd 1928) pages Saksamaa kaudu USAsse. Hariduselt elektriinsener. On olnud Bostoni Eesti Seltsi esimees, Eesti Kultuurifondi liige, ajalehe Vaba Eesti Sõna toimetuse nõukogu liige.

panu tugevdada. Lõplik võitlus toimub ikkagi seal, mitte siin. Olen veendunud, et ESTO '88 suurimaks panuseks on just niisuguste jõureservide uuendamine, tänu ainulaadsele võimale teineteisega otsekoheemalt rääkida, kui see varem on olnud. (Pettai 2013.)

Siinkohal on huvipakkuv lisada, millise tähenduse omistavad Melbourne'i Estole kodueestlased. Delfi portaal võttis 2016. aastal, vahetult enne taasiseseisvuspäeva kokku need sündmused, millel oli oluline mõju iseseisvuse saavutamisele. Selles nimekirjas on kõrvuti loomeliitude ühispleenumi, Eesti Rahvusliku Sõltumatuse Partei ja Rahvarinde asutamise ning öölaulupidudega²⁶ nimetatud ka Melbourne'i Estot (Forte 2016).

Eesti päevade kujunemisloo analüüs näitab, et Estival '83 tähtsus diasporaa- ja kodueestlaste ühendamise protsessis on jäänud Esto '88 varju. Hoolimata püüdlusest saavutada globaalsemat mõõdet poliitilise manifestatsiooni kaudu ning tugevdada eestlaste ühtekuuluvustunnet koorilaulu abiga, kujunes üritus siiski eelkõige rootsieestlaste regionaalseks suursündmuseks. Kuid nii Estival '83 kui ka Esto '88 näitavad väga selgelt, kui tihedalt põimusid pealtnäha nii erinevad eluvaldkonnad nagu kultuur ja poliitika ning kuidas nende koostoime – poliitiline ambitsioon võimendas kultuurilist ja vastupidi – rakendati tööle sellise Eesti nimel, millega võiksid end ühtviisi identifitseerida eestlased üle maailma.

Tänuavaldus

Autor tänab anonüümseid retsensente väärtuslike nõuannete eest, mis suunasid komplitseeritud teemat põhjalikumalt avama.

Kirjandus

Angelus, Oskar 1968. Kultuurikongress käsitles eesti rahvuslikke küsimusi. – Eesti Päevaleht, 14.05, lk 1–2.

Asu, Rein 1986. Eesti Päevad Rootsis. – Estival 86. Estnisk Kulturfestival. Lund-Malmö. Jugis. Guide. *Sine loco*, lk 1.

Bridges of Song 1991 = Bridges of Song: East-West united songfestival Tallinn '91. Tallinn.

EP Austraalias 1954 = Eesti Päevad Austraalias 1.–3. jaanuar 1954. Sydney: Austraalia Eesti Seltside Liit.

EPL 1968a = Eesti Päevad. – Eesti Päevaleht, 14.05, lk 2.

EPL 1968b = Kuidas korraldada Eesti Päevi. Vestlus mag. Rob. Kreemiga. – Eesti Päevaleht, 13.05, lk 1–2.

EPL 1982a = Nüüd selge: „Hortus“ ei saa tulla. – Eesti Päevaleht, 10.11, lk 2.

26 Loomeliitude ühispleenum toimus aprillis 1988; öölaulupeod toimusid juunis 1988; ERSP asutati augustis 1988; Rahvusrinde asutamise kongress toimus oktoobris 1988; Melbourne'i Esto algas 28. detsembril 1988.

EPL 1982b = Tõkked. – Eesti Päevaleht, 10.11, lk 2.

EPL 1983 = Kongressi apell. – Eesti Päevaleht, 28.05, lk 5.

Estival 1986 = Estival 86. Lund-Malmö, 1.–4. 5. Kava. Program.

ESTO 1976 = Esto '76. II Ülemaailmsed Eesti Päevad, 5.–11. juuli 1976, Baltimore, Maryland. U.S.A. Baltimore: Estonian Salute to Bicentennial '76.

ESTO 1980 = ESTO 80. Ülemaailmsed Eesti Päevad. Estonian World Festival. Stockholm: ESTO 80 Peakomitee.

ESTO 1988a = Esto '88 kontsert. Melbourne Concert Hall, Victorian Arts Centre, 30.12.88.

ESTO 1988b = Esto '88 laulupidu, Sidney Myer Music Bowl, Melbourne, 3.1.1989.

ET 1948 = Laulupidu oli ilus ja haarav. – Eesti Teataja, 30.06, lk 1–2.

Forte 2016 = Nelja aastaga Eesti iseseisvaks: 1988 – konflikt Tartus, isamaalised laulud, ERSP ja Rahvarinne. – <http://forte.delfi.ee/news/eesti1991/nelja-aastaga-iseseisvaks-1988-konflikt-tartus-isamaalised-laulud-ersp-ja-rahvarinne?id=75293151> (15.05.2017).

Grabbi, Hellar 2012. Andres Ehiniga kodusilda rajamas. – Täiskui: Andres Ehin. (*Studia litteraria Estonica*, nr 12.) Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 79–87.

Jürjo, Indrek 1996. Pagulus ja Nõukogude Eesti. Vaateid KGB, EKP ja VEKSA arhiividokumentide põhjal. Tallinn: Umara.

Kiin, Sirje 2009. Marie Under. Elu, luuletaja identiteet ja teoste vastuvõtt. Tallinn: Tänapäev.

Kiisk, Harri 1962. Eesti Riikliku Akadeemilise Meeskoori kontsert. – Teataja, 17.03, lk 4.

Kiisk, Harri 1967. Tallinna meeskoori kontserdid. – Teataja, 30.09, lk 3.

Kirss, Tiina 2016. Suhtlejad ja võitlejad. Eestluse tuleviku problemaatika 1976. aasta Pocono seminari näitel. – Adressaadi dünaamika ja kirjanduse pingeväljad. (*Studia litteraria Estonica*, 18.) Toim L. Kurvet-Käosaar, M. Laak. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 260–289.

Kreem, Robert 1998. ESTO tee Torontost Tallinna. Eestluse elujõu ja vabadusaate aastad 1972–1996. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.

Laak, Marin 2015a. Pagulus ja suhted kodumaaga: Austraalia Metsaülikooli arhiivi põhjal. – Tuna. Ajalookultuuri ajakiri, nr 4, lk 90–112.

Laak, Marin 2015b. Beyond the Fairytale Homeland: Reflected Estonia in the Australian Forest University in the 1980s. – Tracing the Baltic Road to Independence in Diaspora Archives: Baltic Heritage Network fourth international conference on 30 June – 2 July 2015, held in Riga, Latvia. Ed. by K. Bekere. Riga: Latvian Academy of Sciences, pp. 61–70.

Laak, Marin 2016. Laulu algus eesti kirjanduse sillal. Veel kord luuleuuendusest 1960. aastatel. – Adressaadi dünaamika ja kirjanduse pingeväljad. (*Studia litteraria Estonica*, 18.) Toim L. Kurvet-Käosaar, M. Laak. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 260–289.

Lehes, Toomas, Aho Rebas (toim) 1983. Estival 83. Kava. Program. Eesti Päevad Rootsis. Estnisk Kulturfestival. Göteborg 1983, 20.–23.05. Lindome: Kompendiet.

Lepik, Kaljo 1968. Proloog hoiatusega. – Eesti Päevad Stockholmis 4.–15. mail 1968. Eesti Päevade üldkava. Artikleid eestlaste kultuurilisest tegevusest. Toim M. Üürrike. Stockholm: Eesti Kultuuri Koondis, lk 3–4.

Loit, Aleksander 2000 [1960]. Kas sõita Eestisse? – Vaba Eesti tähistel. Valimik tsensuurivaba eesti mõttelugu aastaist 1948–64. Koost, toim H. Grabbi, I. Iliste, V. Linnuste. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk 203–204.

- Mark, Aksel** 1983. Jätkugu uudishimu! – Teataja, 14.05, lk 1.
- Mikk, Arne** 2000. Katkenud laulukaar. Estoonlaste muusikalavastused Stockholmis 1946–1958 (kõrvalpõigetega ette- ja tahapoole). Tallinn: Estonia Selts.
- MK 1989a = ESTO '88 eestluse ühendajaks ülemaailmselt. – Meie Kodu, 18. ja 25.01, lk 1.
- MK 1989b = „Meie“ ja „nemad“ I–II. – Meie Kodu, 18.01, lk 2 ja 4.
- Mändla, Arnold** 1983. Estival 83. – Teataja, 14.05, lk 4.
- Ojamaa, Triinu** 2011. 60 aastat eesti koorilaulu multikultuurses Torontos. 60 Years of Estonian Choral Singing in Multicultural Toronto. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.
- Ojamaa, Triinu** 2016. Aksel Mark ja Randar Hiir kultuurikontaktidest Helsingis 1962. – Tuna, nr 1, lk 118–127.
- Ojamaa, Triinu** 2017. Eesti päevade telgitagustest: Hain Rebase kirjavahetus maailma poliitikatippudega. – Tuna, nr 3. [Ilmumas.]
- Ojamaa, Triinu, Kanni Labi, Janika Kronberg** 2012. Harri Kiisk – eesti kultuuri vahendaja Rootsis. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.
- Olesk, Sirje** 1999. Kahe Eesti kõne. – Looming, nr 5, lk 738–755.
- Olesk, Sirje** (toim) 2013. Sõprade kirjad on su poole teel. Jaan Kaplinski ja Hellar Grabbi kirjavahetus 1965–1991. (Litteraria, 26.) Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.
- P-A EP 1957 = Põhja-Ameerika Eesti Päevad 30. maist – 2. juunini 1957 Kanada Rahvusliku Näituse väljakul Torontos. Toronto: Ortoprint.
- Pettai, Raul** 2013. Meenutame Eesti päevi... Märkmeid ESTO 88-st Austraalias, 28.12.1988–4.1.1989, II. – <http://www.eesti.eu.com/et/sundmused/163-esto-ee/1869-meenutame-eesti-paeevi-maerkmeid-esto-88-st-austraalias-28-12-1988-4-1-1989-ii> (15.05.2017).
- Raag, Raimo** 1999. Eestlane väljaspool Eestit. Ajalooline ülevaade. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Raag, Raimo** 2011. I'm Estonian – What is Your Excuse? – Ethnic and Linguistic Aspects of the Identity of Estonians in Sweden. Ethnic and Linguistic Context of Identity: Finno-Ugric Minorities. (Uralica Helsingiensia, 5.) Helsinki, pp. 197–214.
- Rebas, Hain** 2016. Eesti koorilaulu lõhestatusest nõukogude aastail. – Mäetagused, nr 63, lk 129–150. – DOI: <http://dx.doi.org/10.7592/MT2016.63.rebas>.
- Saar, Ants** 1968a. Enne järjekordset pankrotti. – Rahva Hääl, 17.05, lk 4.
- Saar, Ants** 1968b. Enne järjekordset pankrotti. – Rahva Hääl, 25.05, lk 4.
- Saareste, Andrus** 1955. Kadunud kümmetuhat ja teised. – Eesti Üliõpilaste Seltsi Album, XII. Stockholm: Eesti Üliõpilaste vanematekogude kirjastus, lk 31–41.
- Safran, William** 1991. Diasporas in Modern Societies: Myth of Homeland and Return. – Diaspora, 1 (1), pp. 83–99.
- SV 1967 = Meeskoor esines Uppsalas. – Sirp ja Vasar, 15.09, lk 2.
- Teataja 1965 = Viies eesti laulupidu Rootsis. – Teataja, 12.06, lk 5–6.
- Teataja 1968a = Eesti Päevadest võttis osa tuhandeid kaasmaalasi. – Teataja, 22.05, lk 1.
- Teataja 1968b = Rännak kodumaaga sidepidamise vastu. – Teataja, 15.06, lk 1.
- Teataja 1980 = ESTO 80 tagasivaates. – Teataja, 09.08, lk 2.
- Teataja 1982 = ESTIVAL 83 kava on koostatud. – Teataja, 30.10, lk 1.
- Toi, Roman** 2007. Kaunimad laulud pühendan Sull'. Mälestused. Toronto-Viljandi.

Utt, Olaf 1967. Meestelauluga mööda Rootsimaad. – Sirp ja Vasar, 22.09, lk 5.

Äro, Johannes 1969. Üksteistkümmend üldlaulupidu. Kronoloogiline ülevaade. – VI Eesti Üldlaulupidu Rootsis Eesti üldlaulupidude 100-aasta juubeli tähistamiseks. Stockholm: Eesti Lauljaskond Rootsis, lk 34–68.

ÜEP 1972 = Ülemaailmsed Eesti Päevad 1972. Kava. Toronto: Estoprint.

Üürike, Madis (toim) 1968. Eesti Päevad Stockholmis 4.–15. mail 1968. Eesti Päevade üldkava. Artikleid eestlaste kultuurilisest tegevusest. Stockholm: Eesti Kultuuri Koondis.

Arhiiviallikad

Jaakson, Ernst 19.01.1983 = Ernst Jaaksoni kiri Hain Rebasele 19.01.1983. – EKLA, reg 2016/ 34.

Protokoll 15.05.1982 = Protokoll. Eesti organisatsioonide koosolek Göteborgi Eesti Majas 15.05.1982. – EKLA, reg 2016/ 34.

Protokoll 02.10.1982 = Protokoll. Estivali peakomitee koosolek 2.10.1982. – EKLA, reg. 2016/ 34.

Protokoll 22.01.1983 = Protokoll. Estival 83 peakomitee koosolek 22.01.1983. – EKLA, reg 2016/ 34.

Rebas, Hain 06.10.1982 = Hain Rebase kiri Eesti NSV Kooriühingu Presiidiumi juhatuse esimehele prof. Gustav Ernesaksale 6.10.1982. – EKLA, reg 2016/ 34.

Raamot, Ilmar 19.01.1983 = Ilmar Raamoti kiri Hain Rebasele 19.01.1983. – EKLA, reg 2016/ 34.

Triinu Ojamaa intervjuu Vilma Kiviväli, Ants Noormetsa ja Ivi Raadikuga. Melbourne, 4. jaanuar 2011. Intervjuu salvestis artikli autori valduses.

Triinu Ojamaa – PhD uurali keelte alal (väitekirj „Glissando nganassaani muusikas: morfoloogiline, semantiline ja süntaktiline tasand“, 2000). Eesti Kirjandusmuuseumi vanemteadur. Peamised uurimisteemad: eesti läänediasporaa kultuurikontaktid kodumaaga, diasporaaestlaste lõimumine uuel asukohamaal.

E-post: triinu[at]folklore.ee

Role of cultural festivals in the development of cultural relations between the Estonian homeland and diaspora

Triinu Ojamaa

Keywords: Estonia, diaspora, cultural relations, festivals

Maintaining of relations with the country of origin is generally characteristic to diaspora societies. However, diasporas of different ethnic and political backgrounds may carry these relations out in different ways.

Estonians who live outside Estonia have a long-standing tradition of organising cultural festivals—this ensures the cultural continuity for different diaspora generations and unites new immigrants with the exiles from WWII. My article gives a short overview of such festivals, which are called Estonian Days, focussing on the idea and organisational problems of the Estonian Days held in Gothenburg in 1983 under the title of Estival. This was a special event as the organisers attempted, for the first time after WWII, to bring together the Estonians from the homeland and from the diaspora. My research is based on the collection of Hain Rebas' materials held at the Estonian Cultural History Archive and on the materials published in the press.

The Estonian Days have a long history. They were first held on the West Coast of the USA in 1953, then in Australia in 1954. In Canada, the tradition was launched in 1957 and in Sweden, in 1968. Modelled on the regional festivals, the global format was soon created in North America—the Worldwide Estonian Days were held in Toronto in 1972; later, the global festival was called Esto. The traditions of both the regional Estonian Days and the Estos are still alive and now, they draw together the diaspora and resident Estonians.

Prior to Estonia's regaining of independence, the Estonian Days were a cultural and political event of the Estonian diaspora society and both of these aspects were of equal importance. The program of Estonian Days contains micro song festivals, sports competitions, art exhibitions, literary events as well as discussion evenings and conferences on political themes. A manifestation was held in the public city space where well-known politicians gave speeches demanding the recognition of the Estonians' right for self-determination and the withdrawal of Soviet troops from Estonia.

At the Estonian Days in Sweden in 1968, the discussion about communicating on the institutional level with the Estonians in the homeland became heated, opinions fell to both pro and contra. Organisers of Estival '83 decided to take a step forward from the discussions and to invite the Mixed Choir of the Estonian Radio Broadcasting to participate in the festival. Estonian choral singing tradition was a highly appreciated component of national culture both at home and in exile. The organisers of Estival saw choral singing as a potential for uniting all the Estonians. At a meeting of exile Estonian organisations, the chairman of the Estival board Hain Rebas explained that the Estonians in Sweden should manifest national solidarity with the Estonians in the home country, who make up 90% of all the Estonians. Inviting of an Estonian choir to the Estival should have a positive effect on the identity of all Estonians.

The organisers wished to have the former president of the USA, Jimmy Carter, as the keynote speaker at the political manifestation, and in case if he refused to come, there should be some other spokesman of democratic values (e.g., the member of the European Parliament Otto von Habsburg, the Chief Secretary of the Amnesty International Thomas Hammerberg or the Prime Minister of Sweden Olaf Palme).

The organisers of the Estival planned to have at one and the same event a singing choir from Soviet Estonia and a top politician representing some democratic state. If this plan had been realised, it would have

meant the public opposition of two different ideologies. In archival documents and print media, it emerged that this idea caused criticism and controversy in the exile society. Some exile politicians were sure that the festival would cause a scandal. Despite criticism, the organisers sent invitations to both the politicians and the mixed choir of Estonian Radio. None of the politicians was able to come to the Estival for different reasons. However, several of them recognised the cultural achievements and political aspirations of the exile Estonians and wished them success for the future. The mixed choir of Estonian Radio also did not arrive at the festival, but they did not clarify the reasons that had made them turn down the invitation.

The Estonian State Academic Male Choir (RAM) was, in 1967, the first Estonian choir to visit Sweden after WWII. The exile society was not engaged in organising the RAM's concerts but according to newspapers, they made up a large part of the audience. The concerts took place under the supervision of the Union for Developing Cultural Relations with Estonians Abroad (VEKSA, active from 1960–1991) in the framework of the Swedish and Soviet Union's joint project. Cultural communication of the Soviet Estonia with the Estonians abroad was allowed only through this organisation. Performance of the mixed choir of Estonian Radio in the way as the organisers of the Estival '83 had planned would have created an entirely new situation in the cultural communication. It would have meant the establishing of direct contacts between the exile society and the Soviet Estonian choir (the organisers did not contact VEKSA). The real-life political situation actually ruled the plan out already at the very beginning. If we look at it from the side of Soviet Estonia, it was clear that no musician could tour abroad without the support of VEKSA. If we look at it from the viewpoint of the exile society, it was known that a number of influential exile figures did not favour the development of relations on the institutional level with the occupied homeland because it could indicate the political recognition of the occupation. The mixed choir of Estonian Radio, which belonged to the state broadcasting company and was financed by the state, could be treated as an institution. Thus, the plans of the organisers of the Estival faced all at once a number of problems which could not be solved in the political context of the early 1980s.

A breakthrough in the direct cultural communication between the resident and exile Estonians occurred at the Worldwide Estonian Days in Melbourne in 1988 where 150 people from Estonia participated in the festival. The RAM Boys' Choir was among the participants. The Australian Estonian newspapers wrote about the lessening of the gulf between the two halves and stressed the task of the Estonians of the Free World of supporting cultural communication and the striving for freedom of the Estonians in the homeland.

The importance of the Estival '83 in the long process of uniting the Estonians of the diaspora and the homeland has been overshadowed by Esto '88. Despite the attempts at achieving a more global dimension through the political manifestation and at strengthening the Estonians' feeling of unity through choir music, Estival still remained a regional event of the Estonians in Sweden. However, both of these festivals clearly demonstrate that, first, culture and politics are closely intertwined and second, the exile society purposefully applied the symbiosis of culture and politics in the restoration of such kind of Estonia with which the Estonians all over the world would be able to identify without any conflicts.

Triinu Ojamaa – PhD in Uralistics (Doctoral thesis *Glissando in Nganasan music: Morphological, semantic, and syntactic levels*, 2000). Senior Researcher of the Estonian Literary Museum. Main research interests: cultural contacts between the Estonian Western diaspora and homeland; diaspora Estonians' integration into host country.

E-mail: triinu[at]folklore.ee

Vellerismist – ühest erilisest väikevormist¹

Anneli Baran

Teesid: Ütluste eritüübina määratletavat ilmingut nimega *vellerism* on senises eestikeelses teaduskirjanduses käsitletud napilt. Kuigi vellerismi peetakse üldiselt rahvusvaheliselt levinuks, ei saa siiski rääkida selle ühetaolisest populaarsusest kõigis keeltes ja kultuurides. Ei ole ka ühtset arusaama, millal on see väikevorm alguse saanud ning kas vellerismi algust tuleks otsida rahvaluulest või kirjandusest. Samad küsimused kerkivad ka eestikeelse vellerismi uurimisel. Artiklis annan sissevaate vellerismi kujunemisse ja käsitlustesse eri keeltes ning vaatlen seesuguste väljendite esmakordset esinemist eesti keeles vanemate allikate – kirjavahetuste, käsikirjaliste ainekogude, kalendrite, juturaamatute põhjal.

Märksõnad: rahvaluule, kirjandus, Charles Dickens, vanasõnad, huumor, naljand

Termini *vellerism* päritolust

Ütlusfolkloori seas kohtab tekste, mis ühtmoodi tundud väga paljudes keeltes. Üheks selliseks nähtuseks on vellerismid. *Vellerism* on rahvusvaheliselt laialt levinud oskussõna, mis tähistab kindlat tüüpi kujundliku keele ilminguid. Termin juurutajaks peetakse ameerika folkloristi Archer Taylorit. Just Taylor kirjeldas oma nüüdseks klassikaks saanud vanasõna-uurimuses (1931)² seesugust keelenähtust eraldi peatükis ning seostas seda ühe kindla ilukirjandusteose, nimelt Charles Dickensi esimese romaania „The Posthumous Papers of the Pickwick Club“ („Pickwick-klubi järelejäänud paberid“) (1836–1837). Teose keskse tegelaskuju Samuel Welleri, peategelase Samuel Pickwicki tüüpilisest koknist teenri ja tema voorimehest isa, Weller seniori kõnepruuki iseloomustab rohke eripäraste ütluste kasutamine. Need koosnevad repliigist ja saateväljendist ning on oma olemuselt humoristlikud, näiteks „[---] mo trööstiks on see, et ma küllalt vintske olen, nagu see jõlevana kalkun tähendas, kui talumees ütles, et ta kardab, et peab ta tapma ja Londoni turule viima“³ (Dickens 1948: 52). Dickensi teose ülipopulaarsuse tõttu tavatsetaksegi selliste ütluste kui iseseisva keelenähtuse teket seostada eelkõige just tema nimega. Dickensi elulooraamatuteski on aga ära märgitud seik,

1 Artikli valmimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute Tippkeskus), see on seotud Eesti Haridus- ja Teadusministeeriumi uurimisprojektidega IUT22-5 ja EKKM14-385.

2 1962. aasta uustrüki eessõnas möönab autor, et vahepeal on vanasõnade, sh vellerismide uurimine märkimisväärselt edenenud (Taylor 1962: v).

3 „[---] but I'm pretty tough, that's vun consolation, as the wery old turkey remarked ven the farmer said he wos afeerd he should he obliged to kill him, for the London market“ (Dickens 1837: 342).

et kirjanik kasutas üpris tõenäoliselt oma tegelaskuju loomisel ja tema keelepruugi arendamisel eeskujuna üht Londonis 1811. aastal esietendunud muusikalist farssi pealkirjaga „The Boarding House or Five Hours at Brighton“, mille autoriks oli Samuel Beazley (Kitton 1886: 450–451). Selles lavatükis kasutab tegelaskuju nimega Simon Spatterdash seesuguseid teravmeelseid ütlusi, mis leidsid teatrilavalt tee igapäevakäibesse. Populaarsuses oli oma osa peaosalist kehastanud näitlejal Samuel Vale'il, keda on pakutud ka Dickensi tegelaskuju Sam Welleri otseseks prototüübiks, viide sellele peituvat juba nimes (samas, 451).

Inglisekeelse sõna *wellerism* esmakasutamise osas on valitsenud pikka aega aga erimeelsused. 1940. aastatel töid eri autorid oma uurimistöö tulemusena välja kaks väljaannet: kui esmalt pakuti selleks huumoriajakirja (New York) Yankee Notions aastast 1854 (Whiting 1945: 4), siis mõned aastad hiljem käidi välja The (Boston) Yankee Blade aastast 1845 (Loomis 1949: 3). James N. Tidwelli andmetel oli termini esmakasutuskohaks aga hoopiski Ameerika väljaanne Alexandre's Weekly Messenger, mis avaldas aastatel 1837–1839 Dickensi romaanist inspireerituna ligi sadakond niisugust teksti ja pani sellega aluse vellerismide niinimetatud kuldajastule Ameerikas (Tidwell 1950: 258). Põhjendusega, et teatud kindlat tüüpi, Dickensi romaanikangelase suu läbi ülipopulaarsuse saavutanud väljendid olid Ameerikas levinud siiski juba enne romaani ilmunist ning neid tavatseti märkida terminiga *jänkismid* (*yankeeisms*),⁴ on näiteks Charles Grant Loomis väitnud koguni, et mitte ainult termini, vaid koguni seesuguste keeleilmingute leiutajateks tulekski pidada pigem ameeriklasi, mitte britte (Loomis 1949: 3). Tema hinnangul tõendavad just perioodilised väljaanded teisel pool Atlandi ookeani, varaseimad ajavahemikust 1829–1832, et sellised ütlused olid sealmail tuntud. Alahindamata inglise autorite mõju – pidades silmas mitte niivõrd Dickensit kui vähetuntud poeedi ja humoristi Thomas Hoodi loomingut – väidab Loomis veendunult, et Inglismaalt levima hakanud vellerismi-laine sai kokku Ameerikas juba olemasoleva traditsiooniga (Loomis 1955: 110). Seesuguse vastastikuse mõjutamise eredaima näitena toob ta inglise omaaegse populaarse huumori- ja satiiriajakirja Punch. Loomis oletab, et nimetatud ajakirjas 1841. aastal avaldatud vellerismidena määratletavad väljendid – mille kohta kasutati küll muid nimetusi, näiteks *new sayings* 'uued ütlused', *trite remarks* 'kulunud repliigid', *dits* 'kõlakad' – said inspiratsiooni just Ameerika mandrilt, kus seesuguseid ütlusi innukalt publitseeriti märksa varasemal perioodil. Loomisele oponeerib Florence E. Baer, kes toob omakorda näitena Londoni nädalalehe Mirror, mis korraldas juba 1823. aastal, s.t rohkem kui 10 aastat enne Dickensit romaani ilmunist, võistukirjutamise teemal „Lõbusad võrdlused“ („Droll similes“), mille eesmärgiks oli koguda ei midagi muud kui vellerismilaadseid väljendeid (Baer 1983: 174).

4 Seesugused keelenähtused on seotud anonüümsete anekdoodi-laadsete lühijuttudega, niinimetatud jänkilugudega (*yankee-tales*).

Sõnaraamatu märksõnade hulka jõuab *vellerism* esmakordselt siiski Inglismaal, mitte Ameerikas. Inglise leksikograafi ja parömioloogi Bartlett Jere Whitingi väitel leiab selle 1928. aastal ilmunud sõnaraamatust „A New English Dictionary on Historical Principles“ (tuntud ka kui „Oxford English Dictionary“), kus osutatakse 1886. aastal Londonis ilmunud teosele „Wellerisms from „Pickwick“ and Master Humphrey's Clock“, koostajaks Ameerika kirjastaja Charles F. Rideal ning toimetajaks Dickensi lähedane sõber, ajakirjanik ja publitsist Charles Kent (Whiting 1945: 4).

Dickensi romaani tõlgetest

Kahtlemata tuleb vellerismi-vormi laiema tuntuse põhjuseks pidada eelkõige Dickensi teost, kus seda kasutati kui üht keskset stilivõtet. Romaani ilmumisele järgnevat perioodi on nimetatud koguni Sam Welleri maaniaks (*Sam Weller mania*). Peatükkide kaupa ilmuva romaani igakuiste vihikute trükiarvuks oli algselt küll kõigest 400, lõpuks küündis see aga koguni 40 tuhandeni. Kasvas ka teoses kasutatud eripäraste väljendite tuntus. Nagu mainitud, avaldas vellerisme innukalt tollane ajakirjandus Inglismaal ja Ameerikas, aga sama tehti mujalgi. Dickensi romaani populaarsus omakorda sillutas teed kirjandusteostele, kus olid kesketeks tegelaskujudeks samasugused iseäraliku keelekasutusega inimesed.⁵

Dickensi teose käekäigust Eestis saab rääkida märksa hilisemast ajast. Siinmail ilmus romaan „Pickwick-klubi järelejäanud paberid I–II“ Marta Sillaotsa tõlgituna alles 1948. aastal. Võrdluseks võib tuua, et kui saksa ja hollandi keeles tuli teos välja peaaegu samaaegselt originaaliga, siis romaani keeltes 20–30 aastat hiljem (Hollington 2013). Siiski tuleb arvesse võtta, et ka nendes keeltes, milles tõlge järgnes vahetult ilmumisele, nägi romaan trükivalgust üksnes osaliselt, kuna väljaandjad ei pidanud Dickensi karikatuuride stiili sobivaks väikekodanliku, haritud lugejaskonna jaoks. Eestikeelse tõlke ilmumise üheks põhjuseks võib pidada klassiühiskonna suhtes kriitilise teose sobivust tollase uue riigikorra arusaamadega. Romaani eestikeelse tõlke põhjalikus eessõnas märgib selle koostaja Georg Meri, et „„Pickwickis“ on elu esitatud romantiliselt kahepaiksena, kahes sfääris, millest üks on fantastiline nagu karikatuur, teine aga läbi ja läbi realistlik“ (Meri 1948: 13). Romaani vahendamist teise keelde ja kultuuri peetakse üldiselt keerukaks, üheks põhjuseks ka Sam Welleri keelekasutusse kuuluvad humoorikad ütlused, mis toimivad eri tasanditel, olles „ühildamatute episoodide ja teemade vormiliseks ühendajaks ning ka võtmeks peategelase mõistmisel“ (Baer 1983: 182). Nii mitmessegi suure kasutajaskonnaga keelde vahendamisel on need otsustatud üldse tõlkimata jätta. Näiteks tugineb hispaaniakeelne 1868. aasta esmatõlge hoopis prantsus-

5 Näiteks Hollandis tegelaskuju nimega kapten Pulver Jacob van Lennepi teosest „De Avonturen van Ferdinand Huyck“ (1840). Mõnevõrra hilisemast ajast on pärit Stratemeyer Syndicate'i väljaantud noorsooraamatuseeria peategelase järgi nimetatud ütlused *Tom Swifities*, mida peetakse vellerismi alltüübiks (vt Litovkina 2014).

keelsele tõlkele, mitte originaaltekstile, ning Dickens'i vellerismidest on alles jäetud üksnes neli (Ruano 2017).⁶ Kui originaalis esineb velleristlikeks peetavaid ütlusi väidetavalt 47 (Baer 1983: 17), siis eestikeelses tõlkes on võimalik tuvastada ühtekokku 42 vellerismi, mida võib pidada märkimisväärseks saavutuseks. Siinkohal vaid mõned eestikeelses tõlkes sisalduvad näited Dickens'i romaani tegelaskuju Samuel Welleri kõnepruugist, keda Meri kirjeldas kui tegelast, kes on „enesega rahulolev, jultunud, familiaarne, ei tunnusta ühtegi võimu ega autoriteeti, ka mitte õigekeelsust ja grammatikat“ (Meri 1948: 13):

Mis tulema peab, see tuleb – nagu üks vana daame ütles, kui ta oma teendrelle mehele läks (Dickens 1948: 432).

Ega muud kui mõni on loomulikud krabid saanud, nagu üks noorhärja ütles, kui ta rabanduse sai (samas, 141).

See puutub pallu enam teisse kui minusse, nagu üks ärra teisel pool müüri ütles sellele ärrale, kis siinpool müüri oli, kui marupull mööda teed ligemale tuli (samas, 150).

Kuulge, sir, see on juba enam kui liig – nagu noor daame ütles, kui ta pirukategijaga riidles, sest et mees temale sealihapiruka müüs, kus muud sees põlnd kui rasva (samas, 174).

Aga lubage, et ma lootust avaldan, et te mind ei sunni äärmusi tarvidusel võtma. Sellega ma kordan ainult, mis üks aadlemees ütles, kui ta ei saand austert nõõpnõelaga karbist kätte ja sellepärast kartma akkas, et ta sunnitud on karpi toakuse vahel puruks lõhkuma. (Samas, 175.)

On ikka vaks vahet, nagu mo isa armastas ütelda, kui ta grokis põlnd niisama pallu rummi nagu vett. (samas, 221).

Võib-olla oleks kõikidele asjaosalestele meeldivam, kui ühte meie seast saaks arjata ilma tallitajale tüli tegemata, nagu koolmeister ütles, kui noorhärja vaidles selle vasta, et kooliteenija talle kere peale annab (samas, 236).

Tõlgitud vellerismide põgusal võrdlemisel originaalis sisalduvaga torkab silma Sillaotsa püüe anda neid tekste edasi võimalikult täpselt, säilitamaks Dickens'i viljeldud tugevalt karikeerset, liialdavat stiili.⁷

Kuna Dickens'i romaanis sisalduvaid väljendeid on uuritud peaaesjalikult tõlkelisest aspektist, on jäänud siiani aga vastuseta, kuivõrd saab nende puhul rääkida ilukirjanduslikust loomest ja kuivõrd kirjaniku toetumisest olemasolevale suulisele rahvatraditsioonile.

6 Ühe põhjendusena on toodud välja seik, et Hispaanias jäi Dickens'i looming tervikuna omakeelse suurmehe Cervantese varju (Hollington 2013: 169).

7 Marta Sillaotsast kui tõlkijast on kirjutanud ajakirjas Methis lähemalt Katiliina Gielen (2012).

Velleristlike ütluste ajalooline taust ja kujunemislugu

Samuel Welleri kõnepruugis esinevatele erilistele väljenditele juhtisid esimestena tähelepanu aga saksa teadlased, küll mõistet *vellerism* kasutamata. Ühele neist viitab ka Taylor ise, tuues esile Berliini ülikooli klassikalise filoloogia professori Moritz Haupti, kes oma publitseeritud loengumaterjalis aastast 1876 kõrvutas antiikajast pärit ütlusi ja Dickensi tegelaskuju eripärast keelekasutust (Taylor 1962: 201). Nii Taylorile kui hilisematele uurijatele on jäänud aga märkamata, et juba 1844. aastal teeb sarnase osutuse Albert Hoefer, saksa keeleteadlane ja indogermanist, väljaandesarjas „Germania“ ilmunud artiklis pealkirjaga „Apoloogilistest ehk näitevanasõnadest alamsaksa keeles“ („Ueber Apologische oder Beispiels-Sprichwörter in Niederdeutschen“). Selles iseloomustab ta niisuguseid väljendeid lähemalt, tuues ühtlasi rohkelt näiteid nii trükisõnast kui enda kogutud materjalist. Lisaks alamsaksa keelenäidetele esitleb Hoefer kümme samalaadset ingliskeelset ütlust, märkides viimaste puhul, et neid ei kohta mitte ainult rahvasuus, vaid ka populaarses ilukirjanduses, iseäranis just Dickensi loomingus.

Hoeferi kirjatöö pole tähelepanuväärne mitte pelgalt kui üks varasemaid vellerismide teaduslikke käsitlusi, vaid ka selle poolest, et osutab sarnasele ainesele eri keeltes eri aegadel. Ka eespool mainitud vanasõnauurija Taylor tõi esile olulise tööga, et sedalaadi tekstide tekkimist ei saa siiski seostada üksnes ühe kindla keele või ajastuga, vaid nende tulek käibesse ulatub sajandite taha. Näiteid leiab seejuures juba antiikajast, s.t kreeka- ja ladinakeelsest klassikalisest kirjandusest (näiteks Theokritose, Platoni, Quintilianuse, Plutarchose, Laberiuse, Aisopose teostest). Siiski on nii Taylor kui teised uurijad rõhutanud, et teadaolevad üksikud näited ei ole piisavad tõendamaks vellerismilaadsete tekstide laialdast tuntust antiikkultuuris (Taylor 1962, Simon 1988). Tayloriga on antiikaega tagasi viidavad üksnes paarkümmend teksti ning puuduvad faktid, mis kinnitaks, et antiikautorid üldse eritlesid seda sorti ütlusi.

Viimastel aastatel on taaskord tulnud välja ideega, et vellerismi päritolu tuleks siiski otsida iidsetest kultuuridest. Nimelt on leidnud edasiarendamist oletus, et juba sumerite vanasõnade seas esines sedalaadi tekste – vanimad vanasõnakollektsioonid pärinevad seejuures ajast 2600–1800 eKr (Grandl 2011: 6). Üldjuhul kujutavad need endast tõsimeelsete vanasõnade kasutamist naeruväärstavas kontekstis, mis põhjustab koomilise efekti. Bendt Alster paigutas sellised groteskset huumorit, irooniat ja sarkasmi sisaldavad väljendid koos valmide ja mütoloogilise satiiriga rühma üldnimetusega *paradoksaalsed vanasõnad* (Alster 1975: 211). Kreeka ja Sumeri kõrval on aga vähem teada vanasõnadest ja muudest ütlustest muistses Egiptuses. Alles suhteliselt hiljaaegu on osutatud vellerismitraditsioonile ka selles kultuuris. Vanaegiptuse 6.–5. sajandil eKr kasutatud tarbekirja, niinimetatud demootilise kirja järgi on vastavaid tekste nimetatud ka demootilisteks vellerismideks (Grandl 2011: 8). Vellerismile kui väga vanale suulise traditsiooni ilmingule osutab ka aastatepikkusel tööl põhinev uurimus kujundlikest ütlustest Hiina kõnekeeltes ja murretes (Spielmanns-Rome 2014). Selles dateeritakse vellerismitaoliste poeetiliste tekstide (nimetatud ka enigmaatilisteks rahvapärasteks võrdlusteks) algusaeg aastatesse 618–907 pKr. Ka mujalt Aasiast

(Iraan, Armeenia, Aserbaidžaan, Türkmenistan, Kasahstan, Usbekistan, India) ja Aafrika mandrilt (Nigeeria, Somaalia) kinnitavad tõika vellerismivormi pikaeealisusest (Bõkova 1984; Mieder, Kingsbury 1994). Paratamatult jääb aga küsimus väikevormi vanusest lahtiseks põhjusel, et meil ei pruugi olla andmeid kõigi võimalike vanimate allikate kohta.

Kui vellerismi-ilmingu tekkeaja määratlemine on tänini vaidlusobjektiks, siis kindlamal toonil räägitakse selliste väljendite õitsengust alates hiliskeskajast. Eelmainitud Hoefer, kelle kirjatöös käsitleti neid esmakordselt teaduslikult, pakkus nende tekkeajaks 14.–15. sajandit (Hoefer 1844). Kuigi ka keskaja algusest on leitud ladinakeelseid vellerisme, samuti varasemast ingliskeelsest kirjandusest, näiteks Geoffrey Chauceri loomingust, tuleks Taylori meelest selliste keelendite põhilist tekkeaga otsida varauusajast (Taylor 1962: 204–205). Oma järeldustes tugineb Taylor suuresti aga saksa autoritele ning järeldab, et vellerismilaadsete ütluste tormilist tulekut saab siduda eelkõige humanismi esiletõusuga 15.–16. sajandi vahetusel. Sama väidet kinnitavad ka inglise keele põhjal tehtud uuringud (Aurich 2012: 53).

Miks sellised ütlused aga enamasti puudusid vanimatest, 11.–16. sajandi vanasõnakogumikest, kuigi neid kohtas nii suulises kui kirjalikus käibes juba varematal aegadel? Velleristlike väljendite eiramise peamiseks põhjuseks peetakse neile iseloomulikku satiirilist huumorit ja moraalitseva didaktilisuse puudumist. Just terav pilkelisus, sh teravikuga usu ja kiriku pihta, aga ka obstsöönse huumori kasutus on põhjuseks, miks üldiselt ei leia selliseid keelendeid tolleaegsetest kogumikest, mille kasutamise põhieesmärk pidi olema rõhutatult moraliseeriv-pedagoogiline.⁸ Taylor juhib seoses vellerismi alaväärtustamise ja tõrjumisega Saksamaal tähelepanu asjaolule, et tolleaegsete väljaannete koostajad pärinesid enamikus Lõuna-Saksamaalt, piirkonnast, kus vellerism oli suhteliselt tundmatu, seda iseäranis võrreldes põhjapoolse alaga. Samasugust omaaegset kiriku poolt tõrjutud seisundit on täheldanud ka Claudia Aurich anglosaksi paröömiat puhul: selliste ühiskondlikku moraali väljaneervate, tihti peale obstsöönsete tekstide hulk on üliväike nii vana-inglise kui keskaegsetes ingliskeelsetes kollektsioonides (Aurich 2012: 53–54). Samalaadne suundumus iseloomustab mainitud väikevormi arengut ja levikut aga laiemaltki. Nii on seda märgitud ka seoses Põhjamaadega, nagu näiteks Iris Järviö-Niemeneni monograafias soome vellerismide kohta (Järviö-Niemenen 1959) ja taani päritolu materjali põhjal Iver Kjaeri artiklis (Kjaer 1971). Nagu teisedki teadlased, on Kjaer vellerismide eiramisele selgitust otsides jõudnud tõigani, et keskaegsete väljaannete koostajad pidasid vellerismidele iseloomulikku jämekoomilist väljenduslaadi

8 Sellega seoses on Friedrich Seiler osutanud Martin Lutheri arusaamale, mille kohaselt saatan ise olevat vihanud vanasõnu ning kasutanud nende asemel just vellerisme inimeste eksiteele meelitamiseks (Seiler 1922: 117). Teisalt on toodud välja seegi tõik, et Luther, pidades vellerisme küll n-ö vördvormideks, kasutas neid sellegipoolest omaenese jutlustes. Ühtekokku on selles materjalis, mis nägi trükivalgust alles 1900, kindlaks tehtud 22 vellerismi (Mieder 1999: 248).

omamoodi anomaaliaks ning otsustasid võõristust tekitavat seepärast üldse vältida. Toetudes vanadele allikatele, oletas ta sedagi, et enamikust tolleaegsetest Taanis ilmunud väljaannetest ei leia vellerisme eraldi alajaotisena ka põhjusel, et nad esindasid puhtalt paikkondlikku traditsiooni (samas, 581). Seda järeldas uurija seigast, et ühes vanemas taani vanasõnade publikatsioonis puudusid mõningatel hajusalt teiste vanasõnade seas leiduvatel vellerismidel ladinakeelsed vasted ning nende asemel oli esitatud üksnes nende toortõlked. Skandinaavia päritolu vellerismide puhul ongi märgitud nende märksa kaugemaleulatuvat ajalugu, kuna neid võib leida juba 12.–13. sajandist pärit käsikirjalistest allikatest, näiteks Islandi kuningate saagadest (Taylor 1962: 212). Seegi tõik kinnitab, et vellerismid on väga vana ilming.

Nagu vanasõnad, jutud jm suulises käibes ringlevad tekstid on vellerismidki tuntud kõikjal maailmas. On täheldatud aga, et selliste kujundliku keele ilmingute tuntus võis piirkonniti olla siiski üpris erinev. Nimelt kaldutakse vellerismi populaarsusest Euroopas rääkima seoses teatud kindlate maadega. Nendeks on Saksamaa (peaasjalikult alamsaksakeelne põhjaosa, aga ka Vestfaali piirkond), Rootsi, Soome, Norra, Island, Holland, Taani, Flandria, Inglismaa, Šotimaa, Iirimaa. Olemasolevate andmete põhjal võib üldistatult öelda, et vellerismi põhiliseks levikualaks on tõesti olnud Põhja- ja Lääne-Euroopa ning Briti saared. Vähem teatakse Lõuna-Euroopa vellerismitraditsioonist, kuigi leidub uurimusi, millest võib järeldada, et seda tüüpi väljendid olid siiski populaarsed ka renessansiaegses Itaalias (Speroni 1953). Vene parömioloogid Grigori Permjakov ja A. Bõkova huvitusid vellerismist üksnes kui loogilis-semiootilisest fenomenist ning vene vellerism on seni peaaegu uurimata valdkond.

Suurem esilduvus teatud maades ja kultuurides on võimaldanud seda väikevormi märkimisväärselt uurida just kindlate keeltega seoses. Üks tähelepanuväärsemaid saksakeelseid teoseid on eelpool mainitud Albert Hoeferi venna Edmund Hoeferi koostatud „Wie das Volk spricht. Sprichwörtliche Redensarten“ (Hoefer 1855). Esmatrükile järgnes tervelt üksteist vähemal või suuremal määral täiendatud uusväljaanne (viimane aastast 1898), mis annab tunnistust raamatu populaarsusest. Kui esmapublikatsioon sisaldas 524 üksust, siis kolmas väljaanne 1858. aastal 858 ja kuues tugevalt täiendatud trükk 1870. aastal koguni 2000 vellerismi, millest ligi 780 on alamsaksakeelsed. Seega võib seda teost pidada saksakeelse vellerismi-traditsiooni parimaks allikaks. Hoefer toob oma eessõnas välja selle, mis teeb seesugused ütlused eriliseks:

Ja siiski ilmneb just nendes rahva igapäevane elu ja toimetamine, tema mõtlemine ja kentsakus, tema huumor ja lõputu eulenspiegellikkus nii värselt, nii originaalselt ja loomulikult ka tihti nii jämedalt nagu ei kusagil mujal. Daamidele ja pelglikele hingedele nad ei sobi: rahvas ei kannu kindaid. (Hoefer 1855: 5.)⁹

9 „Und doch enthüllt sich grade in ihnen des Volkes tägliches Leben und Treiben, sein Denken und Necken, sein Humor und seine unvergängliche Eulenspiegelei so frisch, so, originell und freilich auch oft so derb, wie es

Tähelepanu äratav uurija kasutatud omapärane sõnatuletis *Eulenspiegelei*, mis viitab vellerismides sisalduva huumori seostele saksa rahvatraditsioonis populaarse tegelaskujuga – Till Eulenspiegeliga, võttes ühtlasi ilmekalt kokku vellerismile iseloomuliku. Naeruvääristamaks inimlikke pahesid, toetuti varasemas vellerismiloomes ka Eulenspiegeliga seotud rahvajuttudele ja nendes sisalduvatele kahemõttelistele sõnamängudele.

Hoeferi koostatu pole märkimisväärne mitte ainult mahult, vaid kui üldse esimene omataoline, üksnes vellerismilaadsetele ütlustele pühendatud väljaanne. Kui ka varasematest kogumikest võis üksikuid seesuguseid tekste leida, siis üksnes esitatuna läbisegi vanasõnades (Grzybek 1994: 291).

Vellerismi ülesehitus ja seosed teiste rahvaluuleliikidega

Ütluse määratlemisel vellerismina ei saa lähtuda mitte sisust ega väljendusviisist, vaid aluseks tuleb võtta struktuur. Üldistatult võiks sedastada, et vellerism koosneb lausungist ja selle esitamise asjaoludest.¹⁰ Nii on saksa keeles traditsiooniliselt eelistatud omatermini *Sagwort* (*Sag(te)-Sprichwort*), mida võiks tõlkida kui „ütles-vanasõna“, mis viitab otseselt just sellele aspektile. Samamoodi on ka soome keeles juurdunud omakeelne *sanomus*¹¹, mis sarnaselt saksa keelega toonitab ütlemise kesksust seesugustes keeleüksustes. Vellerismi struktuuris saab enamasti eristada kolme osa:¹² alustavat lausungit ehk *dictum*'it, s.o otsese või kaudse kõnena esitatud referaati, siis keskmist niinimetatud vaheosa, milles tuuakse välja ütleva isik, ja lõppu/jätku ehk *factum*'i, milles iseloomustatakse lausungi situatsiooni (Grzybek 1994: 286). Vellerismide struktuurihela kirjeldamiseks on rakendatud järgmist skeemi: „A“, ütles B, kui juhtus/tegi/nägi... C (vt Krikmann 1997: 33). Kuid seesugune struktuur ei ole aga siiski tingimata kohustuslik, nimelt võib viide situatsioonile üldse puududa. Seesuguseid kaheosalisi napimas sõnastuses tekste on nimetatud latentseteks vellerismideks (Loukatos 1967: 193), kvaasivellerismideks (Bököva 1984: 284) või lihtsateks vellerismideks, vastandina arendatutele (Järviö-Nieminen 1959: 55).

anderswo nicht leicht zu finden sein dürfte. Für Damen und für schreckhafte Gemüther eignen sie sich allerdings nicht: das Volk trägt keine Handschuhe.“

10 Vellerismi struktuurist teoreetiliseist vaatepunktist, semiootilise rõhuasetusega vt Bököva 1984: 828.

11 Järviö-Nieminen osutab ka teisele omakeelsele terminile, mille samuti pakkus välja soome parömioloog Matti Kuusi: *sanoi-sananparsi* (Järviö-Nieminen 1959: 13).

12 Nii moodustavad näiteks Irmgard Simoni poolt kogutud alamsaksa materjalist seesuguse struktuuriga üksused tervelt 90% koguhulgast (Simon 1988: 11).

Nagu on välja toonud Peter Grzybek, kujutab vellerismi keskmine osa ehk ütleja endast repliigi ja situatsioonikirjelduse vahelist üleminekut, mis võib olla kahesuguse olemusega: funktsionaalne (inkongruentne) vastuolu ehk spetsiifiline suhe esimese ja kolmanda osa vahel või siis neutraalne üleminek kahe, iseenesest juba ambivalentse n-ö raamistava osa vahel (Grzybek 1994: 287). Ütleja rollis võib seejuures esineda nii inimene, loom, taim, üleloomulik olend, artefakt, loodusnähtus kui ka abstraktne mõiste (Bõkova 1984: 285). Kuigi seesugune kolmandale isikule omistatud tsitaat on mõeldud üldistusena, rakendatakse seda kaude oma hinnangute väljendamiseks: vellerismi kasutaja distantseerib ennast öeldavast, pannes kellegi teise suhu enamasti mingi tuntud ütluse või fraasi. Heinrich L. Cox on aga osutanud, et seesugune omistamine võib tähendada ka nendesamade tsiteeritavate väljajätmist (Cox 2007: 239). On toodud esile, et velleristlike ütluste puhul saab rääkida kahest situatsioonist ja kahest kõnelejast: ühe moodustab n-ö klišeeline ülekantud tähenduses keeleline fenomen, teine on tegelik kõnesituatsioon koos reaalse kasutajaga (Bõkova 1984: 276).¹³

Vellerismi tsitaadi-positsioonis on tihtipeale kasutatud vanasõna või mingit muud klišeelist ütlust.¹⁴ Üks vellerismide alaliike sisaldab mingit ladinakeelset sententsi ja selle omakeelset kommentaari, millest ka nimetus *makaroonilised vellerismid* (Taylor 1930: 206–207). Vanasõna kasutamine vellerismi koosseisus on jätnud jälje ka vellerismi tähistavatele terminitele eri keeltes. Nii on saksakeelses teadusterminoloogias kasutatud vellerismi kohta lisaks terminile *Sagwort* samaaegselt ka selliseid, mis otseselt osutavad seosele just vanasõnaga: *apologeetiline vanasõna*, *näide-vanasõna* (*apolog(et)isches Sprichwort*, *Beispiel(s)-Sprichwort*).¹⁵ Need terminid sisaldavad viidet, et konventsionaalsed vanasõnad on paigutatud konteksti, mis muudab nad harjumuspärasest teistsuguseks, andes neile aforistliku või sententsiaalse olemuse.

Ka situatsiooniga suhestumise poolest on vanasõnad ja vellerismid teineteise sarnased. Permjakov on nende põhifunktsioonina nimetanud „reaalse situatsiooni verbaalset modelleeri-

13 Fionnuala Williams toonitab oma monograafias iiri vellerismidest sedagi tööka, et kuigi need tekstid on kirjapanduna monoloogid, võib nende tegelikuks esitussituatsiooniks olla ka dialoog, s.t üks osaline n-ö velleriseerib teise osalise öeldu (Williams 2002: 24–25).

14 Huvitaval kombel ei kinnita mitmed uurimused aga seda laialtlevinud arusaama, et vellerismis ongi keskne just vanasõna. Nii on näiteks alamsaksakeelses materjalis seesuguste ütluste osakaal u 20% (Simon 1988: 12), soome keeles veelgi väiksem – kõigest 4% (Järviö-Nieminen 1959: 110).

15 Winfried Hofmannilt pärineb põhjalik ülevaade saksakeelse terminoloogia ajaloolisest kujunemisest (Hofmann 1959).

mist" (Permjakov 1975: 255). See tähendab, et sedalaadi keeleüksused ei ole mitte pelgalt mingi situatsiooni tähistajad, vaid nad modelleerivad situatsiooni, kasutades selleks ilmekaid kujundeid, mis on üldiselt mõistetavad. Samasse rühma paigutab Permjakov ka valmid ja monoloogilised anekdoodid. Päris märkimisväärsel osal vellerismidest ongi kokkupuutepunkte mitmesuguste narratiivse folkloori liikidega, nagu rahvajuttude, muinasjuttude, iseäranis loomamuinasjuttude ja valmidega, aga ka anekdootidega. Sellest tihedast seosest annavad jällegi tunnistust just saksakeelsed vellerismi märkivad terminid: *anekdootlik ütlus*, *naljand-ütlus*, *mininaljand* (*Anekdotenspruch*, *Schwankspruch*, *Mini-Schwank*). Saksakeelses uurimistöös ongi pikka aega keskendunult uuritud just rahvajuttude ja rahvanaljandite, iseäranis rahvapärase jutuliigi švanki ja vellerismi suhet. Jututraditsiooniga seostuvaid vellerisme tavatsetakse pidada vanimaks vellerismide kihistuseks. Tänu antiikvalmid ja muinasjuttude avaldamisele niinimetatud rahvaraamatutes püsisid seal sisalduvad vellerismid ka kauem suulises pärimuses. Üritades eritleda ütluste genealoogiat, on saksa rahvajuttude uurija Siegfried Neumann esile toonud, et juttude niinimetatud kahanemine apologetilisteks vanasõnadeks ehk teisisõnu vellerismideks on seisnud kõrvuti vastupidise protsessiga, s.t vellerismidest juttude kujunemisega (Neumann 1968: 265). Ta on aga ka rõhutanud, et seesuguseid seoseid tuleb enne järelduste tegemist välja selgitada võimalikult suure hulga materjali põhjal. Heinrich L. Cox ja Jurjen van der Kooi, kes on uurinud vellerismide ja narratiivse rahvalooma seoseid Madalmaade näitel, on sedastanud, et arengusuunda on sajandeid hiljem siiski keeruline tuvastada (Cox, van der Kooi 2010). Kuna jututraditsiooni tavatsetakse siiski üldiselt pidada vanemaks, siis vellerismidele omistatakse teisesust ehk neid peetakse pigem juttudest pärinevaks. On oletatud sedagi, et kui kadus n-ö taustateadmus, pikem arendatud jutt, mis aitas nappi ütlust mõista, taandus käibest ka vellerism. Kuid leidub alati erandeid, mis osutavad, et väljendi mõistmiseks ei ole vajagi teada narratiivi, kuna ütluses endas sisaldub jutu iva. Märksa enam on aga siiski neid tekste, kus need seosed on märksa komplitseeritumad, teisisõnu, vellerisme on muudetud nii tugevalt, et nende äratundmiseks peab olema tuttav nende lähtematerjaliga.¹⁶ Grzybek on soovitanud aga seesugustes ühisjoontes näha mitte niivõrd geneetilisi seoseid, kuivõrd arusaamade ja väärtuste kultuuriliste stereotüüpide kajastust (Grzybek 1994: 287).

Vellerismi tulek eesti keelde

Nagu mainitud, on vellerismide populaarsus keeliti olnud üpris erinev. Püüdes tuvastada vellerismide kui iseseisvate üksuste levimist ühest keeleruumist teise, siis paralleelsele, mis viitaks laialdasele laenamisele, esineb eri keelte aineses napivõitu. See annabki alust Taylorile

16 Soome materjali uurinud Kari Laukkanen on avaldanud arvamust, et kui üldse, siis on võimalik midagi kindlalt väita üksnes seal, kus on selgelt näha vellerismi pärinemine mingist kindlast jututüübist (Laukkanen 1961: 180).

väita, et tegelikult on vaid väike hulk vellerisme levinud laiemalt (Taylor 1962: 216). Küll on aga osutatud naabermaade vastastikustele mõjudele.¹⁷

Eesti puhul on folkloristid märkinud, et siin „ei ole vellerisme üldiselt palju“ (Laugaste 1977: 281) või suisa, et seesugune loome peaaegu puudub meie suulises traditsioonis (Krikmann 1997: 34). Tõepoolest, erinevalt naaber-sugulasrahvast soomlastest või meid kultuuriliselt mõjutanud sakslastest, näib vellerism olevat eestlaste seas läbi aegade väheviljeldud vorm. Sellele osutab selgelt asjaolu, et rahvaluulearhiivi, murdekeelekogude ning vanema tarbekirjanduse põhjal loodud kõnekäändude kartoteegist leiab vaid ligikaudu 500 vellerismina määratletud teksti.¹⁸ Vähene esilduvus rahvatraditsioonis on ka põhjuseks, miks praeguseni puuduvad uurimused eesti vellerismidest. Kui üldse, siis on siinsed folkloristid käsitlenud velleristlikke ütlusi just nende paralleelide tõttu teiste rahvaluuleilmingutega. Nii on vellerismist põgusalt kirjutanud Ingrid Sarv oma uurimuses kõnekäändude suhetest muinasjuttudega (Sarv 1964) ja Arvo Krikmann ülevaates ütluste paralleelidest naljandiga (Krikmann 1997).¹⁹ See siiski ei anna põhjust rääkida võõrast suulise väljenduse vormist ega ka millestki, mis kuulub kaugesse minevikku, kuna vellerisme kohtab tänapäevagi keelekasutuses.²⁰ Küll võib väita, et vellerismi koht eesti traditsioonis on olnud mõneti eripärane.

Millega võiks siis põhjendada vellerismide esmapilgul mitte eriti viljakat arengut Eestis? Ühe võimalusena tasub kaaluda Järviö-Niemineni hüpoteesi, mille ta esitas Soome vellerismi-traditsiooni kohta (Järviö-Nieminen 1959: 51). Nimelt osutavad sealsed varasemad rahvaluule-kirjapanekud, et ülekaalukalt on vellerismide viljelemine olnud populaarne eelkõige maa lääneosas. Seda seisukohta toetab ka Pentti Leino, kes oma uurimistöös Ida-Soome vellerismidest (rõhuasetusega Karjalal) on täheldanud, et vellerismide üleskirjutused on sealkandis napid ning piirduvad peaaesjalikult ülemaaliselt tuntud ainesega. See on tähelepanuväärne seik, kuna on üldteada, et just sellest Soome piirkonnast on talletatud rikkalikult rahvaluulet, mida pealegi peetakse võrreldes muu maaga ka eripäraseks. Leino toob esile, et ilmsete läänepoolsete mõjutustega väikevorm ei suutnud Karjalas koduneda ka veel mitte 1930. aastateks (Leino 1970: 257). Seesuguse erisuse taga on oletatud mitmete mõjurite

17 Skandinaavia paralleelidest soome vellerismidega on kirjutanud näiteks Pirkko Sallinen (1969).

18 Võrdluseks – Soome Kirjanduse Seltsi rahvaluulearhiivis on 50 000 kirjapanekut (SKS 2017).

19 Lisaks pärineb Krikmannilt rahvaluule lühivormide loengu tarbeks koostatud Järviö-Niemineni raamatu konspekt, milles ta paaris kohas osutab ka paralleelidele eesti aineses (Krikmann 1998).

20 Näiteks veel 1990. aastatel on rahvaluulearhiivi laekunud nii vanemaid kui kaasajale viitavate tegelastega vellerisme. Samuti on vellerismidel kindel koht ka tänapäeva internetiloomes.

kooslust: nii vellerismi-lembese Rootsi mõju-ulatusest väljajäämist kui ka pärimuse kogumise eripära, mis väljendus keskendumises sellele osale rahvaluulest, mis sobis tollase arusaa-maga õigest ehedast rahvaluulest. Ühe põhjusena on välja toodud aga ka kalevalavärsi tugevam mõju Soome idaosas – just selles traditsioonis on nähtud pikaajast vastupanu vellerismi-vormile. Viimasest lähtuvalt võiks oletada sama suundumust ka Eestis, kus regi-värss oli varasemas pärimuses keskne poeetiline ilming.

Esimeseks allikaks vellerismide kasutusest Eestis on omaaegne kirjavahetus. Nimelt mainib Friedrich Reinhold Kreutzwald oma kirjas Friedrich Robert Faehlmannile 24. aprillil 1841. aastal üht saksakeelses kultuuriruumis väga tuntud vellerismi: „Enam kui kaksküm-mend aastat teed andis üks tõlner Tallinnas üht lobisevat-lehte (Klatschblatt) välja, mille motoks oli: „Nalja peab tehtama – ütleb talumees – ja kutistab oma naist ahjuhargiga“ (Kreutzwald 1976: 27). Ühe kunagi Tallinnas väljaantud ajalehe iseloomustamiseks kasuta-tud väljend näitab, et kirjanik oli sedasorti ütlusest teadlik. Kuna Kreutzwaldi lugemisvara sekka kuulusid peaaesjalikult saksakeelsed väljaanded ja ka tema peamiseks suhtluskeeleks oli saksa keel, siis pole midagi imestusväärset saksa päritolu väljendite sattumises tema keelekasutusse. Näiteks Hoefer toob oma väljaandes sellest populaarsest alamsaksakeelsest ütlusest ära rohkesti variante. Saksa vanasõnauurijs Karl Friedrich Wilhelm Wander esitab oma monumentaalses teoses „Deutsches Sprichwörter-Lexikon“ („Saksa vanasõnade-leksi-ikon“) (1867–1880) mitmesugustele allikatele toetudes ligi kümnekond eri tegelastega teksti. Vanimad nendest seotud kuradi või trikster Uelenspiegeliga. Levinuimaks variandiks võib vähemalt Wanderi leksikoni põhjal pidada siiski sellist, kus nimetatakse meest/Hansu ja naist/Gretchenit.²¹ Seda allikat, kustkaudu ütlus Kreutzwaldini jõudis, on väga keeruline tuvastada. Wanderi näidete allikatena toodud kogumikud pärinevad kõik hilisemast ajast.

Kreutzwaldi kirjas möödamindes tsiteeritud teksti võib pidada esmakordseks (säilinud) näiteks vellerismi kasutusest eesti keeles, kuid siin ei ole seda veel täpsemalt määratletud ega analüüsitud. Esimese eesti vellerismiteksti kui folkloorinähtuse pani Kreutzwald kirja aga paarkümmend aastat hiljem. Nimelt leidub tema käsikirjalises vanasõnade ja kõnekäändude kogus 1864. aastast nr 649 all järgmine ütlus: „Mustlane peeretas enne joomist vee sisse ja kiitis: palju parem kui paljas vesi“ (EKLA, f 63, m 4: 23).²² Ütluse toob ta ära ka kirjas Georg Julius von Schultzeile (Schultz-Bertramile) 1864. aasta 10. mail, esitledes seda kui eesti vanasõna:

21 Ütlust on seostatud ka Martin Lutheriga, täpsemalt sisalduvat see tema käsikirjalises vanasõnadekogus (Mieder 1999: 248).

22 Täpne dateering puudub, oletatavasti lõpetatud aastal 1864.

Ka saksa vanasõnade hulgas esineb mõnikord sedalaadi rahvalikke naljasähvatusi, nagu näiteks „Kõik on hea, mis jumal annab, nõnda on siis see, mis ema annab, parem! sõnas poiss, kui vares tema võileivale sittus“. Üks eesti vanasõna ütleb: „Mustlane peeretas enne joomist vee sisse ja kiitis: palju parem kui paljas vesi!“ (Kreutzwald 1959: 173.)²³

Kreutzwald, kes 1864. aastal oli oma vanasõnade ja kõnekäändude kogu viimistlemas, pöördus tuttavate estofiilide poole sooviga, et talle saadetakse selle täiendamiseks lisamaterjali. Oma vastuses sama aasta 17. aprillist juhtis baltisakslasest keeleteadlane Franz Anton Schiefner tema tähelepanu Hoeferi publikatsioonile, mis oli 1862. aastal ilmunud teise trükina:

Sest see, kuidas ja mis rahvas räägib, on alati väga huvitav ja õpetlik. Võib olla on Teile silma puutunud raamatuke, mis kannab tiitlit „Wie das Volk spricht. Sprichwörtlichen Redensarten. 4-te Auflage. Stuttgart, 1862“. Väljaandja on Edmund Höfer. Sealt leiata asju, et naera end või haigeiks. (Schiefner 1953: 309.)

Kirjas Schultz-Bertramile toodud näitetekstidele eelneb arutlus sündsusetutest sõnadest ja samasugustest ütlustest saksa keeles ning üleskutse otsida ning koguda sarnaseid ütlusi ka eesti keeles. Ülaltoodud katkendi esimene näitetekst sisaldub ka Hoeferi publikatsioonis – võimalik, et Kreutzwald oli Schiefneri lugemissoovitus järginud või siiski pelgalt tsiteeris viimase kirjas toodud näidet.

Kreutzwaldi poolt eesti vanasõnaks nimetatud vellerismi toob esimeses eesti keele ja rahvaluule väljaandes „Aus dem inneren und äusseren Leben der Ehsten“ (1876) ära ka Ferdinand Johann Wiedemann. Tuginedes Arvo Krikmanni uurimistööle, saab väita, et just Kreutzwaldi käsikiri oli selleks algallikaks, kust käsitletav väljend leidis tee teistesse eesti rahvaluulet sisaldavatesse käsikirjalistesse kogudesse, varasematesse väljaannetesse ning sealtkaudu osaliselt ka esimestesse rahvaluule kirjapanekutesse (Krikmann 1996).

Kreutzwaldi toodud ütluses esinev repliik on eesti keeles laialt tuntud. Napis sõnastuses nendingut „parem ikka kui paljas vesi“²⁴ võiks olemasolevate rahvaluuleandmete alusel pidada vellerismi lühenenud versiooniks, kus säilinud on vaid tsitaat, mitte isik ega situatsioon. Eestikeelsel ütlusel on tugevaid seoseid narratiivse rahvapärимusega, iseäranis looma-

23 Võrreldes kirja tõlget saksakeelse originaaliga, ilmneb, et tõlkes sisaldub tekst sellisena, nagu see on Kreutzwaldi vanasõnade käsikirjas, aga mitte otsetõlgituna: „Im Estnischen heisst ein Spr.: Der Zigeuner furzte vor den Trinken ins Wasser u. sprach: damit etwas Stärkendes hinein kommt“ (EKLA, f 169, m 378: 1, l. 90) – „Eesti keeles on üks vanasõna: Mustlane peeretas enne joomist vee sisse ja ütles: et midagi toekamat saaks sisse“.

24 Võrdluseks eesti vanasõnana fikseeritud tüüp EV 8282 „Paks ikka parem kui paljas vesi“ (EV 1983: 596).

muinasjutu („Varese õlu“)²⁵ ja naljandiga („Hiidlase õlletegemine“). Žanriliselt on seejuures paljud tekstid piiripealsed, kuna põimivad omavahel eri motiive ja tegelaskujusid. Tähelepanuvääriv on ka seik, et varaseimad selle motiiviga naljanditeksid on kirja pandud eranditult üksnes Virumaalt. See asjaolu annaks põhjust pidada tõenäoliseks, et Kreutzwald toetus oma kodukandi rahvajututraditsioonile. Igal juhul ei ole täpselt samasugust vellerismi õnnestunud leida ei saksa ega meie lähirahvaste materjali hulgast.

Vellerismide jõulisemast tulekust eesti keelde saab rääkida alles alates 1880. aastatest, nimelt omaaegse populaarseima lugemisvara, kalendrikirjanduse vahendusel. Suundumust, et varaseimad velleristlikud tekstid pärinevad trükisõnast, on märgitud ka Saksamaa ja Madalmaade vellerismi-traditsiooni puhul (Neumann 1968: Cox, van der Kooi 2010). Just esinemist kirjalikes allikates, sh juturaamatutes, kalendrites ja kooliõpikutes, peetakse ka põhjuseks, miks teatud vellerismid on kauem käibes püsinud. Kirjalikud allikad kalduvad teadupärast toimima folkloori-traditsiooni võimendajatena ja säilitajatena.²⁶ Võrreldes seda varaseimat eesti trükisõnas ilmunud ainek muude keeltega, ilmneb tugev saksa ainese mõju, mis meie kirjakeele arengut silmas pidades on ka loomulik. Nii näitas 1881. aastal ilmunud „Kodumaa Kalendri“ rubriigis „Mõned naljasõnad“ sisaldunud tekstide lähivaatlus, et need pärinevad eranditult kõik eelmainitud populaarsest Hoeferi kogumikust. Äratoodud tekstide lõpus on märgitud ka autori nimi – Dr. Bertram. Kuna Hoeferi koostatud publikatsioonist ilmusid arvukad uustrükid, saab üksnes oletada, milline neist võis sattuda Schultz-Bertrami käsutusse. Kindlasti ei ole selleks väljaanne aastast 1862, mida Kreutzwaldile soovitas Schiefner – Schultz-Bertrami 50 tekstist üheksale ei leidunud sealt vastet. Küll aga sisalduvad kõik tekstid Hoeferi 1870. aasta täiendatud väljaandes. Schultz-Bertrami väljakorjatud ja vähesel määral mugandatud tekstid Hoeferi publikatsioonist osutusid olevat peaaesjalikult Saksamaa alamsaksakeelsest põhjaosast – Mecklenburg-Vorpommenist, Alam-Saksimaalt või Schleswig-Holsteinist. Üks toodud tekstidest on seesama, mida kohtasime Kreutzwaldi 1841. aasta kirjavahetuses: „See on aga mängu pärast, ütles Hans ja kõdistas Krõõtat saeviglag“ (Schultz-Bertram 1881: 97).

Schultz-Bertrami valitud tekstide hulgas on aga veel mõned velleristlikud ütlused, millele leiab paralleele juba märksa varem ilmunud eestikeelsetest trükistest. Esimeseks on 1850. aasta „Ma-rahwa Kalender“: seal ilmunud jutt pealkirjaga „Kes teise vaevast vässib?“

25 Rahvusvahelises muinasjuttude tüübikataloogis leiab sarnase motiiviga jutud eri keeltes numbril ATU 234 A* alt.

26 Heinrich L. Cox on just Lääne-Euroopa näitel toonud välja, miks ongi mingi vellerismi niinimetatud alguspunkti peaaegu võimatu tuvastada – 20. sajandini pigem kopeeriti ja levitati juba koostatud tekstikogumikke kui pandi kirja tekste rahvasuust (Cox 2007: 236).

kujutab endast talupoja ja kohtuniku dialoogi ning pöördub ütlusega, mis saksakeelses traditsioonis on tuntud vellerismina. See tekst kinnitab eespool kirjeldatud narratiivse loome ja velleristliku ütluse tihedat läbipõimumist.

Tallopöög tõi kohtosaksale härja pariga koorma puid ja küssis selle eest üks taaler. Saks piddas sedda kalliks. Tallopöög ütles: „Teie lassete õiguse mõistmisse eest ka taalri maksa ja polle Teil seal jures ühtegi vaeva.“ – „Jah söbber,“ hüüdis saks, „se on ka pea töö.“ – „Se on ka pea töö“, vastas tallopöög, „minno härjad weddasid ka peaga“. (Ma-rahwa Kalender 1850.)

Studeerimisega on teil küll wist palju waewa, ütles wöörmünder kirikuherrale, seda ma näen oma hargdest: peaga töö on raske töö. (Schultz-Bertram 1881: 95.)

Vaatamata jutukese rahvapärasele laadile ja esinemisele ka hilisemates eesti rahvaluule kirjapanekutes, viitab just Schultz-Bertrami tekst võimalikele saksa mõjudele, kuna ta, nagu juba märgitud sai, võttis tekstid Hoeferi väljaandest ja tõlkis need eesti keelde. Kalendrijutu autori ja algupära väljaselgitamine osutub aga keeruliseks. Selle kirjutajaks võis olla Johann Voldemar Jannsen, kes tegi kaastööd Pärnu kirjastaja Friedrich Wilhelm Bormiga, „Ma-rahwa Kalendri“ väljaandjaga. Kalendris ilmunud jutte seostatakse ka Johann Heinrich Rosenplänteriga, kelle käsikirjalisest materjalist on väidetavalt leitud kalendrilisades ilmunud lühijutte, sealhulgas koos mõnede saksakeelsete allikaviidetega (Annus 2000: 107).²⁷

Küll saab Jannsenist rääkida märksa kindlamal toonil teise teksti puhul, mis esineb samuti ka Schultz-Bertramil. Nimelt leiab Jannseni juturaamatust „Püssipappa essimessed Külla-Juttud külla rahwale. Essimenne öhtu“ (1854) rohkelt juttude sisse põimitud kujundlikke ütlusi, sh ühe rahvusvaheliselt klassikalisemaks peetava vellerismiteksti:²⁸

„Sedda ma kulen“ — ütles üks kurt, kui ta kõrwalopso sai. Nenda naeris meister Perdi walle peäle. Agga Pert ei mõistnud sedda mitte, waid walletas nenda, et õige inimessel silmad ja kõrwad kinni jaid, ja meister kihhutas tedda narri ikka weel takka. (Jannsen 1854: 27.)

27 Kõnealuse jutu puhul võiks Rosenplänteri autorlust kinnitavaks seigaks taustaandmeid arvesse võttes pidada nii ortograafiat (õ-tähe kasutus) kui jutulaadi: anekdootlik veste sellest, kuidas talupoeg kavaldab üle saksa, erineb sisu poolest Jannseni moraliseerivatest ja alalhoidlikest-manitsevatest kirjutistest.

28 Vanimata vellerismide hulka kuuluvad tekstid, milles viidatakse pimedale või kurdile, kes olevat midagi õelnud. Varaseim samateemaline ingliskeelne trükitud tekst pärineb Miederi ja Kingsbury andmetel 16. sajandi algupoolest (Mieder, Kingsbury 1994: xv–xvi). Seejuures avaldavad samad uurijad aga ka arvamust, et üpris tõenäoliselt sisaldasid niisugused tekstid algselt pärisnime, mis konkreetse konteksti ununedes asendati palju üldisema tegelaskujuga nagu „pime/kurt mees“.

Ka siinkohal saab rääkida saksakeelse originaali tõlgitud ja mugandatud versioonist, kuna Jannseni algallikaks oli saksa autori W. O. von Horni koostatud populaarne rahvaraamat „Õhtune koosviibimine“ („Die Spinnstube“) aastast 1852. Võrreldes seda vellerismi „Kodumaa Kalendris“ tooduga: „Ime, mis kõik maa peal kuuldakse, ütles kurt Pärtel“ (Schultz-Bertram 1881: 97), võib näha erinevust, ent koomilisuse element on üks ja seesama.

Olgu selleks siis muukeelsed eeskujud või mingid muud asjaolud, igal juhul pidasid kalendrikoostajad vellerisme sobilikuks materjaliks eestikeelsete kalendrilisade jaoks hiljemgi. Nii said Bertrami esitatud vellerismid lisa Gresseli 1883. ja 1885. aasta „Eesti-ma rahwa kalendrites“: esimeses 5, teises 4 teksti. Taaskord on võimalik tuvastada saksa populaarse väljaande mõju, nimelt sisalduvad kõik üheksa teksti Hoeferi 1870. aasta väljaandes. Torkab silma seegi, et osa tekstidest on samad mis Bertramil. Ent erinevalt „Kodumaa Kalendris“ toodust on siinsete tekstide sedapuhku anonüümne vahendaja näinud rohkem vaeva nende eestipärastamisega kohalikule lugejale. Toon siinkohal võrdluseks kaks Gresseli kalendri teksti kõrvuti Schultz-Bertrami esitatutega:

Ei keegi pese rebast ega jänest, vabandas ennast Kaije Mai, kui tema laps karpas jalgadega õues ümber jooksis (Eesti-ma rahwa kalender 1881: 64). – Jänes ja rebane on ikka siledad, et küll neid keegi ei pese, ütles laisk ema ja jättis lapsed pesemata (Schultz-Bertram 1881: 96).

Ega see maksa m'ul midagi, ütles Palavere Aadu, kui ta oma poisile püksimõetu võttis (Eesti-ma rahwa kalender 1884: 63). – Ega see ei kesta, mis ei maksa, ütles isa pojale ja andis talle keppi. (Schultz-Bertram 1881: 95).

Võrreldes neid tekste Hoeferi omadega, torkab silma, et saksakeelsetes tekstides tegijat tähistav üldmõiste (talupoeg, naine, poiss) on tõlgetes asendatud eesti päris- või hüüdnimedega.

Kokkuvõtteks

Vellerism on kujundliku keele ilming, mis on mõneti vähem iseseisev, kui rahvaluule alaliigile enamasti tunnuslikuks peetakse. Ühelt poolt on tal tihedad seosed teiste rahvaluule liikidega, iseäranis lühivormide (vanasõnade, kõnekäändude) ja narratiividega (naljandite, muinasjuttudega), teisalt kirjandusega, mistõttu saab vellerismist rääkida kui paröömilisest üksusest, aga samuti kui kirjanduslikust nähtusest. See, kas vellerismi pidada folkloori alaliigiks või kirjanduslikuks stiilivõtteks, sõltub peaaesjalikult uurimismaterjalist. Vaatamata piiripealsusele ja isegi kohatisele efemeersusele on seda sorti loomel aga kahtlemata kultuurilis-ajalooline väärtus, kuna see kajastab inimeste arusaamu ümbritsevast, tehes seda läbi kõverpeegli. Samuti tuleb neis tekstides ilmsiks tugev laenulisus, kultuurikontaktide kaudu siia jõudnud muukeelse ja -meelse materjali sobitamine oma koduse olustikuga. Ka Eestis võib pidada vellerismi millekski, mida pigem on vahendatud teistest keeltest, varasemate

keelenäidete puhul peaausjalikult saksakeelsetest allikatest. Vaatamata napile esilduvusele eesti rahvaluulematerjalis ei ole põhjust pidada vellerismi siinmail tundmatuks. Edaspidiste uuringutega tuleks välja selgitada, missugusel määral kodunes see väikevorm eesti keeles, mis oli neile tekstidele iseloomulik, milline on olnud nende osakaal ilukirjanduslikus loomes ja milline rahvalikus suulises traditsioonis, ning lõpuks sedagi, milline on vellerismi koht tänapäevases keekekasutuses.

Kirjandus

Alster, Bendt 1975. Paradoxical Proverbs and Satire in Sumerian Literature. – Journal of Cuneiform Studies, Vol. 27, No. 4, pp. 201–230. – DOI: 10.2307/1359323.

Annus, Endel 2000. Eesti kalendrikirjandus 1720–1900. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.

Aurich, Claudia 2012. Proverb Structure in the History of English: Stability and Change. A Corpus-Based Study. (Phraseologie und Parömiologie, 26.) Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Baer, E. Florence 1983. Wellerisms in „The Pickwick Papers“. – Folklore, Vol. 94, No. 2, pp. 173–183. – DOI: 10.1080/0015587x.1983.9716275.

Bõkova 1984 = A. A. Быкова, Семиотическая структура велеризмов. – Паремииологические исследования. Сборник статей. Ред. Г. Пермяков. Москва 1984, с. 274–293.

Cox, L. Heinrich 2007. Wellerismen als Spiegel des Fremd- und Selbstbildes in Flandern, Friesland und den Niederlanden. – Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde, Heft 52, S. 233–247.

Cox, L. Heinrich, Jurjen van der Kooi 2010. Wellerismen al Reduktionsstufe von Erzähltypen, Erzählungen und Anekdoten in der niederländischen, friesischen und flämischen Überlieferung. – Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde, Heft 55, S. 61–84.

Dickens, Charles 1837. The Posthumous Papers of the Pickwick Club. London: Chapman and Hall.

Dickens, Charles 1948. Pickwick-klubi järelejäänud paberid. II köide. Tlk M. Sillaots. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst. [2. tr 1996]

Eesti-ma rahwa kalender 1881 = Eesti-ma rahwa kalender ehk Tähtaamat 1883 aasta peale. Tallinn: J. H. Gressel, 1881. – <http://www2.kirmus.ee/graf/index.php?ID=416> (1.02.2017).

Eesti-ma rahwa kalender 1884 = Eesti-ma rahwa kalender ehk Tähtaamat 1885 aasta peale. Tallinn: J. H. Gressel, 1884. – <http://www2.kirmus.ee/graf/index.php?ID=418> (1.02.2017).

EV 1983 = Anne Hussar, Arvo Krikmann, Erna Normann, Veera Pino, Ingrid Sarv, Rein Saukas, Eesti vanasõnad II. (*Monumenta Estoniae Antiquae* III. *Proverbia Estonica* II.) Tallinn: Eesti Raamat, 1983.

Gielen, Katiliina 2012. Marta Sillaotsa eksplitsiitne ja implitsiitne tõlkepoetika. – Methis. *Studia Humaniora Estonica*, nr 9/10. Tõlkeloo erinumber. Koost, toim A. Lange, D. Monticelli, lk 104–117. – DOI: 10.7592/methis.v7i9/10.571.

Grandl, Christian 2011. Demotische Wellerismen. – Enchoria. Zeitschrift für Demotistik und Koptologie, Bd. 32, 2010/2011, S. 5–8.

- Grzybek, Peter** 1994. Wellerism. – Simple Forms. An Encyclopaedia of Simple Text-Types in Lore and Literature. Ed. W. A. Koch. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, pp. 286–292.
- Hoefler, Albert** 1844. Ueber Apologische oder Beispiels-Sprichwörter in Niederdeutschen. – Germania, Bd. 6, S. 95–106.
- Hoefler, Edmund** 1855. Wie das Volk spricht. 524 Sprichwörtliche Redensarten. Als Manuskript gedruckt. Stuttgart: Verlag von Adolph Krabbe.
- Hoefler, Edmund** 1862. Wie das Volk spricht. Sprichwörtliche Redensarten. Vierte vermehrte Auflage. Stuttgart: Verlag von Adolph Krabbe.
- Hoefler, Edmund** 1870. Wie das Volk spricht. Sprichwörtliche Redensarten. Sechste stark vermehrte Auflage. Stuttgart: Verlag von Adolph Krabbe.
- Hofmann, Winfried** 1959. Das Rheinische Sagwort. Ein Beitrag zur Sprichwörterkunde. (Quellen und Studien zur Volkskunde, 2.) Siegburg: Verlag F. Schmitt.
- Hollington, Michael** (Ed.) 2013. The Reception of Charles Dickens in Europe. London: Bloomsbury Academic.
- Horn, W. O. von** 1852. Spinnstube. Ein Volksbuch für das Jahr 1852. Frankfurt am Main: J. D. Sauerländer's Verlag.
- Jannsen, Johann Voldemar** 1854. Püssipappa essimessed Külla-Juttud külla rahwale. Essimenne öhtu. Tartu: H. Laakmann.
- Järviö-Nieminen, Iris** 1959. Suomalaiset sanomukset.//Finnish Wellerisms. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kitton, Fred G.** (Ed.) 1886. Dickensiana. A Bibliography of the Literature Relating to Charles Dickens and his Writings. London: Georg Redway, York Street, Covent Garden.
- Kjaer, Iver** 1971. Wellerisms in Earlier Danish Tradition. – Proverbium, Vol. 16, pp. 579–582.
- Kreutzwald, Friedrich Reinhold** 1959 = Fr. R. Kreutzwaldi kirjavahetus IV. Kirjad G. Schultz-Bertramile ja teistele, 1859–1874. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1959.
- Kreutzwald, Friedrich Reinhold** 1976 = Fr. R. Kreutzwaldi kirjavahetus I. Kirjad Fr. R. Faehlmannile, D. H. Jürgensonile ja teistele, 1833–1866. Tallinn: Eesti Raamat, 1976.
- Krikmann, Arvo** 1997. Sisesevaated folkloori lühivormidesse I. Põhimõisteid, žanrisuhteid, üldprobleeme. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Laugaste, Eduard** 1977. Eesti rahvaluule. Teine, parandatud ja täiendatud trükk. Tallinn: Valgus.
- Laukkanen, Kari** 1961. Savolainen pirusanomus. – Kotiseutu, nro. 8, s. 178–183.
- Leino, Pentti** 1970. Wellerismin leviäminen Karjalaan. – Kalevalaseuran Vuosikirja, nro. 50, s. 245–263.
- Litovkina, Anna T.** 2014. „I see,” said Tom icily: Tom Swifties at the beginning of the 21st century. – European Journal of Humour Research, Vol. 2, No. 2, pp. 54–67. – DOI: 10.7592/ejhr2014.2.2.litovkina.
- Loomis, Charles Grant** 1949. Traditional American Word Play: Wellerisms or Yankeeisms. – Western Folklore, Vol. 8, No. 1, pp. 1–21. – DOI: 10.2307/1497156.
- Loomis, Grant Charles** 1955. Wellerisms in „Punch“. – Western Folklore, Vol. 14, No. 2, pp. 110–113. – DOI: 10.2307/1496994.
- Loukatos, L. Demetrios** 1967. Wellèrismes „latents“. – Proverbium, Vol. 9, pp. 193–196.

Marahwa Kalender 1850 = Marahwa Kalender ehk Tähtramat 1851 aasta peale. Pärnu: W. Borm, 1850. – <http://www2.kirmus.ee/graf/index.php?ID=499> (1.02.2017).

Meri, Georg 1948. Dickensi esikromaan. – Charles Dickens, Pickwick-klubi järelajäänud paberid. Tlk M. Sillaots. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst, lk 5–18.

Mieder, Wolfgang 1999. Aphoristische Sagwörter aus Literatur und Medien. – Homo narrans. Studien zur populären Erzählkultur. Festschrift für Siegfried Neumann. Ed. C. Schmitt. Münster: Waxmann, S. 223–250.

Mieder, Wolfgang, Stewart A. Kingsbury 1994. A Dictionary of Wellerisms. New York; Oxford: Oxford University Press.

Neumann, Siegfried 1968. Sagwörter im Schwank. Schwankstoffe im Sagwort. – Volksüberlieferung. Hrsg. F. Harkort, K. C. Peeters, R. Wildhaber. Göttingen: Verlag Otto Schwartz & Co, S. 249–266.

Permjakov 1975 = Григорий Пермяков, К вопросу о структуре паремииологического фонда. – Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). Ред. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Нелкюдов. Москва 1975, с. 247–274.

Ruano, Pablo 2017. Análisis traductológico de los wellerismos en Las aventuras de Pickwick, de Benito Pérez Galdós. – Babel, Vol. 6. [Ilummas.]

Sallinen, Pirkko 1969. Skandinavische Entsprechungen finnischer Wellerismen. – Proverbium, Vol. 15, S. 390–395.

Sarv, Ingrid 1964. Kõnekäänu suhetest rahvaluule teiste liikidega. – Töid eesti filoloogia alalt. // Труды по эстонской филологии I. (Tartu Riikliku Ülikooli toimetised, 162.) Toim P. Palmeos. Tartu: Tartu Riiklik Ülikool, lk 130–160.

Schiefner, Franz Anton 1953 = Fr. R. Kreutzwaldi kirjavahetus III. Fr. R. Kreutzwaldi ja A. Schiefneri kirjavahetus, 1853–1879. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1953.

von Schultz-Bertram, Georg Julius 1881. Mõned naljasõnad. – Kodumaa Kalender 1882 aasta pääle. Tartu: Schnakenburg. – <http://www.digar.ee/arhiiv/nlib-digar:103373> (1.02.2017).

Seiler, Friedrich 1922. Deutsche Sprichwörterkunde. München: Beck.

Simon, Irmgard 1988. Sagwörter. Plattdeutsche Sprichwörter aus Westfalen. Münster: Aschendorff.

Speroni, Charles 1953. The Italian Wellerism to the End of the Seventeenth Century. California: University of California Press.

Spielmanns-Rome, Elke 2014. Chinesische Sagwörter (*xièhòuyǔ* 歇后语) in lexikographischen Quellen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. – <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2014/3688/3688.htm> (1.02.2017).

Taylor, Archer 1962 [1931]. The Proverb and an Index to The Proverb. Hatboro, Pennsylvania: Folklore Associates.

Tidwell, N. James 1950. Wellerisms in Alexander's Weekly Messenger, 1837–1839. – Western Folklore, Vol. 9, pp. 257–262. – DOI: 10.2307/1520742.

Wander, Karl Friedrich Wilhelm 1867–1880. Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk. Band 1–5, Leipzig: F. A. Brockhaus. – <http://www.zeno.org/Wander-1867> (1.02.2017).

Whiting, Bartlett Jere 1945. American Wellerisms of the Golden Age. – American Speech, Vol. 20, No. 1, pp. 3–11. – DOI: 10.2307/487134.

Wiedemann, Ferdinand Johann 1876. Aus dem inneren und äusseren Leben der Ehsten. St. Petersburg: Buchdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.

Williams, Fionnuala Carson 2002. Wellerisms in Ireland: Towards a Corpus from Oral and Literary Sources. (Supplement Series of Proverbium. Yearbook of International Proverb Scholarship, 12.) Burlington, Vermont: University of Vermont.

Veebiallikad

Justkui 1998–2005. Eesti kõnekäändude ja fraseologismide andmebaas. – <http://www.folklore.ee/justkui/andmebaas.php> (1.02.2017).

Krikmann, Arvo 1996. Tekstide päritolust ja rahvaehtsusest Kreutzwaldi vanasõnade ja kõnekäändude käsikirjas. Ettekanne Akadeemilise Rahvaluule Seltsi koosolekul 22. veebruaril 2006. – https://www.academia.edu/4630122/Tekstide_p%C3%A4ritolust_ja_rahvaehtsusest_Kreutzwaldi_vanas%C3%B5nade_ja_k%C3%B5nek%C3%A4%C3%A4ndude_k%C3%A4sikirjas (1.02.2017).

Krikmann, Arvo 1998. I. Järviö-Nieminen, Suomalaiset sanomukset (konspekt). – <http://www.folklore.ee/~kriku/PARINTRO/weller.htm> (1.02.2017).

SKS 2017 = Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Kansanrunousarkisto. Käsikirjoitukset: sananparret. – <http://neba.finlit.fi/kra/sananparret.htm> (1.02.2017).

Arhiiviallikad

[Fr. R. Kreutzwald,] [Vanasõnad ja kõnekäändud.] – EKLA, f 63, m 4: 23.

Fr. R. Kreutzwald, 72 kirja G. Schultz-Bertramile, 7. IV 1859–17. I 1874. – EKLA, f 169, m 378: 1.

Anneli Baran – PhD, Eesti Kirjandusmuuseumi folkloristika osakonna vanemteadur, Eesti-uuringute Tippkeskuse (CEES) liige, Eesti kõnekäändude ja fraseologismide andmebaasi arendamisega seotud riikliku uurimisprojekti juht. Keskseteks uurimistemadeks eesti keele lühivormide terminoloogia, fraseoloogiateooria, eesti keele rahvapäraste fraseologismide struktuur ja semantika, kujundkõne mõistmine psühholingvistilisest aspektist eeskätt noorema keelekasutajaskonna seas, kujundlik keelekasutus veebimeedias, fraseoloogia roll reklaamikeeles, fraseoloogilise kujundlikkuse ja visualiseerimise vahekord tänapäevastes interneti-ilmingutes.

E-post: [anneli\[at\]folklore.ee](mailto:anneli[at]folklore.ee)

About one specific minor form – Wellerism*Anneli Baran***Keywords:** folklore, literature, Charles Dickens, proverbs, humour, funny folk stories

My article focusses on a phenomenon of figurative speech called Wellerism. The term originates from a work of fiction, named after the central character of Charles Dickens's novel *the Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836–1837), Samuel Weller, who uses plenty of original expressions. Even today, the researcher of proverbs Archer Taylor is mistakenly considered to have coined the term Wellerism, although he only applied this term which had started to spread both in England and America already earlier, almost simultaneously with the publishing of the novel. We have to say that already the contemporaries of Dickens noticed that the expressions, which had become popular due to this work, were nothing new as figurative minor forms – such forms had been known in different languages already much earlier. Wellerism is defined as an expression consisting, as a rule, of three parts: a saying, a speaker and an accompanying sentence or a description of the situation. Some kind of a cliché, such as a proverb, can be used as the saying. The humorous moments, caused by the conflict between these two parts, play a central role here.

Similar expressions to Wellerism can be dated back for centuries, and more and more studies can confirm that they are spread among almost all nations. There is still no solid understanding about the precise starting point of the phenomenon or about whether such figurative expressions can be considered as the phenomena of folklore or literature. Traditionally, Wellerism is studied as a genre belonging to the so-called minor forms of folklore (proverbs, sayings), differentiating between popular or original Wellerisms and literary or secondary Wellerisms. The study of older texts is made difficult by the scarcity of known source materials because in the German cultural space, for example, such expressions have been extremely popular since the 15th century, but the use of them in printed texts was avoided for a long time because of their crude comics and obscenity. More suitable texts for study were not published separately, but were included in publications which contained proverbs. The only common area between these two lies in the presentation of proverbs as parts of Wellerisms, but with an entirely different aim of amplifying the grotesque, as the didacticism, characteristic to proverbs, is overridden by mockery.

Estonian-language Wellerisms have so far not been studied, only the relations between Wellerisms and narrative creativity have been briefly touched upon. Folklorists have even claimed that there are almost no Wellerisms in Estonian folklore since the number of recorded texts is very small when compared with other short folklore forms. Resulting from the current study, we can argue that Wellerisms reached the Estonian cultural space mainly via the German language in the second half of the 19th century. This is clearly confirmed by the correspondences between the learned men of the time who discussed the subject and suggested that relying on the example of the German language, such forms should be searched for in the Estonian language as well. However, such searches more often resulted in introducing Wellerisms into the Estonian language by Estophile Baltic Germans who started to publish such texts in books of popular applied literature such as calendars and in collections of stories. As expected, due to this, Wellerisms became popular and spread in the word-of-mouth communication. As the first recordings of Estonian folklore originate from about the same time, we can treat the Wellerism in Estonian folklore mostly as a short form influenced by printed literature having no original basis in folklore. Numerous examples of its relations with narratives, especially with anecdotes,

allow us to talk about the Wellerism as an existing, but not too prominent folklore genre. At the same time, although the number of recordings is small, we should not believe that this short form, which is widespread in different cultures and languages of the world, is only an unimportant side phenomenon in Estonian folklore having arrived under some foreign influence. Estonian Wellerisms have had their own role in the Estonian figurative language in the past as well as they have it today.

Anneli Baran – PhD; Senior Researcher, Department of Folkloristics, Estonian Literary Museum; member of the Centre of Excellence in Estonian Studies (CEES); leader of the national project related to the development of the database of Estonian sayings and phrases. Central research topics: terminology of Estonian short forms, theory of phraseology, structure and semantics of Estonian phrases, understanding of figurative speech from the aspect of psycholinguistics especially among pupils, figurative speech in the web media, role of phraseology in the language of advertising, relations between phraseological figurativeness and visualisation in the present-day Internet use.

E-mail: anneli[at]folklore.ee

Teatrietenduste sünkroontõlkest eesti keelest vene keelde aastatel 1944–1991

Karin Sibul

Teesid: Suuline teatritõlge on jäänud marginaalse tõlkeliigina uurijate tähelepanu alt välja nii Eestis kui ka mujal. aastatel 1944–1991 on Eestis regulaarselt tõlgitud teatrietendusi eesti keelest vene keelde Tallinna Riiklikus Akadeemilises Draamateatris (Eesti Draamateatris), teater Vanemuises ja Lydia Koidula nimelises Pärnu Draamateatris (Endla Teatris). Kahes teatris on olnud tööl koosseisulised tõlgid, Pärnus vabakutseline tõlk. Artiklis analüüsitakse intervjuusid tõlkidega ning üldistatakse suuliseks esitamiseks tõlgitud kirjaliku teksti ettekandmise eripärasusi. Osutatakse, et teatritõlge ei ole valmis teksti ette- ega pealelugemine, vaid lõplik tõlge sünnib reaajas, etenduse jooksul.

Märksõnad: taidetõlge, suuline tõlge, subtiitrid, sünkroontõlge

Sissejuhatuseks

Suulise tõlke kasutusvaldkondade analüüs aastate 1944 kuni 1991 kohta Eestis ei ole terviklik, käsitlemata teatrietenduste sünkroontõlget.¹ Artikli autori andmetel on etendusi enam-vähem regulaarselt tõlgitud kolmes Eesti teatris: eesti keelest vene keelde tõlgiti Viktor Kingissepa nimelises Tallinna Riiklikus Akadeemilises Draamateatris (aastast 1989 Eesti Draamateater), Riiklikus Akadeemilises Teatris Vanemuine (aastast 1989 Teater Vanemuine) ja Lydia Koidula nimelises Pärnu Draamateatris (aastast 1988 Endla Teater). Üksikuid etendusi on tõlgitud vene keelde ka ENSV Riiklikus Noorsooteatris (aastast 1994 Tallinna Linnateater), Riiklikus Akadeemilises Teatris Estonia (aastast 1997 Rahvuskooper Estonia) ja Viljandi Draamateatris Ugala (aastast 2007 Ugala Teater). Vene keelest eesti keelde on ajuti tõlgitud Riiklikus Vene Draamateatris (aastast 2005 Vene Teater).

Teatrietenduste sünkroontõlge on uurijate vaateväljast välja jäänud ka mujal maailmas, mitte ainult Eestis, ja alles ootab põhjalikumat käsitlust. Käesolev artikkel on teadaolevalt esimene Eestis, mis käsitleb seda suulise tõlke liiki. Põhjalikumalt on nii Euroopas, USAs kui Austraalias uuritud viipekeelse teatritõlke teooriat. Eestis on viipekeelset teatritõlget käsitleanud Hele-Riin Karring Tartu Ülikooli viipekeele õppekava lõputöös (Karring 2012), aga ka Liivi Hollman magistratöös (Hollman 2002) ja Kati Salo diplomitöös (Salo 2009). Teatris tehtavat tõlget (*theatre translation*) uuris esimesena multidimensioonilise tõlke raames Yvonne Griesel, keskendudes subtitreerimisele kui suulise ja kirjaliku tõlke hübriidvormile (Griesel 2000, 2009). Võõrkeelse etenduse arusaadavaks tegemiseks on mitmeid võimalusi: ülatiitrid, sünkroontõlge, sisukokkuvõtte kavalehel ja alternatiivsed võtted, näiteks tõlkija

1 Autor on varem avaldanud artikleid diplomaatilisest, parlamentaarsest, finants- ja õigustõlkest.

lõimimine etendusse tõlkima (Griesel 2005). Seda võimalust on Eesti teatris kasutanud Eino Baskin, võttes lavastajana endale ühel külalisetendusel tõlgi rolli (Alt 1984, Ivanova 1984, Ab 1984).

Teatritõlke mõiste

Eestikeelsetes uurimustes on praeguseks käsitletud teatritõlget kui viipekeelse tõlke abil etenduse kättesaadavaks tegemist kuulmispuudega vaatajatele (vrd Napier 2011). Viipekeelse teatritõlke tunnustatud uurija Julie Gebron kirjutab, et teatritõlke puhul on tegemist uue kunstivormiga: teatritõlge ei ole pelk sõnade tõlkimine, vaid kunstiteose loomine, kus taastõlgendatakse lavastaja tööd (Gebron 2000: 5). Siinse artikli autor laiendab analoogia abil teatritõlke mõiste sünkroonselt ühest keelest teise tehtavale tõlkele, mis samuti teeb etenduse kättesaadavaks ühele osale publikust, neile, kes originaalkeelt ei valda, andes tõlgile võimaluse vahendada lavastaja tõlgendust näidendist. Käesolevas artiklis on teatritõlk määratletud kui etendusi sünkroonselt tõlkiv tõlk. Artikkel keskendub ainult suulisele teatritõlkele. Näidendite tõlkimise kohta on teaduskirjandust rohkelt (nt Aaltonen 2010, Windle 2011), on ka teatritõlketeevälisi magistritöid (nt Pappel 2015, Põldsaar 2015), kuid autori andmetel on Eestis käsitletud teatritõlget tavaliselt kui kirjaliku tõlke üht liiki (nt Soovik 2015).

Suulisele teatritõlkele viidatakse arhiivi- ja ajaleheallikates kui etenduse transleerimisele (nt Teatrikuulutus 1958, Aaloe 1988) või translatsioonile (XXI '84' 1984), mida teeb diktoria (ERA.R-2219-1-206, l. 8; ERA.R-2219-1-252, l. 1), transleerija (ERA.R-2219-1-4, l. 54) või diktoria-tõlk (Jürimäe 1988). Autor on seni leidnud vaid ühe artikli vaadeldavast perioodist, kus mainitakse etenduste tõlkimist (TR Draamateatri 1952).

Lähtekeele mittevaldajatele tehtav suuline sünkroontõlge peab tagama dünaamilise ekvivalentsuse, mis on suunatud täieliku väljendusloomulikkuse saavutamisele. Ka viipekeelse teatritõlke puhul on eesmärk sama (Ganz Horwitz 2014: 2). Läbiharjutatud ja -mängitud teatritekst peab kõrvaklappides mõjuma loomulikuna. Vaegkuuljatele tehtud viipetõlge peab ekvivalentse tulemi saavutamiseks edasi andma etenduse muusikalise esteetika (rütmi, meeololu), vaegnägiijatele suunatud kirjeldustõlge² aga visuaalesteetika (lavakujunduse, kostüümid, liikumise). Autori arvates on teatri- ja kirjeldustõlke puhul kattuvus just tõlgi otsuses leida parim sõnaline lahendus võõrkeelse teksti või visuaalkujundi edastamiseks kuulajale. Viipekeelse tõlke puhul on tegemist asjakohase viipe valimisega. Kõigi kolme tõlkeliigi puhul on ühiseks jooneks põhjalik ettevalmistustöö ning tutvumine teksti ja lavastusega. Käesoleva artikli eesmärk ei ole võrrelda eri sihtgruppidele suunatud tõlkeid, vaid

2 Kirjeldustõlget on defineeritud kui valikulist visuaalse teabe kokkuvõtet nägemisraskustega inimestele, kus erilise tähenduse omandab sõnakasutus (ITC 2000).

analüüsida teatrietenduste sünkroonset tõlkimist eesti keelest vene keelde ning teatritõlgi tööd tekstiga.

Teoreetilised teatritõlke uuringud on seni samuti keskendunud vaegkuuljatele suunatud viipekeelsele tõlkele (vt Turner, Pollitt 2002). Uurijad toovad välja viipekeelse teatritõlke eripärad: aega on tõlke ettevalmistamiseks ja harjutamiseks, saab teha põhjalikku taustatööd näidendi ja autori kohta, tuleb olla paindlik ja loov (Stangarone, Kirchner 1980; Gebron 2000, Timm 2001). James Stangarone ja Suzie Kirchner rõhutavad, et teatritõlk peab eristama tõlkimist (*interpreting*) tegelase kehastamisest (*impersonating*) ja näitlemisest (*acting*). Tõlgi ülesandeks on just tõlkimine, mis eeldab otsese kontakti loomist auditooriumiga, kedagi kehastades viipetõlk süveneb portreeritavasse tegelasse, imiteerib teda ning kontakt auditooriumiga väheneb (Stangarone, Kirchner 1980: 79). Selles, kas teatritõlgi peaksid olema ka näitlejavõimed ja -oskused, on eri uurijad erisugustel seisukohtadel. Gebron leiab, et heal teatritõlgi need kindlasti on (Gebron 2000: 7). Enesestmõistetavalt on tegu sageli teatris käiva inimesega (Stangarone, Kirchner 1980: 78; Gebron 2000: 9). Rico Peterson rõhutab, et tõlgid tõlgivad (tõlgendavad) etendust, näitlejad näidendit (Peterson 1998: 10). Erinevalt viipekeeletoõlgist ei ole etendust sünkroonselt tõlkiv teatritõlk rambivalguses. Hea teatritõlge näib pingevaba, kuid „nii nagu hea näitlemine, on ka hea teatritõlge keeruline. [...] Näitleja, tõlgi ja materjali omavaheline hea sobivus on haruldane.“ (Samas, 11.)

Materjal ja meetod

Suulise tõlke uuringute jaoks intervjueris autor 35 tõlki: neist 20 tõlkisid eesti ja vene ning 15 eesti ja teiste võõrkeelte vahel. Intervjueritavate hulgas oli kolm elukutselist teatritõlki, kellest kaks olid põhikohaga tööl teatris ja kolmas tegi seda püsivalt oma põhitöö kõrvalt. Peale nende andsid intervjuu kuus tõlki, kes on teatritõlget teinud vaid korra või paar, samuti kaks viipekeeletõlki ja üks kirjeldustõlk.

Tõlkeuuringute põhimeetoditeks on nimetatud jälgimist, küsitlemist ja salvestamist (Pöchhacker 2006: 68). David Silverman lisab ka töö kirjalike dokumentidega (Silverman 2006: 68). Kirjalikud allikad suulise tõlke kohta üldse, mitte ainult teatritõlke kohta, on haruldased ja fragmentaarsed. Pöchhacker põhjendab seda suulise tõlke „kaduvusega“, mis ei jäta mingit materiaalselt jälge, ja sageli ka madala sotsiaalse hinnanguga. Enamasti oli tõlkimine mitmeski mõttes „tavaline“, mis ei pälvinud erilist äramärkimist.“ (Pöchhacker 2006: 159.)

Poolstruktureeritud intervjuude kasutamine uurimismeetodina võimaldab intervjueritavatel paindlikult meenutada ja väljendada oma mõtteid aastakümnete tagusest ajast ja tegevusest (Hale, Napier 2013: 97). Selleks et vältida intervjuu hajumist kõrvalistele teemadele, koostas autor kümnekond avatud küsimust, et vajaduse korral juhtida intervjuu tagasi põhiteema juurde (vt Tracy 2013: 139). Väidab ju seitsme USA presidendi saksa keele tõlk Harry Obst oma mälestustes: „Vestlus kogenud tõlgiga on harva igav“ (Obst 2010: 22).

Intervjueeritavatel oli hea meel, et tunti huvi nende töö vastu ja nad kirjeldasid oma aastate-tagust tööd meelsasti, seega hoidus autor küsimustiku kasutamisest, piirdudes vaid paari sissejuhatava suunisega (kas tõlkides lugesite teksti ette, kas tõlkides kohandasite teksti laval öeldule) neile tõlkidele, kelle kokkupuude teatritõlkega oli olnud tagasihoidlik.

Kirjalikest dokumentidest on uurimuse jaoks lisaandmeid andnud teatrikuulutused ja artiklid ajalehtedes ning teatrite dokumendiarhiivid. Uuritava perioodi ajalehtede teatrikuulutustes viidatakse etenduse tõlkimisele etenduse nime järel sulgudes oleva selgitusega: transleeritakse vene keelde, eesti keelde või külalisetenduste puhul nii eesti kui vene keelde. Ajaleheartiklites on tõlkimist mainitud harva, ja väheste eranditega (Neimar 1975) vaid ühe sõnaga: etendus transleeriti (Moskvast tagasi 1958, Toom 1958, Laos 1977, Salum 1985). Eesti ajalehtede digitaalarhiivis DIGAR leidub kolm artiklit teatritõlk Valeria Barsova kohta (Süvalep 1978, Jürimäe 1988, Kaseoja 1998), neist kaks fotoga, ja viide ENSV Kultuuriministeeriumi aukirja saamise kohta 60. sünnipäeva puhul (Autasustamisi 1988), ning kaks fotoga artiklit teatritõlk Maia Soormi kohta (Tuch 2004, Repson 2010). Postimehe lisalehes Tartu Postimees avaldatud intervjuu Valeria Barsovaga on sümbolse pealkirjaga „Vanemuise truu tõlkiv teener“ (Kaseoja 1998).

Teatritõlgid Eestis

Kõige kauem on teatrietendusi tõlgitud Tallinna draamateatris – kuuskümmend aastat. 12. jaanuaril 1952 Sirbis ja Vasaras ilmunud artiklis „TR Draamateatri etendused tõlgitakse vene keelde“ antakse teada, et teater on varustatud raadioseadmetega ja etendusi saavad „täiesti vabalt jälgida“ ka eesti keelt mittevaldavad teatrikülastajad. Tõlgitavaid etendusi on kolm. Artiklile on lisatud foto diktork Helene Malinist heliaparatuuriruumis tõlkimas (TR Draamateatri 1952).

Üks intervjueeritute mäletas, et draamateatris tõlgiti juba 1950. aastate algul, kui ta sõbra isa seda tööd tegi ja neid tasuta draamateatrisse viis. Ebamäärane nimevihje andis lõpuks ka konkreetse tulemuse. Rahvusarhiivis säilitatavas 1956. aastal Moskvast toimunud Eesti kunsti ja kirjanduse dekaadist osavõtjate premeerimiseks esitatud nimekirjas on diktortransleerija Aleksander Aisenstadt, kelle ametiks on märgitud varustaja raadiotehases Punane Ret (ERA.R-2219-1-4, l. 54). Umbes samal perioodil Moskvast toimunud draamateatri külalisetendustest osavõtjate dateerimata nimekirja on abikoosseisu näitlejate hulka pliiaatsiga lisatud ka A. Aisenstadti nimi (samal, 49). 1960. aastatel tõlkis draamateatris ka Armilda Berezina (sünd 1932), kelle tööst on tunnustavalt kirjutanud Ain Jürisson:

Kõigil Moskva ja muudel võõrkeelsele publikule mängimisel oli näitleja põhiliseks abimeheks tõlk-diktork. Just tema töö kvaliteedist sõltus teksti õigeaegne ja puhas jõudmine vaatajani. Teatril oli tol ajal [1964] väga puhta diktsiooni ja hea reageerimisvõimega diktork Armilda Berezina. (Jürisson 2010: 370).

Berezina on draamateatri töötajate nimekirjas aastast 1962 (ERA.R-2219-1-206, l. 6). Külalisetendustel Moskvast Kremli Teatris 1963. ja 1964. aastal on ta kaasas diktorina (sammas, 8; ERA.R-2219-1-252, l. 1). Berezina kolis abielludes elama Soome. Erna Eerme-Korjus (1938–1984) on nimekirjas aastal 1963 kui etteütaja (ERA.R-2219-1-206, l. 8) ja aasta hiljem Moskvast toimunud külalisetendustel koos Berezinaga kui diktor (ERA.R-2219-1-252, l. 1). 2012. aastal lahkus draamateatrist 37 aastat suulise tõlgi ametit pidanud Maia Soorm (sünd 1950) ja sellega lõppes ka etenduste tõlkimise pikaajaline järjepidev traditsioon selles teatris. Enne Eesti Vabariigi taasiseseisvumist tõlgiti seal vene keelde kõik, alates 1991. aastast vaid osa etendusi.

Tartu teater Vanemuine oli vaadeldaval perioodil tuntud nn mitmežanriteatrina, kus etendati nii ballette, oopereid kui ka sõnalavastusi. Draamaetendusi tõlkis vene keelde 42 aastat Valeria Barsova (1928–2013), keda vajaduse korral asendas Viktor Samoilov.

Pärnus oli teatritõlke kasutuselevõtmine seotud uue teatrihoone valmimisega 1967. aastal, kui paranesid näitlejate töötingimused ja 1969 alustati puhkajatele mõeldud suvehooajaga. Kohalikule lehele antud intervjuus põhjendab teatridirektor suvist hooaega sooviga tutvustada teatrit ka külalistele: „[---] arvestasime seda, et Pärnus on suvel meil mängitavate teoste autoreid, nende teoste lavastajaid teistest teatritest, kriitikuid – mõttevahetus nendega võib mõndagi kasulikku tuua“ (Tamm 1969). Etenduste tõlkimist artikkel ei maini, jättes lahtiseks küsimuse, kuidas külalised eestikeelsetest etendustest aru saavad. Pärnu teatriloo raamatust võib lugeda, et neljanädalase suvehooaja etendused „transleeritakse vene keelde“ (Talts 2000: 230). Autor on leidnud seitse ajaleheartiklit, mis mainivad etenduste tõlkimist suvehooajal. Kirjeldades Pärnu teatrisuve, kirjutab Ülev Aaloe:

Suvehooegade traditsiooniga tehti algust [---] ennekõike arvukate puhkajate teenindamiseks. Kõik suure saali etendused transleeriti (ja transleeritakse ka nüüd) vene keelde, [kõrva]klapikasutajad moodustasid sageli rohkem kui poole publikust. (Aaloe 1988.)

Pärnu teatritõlkidest on staažikaim Malle Šalda, kes alustas tööd 1975. aastal. Alates aastast 1991 etendusi Pärnus enam ei tõlgita.

Etendusi hakati valikuliselt tõlkima ka Riiklikus Vene Draamateatris. Seda kinnitas üks intervjuueeritavatest, kes oli kõrvaklappidega kuulanud ühe venekeelse lasteetenduse tõlget eesti keelde. Varaseima faktilise kinnituse etenduste tõlkimisele Vene Draamateatris leidis autor aastast 1958 (Teatrikuulutus 1958). Mitmeid teatrikuulutusi märkusega „transleeritakse eesti keelde“ oli aastatest 1959–1963.

Autor on avastanud ka ühe viite etenduse tõlkimisele RAT Estonias: opereti „Mees ja Manchast“ (peaosas Georg Ots) teatrikuulutuse (Teatrikuulutus 1972). Vähemalt üks lavastus („Kass, kes kõndis omapead“) on olnud tõlkega ka Viljandi Ugalas (XXI '84' 1984, Teatrikuulutus 1986).

Intervjuud teatritõlkidega

Lisaks kolmele elukutselisele teatritõlgile mainisid niisiis veel kuus aastatel 1944–1991 töötanud tõlki oma intervjuudes pealiskaudset kokkupuudet teatris tõlkimisega: neli olid kord või paar asendanud kolleegi, üks oli teinud sosintõlget³ oma tuttavatele. Üks intervjuueeritavatest oli korduvalt tõlkinud etendusi 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate algul Tallinna draamateatris. Aastatetagune tõlketöökogemus teatris oli avanud ta silmad klassikamoonutustele: tekste kohendati, lühendati, lihtsustati ja kaasajastati, mis tegi võimalikuks näidendi varem tõlgitud teksti kasutamise.

Kunagine Eesti Kommunistliku Partei Keskkomitee ja kommunistliku noorsooühingu (ELKNÜ) keskkomitee tõlk, kelle teatris tõlkimise kogemus piirdus kahe etendusega 1980. aastatel, võttis kogemuse kokku kui lihtsa ja kergekaalulise: tõlgitud teksti mahalugemises ei olnud midagi keerulist. Üks kuuest intervjuueeritavast tõi suurima probleemina välja õige ajastuse: tuli jälgida, et õige lause kõlaks õigel ajal, sest näitlejad ei pidanud kirjalikust tekstist sõna-sõnalt kinni. Üks intervjuueeritavatest, kellel puudus teatris tõlkimise kogemus, oli veendunud, et keeleliselt ei saa etenduse tõlkimine raske olla, kui ollakse sünkroontõlgina harjunud tõlkima kiirelt kõnelevaid inimesi.

Juhutõlkide kommentaarid näitavad, et seda tõlkeliiki võrdsustatakse sageli tõlgitud teksti ettelugemisega. Neile oli see lihtsalt üks järjekordne tõlketöö ja ainus raskus oli teksti ettelugemiskiiruse sünkroniseerimine näitlejate rääkimiskiirusega. Autori üllatuseks ei tulnud kordagi jutuks etenduse tõlkimise spetsiifika ega ka erinevus suulise kõne ja kirjaliku teksti vahel. See suhtumine seostub viipekeelse teatritõlke uurija tähelepanekuga: „[---] valitseb väärarusaam, et [---] viipekeelde tõlgitud etendus ei ole muud kui ettevalmistatud teksti viiplemine lava äärel, sarnanedes konverentsitõlkega“ (Rocks 2011: 84). Autor on ka isiklikult kogenud, et tõlgi vahendusel toimuva etenduse olemust teater alati ei mõista: sünkroontõlget tegema kutsuti kolm tundi enne külalisetenduse algust festivalil, kusjuures autor ei olnud seda etendust näinud, puudusid nii näidendi tõlge kui ka originaaltekst. Autori keeldumisse suhtuti äärmiselt negatiivselt, kuna tegemist olevat ju tõlkimisega nagu konverentsilgi. Seda kogemust ei saa muidugi üldistada, sest teatrielu rahvusvahelistumine ja teatrifestivalid on loodetavasti kujundamas arusaama ka selle tõlkeliigi spetsiifikast.

Järgnevalt tulevad lähema vaatluse alla intervjuud kolme teatritõlgiga, keda võib pidada elukutselisteks ja kes tegid seda tööd aastaid või jätkavad praegugi. Keegi neist ei ole saanud suulise tõlke alast ettevalmistust, nad kõik on pika staažiga praktikud. Maia Soorm Tallinnast ja Valeria Barsova Tartust tõlkisid mitu, sageli isegi kuus või seitse öhtut nädalas. Pärnu teatri tõlk Malle Šalda oli koolis vene keele õpetaja ning jätkab nii õpetamist kui vajaduse

3 Sosintõlget tehes istub või seisab tõlk kuulajate seas ning tõlgib sünkroonis neile kõrva. Seda meetodit kasutatakse tihti, kui tõlge on vajalik ainult ühele inimesele.

korral tõlkimist praeguseni. Tallinnas ja Pärnus töötanud tõlkidele oli vene keel nende B-keel, Tartu tõlgile aga A-keel, s.t emakeel. B-keelde tõlkivad tõlgid on kõrgharidusega Tartu Ülikooli lõpetanud vene filoloogid. Kolme pikaajalise teatritõlgi kogemused annavad ülevaatlikuma ettekujutuse selle tõlkeliigi eripärast. Artikli jaoks on need olulised, sest kujunesid emateatriga rohkem kui neljakümneaastase töösuhte käigus.

Valeria Barsova, Vanemuise teatri tõlk, tõlkis etendusi 42 aastat, alustades vabakutselisenä 1952. aasta jaanuaris ning jätkates kuni aastani 1995. Enne pensionile jäämist 2000. aastal täitis ta teatris vähem vastutusrikkaid ülesandeid. Nii nagu valdav enamik vaadeldaval perioodil töötanud tõlke, sai temastki tõlk juhuslikult. Restoranis õhtustades tutvustas abikaasa teda Vanemuise peanäitejuhile Andrei Poljakovile, kellele meeldis Barsova hää ja kes kohe kutsuski noore naise teatrisse tõlgiks. Eesti teatrit tuleb tõlkimise abil rahvale tutvustada, olevat teatrijuht põhjendanud. Barsova oli enda sõnul esimene ja kaua ka ainus selle elukutse esindaja kogu riigis, seega pandi tema arvates just Eestis alus teatrietenduste sünkroontõlkele Nõukogude Liidus (sellele väitele ei ole autor kinnitust saanud). Teatris tuli läbi teha hääleproov ja kohe sai ta ülesandeks hakata tõlkima etendustes meeshääli. Barsoval olevat olnud „ilmekas meeldiva kõlaga varjundirohke rinnahääli“ (Jürimäe 1988), „hea mikrofonihääli – pehme madal alt, mis ei häiri teravusega ega ole pealetükkiv, vaid sisendab nagu alateadlikult, sealjuures ometi väga selgelt, näitleja poolt laval öeldud sõnade tähenduse“ (Süvalep 1978). Naishääli võeti tõlkima üks teine naine, kelle nime intervjuueritav ei suutnud kõrge vanuse tõttu enam meenutada (intervjuu toimus aastal 2013). Teatritöötajate nimekirjadest arhiivis ei ole autoril seni õnnestunud vastavaid andmeid leida. See on ainus teadaolev juhtum Eesti teatris, kus teatritõlkes kasutati kahte tõlki mees- ja naishäälte eristamiseks. Viipekeelses teatritõlkes on mitme tõlgi kasutamine levinud (Stangarone, Kirchner 1980: 80, 82; Hansen 2014: 13). Kahe tõlgiga periood Tartus jäi lühikeseks, sest 1952. aasta teises pooles tööle asunud uus teatrijuht eelistas kasutada ühte tõlki.

Barsova meenutas, et tööd alustades 1953. aastal pidi ta lühiajaliselt tõlkima ka oopeleid („Traviata“, „Faust“, „Padaemand“ jt). Poljakovi peanäitejuhiks oleku ajal (1950–1953) oli võetud suund ooperilavastamine lõpetada (Elango 1994: 60) ja piirduda vaid draama ning operetiga (Mäemets 2010: 91), ka balletitrupp hakkas lagunema (Hanson 2004). Umbkeelne peanäitejuht tahtis, et venekeelne elanikkond saaks samuti aru ooperi sisust, kuigi kavalehel oli olemas venekeelne sisukokkuvõte. Ooperitõlge teatris lõppes, kui Poljakov töölt lahkus. Kord oli võimalus tõlkida ka balletietendust vabas õhus, lugedes kavalehel oleva kokkuvõtte ette eesti keeles.

Barsova ise nimetas end teatridiktoriks, mitte tõlgiks. Ta luges ette tõlgitud tekste, mis asjaarmastajate tõlgituna olid sageli kehva kvaliteediga (Kaseoja 1998). Keeruline oli huumori edasiandmine. Etteloetavas tekstis midagi naljakat ei olnud, kuid näitlejate tekst pani rahva naerma. Veel 85-aastasena intervjuud andes meenutas Barsova kahte tuntud Eesti lavasta-

jat, kes muutsid klassikat ja panid omalt poolt teksti juurde, ka sellist, mida tõlgil oli piinlik välja öelda. Barsova erilised lemmikud olid operetid ja draamaklassika. Kui Eestis jäi tõlgi töö märkamatuks, siis külalisesinemistel Moskvast ja Leningradis (nüüdses Peterburis) oli tähelepanu palju (Neimar 1975). Eriti oli kiidetud Barsova selget diktsiooni ja meeldivat tämbrit. Kõige suuremaks tunnustuseks pidas Barsova artiklit üleliidulises kultuurilehes Literaturnaja Gazeta. Artiklis rõhutati, et teksti lugenud diktoriga on etenduse täieõiguslik tegelane, kes ei või jääda nimetuks, ja tõdeti, et kavalehel ongi nimi kirjas (Razorenova 1976). Kord olla kriitikud öelnud, et tõlk mängis paremini kui kogu trupp kokku. Vene emakeelega Barsova oli kakskeelsuse omandanud juba lapsena, läinud varakult tööle ja mitte kõrgharidust omandama. Kogu tööelu möödus Vanemuises. Telefoniintervjuu lõppes lubadusega veelkord vestelda, kuid saatus seda võimalust enam ei andnud.

Maia Soorm on lõpetanud Tartu Ülikooli vene filoloogia eriala ning Tallinna draamateatrisse jõudis ta 1974. aastal juhuslikult. Väidetavalt jõuavadki kõik eluaegsed teatriinimesed teatrisse heade kokkusattumuste kaudu ning teater, keda intervjueeritav võrdles „halli krunniga kapriisse vanaprouaga“, ise otsustab, kas ja kui kauaks keegi teatrimaailma pidama jääb. Soormi puhul on vanadaam olnud väga armulik, mida on näha 37 draamateatris töötatud aastast.

Soorm võeti tööle paar tundi enne etenduse algust, sest eelmine tõlk oli „alkoholi kuritarvitamise tõttu“ ametist lahti saanud. Hääleprooviks tuli mikrofoni lugeda venekeelseid numbreid, luuletusi jne. Tööraamatusse kirjutati ametiks diktoriga. Tööle asudes puudus tal igasugune tõlkealane väljaõpe ning praeguseni on kokkupuuted teiste sama elukutse esindajatega jäänud suhteliselt harvaks. Kõik omandatu on tulnud kogemuse kaudu ise õppides. Siiski pole ta unustanud peanäitejuht Voldemar Panso (1920–1977) tarkusetera esimesest tööpäevast: enne etenduse algust tuleb näitlejale silma vaadata ning kui näitleja seda lubab, siis ka paar sõna vestelda. Selle tähtsust mõistis tõlk küll alles ajapikku, kuid seda tähtsamaks see osutus. Nimelt, mida haigem või õnnetum on näitleja lava taga, seda täpsem on ta tekstiga laval. Peanäitejuht käskis olla vähemalt tund enne etendust kohal, teha hääli korda ja seitse korda nädalas lugeda tõlget: tööpäevadel on üks etendus, pühapäeviti kaks ja vahel on esmaspäev vaba. Töö pidi olema kõige lihtsam: „Näitleja räägib laval eesti keeles, sina räägid seda sama teksti vene keeles, võimalikult adekvaatselt näitlejaga koos. Räägid siis kui tema räägib, kui temal midagi rääkida ei ole, oled sina ka vait.“ Nende sõnade saatel anti kätte tekstiraamat ja paari tunni pärast algas töö. Inspitsent Herman Lila (1914–1976) hoia-
tas, et kui laval on *black out*, siis ka tõlgikabiinis peab tuli olema kustutatud.

Soormi igapäevatöö seisnes draamateatri suure saali näidendite sünkroontõlkimises eesti keelest vene keelde. Ikka ja jälle tahetud teatrietenduste tõlkimist lõpetada, ka kultuuriministri algatusel. Viimastel aastatel on Soorm vahel ka Vene Teatris käinud tegemas eesti kuulajatele sünkroontõlget vene keelest eesti keelde. Aastate jooksul on lisandunud ka teisi

tõlketöid, eelkõige Eesti teatrite saatmine festivalidel. Tänu sellele on ta teatritõlgina teinud koostööd kõigi Eesti teatritega. 2010. aastal tunnustati Soormi suurt panust Eesti teatriellu Eesti Teatriliidu Aleksander Kurtna nimelise preemiaga, mis antakse näidendite tõlgete eest, millest vähemalt üks on lavastatud vaadeldaval hooajal. Auhinna saajalt eeldatakse pikaajalist draamatekstide tõlkimist. Auhinna kaaskirjas on öeldud:

Maia Soorm – Eesti Draamateatri tõlk ja tõlkija, kes on kolme aastakümne jooksul tõlkinud vene keelest arvukalt eesti algupärandeid ja lugenud igaõhtuse põhitööna venekeelset sünkroontõlget kunstiliselt nauditavalt, tempos ja toonis, mida kirjaliku teksti kõrval dikteerivad lavastuse ja näitleja omapära (Teatriliit 2010).

Soormi teatritõlgitöö 30. aastapäeva märgib Boris Tuch pikema artikliga venekeelses ajalehes. Teatritõlgi töö spetsiifika on tema sõnul jälgida näitlejat, kes dikteerib tempo ja iga fraasi mõtte (Tuch 2004). Viis aastat hiljem nimetab Ksenija Repson Soormi „superprofessionaalsiks“, kes on kõik ametioskused omandanud iseõppijana (Repson 2010).

Nii nagu kolleegid Tartus ja Tallinnas, alustas ka Pärnu draamateatri tõlk **Malle Šalda** juhuslikult. 1975. aastal noore vene keele õpetajana suvistel täienduskursustel viibides sai ta kutse tõlkida teatrietendust. Vene koolide eesti keelt mitte valdavad õpetajad ei oleks etendusest muidu midagi aru saanud. Näidendi käsikirja sai ta umbes tund enne etendust, jõudmata seda korralikult läbi lugeda. Teatri peanäitejuht Vello Rummo kuulas tõlget ja pakkus kohe edaspidiseks tööd. Sellest ajast alates tõlkiski Šalda vabakutselisena õpetajatöö kõrvalt etendusi. Tõlgil tuli katse ja eksituse meetodil leida tasakaal tõlgitud näidendi, näitlejate suulise esituse ja mõnikord originaalist väga kaugele mineva spontaansuse vahel. Hilisemalt peanäitejuhilt Ingo Normetilt tuli ka ainus soovitus tõlgitööks: mitte minna kaasa emotsioonidega. Teatrikollektiiv oli alati väga toetav ja proovides sai teksti kohendada vastavalt näitlejate esitusele. Näitlejad mõistsid, et venekeelse vaatajakonna jaoks sõltus etenduse edukus saajaprotsendiliselt tõlgist ja tema professionaalsusest. Šaldal on harjumuseks lugeda tekst eelnevalt kõva häälega läbi, veendumaks, et see on ikka suuliseks esituseks sobiv. Diktsioon peab olema selge ja lauses mõte.

Teatritõlgi töö tekstiga

Näidendi kui teksti tõlget peetakse „põhimõtteliselt olemuslikult erinevaks“ muude tekstiliikide tõlkimisest (Windle 2011: 153). Selgitades viipekeelse teatritõlke olemust, jõuavad Graham Turner ja Kyra Pollitt järeldusele, et tegemist on tõlke hübriidvormiga, kus on nii kontakttõlke⁴ kui kirjandustõlke elemente; tõlkimiseks valmistudes tuleb kombineerida nii

4 Eesti viipekeele ringkondades kasutatakse mõiste *kontakttõlge* asemel terminit *olmetõlge*.

kirjaliku kui suulise tõlke meetodeid (Turner, Pollitt 2002: 41). Teatritõlkide intervjuudest võib järeldada, et saavutamaks tulemust, kus kuulajad-vaatajad ei pane tõlget tähele ja naudivad etendust, peab etendust suuliselt tõlkiv tõlk ühendama suurepärase lähte- ja sihtkeele tundmise ning jälgima näitlejast lähtuvaid märke.

Analüüsides etendust tõlkiva viipekeeletõlgi tööd tekstiga, rõhutatakse, et eesmärgiks on pakkuda kuulmispuudega vaatajatele teiste vaatajatega võrdväärset teatrielamust (Ganz Horwitz 2014: 2). Miriam Ganz Horwitz toob välja teatritõlgi ees seisvad spetsiifilised väljakutsed: võimatus katkestada kiiret lavakõnet, visuaalse ja auditiivse informatsiooni samaaegsus, teatava ajalise lõtku haldamine tõlkes jne (Ganz Horwitz 2014: 1). Need on väljakutsed, mida tuleb arvestada ka tõlkimisel võõrkeelsetele vaatajatele. Põhjalik ettevalmistus on märksõna, mis läbib viipekeelse teatritõlgi kohta kirjutatut. Ei saa lähtuda vaid kirjalikust tekstist ja käsikirjast, tuleb jälgida proove ja tõlketa etendusi, analüüsida sõnamänge ja dialooge, et tagada järjepidevus ja sisust lähtuv tähendus (Gebron 2000: 45). Tekstiga töötades ei lähtu tõlk „mitte sellest tähendusest, mida tema tekstis tajub, vaid sellest, mis oli näitlejate ja lavastaja kavatsus“ (samas, 7). Juba näitlejate lugemisproovist alates tuleb pliiatsiga käsikirja märkida olulised, keerulised või muudetud kohad (Gebron 2000: 61, Soormi intervjuu). Suulise tõlke aluspõhimõtteks on: tõlkida saab vaid seda, millest aru saadakse (Jones 1998: 12). See kehtib ka teatris (Gebron 2000: 63, Soormi intervjuu). Keeruline aspekt, ning mitte ainult viipekeelses tõlkes, on visuaalse narratiivi ja tõlke ühitamine (Rocks 2011: 76). Tõlk peab teadma, mis on näidendi sisu ja tegelaste arengu seisukohalt oluline (Ganz Horwitz 2014: 4). Toime tuleb tulla olukordades, kus kiirkõne vaheldub kiirete dialoogide ja mitme tegelase samaaegse kõnega (samas, Gebron 2000). Sihtkeele tekst ei saa olla ei liiga pikk ega liiga lühike, vaja võib minna nii lisamist kui väljajätte. Tõlk peab olema teadlik ühe või teise keele väljendusvõimalustest, et vajaduse korral teavet kompaktset edastada. Võrreldes tiitertõlkega, mis eri andmetel on poole (Griesel 2005: 10) kuni kahe kolmandiku (Virkkunen 2004: 95) võrra lühem lähtekeelsest tekstist, saab tekstiga süvatööd teinud sünkroontõlk siiski märksa väljendusrikkamalt väljenduda. Teatritõlge, ükskõik kas viipekeelde või mõnda teise keelde, peab olema piisavalt lühike ja markeeriv, võimaldades sisu adekvaatselt mõista ja hoiduda ajalisest lõtkust. Seda on võimalik saavutada vaid põhjaliku eeltöö, kirjaliku teksti ja lavastuse detailse analüüsi tulemusena. Teatritõlgi eelis on eelnev näidendi sisu ja lavastuse tundmine, seega on neil tõlget ette valmistades võimalik see täiendav kontekstuaalne teave ära kasutada (Ganz Horwitz 2014: 8; Taylor, Feyne 1998: 7). Siobhán Rocks toob välja, et vaataja kogub informatsiooni iga tegelase keelekasutusest, suhtlemisviisist, dialoogi sisenemisest (Rocks 2011). Teatritõlk on enamasti üksi, portreeterides kõiki näidendi tegelasi, kõnevooru alguses kõnelejat ei nimetata (Taylor, Feyne 1998: 7). Ka USA teatrikritik Jonathan Mandell juhib oma retsensioonis sellele tähelepanu (Mandell 1991). Tõlget kõrvaklappidest kuulavate vaatajate jaoks peavad visuaalsed ja auditiivsed märgid ning märgisüsteemid moodustama terviku.

Ka intervjueeritud teatritõlgid kirjeldasid üksikasjalikult, et isegi kui oli näidendi käsikiri, mille nad olid ise tõlkinud, või valmistõlgitud tekst, kohandasid nad selle konkreetse lavastuse jaoks, töötasid koos lavastaja ja näitlejatega, et pisimadki nüansid võõrkeelsele kuulajale edasi anda. Maia Soorm meenutas, kuidas näitlejad teda algajana testisid ja proovile panid ning laval improviseerisid. Kui aga festivalidel olid etendusi tõlkinud konverentsitõlgid, siis oli juhtunud ka, et loeti tuimalt ettevalmistamata teksti, jälgimata, kas see näitleja tegevusega kokku läheb.

Teatrikollektiivi liikmena kujuneb teatritõlgil pikaajaline suhe näitlejate ja lavastajatega, mis aitab kaasa nüansirikkale ja tundlikule näitleja-tõlgi interaktsioonile ning võimaldab paremini mõista üksteise vajadusi ja nende põhjuseid. Mitteamajakohased tõlkeotsused võivad olla vägagi häirivad, näiteks võib eksiteele viidud võõrkeelse publiku reaktsioon saata näitlejatele laval vale signaali. Seega on teatritõlgi töös absoluutselt vajalik näitlejaga sünkroonis olemine, et võõrkeelne publik saaks samasuguse elamuse osaliseks kui originaali jälgiv vaatajaskond, kuna publiku reageeringud on näitlejale väga olulised. Seetõttu hakkab teatritõlgi töö juba näidendi töössemineku hetkest. Ettevalmistus hõlmab tõlgi kaasatuse lavastusprotsessi ja proovides osalemise. Tööprotsessi saab tinglikult jagada kolmeks. Esimene etapp on kodune töö tekstiga, mis võib tähendada nii juba tõlgitud tekstiraamatu läbitöötamist kui ise teatritüki tõlkimist. Järgmine kolmandik tööst toimub proovide ajal, kus tekst saab tihti hoopis uue kuju, tingituna nii lavastaja kui näitlejate tehtud muudatustest, kusjuures alati on näitlejaid, kes muudavad teksti lõpmatuseni, muutes tõlgi töö lõputuks nikerdamiseks. Soormi sõnul pole kahte ühesugust etendust, mistõttu peab tõlk ära tabama ja vastavalt tõlkima ka iga viimase kui muutuse tekstis, mida näitlejad teevad alles laval. See tõlgitöö viimane etapp ei lõpe iial. Sel põhjusel on ta üritanud tõlkeid mitte pähe jätta, kuigi pähe jäävad need sellegipoolest. Ilmselt on see paratamatu, arvestades, et draamateatri mängukavas on „Eesti matus“ (2002) ja „Rahauputus“ (2002) vastu pidanud rohkem kui kümme aastat.

Tõlgi ja tõlkijana peab Soorm ääretult oluliseks keele arenguga kursis olemist, mis tema töös mängib erilist rolli nüüdisaegsete näidendite puhul. Nüüd on tekstid kõik juba tõlgitud vene keelde, kuid neid saab alati n-ö suupärastada ja rohkem näitlejate liikumisse panna, loomulikumaks muuta. Vahel võib kümnendal korral leida sobiva sõna. Oluline on jälgida laval toimuvat. Kui lavale on rekvisiidina vihmavari toomata ununenud, näitleja seda märkab ja ütleb: „Ma nüüd lähen,“ siis ei saa tekstiraamatust maha lugeda: „Võtan vihmavarju ja lähen.“ See ei tekita kuulajas usaldust. Paljud, kes mõlemat keelt oskavad, kuulavad ikka sünkroontõlget, sest sõnademäng ja nüansid lähevad sageli siiski kaduma ja see ei lase teksti kõiki rikkusi nautida. Näiteks eestikeelne auditoorium naerab, vene emakeelega vaataja oskab küll eesti keelt ja saab aru, kuid ei mõista, mis mingis sõnadekombinatsioonis naljakat on.

Soorm meenutab, et algaja tõlgina on keeruline parandada näidendi tõlget, isegi kui ilmneb, et lavalt kõlav tekst erineb. Murdepunktiks oma töös nimetab ta aastat 1978, kui ta hakkas ise tekste tõlkima ja etendusega sünkroniseerima, olnud enne seda siiski üksnes

diktor. Näitlejaga tuleb olla sünkroonis nii, et kui sõna on laval näitleja suus, on see samaaegselt ka tõlgi suus. Juubeliartiklis tsiteerib Tuch Soormi: „Mitte joosta ette, mitte jääda maha, mitte kõrgendada häält“ (Tuch 2004). Kogemustega tuleb arusaam, et kirjalikult tõlgitud sõnaga tuleb tööd teha, eemalduda tõlkijast ja ilukirjandusliku tõlke täpsusest, et saavutada teksti harmooniline koostoime laval toimuvaga. Teatritõlk ei ole telediktor, kuigi valdav enamik tõlke just nii toimivad. Teksti peenhäälestamine, et olla sünkroonis näitleja poolt väljaõeldu ja vaatajate reaktsiooniga, tähendab käsikirja, sõnavaliku, sünonüümide ja idioomide lõputut lihvimist, kuni ema- ja võõrkeelne kuulajaskond reageerivad samaaegselt. Näitlejat segab viitajaga tulev naerupahvak või muu reaktsioon kõrvaklappidega tõlkekuulajatelt. Kirjeldades viipekeeletõlgi tööd teatris, väidab Jemina Napier: „Lõplik kirjalik tõlge esitatakse siiski reaajas ja seda võib pidada suuliseks tõlkeks, kuna tõlkijat mõjutab toimuva spontaansus (nt võib näitleja tekstiga komistada)“ (Napier 2011: 373). Aastakümnete jooksul on Soorm mõistnud, miks tuleks enne etenduse algust grimmitoast läbi astuda. Lühikenegi kokkupuude näitlejatega annab aimu nende meeleolust, enesetundest, tervisest. Näitleja võib alati improviseerida, parafraseerida või teksti kärpida. Alati peab valmis olema ka ootamatusteks. Kogenud tõlk paneb tähele näitleja märke, et tekkinud on mäluauk, tekst ununenud ja tuleb improviseerida. Teatriliidu auhind Soormile tunnustab teatritõlgi spetsiifilist oskust. „Selleks et saada hea ja rahuldustpakkuv tekst sünkroniseeritud esituseks, peavad seda tegema andekad kunstnikud-tõlkijad, mitte lihtsalt pädevad kirjaliku tõlke asjatundjad“, nagu on öelnud Ungari lingvist István Fodor (1920–2012) 1976. aastal (vt Schwarz 2011: 405). Käsitledes kirjaliku tõlke tegemist dubleerimise ja pealelugemise tarvis, rõhutab Barbara Schwarz: „[---] tõlkijad ei tohi unustada, et tõlgivad teksti suuliseks ettekandmiseks“ (samas, 401). Rahvusvaheliste reaajas toimuvate sündmuste ja intervjuude edastamisel toob ta ära originaalhääle asendamise kõige vähem kasutatava võimalusena suulise tõlkimise. Kuigi tõlkimist ei püütagi varjata ja sünkroonsust ei ole, „peaks ajalõtk originaalhääle ja tõlke vahel siiski olema minimaalne“ (samas, 402).

Huvitav näide originaalsest lähenemisest tööle tekstiga ja etenduse tõlkimisele on aastast 1984, kui Tallinna Vanalinnastudio andis külalisetendusi tolleaegses Leningradis. Teatri rajaja ja kunstiline juht Eino Baskin otsustas ise tõlkida külalisesinemiste viimase etenduse, noore tunnustatud vene satiiriku ja näitekirjaniku Mihhail Žvanetski „Kes on süüdi?“. Soorm meenutas, kuidas etenduse alguses ilmus elegantses ülikonnas Baskin lavale, kummardas ja võttis istet lava ees spetsiaalselt talle kui tõlgile sinna paigutatud hästivalgustatud laua taha. Näidendi lavastajana tundis ta teksti hästi ja suurepärase näitleja temas võttis võimust sünkroontõlgi üle. Baskin mitte ainult ei tõlkinud, vaid improviseeris vabalt teksti juurde, teenis selle eest aplause ja tõusis tänuks kummardama. Järgmisel päeval oli lehes kiitev arvustus, mis tunnustas ka tõlki, mitte ainult näidendi hiilgavat autorit. Soormi mälestused innustasid autorit otsima selle etenduse retsensioone. See ei olnud lihtne, sest lähtepunktina ei olnud teada muud kui näidendi autori ja gastroleeriva teatri nimi ning linn, kus juhtum aset

leidis. Külalisesinemiste aasta ja näidendi nimi viisid retsensioonini Sirbis ja Vasaras (Alt 1984), kus oli mainitud Leningradi ajalehe nimi ja seal avaldatud retsensiooni (Ivanova 1984) tsiteeritud:

Võib arvata, et „Kes on süüdi?“ menu Leningradi laval polnud juhuslik. M. Žvanetski terav satiir on lavastaja E. Baskinile lähedane. Lavastaja esines ka tõlkija rollis. Sealjuures ei muutunud satiiriku tekst, kus on tähtis iga sõna, sugugi tuhmimaks. Veel enam, sünkroonselt, nagu teineteist täiendades kulges otsekui kaks etendust, üks laval, teine tõlkija tõlgenduses. (Alt 1984.)

Sellest retsensioonist ei oleks ilma Soormi intervjuuta olnud võimalik aru saada, et Baskin oli etenduse tõlk ja mitte näidendi teksti tõlkija. Teatri- ja Muusikamuuseumist leidis viiteid veel mitmele gastrolli retsensioonile. Ajalehes Leningradskaja Pravda tunnustati lavastaja leidlikku võtet luua midagi vaatajate konverentsi taolist ja kommenteerida lavasügavuses toimuvaid sündmusi (Ab 1984).

Niisiis on teatrietenduste tõlkimine tunnustamata, kuid väga spetsiifiline valdkond. Kolm teatritõlki, kelle tegevust on artiklis käsitletud, ei saanud keegi kuigi selgeid juhiseid selle kohta, mida neilt teatrimaailma sisenedes oodatakse. Tallinnas ja Pärnus töötanud tõlgid tegid omaalgatuslikult palju tööd, et kirjalikku teksti suuliseks esituseks kohandada. Tartus töötanud tõlk oli teatri palgal diktorina ja pidas ennast selleks ka ise. Tema tõlgitööd on võimatu lähemalt analüüsida, kuna intervjuud andes oli ta juba üsna eakas ja halveneva tervisega. Tõlkimise oli ta lõpetanud juba 18 aastat tagasi ja oma tööd kirjeldades ta detailidesse enam ei laskunud. Tema tõlgitööd hinnati teatris aga kõrgelt veel paarkümmend aastat hiljemgi.

Teatrikriitikud teatritõlkega etendustest

Teatrikriitikutel jääb etenduse suulise tõlkimise aspekt tavaliselt tähelepanu alt välja, kui just midagi erakordset ei toimu, nagu eespool kirjeldatud (Alt 1984, Ivanova 1984). Harvaks erandiks on Moskva Stuudiateatri külalisetendused USAs 1991. aastal, mille kohta autor leidis kolm artiklit USA pressist, mis käsitlevad ka teatritõlget. Jonathan Mandell toob retsensioonis välja tõlgi vahendusel antava etenduse kõige olulisemad jooned, kajastades nii tõlgi kui kunstilise juhi arvamust. Tõlk „esitab kõiki tegelasi“, püüdes kõigest väest jääda neutraalseks, kuid inimlikust küljest võib see siiski mitte õnnestuda. Tõlge peab olema täpselt ajastatud. Kunstiline juht Oleg Tabakov mõonab, et mõne vaataja jaoks võib olla häiriv „vaadata lavale ja kuulda teist häält kõrva rääkimas“. Mandell mitte ainult ei maini nimepidi teatritõlki Alexander Gelmanit, vaid kirjeldab ka tõlkeprotsessi:

Ta peab istuma vaatajate selja taga, rääkides mikrofoni, jälgides kahte sülesolevat käsikirja (vene ja inglise keeles), kõrvaklapid peas „nii et ma kuuleksin, mida ma ütlen,“ ja samaaegselt väga tähelepanelikult vaadates ja kuulates, mis laval toimub (Mandell 1991).

Näidendite teksti oli Gelman ise tõlkinud, kinnitades seega käesoleva uurimuse jaoks intervjueeritud teatritõlkide kogemust, kes samuti kohendasid tõlgitud või tõlkisid näidendi ise. Teine sama külalisetenduse retsensioon käsitleb tõlget pisut teistsuguse vaatenurga alt: „Sünkroontõlke kuulamiseks on kõrvaklapid, mis nii nagu subtiitridki mõjusid lugu distantseerivalt“ (Collins 1991). Teadmata, et näidendi tõlkija ja teatritõlk on üks ja sama isik, kirjeldab William Collins oma muljeid suulisest tõlkest: „Nimetu mees, kes luges Alexander Gelmani tõlgitud näidendi teksti, pidas dialoogiga kenasti sammu ja kõhis vaid korra kahe-tunnise etenduse jooksul“ (samas). Kolmas retsensioon pühendab tõlkele pool lauset: „Näidend, mis esitati vene keeles ja Alexander Gelmani suurepärase kõrvaklappidesse tehtud sünkroontõlkega, on komöödia [---]“ (Shepard 1991).

Tõlketiitrid

Lõpetuseks võib öelda, et vaadeldavast perioodist möödunud paarikümne aasta jooksul on ilmnenud selge tendents asendada sünkroontõlge teatris tiitritega, mille tulevikus võib välja vahetada mõni asjakohane nutirakendus.

Ülatiitritõlge on maailma ooperiteatrite lavadel väga levinud, võimaldades valida mitme sihtkeele vahel (nt Metropolitan Opera, La Monnaie / De Munt, Estonia, jne), kuigi ka sellele on olnud väga tugev vastuseis, muuseas Metropolitan Opera's (Volpe 2006: 163–164), kus kunstiline juht James Levine lausus oma kuulsad sõnad „ainult üle minu laiba“ (samas; vt ka Tommasini 1995). Ooperilibreto ülatitreerimine võeti esmakordselt kasutusele Kanadas Opera Company poolt 1983 ja seejärel San Francisco ooperiteatris (Snowman 2010: 407–408). Soome Kansallisooppera's on teatritiitrid kasutusel aastast 1987. Tormiline negatiivne vastuvõtt sai osaks inglise keeles oopereid lavastavale English National Opera'le 2005. aastal, kui vaatajate soovil võeti kasutusele ingliskeelsed ülatiitrid. Teatri endise pealavastaja David Pountney võrdlust kasutatakse sageli veel nüüdki: ülatiitrid on laval kui „tselluloidkondoom publiku ja vahetu mõistmise rahulolu vahel“ (samas, 409). Lauljaid häiris enim publiku nihestatud reaktsioon ja naerupahvakud valel ajal. Ka autori intervjueeritud tõlgid viitasid publiku valesti ajastatud reaktsioonile kui suurimale puudusele võimalikul tiitrite kasutamisel draamaetendustes. Ooperilaval on improviseerimine tekstiga tõenäoliselt haruldasem kui sõnalavastustes, kus lavakõne ja tiitrite suur sisuline lahknevus võib etendusele negatiivselt mõjuda. Subtitreerijal on vähe võimalusi muuta programmeeritud teatritiitrid, lähtudes laval toimuvast. Hea ja teatris kogenud sünkroontõlk suudab aga näitlejateksti adekvaatselt edastada, tulles toime ka olukorraga, kus näitleja teksti unustab. Loomulikult ei tohi kõrvaklappidest tuleva heli valjus segada kõrvalistujaid ja näitlejaid. Tiitrite kasutamisel tuleb arvestada teksti loetavust ja nähtavust saali igast osast. Pikkade tiitrite lugemisele kuluv aeg vähendab lavaltoimuva semiootilise tõlgendamise aega, kuid teatrisse tullakse vaatama etendust kui tervikut (Virkkunen 2004: 93). Tiitrite kvaliteedi olulisusele on viidanud ka Eesti teatrikriitikud (Mikomägi 2015, Prommik 2016). Tehnilised viperused tiitrite

edastamisel segavad kõige rohkem lähtekeelt mittevaldavast osa auditooriumist. Viimase kümmeaastase aja jooksul on ülatiitrid ooperiteatrites siiski tavaliseks muutunud, ka draamateatrites kasutatakse neid üha enam.

Eestis valmistatakse koostöös nelja teatri (NO99, Vanemuise, Von Krahli ja Rakvere teatri) ning Integratsiooni ja Migratsiooni Sihtasutusega (MISA) ning Euroopa Sotsiaalfondi toetusel uut moodi tõlkesüsteemi rakendamiseks. MISA abiga kavatseb ka Endla Teater pakkuda tõlketiitreid alates aastast 2018. Tarkvara on mõeldud kuni 150 liitujale, kasutada saab eri keeli, tõlketiitreid saab lugeda etenduse ajaks laenutatavast või isiklikust nutiseadmest (Hanson 2016). Väidetavalt jäävad tõlketiitriteta aga etendused, kus on ette näha näitlejate improviseerimist. Kuidas mõjutab helendava nutiseadme ekraan kõrvalistujatele, ei ole ettevalmistustööde käigus tähelepanu pälvinud, küll pöörati aga selle mõjuri elimineerimisele suurt tähelepanu Metropolitan Opera's (Tommasini 1995). Negatiivse aspektina on nimetatud tähelepanu hajumist laval toimuvalt ja kehakeele jälgimiselt ülatiitrite lugemisele, nutitelefoniekraani vaatamine viib aga pilgu lavalalt üldse ära.

Kokkuvõtteks

Teatrietenduste sünkroonsel tõlkimisel eesti keelest vene keelde on Eestis poole sajandi pikkune kogemus, kuid see tõlkeliik ei ole pälvinud uurijate tähelepanu. Artikli autor toob välja olulise sarnasuse etenduse sünkroontõlke, viipekeele- ja kirjeldustõlke vahel: selleks on eelnev töö tekstiga ja lavastuse ning näitlejate mängu nüansside tundmine. Vaadeldaval perioodil töötas Eesti teatrites kolm suurte kogemustega teatritõlki, kaks põhikohaga ja üks vabakutselisena, keda hinnatakse kõrgelt oma ala spetsialistidena. Lisaks enesestmõistetavale suurepärasele lähte- ja sihtkeele valdamisele iseloomustab neid läbimõeldud ettevalmistus kirjutatud sõna lavastusest lähtuvaks suuliselt ettekantavaks tekstiks viimistlemisel. Siin on oluline pikaajaline kontakt teatriga ja võimalus osaleda lavastuse valmimisprotsessis, mis jääb ära juhutõlketööde tegeval tõlgil, olenemata sellest, kui professionaalne ta muidu tõlgina on. Diktor-tõlk oli uuritava perioodil „Nõukogude Liidu teatrites üsna harva esinev kutseala,“ kellest suuresti olenes „etenduse menu või ebaedu võõra publikuga saalis“ (Jürimäe 1988).

Teatritõlget tuleks käsitleda eraldi tõlkeliigina, mis hõlmab nii suulise kui kirjaliku tõlke elemente. Yvonne Griesel soovib teatritel kohelda tõlke partnerina, kellega koos etendus valmib (Griesel 2009: 125). Ooperiteatritest draamalavadele leviv ülatiitrite kasutamine on üks võimalus keeleprobleemi lahendada ja seda eriti teatrifestivalidel, kuid staatilised ülatiitrid ei tule kasuks improvisatsioonile sõnalavastuses ja reaajas sündivast etendusest saadava teatrielamusele. Viimistletud sünkroontõlget tegev teatritõlk paneb kuulaja unustama kõrvaklapid ja keelebarjääri.

Kirjandus

Aaloe, Ülev 1988. Pärnu teatri suvehooaeg. – Sirp ja Vasar, 08.07.

Aaltonen, Sirkku 2010. Drama translation. – Handbook of Translation Studies. Eds. Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 105–110.

Ab 1984 = A6. Евр. Студия из Старого Таллина. – Ленинградская Правда, 09.12.1984.

Alt, Hannes 1984. „Vanalinna Stuudio“ Leningradis. – Sirp ja Vasar, 21.12.

Autasustamisi 1988 = Sirp ja Vasar, 29.01.

Collins, William B 1991. 'My Big Land' at the Annenberg Centre. 5.02. – http://articles.philly.com/1991-02-05/news/25773491_1_moscow-stage-father-and-son-annenberg-center (14.02.2016).

Elango, Õie 1994. Teatripoliitrikast Eesti NSV Kunstide Valitsuse päevil (1944–1953). – Teater. Muusika. Kino, nr 8–9, lk 48–65.

Ganz Horwitz, Miriam 2014. Demands and Strategies of Interpreting a Theatrical Performance into American Sign Language. – Journal of Interpretation, Vol. 23, Issue 1, Article 4. – <http://digitalcommons.unf.edu/joi/vol23/iss1/4/> (17.05.2015).

Gebron, Julie 2000. Sign the speech: An introduction to theatrical interpreting. Hillsboro: Butte.

Griesel, Yvonne 2000. Translation im Theater. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Griesel, Yvonne 2005. Surtitles and Translation. Towards an Integrative View of Theatre Translation. – MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference proceedings. – http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html (16.04.2016).

Griesel, Yvonne 2009. Surtitling: Surtitles an other hybrid on a hybrid stage. – TRANS, revista de traductología, No. 13, pp. 119–127.

Hale, Sandra, Jemina Napier 2013. Research Methods in Interpreting. A Practical Resource. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.

Hansen, Chloe 2014. Theatrical interpreting: An Explanation of the Process. – Honors Senior Thesis/Projects. Paper 15. – http://digitalcommons.wou.edu/honors_theses/15/ (16.04.2016).

Hanson, Raimu 2004. Balletijuht Mare Tommingas suurendab truppi ligi kaks korda. – Tartu Postimees, 04.03.

Hanson, Raimu 2016. Vanemuises hakkab tööle uut moodi tõlkesüsteem. – Tartu Postimees, 21.06.

Hollman, Liivi 2002. Viipekeeletõlk ja rolliootused. Magistritöö. Tartu Ülikool.

Ivanova 1984 = Иванова, Н. Оружием смеха. – Вечерний Ленинград, 08.12.1984.

Jones, Roderick 1998. Conference Interpreting Explained. Manchester: St Jerome Publishing.

Jürimäe, Tiina 1988. Kalender. – Edasi, 24.01.

Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat. Tallinn: Eesti Draamateater.

Karring, Hele-Riin 2012. Viipekeele tõlketeenuse regulaarse osutamise võimalikkusest ja vajalikkusest eesti teatrites. Lõputöö. Tartu Ülikool.

Kaseoja, Marika 1998. Vanemuise truu tõlkiv teener. – Tartu Postimees, 21.01.

Laos, Urve 1977. Suvehooaeg Pärnu teatris. – Sirp ja Vasar, 15.07.

- Mandell, Jonathan** 1991. Interpreter plays 25 parts for the Moscow Studio-Theatre. A Voice for the People – and the Cast. – *Newsday* (Melville, NY), 05.03.
- Mikomägi, Margus** 2015. „Antigone“ vallutas tormijooksuga Neevalinna. – *Virumaa Teataja*, 07.04.
- Moskvast tagasi 1958 = Moskvast tagasi (Vestlus teatri peanäitejuhi I. Tammuriga). – *Sirp ja Vasar*, 30.05.
- Mäemets, Madis** 2010. Linda Tannist mõeldes. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 5, lk 86–93.
- Napier, Jemina** 2011. Signed Language Interpreting. – *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Eds. K. Malmkjær, K. Windle. Oxford: Oxford University Press, pp. 357–376.
- Neimar, Reet** 1975. „Vanemuine“ Moskvast (tagasivaade ja kommentaar). – *Sirp ja Vasar*, 14.11.
- Obst, Harry** 2010. *White House Interpreter: The Art of Interpretation*. Bloomington: AuthorHouse.
- Pappel, Tiina** 2015. Lauldav ooperitõlge Eestis – ajalugu, uurimisvõimalused ja tulevik. Magistritöö. Tallinna Ülikool.
- Peterson, Rico** 1998. Performing Arts Interpreting, From Shakespeare to Shamu: Confessions of a Theatrician. – *VIEWS*, Vol. 15, Issue 5, pp. 10–11. – <http://rid.org/publications-overview/views/views-archives/> (15.03.2014).
- Prommik, Anne** 2016. Pretsedenditult kõrgelennuline ooperijuuli. – *Sirp*, 05.08.
- Põldsaar, Signe** 2015. Tõlgete hindamine Eesti Teatri Agentuuri kunstinõukogus 2011–2013. Magistritöö. Tallinna Ülikool.
- Pöschhacker, Franz** 2006. *Introducing Interpreting Studies*. London, New York: Routledge.
- Razorenova** 1976 = М. Разоренова. Голос в наушниках. – *Литературная газета*, 21.01.1976.
- Repson** 2010 = Ксения Репсон. Майя Соорм / не такие уж мы разные. – *Rus.postimees.ee*, 23.02.2010. – <http://rus.postimees.ee/228505/maya-soorm-ne-takie-uzh-my-raznye> (02.05.2017).
- Rocks, Siobhán** 2011. The Theatre Sign Language Interpreter and the Competing Visual Narrative: the Translation and Interpretation of Theatrical Texts into British Sign Language. – *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Eds. R. Baines, C. Marinetti, M. Perteghella. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, pp. 72–86.
- Salo, Kati** 2009. Viipekeelse tõlke lähtekehti kultuurivaldkonnas, teatritõlke näitel. Diplomitöö. Tartu Ülikool.
- Salum, Madis-Ilmar** 1985. Legendist ja tegelikkusest. *Elamisväärtel elu*. – *Sirp ja Vasar*, 11.10.
- Schwarz, Barbara** 2011. Translation for Dubbing and Voice-over. – *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Eds. K. Malmkjær, K. Windle. Oxford: Oxford University Press, pp. 394–409.
- Shepard, Richard F.** 1991. Review/Theatre; Deceptions Defining Soviet Life. – *The New York Times*, 7.03. – <http://www.nytimes.com/1991/03/07/theater/review-theater-deceptions-defining-soviet-life.html> (17.06.2016).
- Silverman, David** 2006. *Interpreting Qualitative Data*. 3rd edition. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Snowman, Daniel** 2010. *A Gilded Stage: A Social History of Opera*. London: Atlantic Books.
- Soovik, Ene-Reet** 2015. Tõlkijateest, modernismist ja teatritõlkest. Intervjuu Jaak Rähesooga. – *Tõlkija hääl*. (Eesti Kirjanike Liidu tõlkijate sektsiooni aastaraamat, nr 3.) Koost T. Tamm, lk 64–73.

Stangarone, James, Suzie Kirchner 1980. Interpreting settings. Section H: Performing Arts. – Caccamise, Frank, Rita D. Devries, Richard Dirst, Joy Heil, Carl J. Kirchner, Suzie Kirchner, James Stangarone. Introduction to interpreting: for interpreters/translators, hearing impaired consumers, hearing consumers. Silver Spring: RID Publ., pp. 78–82.

Süvalep, Kulno 1978. Tuhandetele tuttav hääl. – Edasi, 22.01.

Talts, Leida 2000. Pärnu teatrilugu 1875–1991. Tallinn: Scriptum.

Tamm. H[elle] 1969. Meeldiva avaakordiga hooaeg. – Pärnu Kommunist, 30.07.

Taylor, Lynnette, Stephanie Feyne 1998. Interpreting for Theatre. – VIEWS, Vol. 15, Issue 5, p. 7. – <http://rid.org/publications-overview/views/views-archives/> (24.08.2013).

Teatrikuulutus 1958. Riiklik Vene Draamateater. – Sirp ja Vasar, 31.01.

Teatrikuulutus 1986. Viljandi Draamateater „Ugala“. – Sirp ja Vasar, 18.04.

Teatrikuulutus 1972. RAT „Estonia“. – Sirp ja Vasar, 23.06.

Timm, Damon 2001. Performing Arts Interpreting: Qualification, Recognition and Betterment through Education. – American Sign Language Interpreting Resources, 12.12. – http://asl_interpreting.tripod.com/misc/dt1.htm (17.11.2014).

Tommasini, Anthoni 1995. Reinventing Supertitles: How the Met Did It. – The New York Times, 02.10.

Toom, Kaarel 1958. V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri külalisetendused. Teatrikiri Moskvast. – Õhtuleht, 23.05.

Tracey, Sarah J. 2013. Qualitative Research Methods. Chichester: Wiley-Blackwell.

TR Draamateatri 1952 = TR Draamateatri etendused tõlgitakse vene keelde. – Sirp ja Vasar, 12.01.1952.

Tuch 2004 = Борис Тух. Голос, звучащий в наушниках. – Эстония, 21.02.2004.

Turner, Graham H., Kyra Pollitt 2002. Community Interpreting Meets Literary Translation. English – BSL Interpreting in the Theatre. – The Translator. Vol. 8, No. 1, pp. 25–48.

Virkkunen, Riitta 2004. The Source Text of Opera Surtitles. – Meta: Journal des traducteurs, Vol. 49, No. 1, pp. 89–97.

Volpe, Joseph 2006. The Toughest Show on Earth: My Rise and Reign at the Metropolitan Opera. New York: Alfred A. Knopf.

Windle, Kevin 2011. The Translation of Drama. – The Oxford Handbook of Translation Studies. Eds. K. Malmkjær, K. Windle. Oxford: Oxford University Press, pp. 152–168.

XXI '84' 1984 = XXI '84'. – Nõukogude Õpetaja, 03.03.

Veebiallikad

ITC 2000 = ITC Guidance on Standards for Audio Description, 2000. <http://www.ofcom.org.uk/website/regulator-archives/> (16.06.2016).

Teatriliiit 2010 = <http://www.teatriliiit.ee> (18.02.2014).

Arhiiviallikad

Maia Soormi intervjuu, lindistatud 1.11.2011, 28.01.2012. Intervjuu salvestis artikli autori valduses.

Malle Šalda intervjuu, lindistatud 26.05.2015. Intervjuu salvestis artikli autori valduses.

Valeria Barsova intervjuu, lindistatud 12.06.2013. Intervjuu salvestis artikli autori valduses.

V. Kingissepa nimelise Tallinna Riikliku Akadeemilise Draamateatri teatritöötajate nimekirjad (25.10.1944–28.02.1957). Nimestik nr 2. Eesti kunsti- ja kirjanduse dekaadist osavõtjate premeerimiseks. – ERA.R-2219-1-4.

V. Kingissepa nimelise Tallinna Riikliku Akadeemilise Draamateatri töötajate nimekirjad aastast 1962. – ERA.R-2219-1-206.

V. Kingissepa nimelise Tallinna Riikliku Akadeemilise Draamateatri töötajate koosseisude nimekiri aastast 1960. – ERA.R-2219-1-170.

V. Kingissepa nimelise Tallinna Riikliku Akadeemilise Draamateatri töötajate nimekiri Kremli Moskva teatris toimuvate etenduste osavõtjate kohta aastast 1964. – ERA.R-2219-1-252.

Karin Sibul – konverentsitõlk ja diplomaatiline tõlk, Tartu Ülikooli germaani, romaani ja slaavi filoloogia instituudi doktorant. Lugenud loenguid diplomaatilisest tõlkest ja konverentsitõlke ajaloost Tartu Ülikoolis ja Tallinna Ülikoolis.

E-post: sibulkarin[at]gmail.com

Simultaneous interpreting of theatre performances from Estonian into Russian from 1944 to 1991*Karin Sibul***Keywords:** literary translation, oral translation, subtitles, simultaneous interpreting

In Estonia, the simultaneous interpretation of performances from Estonian into Russian has a long tradition dating back more than half a century; it has not, however, drawn the attention of researchers, theatre critics and reviewers. International academic research mostly focuses on the sign language interpretation of theatre performances for the deaf community. The author's approach to theatre interpreting is therefore based on this, except that the interpreter is making the performance accessible not to the hearing-impaired but to audience members who do not master the original language of the performance. In the context of this article, therefore, "theatre interpreter" refers to a simultaneous interpreter who interprets theatre performances. There are certain similarities between the preparatory work of simultaneous and sign language theatre interpreters (and, for that matter, with that of audio describers): they work with the written text and the spoken word as well as on their comprehension and awareness of stage improvisation by the actors, combining both preparation and spontaneity.

When researching interpreting in Estonia from 1944 to 1991, the author established that this subtype of institutional interpretation took place in at least seven theatres. Performances were regularly interpreted from Estonian into Russian at three theatres: the Tallinn Drama Theatre, the Theatre Vanemuine in Tartu and the Pärnu Drama Theatre. At the Russian Drama Theatre, a few performances were also interpreted from Russian into Estonian. The theatres in Tallinn and Tartu employed staff interpreters, while the interpreter in Pärnu was a freelancer. In addition to these three interpreters another three also interpreted theatre performances once or twice. Archival research yielded factual evidence about the introduction of theatre interpreting in Estonia; this started in Tartu and Tallinn in 1952, and in Pärnu in 1967, where it was used during the summer season. Valeria Barsova, the staff interpreter at Vanemuine until 1995, was also temporarily tasked with interpreting operas in 1953; once she also interpreted a ballet at an open-air performance reading out the synopsis. Barsova had "a great voice for the microphone, a soft low alto, neither disturbingly sharp nor interfering, transmitting the meaning of the words expressed by the actors on the stage very clearly but almost as if unconsciously" (Süvalep 1978). Maia Soorm, a staff interpreter at the Estonian Drama Theatre in Tallinn for thirty-seven years, was awarded the Aleksander Kurtna Prize for her long-term dedication to theatre interpreting in 2010. Similar to her colleagues in Tartu and Tallinn, the interpreter who worked at the Pärnu theatre—Malle Šalda—got the job by chance. Neither she nor any of the other interpreters had any formal interpreter training. In addition to these three main interpreters, the author's meticulous work in the archives led her to identify another three interpreters from the 1950s and 1960s: Helene Malin, Aleksandr Aisenstadt and Armilda Berzina.

Estonia's three long-term theatre interpreters, all of whom are highly competent in their field, mastered not only fluency in the source and target languages but also the metamorphosis from a dramatic text into a stage interpretation. A major contributing factor to this was their long-term relationship with the theatre they worked at and the opportunity they had to participate in the production process. Theatre interpreting is a hybrid

form in which both interpretation and translation must be considered (Turner, Pollitt 2002: 41). Yvonne Griesel (2009: 125) recommends treating translators and interpreters as partners and language experts for the stage.

In 1983, opera surtitles were introduced in the Canadian Opera Company. Since then, the use of surtitles has become widespread in opera houses all over the world. In operas, there is less improvisation than in drama productions. A lag between surtitles and the spoken word could have a detrimental effect on the entire production. Technical problems with surtitles can also disturb the audience members who do not understand the original. Despite such potential issues, over the last ten years surtitles have also begun to be used in many drama theatres. This is a particular way to solve linguistic issues at drama festivals. Static surtitles, however, do not take into account improvisation or contribute to the real-life theatre experience. The final version of theatre interpreting, on the other hand, is “performed live in real time” (Napier 2011: 373). Indeed, a good theatre interpreter may make the audience forget their headsets and the linguistic barrier.

Karin Sibul – conference and diplomatic interpreter and a postgraduate student at Tartu University in Estonia. She teaches a course on diplomatic interpreting and the history of interpreting at Tartu University and Tallinn City University, Estonia.

E-mail: sibulkarin[at]gmail.com

Unikaalne ja universaalne nukuteatrikunstis

Maria Usk

Teesid: Nukuteatri kunstilise eripära käsitlemine pakub unikaalse platvormi kunstide analüüsimiseks. Arutelus tuuakse välja eel-lõpetatud ja esituses muutuvate kunstivormide eristus, käsitletakse kunstinähtusi esemelisuse kaudu, selgitatakse kunstilise kehalisuse mõistet ning nähtava ja nähtamatu käsitlemist kunstilises kontekstis. Nukuteatrikunsti universaalsuse võti peitub ratsionalistlikust maailmakäsitlusest tuleneva nüüdisaegse esemepõhisuse ja nukuteatrikunsti reeglitest tuleneva esemepõhisuse suhestamises. Sellest tulenevalt saab nukuteatrikunsti vaadelda kui universaalset kultuuritõlke mehhanismi ning unikaalset meediumit vaimse ja materiaalse maailma kokkupuutepunktide uurimiseks.

Märksõnad: nukuteater, aineiline kultuur, sisu ja vorm, kunstifilosoofia, semantika, terminid

Sissejuhatuseks

Juri Lotmani teooria kohaselt on idee kunstis alati mudel, kuna ta taasloob tegelikkuse kujundi, mille puhul vormi ja sisu dualism moodustab idee, mis pole väljaspool struktuuri mõeldav (Lotman 2006: 27). Sekundaarsed modelleerivad süsteemid kujutavad endast struktuure, mille aluseks on loomulik keel. Sekundaarse modelleeriva süsteemi tähendused võivad moodustuda nii loomulikele keeltele kui ka teistele semiootilistele süsteemidele omasel kujul (samas, 67). Nukuteatrikunst kui sekundaarne modelleeriv süsteem on unikaalne vaimset ja materiaalselt ainekultuuri ühendav kunstifenomen, sest selles on vaimseid entiteete võimalik käsitleda materiaalse väljendusvormi kaudu. Artiklis käsitletaksegi eseme unikaalset rolli nukuteatrikunsti väljendusvormi kaudu ning seda peamiselt kahel põhjusel. Esiteks on see oluline nukuteatrikunsti teooria seisukohalt, et selgitada ning täiendada nukuteatrikunsti praktikas kasutatavat terminoloogiat. Teine aspekt on laiema kandepinnaga – eseme uurimine materiaalse maailma fenomenina, mis pakub võimaluse kasutada nukuteatrikunsti meetodit interdistsiplinaarse uurimisalusena.

Artiklis vaadeldakse esemelisust lähtuvalt materiaalkultuuri uuringute kontekstist ning käsitletakse kunstimaailma subjektset-objektset iseloomu Juri Lotmani seisukohtadele toetudes. Nukuteatrikunsti teoreetilise käsitlemise eesmärgiks on selgitada ja täiendada nukuteatrikunsti praktikas kasutusel olevaid termineid ja pakkuda platvorm selle žanri valdkonnaüleseks kasutamiseks. Nukuteatrikunsti ületab kunstiline keha tavapärase füüsilise materiaalsuse piirid, pakkudes võimaluse uurida tähendusega ja tähenduseta objekte ning materiaalseid ja mittemateriaalseid entiteete. Oluline on siinjuures käsitleda nuku kui eseme rolli ja osatähtsust nukuteatrikunsti tähendustkandvate ühikute süsteemis ning jälgida näitenuku kui esteetilise objekti sümboliks muutumise põhjuseid.

Esemelisis kultuuris ja kunstis

Kunstide kaudu on läbi aegade püütud kujutada elu väga erinevatel viisidel. Koos erisuguste väljendusviiside sündimisega on aja jooksul välja kujunenud eri kunstžanrid, mis kõik kujutavad elu endale omaste väljendusvahenditega. Me võime mõelda kunstit kui heterogeensest, metafoorset mõtlemist kasutavast ruumist, mis jaguneb sisuliselt iseseisvateks, kuid kohati kattuvateks väljendusvormideks ehk kunstiliikideks.

Kunstiteos valmib reaalses aegruumis, samal ajal selle piire ületades ning eksisteerides üle aegade ulatuva kunstilise aegruumi osana. Henri Bergson on oma teoorias kirjeldanud asjade ja inimeste suhestumist selliselt, et sinna mahub ka kunstiliste tähenduste ruum. Tema idee sellest, et me liigume üldisuste ja sümbolite seas justkui suletud väljal, elades asjade ja enda vahelises tsoonis, väljaspool asju ja ka väljaspool iseendid (Bergson 2009: 98), loob inimeste ja asjade vahele sellise mõttelise ruumi, milles on võimalik sündida näiteks kunstinähtustel. Lotman on märkinud: „Kunstiteos täidab oma ühiskondlikku funktsiooni seetõttu, et ta tekstile on omane eriline organiseeritus, mille määravad niihästi ajalooline reaalsus ja suhe teiste tekstidega kui ka teose kui terviku ülesehituse sisemised seaduspärasused“ (Lotman 2016: 363).

Igapäevaste esemete või sündmuste tähendus ületab kunstilises esituses oma algsed piirid, omandades tavalisest laiema ulatuse. Kuna kunstinähtused võivad ilmnedagi väga erineva mateeria ja väga erinevate väljendusviiside kaudu, peab neid analüüsima erisugustel alustel. Kõigepealt tooksin ma välja võimaluse eristada niinimetatud eel-lõpetatud ja esituses muutuvaid kunstinähtusi. Eel-lõpetatud kunstiteosteks saab pidada arhitektuuri, kujutava kunsti ning kirjandusteoseid, mille puhul kunstnik paneb oma tööle lõpliku punkti ning teos ise enam ei muutu. Seevastu esituses muutuva kunstiteose puhul seisneb eristus kunstniku kohaloleku vajalikkuses eksponeerimise hetkel. Näiteks etenduskunstides jätkub loomeprotsess publiku silme ees. Siin saab tuua paralleeli Roland Barthes'i eristusega teose ja teksti vahel. Teos on tema jaoks alati lõpetatud ja enesesamane, tekst aga vastuvõtu käigus muutuv, kusjuures see käib ka näiteks kirjanduse kohta, millest järgnevad põlvkonnad võivad hoopis teisiti aru saada – igaüks toob ju vastuvõttu kaasa oma isikliku tõlgendusrežiimi, nii et tekst sünnib vastuvõtja teadvuses (vt Barthes 1986: 56–64).

Ühe lisavõimaluse kunstide analüüsimiseks pakub esemelisis. Ese on mitmekesiste võimalustega väljendusvahend: muusikalistes esitustes kasutatakse instrumente, lavakunstis sageli rekvisiite (kuigi on võimalik ka ühegi rekvisiidita lavastus), arhitektuuris on tegemist hoonetega, kirjanduses trükistega, kujutavas kunstis maalidega. Muusika ja lavakunst eristuvad teistest esemid kasutavatest kunstiliikidest selle poolest, et kunstiteos sünnib vaataja või kuulaja juuresolekul. Ka sel juhul, kui meil on tegemist muusikateose ettekande või teatrietenduse salvestusega, on see ikkagi sündinud otseselt inimese kokkupuutel esemega (siin-ja-praegu muutub seal-ja-praegu'ks).

Ese on tänapäevases asjadekeskses maailmas omandanud uutmoodi väärtuse. Füüsilise mateeria kaudu identifitseeritakse sageli inimese olemust, väärtushoiakuid või dekodeeritakse sotsiaalset kuuluvust. Ameerika nukuteatri-uurija Claudia Orenstein rõhutab, et esemed on seotud meie elu kõigi aspektidega: kapitalistlik ühiskond harjutab meid nägema esemeid kui ihade rahuldamise ja isikupära väljendamine vahendeid (Orenstein 2014: 2). Nukuteatrikunst kui etenduskunsti žanr, mis kasutab peamise väljendusvahendina esemeid, avargab selle kaudu kunstiliste tekstide analüüsimise võimalusi esemelisuse kaudu.

Nukuteatris saab näitenukkudeks pidada tavapäraselt elusana presenteeritavate antropo- või zoomorfsete nukkude (marionett-, käpik-, varras-, varjunukkude) kõrval ka ükskõik milliseid muid esemeid, puuhulust käekotini ja kaelarätikust kellamehhanismini: kive, pliitaseid, jalanõusid, eri materjalidest valmistatud figuure jne (vrd Posner 2014: 5, Kruger 2014: 3), mis näitenukkudena saavad osaks kunstiteose sünnist. Tavaesemed ei sisalda iseenesest kunstilisi tähendusi, tähendus sünnib kunstilises kontekstis ja publikuga suhestudes. Analüüsides esemete valikut kunstilisse konteksti, hakkame me paremini mõistma esemete erisuguseid tähendusvõimalusi. Nukuteatrikunstis grupeeritakse objekte ringi, et väljendada nüüdisaegse elu keerukust, mis loob, esitab küsimusi või tugevdab ühisusi, reformeerib looduse ja tehnoloogia vahelisi suhteid, tasakaalustab traditsioone ja modernsust ning süveneb eksistentsi metafüüsilistesse küsimustesse (Orenstein 2014: 3).

Kunstimaailma subjektne–objektne iseloom lähtub kõiges kehalisusest, kuna kunstiline mudel taasloob teadvuse jaoks maailma kujundi, see tähendab, modelleerib isiksuse ja maailma suhteid (Lotman 2006: 439). Kui füüsilise keha põhiline omadus on reaalselt mõõdetav ulatuvus, siis kunstilise keha põhiomaduseks on emotsionaalse kogemusakti mõju ulatus. Emotsioonide mõju sõltub subjektiivsest hinnangust. Seega suhestub kunstiline objekt subjektiga teistsugustel alustel, kui see toimub igapäevaelus. Kunstiteosest rääkides on meil võimalik toetuda materiaalkultuuri uuringute käigus ilmnenud tähelepanekutele füüsilise ja empiirilise mateeria kohta. Materiaalkultuurid on maailma mitmekesise tähenduse eelne ruum. Kui mõelda näiteks naudingule ja kirele, mis saadab inimesi tarbeesemete kasutamisel, saame me Jan Woodwardi teooriast lähtuvalt seostada seda emotsiooni ka kunstitarbimist raamiva elamusega (vt Woodward 2007). Woodward on öelnud, et esemeid saab lisaks nende materiaalsele kvaliteedile defineerida ka nende asukoha järgi diskursiivsetes narratiivisüsteemides, mis on seotud ka tehnoloogia, kultuuri, majanduse või poliitikaga (samas, 16). Seega kätkevad materiaalsed esemed eri kontekstides lõputut mitmekesisust. Woodwardi teooria kohaselt on esemetel tähendusloomes fundamentaalne psühholoogiline roll (samas, 22).

Materiaalkultuuri uuringud tegelevad eelkõige materiaalsete esemete empiirilise olemuse põhjendamisega, mis kerkib esile inimeste ja objektide vahelistes suhestumistes (samas, 27). Materiaalkultuuri uuringute universaalsus seisneb selles, et objekte käsitletakse seal tarbeesemetest kunstilisteni välja. See annab võimaluse uurida tarbeesemete ja kunstiesemete (kunstiliste artefaktide) vahelisi seoseid ja jälgida kunstiesemeteks kujunemise võimalusi.

Erilise huvi, aga ka ettevaatusega tuleks objektide materiaalsust käsitleda ratsionaalsest loogikast lähtuvas kultuuriruumis, kus vaimset ja materiaalselt tajutakse sageli iseenesest-mõistetavalt teineteisele vastanduvana. Selline vastandpooluste loomine on analüüsi alustades igati loomulik ning vajalik, kuna kontrastsus on see, mis laseb rakursi erinevustel esile tulla (Lotman 2006: 438). Kuid nähtuste materiaalselt ja vaimset poolt kunstilise kehalisuse kontekstis uurides oleks vaja astuda samm edasi polaarsuste vastandamisest ning vaadelda keha ja vaimu kokkupuutel tekkivat sünergiat.

Nukuteatrikunst on universaalne valdkond materiaalse kehalisuse sidumiseks vaimsete mõõtetega seetõttu, et nukk on vaimset sõnumit kandev füüsiline objekt, mis on selles žanris peamiseks väljendusvahendiks. Esemite animeerimine eristab nukuteatrit kasutatavatest esemetest draamaetenduses või tantsuetenduses kasutatavatest esemetest. Nukuteatrikunstil on esemelisusest tulenevalt nüüdisaegse ratsionalistliku maailmakäsitluse kontekstis täita unikaalne roll. Näitenukud, milles antropomorfseid elemendid on kombineeritud käsitöö ja tehnoloogiaga, on ühtaegu olulised metafoorid ja füüsilised väljendused sellest, kuidas muutub ja areneb meie arusaam inimeseks olemisest (Orenstein 2014: 2). Rõhutades nukuteatri kunsti olulisust kultuuriuurimises, märgib Lotman: „Antiteesid „elus/elutu“, „elustuv/tarduv“, „hingestatud/mehhaaniline“, „näiv elu/tõeline elu“ leiavad nüüdiskunsti problemaatikas nii ulatuslikku ja mitmekülgset kajastamist, et on ilmne, kuivõrd lühinägelik oleks jätta nukuteatrit üksnes perifeerne koht näitekunsti üldises süsteemis“ (Lotman 2016: 367).

Nukuteatrikunst kui esemete kunst

Üks viljakaim nukuteatrikunstiajaloo ja teooria asjatundja Henryk Jurkowski on määranud nukuteatrit kui teatrit, mille peamiseks tunnusjooneks on kõnelevad ja näitlevad objektid, mis saavad oma hääle ja liikumisvõime tagaplaanil olevalt allikalt (Jurkowski 1988: 31). Nukuteatrikunst on maailmas iidne traditsioon. Michael Meschke sõnul on muistsetes tsivilisatsioonides nukuteatri kunsti peetud üheks esmaseks kunstivormiks. Nukk kui kultuuriline universaal on teatud variatiivsusega esinenud eri maailmajagude kultuuriloos. Nukuteatri kunsti traditsioonid kujunesid välja Hiinas, Jaapanis, Indoneesias, Indias, Birmas, Sri Lankal, Iraanis, Türgis, Euroopas ja Ladina-Ameerikas (Meschke, Sörenson 1992: 7).

Euroopa kultuuriruumis võime me nukuteatri kunsti ajaloo jagada kolme etappi: rändtruppide periood (üksikute nukunäitlejate või nukutruppide esinemised kuni 18. sajandini), amatöör-nukuteatrite periood (18.–19. sajandil) ja kunstiliste nukuteatrite periood (alates 20. sajandist). Nukuteatrikunst hakkas iseseisvalt arenema 18. sajandil, mil nukuetendusi hakati esitama draamalavastustest eraldi. Mõned nukuteatri avaldumisvormid jäid hübriidvormideks, mõnedest arenesid aga välja tõelised nukuteatrid.¹

1 Nukuteatri ajaloost vt nt McCormick, Pratasik 1998; Jurkowski 1996a, 1996b.

Ajalooliselt on nukuteater olnud just täiskasvanutele mõeldud žanr: olgugi et nukud kui mänguasjad seostuvad esmalt lastega, polnud varasematel aegadel eraldi lastele mõeldud teatrit olemas. Muutus leidis aset 20. sajandil koos filmikunsti ja televisiooni tulekuga. Konkurents meelelahutusmaailmas üha tugevnes ning nukuteater leidis endale niši lastele suunatud žanrina. Seda seost süvendas veelgi nukufilmide ja televisiooni nukulavastuste levik. Ühtlasi omandas nukuteater kui kitsalt lastepärane žanr nüüdisaegses lääne kultuuri-ruumis madala prestiiži. Alates 1980. aastatest on seda pidevalt tõstetud, žanri järjest uuendades ja moderniseerides, ühendades etendustes eri tüüpi nukke, suurendades nukunäitleja nähtavust, pöimides juurde ka näitlejaid, tantsijaid, multimeedia elemente jne. Ühtlasi on sõna *nukuteater* (*puppet theatre*) asemel tulnud kasutusele rida näitenuku mõistet vältivaid nimetusi: *visuaalne teater*, *üleminekuteater*, *multimeediateater*, *animatsiooniteater*, *figuuriteater*. (Vt Kruger 2014: 3, 9–10.)

Iga kunstiteose loomisprotsessis on kaks poolt: kunstnik, kes loob tähendusi, ja publik, kes tõlgendab kunstilist teksti. Nukuteatris sünnib looming mitmete kunstnike koostöös, seal loodav kunste polüfoonia valmib lavastaja, dramaturgi, nukunäitleja, kunstniku, helilooja, nukumeistri, butafoori, dekoraatori ja puutöömeistri koostööna. Sageli lisanduvad nukulavas-



Nukk lavastusest „Võlurätik“ (lavastaja Jevgeni Ibragimov, kunstnikud Tauno Kangro, Heleliis Hõim). Foto: Jaana Süld, 2017.

tuse loomisprotsessi sõltuvalt loomingulistest valikutest ka muude erialade spetsialistid, nagu valguskunstnik, videokunstnik või liikumisjuht.

Oma analüüsis toetun ma mõistetele *nukukunst*, *nukuteatrikunst* ja *nukumõtlemine*. Eesti keeles kasutatakse sõna *nukk* nii näitenuku kui ka mänguasja kohta (vrd ingl k *puppet*, *doll*), millest tulenevalt võib tekkida küsimus, kas nukukunsti puhul on tegemist mängunukude, skulptuuride, käpiknukkude või mingite muude esemetega. Järgnevalt pean nukukunsti rääkides silmas elutute objektide kunstilist kasutamist ükskõik millises kunstižanris, mis kasutab mingit osa nukumõtlemise meetodist otsest animeeritust kaasamata. Nukumõtlemiseks (pupetrismiks, nukufilosoofiaks) nimetan esemete vaatamise või näitamise viisi, milles esemed on animeerimise tulemusena aktiivsed. Nukuteatrikunsti kasutan kui üldisemat mõistet, mis hõlmab kõiki nukuteatri praktikas kasutatavaid võtteid: nukuteatri eri liikide (maski- ja varjuteatrist kuni eseme- ja veenukuteatrini) tehnilistest võtetest üldiste lavastuslike võtete (lavakujundus, muusika) ning nukumõtlemise põhimõtete rakendamiseni. Nukuteatrikunsti printsiipe kasutatakse (on kasutatud) ka näiteks skulptuuride loomisel, sisekujunduses, kirjandusteostes, muusikas, maalikunsti, animafilmides ja draamateatris.

Nukuteatrikunsti saab vaadelda kui elutu eseme ja inimese vaimu kokkupuutel tekkivat sünergiat, kuna seal kasutatav metafoorne meetod toob ilmsiks ning muudab „käegakatsutavaks“ ka esemetega kaasaskäivate tähenduste paljususe. Ameerika nukuteatri-teoreetiku ja praktiku Robert Smythe'i sõnul nukuteatris nukk mitte ei vahenda teksti, vaid on ise tekst – nukust on võimalik teha lugematul arvul koopiaid, mis kannavad sama tähendust (Smythe 2014: 256). Nukuteatrikunstile omastest väljendusvahenditest moodustub erilise „sõnavara“ kunstiline keel (vrd Proschan 1983). Seda omanäolist esemete keelt saab käsitleda kultuuritõlke mehhanismina, mille ülesandeks on ühes kultuurikeeles väljendatud tähenduse edasiandmine radikaalselt teistsuguse kultuurikeele vahenditega, kusjuures kultuurikeelteks loetakse kõiki süsteemseid tähenduse loomise ja tõlgendamise viise (vt Raud 2016: 19–20). Kuna kunstiväljendused toimivad sekundaarsetes modelleerivates süsteemides tõlkemehhanismidena, on meil võimalik esemete kunstilisi tähendusi inversioonis käsitledes (s.t vaadeldes ümberpööratult tavaeseme tähenduse muutumist kunstilisse konteksti sisenemisel) analüüsida ka argitähenduste taga peituvaid tähenduskihte.

Lotman käsitleb inim mõtlemise ühe põhilisema modelleerimismehhanismina mütoloogilist mõtlemist, mille järgi maailm koosneb objektidest, mis kuuluvad ühte ja samasse järku, ei jagune tunnusteks ning on ühekordsed (Lotman, Uspenski 1999: 191). Nukuteatri esemete keel toetub minu hinnangul samuti mütoloogilisele mõtlemisele, andes võimaluse eirata ajalist reaalsust ning samas aistida igavikulisust füüsiliste entiteetide kaudu siin ja praegu. Nukuteatrikunsti esemepõhisus seob müütilise aegruumi nüüdisaegse materialistliku maailmatunnetusega.

Näitenuku eripära

Lotman on nuku kui kunstiteose sündimise protsessis esile toonud just nuku kui mängu- asja ja nuku kui mudeli eristamise olulisust. Alles seesuguse eristamise järel saab tema sõnul rääkida nukust kui kunstiteosest ja mõista tema müstilist olemust. (Lotman 2016: 362.)

Arusaamist näitenuku olemusest avardas 1983. aastal Ameerika semiootik Frank Proschan, tuues välja laia „etendavate objektide“ kategooria – ta rääkis „inimeste, loomade või hingede kujutistest, mida luuakse, demonstreeritakse või manipuleeritakse teatrietenduses“ (Proschan 1983: 4). Esemee animeerimise tulemusena loodud karakter erineb nukuteatrikunsti keeles draamarolli esitavast tegelasest. Draama- ja nukulavastuse sümboolsuse määr on erinev tulenevalt rolli esitajast – draamakunstis esitab rolli inimene ise, nukuteatris esitab rolli nukk inimese abiga. Lotman märgib, et kui elav näitleja mängib inimest, siis nukk laval mängib näitlejat ning muutub kahekordistamise poeetika kaudu kujutise kujutiseks (Lotman 2016: 366). Ameerika teatriteadlane Dasia N. Posner selgitab näitenuku kahetist olemust: ka manipuleerituna säilitab ta oma iseseisvuse; endas sisalduvat tähendust kandes väljendab ta ka nukunäitleja tahet; tema elutu mateeria pole võimeline mitte üksnes reaalsust jäljendama ja peegeldama, vaid ka ümber kujundama ja looma (Posner 2014: 5).

Nukumõtlemise (pupetrismi, nukufilosoofia) põhimõtted lähtuvad nukuteatri esteetikast tulenevatest esemelistest võimalustest. Kõik algab sellest, et näitenukku kui etendavat keha on võimalik füüsiliselt muuta. Inimese keha on laval füüsiliselt piiritletud suhtes teiste kehade ja ümbrusega, olles oma parameetrite poolest muutumatu. Näitenukk saab küll oma lähteimpulsi inimeselt, kuid tema lavalised võimalused on esemelisusest tulenevalt võrreldes draamanäitlejaga teistsugused. Näitenukul on mitmeid ruumiga suhestumise võimalusi – alates sellest, et nukke võib valmistada eri suuruses, kuni selleni välja, et näitenuku kehaosad võivad laval omaette tegutseda: jalad jooksevad hirmu kujutades kehast eraldi, pea ununeb rumalust väljendades maha, süda tuksub päikesena kõrgel taevas armastajate kohal jne. Selles osas on nukuteatri võimalused füüsikaseaduste poolt kammitsenud võrreldavalt sõna- ja filmikunstiga, mis samuti kasutavad reaalsuse nihestatud representatsioone (Smythe 2014: 257). Inimkeha füüsiline muutumatus on olnud 21. sajandi teatris suureks probleemiks ja nuku võimalused annavad nukuteatri žanrile selles osas tugeva eelise (Williams 2014: 25). Filmi, televisiooni ja interneti poolt pakutav pildiline küllus on muutnud publiku visuaalse teksti vilunud vastuvõtjateks; nukud kui konkreetse visuaalse tähenduse kandjad, moodustades vaheastme inimnäitleja ja digitaalse meedia vahel, vastavad tänapäeva visuaalselt treenitud publiku ootustele (Orenstein 2014: 4).

Nukulavastuse loomise protsessis on nukk üks ettearvamatuid komponente. Institutsionaalses nukuteatris on nuku loomisega vahetult seotud lavastaja, kunstnik, nukumeister (või nukumeistrid) ja nukunäitleja. Olenemata sellest, kui täpselt on koostatud näitenuku joonised ja ette antud materjali valik, ilmnevad nuku omadused alles siis, kui nukk on valmis. Selleks, et näitenukk suudaks täita kõiki võimalikke ootusi, on nuku valmistamise

protsessis vajalik pidev katsetamine. Näitenuku tegemise protsess on nuku tundmaõppimise algus. Töökodade ja trupi tiheda koostöö puhul saab seda võrrelda lapse kasvamise juures viibimisega. Juhul kui näitleja võtab nuku esimest korda kätte alles siis, kui töökojad on oma töö lõpetanud, võib nukk osutuda väga raskesti alluvaks, nuku väljendusvõimalused võivad ootuspärastest erineda. Proovides jätkub nuku tundmaõppimine ja nukuga kohanemine, mis võtab kaua aega ka siis, kui nukunäitleja on väga kogenud, kuna iga näitenukk on unikaalne käsitööna loodud kunstiese.

Kui inimkeha seab rolli esitamisele teatavad piirangud, siis sõltuvalt eesmärgist või meetodist on sellel nuku ees ka teatud eelised: miimika ja elusa keha plastilisus. Nukk saab oma karakterit ja emotsioone väljendada üksnes žestide, asendite, liikumisviisi vmt abil, mis töötatakse välja nukunäitleja ja lavastaja koostöös vastavalt nuku tehnilistele võimalustele (materjali paindlikkus, nuku mehhaanika). Nukurolli unikaalsus seisneb just selles, et nukunäitleja peab igat mõtet väljendama nuku tehnilistest võimalustest lähtuvas kunstikeeles – esemete keeles. Lihtsustatult võib öelda, et nukumeister ja kunstnik loovad nuku keha ja näitleja annab nukule seda animeerides hinge. Lavastaja on nukuteatris keeleoskaja, kes peab nukuga esitatavat keelt täiendama ja kontrollima näitleja poolt esemete keeles esitatava teksti arusaadavust ning adekvaatsust.

Käsitledes nukke (nii mängu- kui näitenukke) kultuurisüsteemis, märgib Lotman, et nukku tajutakse elava inimesega seoses, nukuteatrit aga elavate näitlejatega teatri taustal: kõrvutamine elava olendiga rõhutab nuku elutust, surnutaolisust. Liikumapanek muudab nuku küll inimesega sarnasemaks, kuid seda enam hakkavad silma torkama tema erinevused inimesest: jäikus, liikumatu ilme, mis assotsieerub pseudoeluga, surnud liikumisega, surmaga, mis teeskleb elu. (Lotman 2016: 364–366.) Esemel niisugune kogemine elusana võib tekitada inimestes kõhedust. Tallinnas nukuteatri juures asuva NUKU muuseumi külastajate seas leidub inimesi, kes kardavad siseneda ruumi, kus on palju näitenukke; on lapsi, kes võivad keelduda eksponaatide vaatamast või neid nähes nutma hakata. Samuti võib leida kõhedust tekitavaid momente, uurides näitenukkude biograafiat – sellega juhtunud sündmusi, alates nukumeistri esimesest puudutusest kuni nukuga väljaspool etendusi toimuvate juhtumisteni.² Nuku ebaloomulikkus, tinglikkus võrreldes elusa inimesega võib seostuda pahatahtlikkusega, tuletada meelde mütoloogilisi elustuvaid olendeid (kodukäijad, zombid, Golem), kellele omistatakse sageli vaenulikkust ja ettearvamatut käitumist (Raudla 2006: 78–80). Elusa ja elutu selline üksteist välistavana tajumine pärineb siiski modernsest kultuurist ning

2 Näiteks kadus NUKU teatris prooviprotsessi ajal üks Oscar Wilde'i näidendi „Isekas hiiglane“ lavastuse varrasnukk. Pika otsimise järel leiti näitenukk hoovi prügikastist ja see toodi haisvana proovisaali tagasi. Selline nuku biograafias aset leidnud sündmus toetas aga nukurolli väga suurel määral, kuna prügikastist „üles tõusnud“ näitenukk mängis lavastuses surnust ülestõusnud Jeesus Kristust.

vastavad kultuurilised kujutelmad on pärit aegadest, mil sellist erisust ei esinenud (vrd Bell 2014: 45–46) – õõvastav element on arenenud just seoses modernse kultuuri uute arusaamade tekkega. Tänapäeva inimesele annab nukuetenduse jälgimine märku võimalusest, et meie üleolek materiaalsest maailmast ei ole sugugi kindel, ning meenutab, et ka me ise lõpetame viimaks elutute objektidena (samas, 50).

Nukuteatrikunst kui vaimne praktika

Nukuteatrikunst jagab teiste kunstidega mitmesuguseid tähendusloomemehhanisme, mida iseloomustab sümboolsus ja tinglikkus. Esemete tähenduslikkus kunstis üldiselt on aga nukuteatrikunstis edasi arendatud spetsiifilise elava-elutu seose kaudu.

Nagu mänguski, võetakse teatris mängureegleid vankumatu tõena, mida ei seata kunagi kahtluse alla (vt Huizinga 2004: 20). Kokkuleppeliste mängureeglite süsteemis saab teatris tegelaseks olla ka füüsilise mateeriata nähtus, näiteks tinglikult animeeritav tool, mille kohalolu kostab heliliselt või ilmneb näiteks teiste tegelaste mängu kaudu. Aeg ja ruum on siinjuures erinev reaalsest ajast ja ruumist. Nukuetenduse puhul sünnib esemete kui füüsiliste väljendusvahendite koostöös füüsiliste piiride ületamine, kui näiteks nuku lendamise ajal kajaefekti või *black-out*'i kasutades luuakse illusioon tegelase liikumisest lõpmatus maailmaruumis või üle sajandite liukuvast hiiglasest, kelle nimi on Aeg. Selliseid tavamõistes olematuid



Balletistseen käenukkudega NUKU muuseumi töötoas. Foto: Jaana Süld, 2017.

tegelasi nagu Armastus, Viha, Õnn ja Tuul on nukuteatris võimalik kehastada esemete või kunstniku loodud neid esindavate figuuride kaudu.

Nukuteatri praktikat mõjutav nukufilosoofia tuleneb minu hinnangul esemete animeerimise võimalustest. Nii saab nukumõtlemist iseloomustada järgmiste tunnuste kaudu:

- nukunäitlemisel on eripärane tehnika, mis lähtub näitenuku tehnilistest võimalustest ja näitleja või näitlejate (kui tegemist on näiteks kolmekesi juhitava lauanukuga) koreograafia, nukunäitleja on alati täielikult nuku teenistuses ega tohi ise näitlejana esile tõusta;
- nukuteatrile on iseloomulik, et sõnaline tekst on võrreldes teiste väljendusvahenditega – žestide, muusika, valguskujundusega – võrdsel või vähem olulisel positsioonil ning võib isegi puududa;
- näitenukku saab pidada elutuks või elustunuks tulenevalt eseme animeerimisest;
- näitenukud suudavad esemelisusest tulenevalt ületada aegruumi piire, kuna tegemist on elutu materiaga, mis ei vanane;³
- näitenukud väljendavad mütoloogilisest mõtlemisest tulenevalt n-ö ajalooliselt tihenenud, kontsentreeritumat aega, kuna nukk on sümbolina aegade-ülene elutu materia;
- nukuetenduses võib tegelase ruumiline ümberpaiknemine toimuda hüppeliselt (nagu ka jaapani no-teatris või avangardses teatris);
- mittemateriaalset ja abstraktset esitatakse nukuteatris sageli läbi materiaalse ja füüsilise – nukuteatris võivad nähtamatud nähtused esemelistuda ning seal on võimalik kõiki nähtusi personifitseerida;
- nukuteatrikunstis tõuseb eriliselt esile sümboolne tõlgendus seetõttu, et iga ese või tegelane on „kujutise kujutis“, kahekordselt tinglik.

Nukuteatrit iseloomustab võrreldes muu teatriga suurem ambivalentsus. Peale teatritele üldomaste ambivalentsete aja-ruumi suhete on nukuteatrile iseloomulikud veel:

- kahestunud esemed: primitiivsed nukud *versus* keerukaid mõttekäike väljendavad kunstiliselt kodeeritud esemed;
- kahestunud tähendus: reaalne tegevus *versus* ebarealistlik süžee;
- kahestunud rollid: näitleja surelik keha *versus* nuku surematu keha;
- kahestunud keel: sõnaline tekst *versus* esemete keel kui kunstiliselt kodeeritud märgisüsteem.

Kokkuvõtteks

Vaadeldes nukuteatrikunsti kui struktuuri, mille lähteülesandeks on elu peegeldamine elutu keha abil, saame me ülevaate materia empiirilistest omadustest kunstilises kontekstis. Käsitledes nukuteatrikunsti loomisprotsessi meetodina, milles animeeritud ese kujutab vaim-

3 Küll aga on nukk siiski ese, mis võib hävida ja igaveseks kaduda (vrd Smythe 2014: 256).

seid väärtusi, väljendades neid füüsilise keha kaudu, saame me avardada arusaama ka nukuteatrikunsti piire ületavatest üldisematest mateeria käsitlemise võimalustest.

Animeeritud eseme analüüsimise abil on võimalik füüsiliste entiteetide kaudu jälgida kunstilise kogemuse mõju ning seletada seda, kuidas subjektiivsetel hinnangutel ja indivi-duaalsetel kogemustel baseeruv tähendusloome saavutab oma eesmärgi esemelisuse kaudu. Nukuteatrikunsti praktikat saab esemete keele analüüsimisel siduda ka materiaalkultuuri uuringutega. Nukuteatrikunsti väljendusvormil on vaimse ja materiaalse maailma kokkupuute-punktide selgitamisel kolmekordselt huvipakkuv roll:

- 1) nukuteatrikunsti esteetika kui homogeenne kunstiline struktuur;
- 2) nukuteatrikunst kui materiaalkultuuri uuringuid toetav esemete keelt kasutav praktika, mille abil on võimalik analüüsida esemete tähenduste kujunemist;
- 3) nukumõtlemine (nukufilosoofia, pupetrism) diskursiivse platvormina vaimse ja mate-riaalse maailma kokkupuutepunktide seletamiseks, mille abil on nukumõtlemist ja nukunäitlemise tehnikaid võimalik rakendada ka teiste kunstiliste või hariduslike vald-kondade raames.

Niisiis on nukuteatrikunsti unikaalne roll – vaimset ja materiaalist ühendava homogeense struktuuri loomine – oluline nii teoreetilises kui praktilises plaanis. Teoreetilises plaanis pakub nukuteatrikunst meetodi vaimufilosoofiliste küsimuste käsitlemiseks, praktilises plaanis saab nukuteatrikunstis kasutatavat nukumõtlemist rakendada nii kunsti- kui hariduslike meetodite väljatöötamisel. Nukuteatrikunsti kui valdkonna unikaalsus – eseme kasutamine nukulaval peamise väljendusvahendina – pakub uurijatele nüüdisaegse ratsionalistliku maail-makäsitluse kontekstis unikaalse interdistsiplinaarse lähtekoha.

Tänuavaldus

Artikkel nukuteatrikunstist valmis justkui nukunäitlemise meetodit kasutades: võrdluseks võib tuua lauanuku manipuleerimise tehnika, mille puhul nukku juhib mitu näitlejat. Siinkohal soovin südamest tänada oma juhendajat Rein Rauda, kolme retsensenti väärtuslike nõuan-nete eest ning minu eriline tänu kuulub Methise toimetajale Kanni Labile, kes „puhus nukule hinge sisse“.

Kirjandus

Baldick, Julian 2000. *Animal and Shaman: Ancient Religions of Central Asia*. London, New York: I. B. Tauris Publishers.

Barthes, Roland 1986. *The Rustle of Language*. Transl. by R. Howard. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Bell, John 2014. *Playing with the Eternal Uncanny: The Persistent Life of Lifeless Objects*. – *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Ed. by J. Bell, D. Posner, C. Orenstein. Florence, KY, USA: Routledge, pp. 43–52.

- Bergson, Henri** 2009. Naer: essee koomika tähendusest. Tlk M. Ott. Tartu: Ilmamaa.
- Francis, Penny** 2012. Puppetry: a Reader in Theatre Practice. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Gleitman, Henry, Alan J. Fridlund, Daniel Reisberg** 1999. Psychology. New York: W. W. Norton & Company.
- Huizinga, Johan** 2006. Mängiv inimene. Kultuuri mängelemendi määratlemise katse. Tlk M. Sirkel. Tallinn: Varrak.
- Jurkowski, Henryk** 1988. Aspects of Puppet Theatre. London: Puppet Centre Trust.
- Jurkowski, Henryk** 1996a. A History of European Puppetry: From its Origins to the End of the 19th Century. Lewiston, Queenston, Lampeter: Mellen.
- Jurkowski, Henryk** 1996b. A History of European Puppetry. Volume two, the Twentieth Century. Lewiston, Queenston, Lampeter: Mellen.
- Kruger, Marie** 2014. What's in a Name? The Sense or Nonsense of Labelling Puppets in Contemporary Western Theatre. – Cogent Arts & Humanities, 1: 990866. – DOI: 10.1080/23311983.2014.990866.
- Käkelä-Puumala, Tiina** 2003. Toiset meistä: Kaksoisolennon apologia. – Nuori Voima, nro. 5–6, s. 4–6.
- Lotman, Juri** 2006. Kunstilise teksti struktuur. Tlk P. Lias. Tallinn: Tänapäev.
- Lotman, Juri** 2016. Nukud kultuuri süsteemis. Tlk R. Veidemann. – Juri Lotman, Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur. [Tallinn:] Tänapäev, lk 362–368.
- Lotman, Juri, Boriss Uspenski** 1999. Müüt – nimi – kultuur. – Juri Lotman, Semiosfäärist. Tlk K. Pruul. [Tallinn:] Vagabund, lk 187–218.
- McCormick, John, Bennie Pratasik** 1998. Popular Puppet Theatre in Europe, 1800–1914. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meschke, Michael, Margareta Sörenson** 1992. In Search of Aesthetics for the Puppet Theatre. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.
- Mrázek Jan** 2005. Phenomenology of a Puppet Theatre. Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit. Leiden: KITLV Press.
- Orenstein, Claudia** 2014. Introduction. A puppet moment. – The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance. Ed. by J. Bell, D. Posner, C. Orenstein. Florence, KY, USA: Routledge, pp. 2–4.
- Posner, Dasia** 2014. Introduction. Material performance(s). – The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance. Ed. by J. Bell, D. Posner, C. Orenstein. Florence, KY, USA: Routledge, pp. 5–7.
- Proschan, Frank** 1983. Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives. – Semiotica, Vol. 47, No. 1–4, pp. 3–44.
- Raudla, Tuuli** 2006. Nukk: oma ja võõras. – Hortus Semioticus, nr 1, lk 75–84.
- Schechner, Richard, Sara Brady** 2002. Performance Studies: An Introduction. London, New York: Routledge.
- Smythe, Robert** 2014. Reading a Puppet Show: Understanding the Three-Dimensional Narrative. – The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance. Ed. by J. Bell, D. Posner, C. Orenstein. Florence, KY, USA: Routledge, pp. 255–267.

Taplin, Oliver 2006. Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim J. R. Brown. [Tallinn:] Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstkool.

Williams, Margaret 2014. The Death of „The Puppet“? – The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance. Ed. by J. Bell, D. Posner, C. Orenstein. Florence, KY, USA: Routledge, pp. 18–29.

Woodward, Ian 2007. Understanding Material Culture. London: Sage.

Maria Usk – Tallinna Ülikooli doktorant, nukuteatri lavastaja ja NUKU muuseumi juhataja. Peamised uurimisteemad: nukuteatrikunsti praktikast tulenevate teooriate rakendamise võimalused vaimufilosoofilistes, antropoloogilistes ja kultuurisemiootilistes uurimustes. E-post: maria.usk[at]nuku.ee

Unique and universal in the art of puppetry*Maria Usk***Keywords:** puppet theatre, material culture, content and form, art philosophy, semantics, terms (words)

The article is aimed at describing the possibilities of puppetry art in our cultural context. On the one hand, the article deals with puppetry art as a unique means for analyzing crossing points of the spiritual means and the material world. The uniqueness of puppetry art lies in the object-indulgence that offers a unique method for explaining invisible entities. Puppetry is a unique art form for analyzing mind and body questions because the object is the main means of expression and not simply an aid like it is in drama art. On the other hand, puppetry art represents a mechanism of cultural translation that can be disserted as a language phenomenon of the material world. The key of universality of the puppetry art lies in the relationship of contemporary object indulgence and object indulgence according to the rules of puppet thinking. The object connects eternal mythological time-and space to the contemporary materialistic world perception. Uniqueness of puppetry art – using objects as the main means of expression – assures the universality of the art form through the object as an interdisciplinary medium.

Art phenomena can be analyzed on a different basis. At first, I highlight the differentia of the so-called pre-finished art forms and the art forms that change during the exposition. For instance if in architecture, in fine arts and in literature the artist finishes the artwork at a certain stage, then in histrionical art forms the creating process continues until there will be artists who act it out. Secondly, we can highlight the art forms originating from different rules of the genre. The third possibility for analyzing art gives us the analysis of object thingfulness. Music and drama art are different from other art forms that use objects with the meaning that the act of art is born under the eyes of spectators. Even if it is recorded, it is still born from the direct contact with performers.

Disserting the topic of puppetry, I begin with explaining the terms 'doll art', 'puppetry art' and 'puppet thinking'. As puppetry flows from objects, its object indulgence relates to corporality. There are two aspects in corporality in art issues: one of them involves the person as a creator and perceiver with senses and the other type of corporal depicts artwork as a material. All kinds of physical entity can turn corporal on the theatre stage. It follows that noncorporal physical entities can turn to visible objects in the theatre art context and there can be objects without real physical materiality in the art context. I handle physical and artifical corporality as physically experienced forms of empirical materials.

The depth of mind has been the object of interest throughout centuries in different religious, psychological and theoretical explanations. As the hearable and visible (i.e. measurable) parameters cannot assure the quality of art expression, people should have a kind of sense that can perceive and evaluate the art experience substantially. We can evaluate the quality of art with our content-sense that has any universally measurable parameters.

Puppetry uses a kind of special language, which consists of meaningful symbols. This system of independent rules can be called puppet thinking, puppet philosophy or puppetrism. Puppetrism is considered to be the way of seeing or showing objects where the objects are active through animating them. According to puppet-thinking principles, ideas and thoughts can be taken as realistic as objects. Personification of everything and every phenomenon in puppetry is an example of metaphorical thinking.

Puppetry art is a universal mechanism for the act of cultural translation. Puppetry art can be disserted as a language phenomenon of the material world. Talking about the function of puppetry within the whole cultural system, one can say that puppetry serves in several purposes as a connecting link because as a symbolic genre it uses methaphorical thinking, puppetry commingles routine life and art life using objects to express a thought. As an object is the most important differentiating issue in puppetry, it highlights puppetry from all other performing art forms. Conclusively, we can say that puppetry art entails three interesting branches in our cultural system that can be objects of closer study in the future:

1. The puppetry art aesthetics as the explanation of mind and body topics is the homogenous structure of art.
2. Puppetry as the “laboratory” of material culture studies.
3. Puppet thinking is a discursive methodological platform for discussing the topics of philosophy of mind.

Hence, puppetry has to fulfill a special role in contemporary rational world perception. There are a lot of unused possibilities in our cultural context for puppetry art that is able to cross borders of different subject fields.

Maria Usk – Tallinn University, doctoral student; Puppet Theatre NUKU, Director; NUKU Puppetry Art Museum, Principal. Central research topics: the possibilities of puppet art theory to the studies of philosophy of mind, antropology and cultural semiotic studies.

E-post: maria.usk[at]nuku.ee

Eesti teatrite repertuaari koostamise põhimõtted 1986–2006

Sven Karja

Teesid: Artikkel uurib Eesti teatrite repertuaari kujundavaid tegureid perioodil 1986–2006. Kuna sellesse ajajärku jääb Eesti iseseisvuse taastamine, toimusid olulised muutused ka Eesti teatrites, mis selgelt kajastuvad ka repertuaari kujundamises. Totalitaariigi normeeringutest 1991. aastal vabanenud kultuuriorganisatsioonid pidid kohanduma turumajanduse tingimustes toimiva ühiskonnaga. Samuti toimusid 21. sajandi alguses olulised muutused kunstide arengus: ühelt poolt kunstilise koodi komplitseerumine, teisalt kunsti kokkusulamine meelelahutustööstusega, samuti referentsgruppide areng ning kultuuri ühiskondliku positsiooni muutumine. Artikli teoreetiliseks aluseks on Hollandi kultuuriteoreetiku Hans van Maaneni teos „How to Study Art World” (2009).

Märksõnad: teatrijuhtimine, repertuaar, tsensuur, teatristatistika, kultuurikorraldus

Käesolev artikkel soovib kergitada eesriiet strateegiatelt, mis kujundasid Eesti teatrite repertuaari kahekümne aasta jooksul, ajavahemikus 1986–2006. Repertuaari all tuleb mõista Eesti kutseliste etendusasutuste mängukavades figureerinud lavastusi (Eesti teatriuurimuses on kasutatud paralleelmõistena ka *teatrite mängukava*, vt nt Epner 2015). Repertuaari kujunemise kirjeldamiseks tekkis 1950. aastatel Eesti kultuurikäsitlustesse nõukogude süsteemi retoorikast pärit, tänapäeva teatri protsesside kirjeldamisel taandunud mõiste *repertuaari-poliitika*, mida lavastaja ja teatrijuhi Kaarel Irdi (1909–1986) loomingut uurinud Jaak Viller on määratlenud kui „uuslavastamisele võetud tekstide valiku põhimõtteid, teatriväliste ja -siseste kohustuste mõju valikute tegemisele ja juhuslike ehk teatriväliselt mittemõjutatud valikute vahetõrke kohustuslikega“ (Viller 2011: 184).

Teatrite repertuaari võib seega vaadelda kui Eesti kultuuriväljal¹ paikneva teatrivälja üht allvälja, millega on seotud väga mitmed seda välja kujundavad asjaolud: teatripraktikute kunstilised otsingud ja eelistused, aga ka muutused teatriorganisatsioonide juhtimises ja struktuuris, teatrite rahastamine, laiemas mõttes ka teatri ühiskondlik positsioon. Repertuaaripoliitika paikneb aga teatrivälja ja kultuuripoliitilise välja ristumiskohal, ühendades kunstiteose loomise tema rahastamise, produtseerimise ja viimisega laiemasse sotsiaalkultuurilisse konteksti.

1 Väli on prantsuse sotsioloogi Pierre Bourdieu teoorias positsioonide ja seisukohtade (nt intellektuaalsed, religioosed, hariduslikud, kultuurilised) vaheliste suhete struktuur, võrgustik. Peamisteks väljadeks nüüdisaegses lääne ühiskonnas peab Bourdieu kunsti-, haridus-, poliitika, seaduse-õiguse- ja majandusvälja. (Vt Bourdieu 1985.)

Nii Nõukogude Liidu kui Eesti NSV arengus märgib 1986. aasta olulist murrangujoont – sel aastal määratles NLKP XXVII kongress eesotsas Mihhail Gorbatšoviga muutuste kursile asunud suurriigi edasise toimimise strateegiad. Seisakuaegse sumbunud õhustiku lagunemist Eestis näitas protestilaine uute fosforiidikaevanduste rajamise vastu (Pajur-Tannberg 2006: 140). Perioodi 1986–2006 olulisimaks sündmuseks Eestis on iseseisvuse taastamine koos kõigi sellest tulenevate muudatustega nii riiklikes struktuurides kui vaimuelus. Alates 1940. aastast okupatsioonirežiimi tingimustesse surutud ja Nõukogude Liidu ühe väikseima liiduvabariigina rangelt kontrollitud Eesti NSV muutus 1991. aastal taas Eesti Vabariigiks, kes 2004. aastal ühines Euroopa Liiduga ning avatud infoühiskonna pooldajana positsioneeris end kindlalt Euroopa kultuurikonteksti.

1990. aastate üleminekuajaga kaasnenud pööre peegeldub selgelt ka teatrite mängukavades: kui seni määrasid suuresti kontrollivad instantsid, kui palju milliste autorite töid lavastada, siis muutunud oludes hakkas selle eest vastutama iga teater ise, seetõttu peegeldub selle perioodi repertuaarinimestikes ka üksjagu juhuslikkust ja planeerimatust. Ajaloolase Seppo Zetterbergi sõnusti: „Iseseisvumine ja „vabadus“ ei lahendanudki kõiki probleeme, nagu oli tahetud uskuda, vaid pärast joobumuse lahtumist, argipäeva saabudes leiti ennast silmitsi mitmete vanade ja uute probleemidega“ (Zetterberg 2009: 589). Aastad 1986–2006 peegeldavad Eesti teatri kontekstis üleminekuaega nii esteetilisel, organisatsioonilisel kui laiemal ühiskondlik-poliitilisel tasandil.

Et ülevaaticumalt tajuda selle ajavahemiku repertuaari kujundamise dünaamikat (nõukogulik teatrimudel – üleminekuaeg – turumajanduslik teatrimudel), on käesoleva artikli teoreetilise tugistruktuurina kasutatud Hollandi kultuuriteoreetiku Hans van Maaneni teost „How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values“ (2009) ning Eesti teatri-teoreetikute ja -praktikute käsitlusi.

Hans van Maanen kunsti-ilma funktsioonidest

Mõiste *kunsti-ilm* (*artworld*) on van Maanen võtnud üle Ameerika kunstifilosoofilt Arthur Dantolt, kes lansseeris vastava mõiste, käsitlemaks 1950.–1960. aastate kunstielus toimunud esteetilisi murranguid, näiteks kommunikatsioonitörkeid, kuna mitmed taiesed ei erinevad enam väliselt vormilt millegagi igapäevastest objektidest. Oma 1964. aastal valminud tuntud essees „Artworld“ väitis Danto, et „näha midagi kunstiteosena eeldab võimet näha midagi, mida üksnes silm suudaks hoomata – kunstiteoreetilist konteksti, teadmisi kunstide ajaloost ja kunsti-ilmast“ (Danto 1964: 577). Teisisõnu: kunstiteose tajumise protsess eeldab retsiapiendilt orienteerumist kunsti metakeeles ja struktuurides. Tulles juba käesolevasse sajandisse, võib väita, et kunsti vastuvõtja roll on vahepeal veelgi avardunud, liikunud passiivsest vaatlejast järjest enam kunstiteose autoriga võrdväärse kaaslooja rolli. Van Maaneni teose keskne mõiste on *funktsionaalsus*, mis võib viidata nii kunstile kui kunsti-ilmale, kusjuures esimest saab vaadelda teise osana. Samuti võime funktsionaalsuse mõis-

tega kirjeldada nii kunstiteoseid endid kui kunsti-ilma reglementeerivates struktuurides toimuvaid protsesse. Graafiliselt on kunsti-ilma toimimise funktsioonid väljendatud skeemil (vt joonist lk 107) pealkirjaga „Kunsti-ilma väljade ja suhete funktsioneerimine sotsiaalsel tasandil“. Horisontaalteljel paiknevas neljases jaotuses on eraldatud etappideks kunstiteose sünd ja vastuvõtt: 1) loomisprotsess ja tootmine (*production*); 2) vahendamine ehk turustamine (*distribution*); 3) vastuvõtt (*reception*); 4) teose paigutamine kultuurilisse ja sotsiaalmajanduslikku taustsüsteemi (*context*).

Vertikaalteljel asuvas kolmeses jaotuses on kokku võetud kunstiteose sünniks eeldatavad üksikkomponendid:

1) organisatsioonilised struktuurid (*organizational structures*), 2) protsessi kirjeldus (*processes*), 3) väljundid (*outcomes*).

Vertikaal- ja horisontaaltelje lõikumispunktides tekivad niinimetatud sõlmpunktid, mille põhjal saab kirjeldada ning analüüsida kunstiteose loomist, vahendamist, vastuvõttu ja konteksti kujunemist üksikute etappide kaupa. Kitsendades vaatenurga teatrile, võime sõlmitsemadena välja tuua järgmised märksõnad (ülevalt alla liikudes):

1. Loomisega seotud aspektid: a) institutsioonide tüübid, hulk, nende omavahelised suhted ja muutumine, teatrite hooned ja muud mängupaigad ning üldine materiaaltehniline baas, truppide suurus ja erialane ettevalmistus; b) esteetilised printsiibid; c) teoste hulk, žanriline jaotus.
2. Vahendamisega seotud aspektid: a) mängupaikade asukoht ja suurus; b) teoste turustamine, müük, reklaam; c) sündmuslikkuse erikaal, teatri imago.
3. Publikuga seotud aspektid: a) potentsiaalse publiku hulk, struktuur, paiknemine; b) retseptsiooniestetika; c) eri sihtgruppide väljakujunemine.
4. Teatriväljaga seotud aspektid: a) teatri positsioon ühiskonnas võrdluses teiste kunstiiliikidega; b) kunstilise kogemuse funktsioneerimine laiemas ühiskondlikus kontekstis; c) teatri võimalused oma vaatajale uuelaadse tajukogemuse pakkumisel.

See jaotus ja tema 12 allvälja markeerivad sammhaaval ka kunstiteose sünniprotsessi alates tekkemomendist kuni teose võimaluseni muuta end ümbritsevat reaalsust (van Maanen 2009: 13). Teatri kontekstis võiks see skeem markeerida lavateose sünni ja mõjureid alates loomingulisest inspiratsioonist ning teatri toimimiseks vajaliku infrastruktuuri ja taustsüsteemi loomisest (teatritraditsiooni olemasolu, teatrihooned, professionaalsete lavastajate-näitlejate ning potentsiaalse publiku olemasolu) ning lõpetades vaataja tajuorganites toimivate komplitseeritumate protsessidega.

Ühtlasi näeme, et igat allvälja determineerivad mõttelised jõujooned (skeemil esitatud nooltena) suhestuvad teiste allväljadega: kõik ühes tulbas paiknevad allväljad on omavahelistes seostes, kolmel juhul jooksevad ühendavad nooled ka kõrvaltulba allväljadeni: üht tüüpi esituskohad (*resp.* teatrihooned ja muud mängupaigad) eeldavad teatud tüüpi ja hulka kunstiteoste (*resp.* teatrilavastuste) sünni, potentsiaalse sihtgrupi suurus ja vajadused tingi-

vad teatud esteetilisi valikuid, kunstide (*resp.* teatri) ühiskondlik positsioon mõjutab kunsti-teoste (*resp.* teatrilavastuste) jõudmist erisuguste sotsiaalsete gruppideni. (van Maanen 2009: 12.)

Järgnevalt võtan fookusse aastatel 1986–2006 Eesti teatrite repertuaari kujundanud tegurid ja jälgin neid van Maaneni skeemi foonil lähemalt.

1. Lavastuse loomisega seotud aspektid

1.1. Trupi potentsiaali kasutamine

Kuigi lisaks lavakunstikoolile tuli sel perioodil uusi näitlejaid Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia (TÜVKA) näitlejaõppest, Eesti Humanitaarinstituudi teatri õppetoolist ning Tallinna Pedagoogikaülikooli näitejuhtimise erialalt, ei suurenenud näitlejate koguarv oluliselt: 1993. aastal (taas)asutatud Eesti Näitlejate Liidu liikmeskond püsis perioodi vältel 400 liikme piirides. Seletatav on see osalt truppide koosseisude kiirema vahetumisega, aga ka vabakutselise näitleja staatuse väljakujunemisega. „Perioodil 1997–2000 vahetus igas teatris umbes 20–30% etendajatest ning perioodil 1997–2005 koguni 40–50%“ (Saro 2010: 31). Teatrite üleminek lepingulisel alusel töösuhetele muutis näitleja elukutse tunduvalt sõltuvamaks nii teatri juhtkonnast kui lavastajatest, sest teater (*resp.* teatri kunstiline juht) sõlmis uue lepingu vaid näitlejaga, kellele järgnevate hooegade lõikes oli ette näha rollipakkumisi. Seega muutusid trupid järjest väiksemaks. Mõnedki näitlejad eelistasid ise vabakutselise staatust ja kuna vabakutseliste ridadesse sattus mitmeid tippnäitlejaidki, hakkasid ka suurte truppidega repertuaariteatrid kutsuma üksikutesse rollidesse vabakutselisi näitlejaid.

Tollane Eesti Muusikaakadeemia Kõrgema Lavakunstikooli² juhataja Ingo Normet muret- ses 2004. aasta 20. veebruari Sirbi artiklis riigiteatrite truppide kahanemise pärast: kui 1981. aastal oli Eesti teatrites tööl 230 näitlejat, siis 1997. aastaks oli see number kahane- nud 196ni, 2004. aastal aga 168ni. Seega, resümeeris Normet, „[---] riigi doteeritavatest eestikeelsetest sõnateatritest on kadunud 61,5 kohta. Kahe sõnateatri jagu näitlejaid on vaikselt lahkunud, justkui oleks kaks teatrit ukсед sulgenud.“ (Normet 2004.) Sellele reagee- risid mõni nädal hiljem Sirbis kriitik Andres Laasik, Endla pealavastaja Tiit Palu ning Eesti Näitlejate Liidu esimees Rein Oja, kes Normeti paatost ei jaganud, väites, et mõttetult suurte püsitruppide hoidmine teatrites pole rentaabel ega saa olla garantiiks kunstilistele õnnestu- mistele. „Kõige jubedam oleks see, kui riik doteeriks teatris töökohti. Et näitlejad saaksid ametis käia. [---] Näitlejate töökohtade kadumine võib olla Näitlejate Liidu klassivõitluse üks lahingutander. Kuid milline on selle probleemi seos kunstiga?“ (Laasik 2004.)

2 Alates 2005. aastast: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.

1.2. Dramaturgiliste materjalide regionaalne, žanriline ja esteetiline jaotus

Lavastuste tekstiline materjal muutus perioodi jooksul on üpris radikaalselt nii autorite, tekstide temaatika kui ka tekstiloomise strateegiate osas. Teisenes ka terminoloogia: endis-aegse „näidendi“ asendas ajapikku tunduvalt neutraalsem ja avarama tähendusväljaga „tekst“. Varasem ahel AUTOR–TEATER–LAVASTAJA–LAVASTUS jäi peavoolu-printsibiina kehtima, kuid jõuliselt kehtestusid ka alternatiivsed moodused. Järjest enam ei alanud uue lavastuse planeerimine valmis näidendist, vaid näidend valmis proovide käigus ühistöös trupiga (*devising* ehk rühmatöö meetod). Oluliselt kasvas näitleja suveräänsus, laienesid improvisatsiooni piirid, tekkis juhtumeid (ka sõnalavastuse puhul), kus lõplikku teksti ei fikseeritudki. Termin *autorifilm* eeskujul sündis termin *autoriteater*, mis tähendab lavastaja ja autori rollide ühinemist samas isikus (Uku Uusberg, Ivar Põllu jt). Termin *tõigi* aktiivsesse kasutusse Tartu Uue Teatri kunstiline juht Ivar Põllu, põhjendades uue oskussõna kasutuselevõttu kui pragmaatilist käiku:

Kunagi tegi Eesti Ekspress juttu eesti väiketeatritest ja siis pidid kõik end määratlema. Et meil äriplaan ja SWOT-analüüs puuduvad, siis vaatasin Tartu Uue teatri repertuaariplaan ja sealt vaatasid vastu autorilavastused. Ühesõnaga – autoriteater. Suundumus on, järelikult ka soodumus, järelikult ka idee. (Kaugema 2010.)

Teater hakkas järjest enam kasutama ka muus kui draamavormis kirjutatud alusmaterjali. Kui eelmistel kümnenditel oli teatrilavastuste aluseks kasutatud luulet (nt Juhan Liivi, Gustav Suitsu, Paul-Eerik Rummo, Johannes Vares-Barbaruse tekste) ja kirjavahetusi (nt Lydia Koidula ja Friedrich Reinhold Kreutzwaldi kirju), siis nüüdsest jõudis lavale ka „kunstilises filtris“ puhastamata autentset argikeelt: intervjuusid, näitlejate isiklikke pöördumisi, sotsiaalmeediast pärit tekstikatkeid, löike tarbetekstidest (meediatekstit jmt). Kokkuvõtvalt võiks öelda, et tekst hakkas üha enam eemalduma kirjandusväljast ning seostuma eeskätt teatrilavajaga. Ent seegi kehtis uuel sajandil järjest kirevamaks muutuva teatripildi puhul vaid tingimisi, sest füüsilis-tegevusliku teatri prioriteetsust manifesteeriva lähenemise kõrval võib leida ka risti vastupidiseid suundumusi. Näiteks Theatrumi trupi lähtepunkt on olnud nimelt kirjapandud sõna ning selle pieteeditundlik avamine teatri vahenditega.

Endiselt oli teatris oluline roll 1930. aastatel alguse saanud proosateoste dramatiseerimise esitamistraditsioonil, ent mõnevõrra muutunud printsipiide alusel. Kui varasem traditsioon oli seadnud eesmärgiks proosateoste vormimise võimalikult sidusasse draamavormi (nt Andres Särevi dramatiseeringud) ja 1970. aastatel tõusis esile assotsiatiivsem-kujundlikum esteetika (nt Voldemar Panso, Mikk Mikiveri, Kaarin Raidi lavastused), siis nüüd hargnesid Eesti kultuuris tüviteksti tähenduse saanud klassikateoste lavatõlgendused korraga mitmesse suunda: valida on nii traditsioonilis-krestomaatilisema (nt Elmo Nüganeni Tammsaare-instseneeringud) kui ka postmodernselt vabajoonelisema ümber- või ülekirjutuse (*rewriting*) vahel (nt Mati Undi Lutsu- või Urmas Lennuki Tammsaare-töötused). Märkimist

väärib, et Lutsu „Kevade“ või Tammsaare „Tõe ja õiguse“ eri osad kuulusid sel perioodil Eesti teatri püsirepertuaari, s.t pidevalt figureeris mängukavades mõni nimetatud teoste lavatõlgendustest.

Tekstide regionaalne jaotus paigutus ümber ida suunalt läände. Varasem kolmikjaotus – algupärand, vene ja nõukogude autorid, välisdramaturgia – asetus ümber: algupärand, angloameerika päritolu tekstid ja „muud“. Alates sajandivahetusest muutus üheks dominandiks peaaegu täielikult uuenenud autorkonnaga (eranditeks vaid Merle Karusoo ja Mati Unt) eesti algupärane dramaturgia. Põhisoas jaotus see kahte kesksesse suunda: identifitseerimisvõimalust pakkuv olustikunäidend (Urmas Lennuk, Mart Kivastik, Jaan Tätte) ning komplitseeritumat kunstikeelt kasutav mõttedraama (Madis Kõiv, Jaan Undusk); neist eraldi jäi (enamasti) rahvuslikke müüte lammutav Andrus Kivirähk. Repertuaaripildi teiseks dominandiks olid angloameerika kultuuriruumist pärit tekstid, ülejäänud keele- ja kultuurikeskkonda esindavad autorid jõudsid meile üsna harva. 1990. aastate alguse tsensuurivabaduses pöördusid teatrid seni keelatud autorite (nt Mrožek, Genet, Pinter, Erdman, välis-eesti dramaturgid) ning teemade poole (nt nõukogude genotsiid, Eesti ajaloo teatud perioodid, sooliususe eri aspektid), mis osalt liikusid edasi järgmistesse kümnenditesse.

Kindlasti on üks ajastu märksõnu liigi- ja žanripiiride segunemine. Segunema hakkasid nii muusika-, sõna- kui tantsuteater, aga ka sõnateatri varasem žanrijaotus (tragöödia–draama–komöödia) kaotas järjest oma kehtivust.

1.3. Teatrihooned ja muud mängupaigad

Praktiliselt kõik Eesti teatrid elasid perioodil 1986–2006 üle põhjalikumad renoveerimistööd. Olulisim muudatus oli *black box* -tüüpi saalide tekkimine, kuhu kohe koondusid kunstiliselt põnevamad lavastused. Perioodi iseloomustab kindlasti uute füüsiliste ruumide vallutamine nii teatri sees kui muudes hoonetes, suveperioodil ka vabas õhus. Ere näide on aastaid vaid teatrisaali kasutanud Rakvere Teater, kes esialgu kohandas teatri kõrvalhoone väikseks saaliks, kasutas mängupaikadena kolikambrit ja kohvikut ning laienes hoonetesse Rakvere linnas, suviti aga lähipiirkonna atraktiivsetesse kohtadesse. 1990. aastate teise poole suvelavastuste buum avastas teatri jaoks lugematul hulgal uusi ebaharilikke mängupaiku (mõisahooned, linnaväljakud, jõekäärud, metsad, sood, taluõued, pargid, staadionid, endised tööstushooned jmt) – julgelt leidis katsetamist kohaspetsiifilise teatri printsiipi, kus lavastus luuakse eripärasesse ruumi.

1990. aastatel kasvas hüppeliselt uuslavastuste arv: ühelt poolt vajasis „täitmist“ uued ruumid, teisalt oli tekkinud hulganisti uusi teatritruppe. Väiksemate saalide ja vähenenud truppide koosmõjul tekkis repertuaari rohkesti kammerliku tonaalsusega, 2–5 näitlejaga lavastusi, mis eelmisel perioodil kujutasid endast pigem erandit kui normi.

Peaaegu oma professionaliseerumise algusest peale on Eesti teatris olnud tavaks viia lavastusi ühest saalist teise, esitleda oma repertuaari teistes teatrilinnades, aga ka väiksema-

tes asulates. 1970. aastatel kujunes Eesti suuremate teatrite vahel tava vahetada oma maju uudisrepertuaari mängimiseks isegi mitme nädala jooksul, mis võimaldas Tallinna, Tartu ja Pärnu publikul ära vaadata lõviosa teiste suuremate teatrite lavastustest. 1990. aastatel hakkas see tava kiiresti taanduma, põhjusteks osalt suveteatri traditsiooni tekkimine, (potentsiaalsete vaatajate hulk koos tegijate jõuvarudega oli suve lõpuks end ammendanud), osalt väikelinnade elanike arvu kahanemine, aga ka elanikkonna kiire autostumine, mis tagas publiku jõudmise teatrilinnadesse. Eriti otsustavalt katkestasid külalisetenduste andmise teistes linnades pealinna suuremad teatrid (Eesti Draamateater, Tallinna Linnateater), ka Tallinnas sündinud uued kooslused (Teater NO99, Theatrum, Von Krahli Teater) keskendusid pigem kodusaalis mängimisele. Vaatlusaluse perioodi lõpuks oligi jäänud mööda Eestit ringi liikuma kõigest kaks professionaalset teatrit, Rakvere Teater ning Vana Baskini Teater, samuti valdavalt meelelahutuslikku repertuaari pakkuvad väiketrupid (Monoteater, Comedy Productions).

1.4. Autorikaitse piirangud

18. mail 1995. aastal võttis Eesti Vabariigi Riigikogu vastu Berni kirjandus- ja kunstiteoste kaitse konventsiooniga ühinemise seaduse. See seadus on maailmas intellektuaalse omandi avaldamispõhimõtteid reguleerinud juba 1886. aastast ja ka Eesti Vabariik kuulus 1927. aastast selle seaduse legitiimsust tunnustanud riikide hulka, seega oli nüüd tegemist õieti taasühinemisega. Teatrite kontekstis seisneb seaduse sisu tõigas, et kõigi teatrilavastuses kasutamist leidvate eelnevalt loodud kunstiteoste (tekstid, muusika, film, vähemal määral ka koreograafia ja kujutav kunst) kasutamine eeldab nende teoste autorite nõusolekut ja tasustamist.

Ilmselt hakkas seadus vägagi mõjutama teatrite valikuid repertuaaripildi koostamisel: mitmete rahvusvaheliste menukite hulka kuuluvate teoste autoriõiguste omandamine ei olnud Eesti teatritele taskukohane. Esimesed kaasused, mil autorikaitse seadus sekkus teatri repertuaari, toimusid juba 1990. aastate alguses, näiteks tuli autori nõudmisel kustutada Rakvere Teatri repertuaarist Ingmar Bergmani „Stseenid ühest abielust“ (esietendus 1989).

1.5. Otsustusõiguse koondumine kunstinõukogudelt kunstilise juhi pädevusse

Nagu muudeski eluvaldkondades, oli teatrite tegevus Eesti NSVs tsentraliseeritud ning allutatud üleliidulistele normeeringutele. Riik kui teatrite omanik kontrollis nende igapäevast tööd vabariikliku kultuuriministeeriumi kaudu (alluvusega üleliidulisele kultuuriministeeriumile), mille struktuuris jälgis teatrite tegevust Teatrite Valitsus. Repertuaari valiku ja kinnitamisega tegeles Teatrite Valitsuse juurde moodustatud Repertuaarikollegium. Lisaks ministeeriumile kontrollis teatrite kui ideoloogiliselt mõjukate institutsioonide tegevust EKP Keskkomitee kultuuriosakond.

Kõik lavastamisplaani võetud tekstid tuli eelnevalt kinnitada ENSV Ministrite Nõukogu juures asuvas üleliidulise alluvusega Trükistes Riiklike Saladuste Kaitse Peavalitsuses

(Glavlitis³), mis teostas kontrolli kogu avaliku sõna üle (trükised, etenduskunstid, raadio- ja telesaadete tekstid jne). Viimati mainitud organisatsiooniga ei suhelnud teatrid aga otse, vaid Repertuaarikolleegiumi vahendusel ja ajastu skisofreenilisele loomusele tunnuslikult ei tohtinud teatrid olla teadlikud Glavliti olemasolustki (reaalsuses oli mõistagi tegu üldteada faktiga). Aastatel 1977–1981 ENSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhatajana töötanud Jaak Allik on intervjuus tunnistanud:

Kõige suurem kuritegu oli, kui mina või Ülev Aaloe⁴ ütlesime Enn Vetemaale või Rein Salurile või Jaan Kaplinskile, et sinu tekstist Glavlit tõmbab siit kaks lauset maha. Siis me sooritasime ametialase kuriteo. Me ei tohtinud autorile öelda. Kõik teadsid muidugi. Me pidime tegema näo, et kallis Jaan Kaplinski, mina tõmbasin siit need laused maha. (Kalju 1999: 16.)

Seega oli nõukoguliku teatrimudeli põhjal lavastuse sünni eeltingimuseks korrektselt vormistatud tekstiraamat. ENSV teatrites jõudis lavale vaid paar erandit, kõikide lavastajaks Merle Karusoo. 1980. aastal esietendus Eesti Riiklikus Noorsooteatris „Olen 13-aastane“, mille tekst moodustus VII klasside õpilaste kirjanditest, massimeediast võetud tsitaatidest ning trupi ühisimprovisatsioonidest. Teatrite Valitsuse eriloaga lubati tööd alustada „eksperimenti korras“ ilma lavastust repertuaari kinnitamata ning kunstinõukogule esitati kinnitamiseks juba valmis lavastus. Sel moel loodud pretsedenti (pikemalt vt Karusoo 1989: 78–83) üritas Karusoo korrata Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri X lennu kahe diplomilavastuse puhul, neist tudengite reaalsel elukäikudel põhinev „Meie elulood“ (1982) jõudiski noorsooteatri repertuaari, teine samal aastal valminud lavastus „Kui ruumid on täis“, mis hõlmas ka noorte näitlejate vanemate ja vanavanemate elukäike, aga takerdus tsensuurisõela ja ei saanudki avaliku esitamise luba.

Teatrite repertuaari kujunemist ENSV tingimustes saame seega kirjeldada järgmise ahelana:

1. Koostöös koosseisuliste lavastajate ja kirjandusala juhatajatega koostas teatri peanäitejuht hooaja repertuaariplaani ja esitas selle kinnitamiseks teatri kunstinõukogule. Kunstinõukokku kuulus teatri loominguiliste koosseisude esindajaid, teatrikriitikuid ja kultuuriajakirjanikke, lisaks olid aga ette nähtud kohad ka parteikomitee liikmetele jt nõukogude nomenklatuuri esindajatele.

3 Igapäevakasutuses käibinud, asutuse venekeelsest nimetusest *Главное управление по охране государственных тайн в печати* tuletatud lühend.

4 Ülev Aaloe (snd 1944) töötas aastatel 1977–1982 ENSV Kultuuriministeeriumi Repertuaarikolleegiumi peatoimetajana.

2. Provisoorne repertuaar, s.t (draama)tekstide nimistu koos lavastusbrigaadi nimekirjaga edastati kinnitamiseks ENSV Teatrite Valitsuse repertuaarikolleegiumile.

Omaette müüdina on läinud käibele nõukogudeaegse teatrielu reglementeeritus autorite päriolumaa printsiibil, mille põhjal oli ette nähtud jaotus: üks kolmandik NSV Liidu autorite, üks kolmandik eesti ja üks kolmandik välisdramaturgide tekste. Aastatel 1981–1987 kultuuriministri asetäitjana töötanud Jaak Viller kinnitab aga, et vastavaid suhtarve ulmatiivse korraldusena pole kunagi kehtinud, kuigi üldises aruandluses toonitati pidevalt nõukogude autorite suuremat esindatust.⁵ Muidugi võib siin näha vastuolu Eesti teatrite (*resp.* teatrivaataja) soovide ja ideoloogiliste nõudmiste vahel: meile võõra kultuuritaustaga Nõukogude vene ja vennasvabariikide (armeenia, kasahhi, usbeki jt) autorite asemel oleksid teatrid eelistanud mängida pigem meile lähedasemate kaasaegsete Euroopa autorite teoseid. Siiski ei saa väita, et vastuseis nõukogude kirjandusele oli absoluutne, sest näiteks mitmete läti ja leedu dramaturgide (Gunārs Priede, Venta Vigante, Kazys Saja) olustikulise koega lavateosed leidsid ka Eestis tänulikku publikut.

Loomulikult kehtis Eesti NSV teatrites ka järeletsensuur, mille vormiliseks väljundiks oli esietendusele eelnev niinimetatud kontrolletendus, mille järgi hinnati eeltsensuuri läbinud teksti lavalise teostuse ideoloogilist lubatavust. Näiteks Jaan Toominga ja Evald Hermaküla uuslavastustest ei saanud 1960. ja 1970. aastate vahetusel peaaegu ükski esimesel katsel esitamisluba (Viller 2015: 64). Mõningatel juhtudel (Kaplinski „Neljakuningapäev“, 1977; Traadi/Panso „Tants aurukatla ümber“, 1973) rakendati niinimetatud teise astme järeletsensuuri, s.t survestati teatrit esitusloa saanud lavastust repertuaarist kustutama. Need näited jäävad küll 1970. aastatesse, kuid on nenditud, et „[---] Eesti teater [jõi] 1980. aastate lõpuni enesesesulgunuks, kaitsesesisundisse. Vaid sellisena oli võimalik totalitaarse impeeriumi provintsis oma teed käia.“ (Karjahärm, Sirk 1997: 739).

Olukorra muutumisest andis märku Eesti teatrite osalemine 1986. aastal NSVL Ministrite Nõukogus kinnitatud eksperimendis „teatrite juhtimise täiustamiseks ja tegevuse efektiivsuse tõstmiseks“ (Viller 2004: 65). Üheks esimeseks sammuks oli kunstinõukogude nimetamine loomenõukogudeks ja nende koosseisude muutmine teatrisiseselt vabalt valitavaks (samas, 67). Glavliti Eesti osakond likvideeriti 1990. aastal. Empiirilised vaatlused kinnitavad, et jätkus protsess, mida Jaak Viller on täheldanud juba 1970. aastate Eesti teatri kontekstis: kui varem osalesid teatri igapäevatöö korraldamisel (sh repertuaari valimisel) mitmed ühiskondlikud organisatsioonid, ametiühingust kuni partei algorganisatsioonini, siis samm-sammult muutus kogu teatri juhtimine üha peanäitejuhikesksemaks (samas, 254). Selle nähtuse üks põhjuseid on kindlasti uute, eritüübiliste teatrite teke. Erateatri juht mõistetatavalt võib arutada oma teatri repertuaari valikut suurema kolleegiumiga, kuid ei pea seda tegema.

5 Artikli autori vestlusest Jaak Villeriga veebruaris 2016.

Samuti oleks väiketeatri puhul ebamõistlik, kui repertuaari kinnitamiseks moodustataks eraldi organisatsioon. Mõistagi on igal, ka kõige karismaatilisemal ja suveräänsemal Eesti teatrijuhil (näiteks Tiit Ojasool) oma lähemate kaastööliste ja partnerite võrgustik, kelle peal oma ideid ja kavatsusi testida, kuid sel juhul on tegu pigem mitteformaalse inimeste ringiga, mitte institutsiooniga, kes esitaks teatrijuhile ultimatiivse tegevuskava.

Sõltuvalt teatrijuhust on loomenõukogu otsustusõiguse määr olnud üsnagi erinev: alates suhteliselt formaalsest repertuaariplaani kinnitamisest kuni põhjalikuma avaliku diskussiooni ja hääletamiseni. Levinud tava on, et repertuaari kujundamisel ei osale kogu loomenõukogu, uuslavastuste plaani esitab kunstiline juht, kes nõuandjatena on kasutanud mõningaid kolleege (koosseisulised lavastajad, dramaturg, peakunstnik, muusikajuht, turundusjuht vmt). Kunstilise juhi olulisust on toonitanud oma doktoritöös ka Rakvere Teatri aastate 1985–2009 repertuaari uurinud Ott Karulin: „[---] just kunstiliste juhtide võimalused teatri kunstiliste väärtuste süsteemi suunamiseks isiklikest maitse-eelistustest lähtudes on kõige suuremad“ (Karulin 2013: 30).

Kunstilise juhi ametikoha komplitseeritus sel perioodil on üks probleemsemaid teemasid. Kui mõnes teatris märkis kunstilise juhi vahetus uut arenguetappi (näiteks 1992. aastal Elmo Nüganeni alustamine Noorsooteatri/Linnateatri juhina või 1996. aastal Üllar Saaremäe astumine Rakvere Teatri kunstilise juhi ametisse), siis teisel kujunes see pingeliseks protsessiks (Linnar Priimäe tegevus Vanemuise kunstilise juhina 1990–1993, Merle Karusoo tegevus Eesti Draamateatri kunstilise juhina 1998–1999). Natuke liialdades võib väita, et mingil kujul kogesid sel perioodil juhtimiskriisi peaaegu kõik Eesti suuremad teatrid.

1.6. Esteetilised prioriteedid

1980. aastate lõpu ühiskondlik elevus andis teatritele üsna valusa hoobi: sõltumatuse saavutanud meediakanalid ja avalikud üritused töid inimesteni järjest operatiivsemalt teavet, mille kajastamine teatrilaval jäi sündmuste arengust maha. Veel äsja päevakajalistena teatrilavadele jõudnud teemad (vana seadusandluse ja tsentraliseeritud majandusmehhanismide kriitika või fosforiidikaevanduste oht) mõjusid vaid mõni kuu hiljem aegunudena. Ühe võimaliku „vaba areaalina“ nägid teatrid päevapoliitikale vastandumist, tegelemist ajatute temade ja üldinimlike sfääridega, pöördumist (maailma)klassika poole. Siin aga pörkuti Eesti teatri õhukese traditsiooniga selliste näidendite mängimisel. Nii kirjutab 1980. aastate teise poole üks arvestatavamaid teatrikriitikuid Linnar Priimägi: „Klassika poole tõesti pöörduti, kuid kohe selgus, et see pöördumine oli ette valmistamata. Klassikaga ei osatud suurt peale hakata.“ (Priimägi 1989: 62.) Hetkeseisu illustreerimiseks lisan siia veel teisegi tsitaadi, mis pärineb toonaselt noorkriitikult Hans H. Luigelt, kes oma 1987. aastal ilmunud programmis artiklis „Pööre peenuse suunas“ on Eesti teatris fikseerinud uute ekspressiivsete ja performatiivsete võimaluste avastamist, kus sõnumiks võib olla ka lavastustervik ise, tema esteetiline vorm, atmosfäär ja stiil. „Teate edasiandmisel lavalt saali on toimunud kanali

muutus. Teade jõuab teatrivaatajani mitte enam lavastuse sõnalise osa ega ka tegelastevahelise suhete ühe või teise külje rõhutamise kaudu, vaid lavastuse kunstilise terviku, atmosfääri ja stiili kaudu.“ (Luik 1987: 66–67.)

Sajandivahetus märkis nihet ka Eesti teatris, kuid tegu polnud murrangu, vaid eri harudesse liigenduva esteetilise paljususega. Eelmiste kümnendite kese, psühholoogiline suhteraama, jäi endiselt alles (selle suuna kõige viljakamaks esindajaks kujunes Tallinna Linnateater), ent sellele lisandusid (osalt ka vastandusid) alternatiivsed lähenemised, mis lisasid teatripilti teatud pinget. Eriti aredalt ilmnis see maakonnateatrite kontekstis, kus kunstiliselt novaatorlikumad projektid sattusid konflikti kohaliku vaatajaga. Katsed juurutada väiksemate linnade teatrites avangardsemat kunstikeelt päädisid kunstilis-majandusliku fiaskoga (näiteks Andres Noormetsa Ugala teatri kunstiliseks juhiks oleku aastatel 1999–2000, Peeter Jalaka Rakvere Teatri kunstilise juhtimise aastatel 1994–1996), sest kohalik vaatajate kogukond hakkas teatrist eemalduma ja teatri majandusnäitajad (ja selle tagajärjel ka teatri sisekliima ning üldine imago) langes kriisilukorda.

Kindlasti iseloomustas sajandivahetuse Eesti teatrit avanemine maailmale, ülemaailmsed kontaktid ja suhtlus, rahvusvaheliste teatrifestivalide sünd (Baltoscandal, tantsuteatrifestivalid), õpikojad ja näitlejate vahetusprojektid, välislavastajate „kodunemine“ Eestis (Georg Malvius, Finn Poulsen jt). Mõnedki lavastused (nt „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“, „Romeo ja Julia“) äratasid tähelepanu rahvusvahelisel areenil. 1996. aastal Tartus sündinud ja siiani toimuv festival Draama hakkas tutvustama Eesti teatri paremiku välisvaatlejatele. Laiemas plaanis märkisid need muutused Eesti teatri järkjärgulist sulandumist nüüdisaegse maailmateatri konteksti, mis on kaasa toonud põhimõttelise muutuse Eesti teatri vaimses õhustikus.

2. Lavastuste vahendamine ja ekspluateerimine

2.1. Teatri imago, repertuaari kogupilt, lavastuste rotatsioon

Selguse huvides jagaksin järgnevalt Eesti teatrid perioodist 1986–2006 kahte gruppi: 1) tsentraalteatrid – nii nimetaksin gruppi, kuhu paigutuvad Rahvuskooper Estonia, Eesti Draamateater, Nukuteater, Vanemuine, Ugala, Endla ja Rakvere Teater (liigitamise aluseks on 500–700 kohaga saali olemasolu); 2) nišiteatrid, kuhu liigituvad kõik ülejäänud teatritrupid. Nende hulgas on nii julgelt avangardile orienteeritud rühmitusi (Tartu Teatrilabor), pretensioonitult lasteteatrit kultiveerivaid truppe (Trumm), aga ka näiteks vähemärgitud ooperitele pühendunud Nargen Opera ning poolkutselised Eesti venekeelsed lasteteatrid Tuuleveski ja Lepatriinu.

On loogiline, et oma kuvandi loomisel oli tugev edumaa teatritel, kes töötasid mõnes kindlas žanris, olles kas: 1) Eestis (peaaegu) ainus oma žanri viljeleja (Rahvuskooper Estonia kui ainuke pealinnas repertuaariteatrina töötav ooperi- ja balletiteater, Nukuteater kui ainuke professionaalne nukuteater); 2) väga kindlale sihtgrupile orienteeritud teater (Vene Teater kui

ainuke professionaalne vene keeles mängiv teater Eestis); või 3) väga selge, kindlakskujunenud loomingulise profiiliga kooslus (Teater NO99, Von Krahli Teater, Theatrum, Vanalinnastudio (hilisem Vana Baskini Teater)).

Tunduvalt keerulisemas olukorras olid Tallinnast väljaspool asuvad teatrikooslused, sest sageli piirkonna ainsa professionaalse teatrina tuli neil pakkuda „igaühele midagi“, mis muutis keeruliseks ühtse kuvandi loomise ja hoidmise – või kui see ka tekkis, siis pigem pejoratiivse varjundiga. Ehkki Pärnu teatris valmisid 1980. aastatel ka mitmed kaalukad, Eesti teatriloo märgilised lavastused, kinnistus sellele samal ajal (üldjoontes praegugi kehtiv) vähenõudliku meelelahutusteatrivi kuvand:

Pärnu teater on kujunemas jõukaks, rahumeelseks, suhteliselt heamaitseliseks kommertsteatriks mõõdukate reveranssidega maarahvale ühelt poolt ja probleemst ihkavatele juhkukäalistele teiselt poolt. Alati plaanitäitev ja mitte kunagi tõsiseid etteheiteid põhjustav. (Karusoo 1985: 100.)

Eriti keerulisse seisu sattusid juba 1980. aastate lõpus maakonnalinnades asuvad tsentraalteatrid, sest mitmed tegurid (nende linnade elanikkonna vähenemine, vaba aja sisustamise uued võimalused jne) tõstsid publikuprobleemi teravalt esile. Aeg on näidanud, et maakonnateatrite „ellujäämise“ on kindlustanud eelkõige ülipõhjalikult läbi kaalutud repertuaar, milles elitaarsem ja rahvalikum pool on tasakaalus. Teatrijuhi dilemmat on tabavalt kirjeldanud Ugala kunstiline juht Peeter Tammearu, kes tunnistab, et oma repertuaarivalikutes on ta olnud „uskumatult pragmaatiline“ ja teatri huvides oleks tulnud uuslavastuste arvu oluliselt vähendada:

Ainult et meil ei ole siis varsti enam mitte midagi õhtuti näidata, sest need 1700 inimest, kes siin Viljandis üldse teatrit vaatavad, tahavad juba midagi uut näha. [...] Igal asjal peab olema mingi konks, mingi pähhel, mingi vigur, mispärast just see esietendus on eriline ja pilkupüüdev, miks just seda peaks vaatama: kas külalisstaari nimi või skandaalne autor või Olustvere loss või nelisada näitlejat korraga laval. (Tammearu 2004: 9.)

Teatri igapäevase repertuaari ehk lavastuste rotatsiooni valdkonnas toimus selge liikumine lavastuste eluea lühenemise suunas. Sõnalavastuste vaikimisi kehtestunud normiks kujunes 1990. aastate algusest kaks hooaega – tõsi, oma eranditega, sest Tallinna Linnateatri väiksemad (s.t vähemat publikuhulka mahutavad) mängupinnad võimaldasid ka oluliselt pikemat mänguperioodi, mõni maakonnateatris valminud elitaarsem lavastus ei jõudnud isegi kümne mängukorraneni. Muret olulise rolli lühiajalisuse üle tajuti teravalt ka näitlejate seas: „Ma teen ära suure töö, pühendun sellele ja tean, et järgmisel hooajal lavastust ei mängita. [...] Tahaksin oma õnnestumisest küünte ja hammastega kinni hoida, kuid ta rebitakse mul käest ja heidetakse olematusse.“ (Kreismann 1997: 13–14.)

Kui 1986. aastal valmis Eesti teatrites 78 uuslavastust, siis kümme aastat hiljem oli neid täpselt kaks korda enam, 156. Veel kümnend hiljem oli see arv jäänud põhimõtteliselt

samaks: 157. Uuslavastuste buumi markantseim näide oli 1990. aastatel Eesti Draamateater: 1986. aastal valmis seal 6 ja 1987. aastal 4 uuslavastust, 1991. aastal aga juba 13. Kuid on ka erandeid, näiteks 1994. aastal Linnateatriks saanud Noorsooteater, kes loobus Salme tänava suurest saalist ning jäi mõneks ajaks tegutsema vaid Laia tänava sajakohalises väikeses saalis (otsides küll muid mängupaiku ja kohandades vabaõhuteatriks teatri siseõuel paikneva Lavaaugu) ning kahandas senise 7–9 nimetusega aastase uuslavastuste normi 5–6-le.

2.2. Uued, intrigeerivad ja/või end varem tõestanud loomingulised kooslused

Eelmistel kümnenditel stabiilsena püsinud teatrite süsteem (värskeima uustulnukana oli lisandunud Vanalinnastudio ENSV Riikliku Filharmoonia allüksusena 1980. aastal) hakkas ajama kiirelt uusi võrseid. Kui eelnevalt said kõik uued kooslused defineeritud nišiteatritena, siis n-ö jätkusuutlikkuse alusel võime jagada nad kahte gruppi. Esimesse kuuluvad trupid, kes pärast esimesi kasvuraskusi kehtestasid end isikupärase loomingulise käekirjaga kooslustena (VAT Teater, Von Krahli Teater, Theatrum, MTÜ R.A.A.A.M., Tartu Uus Teater). Teise grupi eluiga jäi lühiajalisemaks ja nende tegevus sai oma selge lõpp-punkti või hääbus tasapisi (venekeelne Viadukti stuudio, Salong Teater). Oli ka mõni juhtum, kus üks kooslus läks üle teiseks. Näiteks Von Krahli eelkäijana võib käsitleda selle liidri Peeter Jalaka juhitud trupi Ruto Killakund (1989–1991) tegevust. Tartus tekkis Vanemuise teatri 1989. aasta stuudio lõpetajate baasil omapärane Tartu Lasteteater, mis 2000. aastal muudeti Tartu Teatrilaboriks, mis omakorda 2004. aastal formeerus sihtasutuseks Eesti Teatri Festival, mille ülesandeks sai teatrifestivali Draama (ja tema väiksemate sõsarfestivalide) organiseerimine. Lühemat aega tegutsenud truppidest väärivad mainimist veel Gregori trupp, venekeelne Drugoi Teatr ja Teater 4-le ning Pirgu Arenduskeskuse teatritrupp (1987–1991). Mitu Eesti linna jõudsid oma (pool)kutselise teatrini. Neist viljakaimaks osutus Kuressaare Linnateatri uus algamine 1990. aastal, 2001–2008 tegutsenud Võru Teatriateljee muundus Võru Linnateatriks, kuid hääbus taas poolmärkamatult. Kogukonnateater oma sõna kõige õigemal tähenduses on Narvas 1998. aastast vastu pidanud Tuuleveski. Kõige radikaalsem sündmus teatrite profiili muutumises toimus aga 2005. aastal, mil komöödiateater Vanalinnastudio sai koduks Eesti avangardteatri lipulaevale NO99. Majata ja riigi finantstoeta jäänud Vanalinnastudio trupp otsustas aga formeeruda erateatriks Vana Baskini Teater.

Ajastu märk oli ka ilma püsitrupita projektiteatrite teke, mida võib taas jagada kaheks: kestvamalt tegutsema jäänud, kindla suunitluse ja kunstilise programmiga kooslused (R.A.A.A.M, Emajõe Suveteater) ning vaid ühe-kahe lavastuse väljatoomiseks kokku kutsutud trupid.

1990. aastatel aktuaalsed diskussioonid projekti- ja repertuaariateatrite plussidest ja miinustest raugesid sajandivahetuseks. Üldise seisukohana jäi kõlama, et mõlemal vormil on oma väärtused, kindlasti ei ole Eesti kultuuriline olukord valmis repertuaariateatrite sulgemis-

seks, selle mõju Eesti teatrikunstile oleks laastav. Kuid pole mingit põhjust vaenata ka projekt-truppide teket, küsimus on võimaluste ja vajaduste tasakaalus.

1986. aastal oli Eestis 10 riigieelarvelist toetust saavat teatrit, 2006. aastal oli neid 29.

2.3. Tellimuslavastused, kohustuslik repertuaar

Märksõna *kohustuslik repertuaar* kuulus orgaaniliselt NSV Liidu teatrimudeli juurde. Teatrid olid kohustatud tegema niinimetatud tähtpäevalavastusi näiteks oktoobrirevolutsiooni aastapäevadeks või NLKP järjekordse kongressi puhul. Üleliiduline autorikaitse ühing (VAAP)⁶ saatis teatritesse soovitusnimekirju näidenditest, mis vastavatesse lahtritesse sobiksid. Teatrid suhtusid neisse nimekirjadesse enam kui jahedalt (küllap peamiselt selliste teoste kunstilise alamõõdulisuse tõttu). Tunduvalt loomingulisemaks aktsiooniks olid üleliidulised sotsialismimaade dramaturgia (poola, ungari, tšehhi) festivalid, mille raames toodi Eesti lavale põnevaid mängimata autoreid ning valmis mitu teatrilukku läinud lavastust (Imre Madachi „Inimese tragöödia“, Andrzejewski/Toominga/Heinsalu „Polonees 1945“, mõlemad Vanemuises, vastavalt 1971 ja 1976).

Teatrir praktikute tunnistust mööda olid võimalused mõnd üleliidulist tähtpäeva või NLKP kongressi ära märkida siiski küllalt avarad (vt Neimar 2013: 267). Endla kauane peanäitejuht Ingo Normet näiteks on meenutanud, et Pärnus oli üks võimalus tähtpäevalavastuste rubriiki täita tollal Pärnu teatris töötanud Priit Pedajase „kodanikulaulude“ õhtutega („Tolmust ja värvidest“, 1982; „Õõlaulud“, 1987).⁷

Alates repertuaaripildi murdejoonest, 1990. aastatest, polnud aga „kohustusliku lavastuse“ põhjuseks mitte enam ideoloogiline, vaid majanduslik surve. Pärnust Eesti Draamateatrisse siirdunud Priit Pedajase 1996. aastal antud intervjuust loeme: „Teeme siin nagu üksikuid projekte, mitte pidevat tööd. Pärnus üht telgjoont pidi liikudes ei olnud mingi vaev [---] kõrvalt teha ka kohustuslikke asju, komöödiaid ja lastelavastusi.“ (Visnap 1996: 62.) Seega: komöödiad ja lastelavastused olid „kohustuslikud asjad“, mis pidid ilmingimata tsentraalteatri repertuaari kuuluma. Lastelavastuste vallas tekkis 1990. aastatel eraldi nišš: jõululavastused, kus etendus on vaid üks osa kingijagamise rituaalist (tõsi, Ugala teater alustas sellega juba 1980. aastatel).

1995. aastal Tallinna Linnateatri Lavaaugus esietendunud „Kolme musketäri“ menu tähistas suveteatri buumi algust Eestis, mis kokkuvõttes hakkas kallutama Eesti teatripildi hooajalist põhimõtet.

6 Всесоюзное Агентство по Авторским Правам.

7 Artikli autori vestlusest Ingo Normetiga mais 2017.

3. Publikuga seotud aspektid

3.1. Potentsiaalse publiku suurus, vaatajate sihtgrupid, turundus

Nõukogude Eesti stabiilselt ülikõrge teatrikülastuste arv tõusis oma haripunkti 1987. aastal, mil loeti kokku 1,73 miljonit teatrikülastust, pärast seda hakkas külastuste arv järjekindlalt langema (Saro 2010: 20). 1990. aastate keskpaigaks jõuti madalseisu, 690 000 külastuseni, pärast seda hakkas see taas tõusma ning 2001. aastal oli teatrikülastuse arvuks 900 000 (Allik 2002: 52).

Teatri ja publiku muutunud suhe ei peegeldu üksnes arvudes. Lavastuste komplitseerunud kunstiline kood hakkas vaatajalt eeldama tunduvalt aktiivsemat kommunikatsioonis osalemist, seda nii intellektuaalses plaanis kui ka järjest enam otseselt etendusse kaasatuna. Veel radikaalsemalt hakkas teater suhtlema oma vaatajaga etenduseväliselt. Kui varem pöördus teater oma vaataja poole vaid lakoonilise müürilehe vahendusel, siis turumajanduse tingimustes muutus teatrireklaam osaks muust tootereklaamist, mille eesmärk on muuta oma toode (*resp.* teatrietendus) prestiižseks kaubaartiklik. Ilmekaks näiteks mõtteviisi muutusest on teatriplakatid, mille kujunduselementidel oli selgelt reklaamiv, piletit ostma kutsuv funktsioon (tuntud näod, intrigeerivus). Teatritesse tekkisid endisaegsete administraatorite asemele turundusosakonnad, suhtekorraldajad, pressiesindajad. Hakkasid toimuma reklaamifunktsiooni täitvad eriüritused (kohtumised, publikupäevad, teatrilaadad jne). Ühiskonna järjest süvenev sotsiaalne kihistumine sundis teatreid pöörama tähelepanu publiku eri gruppidele ning sisse viima sooduspiletite süsteemi. Turundusvalla terminid *imago*, *bränd*, *kuvand*, *slogan* hakkasid järjest enam kõlama ka teatri kontekstis.

Nagu kogu reklaamivaldkond, hakkas ka teatrireklaam sajandivahetuseks professionaalseeruma. Katrin Maimik on esile toonud „kultuuritoote“ enamat psühholoogiseeritust, vaataja intellektuaalse kapitali ärakasutamist: „Ei piisa enam, kui reklaamida lavastust või teatrit kui kvaliteedimärki, selle taga peab olema oma lugu, asja saamise või olemise mütoloogia“ (Maimik 2013: 60). Järjest enam hakati rääkima kultuuri tarbimisest, tekivad mõisted *kultuurimajandus* ja *kultuuri turundamine*. Üks esimesi eesti keelde tõlgitud vastava valdkonna käsiraamatuid, 2005. aastal ilmunud Bonita M. Kolbi „Kultuuriturundus“ sedastab otsesõnu: „Kui [kultuuri]organisatsioon tahab oma kunsti esitamiseks püsima jääda, tuleb teha mõningaid tarbijate nõudmisi arvestavaid kompromisse“ (Kolb 2005: 9).

3.2. Publiku maitsele vastutulek *versus* publiku maitse kujundamine

Sajandivahetuse paiku, mil kohalikul teatrimaastikul kinnistusid mitmed postdramaatilise teatri printsiipidel töötavad trupid ja ka tsentraalteatrid võtsid oma repertuaari laiemale publikule harjumatu kunstilise koodiga etendusi, võib rääkida teatud pingete kasvamisest teatri ja publiku vahelises kommunikatsioonis, mille peamiseks põhjuseks võiks pidada teatris (laiemas mõttes etenduskunstides) toimunud esteetilise paradigma muutust, mida suur osa vaatajaskonnast ei jõudnud omaks võtta. Mõistagi üritas iga teatrijuhht repertuaari

planeerides väga selgelt ka arvestada eri sihtgruppide eelistuste ja vajadustega, silmas pidades samaaegselt mitut referentsiaalset tunnust: vanus (lapsed, noored, keskealised, pensionärid), haridus, sotsiaalne staatus (tudeng, haritlane, põhiharidusega vaataja), ootused teatrile (intellektuaalne pinge, meelelahutus, emotsionaalne kaasaelamine, samastumisvõimalus, tuntud näitlejad, tuntud materjal jne). Ott Karulin on oma doktoritöös teatri repertuaari kujunemist defineerinud kaheastmelise kompromiss-protsessina: „[---] ühelt poolt teatrikollektiivi maitse-eelistuste kompromiss riigi väärtuste süsteemiga ning teisalt kompromiss olemasoleva publiku maitse-eelistuste ning potentsiaalse publiku eeldatud maitse-eelistuste vahel“ (Karulin 2013: 63).

Teatri seest ja ka laiemalt kultuurivaldkonnaga seotud inimestelt hakkas järjest enam kostma vastuhääli mõttemallile, nagu peaks „tulevikuühiskonnas“ olema koht vaid end ise ära majandaval kultuuril. Dramaturg, lavastaja ja kriitik Ivar Põllu märgib: „Ellujäämine toimub teatrites projektipõhise mõtlemise ehk kaubamärkide male jõujoontes. Lõpuks on kogu repertuaarikoostamine kui kaubamärkidega kalkuleerimine. Tulem võib olla graafiliselt muljetavaldav, aga seestpoolt tühi.“ (Paaver, Põllu 2005: 24.) Kunstiteadlase Karin Hallas-Murula sõnul:

Kui teatrid, muuseumid, kunstisaalid ja teised kultuuriinstitutsioonid sätivad end keskmise enamuse järgi või hakkavad oma publikusse suhtuma sama alahindavalt nagu ajakirjandus, mis täpselt teab, mis „rahvale müüb“ ja mis „peale ei lähe“ või – veelgi hullem – nagu poliitikud, kes räägivad rahvaga nagu lastega, hästi selgelt ja endast suuri pilte näidates, siis sulgevad intellektuaalid vaikselt enda järel teatrite ja muuseumide ukseid ja ei tule enam tagasi. (Hallas-Murula 2006: 38.)

4. Teatriväljaga seotud aspektid

Võib öelda, et Eesti teatrite kooseksisteerimine on sujunud rahumeelselt, ilma suuremate ekstsessideta, hoolimata konkurentsist nii sümboolse (Eesti Teatriliidu preemiad jm tunnustused) kui majandusliku kapitali pärast. Majanduslik konkurents teravneb eeskätt suveprojektide puhul, mil kõik teatrid võistlevad kolme suvekuu vältel oma pakkumistega külastaja aja- ja raharessursside nimel. Varjatumast konkurentsist saame rääkida üksikute edukateks osutunud autorite (Martin McDonagh, Kivirähk) ning end õigustanud mängupai-kade ja lavastusformaatide puhul, mida üritatakse korrata.

Kindlasti aga on tihenened konkurents näitlejate vahel. Vaatlusalusel perioodil antud teatrihariduse jätkusuutlikkust näitab tolaegsete teatritudengite erialane hõivatus praeguses perspektiivis. Kui vaadelda 2017. aastal mõlema Eesti teatrikooli, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli ja Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejadiplo-miga lõpetanute nimekirju 1986–2006 (andmed vastavate koolide koduleheküljelt), näeme vabakutseliste näitlejate arvu kiiret kasvamist, samuti näitlejahiridusega inimeste tööleasu-mist muudel erialadel. Märgatavalt suurem on kaoprotsent Viljandi kooli lõpetanud lendude puhul, kus 9–12 lõpetajast vaid 3–7 töötavad ka 2017. aastal näitlejana (neist püsilepinguga

2–4). Murettekitava tendentsi fikseeris ka Eesti Konjunktuuriinstituudi uuring Eesti loomemajanduse olukorrast aastal 2009: „Kahjuks tuleb tõdeda, et näitleja, kes kooli lõpetamise järel kohe erialalisele tööle ei saa või ei suuda oma andeid kiiresti välja tuua, jääb tõenäoliselt ilma erialase tööta“ (Eesti Konjunktuuriinstituut 2009).

5. Kultuuriväljaga seotud aspektid

Teatri ja ühiskonna suhe on olnud seotud pigem teatrite organisatsioonilise küljega, teatrimajade renoveerimise, teatrite tegevustoetuste süsteemi väljatöötamisega ja teatritöötajate sotsiaalsete garantiidega:

Kui eelnevatel kümnenditel võis teater toimida kui vaikne vastupanu kommunistlikule režiimile, siis 1990. aastatel ei sobinud rahva enda poolt kätte võidetud noorele riigile vastanduda. Kapitalismis ei nähtud kohe vaenlast, sest kõigepealt pidi teada saama, millega tegu, pidi koguma kapitali ja rikkust. (Pesti 2008: 109.)

1991. aastal saavutas Eesti kultuurielu juhtimine poliitilise sõltumatuse, mis tõi aga kohe kaasa uue probleemi: seni peaaegu täielikult riigi poolt ülal peetud teatrid pidid oluliselt suurendama omatulu või leidma täiendavaid rahastusallikaid. 1990. aastate alguse üks dominante oli majanduslik surutis, mis oma eri vormides hakkas mõjutama ka teatrielu (kütusekriis tõi kaasa publikukriisi). Kui kümnendi alguses jätkati valdavalt riiklikus alluvuses olevate repertuaariteatritega, siis aegamisi tekkis ka uusi omandivorme (munitsipaal- ja erateatrid ning esimesed vabaturpid). Uuel sajandil algas riigiteatrite üleminek riiklikeks sihtasutusteks, s.t teatrid jäid endiselt riigi omandisse ja riigi poolt doteeritavataks, kuid nende kõrgeim võimuorgan oli nüüdsest sihtasutuse nõukogu, kes palkas teatrite juhtkonna ning jäi teatri tegevust kontrollima. Riiklike sihtasutuste loomise eesmärgina võib välja tuua tahet „delegeerida mingi avaliku teenuse osutamine eraõiguslikele institutsioonidele, mis suudavad teenust pakkuda efektiivsemalt, kui seda suudetaks keskselt valitsuse tasandilt korraldada“ (Kiitak-Prikk 2006: 50).

Mis puudutab teatri üheks pealisülesandeks peetud ühiskonna (kriitilist) peegeldamist, siis leitmotiiviks Eesti teatrikriitikas olid vaadeldava perioodi lõpul süüdistused teatri sotsiaalses apaatsuses: „Samal ajal kui Eesti sõnateatrist leiab vaataja enamasti üksnes meelelahutust ja eneseunustust, on sotsiaalne temaatika leidnud märkimisväärselt palju kasutamist meie moodsas tantsuteatris ja intellektuaalses võõristuses olevas *performance*-kunstis“ (Loog 2006: 130). Ka võrdluses teiste kunstidega nähti teatril pigem perifeerset rolli. Teatrikriitik Ene Paaver sedastab: „Kirjandus, kunst, film ja meedia suhestuvad 90. aastate pöördelise tegelikkusega innukamalt, pöördudes kiiresti muutuvate väärtuste, enesekujutluse, minevikuhinnangute poole“ (Paaver, Põllu 2005: 34). Teatava nihke tõi kaasa juba uus periood, mille põhjus oli osalt pragmaatiline – Teater NO99 loomine 2005. aastal, aga teisalt ka esteetiline – eri kunstiliikide sulandumine, teatri kontekstis etenduskunstide teke.

6. Sotsiaalmajandusliku situatsiooniga seotud aspektid

Vaadeldavast ajavahemikust võib välja tuua ühe teatrielule majanduslikult keerukama perioodi. See paigutub aastatesse 1990–1993 ja on seotud eeskätt majandusreformidega. Teatrite lahendus olukorrale oli valdavalt repertuaari kallutamine meelelahutuse suunas. Kriitikas kõlas pidevaid murehääli tekkinud olukorra pärast, kuid realistidena ei kippunud kriitikud teatrijuhte otseselt süüdistama:

Meelelahutusliku repertuaari osatähtsus on suurem kui kunagi varem ning teatreid selles küll süüdistada ei maksa. Iga teatri mängukavas on väärtkirjandust, kuid neid mängitakse enamasti tühjadele saalidele ja harva. [...] Seda on meie praegusel segasel ajal õnnestunud veenvalt tõestada, kui õhuks meie kultuurikiht ja -huvi tegelikult on. (Aaloe 1991: 77.)

7. Poliitilise situatsiooniga seotud aspektid. Tsensuur

Tsensuuri toimimist Nõukogude Eesti teatris vaatlusime punktis 1.5. Poliitiline tsensuur teatrites (tekstide kinnitamise mõttes) kadus Eesti teatrites 1988. aastal ja katseid poliitilistel põhjustel mõnda lavastust (või selle osa) keelustada pole pärast seda registreeritud.

Kokkuvõte

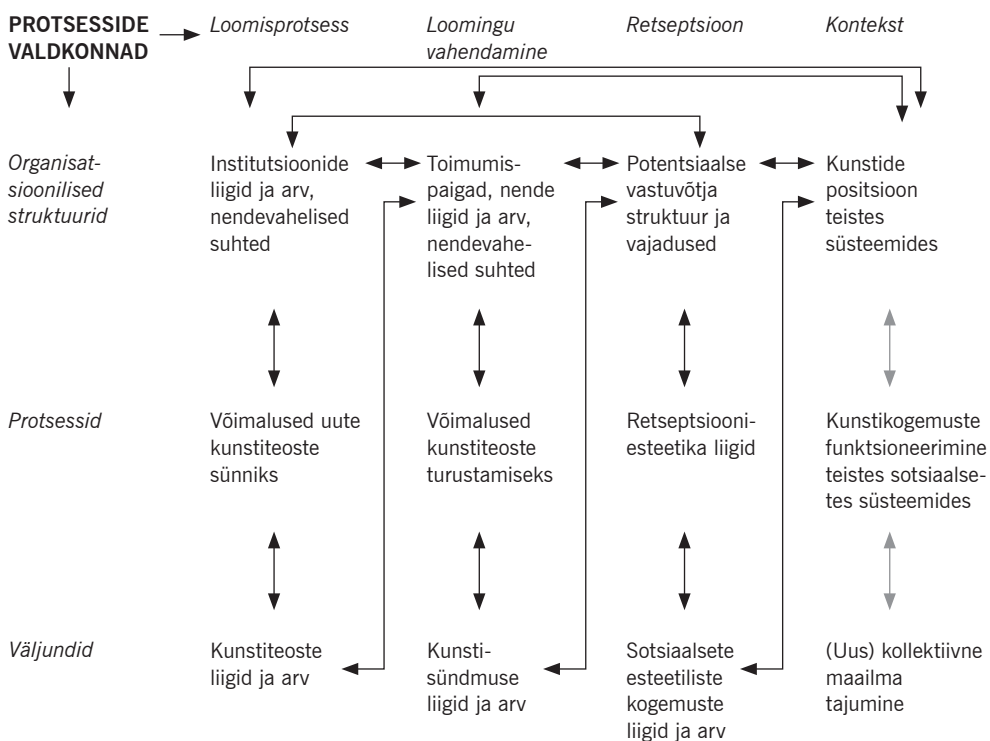
Oma 1975. aastal kirjutatud (tellimus)artikli „Repertuaar – teatri palge kujundaja“ lõpus osas nendib Voldemar Panso, et talle antud teema vajaks olulist täpsustust: realiseeritud repertuaar kui teatri palge kujundaja (vt Panso 1980: 293–303). Tõsi, ühe teatri pelk repertuaarinimistu ei luba teha kaugeleulatuvaid järeldusi tema kunstilise taseme kohta. Ent laiema konteksti – repertuaari muutumine aastate lõikes, võrdlemine teiste sama areaali (linn, maakond, riik vmt) või profiiliga (nukuteater, komöödiateater) teatritega – lisamisel võiks ilmned ka teatri kunstiline programm ja kaugemad eesmärgid. Mõistagi eeldab selle avamine ülihead konteksti tundmist, kust ilmselt ei saa välistada ka teatud subjektiivsust – miks ikkagi kolm vene klassika teost ühe teatri repertuaaris võivad ühe teatriorganisatsiooni puhul peegeldada juhuslikkust ja fantaasiavaegust, teise puhul aga anda tunnistust läbimõeldud ja kontseptuaalsest repertuaarivalikust?

Nagu sissejuhatuses viidatud, sisenes mõiste *repertuaaripoliitika* Eesti teatrileksikasse 1950. aastatel – seega ajal, mil kõik teatrites toimuv oli riiklikul tasemel eriti rangelt kontrollitud. On tajutav, et praktikute poolt vaadatuna kätkes see mõiste endas ka varjatud võimalusi etteantud norme „kallutada“ (näiteks esitledes eesti kaasaegset dramaturgiat nõukogude dramaturgiana või täites tähtpäevalavastuste rubriiki ideoloogiliselt ambivalentsete teostega), mida ei jäeta kasutamata. „Ideoloogilise surve ja karmi repertuaaripoliitika kiuste täitis teater rahvust konsolideerivat ja eesti identiteeti säilitavat funktsiooni“ (Karjahärm, Sirk 2007: 734). Reministsentsina minevikule tähistab mõiste *repertuaaripoliitika* (tänapäeva teatris pisut muutunud sõnastuses: *repertuaari kujundamine*, *repertuaaristrateegia väljatöötamine* vmt) ositi ka praeguses Eesti teatris pigem esinduslikku fassaadi kujundavat vahendit (näiteks

ebaõnnestunuks osutunud lavastuse võimalikult märkamatu kustutamine mängukavast, kommertsrepertuaari mängimine pigem väikelinnades, mille vaatajaskond ei räägi nii oluliselt kaasa teatri avaliku kuvandi loomisel). Teisalt, turumajanduslikku loogikat silmas pidades võib sedastada, et kultuuriorganisatsiooni eduka toimimise eelduseks ongi oma saavutuste laiem presenteerimine ning ebaõnnestumiste summutamine.

Olemuselt on teatri repertuaar risoomne nähtus, kuna temas peegelduvad nii teatri reaalne (loojad, materiaalne baas) kui imaginaarne (kunstilised ideed, ambitsioonid, võimekus) kapatsiteet. Eesti teatri repertuaari kujunemise protsess hõlmab rohkemal või vähemal määral endas kõiki van Maaneni esitatud funktsionaalseid suhteid ning võiks olla abiks tänapäeva teatris toimuvate loominguliste ning organisatsiooniliste käikude mõtestamisel.

Joonis. Kunsti-ilma väljade ja suhete funktsioneerimine sotsiaalsel tasandil (Maanen 2009: 12).



Kirjandus

- Aaloe, Ülev** 1991. Teatriankeet 1989/90 – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 77–83.
- Allik, Jaak** 2002. Eesti teater ja teatriliit – eile, täna, homme. – Teatrielu 2001, lk 50–67.
- Bourdieu, Pierre** 1985. The Social Space and the Genesis of Groups. – *Theory and Society*, Vol. 14, No. 16, pp. 723–744. – DOI: 10.1007/bf00174048.
- Danto, Arthur** 1964. *Artworld*. – *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Issue 19, pp. 571–584.
- Eesti Konjunkturiinstituut 2009. Eesti loomemajanduse olukorra uuring ja kaardistus. Tallinn 2009.
- Epner, Luule** 2015. Teatrite mängukava. – Eesti sõnateater 1965–1985. I köide, Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed. Peatoim P. Kruuspere. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 166–207.
- Hallas-Murula, Karin** 2006. KULTUURIST ja kultuurist. – NO99, lk 34–38.
- Kalju, Piret** 1999. Teater ja muutus: Teatri koht eesti ühiskonnas 1970-ndatest aastatest tänaseni. Bakalaureusetöö. Tallinn: Eesti Humanitaarinstituut.
- Kaugema, Tambet** 2010. Pealelend. Ivar Põllu – Sirp, 12.08.
- Karjahärm, Toomas, Väino Sirk** 2007. Kohanemine ja vastupanu: Eesti haritlaskond 1940–1987. Tallinn: Argo.
- Karulin, Ott** 2013. Rakvere Teater „täismängude“ otsinguil aastail 1985–2009. *Dissertationes de Studiis Dramaticis Universitatis Tartuensis* 2. Tartu: University of Tartu Press. – <http://dspace.ut.ee/handle/10062/29976> (03.05.2017).
- Karusoo, Merle** 1985. Enesehinnang, visiitkaart, nägu. – Teatrielu 1982, lk 96–102.
- Karusoo, Merle** 1989. Olen kolmeteistkümne aastane: ühe etenduse lugu. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kiitstak-Prikk, Kaari** 2006. Kultuuriasutuste omandivormi muutumine Eestis. – Kuidas korraldada kultuuri? // How to manage culture? Koost A. Kivilo, K. Herkül. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, lk 42–57.
- Kolb, Bonita M.** 2005. Kultuuriturundus. Tartu: Atlex.
- Kreismann, Kersti** 1997. Vastab Kersti Kreismann. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 3–14.
- Laasik, Andres** 2004. Eestis on kaks teatrit juures. – Sirp, 5.03.
- Loog, Alvar** 2006. Sotsiaalselt pime ja poliitiliselt impotentne eesti teater. – Teatrielu 2005. Eesti Teatriliit, lk 122–139.
- Luik, Hans H.** 1987. Pööre peenuse suunas. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 61–68.
- Maanen, Hans van** 2009. How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values. Amsterdam: Amsterdam University Press. – DOI: 10.5117/9789089641526.
- Maimik, Katrin** 2013. Hasartmäng nimega kultuuriturundus. – Teatrielu 2012, lk 57–69.
- Neimar, Reet** 2013. Töörühma „Eesti sõnateater 1965–1985“ seminar 5. novembril 1999. a. Eesti Teatriliidus. – Teatrielu 2011. Eesti Teatriliit, lk 228–269.
- Normet, Ingo** 2004. Kaks teatrit on kadunud. – Sirp, 20.02.
- Pajur, Ago, Tõnu Tannberg** 2006. Eesti ajalugu. II osa. Tallinn: Avita.
- Panso, Voldemar** 1980. Repertuaar teatri palge kujundajana. – Voldemar Panso, Teatriartikleid: ...kas see on eilne või tänane laul? Tallinn: Eesti Raamat, lk 293–303.

Paaver, Ene, Ivar Põllu 2005. Uus algupärane uus Eestis. – Eesti dramaturgia 10 aastat. Toim A.-L. Sova. Tallinn: Eesti Näitemänguagentuur, lk 19–65.

Pesti, Madli 2008. Poliitiline teater Eestis ja Saksamaal 20.–21. sajandil: magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool.

Priimägi, Linnar 1989. Teatriankeet 1987/88. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 56–69

Saro, Anneli 2010. Eesti teatrisüsteemi dünaamika. – Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Toim A. Saro, L. Epner. Tartu: Tartu Ülikool, lk 8–36.

Zetterberg, Seppo 2009. Eesti ajalugu. [Tallinn]: Tänapäev.

Tammearu, Peeter 2004. Vastab Peeter Tammearu. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 3–25.

Viller, Jaak 2004. Teatriorganisatsiooni areng Eestis XX sajandi II poolel: magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool.

Viller, Jaak 2011. Kaarel Irdi repertuaaripoliitilised vaated Vanemuise teatri juhina. – Methis. *Studia Humaniora Estonica*. Nõukogude aja erinumber, koost S. Olesk, T. Saluvere, nr 7, lk 184–199. – DOI: 10.7592/methis.v5i7.546.

Viller, Jaak 2015. Repertuaaripoliitika ja tsensuur. – Eesti sõnateater 1965–1985. I köide, Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed. Peatoim P. Kruuspere. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 62–72

Visnap, Margot 1996. Esindusteater, staariteater, rahvusteater või üks teiste hulgas? – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 58–64.

Sven Karja – Tartu Ülikooli teatriteaduse doktorant (väitekirja teema „Eesti teatrite repertuaari analüüs 1986–2006”), teatrikriitik. Peamised huvivaldkonnad: dramaturgia, kriitika, Eesti ja Vene teatri ajalugu.

E-post: sven[at]vanemuine.ee

Principles for building the repertoire of Estonian theatres in 1986–2006*Sven Karja***Keywords:** theatre management, repertoire, censorship, theatre statistics, cultural management

The article examines the factors which shaped the repertoire of Estonian theatres from 1986–2006. Estonian society was during this period stepping from one social formation into another, from the era of the ESSR (Estonian Soviet Socialist Republic) to the epoch of the newly regained independence of the Estonian Republic. Important changes were under way in Estonian theatres as well, being clearly reflected in the repertoire development. Under the totalitarian regime, the theatre repertoire was naturally subjected to all-round ideological control in the equal forms of preliminary and repressive censorship. All items of the planned repertoire had to pass the joint preliminary censorship of the Ministry of Culture, Glavlit (General Directorate for the Protection of State Secrets in the Press and the Central Committee of the Estonian Communist Party); the finished production underwent a thorough scrutiny as well. With several of the more provocative producers, obtaining a permit to perform in front of the audience could be a long and multi-stage process because at each closed rehearsal the censors discovered new ideological “mistakes”. In the most extreme cases (Merle Karusoo’s student production “Full Rooms”, 1982), the production was not allowed on stage. In such a political period, it would have been unthinkable to use the form of devising theatre, which has by today become fairly common, where the preparation of a production does not start with the search for ways of interpretation of the written play, but the text to be performed will be ready (often, in collaboration with the actors) by the first night, and some parts of the text (or all of it) can be freely ad-libbed at the performances.

In 1991, the cultural organisations of the independent Estonia had to change thoroughly their previous order of work. On the one hand – the censorship that had restricted creative work had been done away, and the paperwork required by the Ministry had lessened. In the first decade of the 21st century, the majority of Estonian theatres were reorganised into state foundations, which allowed them sovereignty in making their creative work-related decisions. On the other hand, the state financial support for theatres diminished considerably and the theatres were forced to increase their own earnings. This task was made even more complicated by the global developments in culture and economics. The postmodernist fragmentary view of the world “pushes” the theatre, which had become a cultural phenomenon of crucial importance during the period of the ESSR, into a more marginal position. The interest of especially the younger generation is rather focussed on other genres of art – film, music – and on all the genres that are closely related to the emergence of new media channels. As important is the widening of travel opportunities related to the opening of state borders, leading the Estonian theatre into a direct competition with the world theatre. In the local context, the theatre has to compete with all other cultural and entertainment institutions (cinemas, night clubs, sports clubs, other hobby clubs) for people’s free time. An important factor is also the burst of social activities in the second half of the 1980s and the highly emotional background of the (re)creation of the new state as well as the economic crisis of the early 1990s, which channelled the attention of people and society more on the topics of economic policies. The priorities seen in the repertoire of Estonian theatres at the end of the period under discussion (2001–2006) testify that equal stress was laid on the economic considerations (meeting the interests of potential target groups), new aesthetic pursuits, and on the wish to voice their opinion on Estonian social processes and to move synchronously with the ongoing processes in the world of theatre.

We need to pay special attention to important changes in the development of the arts in the early 21st century on the complexity of artistic code, the primacy of conceptualism, the withdrawal of coherence and emergence of associativeness and fragmentariness. In the context of theatre development, we could primarily talk about the marginalisation of narrativity and clear message as well as the important changes regarding the aesthetics of directing, acting and theatre space. In some cases, these changes in the Estonian theatre may have been so abrupt (in order to achieve synchronicity and to join the paradigms of the Western European contemporary exploratory theatre) that a noticeable part of the audience could not relate to what the stage offered. In a longer perspective, the result of such a communication block may be that certain spectator groups would drift away from the theatre and in turn reducing the numbers of the audience, but also marginalising the social context of the theatre. As the first remedy, the theatres would increase the share of more entertaining repertoire, which can only partly be justified. In the second half of the 1990s, we can see another renaissance of Estonian original plays (Madis Kõiv, Andrus Kivirähk, Jaan Tätt), as well as the growing interest of the public in new interpretations of the works of the Estonian classics. The boom of summer productions refers on one hand to the fact that the theatre is becoming a part of the entertainment industry and internal tourism, but on the other hand, among the summer productions are several significant and artistically solid works that remain in the history of the Estonian theatre. The aesthetic development of the Estonian theatre moves together with its organisational changes. New, smaller and more mobile theatres emerge and prove to be sustainable, identifying with some smaller reference groups of the audience (Theatrum, Von Krah). At the same time, Estonia has inherited from the former regime several theatre buildings with large halls seating 500–700 people. “Filling” these halls, especially in smaller cities (Tartu, Pärnu, Viljandi, Rakvere) proved to be a difficult task for the theatres in these cities.

The present article is theoretically based on the book *How to Study Art* (2009) by the Dutch theorist Hans van Maanen, who sees the act of cultural communication in close functional relations fitting the creation, production, interpretation, communication, reception and the wider cultural and socio-economics of the work into a single integrated system. The notional lines of force, determining the resulting twelve subspaces, shape different socio-cultural processes and the birth process of a work of art starting from the moment of its emergence up to the possibilities for reshaping the reality. In the context of the theatre, this line could begin with the elementary preconditions for the emergence of creative inspiration (existence of the theatre tradition, theatre buildings, existence of professional actors and stage directors and potential audiences) and end with the complicated processes occurring in the sensory organs of the audience members.

The main part of the article deals with the transposing of the stages, presented in Maanen’s discussion, onto the development of the repertoire politics (which can be treated as an independent subspace) of Estonian theatres during twenty years, and with identifying its strategic focal points: which levers (aesthetic, economic, political) have been prevalent in the choices made by theatres? Who (theatre administrators or other institutions) have been behind these choices? How much have these choices been influenced by the profile, location and ownership form of the theatre? How has the process of shaping the repertoire changed in twenty years?

Sven Karja – Tartu University, Doctoral Student of Theatre Research (title of dissertation: *The Analysis of Repertoire of Estonian Theater 1986–2006*), theatre critic. Main research interests: dramaturgy, critics, history of Estonian and Russian theatre.

E-post: sven[at]vanemuine.ee

M-äng* Mati Undi „Tühirannas“ ja „Via regias“¹Eliisa Puudersell*

Teesid: Artikkel käsitleb Mati Undi 1970. aastate alguse loomingut mõiste *m-äng* abil, mis võimaldab esile tuua, kuidas kirjaniku teostes põimuvad modernistlikud ja postmodernistlikud stilistilised võtted. Artikli esimeses osas tuleb vaatluse alla teoste kirjutamise aegne kultuuriline kontekst ning avatakse mõistete *äng* ja *mäng* teoreetilised taustad eksistentsialismi, psühhoanalüüsi jm raamistike kaudu. Ängi ja mängu suhe tuleb analüüsitavares teostes kõne alla ruumi ja subjektuse vaatepunktist, millele keskendub artikli teine pool. Undi romaanide käsitlemisel mõiste *m-äng* abil on lähtutud ka neis esinevatest piiripealsuse elementidest.

Märksõnad: modernism, postmodernism, mänguteooria, absurd (kirj.), eksistentsialism

„Kogu Undi universum mängib ühe võimsaima eksistentsiaalse kahtluse pinnal – äkki ei olegi muud kui teater, *théâtre comé-tragique*?“
(Undusk 1985: 126).

Mõiste *m-äng* konstrueeris Epp Annus, selgitades üleminekut modernismist postmodernismi: modernismis olulisest ängist, tähenduseta maailma painest oli postmodernismis saanud piiranguteta mäng, kujul *m-äng* võib selles näha veel vaid varasema ängi vilksatust (Annus 2009: 26). Uurida Mati Undi loomingut modernismi–postmodernismi skaalal on intrigeeriv väljakutse. Kui peamiselt peetakse Undi klassikalisteks postmodernistlikeks teosteks 1979. aastast pärinevat „Sügisballi“ ning 1990. aastal ilmunud romaane „Öös on asju“ ja „Doonori meespea“ (Epner 2001: 498), siis käesolevas artiklis on vaatluse all hoopis tema 1970. aastate alguspoole lühiromaanid „Tühirand“ (1972) ja „Via regia“ (1975). Näen nendes peale modernistlike tendentside ka palju postmodernistlikke jooni, sest teosed kuuluvad Undi loomingus üleminekuperioodi, jäävad nii-öelda piiri peale. Küll aga ei tähenda see, nagu nimetatud voolud oleks üheselt määratletud ja selgelt eristatavad. Niisiis on artikli eesmärk kirjeldada, kuidas mõistete *äng* ja *mäng* suhte kaudu ilmneb valitud teostes modernismi ja postmodernismi keeruline vahekord ja piiripealsus.

1960. ja 1970. aastate vahetus Eestis ning Mati Undi teosed

1960. ja 1970. aastate vahetus oli Eestis ühiskondlikult keeruline aeg, mil vaibus eelmise kümnendi ühiskondlik optimismivaim ja algas pikk stagnatsiooniperiood. Kirjanduses, nagu

1 Artikkel põhineb 2016. aastal Tallinna Ülikoolis kaitstud bakalaureusetööl „*M-äng* Mati Undi loomingus“, juhendaja dotsent Luule Epner.

teistelgi kunstialadel tugevnes tsensuur ning mitmed stiilivõtted ja teemad sattusid põlu alla. Kümnevahetusel ei sekkunud poliitiline järelevalve küll enam otseselt kunstiküsimustesse, aga kirjanikud pidid ikkagi arvestama tugevate piirangutega. 1968. ja 1969. aastal toimunud kirjanduslikus poleemikas süüdistati Arvo Valtonit, aga ka teisi kirjanikke, sh Mati Unti eksistentsialismis. Kaasaegse proosa kaitsjad olid sunnitud eitama eksistentsialismi olemasolu nende teostes, sest nõukogude süsteem oli tekitanud olukorra, et asjadest tuli rääkida sihilikult valede nimedega. (Velsker 2001: 423.) Tiit Hennoste sõnul „tekisid vihjete- ja alltekstidesüsteemid ning tekst oli kui saladus, mida lugeja peab dešifreerima“ (Hennoste 1995: 89–90). Kõik see aitas siiski kaasa modernistlike suundade arenemisele ning kultuurilises plaanis leidsid ikkagi aset uuendused, saades mõjutusi Läänest. Pead tõstis psühhoanalüüs ja eksistentsialism koos absurdi, ängi ning võõrandumisega. 1960. aastate lõpp oli proosa- ja teatriuuenduste aeg, mille keskmes oli ka Unt koos Evald Hermaküla ja Jaan Toomingaga (vt Heinsalu 2015). Teatriuuenduse keskmeks oli Tartu ning teater ja kirjandus olid omavahel tugevas sümbioosis: teater oli koht, kus toimus kirjanduslike ideede genereerimine ja katsetamine.

Undi teosed on tekitanud kriitikas mitmeid eri arvamusi. On neid, kes näevad teda pigem modernistina, kuid ka neid, kes leiavad tema tolleaegsest loomingust just postmodernistlikke jooni. On käsitlusi, mis täheldavad postmodernismi ilminguid Eestis juba 1960. aastatel, näiteks Epp Annus on leidnud, et „postmodernism kui diskurss algas enamikes Ida-Euroopa maades 1980-ndail, mis laienes 1970-ndaile, 1960-ndaile ja mõnel juhul veelgi kaugemale minevikku – aga seda kirjandusliku strateegia või kultuuriloogikana“ (Annus 2000: 770). Ta on toonud välja, et selline laienemine on hilissotsialistliku süsteemi üks eripärasid, sest tulenes poliitilisest situatsioonist, kui kriitika ei olnud adekvaatne kirjandusest rääkima, kuna see metakeel ei sobitunud eespool kirjeldatud ridade vahele kirjutatud kirjanduse omaga (samal, 771). Annus arendab seda mõtet edasi, väites, et kogu hilissotsialismi-aega käsitletakse suure vastupanu ja rahvuslikkuse tähe all. Heroiseeritakse peitusemängu tsensuuriga, kirjanduse topeltkodeeritust ja modernismi, sest iga ajajärk valib endale sobivat minevikku vastavate vahenditega, et see endale võimalikult sobivaks teha (samal, 780). Ka postmodernismi teoreetik Ihab Hassan on leidnud, et postmodernisel ajajärgul oskame näha postmodernistlikke jooni neiski teostes, mida varasemalt postmodernistlikeks peetud ei ole (vt Viies 2008: 54). Seega kõik, mida kirjandusteose juures märgatakse, sõltub uurijast ja ajastu kontekstist. Tänapäeval saab vaadata toonasele ajajärgule tagasi kriitilisema ja distantseerituma pilguga, mis loob uusi (ehk ulatuslikumaidki) tõlgendusvõimalusi.

Mati Undi „Tühiranda“ ja „Via regiat“, eriti just esimest on määratletud pigem modernistlikena (vt Epner 2001: 494–497), nende teoste mõistmiseks pole see aga piisav. Pigem võiks Undi 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse loomingut vaadelda hübriidsete tekstidena, milles põimuvad modernistlikud ja postmodernistlikud jooned. Selline piiripealsus on olemas ka „Tühirannas“ ja „Via regias“. „Tühiranna“ kirjanikust minategelane jutustab

seitsme päeva jooksul loo suve lõpust, puhkusest abikaasa Helinaga läänesaartel, kus kolmandaks tegelaseks on naise armuke, viiuldaja Eduard. „Tühirand“ on lugu lahtiütlemisest, enese ja armastusega võitlemisest, mida kannab tühjusetunne. „Via regia“ keskmes on teater, mille vastaspooluseks on elu. See on lugu peategelasest Illimar Koonenist, nähtuna tema sõbra, minategelase Heinrich Holla silmade läbi. Illimar satub teatri (laiemalt mängu) küttesse, nii et kaotab mänguga piirid elu ja teatri vahel. Maire Jaanus on võrrelnud „Via regiat“ Thomas Manni „Doktor Faustusega“ (vt Jaanus 2011: 227–230), ka Unt ise on „Via regiat“ sellega seostanud ning veelgi enam – ta on öelnud, et nagu oli Manni jaoks autoparoodia Serenius Zeitblomi tegelaskuju, on seda tema jaoks olnud Heinrich Holla (Unt 1990a: 93).²

M-äng: tagamaad

Selleks et selgitada mõiste *m-äng* kasutamist Undi loomingu analüüsil, on vaja alustada 20. sajandi alguse ning keskpaiga modernsete mõttevoolude psühhoanalüüsi ja eksistentsialismi olulisematest mõistetest ja teoreetikutest, kellelt Unt on mõjutusi saanud.

Ängi mõiste puhul tuleb rääkida Prantsuse filosoofist Jean-Paul Sartre'ist, sest eksistentsialism mängis 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse Eesti kirjanduses küllaltki kesket rolli, olgugi et see ametlikku kirjanduskaanonisse ei kuulunud. Sartre'i väitel ei ole inimesele ette antud olemust, vaid eksistents, ja ta peab ise oma loomuse alles omandama, visandades end tulevikku. Seega on inimene alati vastutav selle eest, missugune ta on, ja selle kaudu ka kogu inimkonna olemuse eest. (Sartre 2007: 24–26.) Sartre'i filosoofiat kannab mõiste *vabadus* kui kõigi teiste väärtuste alus (samam, 59). Indiviid seisab silmitsi valikute paljususega, valiku tegemisega kaasneb vastutusekoorem, mis tekitab Sartre'i teooria kohaselt ängi. Oluline on aga see, et äng ei ole mitte tegutsemist takistav tundmus, vaid tegutsemise tingimus, osa teost enesest. (Samam, 28–32.)

Äng viib autentse iseolemiseni, mis saavutatakse piirsituatsioonides (*Grenzsituation*) – need on absurdsed, väljakannatamatud olukorrad, millest tihti ei puudu ka süütunne, hirm või surm (Tirol 2009: 314–315). Unt on oma loomingu ehitanud paljuski üles just ängi, eksistentsialismi ja absurdi peale. Ka „Tühiranna“ ja „Via regia“ peategelased on viidud piirsituatsioonidesse ning seisavad valikute ees, kas ja kuidas oma identiteeti uuesti luua.

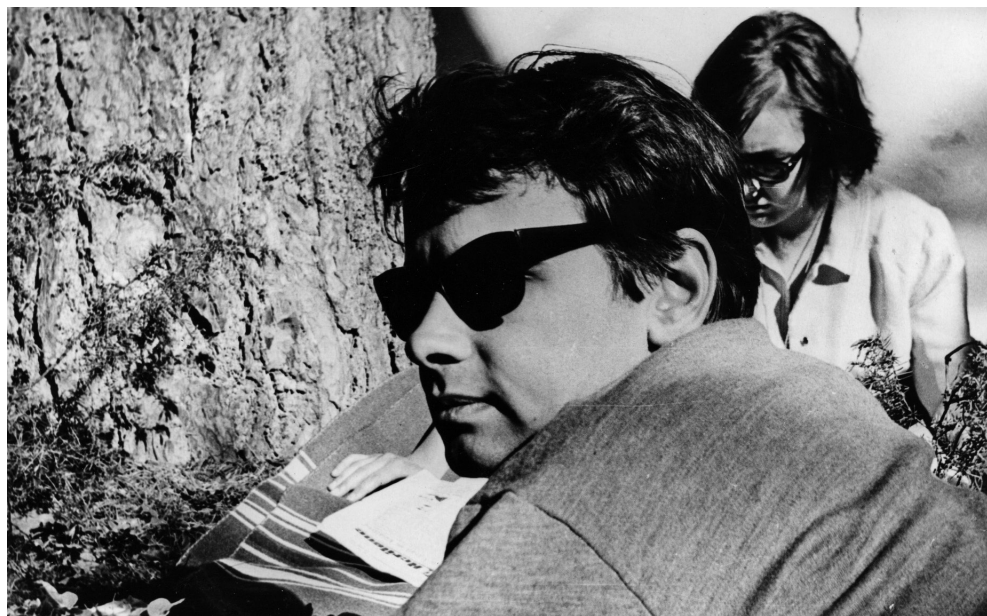
Samuti mõjutasid nii Undi kui teatriuudendajate loomingut oluliselt psühhoanalüüsi põhimõtted, eeskätt Carl Gustav Jungi ideed (vt lähemalt Vaino 2016). Unt on ise väljendanud, et tollest perioodist, 1960. aastate lõpust, pärineb nende „möödumatu Jungi-hullus“ (Unt 2004: 56). Põhimõtteliselt keskendus kogu teatriuudendus *Spiel*'i ehk mängu rakendamisele,

2 Lihtsustatult võiks öelda, et autoparoodia on enese süsteemne jäljendamine ja võimalikkuste paljususe loomine; peen, struktureeritud mäng iseenese (tekstide) suhtes.

mis tugines just Jungi arhetüüpide teoorial (Kelder 2009: 175–176, vt ka Tuppts 2015: 36–42).

Kollektiivses alateadvuses talletunud kultuurilisi kogemusi ja mälestusi nimetas Jung arhetüüpideks, mis kerkivad kollektiivsest alateadvusest meie „isiklikku teadvustamatusse“ unenägude ja müütidenä (Bolsover 2015: 322). Isiklikus teadvustamatuses avalduvad arhetüübid on *Persona* ehk mask, Vari ehk meie tume või negatiivne pool, *Anima* ja *Animus* – esimene on naiselik osa mehes, teine mehelik osa naisel, ning neljas arhetüüp on Ise, mis seob omavahel eelmisi (samas, 323). Jung pidas inimelu ülimalt sihiks jõudmist individuaalsioonini ehk iseendaks või „üksikolendiks“ saamist (Jung 2005: 69), mille nurgakiviks on keskne ja teistest kõrgemal seisev arhetüüp Ise (*Selbst*). Teatriuundajate tegevuse aluseks oli põhimõte, et on tähtis heita endalt kõige esimesena avalduv arhetüüp *Persona*, mida kanname ühiskonnannormidest lähtuvalt, ja sellest loobumine on võimalik vaid teatris, mänguga (Unt 2004: 35–36). Kuna inimene on sotsiaalne olend, siis Jungi sõnul annab *Persona* võimaluse enda isiksuse esiletõstmiseks või eraldamiseks kollektiivsest psüühast, sellega ta aga eraldub ka Isest. Algselt oli *Persona* mask, mida kandsid näitlejad, et tähistada sellega mängitavat rolli. Sellest lähtuvalt on mask vahend, mis simuleerib inimese individuaalsust, paneb oma kandjat uskuma, et ta on individuaalne, olles ometi üksnes kollektiivset psüühet esindav roll, juhuslik väljavõte sellest. (Jung 2005: 41–50.)

Seega on mäng mitmetähenduslik ning võib sisaldada endas ängilisi protsesse. Ilukirjanduse tõlgendamiseks on *mäng* üsna ambivalentne ja keeruline mõiste. Võib tekkida



Mati Unt 1970. aastal Kabli laagris. EKLA fotokogu, B-37: 4637.

küsimus, kas see on üleüldse vajalik, sest kirjandus on niikuinii mänguline. Kuna ei leidu põhjanevat meetodit mängulisuse analüüsiks kirjanduses, siis tundub igati põhjendatud tegeleda mänguga lähemalt. Niisiis püüan järgnevalt avada põgusalt võimalusi kirjandusteose analüüsiks mänguteooriate abil.

Mänguga kui kultuuripraktikaga on tegeletud juba väga varasest ajast, kuid ilmselt praegusaja kõige tuntum teooria pärineb 1938. aastast kultuuriloolaselt Johan Huizingalt. Temalt pärineb mõiste *māngiv inimene (homo ludens)*. Ta ütleb, et kõige lihtsam on vastandada mängu tõsidusele, küll aga ei ole see nii lihtne, sest mäng võib olla väga tõsine toiming, mille piiritlemine ei allu loogikareeglitele ning võib igal ajal mängija täiesti oma võimusesse võtta (Huizinga 2004: 15–17). Huizinga kirjeldab mängu põhitunnuseid, millest kõige olulisem on see, et mäng on alati vaba tegevus: mäng lakkab olemast siis, kui see on pealesunnitud toiming. Surutusega kaob vabadus, mis on mängu ülim väärtus (samas, 16). Võib mõelda, et Huizinga mäng on *m*-osa mõistes *m-āng*, sest niisugune vabatahtlik mäng leevendab āngi, vastandub sellele.

Roger Caillois on oma teoses „Mängud ja inimesed“ (1958)³ käsitlenud mängu Huizinga sarnaselt, kuid ta klassifitseerib mängud nelja kategooriasse: *agon* – võistlusmängud, *alea* – õnnemängud, *mimikri* – jäljendamismängud, *ilinx* – peapööritusmängud. „Tühirannas“ ja „Via regias“ esinevad minu hinnangul neist kolm: *agon*, *mimikri* ja *ilinx*. Võistlusmängude puhul on alati tegemist võistlemisega mingisuguse kindla omaduse alusel ja määratud piirides (Caillois 2015: 92). Peamiselt kuuluvad sellesse kategooriasse sportmängud, aga ka muud nähtused, millega pannakse proovile enese võimed. Caillois on rõhutanud, et *agon*-mängude eesmärk ei ole vastastes vigastusi tekitada, vaid näidata enda üleolekut ning sellised jõu-aheldadega katsetamised toimivad ka loomariigis (samas, 93). Seega tundub, et kuigi need mängud põhinevad kindlatel reeglitel ja toimuvad kindlas mänguruumis ning on esmajoonel seostatavad spordiga, võiks sellesse rühma kategoriseerida ka väga paljud sotsiaalsed ja ühiskondlikud võimukatsumised. *Mimikri* puhul tuleb ühelt poolt kõne alla näiteks kostümeerimine või maskeerimine – kellekski teiseks kehastumine. Kõige ilmsemad on *mimikri*-mängud teatris. See aga võib toimuda ka subjekti tasandil, kui mängija üritab veenda, et ta on keegi teine. Küll aga ei ole selle toiminguga peamine mõte panna vaatajat uskuma, et kehastumine on tõeline. (Samas, 95–97.) Peapöörituse kategooriasse kuuluvad need mängud, millega üritatakse jõuda kõrgepunkt – omamoodi transiseisundisse või ekstaasi (näiteks ühe koha peal keerutamine, sõit lõbustuspargi atraktsioonidel jms). Selliste *ilinx*-mängudega tekib otsekui joovastav eneseunustus järjest hoogu koguva mängu lõpus. (Samas, 98–99.)

Etendusuuringu (*performance studies*) üks alusepanija Richard Schechner toob oma teoses „Performance Theory“ välja olulise eristuse mõistete *play* ja *game* vahel (Schechner

3 Pr k „Les jeux et les hommes“; ingl k „Man, Play and Games“, 1961.

1988: 13, vt ka Epner 2013: 151). Kuna eesti keeles ei leidu sünonüüme sõnale *mäng*, siis on selle semantiline ambivalentsus veelgi suurem, mille tõttu võib see mõiste muutuda üha laialivalguvamaks. *Play* ja *game* on mõlemad performatiivsed tegevused, kuid esimene on enesele suunatud ja teine sotsiaalne mäng. *Play* reeglid loob mängija ise ja pigem on see tegevus, mis põhineb naudingul. *Game*'i reeglid sõltuvad kontekstist ning see üritab leida tasakaalu reaalsuse ja naudingu vahel. Kuigi Undi teosed kannavad endas sotsiaalset ajastuvaimu, on asjakohane nimetada neid mängu elemente, mis on Undi loomingus tabatavad, ikkagi Schechneri määratluse järgi *play*'ks. Mäng Undi teostes põhineb ennekõike inimkesksusel, mis taotleb inimese jõudmist enda „tõelise minani“. Schechner rõhutab veel, et kui läänemaailmas on sügavalt juurdunud pigem negatiivne eelarvamus mängu suhtes, siis hinduistlikus filosoofias on mäng eksistentsi põhialus (Schechner 2006: 112–113). Seda iseloomustavad sanskritikeelsed sõnad *maya* ja *lila*, esimene tähendab illusiooni ja teine (jumalikku) mängu. *Maya-lila* on arusaam, et kogu elu on mäng, unenägu või näitemäng ning piirid illusiooni ja tõelisuse vahel on pidevas nihkes (sammas, 113). *Maya-lila*'ga on seotud pimemäng (*dark play*), mis kätkeb endas fantaasiat, riski, vedamist, kartmatust jm ning võib olla täiesti salajane tegevus, millest on teadlik üksnes mängija ise, s.t olukordi, kus mõned kohalviibijad ei tea ega peagi teadma, et nad osalevad mängus (sammas, 119; vt ka Epner 2013: 155).

Ängi ja mängu segunemisest

M-äng on piisavalt tuumakas mõiste, millega kirjeldada piiripealsust, modernismi ja postmodernismi vahepealsust, ka ambivalentsust. „Tühirannas“ ja „Via regias“ esineb niisiis caillouis'likke *agon*-, *mimikri*- ja *ilinx*-mänge. Küll aga on kõige põhjapanevamad schechnerlikud pimemängud, mida üks või teine tegelane neis teostes mängib. Pimemäng on õõnestav tegevus, mille eesmärgid on alati varjatud – selle käigus toimub eri tasanditel piiride kompamine ja alternatiivse identiteedi omandamine, katsetamine erisuguste „minadega“ (Schechner 2006: 121). Näiteks „Tühiranna“ minategelase mõttekujutuslik pimemäng piirivalvega, kui ta laseb endast mõelda kui riigireeturist, kes künkal mere kohal maha lastakse:

Olin juba mitu päeva ettevalmistusi teinud. Kõigepealt pillasin laiali piiritsooni paberilipakaid igasuguste segaste fraaside ja numbritega, peale selle olin juba aegsasti muretsenud väikese raadiojaama, millega igal õhtul tagusin eetrisse täiesti mõttetuid signaale. [...] Ma olin kindel, et minu mängu võetakse tõsiselt. [...] Minu tõelisi eesmärgi ei taipa keegi, ka naine mitte. (Unt 2009a: 28.)

Selles episoodis muutub äng ironiaks ja omamoodi identiteedimänguks. Võib mõelda, kas see pimemäng on teatava ängilise intensiivistumise tulemuseks. „See oli minu hüvastijätt eluga. Hooletult läbitud ülikool, petlik naine, tsüklotüümiline rõõmu ja kurbuse vaheldumine, rahvuse mõiste ebamääraustumine, katkised hambad, lapsemeele kadumine, vördjalikud

kangelased minu teostes.“ (Samas.) Nendes lõikudes avaldub *m-äng* piiripealse ambivalentse fenomenina.

„Via regias“ mängib lavastaja Felix saladuslikku pimemängu Illimariga, mis viib viimase absurdsesse piirisituatsiooni. Küll aga on Felixi eesmärk ainult mängida ja selle tulemusena kunsti luua. „Tühirannas“ leidub pigem armukadedusest ja jõuvahekordade proovilepanekust esile kerkinud Caillois' võistlusemängu ehk *agon*'i elemente, millest minategelane on sunnitud osa võtma, olgugi et ta seda tegelikult ei taha – ka seal on segunenud äng mänguga. Minategelane on loobunud armastamast oma naist, teisalt on Helina armuke Eduard asetanud kirjaniku sundolukorda – ta peab sõitma üle mere piiritsooni, saarele Eduardi juurde ja võitlema oma kaasa eest vastu enda tahtmist. Siit hakkabki lahti hargnema irooniline mäng minategelase eksistentsiga. Peategelase püüd leppida olukorraga viib ta hoopis ekstsessini, hädisesse kähmlusesse Eduardiga teose pöördepunktis – „Nüüd algab GRAND THÉÂTRE DE LA PANIQUE“⁴ (Unt 2009a: 27) – mis päädib kõige tuntavamalt tema tõelise hetkeolemisega: „Ühe kirsipuu all komistasin ja kukkusin näoli märga rohtu. Ma puhkesin nutma ja närisin mulda. Sa alandad mind mu naise ees, sa oled liiga hea inimene, tal on ju põhjust sind armastada, kisendasin ma, suu mulda täis.“ (Samas.) Kuna väljend „suu mulda täis“ tähendab, et keegi või miski on juba (ammu) surnud, siis järelikut on see haripunkt, millega mees kinnitab oma sisemist kustumist ja võimetust armastuseks selle endisel kujul.

„Via regias“ domineerivad pigem *mimikri*- ehk jäljendusmängud, sest Illimar elab *maya-lila*'s – tema elu oli teater (mäng). Luule Epner on osutanud, et „Via regias“ kajastub Undi isiklik vahekord teatri ja mänguga ning selle muutumine, kui kirjanik 1972. aastal lahkus Vanemuise dramaturgi ametikohalt: ta ei pidanud ise enam teatrit elamise vormiks, kuid elu ja teatri vahekord jäi üheks tema loomingu põhiteemaks (Epner 2015: 668). Romaanis abiellub Illimar näitlejannaga, mis Maire Jaanuse sõnul tähendab sümboolselt ka abiellumist teatriga – see on Illimari *Anima* (Jaanus 2011: 237). Teatri ja elu (piiride) segunemist sümboliseerib ka Illimari tehtud kingitus Astale – kaks parukat, millega naine võib end ehtida, luua enesele uue karakteri ja selle kaudu muutuda kelleks tahes. Mees imetleb kõige rohkem seda, kuidas iga uus kostüüm või grimm inimesi muudab. Ta vahetab Asta peas parukaid, ning iga korraga naise olek ja hoiak üha muutuvad, mille peale Illimar nimetab parukat täielikuks müsteeriumiks: „Ta arvas, et naiste välimust võiks pidevalt muuta – kui ilus mäng see oleks! See tooks nähtavale selliseid saladusi, mida me uneski ei oskaks aimata!“ (Unt 2009b: 152.) Järelikut on Illimar vaimustuses caillois'likust *mimikri*'st, millega on võimalik

4 Pr k 'suur paanikateater'. – 1960. aastate algusajal tekkis Pariisis liikumine *movement panique*. Korraldati sürreaalseid *performance*'i-taolisi etteasteid – vägivaldseid teatrietendusi, mille eesmärk oli šokeerida ja vabastada purustavaid energiad ilu ja rahu leidmiseks (Carlson 2002: 767). See liikumine oli mõjutatud Luis Buñuelist ja Antonin Artaud' Julmuse Teatrist.

enese identiteediga mängida, ümber kehastuda ning panna vaatajat uskuma, et ollakse keegi teine. Niisiis „sisaldub“ Illimari äng konkreetsetes mänguliigis. Juba „Via regia“ alguses on Unt teose üheks motoks toonud tsitaadi Goethe „Wilhelm Meisteri õpiaastatest“⁵, kus on antud vihje mängule: lavalist rolli võib reaalsuseski edasi elada, sest kogu inimeksistents on teatud rollis olemine. Illimari äng on mäng, kuna ta ei oska muudmoodi, sest ka tema tõelus on teatavas mõttes mäng. Küsitav on tema ängi ehtsus seoses elu ja teatri piiride ähmastumise-ga. Nende piiride segunemine viib tema eksistentsi absurdi, tragikoomikasse, sest isegi siis, kui naine tema juurest lahkub, suudab Illimar tsiteerida vaid Antonin Artaud' lauset: „Taevas võib meile ikka veel pähe langeda. Teater on loodud selleks, et meile kõigepealt just see selgeks teha.“ (Unt 2009b: 164, vrd Unt 1990a: 95.)⁶

Mõlemast teosest käib läbi võtmelause „Mäng on kuninglik tee (*via regia*) iseendani“, mis pärineb Ameerika psühholoogilt Erik H. Eriksonilt⁷ ja oli keskne toonases teatriavangardis (vt nt Unt 2009c: 84–85). See tähendab, et iseendani jõudmine on võimalik vaid mänguga, kui heidame endalt maskid (jungilikud *Persona*'d), mille oleme endale ise ette pannud. Keskne on see mõte „Via regias“ (vt lähemalt Puudersell 2016: 28–34), küll aga pöördub Illimari *via regia* absurdis ning tema kuninglik tee on hoopiski kannatuste rada (*via dolorosa*). Ka Unt ise on öelnud, et „inimene küpseb kannatustes“ (Unt 1990a: 97). „Tühiranna“ minategelane on samuti kannataja, aga vastupidiselt Illimarile jõuab tema oma ängi ja piinadega enese taasloomiseni, individuatsioonini.

Undi teostes tõuseb erisuguste müütide ja lugude dekonstrueerimise ning allusioonidega esile (vaba)mäng. „Tühirannas“ on kõige märgilisem Piibli loomismüüdi teisendus: inimesel on vaja iseenda uuesti loomiseks läbi elada ja lõhkuda kõik varasem ning „kaheksandal päeval algab kõik otsast peale“ (Hennoste 2009: 374). Selline iseenda taasloomine, uuestisünd viitab ka Jungi individuatsiooniprotsessile. Psühholoogiliselt kõige sügavamal tasandil

5 „Krahv usub, et illusiooniks aitab väga palju kaasa see, kui näitleja ka tavalises elus oma osa edasi mängib ja oma karakterisust säilitab; seepärast salliski ta pedanti nii väga, ja tema arvates oli harfimängija üpris arukas, et ta kandis oma võltshabet mitte üksnes õhtuti laval, vaid ka alati päevaajal, ja krahvi rõõmustas ka selle maskeraadi loomulikkus. – J. W. Goethe „Wilhelm Meisteri õpiaastad“ (1796)“ (Unt 2009b: 104.)

6 Vt ka Artaud 1975: 69.

7 Ilmselt kasutas Unt tsitaati Vaino Vahingu eeskujul, kes oli Eriksoni ideedega kokku puutunud oma psühhiaatritöös. Käsitajalises almanahhis Thespis 1972/73 ilmus Vahingu tekst „Ainult mängust“, kus see mõte sees on (vt Vahing 1997). Erikson on võtnud Freudi mõtte kokku järgmiselt: „Das Spiel ist die königliche Straße zum Verständnis des infantilen Ichstrebens nach Synthese“ ehk „Mäng on kuninglik tee isiksuse, Mina väljakujundamiseks“ (Unt 2009b: 139, vt ka Erikson 1993: 209; Vahing 1997: 250).

toimuvad minategelase sisemised heitlused armukadeduse, trotsliku iha ja egoismi rahuldamiseks, mille käigus purunevad illusioonid, väärtused ja laguneb minapilt.

Võib-olla see on ka põhjus, miks „Tühiranna“ tekst on vormilt hüplik ja eklektiline: iga peatükk uuest päevast algab poole lause pealt ning lõpeb samamoodi. Tekst on kui üks pikk katkematu teadvuse vool, millest on keeruline eristada dialoogi ning teha vahet reaalsuse ja fantaasia vahel, sest tekstis on tihedalt põimunud peategelase kujutlused ja tegelikkus. Seal on segunenud mitmed eksistentsiaalsed tasandid, mida autor on tahtnud edasi anda nagu ühe pika hingetõmbega. Tiit Hennoste on kirjeldanud seda kui „laisa laine rütmi, mida lõhuvad suurtähelised, väljatõstetud sõnad ja fraasid, mis kõrguvad voolava teksti kohal“ (Hennoste 2009: 373). Ka need moodustavad mängust ühe osa, sest tundub, et autor justkui kõrgendatud iroonilisusega rõhutaks ängistust ja elu vastuolulisust – võimatuse ja võimalikkuse simultaansust.

Mõlemas vaadeldavas teoses on allusioon Aadama ja Eeva loole. „Via regias“ kujuneb see keskseks motiiviks. Sellest tehakse teoses lavastus, mille dramaturg ja kaaslavastaja on Illimar. Pattulangemise lugu lavastatakse täiesti uues võtmes, verbaalsuse asemel pannakse rõhku liikumisele ja muudele efektidele (muusika, rekvisiidid, valgus jm). Teisisõnu: teatris saab oluliseks visuaalsus. Relevantne näide on siinpuhul armastusstseen, mille alguses lamab Eeva selili maas, Adam seisab eemal, lõpuks hakkab nukra muusika järgi aeglaselt tantsima: „kusjuures tants oli niisama nukker, justkui näidates armastuse võimatust ja võimalikkust korraga. Sama ambivalentsus oli ka rekvisiitides, kuna tantsides hoidis ta ühes käes nuga ja teises lille.“ (Unt 2009b: 153.) Muusikasse monteeritakse sel hetkel Väitsa-Mackie ballaad Brechti „Kolmekrossiooperist“, et rõhutada kujundi banaalsust (samas). Niisiis võiks öelda, et selles stseenis saavad kokku Undile omane labane ja ülev (Hennoste 2009: 373). Seda märgib esiteks Heinrich Holla ennastunustav joovastustunne nähtud episoodist. Ratsionalist, „intellektuaalse kultuuri pooldaja“ (Unt 2009b: 154) laseb mängul end niivõrd kaasa haarata, et temas endas võtab võimust sisemine *ilinx*-mäng. Teiseks markeerib labase ja üleva kohtumist ka poolpalja Aadama rahapõletusstseen. Illimari sõnul on tegemist „taastulekuga, taasloomisega, hiljem muidugi taaspatuga“ (samas, 151). Adam puhastab inimkonda selle enda loodud materiaalsest rämpsust, mida tähistab rahapõletamine, kummist autodel tallamine ja raamatute lõhkirebimine. See on ambivalentne toiming, mis Illimari seletusel on „puhastus ja inetus üheaegselt“ (samas). Niisiis tõuseb nendes näidetes esile piiripealsus, modernismi ja postmodernismi põimumine.

Mänguruumist kui piirialast

Kui tulla tagasi eesti kultuurikonteksti juurde, siis 1960.–1970. aastatel oli mäng ka tugevalt sotsiaalne nähtus, eriti mis puudutab kunstiringkondi. Näiteks leidsid aset esimesed happeningid ja *performance*-id, mis on mänguga otseselt seotud. Kunstiteadlane Anu Allas võrdleb neid aktsioone teatriuudajate tegevusega. Analüüsides 1969. aasta üht olulisimat

kunstiaktsiooni, happeningi „Mannekeeni matmine“, toob ta välja huvitava vaatenurga, mis võiks olla teemakohane ka Undi teoste, eriti „Tühiranna“ analüüsimisel. Nimelt tõstab Allas esile, et „Mannekeeni matmine“ toimus rannas, mis on oluline sümbol. Koht oli üldse 1960. aastate *performance*-i- ja happeningi-kunstnike mängude jaoks üks tähtsamaid elemente. See markeeris tegevuse olemuse, mis on seotud ruumiga. (Allas 2008: 21.) Ka Johan Huizinga ja Roger Caillois' määratluse järgi on mäng ajaliselt ja ruumiliselt piiritletud.

Rand on piiripealne ala, millel mängimine annab võimaluse ülevama vabadusetunde tekkimiseks. See on otsekui oma ja võõra või vangistuse ja vabaduse kokkupuutepunkt, koht, kus „oli teatav võimalus nii nähtav olemiseks kui ka (otsese või mõttelise) kaitse ja vabaduse leidmiseks“ (samas, 21). Tundub, et happeningide mängu sellisele üleminekualale viimine oli kui vastuhakk, mänguline reageering valitsevale sotsiaalsele ja ühiskondlikule olukorrale. Oma mängu loomine võõra (võimu)mängu või süsteemi sees on mäss. Kunstiringkonnad ilmselt siiski ei taotlenud avalikku mässu, pigem tegelesid nad poolsalajase pimemänguga. See oli justkui vastuhaku ja leppimise simultaansus. Ilmselt oli selline meelsus ka põhjus, miks tol ajal taotleti eriti tugevalt autentsust ja inimese „tegeliku mina“ vabastamist.

Luule Epner on käsitlenud „Tühiranna“ ruumipoeetikat ning toonud välja, et saar, kus tegevus toimus, on nagu „armastuse ja armukadeduse draama mänguväli“ (Epner 2000: 82). Meri kui avatud keskkond on Undi tolaaegses loomingus erilisel kohal. 1968. aastal on Unt kirjutanud mere kohta järgmist: „[---] istusime öösiti rannas ja ma mõtlesin taas, et ratsionalism ja meri on minu jaoks antipoodid. Meri ei hooli loogilistest liigendustest [---], ta on üks nähtusi, mis tänapäeval mõjub meie tunnetuse sügavamatele kihtidele rohkem kui kunagi varem.“ (Unt 1990b: 34.) Meri on jõuline veemass – see kehastab voolavust, mille sisse võib end ära kaotada, nagu mängki seda võimaldab. Teisalt annab ta võimaluse kogeda ka kõikehõlmavamat vabadust või süngust ja müstilisust. Meri on saladuslik sümbol, mis võib anda ja võtta samaaegselt ning Unt on „Tühirannas“ mere müstika ja tumedusega ka palju mänginud: „Ülalt KÜNKALT avanes meie ees vastupäikeses õhtune MERERAND, tumesinine, peaaegu MUST meri pidevas tormijärgses LIIKUMISES, ka ROHI tundus kontravalguses mustana“ (Unt 2009a: 44). Tundub, et see lõik peegeldab omajagu ka ajastumeelsust, mis oli 1960. aastate lõpu sündmusi silmas pidades pigem tume ja süng (Velsker 2000: 55). Niisiis oli meri – looduse ürgne algelement – üks neist stiihiatest, millega mängiti elu läbi (Hennoste 2009: 374).

Ka „Via regias“ viib Unt mängu piirialale. Sealse dekonstrueeritud Aadama ja Eeva loo lavastusega lõhutakse ka traditsiooniline ruumikujutus, kui teine lavastaja Felix korraldab happeningi ning sunnib Aadamat ja Eevat lahkuma Paradiisist ehk proovisaalist, minema linna ning truppi ülesandeks on Adam ja Eeva üles leida (Unt 2009b: 162). Niisiis etendatakse näitemängu juba väljaspool teatrit – mitte-Paradiisis. Mänguplats piiritletakse teatrit ümbritseva kvartaliga, mille sisse jäävad ka kortermajad, ning näitlejad hakkavad ennast lõbustama, mängides kortermaja elanikega schechnerlikku pimemängu, koputades ükselt uksele küsimu-

sega, kas on keegi ehk Aadamat ja Eevat näinud. Kogu tegevus saab ootamatu lõpu piirialal – katusel, taeva ja maa vahel, kus Adam ja Eeva langevad pärispattu – nad suudlevad mitte-Paradiisi kohal (samas). Tolles stseenis kohtuvad reaalsus ja müüt ning teataval määral sümboliseerib see ka, et inimene on oma eksistentsis justkui taeva ja põrgu vahel.

Subjektsusest

„Tühiranna“ ja „Via regia“ tegelased on ambivalentsed ja killustunud – niisiis tõuseb esile ka mäng subjektsusega ja Sartre'i teisesuse idee. „Tühirannas“ oli minategelase Teine tema abikaasa armuke Eduard. Ta ütleb:

Eduard tuleb tappa (auk paadi põhja, autoga otsa, pisikukultuurid nakkushaigla termostaatidest, pettusega õhukesele jääle) [...] ja Eduardi tuleb muidugi armastada. Sest Eduard – see olen ju mina. Ma olen Eduard, selle maailma Eduard, ja Eduard on mina. Ühe ja sellesama pahaloomulise kasvaja rakud. (Unt 2009a: 21.)

See on näide teadvuse voolu katkendlikkusest ning siit ilmneb ka Sartre'i visioon Teisest või teisesusest, mis tähendab seda, et iseendast teadlikuks saada on võimalik vaid läbi teise, mis on meie eneseteadvuse üks pool (Sartre 2007: 50, vt ka Kraavi 2005: 17).

„Via regias“ aga on tegelaste suhtelisused ja äraspidisused komplekssemad. Subjektsuseküsimust kannab sümbolsest teoses saladuslik ja mänguline värss: „Ütle mulle, kes sa oled, ja mina ütlen sulle, kes sina oled“ (Unt 2009b: 149). See võiks olla koguni võtmeks küsimusele isedusest, mille otsimisega „Via regia“ ka tegeleb. Värssi saab tõlgendada jällegi Sartre'i teisesuse kaudu. Maire Jaanus on toonud välja, et kuigi tegelased (eriti Heinrich Holla ja Illimar Koonen) on tulvil nii sisemisi kui omavahelisi vastandusi, nad siiski haakuvad omavahel, mis näitab, et igaüks on Teine ja Teise funktsioon (Jaanus 2011: 236). See tähendab, et kuigi „Via regia“ tegelaste puhul ilmneb selge vastuolu, siis tegelikult on nad omavahel väga tugevas sümbioosis, seda aga ise tajumata. Sidet nende vahel näeb ainult lugeja. Suutes lõdvendada oma ego piire, on võimalik jõuda selle juurde, et läbi teise saada teadlikuks iseendast, mis viib kooseksisteerimiseni, voolamiseni – ning „Via regia“ suudabki selleni viia, mis on ka postmodernismile väga iseloomulik (samas).

Ühe näitena markeerib seda „Via regias“ Aadama ja Eeva lavastuse Kaini ja Aabeli maskistseen. Kain kannab hundi- ja Aabel lambamaski, nendevahelise dialoogi lõppedes vahetavad nad maskid ning stseen kordub. Nii vahetavad nad maske mitu korda, viidates rollide suhtelisusele – ühel hetkel saab mõrtsukast ohver ja vastupidi. (Unt 2009b: 155.) Rollid vahetuvad ning see toimub ka subjekti tasandil – maskide vahetamine sümboliseerib inimese sisemisi vastuolusid. Siin tulebki mängu ka teatriuundajate keskne idee loobuda maskidest, *Persona*'dest.

Teatavas mõttes on Illimaris omajagu dissidentlikkust. Ta võitleb traditsiooniliste akadeemiliste ja kirjanduskonventsioonide vastu, mängides iseenda identiteediga: „[...] õppejõudude jaoks sai Illimar ühtlasi ka mingiks boheemluse ja dekadentsi võrdkujuks – seda enam, et

Illimar polnud veel õieti midagi oma elus teinud“ (Unt 2009b: 120). Illimar kannab päeval kikiripsu ja istub loengute ajal demonstratiivselt ülikooli kohvikus, „käs Semperi „Prantsuse vaim“ või Baudelaire'i „Väikesed poeemid proosas“ (samas, 121). Selline suurejooneline jäljendamine (*mimikri*) ja modernistliku dändimaski kandmine annab võimaluse ennast silmatorkavaks teha. Tema jaoks on ülikool „raamatud, teater aga elu“ (samas, 127). Kuna ta pidevalt väreleb erisuguste vaadete vahel, võttes omaks järjest uusi (teatri)teooriaid, nendesse lõpuni süvenemata, siis jäävad need pelgalt ebaõnnestunud ümberjutustusteks, mille üle Unt on teoses ironiseerinud. Niisiis võiks öelda, et osalt domineerib Illimaris postmodernne subjekt, kes kujuneb teda alistavate jõuvahekordade võimu all olukorras, kus on ülekaalus mitmed narratiivid, mille vahel enda isedust defineerida (Raud 2013: 61). Ühelt poolt annab see isiksusele suurema vabaduse, teisalt tekitab ka killustumist, nagu juhtus Illimariga.

Heinrich Hollas domineerib ratsionalism, nõrkus klassikalise kultuuri vastu, seejuures eitab ta moodsust ja „angloameerika kultuuri segaseid, plebeilikke laineid“ (Unt 2009b: 120). Illimari läbimõtlematute tegevuste ja vaadete suhtes on tema hoiak kriitiline ning ta esindab emotsionaalset võimetust. Maire Jaanuse sõnul on ta tegelane, kes „säilitab oma võimu- ja julgeolekutunnet sellega, et jagab kõik lahtritesse“ (Jaanus 2011: 229). Siinkohal saab tuua näiteks allusiooni Thomas Manni „Võlumäele“. See võiks olla irooniline vihje Illimari nõrkusele, mida Holla rõhutab. Pärast Illimari enesepõletus-*performance*'it loeb Holla oma naisele ette katkendit, kus Hans Castorp avaldab armastust proua Chauchat'le, mille naine tagasi lükkab:

Ja ta pani pabermütsi Hans Castorpile pähe.

„Jumalaga, minu prints Karneval! Teie palavikukõver ei ütle midagi head täna õhtul, seda ennustan teile.“ (Unt 2009b: 161.)

Lõiku võiks tõlgendada nii, et nähtavasti ei saa pidada täisväärtuslikuks oma tõdedes ebakindlat meest. Nii nagu jääb Castorp narriks oma töökspidamistes ja siia-sinna kõikumistes, jääb narriks ka Illimar.

Küll aga, nagu alguses mainitud, on „Via regia“ tegelased oma dialektilisusele vaatamata omavahel väga tugevas sümbioosis. Nii tunneb Holla end ühel hetkel teatri või mängu – laiema uudse kunsti – kütkeisse tõmmatuna, kui satub eespool kirjeldatud transiseisundisse Aadama ja Eeva armastusstseeni vaadates, ning ühel hetkel hakkab tundma, et tal „pole enam tagasiteed“ (Unt 2009b: 155). Niisiis ilmneb, et mõlemad tegelased on teise peegeldused, kes on viidud oma äärmuslikkustega piirsituatsiooni, kuigi nad ise veel selle äratundmiseni ei jõua.

Kokkuvõtteks

Undi 1970. aastate alguse proosateoste „Tühirand“ ja „Via regia uurimine mõiste *m-äng* abil võimaldab välja tuua, et kirjaniku tolleaegse loomingu tavapärane modernistlikesse

raamidesse paigutamine ei ole nende mõistmiseks piisav. Modernismi poeetika nendes romaanides hakkab lagunema ning tekkinud „vahepealsus“ loob pinnase postmodernistlikuks mängulisuseks.

Selline kompleksus tõestab, miks peaks käsitlema Undi tolleaegset loomingut just piiripealsena. Teisalt võiks sinne artikkel olla ka lähtekoht, mis avab uue lähenemisnurga 1960.–1970. aastate Eesti kultuurielu vaatlemiseks läbi mängu kui ühe esteetilise ja ehk ka ideoloogilise entiteedi. *M-äng* on piisavalt tuumakas mõiste, millega kirjeldada modernismi ja postmodernismi piiripealseid nähtusi, sh ambivalentsust, mille üks tõestus on 1960. aastate lõpu *happeningi*- ja *performance'i*-kunstnike tegevus.

Undi loomingut ei kanna vaid esteetiline *m-äng*, vaid see toimub ka eksistentsiaalsel tasandil. Äng on see, mida ületatakse mänguliselt, samal ajal on äng ka nii intensiivne, et kujuneb eksistentsiaalseks mänguks. Ning see on ka viis, millega Unt jõuab oma romaanidele omase võimaluste paljususeni.

Kirjandus

Allas, Anu 2008. Tagasipöördumine ja taktika. Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja *happening* „Mannekeeni matmine“. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, nr 4 (17), lk 9–26.

Annus, Epp 2000. Postmodernism kui hilissotsialismi kultuuriloo. – Keel ja Kirjandus, nr 11, lk 769–780.

Annus, Epp 2009. Sissejuhatus. – 20. sajandi mõttevoolud. Toim E. Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 9–29.

Artaud, Antonin 1975. Esseid ja kirju. (Loomingu Raamatukogu, 12/13.) Tlk O. Ojamaa. Tallinn: Perioodika.

Bolsover, Mark 2015. Jung, Carl Gustav. – Kriitilise teooria käsiraamat. Koost S. Malpas, P. Wake. Tlk M. Lips. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 322–323.

Caillois, Roger 2015. Mängud ja inimesed. [Kaks esimest peatükki.] Tlk I. Koff. – Vikerkaar, nr 1–2, lk 85–107.

Epner, Luule 2000. Metaforiseeruv ruum 1960. aastate eesti proosas. – Taasleitud aeg. Eesti ja soome kirjanduse muutumine 1950.–1960. aastatel. // Kadonneen ajan arvoitus: Viron ja Suomen kirjallisuuden muuttuminen 1950- ja 1960-luvulla. Toim L. Epner, P. Lilja. Tartu: Tartu Ülikool, lk 73–85.

Epner, Luule 2001. Mati Unt. – Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Mart Velsker, Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 493–500.

Epner, Luule 2013. Fiktionaalsus ja reaalsus teatris: kolm vaadet. – Teatrielu 2012. Koost H.-L. Toome, L. Unt. Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, lk 144–164.

Epner, Luule 2015. Mati Unt. – Eesti sõnateater 1965–1985. I köide. Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed. Peatoim P. Kruuspere. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 666–688.

- Erikson, Erik H.** 1993 [1950]. *Childhood and Society*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Heinsalu, Rein** 2015. Postmodernistlikke jooni eesti noore režissuuri lavastustes 1969–1975. – Methis. *Studia Humaniora Estonica*, nr 15, lk 82–101. – DOI: 10.7592/methis.v12i15.12117.
- Hennoste, Tiit** 1995. Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 17. loeng. – Vikerkaar, nr 11, lk 87–94.
- Hennoste, Tiit** 2009. Piiriaeg. – *Mati Unt, Kogutud teosed 3*. Tallinn: Hermes, lk 369–383.
- Huizinga, Johan** 2004. Mängiv inimene. Kultuuri mänguelemendi määratlemise katse. Tlk M. Sirkel. Tallinn: Varrak.
- Jaanus, Maire** 2011. *Mati Undi „Via regia“: vorm ja praxis*. – Maire Jaanus, Kirg ja kirjandus. Esseid Eesti ja Euroopa kirjandusest ja psühhoanalüüsist. Tallinn: Vikerkaar, lk 227–241.
- Jung, Carl Gustav** 2005. *Mina ja alateadvus*. Tlk M. Steinert. Tallinn: Kirjastus Ilo.
- Kelder, Ene** 2009. Carl Gustav Jung. – 20. sajandi mõttevoolud. Toim. E. Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 161–179.
- Kraavi, Janek** 2015. Postmodernismi teooria ja postmodernistlik kultuur: ülevaade 20. sajandi teise poole kultuuri ja mõtlemise arengust. Viljandi: Viljandi Kultuuriakadeemia.
- Puudersell, Eliisa** 2016. *M-äng Mati Undi loomingus*. Bakalaureusetöö. Tallinn: Tallinna Ülikool.
- Raud, Rein** 2013. *Mis on kultuur? Sissejuhatus kultuuriteooriasse*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Sartre, Jean-Paul** 2007. Eksistentsialism on humanism. Tlk V. Bohl. Tallinn: Varrak.
- Schechner, Richard** 1988. *Performance Theory*. London, New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203361887.
- Schechner, Richard** 2006. *Performance Studies. An Introduction*. Second Edition. London, New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203715345.
- Tirol, Tarmo** 2009. Jean-Paul Sartre. – 20. sajandi mõttevoolud. Toim. E. Annus. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 333–359.
- Tuppits, Deivi** 2015. Vaino Vahingu subjektsus näidendite „Potteri lõpp“, „Suvekool“, „Testament“ ja „Mees, kes ei mahu kivile“ kui autobiograafiliste draamanarratiivide näitel. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool. – <http://dspace.ut.ee/handle/10062/46704> (15.05.2017).
- Undusk, Jaan** 1985. Meie Unt. Kiites ja kahetsedes. – *Looming*, nr 1, lk 125–128.
- Unt, Mati** 1990a. „Via regia“ lava tagant vaadates. – *Mati Unt, Ma ei olnud imelaps*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 91–98.
- Unt, Mati** 1990b. Kabli rannas mõtlesin ma kolmele asjale. – *Mati Unt, Ma ei olnud imelaps*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 34.
- Unt, Mati** 2004. Teater: siin ja praegu. – *Mati Unt, Theatrum mundi*. Tartu: Ilmamaa, lk 31–37.
- Unt, Mati** 2009a. Tühirand. – *Mati Unt, Kogutud teosed 3*. Tallinn: Hermes, lk 9–57.
- Unt, Mati** 2009b. Via regia. – *Mati Unt, Kogutud teosed 3*. Tallinn: Hermes, lk 103–164.
- Unt, Mati** 2009c. Minu teatriglossarium. – *Mati Unt, Kogutud teosed 3*. Tallinn: Hermes, lk 59–102.
- Vahing, Vaino** 1997. Ainult mängust. – *Thespis. Meie teatriuendused 1972/73*. Tartu: Ilmamaa, lk 250–252.

Vaino, Maarja 2016. Psühhoanalüütiline Unt. – Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 161–175.

Velsker, Mart 2000. Mis on kuuekümnendad eesti kirjanduses? – Taasleitud aeg. Eesti ja soome kirjanduse muutumine 1950.–1960. aastatel. Kadonneen ajan arvoitus: Viron ja Suomen kirjallisuuden muuttuminen 1950- ja 1960-luvulla. Toim L. Epner, P. Lilja. Tartu: Tartu Ülikool, lk 51–59.

Velsker, Mart 2001. Kümnevahetuse pööris. – Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Mart Velsker, Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 419–424.

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

Eliisa Puudersell – Tartu Ülikooli võrdleva kirjandusteaduse magistrant. Peamiseks uurimissuunaks on eesti kultuuri- ja kirjanduspilt alates 1960. aastate lõpust, mänguteooriad ja mäng kui ideoloogiline entiteet.

E-post: eliisapuudersell[at]gmail.com

Angst and play in the fiction of Mati Unt*Eliisa Puudersell***Keywords:** modernism, postmodernism, game theory, absurd in literature, existentialism

The aim of this article is to analyse Mati Unt's two short novels *Empty Beach* (*Tühirand*, 1972) and *Via Regia* (1975) on a modernist–postmodernist scale. I have approached these novels with key concepts—angst and play, the relations of which characterise the complex transitional period between modernism and postmodernism.

Commonly, these and other Mati Unt's novels of the 1960s and 1970s have been seen as modernistic, although the cultural context in Estonia of this era was fertile for postmodernist phenomena. The turn of the decade was a socially difficult time when Soviet dictatorship strengthened and optimism subsided. Culturally, however, this situation brought along many innovations like the rise of existentialism, absurdism and modernism. Because of increased censorship, texts became double coded and besides modernism it was a ground for the sprouting of postmodernist phenomena. Also, at the end of 1960s and in the beginning of 1970s play was firmly a social phenomenon. It was a time when artist circles started with first happenings and performances direct play with which to mysteriously express their mentality towards the social situation of that time. Since art, literature and other cultural phenomena were very interrelated, then Unt wrote these ideas in his short novels considering the concept of space.

Play is an ambivalent and complex concept to interpret literature. It might be questionable to use it at all, as literature is a priori playful. But because there are no sufficient methods for analysing playfulness in literature, it seems a legitimate and necessary task to engage play. This research shows briefly that play is a substantial concept for analysing the fine line between modernism and postmodernism.

In *Empty Beach* the protagonist recreated himself—an individuation with angst and in *Via Regia* angst turned into play which ended in an absurd limit situation (*Grenzsituation*). Considering play in both *Empty Beach* and *Via Regia* the most profound were Richard Schechner's dark play and maya-lila, Roger Caillois' agon, mimicry andilinx play which raised an important topic of playing with identity and (postmodern) subjects.

It is intriguing, that Derrida merged angst and play in order to describe deconstruction as an open system with possibility for endless interpretations—free play, which cannot be determined with a centre or an ending. Being in the play inevitably generates angst, which is defined by lack of knowledge and uncertainty. In both *Empty Beach* and *Via Regia* the author has played with classic stories among which the most important were allusions to the Bible. Deconstructing and re-assembling these stories with emphasised irony manifested the postmodernist phenomena in these novels.

Studying this subject underlined how complex and intertwined angst and play are in the fiction of Mati Unt. In both *Empty Beach* and *Via Regia*, Mati Unt has entwined angst and play which are bound together with irony. In other words: tragic with angst has been softened with tragicomic play. Scholar Jaan Undusk has raised a profound question that perhaps Unt's universe is playing with one of the most powerful existential suspicion there is—maybe there isn't anything besides theatre, théâtre comé-tragique?

Eliisa Puudersell – master's student in comparative literature at the University of Tartu. Her main research field is an endeavour to conceptualise the culture and literature position in Estonia from the end of 1960s with play theories, engaging play as one possible ideological entity among others.

E-mail: eliisapuudersell[at]gmail.com

Kunst kui tundenakkus: Lev Tolstoi kunstidefinitsioon analüütilises perspektiivis¹

Marek Volt

Teesid: Artiklis käsitleti Lev Tolstoi kunstiteooria retseptsiooni anglo-ameerika esteetikas. Esiteks formuleeriti Tolstoi kunstidefinitsiooni ja selle põhimõtete kanoonilise tõlgenduse. Seejärel analüüsiin määratlust ekstensionaalse adekvaatsuse alusel, keskendudes nii tavapäraste kui võimalike uute etteheidete paikapidavuse uurimisele. Kolmandaks püstitati küsimuse, kas Tolstoi kunstidefinitsiooni kriitika ekstensionaalse adekvaatsuse alusel on üldse õigustatud. Väidan, et kuigi senistel Tolstoi meta-esteetilise rehabiliteerimise katsetel esineb puuduseid, paljastab Tolstoi kunstiteooria immanentne kriitika – teooria vaagimine eeldustelt, millelt see kritiseerib oponeerivaid teooriaid –, et ekstensionaalsest adekvaatsusest lähtuv kriitika on õigustatud.

Märksõnad: esteetika, kunstifilosoofia, definitsioonid, emotsioonid, analüütiline filosoofia

Sissejuhatus

Eesti keelde tõlgitud lääne esteetikaajaloo tähtteoste rida pole just üleliia pikk. Seda rõõmutavam on tõdeda, et nüüd saame Gotthold Ephraim Lessingi (1767), Friedrich Schilleri (1794), Benedetto Croce (1902) ja George Santayana (1896) klassikaliste tekstide kõrvale (vt Lessing 1965, Schiller 1961, Croce 1998, Santayana 2009) lisada ka Lev Tolstoi kunstifilosoofilise peateose „Mis on kunst?“² (Tolstoi 2014). Kuigi üks katkend on traktaadist eesti keeles varemgi ilmunud (vt Tolstoi 2007), on Andri Ksenofontovi tõlge esimene täiemahuline eestindus Tolstoi 1898. aastal valminud teosest. Kuna tõlkega samade kaante vahele mahub 20 lehekülge tõlkija kommentaare ning samas suurusjärgus Peeter Toropi saatesõna, jätan traktaadi kultuuriloolise tausta kõrvale ning keskendun järgnevalt vaid ühele tahule teose retseptsioonis – vastuvõtule anglo-ameerika esteetikas.

See, et Tolstoi traktaat jõudis tõlkena anglo-ameerika kultuuriruumi veel samal aastal, kui see ilmus Venemaal (vt Tolstoi 1898a, b), oli autorile eneselegi tähenduslik.³ Venemaal

1 Uurimus on läbi viidud uurimisprojektide „Normatiivse diskursuse ühtsus: põhjenduste ja vastutuse vahel“ (PUT 243) ja „Lahkarvamuste filosoofiline analüüs“ (IUT 20-5) toetusel.

2 Tõlgitud väljaandest: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в 90 томах. Академическое юбилейное издание, Том 30. Москва, 1951.

3 Samal aastal Ameerika Ühendriikides ilmunud Charles Johnstoni tõlget (vt Tolstoi 1898c) pole enamasti mainimisväärselt peetud. Tõlkel pole Tolstoi ega tõlkija eessõna ning see ei sisalda lisasid.

ilmunud esmatrükk oli mitme tsensori kärbetest moonutatud, mistõttu on just ingliskeelsel versioonil Tolstoi enese õnnistus.⁴ Sellest ajast peale on traktaat olnud anglo-ameerika esteetikaradaril pidevalt nähtaval. Veel enamgi. Kuna Tolstoi on olnud esindatud peaaegu igas väarikamas esteetikaantoloogias (vt Kennick 1964, Sesonske 1965, Rader 1973, Dickie jt 1989; Feagin, Maynard 1997) ja sissejuhatavas teoses (vt Weitz 1950, Stolnitz 1960, Hospers 1982, Sheppard 1987, Hanfling 1992, Dickie 1997, Graham 1997, Carroll 1999, Lyas 1999, Freeland 2001, Fenner 2003, Eldridge 2003, Davies 2006), võib kindlalt väita, et „Mis on kunst?“ kuulub samavõrd lääne esteetika ajalukku kui „Anna Karenina“ lääne kirjandusluku.⁵

Muidugi pole Tolstoi retseptsioon olnud eksklusiivselt esteetikakeskne. Lisaks esteetiku-tele/kunstifilosoofidele on Tolstoi kunstifilosoofia uurimisse olulise panuse andnud enamjaolt slavistidest anglo-ameerika keele- ja kirjandusteadlased (vt Noyes 1918, Garrod 1935, Hare 1957, Redpath 1960, Jahn 1975, Šilbajoris 1991, Barran 1992, Emerson 2002, Richards 2002 [1924], Denner 2003, Robinson 2007, 2008; Emery 2011). Kuigi viimased on sageli esteetikaga ühises vaidlusruumis, võib üldistavalt ütelda, et kirjandusteoreetilised käsitused keskenduvad sagedamini traktaadi seostele Tolstoi elu ja loominguga, seevastu kui esteetikas on need tegurid enamasti tagaplaanile jäetud. Kuigi „Mis on kunst“ puudutab väga laia teemade spektrit – kunsti koht maailmas, kunsti valmimiseks tehtavate ohverduste õigustatus, eelnevate esteetikateooriate ja eelkõige iluteooria kriitika, kunsti määratlemine tundeväljendusena, kunsti (universaalne) mõistmine, kunsti kui sellise hindamine ajastu religioosse teadmise alusel, ilu/naudingukeskse kunsti toimemehhanismid ja tagajärjed, kunsti väärtuse tingimused, kunsti ja teaduse vahekord jne – on seda sondeeritud peamiselt kunsti hindamise ja defineerimise aspektist (kuigi nende range eristamise võimalikkus tekitab endiselt vaidlusi). Kui esimesel juhul käsitletakse Tolstoid Platoni kõrval teatavat liiki (radikaalse/reduktiivse) moralismi esindajana (vt nt Beardsley 1981 [1958]: 564), siis viimasel juhul arvatakse ta nende kunstifilosoofide kuulsusrikkasse ritta (Croce, Collingwood, Langer jt), kes nägid kunsti olemust emotsioonide/tunnete väljendamises. Eristamaks Tolstoi teooriat teistest väljendusteooriatest on seda ristitud nii emotsionalismiks (Weitz 1950: 172, Weitz 1956: 28, Tomas 1996), kommunikatsiooniteooriaks (Khatchadourian 1965: 337), kommunikatsioonismiks (Stolnitz 1960: 173–178), emotsiooni ülekandeteooriaks (Diffey 1985, Carroll 1999: 106) kui igapäevaseks ekspressivismiks (Graham 1997: 24).

4 Ingliskeelse esmatõlke ja -trüki tagamaadest vt Aylmer Maude'i teosest „Tolstoy on Art“, mis sisaldab ka tõlkeid Tolstoi teistest kunstiteoreetilistest kirjutistest (Maude 1924).

5 Et nüüdseks on ilmunud ka uus ingliskeelne tõlge, üksnes kinnitab seda (vt Tolstoy 1995).

Tolstoi kunstidefinitsiooni käekäik analüütilises esteetikas on siinse kirjutise peateemaks kolmel põhjusel. Esiteks, traktaadi esteetikaajaloolist tähtsust arvestades on selle ilmumine eesti keeles nagunii ebaproportsionaalselt vähe märkimist leidnud (vt Loog 2014, Önnepalu 2015). Teiseks, ka vähesed eesti keeles leiduvad Tolstoi kunstiteooria käsitlused puudutavad kunsti määratluse tahku üksnes väga põgusalt (Rolland 1928, Joad 1996, Plehhanov 1963). Ent kolmanda ja kõige tähtsamana pean tõdema, et traktaadi eestikeelsel taaslugemisel hakkasin selgemini nägema nii Tolstoi teooriat, selle analüütilist kriitikat kui ka omaenda rohkem kui kümnenditaguste arusaamade piiratust (vt Volt 2002, 2006).

Käesolev kirjutis koosneb kolmest mõttelisest osast. Esiteks konstrueerin midagi sellist, mida võiks nimetada Tolstoi kunstidefinitsiooni kanooniliseks tõlgenduseks (1. osa). Teiseks elan analüütilises vaimus sisse kanoonilise käsitluse kriitikasse, tuues ära ja kommenteerides esitatud vastuväiteid, aga ka neid pareerides ja täiendades (osad 2–5). Et Tolstoi kunstimääratlus on saanud kohati tunda üsna karmi kriitikat, vaen kolmandaks ka Tolstoi kunstiteooria rehabiliteerimise väljavaateid (osa 6), küsides, kas ja mis mõttes on Tolstoi kunstidefinitsiooni analüütiline hekseldamine ülepea õigustatud.

1. Tolstoi kunstimääratluse analüütiline rekonstruktsioon

Tolstoi sõnastab oma kunstimääratluse viiendas, ühtlasi traktaadi enim antologiseeritud peatükis:

Kord kogetud tunnet endas esile kutsuda, ja seda liigutuste, joonte, värvide, helide, sõnadega väljendatud kujundite abil esile manades edasi anda nii, et teised sama tunnet kogeksid – selles seisneb kunstitegevus. Kunst on inimtegevus, mis seisneb selles, et üks inimene teadlikult teatud väliste märkide abil oma kogetuid tundeid teistele edasi annab, ja teised inimesed neist nakatust saavad ja neid läbi elavad.⁶ (lk 58)⁷

Analüütilise esteetika standardlähenumise järgi tuleb mis tahes kunstimääratluse puhul küsida selle järele, kas kõne all olev definitsioon tõepoolest esitab kõikidele kunstiteostele ühised tunnused ning kas see suudab kõikvõimalike nähtuste hulgast välja valida kunstiteosed ja mitte midagi muud kui ainult kunstiteosed. Et aga määratlused, nagu need konkreetsetes teooriates ilmnevad, pole piisavalt lüümed, tuleb esmalt anda neile loogiline vorm, mis nende sisu võimalikult täpselt avaks. Kuigi Tolstoi kunstimääratluse analüütilised refor-

6 Tolstoi läheduses viibinud pianist Aleksander Goldenweiser on talle omistanud mõtte, mis on selle määratlusega üsna sarnane: „Kunst on see, kui keegi midagi näeb või tunneb ja esitab selle niisuguses vormis, et tema teose kuulaja, lugeja või vaataja tunneb, näeb ja kuuleb sedasama ja niisamuti nagu kunstnik“ (Goldenweiser 1960: 39).

7 Siin ja edaspidi on Lev Tolstoi „Mis on kunst?“ (Tolstoi 2014) tsitaatidele viidatud leheküljenumbrite järgi.

muleeringud pole vormilt ega sisult täiesti identsed (vrd Diffey 1985, Wilkinson 1992, Lyas 1999, Carroll 1999, Fenner 2003), võetakse üldjuhul omaks järgnev kolmekohaline vormel: *x* on kunstiteos siis ja ainult siis, kui keegi, kes elab läbi tunde(d) (loometingimus), põhjustab väliste märkide abil (meediumitingimus) vastuvõtjais samade tunnete läbielamise (vastuvõtutingimus).

Mainigem, et see määratlus on kanooniline üksnes oma kolmeosalise vormi tõttu, sest nagu järgnevas näeme, võime kõigi kolme tingimuse tõlgendamise puhul omakorda leida nii kanoonilisi ja vähem kanoonilisi lähenemisi.

Võtame esiteks loometingimuse, mis käsitleb Tolstoi kunstiteooria peategelast – tunnet – ning keskendub esmajärjekorras sellele, mis on tunne ja milline koht on sellel loomeprotsessis. Analüütikud on enamasti üksmeelel, et kuigi Tolstoi jaoks on fundamentaalse tähtsusega tunde vastandav eristamine mõttest, ei paku ta tunde eksplitsiitset määratlust ega näi tunnet eristavat emotsioonist (mistõttu sageli tarvitavad analüütikud Tolstoi vaadete kirjeldamisel mõlemat sõna (vt Weitz 1950: 173–174, Carroll 1999: 61, Fenner 2003: 52–53). Niisiis, tuleb piirduda üksnes nimekirjaga asjust, mida Tolstoi traktaadis tunnetena on nimetanud: erksus, otsustavus, nukrus, lust, kurbus, reipus, meelerahu, meeleheide, vaimustus, hardus, hirm, austus jms. Mõned autorid (nt Diffey 1985: 13, Lyas 1999: 61–66) on omistanud Tolstoile eriti avara tundekäsitluse, mis lisaks tunnetele ja emotsioonidele haarab meeleolusid, hoiakuid, dispositsioone ja perspektiive.

Vaatamata sellele, et tunde määratlus jääb Tolstoil intuiitivsele tasandile, saab talle omistada vaate, et kunstiteose loomine ei pruugi piirduda ainult ühe tundega – üks tunne, üks teos. Seda toetab Tolstoi väide, et rõõmu, kurbus, meeleheite jms kõrval saab edasi anda ka „nende üleminekuid ühelt teisele“ ning ilmselt ei saaks seda teha ilma, et seejuures väljendataks sellele tundele eelnenud või järgnenud tunnet. Teatavaid erimeelsusi võib tekitada küsimus, mitu korda peab üks tunne loomeprotsessis esinema. Kuulsas „hundiloos“, millele me edasises korduvalt osutame, selgitab Tolstoi tunde edasiandmise protsessi järgnevalt:

Poiss, keda, oletame, on hirmutanud kohtumine hundiga, jutustab sellest kohtumisest, ning et teistes oma kogetud tunnet esile kutsuda, etendab ennast, oma seisundit enne kohtumist, olukorda, metsa, oma muretust, ja siis hundi ilmet, tema liikumist, vahemaad tema ja hundi vahel jne. Kõik see, kui poiss kogetud tunnet jutustamise ajal uuesti üle elab, selle kõigea kuulajaid sütitab ja paneb neidki läbi elama, mida jutustaja ise läbi elas, on kunst. (lk 56–57)

Selle lõigu rangem tõlgendus nõuab ühe ja sama tunde kahekordset läbielamist – alguses impulsi mõttes, kui see tunne mingitel asjaoludel (millegi suhtes) tekib, ning hiljem veel ka siis, kui seda väliste märkide abil edasi antakse. Kanooniliseks näikse uurijad pidavat siiski lõdvemat tõlgendust, mille järgi nõuab Tolstoi kunstidefinitsioon tunde vähemasti ühekordset läbielamist (Diffey 1985: 12, Wilkinson 1992: 186, Carroll 1999: 62, Fenner 2003: 53–54).

Kuigi iseenesest ei selgu hundiloost tunderikka kohtumise ja sellest jutustamise tagamaad, omistatakse Tolstoi teooriale ka intentsionaalne mõõde (nt Daniels 1974: 42, Wilkinson 1992: 181). Kunst algab eesmärgist kogetud tunnet teistel esile kutsuda (s.t kui inimene lihtsalt naerab, nutab jms ja sealjuures nendega teisi nakatab, siis pole see Tolstoi arvates kunst), kuigi viimane ilmselt ei tähenda nõuet näha oma tegevust kunstina (vt Bates 1989). Mõneti lahtiseks jääb ka küsimus, kas tolstoilikult mõistetud tunne kätkeb endas alati teatud kihku või n-ö väljendusvajadust (või et tundege kätkeb see alati käsikäes). Kuigi Tolstoi tööpoolest väidab, et „Üldrahvalik kunst sünnib ainult siis, kui mõni inimene rahva hulgast, olles kogenud tugevat tunnet, tajub vajadust seda teistele edasi anda“ (lk 121), „Tõelise kunsti ilmutamise põhjuseks on sisemine vajadus“ (lk 202) ja tulevikukunstnik „loob kunsti ainult siis, kui tunneb selleks vastupandamatut vajadust“ (lk 209), pole päris selge, kas neid tuleb mõista kunstimääratluse täiendina või eriklauslina, mis käib üksnes teatavat liiki kunsti (üldrahvaliku kunsti, tõelise kunsti, tulevikukunsti) kohta ja/või teatavat liiki tunde (tugeva tunde) kohta.

Küll on aga kindel, et kunsti loomisel tekkiv tunne ei pea ilmtingimata tärkama mingi reaalse isiku (asja, sündmuse, nähtuse jms) suhtes. Et tunde objektiks sobivad ka väljamõeldud sündmused, tõendab hundilugu täiendav kirjakoht, kus Tolstoi toonitab: „Isegi juhul, kui poiss ei näinudki hunti, aga tavatses teda karta, ning soovides oma läbielatud hirmu teistes esile kutsuda, mõtles kohtumise hundiga välja ja rääkis sellest nii, et kuulajates jutustamisega sama tunnet esile kutsuda, mida ta hunti ette kujutades ise läbi oli elanud – see on samuti kunst“ (lk 57).

See, et Tolstoi kirjeldab tunde edastamise vahendeid väga napilt, on ilmselt üks neid põhjuseid, miks mitmed analüütikud meediumitingimust eraldi välja ei too ega käsitle (David Fenner kasutab sõna *artefakt*, Robert Wilkinson eelistab *objekti*). Vaidlusküsimuseks on eelnimetatud tsitaat, milles Tolstoi esmalt tõdeb, et kogetud tunnet manatakse endas ja teistes esile liigutuste, joonte, värvide, helide, sõnadega väljendatud kujundite abil, ja sellele järgnev lause, kus Tolstoi kasutab fraasi „teatud väliste märkide abil“⁸. Vastavalt sellele, millist loogilist operatsiooni etendab siin sõna *teatud*, võime eristada kahte tõlgendust. K i t s a tõlgenduse puhul markeerib *teatud* vähemalt ühte neist eelnevas lauses nimetatud väljendusvahendeist (liigutused, jooned, värvid, helid, sõnad), ent laia tõlgenduse puhul peetakse

8 Noël Carrolli väitel ei saanud Tolstoi kasutada „liigutuste, joonte, värvide, helide, sõnadega väljendatud kujundite“ asemel kunstižanrite nimetusi (tants, maal, muusika jms), kuna sel puhul oleks kunstidefinitsioon muutunud tsirkulaarseks (Carroll 1999: 64–65). Kas Tolstoi tõesti lähtus nimetatud kalkultatsioonist, on raske hinnata, ent tsirkulaarsus kaasneks ainult juhul, kui Carroll eeldab, et väited „see maal on kunstiteos“ jms on loomult analüütilised. Terry Diffey väitel on tegemist sünteetiliste väidetega, s.t leidub maale, mis pole kunstiteosed (Diffey 1991: 46).

silmas mis tahes väljendusvahendeid, mille abil saab kunstnik tunnet edasi anda. Küsimus, kui lai on „lai“, jääb siiski selgusetuks. Teises peatükis refereerib Tolstoi teatava irooniaga teooriaid, mille järgi saavad esteetilist naudingut pakkuda ka maitse-, kompimis- ja lõhna-meel (ja et eksisteerivad vastavad kunstid, vt lk 20–22), ent nendest väljendusvahenditest loobumise tagamaad jäävad ebamääraseks.

Veidi ebamääraseks jääb ka semiootiline küsimus, kas Tolstoi pidas „väliste märkide“ all silmas loomulikke (suuts annab märku tulest, jalajälg annab märku liikumissuunast jms) või konventsionaalseid märke (liiklusemärk „New Haven 30“ annab märku, et New Havenini on 30 miili), või mõlemaid. Charles Daniels panustab loomulikele märkidele, kuna see arvestaks Tolstoi keskset hindamisteoreetilist kreedot, et kunst peab olema universaalselt mõistetav ning seda tingimust on konventsionaalsetel märkidel raskem rahuldada, sest need eeldavad arusaamist teatud keelest (Daniels 1974: 43–44).

Tolstoi kunstiteooriat eristab teistest väljendusteooriatest asjaolu, et selles pööratakse tähelepanu väljendatud tunde edasisele käekäigule kunsti vastuvõtjas (vt Tomas 1996, Hospers 1982). Täpsemalt, vastuvõtutingimuses peetakse kunsti puhul tarvilikuks mitte ainult tunde nägemist, vaid koguni tunde-identsust (sümmeetriat) – tunde vastu-võtja peab läbi elama sama tunde, mille elas läbi selle tunde läkitaja. Tolstoi väide, et tunded elatakse läbi „samal moel, nagu esitaja ise neid läbi elas“, võimaldab eristada üheltpoolt tunnet ja teisalt selle läbielamise moodust. Tõepoolest, 12. peatükis Tolstoi kirjutabki, et kui tunne „edastati teistele, siis need kogevad seda, ja vähe sellest, et kogevad, igaüks kogeb isemoodi [minu rõhutus – M. V.]“ (lk 134).

Olles nüüd esitanud Tolstoi kunstidefinitsiooni ja sellesse kätketud põhimõistete kanoonilise tõlgenduse, tuleb järgnevalt küsida, kas definitsioon kannatab ka analüütilist kriitikat. Kas Tolstoi kunstidefinitsioon on ekstensionaalselt adekvaatne – s.t kas igaüks nimetatud kolmest tingimusest on kunsti puhul tarvilik ning kas need tingimused koosvõetuna on kunsti määratlemiseks piisavad?

2. Kas tunne on kunsti tarvilik tingimus?

Eelmise sajandi keskpaiga anglo-ameerika esteetikas suhtuti üsnagi skeptiliselt uskumusse, et kunsti loomise protsessi läbib tingimata mingi üks psühholoogiline karakteristik (tunne, emotsioon jms) – eitamata siiski, et mõne kunstniku või kunstitüübi (nt 19. sajandi romantikute lüürika) puhul võib see nii olla. Oldi veendumusel, et kunstnikud ei ole ülejäänud inimpopulatsioonist sugugi emotsionaalsemad ning et kunstniku tundemaailma ja teose väärtuse vahel puudub igasugune püsisuhe. Harold Osborne on kogunud rea luuletajate, kirjanike, heliloojate (nt William Wordsworth, Johann Wolfgang von Goethe, William Butler Yeats, T. S. Eliot, Henry James, Richard Strauss) tunnistusi selle kohta, et tunnete keeris võib loometegevuse halvata (Osborne 1955: 162) – „emotsioonide ohver“ ei ole kunstiteose loomiseks sugugi soodsas seisundis, sest looming eeldab distantseeritust, meelerahu, enese-

distsipliini (Khatchadourian 1965: 340–351, Hospers 1969: 159–160, Hospers 1985, Diffey 1991: 12–13, Singer 2010: 90–98). Terry Diffey on Robin Collingwoodi mõjul väitnud, et kunstiloomine on pigem tunde selgindamise protsess ning see, mis tundega on tegemist, selgub alles siis, kui teos on valminud (Diffey 1985: 18, vrd Collingwood 1938).

Kuigi mõned hilisemad autorid on nentunud, et Tolstoi kunstiteooria on ilmselt hästi kooskõlas Bachi ja Wagneri („Parsifal“) muusikaga, abstraktse ekspressionismiga maalikunstis (Willem De Kooning, Mark Rothko) (Freeland 2001: 155) ning Steven Spielbergi loomingu (nt „Amistad“) (Carroll 1999: 62), väideti, et tunde mittetarvilikkust saab ka kunstiajalooliselt, s.t konkreetsete kunstiteostega tõendada. Noël Carrolli arvates ei tule Tolstoi kunstidefinitsioon toime aleatoorse, kollektiivsel juhuse meetodil loodud kunstiga, nagu sürrealistide „Le Cadevre exquis“, Merce Cunninghami ja John Cage'i „I Ching“ (Carroll 1999: 72). Näiteks sürrealistlikest ideedest meeletatud luuletajad kasutasid luule loomisel tehnikat, kus esmalt kirjutas keegi paberile suvalise rea, voltis selle kinni ning andis selle edasi järgimisele ning protsess kestis seni, kuni kõik asjaosalised olid panuse andnud ja luuletus tervenisti avati. Loomulikult võidi sel meetodil ka joonistada ja maalida, ent kõik seesugused näited tõendavad Carrolli arvates, et kunsti loomine ei pruugi endas kätkeda mingit üht emotsiooni, mida oleks püütud edasi anda.⁹

Mulle siiski paistab, et kui „Le Cadevre exquis“ juhtumid on Tolstoi kunstidefinitsioonile ka kontranäiteks, siis pole nad seda vähemasti *in corpore*. Kunstiajaloolased kasutavad selliste teoste puhul sõnu *mäng*, *joonistamine*, *pilt*, *tehnika*, *loomemeetod* (vt Kelomees 1993: 32, Juske jt 1994: 67–71), kuid ühestki neist mõistetest ei järeldu tingimata, et tegemist oleks kunstiga. Liiatigi pole teada, kas „Le Cadevre exquis“ loojad ise võtsid nimeetatud tegevusi alati kunstina – mitte kõik, mida kunstnik puudutab (mõtleb jne), ei muutu kunstiks. Kuid kollektiivne loomeprotsess markeerib üht eraldiseisvat nõrkust Tolstoi kunstidefinitsioonis – tunde omaniku küsimust. Kuigi Tolstoi väitel võis hundilugu jutustav poiss kohtumise hundiga välja mõelda, olid need ikkagi tema tunded ning see jätab lahtiseks küsimuse kirjaniku väljamõeldud jutustaja (nt jahimehe) tunnetest, rääkimata nende kunstinike (John Keats, George Eliot, William Makepeace Thackeray, Edward Elgar) tunnetest, mis väidetavalt kuulusid mingile müstilise väele (vt Osborne 1955: 160).

Nimetatud kontranäidete puuduseks võib pidada asjaolu, et neis osutatakse teostele, mis nägid ilmavalgust mitte ainult pärast traktaadi sündi, vaid koguni pärast Lev Nikolajevitši surma. Niisiis, kuna me ei tea, kas Tolstoi lootis oma kunstidefinitsioonile igavikulist kehtivust, tuleks vastunäiteid leida Tolstoile teada olevate teoste hulgast. John Hospers näikse uskuvat, et ka see on võimalik, ning osutab Mozarti „Haffneri sümfooniale“, mida kuuldes

9 Samuti olevat ülimalt ebatõenäoline, et kõigi nende pikkade nädalate ja kuude jooksul, mil Francis Bacon viimistles oma 1973. aasta triptühhoni, oleks kunstnik tundnud ühte tunnet.

ollakse enamasti veendunud, et teost komponeerides pakatas helilooja rõõmust, kuigi juba Tolstoi eluajaks olevat teada, et helilooja elu oli sel periood masendavalt närune, täis koduseid tülisid, vaesust ja haigust (Hospers 1969: 161). Kuid paistab, et see etteheide ei tõenda mitte tunde puudumist, vaid episteemilisi probleeme selle tuvastamisel ning ilmselt ei saa Tolstoile omistada vaadet, et väljendatav tunne peab püsima helilooja teadvuse fookuses kogu loomeprotsessi ajal. Tolstoi võiks hundiloole osutades väita, et ajavahemik, mis jäi hirmutava kohtumise ja selle hirmu esilekutsumise vahele, võis olla sootuks hirmuvaba ja täidetud muudest tunnetest, millel polnud hundiseigaga mitte mingit seost ning mille edastamiseks puudus ka vajadus.

Eelnevat arvestades lõikaks Tolstoi kunstimääratlust kõige sügavamalt sellised luuletükid nagu Edgar Allan Poe „Ronk“ ja Samuel Coleridge'i „Kubla Khan“, millest esimene publitseeriti Tolstoi eluajal, teine koguni tosin aastat enne seda. Kui „Ronk“ oli autori enda sõnul komponeeritud külmavereliselt kalkuleerides (Hospers 1969: 146), siis „Kubla Khan“ olla ilmunud ja üles kirjutatud transilaadses seisundis, mistõttu ei saanud Coleridge seda oletatut emotsiooni ka teadlikult lugejates esile kutsuda ega tunda selle järele vajadust (Carroll 1999: 71–72).

Kui maalikunstist rääkida, siis ilmselt ei ole võimalik ka parima tahtmise korral nimetada kõiki neid Tolstoi eelseid kunstnikke, kes on kohustuslikus korras (lepingu alusel) maalinud mõnd ülikut, tundmata sealjuures mingit iseäralikku tunnet. Isegi kui eeldada, et kunstnik elas sel puhul läbi „negatiivse“ tunde, olnuks see tunne ilma kunstiliste tagajärgedeta, sest vaevalt saanuks kunstnik lubada endale luksust luua teos, mis nakataks samade tunnetega ka ülikut (see tähendaks lepingu ülesütlemist ja/või tellimuste kaotust tulevikus). Selle asemel maalis kunstnik ülikust idealiseeritud pildi vahva väejuhina, tuues sellega kaasa rõõmujoovastuse nii ülikus kui terves õukonnas. Selline asjade käik õõnestab automaatselt tundesamasuse tingimust (millest tuleb juttu edasises), kusjuures oluline on lisada, et see näide on immuunne Tolstoi oletatava kaebuse suhtes, mille järgi oleks siis tegemist ebasiirava või halva kunstiga. Viimasega võiks analüütiline Tolstoi-kriitik nõustudagi, ent kunstidefinitioon peab ühtviisi kehtima nii hea kui halva kunsti suhtes.

3. Kas meediumitingimus on tarvilik?

Tolstoi napolisõnalisus meediumitingimuse osas on andnud hea põhjuse süüdistada teda väljenduse kandja osatähtsuse alahindamises kunstilises kommunikatsioonis (vt Casey 1971: 199). Esmalt kunsti looja vaatepunktist. Kuigi analüütilist tundekriitikat saatis sageli rahustav noot, et tunne pole kunstit kuhugi kadunud, sest kunstiteos võib olla tunde väljenduslik, ilma kunstniku tegeliku tundetagi (Freeland 2001: 156), olid mõned kriitikud iseäranis Tolstoi puhul nõrдинud, et ta ei selgita, kuidas (s.t milliste vahenditega) teost tundega „rikastatakse“ (Freeman 2014: 77–78, vt Todd 1972: 480). Tolstoi jätab mulje, et tunde „välistes märkides“ kehastamine on niisama hõlbus kui vedeliku valamine pudelisse

(Diffey 1985: 18). Selline arusaam ei ole just eriti hästi kooskõlas harjumuspärase arusaamaga kunstnike tegevusest kui raskete meediaspetsiifiliste probleemidega maadlemisest – sh kuidas anda kivis, marmoris, värvides, helides jms materjalis edasi konkreetset tunnet (Townsend 1998: 89, vt ka Hospers 1985). Liiatigi, nagu eelmises osas vihjatud, ei pruugi tunde „omanik“ ja tunde kehastaja olla üks ja seesama isik. Kunstiajaloost leiab küllalt juhtumeid, kus kunstnik on usaldanud teose elluviimise õpilastele, sellidele, kaastöötajatele vms isikutele.¹⁰ Niisamuti võib ka kunstnik, kes tõesti elas läbi tunde, delegeerida selle tunde „välistes märkides“ edasiandmise kellelegi teisele.

Teiseks, Tolstoi alahindab meediumit ka kunsti kogeja aspektist. Ta kujutleb kunstiteost justkui läbini lüüme „aknana“, mille kaudu vaataja automaatselt registreerib kunstniku tunded ja „vastab“ nendele, nagu ideaaljuhul vastab armastatu oma armastajale (Sheppard 1987: 20–21, Hughes 1993). Sõltumata sellest, kas meediumitingimust („väliseid märke“) mõista naturaalselt või konventsionaalselt, on ainuüksi märgi mõistel oluline konnotatsioon – märk on miski, mis juhib tähelepanu eneselt kui meediumilt ära. Ent kunsti kogemisel huvitume teosest teose enda pärast, mitte kui kunstniku vaimuseisundi sümptomist (Diffey 1985: 48, Budd 2003 [1985]: 123). Sellega on seotud ka etteheide, et Tolstoi ei võta piisavalt arvesse kunstiteoste unikaalsust – s.t seda ainulaadset viisi, kuidas igaüks neist mingit tunnet edastab (Wilkinson 1992: 185, vt ka Casey 1971). Kui me näiteks eeldame, et Anton Bruckneri 9. ja Gustav Mahleri 10. sümfoonia annavad võrdsest hästi edasi mingit konkreetset emotsiooni, tuleks Tolstoil järeldada, et polegi tähtis, kumba neist teostest te parasjagu kuulata – teosed oleksid vastastikku asendatavad.

Ent ma pole kindel, kas eelnev kriitika on täielikult õigustatud – kõik eelpool toodud etteheited tekivad siis, kui Tolstoi traktaati ei loeta viiendast peatükist kaugemale. Näiteks üks 12. peatüki kirjakoht vastab mitmetele neist ning võimaldab Tolstoid kaitsta:

Muusikaline esitus on ainult siis nakatav kunst, kui heli ei ole kõrgem ega madalam sellest, mis ta olema peab, see tähendab, et vajalikku tooni tabatakse selle lõpmata väikeses keskpunktis [...]. Vähimgi heli-kõrguse kõrvalekalle ühes või teises suunas, vähimgi intervalli pikenemine või lühenemine [...] rõõvivad esitluselt täiuse ja seetõttu ka teoselt nakatamisvõime. [...] Sama on ka kõikides kunstiliikides [...]. Nakatamine õnnestub ainult niivõrd, kuivõrd kunstnik leiab need lõpmata peened momendid, millest moodustub kunstiteos. (lk 140)

Meediumitingimuse vaatamine kunstniku aspektist näikse siin kinnitavat, et tunnet pole sugugi niisama kerge materjalis kehastada kui vett pudelisse valada. Lõpmata peente momentide tabamine eeldab talenti, pingutust, kuigi siira tunde puhul on see hõlpsam. Mis

10 Kaugemast kunstiajaloost näiteks Lucas Cranach, Peter Paul Rubens, Auguste Rodin. Kaasaegsest kunstist Damien Hirst, Jeff Koons ja teiste seas ka eesti soost Kalev Mark Kostabi.

aga puutub unikaalsusse ehk kunstiteoste asendatavusse, siis Colin Lyase sõnul võivad kaks teost (nt Oscar Wilde'i „Ideaalne abikaasa“ ja Oliver Stone'i „Wall Street“) tõepoolest väljendada sama liiki hoiakut (nt rahaarmastust) ja olla selles osas teineteisega asendatavad, ent see ei tähenda, et nad oleksid asendatavad selle iseäraliku kuju mõttes, mille rahaarmastus võib võtta (Lyas 1999: 64). Samuti annab Tolstoi 15. peatükis mõista, et ühte liiki kuuluvaid tundeid võib eristada tunde tugevuse alusel, mis omakorda sõltub tunde erilisusest, selgusest ja siirusest (vt ka Long 1998: 21–25, Budd 1989). Viimaks, Diffey on ka ise nentunud, et pole päris selge, mida tähendab „teose kogemine tema enda pärast“ (vt Scruton 1974: 134–157, Beardsmore 1971: 6–21) ning kas selline kogemine on tingimata vastuolus sooviga kogeda teost kunstniku tunnetest osa saamise eesmärgiga.

Mainigem siiski, et kui meediumitingimus ka on vastuolus mingi kui tahes levinud arusaamaga kunsti kogemisest, on see Tolstoi kunstidefinitsiooni normatiivne, mitte loogiline puudus. Viimase tõendamiseks oleks vaja leida kunstiteos, mis ei rahulda tolstoilikult mõistetud meediumitingimust. Aimatavalt võib see ettevõtmine takerduda, sest nagu eelpool osutasin, võimaldab meediumitingimus nii kitsast kui laia tõlgendust. Tihti on vaieldud selle üle, kas ja mil määral kohandub Tolstoi kunstiteooria mõne konkreetse kunstiliigiga, täpsemalt, kas see ei soosi eelkõige esituskunste (Sparshott 1963: 406; Sirridge, Armelagos 1977; Hughes 1993). Meediumitingimuse kitsal tõlgendusel (kus peetakse silmas vähemalt ühte neist nimetatud väljendusvahendite kvintetist: liigutused, jooned, värvid, helid, sõnad) paistab esmalt tekkivat probleem klassikalise skulptuuriga. Kunstiliigina mainib Tolstoi skulptuuri korduvalt (lk 63, 86, 93) ning ilmselt pole põhjust eitada, et skulptuuriski saab tundeid väljendada ja esile kutsuda. Kuid on ülimalt kahtlane, et neid eesmäärke on võimalik saavutada üksnes ülalmainitud viie vahendiga, kuidas neid omavahel ka ei kombineeritaks. Niisiis on Tolstoi meediumitingimus vastuolus sellega, mida ta traktaadi teistes kohtades kunstiks peab. Sama kehtib ka arhitektuuri kohta. Samuti ei rahulda kitsast meediumitingimust kõik sellised Tolstoist hilisemad taiesed, mille kunstiline taotlus kätkeb modaalsusi, mida Tolstoi kunstimääralus välistas, näiteks Kostas Ioannidise multisensoorne „Baklavan“ (1999) ja Helgard Haugi monosensoorne lõhnataies „U-deur“ (2000) (vt Shiner, Kriskovets 2007; Zika 2005).

4. Kas tundest nakatumine on kunstiteose tarvilik tingimus?

Kuigi analüütilised esteetikud ei eitanud, et kunst võib tekitada ja sageli tekitabki vastuvõtjas tundeid (sh samu mis kunstnikel), ei soostunud nad siiski uskuma, et tunde olemasolu ja selle identsus kunstniku tundega on normatiivselt soovitatav ja deskriptiivselt paikapidav. Enamasti lähtuti veendumusest, et emotsionaalsus võib kunstikogemisele halvavalt mõjuda, sõltumata sellest, kas kunstnikul oli sama emotsioon või mitte. Morris Weitz on arvanud, et emotsioone tugevalt läbi elav kunstikogaja riskib kaotada võime näha teost kui tervikut (Weitz 1950: 174). Näiteks Othello emotsioonidest nakatumine pärsiks muude teoses sisalduvate

emotsioonide vastuvõttu. Anne Sheppardi väitel võib emotsionaalsus pärssida esteetilist suhtumist teosesse (Sheppard 1987: 21). Kumbki etteheide pole siiski Tolstoi kunstidefinitioonile loogiliselt hukatuslik. Esimese puhul tekib n-ö patuoina määratlemise küsimus, sest vaevalt saab kunstikogea emotsionaalset ebaadekvaatsust pidada täielikult kunstniku süüks. Teine etteheide Tolstoile tugineb aga veidi vanamoodsast ja praeguseks poliitilise (sh feministliku) kunsti poolt juba piisavalt põlu alla seatud normatiivsest eeldusest, et kunstiteost tuleb alati kogeda esteetiliselt.

Ometi leidub tugevamaid kaalutlusi selle kasuks, et tundeidentsust ei saa kunsti tarviliku tingimusena kuidagi mõttekalt esitada. Usku, et vastuvõtja elab läbi sama kogemuse mis kunstnik, on peetud väljendusteooria liialdatud vormiks (Elliott 1967). Võidakse näiteks väita, et kui kunstnik elas läbi tunde ja seda „välistes märkides“ kehastas, on tegemist kunstiteosega, isegi kui see ei satu kunagi rohkemate isikute kui ainult kunstniku enda silme alla (Ducasse 1964: 109, Stolnitz 1960: 176).¹¹ Luuletaja, kirjanik võis otsustada kirjutada n-ö sahtlisse, skulptor või maalikunstnik võis valminud teose jätta ateljeenurka. Liiatigi võib kunstnik äsjavalminud töö hävitada, või juhtub see hävinema esimesele näitusele transportimisel. Hospersi sõnul oleks tegemist kunstiga ka siis, kui kunstnik ühtäkki avastab, et mingil apokalüptilisel põhjusel on ta jäänud sellele planeedile üksi (Hospers 1982: 205).

Kuigi see vastuväide on tugevam kui eelmised, püsib see pisut vankuval eeldusel, et avalikult esitamata teosed on kunstiteosed. Tõsi, me ei saa seda küsimust siin lõplikult lahendada ega olla kindel, kas see kaitsestrateegia oleks olnud Tolstoile kättesaadav. Diffey, briti institutsionalismi esindaja, kes on ühtlasi parim Tolstoi kunstiteooria tundja, on ju ise pooldanud vaadet, et esitamata teosed vajavad kunstiks saamiseks kunstiriigi kinnitust, ilma milleta on nad üksnes maalid, skulptuurid jms (Diffey 1991: 39–52).

Loomulikult ei saa kunsti vastuvõtjas tekkida tunnet, rääkimata selle loojaga samast tundest, kui teos ei jõua mingil põhjusel vastuvõtjani (vaatajani, kuulajani, lugejani jne). Ent kas kunstniku tundega nakatamine on tarvilik, kui teosel on olnud õnne leida oma vastuvõtja? Selline nõue tundub põhjendamatult range. Nõuda kunstiliselt kommunikatsioonilt emotsionaalset ühtesulamist oleks Weitz arvates sama tark kui nõuda edukalt mõttevahetuselt lisaks mõttest arusaamisele veel ka mõttega nõustumist. Asi on selles, et ei emotsiooni mõistmine (nt et konkreetne isik on kurb) ega emotsioonisõnade rakendamine nõua emotsiooni läbi-

11 Ka väljendusteooriates endis vaieldi selle üle, kas kunstnik peab tunnet edastama (vt Chandler 1936). Curt Ducasse'i väitel on tunnete väljendamise impulss ja tunnete jagamise impulss [minu rõhutus – M. V.] kaks eraldiseisvat asja, kusjuures viimane pole kunsti puhul üldsegi vajalik ning see kõneleb üksnes kunstilisesst karjainstinktist (Ducasse 1928: 182–183). Tolstoi kaitseks on aga välja astunud väitega, et nimetatud kaks impulssi pole kunstilises tegevuses teineteisest eraldatavad ning kui Ducasse'i etteheide peaks tõepoolest paika, tekib küsimus, miks peaks kunstnik üldse soovima oma tundeid eksternaliseerida (Knox 1930: 67).

elamist (s.t kurvaks muutumist) (Weitz 1950: 174, Ducasse 1964: 110, vt ka Tilghman 1970, Tormey 1971, Barwell 1986). Pealegi toob tundeidentsuse nõue kaasa üüratu episteesmilise pinge kunsti tuvastamisel (Hospers 1982: 206, Volt 1999). Näiteks juhtumitel, kui inimene näeb enda ees eset, mis kõigi väliste tunnuste poolest on ülimalt sarnane maaliga, ning kogeb endas mingit tunnet, ei saa see isik siiski olla kindel, et tegemist on kunstiteosega, kuna ta lihtsalt ei tea, kas eseme „taga“ on sama tundeiga autor.

Teatavasti sõltub mis tahes kommunikatsiooni (sh tunnete) edukus ka adressaadist – praegusel juhul tunde vastuvõtjast. Ent Tolstoi teooria üheks suuremaks puuduseks on peetud asjaolu, et see käsitleb nakatumist täielikult passiivsena – kunstniku tunne lihtsalt replikeerub kunsti vastuvõtjas, ignoreerides täielikult selle kujutlusvõimet ja hinnangulist rolli (Guyer 2008: 350, Townsend 1998: 89–90) ning kunsti vastuvõtu füüsilisi, psühholoogilisi jms tingimusi (vt Khatchadourian 1965: 338). Kuigi 15. peatükis Tolstoi küll postuleerib, et tundenakkus sõltub tunde erilisusest, selgusest ning siirusest, on need tunde enda, mitte n-ö pinnase omadused, kus tunne peaks taastärkama.¹² Et eksisteerib vajadus vastuvõtjapoolsete nakatumistingimuste kirjelduse järele, võib näha Tolstoi 14. peatüki näitest:

Tulin hiljuti jalutuskäigult koju rõhutatud meeleolus [minu rõhutus – M. V.]. Kodumajale lähenedes kuulsin suurde ringi kogunenud naiste valjuhäälsel laulu. Nad tervitasid mind, lauldes kiitust mu mehele läinud ja nüüd külla tulnud tütrele. See hõisete ja vikatikõlistamisega laul väljendas nii selgelt rõõmu, erksust ja energiat, et ma eneselegi märkamata sellest nakatusin, erksamalt koju kõndisin ning täiesti reipalt ja lõbusalt kohale jõudsin [minu rõhutus – M. V.]. Samasuguses ülendatud meeleolus leidsin ka kõik kodused, kes seda laulu kuulasid. (lk 160)

Kahtlemata soovis Tolstoi selle juhtumiga tõendada naiste laulu suurt emotsionaalset mõjuvõimu, ent kirjeldatud meeleolutõus provotseerib ka küsima, mis saanuks siis, kui Tolstoi naasnuks jalutuskäigult mingis teises seisundis – olles rõõmus, magamata, tarvitanud alkoholi vms. Meie vaidluse seisukohalt on nakatamistingimuste eiramisele kaks olulist tagajärge. Esiteks võib juhtuda, et kunstniku poolt läbi elatud ja teoses väljendunud võimas tunne ei pruugi vastuvõtjat nakatada, mistõttu ei saaks teost pidada kunstiks (Redpath 1960: 41). Teiseks kaasnevad nakatamistingimuste määratlematusega lõputud vaidlused selle üle, kas mingi objekt on kunstiteos või mitte, sõltuvalt meeleseisunditest, milles vastuvõtjad juhtuvad parasjagu viibima.

Ei ole siiski kindel, kas etteheide peab vett, sest Tolstoi traktaadis leidub kirjakohti, mis võimaldaksid tal nakatumise puudumist ära seletada. Tolstoi mainib, et inimene peab olema vaimselt terve (lk 119), ning viitab hiljem korduvalt võimalusele, et kunsti vastuvõtja kunsti-

12 Epidemoloogilist võrdlust kasutades: isegi kui gripp ei vali soo, hariduse, vaimse võimekuse jms alusel, ei ole iga inimene gripi vastuvõtuks sugugi võrdsest „valmis“ ning paljud võivad olla selle vastu koguni vaksineeritud.

meel (maitse) võib olla rikutud või atrofeerunud (lk 155, 184). Paraku tundub, et neist kitsendustest ei piisa. Kui „Kuningas Oidipuse“ etendusel saalis keegi naerab, eriti siis, kui Oidipus avastab, et ta on oma isa mõrvar ja et ta naine on ennast tapnud (Battin jt 1989: 72), ei pruugi see ilmutada – vastupidiselt saalis istujate arvamusele – vajakajäämisi mitte vaimsetes, vaid tõlgenduslikes võimetes. Tegemist võib olla tundega, mis lähtub teose teisiti- või koguni vääritimõistmisest, mitte tingimata kunstimeele rikutuse või atrofeerumisega. Pealegi tüürib neile puudustele osutamine Tolstoid tsirkulaarsusesse, mis meenutab traditsioonilisi maitsevaidlusi. Sest probleem on ju õigupoolest selles, et Tolstoi kipub rikutust või atrofeerumist määratlema võimetusena nakatuda.

Need tõsiasjad paistavad nii iseenesestmõistetavad, et konkreetsete tundeidentsuseta kunstiks saanud teoste otsimine ei vääri vaeva – neid oleks tohtult. Nimetatud etteheidete kehtivuse puhul oleks Tolstoi valiku ees: kas asendada faktilise tundeidentsuse nõue potentsiaalse tundeidentsuse nõudega: kunst on miski, mis võib esile kutsuda samu tundeid mis autoril, või mõõnda, et tundeidentsus ei iseloomusta kogu kunsti, vaid üksnes normatiivses mõttes kiiduväärseid taieiseid (nt ideaalset kunsti). Paljud ongi arvanud, et Tolstoi eesmärk on peasjalikul ideoloogiline – revideerida üdini intellektualistlikku lääne kunstitraditsiooni, mis on pannud teose loomise ja vastuvõtu sõltuvusse suurest hulgast kunstitehnilistest, kunstiajaloolistest ja muudest teadmistest.

5. Kas Tolstoi kunstidefinitsioon on piisav?

Isegi kui Tolstoi kunstidefinitsioon esitaks üksipulgi kõik kunstiks olemise tarvilikud tingimused, ei tähendaks see automaatselt seda, et need tingimused on koosvõetuna kunsti määratlemiseks piisavad. Paistab leiduvat mitmeid kunstivälised tegevusi, mis võivad tundeid edastada just sel viisil, nagu Tolstoi kunstimääratlus sätestab, sundides meid seega järeldama, et Tolstoi kunstidefinitsioon on liiga avar. Näiteks Saam Trivedi väitel võiksid päevikud kutsuda lugejal esile samu tundeid mis päeviku autoril (Trivedi 2004: 45). Analoogete vastuargumentide rida saab mõistagi pikendada. Kujutlegem näiteks olukorda, kus üks isik armastab teist isikut, ent kuna armastus ei ole vastastikune, otsustab õnnetuke selle vea parandamiseks kasutada mitmesuguseid „väliseid märke“ (kingib lilli, saadab kaarte, teeb kingitusi jne), mis toobki lõppkokkuvõttes kaasa vastuarmastuse. Või võtame veel ühe, seekord negatiivsele tundele tugineva näite. Klienditeenindaja märkab, et üks nende supermarketi sageli külastav klient käitub pidevalt matslikult (paiskab segi lettidel olevat kaupa jne). Viimaks on töötaja nii raevunud, et otsustab matslikku klienti teatud lõksu abil „õpetada“ – ta asetab kaubad riulitel nii, et need väiksemagi puudutuse korral kliendile peale varisevad. Klient lähebki lõksu ning saades aru, et see oli üles seatud just temale, satub samuti raevu.

Tõsi, kuigi päevikut, armastuse avaldamist ja supermarketi kliendikäitumist me kunstiks ei pea, sõltub nende vastuväidete edukus sellest, millise tundeidentsuse teooria me saame Tolstoile omistada. Tundeidentsus on suhteline asi. Tunded võivad olla liigi mõttes samad,

kuigi neil võib olla erinev objekt. Kui võtta aluseks Tolstoi näide poisist, kes nakatab kuulajaid hundihirmuga, siis ilmneb, et ülekantavatel tunnetel on identne objekt, kuid armastuse ja supermarketi näites (kus tunded küll samad, ent vastastikused) selline identsus puudub.¹³ Nimetatud etteheidet on siiski üsna kerge objekti-identseks timmida. Carroll kujutlebki näiteks isikut, kes on just katkestanud suhte oma armastatuga, keda ta teataval põhjustel nüüd kogu hingest põlgab. Seetõttu kirjutab ta endisele armastatule emotsionaalse kirja, kus ta oma tundeid detailselt kirjeldab, ning too hakkabki ennast samal moel põlgama. Niisiis, kuigi sel juhul on tegemist sama tundeobjekti, „väliste märkide“ ja nakatamisega, ei peaks me sellist põlguskirja siiski kunstiks. (Carroll 1999: 78.)

Ometi on Trivedi ja Carrolli vastuväidetel paar iluviga. Neil tuleks lisaklausliga tagada, et nimetatud kirjalikud tundeväljendused ei kvalifitseeruks kirja või päeviku žanri kuuluvaks kirjandus(kunsti)teoseks. Pealegi, Tolstoi kunstimääratluse tähelepanelikul lugemisel leiame, et tunde adressaati on kirjeldatud mitmuses („teistele“), ent vaatamata asjaolule, et tänapäeval leidub sageli juhtumeid, kus armusuhete „must pesu“ tuleb laiemalt avalikuks, olid sellised kirjad vähemasti Tolstoi aegadel suunatud ühele, kirjutajast erinevale isikule. Niisiis on Tolstoi kunstiteooria immuunne ka enesele kirjutatud nakatavate kirjade vastu. Näiteks selliste, nagu neid kirjutas „Nakstitrallide“ Muhv,¹⁴ või selliste, nagu neid võiksid vastastikku kirjutada Charlie Baileygates ja Hank Evans – Jim Carrey poolt kehastatud lõhestunud isiku kaks poolt filmis „Me, Myself & Irene“. Veelgi halvemad lood on Trivedi päevikunäitega, sest erinevalt kirjast, mis on kirjutatud ühele, kirjutajast erinevale isikule, on päevikud kirjutatud kirjutajale endale, nii et sel päevikul, samuti sellele tugineval etteheitel on ekslik adressaat.

Tegelikult saab Tolstoi kunstimääratluse ebapiisavust tõendada ilma isikusamasuse spekulatsioonidetagi. Kujutleme näiteks opositsioonipoliitikut, kes elas (või elab) läbi tugevaid tundeid mõne valitsuskabineti liikme (ministri) suhtes. Kuna ta soovib, et neist tundeist nakatuks ka teised inimesed – võimalikult suur valijate hulk – komponeerib ta (seda tunnet taas läbi elades) vihakõne ning esitab selle miitingul. Masside psühholoogiat arvesse võttes on sel juhul võimalik, et rahvas saabki neist tunnetest nakatatud – neid valdab selle ministri suhtes just seesama vihatunne. Ent isegi kui poliitiku retoorilised ja oraatorlikud võimed

13 Diffey väitel on poisi hirm ja kuulajate hirm olulises mõttes väga erinevad. Viimane sisaldab endas narratiivset huvi „mis juhtub järgmisena“, seevastu poisi kohtumisel hundiga sellist huvi olla ei saanud. (Diffey 1985: 35–36.)

14 „Naksitrallides“ ei leidu kirjakohta, mis kinnitaks, et Muhv elas need tunded läbi ka kirjutamisel, kuigi ta võis loota, et need tunded tekivad kirja lugemisel, pärast kirja kättesaamist (vt Raud 1984: 80–81).

oleksid parimate Ateena ja Rooma kolleegide tasemel, ei ole sellistel juhtudel valdavalt tegemist kunstiteostega.¹⁵

Vahekokkuvõttena tuleks muidugi toonitada, et üksikute etteheidete paikapidavus sõltub paljuski nende konkreetsete kunsti- ja kunstiväliste nähtuste tõlgendamisest, mida Tolstoi teooriale n-ö nina peale visatakse. Vaatamata sellele ei leidu ilmselt ühtegi analüütilist esteetikut, kes soostuks väitma, et Tolstoi kunstimääratlus on ekstensionaalselt adekvaatne – et see tabaks eraldivõetuna kõigi kunstiteoste ühiseid tunnuseid, mis koosvõetuna ei haaraks endasse mitte midagi muud peale kunstiteoste. Ent mis tahes kunstiteooria õiglase hindamise vältimatuks eelduseks on teooria sisemise loogika ja ambitsiooni mõistmine. Seetõttu tuleks Tolstoi kunstimääratluse analüütilise kriitika puhul küsida ka seda, kas ja mis mõttes see üldse lähtub põhjendatud meta-teoreetilistest eeldustest.

6. Kas Tolstoi kunstiteooriat saab rehabiliteerida?

Analüütilise esteetika sildupõletav rünnak traditsiooniliste esteetikateooriate vastu lähtus sageli eeldusest, et nende teooriate eesmärgiks oli sõnastada kunsti olemuse reaaldefiniitsioon – tarvilikes ja piisavates tingimustes, mille edukuse mõõdupuuks on ekstensionaalne adekvaatsus (nt Weitz 1956). Paraku tekkis mitmetel analüütilistel esteetikutel endil kahtlus, et „traditsioonilisi“ teooriaid (Tolstoi, Clive Bell, Robin G. Collingwood) n-ö ühe vitsaga lüüa ei saagi – teooriate ambitsioonid on olnud heterogeensed, sisaldades endas näiteks kunsti-praktika (või teatud kunstiliigi) õigustamist, hindamist (sh ümberhindamist) või kunsti ja kunstimõiste seletamist ja selgitamist (Brown 1971, Snoeyenbos 1978, Matthews 1979; Tilghman 1984, 1989).

Howard Mounce'i arvates mõistetakse Tolstoi teooriat vääriti, kui selle tõlgendused rajatakse traktaadi üksikutele kirjakohtadele ning seejärel seda mõne vastunäite abil kritiseeritakse (Mounce 2001: 18–28). Tema väitel pole Tolstoi huvitatud mitte sõna *kunst* defineerimisest, vaid kunsti mõistmise edendamisest. Viimane nõuab näidete toomist – osutamist „kunstiliste tegevuste kesksetele juhtumitele“ ja „keskse tähtsusega tunnustele“.¹⁶ Just lihtsa näitlikustamise eesmärgil kujutleb Tolstoi juhtumit poisist, kes etendab kohtumist hundiga nii elavalt, et inimesed tunnevad, justkui oleks nad ise hundiga vastakuti sattunud. Mounce'i

15 Maksim Gorki meenutab, et Tolstoi oli kunagi Tšehhovile helistades ütelnud: „Täna on mul nii hea päev, hinges on niisugune rõõm, et ma tahaksin, et ka teie oleksite rõõmus. Iseäranis teie! Te olete väga hea, väga.“ (Gorki 1959: 559–560.) Juhul kui Tšehhov nakatus Tolstoi rõõmust, tuleks seda kõnetki pidada kunstiteoseks.

16 Mounce'i sõnul on defineerimine tänamatu tegevus, sest vastuargumentide leidmise puhul tuleb definitsioon kõrvale heita ja asuda uue otsingule. Kuid näidete toomise puhul on ette teada, et me pole ammendavad – me ei pea iga täienduse puhul saavutatut hülgama, sest vajadusel võime näitevaramut täiendada.

arvates õpetab see näide meile eeskätt seda, et poiss on sündinud jutuvestja – temas on midagi, mis on omane kunstnikule. Tõeline kunstnik on keegi, kes kutsub meis esile kogemusi, mida me ise ei ole eales kogenud. Lisaks mõistame nüüd ka seda, mis jääb vajaka neil (nt mõnel teisel kujutletaval poisil), kelle pajatused kohtumisest hundiga meid nakatada ei suutnud.

Me ilmselt nõustuks, et hea kunstiteooria haarab esmajärjekorras kunstipraktika keset, mitte avangardset marginaaliat (vt Zangwill 2007: 59–81), ega eitaks, et kunst võimaldab näha ja tunda maailma läbi kellegi teise silmade (vt Nussbaum 1990). Kahjuks ei ole kindel, kas me saame neid iseenesest adekvaatseid vaateid omistada Tolstoile – vähemasti Mounce'i intra- ja ekstratekstuaalsed tõendid on seks puhuks liiga napid. Mounce'i fraseoloogias („kesksed juhtumid“, „kunsti tunnused, mis on keskse tähtsusega“, „kesksed tunnusjooned kunstis“) jääb selgusetuks, kas tegemist on Tolstoi vaadetega tegelikust kunstipraktikast (deskriptiivne tsentrism) või üksnes eelistustega sellest, mis on kunstis oluline või tähtis (normatiivne tsentrism). Diffey väitel osutavad ka rivaalitsevad teooriad (nt Belli formalism) mingitele kesksetele tunnusjoontele ning pole sugugi ilmne, et Tolstoi teooria teeb seda neist edukamalt (Diffey 2003: 326). Kuigi Belli peateose sünniks oli Tolstoi siit ilmast juba lahkunud, võiks koguni väita, et kunstitahke selgitav eesmärk oli ka neil teooriatel, mida Tolstoi oma traktaadis tuliselt kritiseeris.

Isegi kui Tolstoi teooria sisaldab kunsti definitsiooni, ei pruugi sellel tema teorias olla just niisugune roll, nagu analüütikud väitsid. Mõnede arvates pole õige jätta traditsioonilisest esteetikateooriast muljet, justkui kannustaks teoreetikuid defineerima eelkõige huvi teada saada või teada anda, kas mingi meie ees seisev asi on kunstiteos (Leddy 1993, Anderson 2000). Nimetatud autorid ei maini küll Tolstoid, kuid vihjet tasuks tõsiselt võtta. Märgakem näiteks, et Tolstoi kunstiteooria analüütilised formulatsioonid on sõnastatud kunstiteosest, mitte aga kunstitegevusest lähtuvalt, nagu seda tegi Tolstoi, ning tundub, et teoreetilises plaanis ei ole tegemist sugugi süütu nihkega. Sest kui me formuleerime definitsiooni kunstiteose mõiste kaudu, siis me justkui oleme võtnud eelduse, et definitsiooni tuleb mõista episteemiliselt. Sel puhul oleme kunsti tuvastajana justkui ühel liinil oletatava teose ja selle taga oleva kunstnikuga (kelle tunnet soovime tuvastada). Seevastu Tolstoi kombel kunsti tegevusena määratledes kujutleme end pigem kõrvaltvaataja positsioonile (vasakul kunstnik, keskel teos ja paremas servas kunsti vastuvõtja). Kuigi ma selle nihke konsekventse ei jõua siin pikemalt uurida, saab tõdeda vähemasti üht: paljud analüütilised esteetikud uurivadki Tolstoi kunstidefinitsiooni puhul üksnes selle episteemilist võimekust, kuigi pole mingit tagatist, et Tolstoi oma määratluselt sellist töökindlust üldse lootis.

Pealegi võib küsida, kuidas leiab esteetik kunstiteoste hulga, mille alusel ta Tolstoi kunstimääratluse ekstensionaalset adekvaatsust takseerib? Guy Sircello väitel tugines esimese laine analüütiliste esteetikute kriitika (nt Kennick 2003 [1958]) traditsiooniliste teooriate suhtes kahtlasele eeldusele, justkui seisaks meie kõigi ees selgete piiridega kunsti-

teoste hulk, mille olemust nood traditsioonilised esteetikud (sh Tolstoi) polevat suutnud ära tabada (Sircello 1973). Ent sellist Archimedese punkti, kus kõikide traditsiooniliste definit-sioonide puudused meil just nagu peopeal näha oleks, ei ole võimalik ette kujutada. Niisiis, Sircello väitel pole defineerimise põhiprobleem etteantud teostehulgast ühtesiduva definee-riva essentsi tuvastamises, vaid justnimelt selle teostehulga määratlemises, kust seda defi-neerivat omadust otsida, ning selle suhtes ei ole analüütikud sugugi soodsamas positsioonis kui traditsioonilised teooriad (sh Tolstoi oma).

Siiski, Tolstoi traktaadi teatud lähilugemine võimaldab õigustada ka ekstensionaalsest adekvaatsusest lähtuvat kriitikat. N-ö immanentne kriitika on oma loomult kaheosaline protsess, milles tuleb esmalt tuvastada need meta-filosoofilised eeldused, mida konkreetne teooria teiste teooriate kriitikas rakendab (s.t mida ja kuidas teistele teooriatele ette heide-takse) ning seejärel kontrollida seda teooriat ennast samade eelduste alusel. Selline kriitika lähtub kreedost, et kui miski on filosoofilises mõttes taunitav, siis on selleks just nimelt teguviis, kus teiste teooriaid kritiseeritakse ühtede standardite alusel, ent enda teooria puhul unustatakse seda teha.

Ent see, mida me immanentse kriitika tarvis Tolstoilt leiame, on vägagi kõnekas. Näiteks, Tolstoi väidab selgelt, et iluteooriad ei ole piisavalt üldised ning erisugused ilumääratlused „määravad ainult mõnede kunstiteoste mõningaid jooni ning ei hõlma kaugeltki kõike, mida inimesed on alati kunstiks pidanud ja nüüdki peavad” (lk 49); et füsioloogilisest mõjust lähtuv määratlus (kunst kui meeldiva elamuse edastamine) „on ebatäpne, sest selle alla võivad käia paljud teised inimtegevused, [...] kaunite rõivaste ja meeldivate lõhnaõlide, ning isegi toitude valmistamine” (lk 54); et kogemuslik määratlus (kunst kui emotsioonide avaldus) „on ebatäpne sellepärast, et inimene võib joonte, värvide ja sõnade vahendusel ilmutada emotsioone, ilma et ta selle ilminguga teistele mõjuks, mispuhul see ilming ei ole kunst”; et James Sully määratlus on ebatäpne, kuna selle alla saaks kuuluda „trikkide näitamine, võim-lemisharjutused ja teised tegevused, mis pole kunst, ning vastupidi, paljud asjad, mis paku-vad ebameeldivat elamust, näiteks süngelt julm stseen poeetilises kirjelduses või teatris, kujutavad endast vaieldamatult kunstiteoseid” (lk 55).

Hetkel pole üldsegi oluline, kas Tolstoi etteheited peavad paika. Oluline on see, et nime-tatud teooriaid „ebatäpsustes” süüdistades seob Tolstoi end eeldusega, et kunstidefinitsioon peab olema mahult paras – see ei tohiks olla liiga kitsas (jätma välja asju, mida peame kunstiks) ega ka liiga avar (käsitlema kunstiteostena asju, mis kunst pole). Sellest lähtudes ei tohiks Tolstoi olla oma kunstimääratluse ekstensionaalsest kriitikast sugugi löödud, kuigi ta ilmselt sooviks, et see ei oleks ta teooria ainus proovikivi.

Kokkuvõte

Artiklis käsitlesin Lev Tolstoi kunstidefinitsiooni anglo-ameerika esteetika kontekstis. Esmalt sõnastasin Tolstoi kunstidefinitsiooni kanoonilise formulatsiooni – miski on kunstiteos

siis ja ainult siis, kui isik, kes elab läbi tunde(d), põhjustab väliste märkide abil vastuvõtjais samade tunnete läbielamise – ühes sellesse kätketud põhimõistete: loome-, meediumi-, ja vastuvõtutingimuse kanoonilise tõlgenduse. Tolstoi kunstidefinitsiooni analüüs ekstensionaalse adekvaatsuse alusel näitas, et kuigi mõned tüüpilised etteheited Tolstoi kunstimääratlusele on elimineeritavad, ei osutunud ükski nimetatud kolmest tarvilikust tingimusest eraldi võetuna tarvilikuks ega koosvõetuna piisavaks. Senised, ekstensionaalse analüüsi haardest vabaneda püüdvad Tolstoi meta-esteetilise (tsentristliku) rehabiliteerimise katsed ei ole saavutanud loodetud eesmärki. Tolstoi kunstiteooria immanentne kriitika (teooria vaagimine samadelt eeldustelt, millelt see ise kritiseerib oponeerivaid teooriaid) paljastas, et Tolstoi kunstidefinitsiooni kriitika ekstensionaalse adekvaatsuse põhjal ei ole aluseta, kuigi see ei pea olema teooria ainus mõõdupuu.

Kirjandus

- Anderson, James C.** 2000. *Aesthetic Concepts of Art. – Theories of Art Today.* Ed. N. Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 65–92.
- Barran, Thomas** 1992. *Rousseau's Political Vision and Tolstoy's What is Art? – Tolstoy Studies Journal*, Vol. 5, pp. 1–13.
- Barwell, Ismay** 1986. *How Does Art Express Emotion? – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, No. 2, pp. 175–181. – DOI: 10.2307/430558.
- Bates, Stanley** 1989. *Tolstoy Evaluated: Tolstoy's Theory of Art. – Aesthetics: A Critical Anthology.* Ed. G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin. New York: St. Martin's Press, pp. 64–72.
- Battin, Margaret P., John Fisher, Ronald Moore, Anita Silvers** (Eds.) 1989. *Puzzles About Art: An Aesthetics Casebook.* New York: St. Martin's Press.
- Beardsley, Monroe C.** 1981 [1958]. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism.* Indianapolis: Hackett.
- Beardsmore, Richard W.** 1971. *Art and Morality.* London: Macmillan. – DOI: 10.1007/978-1-349-00952-7.
- Brown, Lee** 1971. *Traditional Aesthetics Revisited. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, No. 3, pp. 343–351. – DOI: 10.2307/428977.
- Budd, Malcolm** 1989. *Music and the Communication of Emotion – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 2, pp. 129–138. – DOI: 10.2307/431825.
- Budd, Malcolm** 2003 [1985]. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories.* London: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203420218.
- Carroll, Noël** 1999. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction.* London and New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203197233.
- Casey, Edward S.** 1971. *Expression and Communication in Art. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, No. 2, pp. 197–207. – DOI: 10.2307/429538.
- Chandler, Frank W.** 1936. *Expression and Communication. – The Sewanee Review*, Vol. 44, pp. 153–163.
- Collingwood, Robin George** 1938. *The Principles of Art.* Oxford: Clarendon Press.

- Croce, Benedetto** 1998. Esteetika kui väljendusteadus ja üldlingvistika. Teooria ja ajalugu. Tlk J. Sild. Tartu: Ilmamaa.
- Daniels, Charles B.** 1974. Tolstoy and Corrupt Art. – *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 8, No. 4, pp. 41–49. – DOI: 10.2307/3332027.
- Davies, Stephen** 2006. *The Philosophy of Art*. Malden, MA: Blackwell.
- Denner, Michael A.** 2003. Accidental Art: Tolstoy's Poetics of Unintentionality. – *Philosophy and Literature*, Vol. 27, No. 2, pp. 284–303. – DOI: 10.1353/phl.2003.0042.
- Dickie, George** 1997. *Introduction to Aesthetics: an Analytic Approach*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Dickie, George, Richard Sclafani, Ronald Roblin** (Eds.) 1989. *Aesthetics: A Critical Anthology*. New York: St. Martin's Press.
- Diffey, Terence J.** 1985. *Tolstoy's What is Art?* London: Croom Helm. – DOI: 10.4324/9781315770727.
- Diffey, Terence J.** 1991. *The Republic of Art and Other Essays*. New York [etc.]: Lang.
- Diffey, Terence J.** 2003. Tolstoy on Aesthetics: What is Art? By H. O. Mounce. – *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 3, pp. 324–326. – DOI: 10.1093/bjaesthetics/43.3.324.
- Ducasse, Curt John** 1928. What has Beauty to do with Art? – *The Journal of Philosophy*, Vol. 25, Issue 7, pp. 181–186. – DOI: 10.2307/2014088.
- Ducasse, Curt John** 1964. Art and the Language of the Emotions. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No. 1, pp. 109–112. – DOI: 10.2307/428143.
- Eldridge, Richard** 2003. *An Introduction to the Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press. – DOI: 10.1017/CBO9781139164740.
- Elliott, Raymond Kenneth** 1967. Aesthetic Theory and the Experience of Art. – *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 67, No. 1, pp. 111–126. – DOI: 10.1093/aristotelian/67.1.111.
- Emerson, Caryl** 2002. Tolstoy's Aesthetics. – *Cambridge Companion to Tolstoy*. Ed. D. T. Orwin. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 237–251. – DOI: 10.1017/ccol0521792711.013.
- Emery, Jacob** 2011. Art is Inoculation: The Infectious Imagination of Leo Tolstoy. – *The Russian Review*, Vol. 70, Issue 4, pp. 627–645. – DOI: 10.1111/j.1467-9434.2011.00632.x.
- Feagin, Susan L., Patrick Maynard** (Eds.) 1997. *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Fenner, David E. W.** 2003. *Introducing Aesthetics*. Westport, CT: Praeger.
- Freeland, Cynthia** 2001. *But is it Art? An Introduction to Art Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Freeman, Damien** 2014. *Art's Emotions: Ethics, Expression and Aesthetic Experience*. London: Routledge. – DOI: 10.4324/9781315729985.
- Garrod, Heathcote William** 1935. *Tolstoy's Theory of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldenweiser, Aleksander** 1960. Tolstoi läheduses (katkendeid). – *Tolstoi läheduses*. Koost ja tlk E. Pillesaar. Tallinn: Ajalehtede ja Ajakirjade Kirjastus, lk 38–52.
- Gorki, Maksim** 1959. *Jutustusi. Mälestusi*. Tlk F. Tuglas jt. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Graham, Gordon** 1997. *Philosophy of The Arts: An Introduction to Aesthetics*. London, New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203131794.

Guyer, Paul 2008. Form and Feeling: Aesthetics at the Turn of the Century. – The Cambridge History of Philosophy 1870–1945. Ed. T. Baldwin. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 348–361. – DOI: 10.1017/CHOL9780521591041.029.

Hanfling, Oswald (Ed.) 1992. Philosophical Aesthetics. Oxford: Blackwell.

Hare, Richard 1957. Did Tolstoy Correctly Diagnose the Disease of 'Modern' Art? – The Slavonic and East European Review, Vol. 36, No. 86, pp. 181–188.

Hospers, John 1969. The Concept of Artistic Expression. – Introductory Readings in Aesthetics. Ed. J. Hospers. New York: The Free Press, pp. 142–167.

Hospers, John 1982. Understanding the Arts. Englewood Cliffs, New Jersey. Prentice-Hall.

Hospers, John 1985. Artistic Creativity. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 43, No. 3, pp. 243–255. – DOI: 10.2307/430638.

Hughes, Richard Ieuan Garth 1993. Tolstoy, Stanislavski, and the Art of Acting. – Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51, No. 1, pp. 39–48. – DOI: 10.2307/431969.

Jahn, Gary R. 1975. The Aesthetic Theory of Leo Tolstoy's What Is Art? – Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 34, No. 1, pp. 59–65. – DOI: 10.2307/428645.

Joad, Cyril Edwin Mitchinson 1996. Sissejuhatus filosoofiasse. Tlk U. Masing. Tartu: Ilmamaa.

Juske, Ants, Jaak Kangilaski, Reet Varblane 1994. 20. sajandi kunst. Tallinn: Kunst.

Kelomees, Raivo 1993. Sürréalism. Tallinn: Kunst.

Kennick, William 2003 [1958]. Kas traditsiooniline esteetika tugineb eksimusele? Tlk M. Volt. – Looming, nr 2, lk 236–252.

Kennick, William E. (Ed.) 1964. Art and Philosophy. Readings in Aesthetics. New York: St. Martin's Press.

Khatchadourian, Haig 1965. The Expression Theory of Art: A Critical Evaluation. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 23, No. 3, pp. 335–352. – DOI: 10.2307/428180.

Knox, Israel 1930. Tolstoy's Esthetic Definition of Art. – The Journal of Philosophy, Vol. 27, Issue 3, pp. 65–70. – DOI: 10.2307/2014601.

Leddy, Thomas 1993. The Socratic Quest in Art and Philosophy. – The Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol. 51, No. 3, pp. 399–410. – DOI: 10.2307/431512.

Lessing, Gotthold Ephraim 1965. Laokoon ehk maalikunsti ja poeesia piiridest. – Valitud teosed. Tlk R. Kulpa. Tallinn: Eesti Raamat, lk 328–449.

Long, Todd R. 1998. A Selective Defence of Tolstoy's What is Art? – Philosophical Writings, No. 8, pp. 15–25.

Loog, Alvar 2014. Anakronistlik vastus anakronistlikule küsimusele. – Sirp, 24.07.

Lyas, Colin 1999. Aesthetics. London: University College London Press. – DOI: 10.4324/9780203166819.

Matthews, Robert J. 1979. Traditional Aesthetics Defended. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 38, No. 1, pp. 39–50. – DOI: 10.2307/430043.

Maude, Aylmer 1924. Tolstoy on Art. London: Oxford University Press.

Mounce, Howard Owen 2001. Tolstoy on Aesthetics: What is Art? Aldershot, UK: Ashgate.

Noyes, George Rapall 1918. Tolstoy. New York: Duffield & Company.

- Nussbaum, Martha** 1990. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Osborne, Harold** 1955. *Aesthetics and Criticism*. London: Routledge, Kegan Paul.
- Plehhhanov, Georgi** 1963. *Kunst ja Kirjandus*. Tlk A. Kleinot. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Rader, Melvin** (Ed.) 1973. *A Modern Book of Esthetics. An Anthology*. New York [etc.]: Holt, Rinehart and Winston.
- Raud, Eno** 1984. *Naksitrallid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Redpath, Theodore** 1960. *Tolstoy*. London: Bowes and Bowes.
- Richards, Ivor Armstrong** 2002 [1924]. *Principles of Literary Criticism*. London and New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203278901.
- Robinson, Douglas** 2007. Tolstoy's Infection Theory and the Aesthetics of De- and Repersonalization. – *Tolstoy Studies Journal*, Vol. 19, pp. 33–53.
- Robinson, Douglas** 2008. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rolland, Romain** 1928. *Tolstoi elu*. Tlk K. Martinson. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus.
- Santayana, George** 2009. *Ilutunne. Esteetikateooria visand*. Tlk K. Ligi. Tartu: Ilmamaa.
- Schiller, Friedrich** 1961. *Esseesid: Inimese esteetilisest kasvatuses*. Sari kirju. Tlk Ü. Torpats. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Scruton, Roger** 1974. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. London: Methuen.
- Sesonske, Alexander** (Ed.) 1965. *What Is Art? Aesthetic Theory from Plato to Tolstoy*. Oxford: Oxford University Press.
- Sheppard, Anne** 1987. *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Shiner, Larry, Yulia Kriskovets** 2007. The Aesthetics of Smelly Art. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, No. 3, pp. 273–286. – DOI: 10.1111/j.1540-594X.2007.00258.x.
- Singer, Irving** 2010. *Modes of Creativity: Philosophical Perspectives*. Cambridge: The MIT Press.
- Sircello, Guy** 1973. Arguing About „Art“. – *Language and Aesthetics: Contributions to the Philosophy of Art*. Ed. B. R. Tilghman. Lawrence: The University Press of Kansas, pp. 65–86.
- Sirridge, Mary, Adina Armelagos** 1977. The In's and Out's of Dance: Expression as an Aspect of Style. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 1, pp. 15–24. – DOI: 10.2307/430745.
- Snoeyenbos, Milton H.** 1978. On the Possibility of Theoretical Aesthetics. – *Metaphilosophy*, Vol. 9, Issue 2, pp. 108–121. – DOI: 10.1111/j.1467-9973.1978.tb00887.x.
- Sparshott, Francis E.** 1963. *The Structure of Aesthetics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Stolnitz, Jerome** 1960. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Šilbajoris, Rimvydas** 1991. *Tolstoy's Aesthetics and His Art*. Columbus: Slavica.
- Zangwill, Nick** 2007. *Aesthetic Creation*. Oxford: Oxford University Press. – DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199261871.001.0001.

- Zika, Fay** 2005. Tactile Relief: Reconsidering Medium and Modality Specificity. – *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, No. 4, pp. 426–437. – DOI: 10.1093/aesthj/ayi052.
- Tilghman, Benjamin R.** 1970. The Expression of Emotion in the Visual Art: A Philosophical Inquiry. The Hague: Martinus Nijhoff. – DOI: 10.1007/978-94-010-3226-1.
- Tilghman, Benjamin R.** 1984. But Is It Art? The Value of Art and the Temptation of Theory. Oxford: Blackwell.
- Tilghman, Benjamin R.** 1989. Reflections on Aesthetic Theory. – *Aesthetics: A Critical Anthology*. Ed. by G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin. New York: St. Martin's Press, pp. 160–170.
- Todd, George F.** 1972. Expression without Feeling. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, No. 4, pp. 477–488. – DOI: 10.2307/429462.
- Tolstoi, Lev** 1898a = Л. Н. Толстой, Что такое искусство? Типография Товарищества И. Д. Сытина. Москва, 1898.
- Tolstoy, Leo N.** 1898b. What is Art? Transl. A. Maude. London: The Brotherhood Publishing Co.
- Tolstoi, Lev N.** 1898c. What is Art? Transl. C. Johnston. Philadelphia: Altemus.
- Tolstoy, Leo** 1995. What is Art? Transl. R. Pevear, L. Volokhonsky. London: Penguin.
- Tolstoi, Lev** 2007. Mis on kunst? Tlk K. Pruul. – *Vikerkaar*, nr 10–11, lk 149–153.
- Tolstoi, Leo** 2014. Mis on kunst? Tlk A. Ksenofontov. Tartu: Ilmamaa.
- Tomas, Vincent** 1996. Introduction. – Leo N. Tolstoy. What is Art? Indianapolis: Hackett, pp. vii–xii.
- Tormey, Alan** 1971. The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics. Princeton: Princeton University Press.
- Townsend, Dabney** 1998. An Introduction to Aesthetics. Malden, Oxford: Blackwell.
- Trivedi, Saam** 2004. Artist-Audience Communication: Tolstoy Reclaimed. – *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 38, No. 2, pp. 38–52. – DOI: 10.2307/3527315.
- Weitz, Morris** 1950. Philosophy of the Arts. Cambridge, MA: Harvard University Press. – DOI: 10.4159/harvard.9780674436626.
- Weitz, Morris** 1956. The Role of Theory in Aesthetics. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1, pp. 27–35. – DOI: 10.2307/427491.
- Wilkinson, Robert** 1992. Art, Emotion and Expression. – *Philosophical Aesthetics*. Ed. O. Hanfling. Oxford: Blackwell, pp. 179–238.
- Volt, Marek** 1999. Kunstnikukeskne kognitivism esteetikas. – *Akadeemia*, nr 9, lk 1903–1916.
- Volt, Marek** 2002. Controversy about the Traditional Theory in Aesthetics. – *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, Vol. 15, No. 1–2, pp. 123–133.
- Volt, Marek** 2006. Esteetikast. Tallinn: Sirp.
- Õnnepalu, Tõnu** 2015. Lõpetuse ingel. (Loomingu Raamatukogu, 8–9.) Tallinn: Kultuurileht.

Marek Volt – PhD (2007), TÜ filosoofia ja semiootika instituudi teadur ja toimetaja. Peamised uurimissuunad: esteetika/kunstifilosoofia (kunsti definitsioon ja hindamise loogika), prostitutsioonifilosoofia.

E-post: marek.volt[at]ut.ee

Art as emotional infectiousness: Lev Tolstoy's definition of art in the analytical perspective*Marek Volt***Keywords:** aesthetics, art philosophy, definitions, emotions, analytical philosophy

My article discusses Tolstoy's theory of art in the context of Anglo-American aesthetics. Although Tolstoy's *What is Art* touches upon a very wide spectrum of subjects (the place of art in the world, justification of sacrifices made for completing art works, criticism of previous theories of aesthetics, especially of the theory of beauty, defining of art as the expression of feelings, judging of art as such based on the religious knowledge of the era, action mechanisms of beauty/pleasure-centred art, consequences, conditions of the value of art, the relations between art and science, etc.), it has mainly been examined from the aspects of judging and defining of art.

The article focuses on Tolstoy's definition of art and consists of three notional parts. First, I present the canonical formulation of Tolstoy's definition of art – something is a work of art if and only if the person, who lives through the feeling(s), causes by external signs that the recipients live through the same feelings. I also present the canonical interpretation of its main concepts – the conditions for creation, transmitting and reception.

Second, I have an analytical insight into the criticism of the canonical treatment, displaying and commenting on, but also responding and complementing the presented arguments. The extensional adequacy-based analysis of Tolstoy's definition of art shows that although it is possible to eliminate some of the typical criticisms, none of the three necessary conditions was necessary by itself, nor were all three of them sufficient when taken together.

As Tolstoy's definition of art has sometimes earned quite serious criticism, then, as my third point, I also examine some possibilities for rehabilitating Tolstoy's theory of art: whether and in what sense can the extensional adequacy-based analysis of Tolstoy's definition of art be justified at all? So far, the attempts of meta-aesthetic rehabilitation of Tolstoy (e.g., Mounce centrism) have not achieved the expected result. Furthermore, the immanent criticism of Tolstoy's theory of art (criticism of the theory, based on the prerequisites it uses to criticize its opposing theories) reveals that the extensional adequacy-based criticism of Tolstoy's definition of art is justified, but it is not necessarily the only yardstick for the theory.

Marek Volt – PhD (2007), Research Fellow and Editor, University of Tartu, Institute of Philosophy and Semiotics. Main research interests: aesthetics, philosophy of art (definition of art, evaluation of art), philosophy of prostitution.

E-mail: marek.volt[at]ut.ee

Ben Highmore ja esteetiline uurijateadlikkus. Saateks

Epp Annus

Akadeemilised tõlkeartiklid valitakse tavaliselt nende kirjutiste hulgast, mis on juba klassikaks saanud või vähemalt on äratanud olulisel määral tähelepanu. Seekordne Methise tõlge on erandlik: tegu on artikliga, mis Methise trükkimineku ajaks polnud ajakirja Cultural Studies kaante vahel veel ilmunud. Nii et kui leidub lugeja, kes tellib endale nii ajakirja Methis kui Cultural Studies, siis ehk jõuavad artikli ingliskeelne algversioon ja eestikeelne tõlge tema lugemislauale üsna samal ajal.

Artikli värskus on seda olulisem, et artikli fookus on just käesolevas hetkes. Sussexi ülikooli professor Ben Highmore on üks Briti kultuuriuuringute juhtfiguuridest, mitmed tema viimase aja kirjutistest arutlevad kultuuriuuringute hetkeseisu üle, visandades sealjuures nii valdkonna ajaloolisi arenguhooni kui pakkudes arengutrajekte edaspidiseks (Highmore 2013, 2016). Siinne artikkel ongi huvitav kui mõtisklus kultuuri uurimise võimaluste üle käesolevas hetkes: Kuidas kirjutada? Millele tähelepanu pöörata? Millises laadis? Välja joonistub eneserefleksiivne, esteetikakeskne kirjutustrajekt, kus uurija enda väljendusviis on tähtsustatud koos uurimisainele lähenemise laadiga.

Ben Highmore'i nimi on seotud mitmete Briti kultuuriuuringute suundadega. Küllap kõige olulisem on tema roll Briti argielu uuringute eestvedajana (Highmore 2002a, 2002b, 2009a, 2011, 2017a), aga tähtsal kohal tema kirjutistes on olnud ka metakriitilised refleksioonid kultuuriuuringute rolli, meetodite, eelkäijate teemadel (Highmore 2006, 2009a, 2015), lisaks on ta avaldanud käsitlusi arhitektuurist, disainist, linnakultuurist ja laiemalt visuaalkultuurist (Highmore 2005, 2009b, 2014, 2017b). 2000. aastal Londoni ülikooli Birkbeck College'is kaitstud doktoritöö eesmärgiks oli argielu tõstmine kultuuri-uuringute akadeemilise uurimisobjekti staatusesse, selle töö põhjal ilmus 2001. aastal „Argielu ja kultuuriteooria. Sissejuhatus“ („Everyday life and cultural theory: An Introduction“) ning samal aastal ka „Argielu lugemik“ („Everyday Life Reader“). Need „täpselt õigel ajal“ ilmunud raamatud avasid tee paljudele teistele, nii et 2009. aastal pidi Michael Gardiner juba tõdema, et anglo-ameerika teadusmaailmas oli tekkimas argielu uurimuste uputus (Gardiner 2009: 383).¹ 2005. aastal ilmus Highmore'i „Linnamaastikud“ („Cityscapes: cultural readings in the material and symbolic city“), 2006. aastal monograafiline käsitus Michel de Certeau'st ja kultuurianalüüsi võimalustest („Michel de Certeau: analysing culture“). Järgnesid „Kultuurikired“ („A passion for cultural studies“, 2009) ja „Tavalised elud: uurimusi argipäevast“ („Ordinary lives: studies in the everyday“, 2011) – neis mõlemas on tähelepanu kesk-

1 Gardineri enda ülevaatlük „Critiques of everyday life: an introduction“ oli samuti esimeste hulgas (Gardiner 2002).

mes mitte ainult kultuuri kooshoidvad ideed ja tähendused, vaid ka energiad, meeleolud, kultuuri atmosfäär. Highmore'i sõnutsi: „Uskuda, et maailm on lame – see on lihtsalt arvamus, maailmale lisatud tähendus. Kaitsta tuliselt maailma lamedust ja eitada maa ümarust – sellega juba siseneme kultuurikirgede maailma. See on kultuurivorm, mis läheb korda.“ (Highmore 2009: ix.)

2008. aastal ilmus Ben Highmore'i koostatud „Disainikultuuri lugemik“ („The Design Culture Reader“), 2014. aastal laiemale publikule mõeldud toast tuppa liikuv Briti kodu analüüs („The Great Indoors: At Home in the Modern British House“). 2015. aastal lisandus Routledge'i „Meedia- ja kultuuriuuringute põhiideede“ sarjas sissejuhatulik „Kultuur“ („Culture“), 2017. aastal kaks raamatut korraga: kauaküpsenud käsitlus brutalismist 1950. aastate Briti tarbimiskultuuri taustal („The Art of Brutalism: Rescuing Hope from Catastrophe in 1950s Britain“) ning argielu-uurimuslik „Kultuuritunded“ („Cultural Feelings: Mood, Mediation and Cultural Politics“) – neist viimane jätkab „Kultuurikirgedes“ ja „Tavalistes eludes“ alguse saanud nüüdisaegsete afektiteooriatega suhestuvat kultuuri meeleolude ja tunde väljade analüüsi.

Artiklis „Esteetiline on oluline: kirjutamine ja kultuuriuuringud“ on üheks põhiküsimuseks ratsionaalse argumentatsiooni ja maailma paljususe seos. Eks ole nii, et kirjutades me selekteerime, reastame, jätame midagi välja, rõhutame mingeid aspekte teiste arvel, tekitame loogilise terviku, mis vastab akadeemilise kirjutuse nõuetele, mida sobib esitada teaduskraadi kaitsmiseks või teaduslikule ajakirjale. Highmore'i sõnutsi leiab nii aset „maailma distsiplineerimine“, kusjuures sama tegevus toimub teadagi ka argielus, kus me paratamatult ei saa tähelepanu pöörata ilmaelu igale üksikasjale. Küsimus on aga, mis läheb sellise korrastamis-tegevuse juures kaotsi. Kas ei jää nii uurijale kättesaamatuks maailm selle paljususes, kus erisugused jõud, energiad, meeleolud, aistingud, praktikad, ideed esinevad kaootilises ja lõputult kompleksses olekus, on pidevas muutumises ning vormivad pidevalt uusi vastasmõjude rägastikke? Highmore joonistab oma artiklis välja kultuuri-uuringute selle suuna, kus autorid on püüdnud hõlmata just nimelt maailma ilmnemise (*worlding*) mitmesust, on püüdnud tabada maailma olekut kui „kuuma segadust“ (*hot mess*), kui elavat kompleksust, mille edasiandmisel on üheks olulisemaks „tehnikaks“ kirjeldamine kui ilmakogemuse kõneldalaskmine. *Hot mess* -poeetika keskseks sümboliks tõuseb Highmore'i tekstis autoetnograafilist laadi vahepala, kus ta kirjeldab nii oma onu asju täis tuubitud eluruume kui ka Highmore'i enda – kultuurikriitiku – nii-öelda funktsionaalselt „valet“ pilku, mis omakorda huvitub asjadest korteris, selle asemel et sundida onu korterit korrastama. Highmore'i onu jaoks olid maailmast kadunud olulise ja ebaolulise hierarhiad, tema korterisse oli kuhjunud maailma paljusus sellisel viisil, et ka duširuum sai asjade ladestumise paigaks, selle esialgne funktsioon (pesemispaik!) oli kõrvale jäetud. Kultuurikriitiku pilk leiab sellest korterist elu kontsentraadi, perekonna mälukihid, aegade sadestused, funktsionaalse tegutsemise asendab esteetiline uuring.

Teine, intellektuaalse ratsionaliseerimisega vahetult seotud valdkond, mis artiklis esile tõuseb, ongi intellektuaalse töö esteetika. Highmore tuletab siinkohal meelde Hayden White'i ajaloolise poeetika projekti ning tema algatatud humanitaaria ja sotsiaalteaduste „kultuuristamist“ laiemalt. White'i projekti kaudu ei kerki mitte ainult küsimus intellektuaali esteetikast kui tekstiloomes ühest võimalikust alustalast, vaid jõuame edasi ka loogiliselt järgmise küsimuse juurde: kui oleme juba saanud esteetiliselt teadlikuks uurijaks – s.t uurijaks, kes pöörab lisaks uurimisaine esteetilistele kvaliteetidele erilist tähelepanu ka omaenda kirjutuslaadile –, siis kuidas me mõistame uurija-esteetikat? Kas realistliku romaani, ulmekirjanduse või hoopiski tegevuskunsti paradigmas? Kas traditsiooniliselt stiililise heakõla ja väljenduse väljendatu harmoonia poole püüeldes või uute esteetiliste vormidega katsetades? Kas püüame lugejat šokeerida või valmistada lugejale meeldivalt sõnastatud tekstiga mõnusamat lugemiselamust? Poststrukturealismis kõrgaeg, meenutab Highmore, tõi akadeemilisse kirjutusse julget uuenduslikkust, mida ehk võiks kõrvutada tegevuskunsti või mõne ulmekirjanduse allhoovusega. Järgneval äratõukumisperioodil naasti „rahulikuma“ (ja ka igavama) kirjutuslaadi juurde – millest, olgem ausad, valdav enamik uurijaist kunagi ei eemaldunudki. Akadeemiline elu omandas rütmi „üks rahastustaotlus korraga“, epateerimine ning vormilis-keelelised-esisitlised mängud jäid tahaplaanile, üksikute erandlike figuuride päralt. Eesti publikule võiks siinkohal meenutada Tallinnaski esinenud Alphonso Lingisti, kes pidas plenaarettekande taskulambi valgel, ettekande lehekülgi saalis laiali pildudes (ja kelle kirjutuslaad ei vaevu samuti traditsioonilist akadeemilist kaanonit jälgima).

Highmore'i artiklit lugedes võib tekkida küsimus, kas ei vii esteetiline lähenemine uurijatööle meid välja ilukirjanduse juurde. Eks ole ilukirjandus esmajoonel esteetiliselt tundlik maailmakirjeldamise viis? Teame ju, et nüüdisaegne ilukirjandus ei pea tingimata sisaldama fiktsionaalset, väljamõeldud lugu. Kavalamad võivad intellektuaalse esteetika printsiipide taga tõepoolest näha võimalust kirjanikukalduvustega kirjutajale: elada akadeemilise uurija rohkem kindlustatud elu, taotleda teadusgrante, samal ajal kirjutades maskeeritud romaane. Selles suunas viitab ka Highmore'i artikli lõppakord, pöördumine Stephen Muecke fiktokriitiliste kirjutiste juurde (vt Muecke 2016). Ent Muecke tööd osutavad selgelt ka kvalitatiivsele erinevusele romaanikirjaniku ja fiktokriitiku vahel: tabavate kirjelduste ja haaravate olupiltide maalimise juurest jõuab Muecke välja tabavate kriitiliste sõnastusteni, ilukirjaniku stiilitaju raamib siin põhilaadilt analüütiline maailmatunnetus. Mõjukatest uurijatest on sellise balansseerimise heaks näiteks ka Kathleeni Stewarti kirjutised: Stewart on avaldanud nii romaane kui ka laialdast tähelepanu äratanud antropoloogilisi uurimusi, viimastes leidub rohkelt afektiivselt laetud olukirjeldusi, mis haaravad lugejat kaasa just sellesama tundejõuga ja maailma avastamise energiaga, mis on omased heale romaanile (vt Stewart 2007, 2016).

Hea kirjanik liigutab lugejat edasi mööda narratiivseid ahelaid, õnnestunud uurijatöö võib küll liikuda nii ilukirjanduslikus kui kriitilises registris, aga kirjutise edasiviiv dünaamika asetub siiski kriitilisse registrisse. Või mine tea? Highmore'i artiklis joonistub selgelt välja just

neil päevil, otse meie silme ees asetleidev akadeemiliste ja ilukirjanduslike žanride piirjoonte järk-järguline hägustumine. Muidugi, see kõik on juba olnud, meenutagem või Roland Barthes'i hiliseid töid; žanre ja esitluslaade on ikka seganud ka feministlikud uurijad: lugegem kasvõi Iris Marion Youngi haaravat autoetnograafilist vahepala oma lapsepõlvest ja ema võimetusest kodutöödega hakkama saada essee „House and Home“ (Young 2001). On igatahes tänuväär, et afektiivse pöörde järgsetes² akadeemilistes diskussioonides on tähelepanu (taas) pöördunud uurijaesthetika võimalustele ning liigdistsiplineeritud akadeemiliste lähenemiste piiratusele. Selle diskussiooniga tasub kaasa minna.

Kirjandus

Annus, Epp 2015. Afekt, kunst, ideoloogia. Aeglase teooria manifest. – Vikerkaar, nr 3, lk 66–74.

Gardiner, Michael 2002. *Critiques of Everyday Life: An Introduction*. London and New York: Routledge.

Gardiner, Michael 2009. Book Review: *Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*, John Roberts (2006). London: Pluto. ISBN 0-745324-11-8. *Everyday Life: Theories and Practices From Surrealism to the Present*, Michael Sheringham (2006). Oxford. – *Space and Culture*, No. 12 (3), pp. 383–388. – DOI: 10.1177/1206331209337667.

Highmore, Ben 2002a. *Everyday Life and Cultural Theory*. London and New York: Routledge.

Highmore, Ben [Ed.] 2002b. *The Everyday Life Reader*. The Everyday Life Reader. London and New York: Routledge. – DOI:10.1037/a0017668.

Highmore, Ben 2005. *Cityscapes: Cultural Readings in the Material and Symbolic City*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Highmore, Ben 2006. *Michel de Certeau: Analysing Culture*. London: Continuum.

Highmore, Ben 2009a. *Passion for Cultural Studies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Highmore, Ben 2009b. *The Design Culture Reader*. London and New York: Routledge.

Highmore, Ben 2011. *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*. London and New York: Routledge.

Highmore, Ben 2013. *Feeling Our Way: Mood and Cultural Studies*. – *Communication and Critical/cultural Studies*, No. 10 (4), pp. 427–38. – DOI: 10.1080/14791420.2013.840387.

Highmore, Ben 2014. *The Great Indoors: At Home in the Modern British House*. London: Profile Books.

Highmore, Ben 2015. *Culture*. London and New York: Routledge.

Highmore, Ben 2016. *Formations of Feelings, Constellations of Things*. – *Cultural Studies Review*, No. 22 (1), pp. 44–67. – DOI: 10.5130/csr.v21i1.4413.

Highmore, Ben 2017a. *Cultural Feelings: Mood, Mediation, and Cultural Politics*. London and New York: Routledge.

2 Afektiivse pöörde kohta vt Annus 2015.

- Highmore, Ben** 2017b. *The Art of Brutalism: Rescuing Hope from Catastrophe in 1950s Britain*. New Haven: Yale University Press.
- Muecke, Stephen** 2016. *The Mother's Day Protest and Other Fictocritical Essays*. Lanham: Rowman & Littlefield International.
- Stewart, Kathleen** 2007. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press.
- Stewart, Kathleen** 2016. The Point of Precision. – *Representations*, No. 135 (1), pp. 31–44. – DOI: 10.1525/rep.2016.135.1.31.
- Young, Iris Marion** 2001. House and Home: Feminist Variations on a Theme. – *Feminist Interpretations of Martin Heidegger*. Ed. by N. Holland, P. Huntington. University Park: Pennsylvania State University Press, pp. 252–88.

Esteetiline on oluline: kirjutamine ja kultuuriuuringud¹

Ben Highmore

Abstracts should be sent to the publisher, not the editor.

© 2004 by Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 255: 105–112

Shawn Hall, *University of Mississippi, Hattiesburg 39406, U.S.A.*

College Kultur festival – een weekend, Kultur brengt alle ingrediënten

age to which respondents were asked, at the time when respondents were

 Springer

Synonyms:

**Ainult trükiversioonis /
in print version only**

[illegible]

© Digital author: Ben Higney, *Aesthetic matters: writing and Cultural Studies* – Cultural Studies, published online 22 May 2017 – DOI: 10.1080/14487938.2017.1338845. All rights reserved. No part of this article may be reproduced without express permission.

Enn Koemetsa kirjad Heino Liimetsale 1942–1963 ehk kuidas on kasvatatud teadlaseks

Airi Liimets

Heino Liimetsa isikuloolised materjalid, mis asusid perekonna Pärnu maantee korteris Tallinnas, on 1999. aastal säilitamiseks üle antud Tallinna Ülikooli Eesti Pedagoogika Arhiivmuuseumile. Heino Liimetsa Nõva tänava kodus Tartus tuleb aga tänini raamatukappide varjatumatesse soppidesse peitunud paberimappide vahelt aeg-ajalt päevavalgele ootamatuid leide, mille olemasolust seal pole peale Heino Liimetsa enda ilmselt keegi kunagi teadlik olnud. Nii olid mulle huvitavaks üllatuseks kodusest „salaarhiivist“ leitud 50 kirja, mis mu vanaonu Enn Koemets on saatnud oma õepojale, mu isale Heino Liimetsale aastail 1942–1963.

Enn Koemets (1911–1973) sündis Võrumaal Vana-Antsla vallas Koemetsa külas Koemetsa talus, mis on olnud vähemalt Põhjasõja päevilt sama suguseltsi valduses (Kraav 2011: 19).¹ Koemets kaitses 1952. aastal Tartu Riiklikus Ülikoolis kandidaadikraadi filosoofias. Ta on töötanud õppejõuna ja teadurina nii Tallinnas (1959–1963) kui Tartus. Tartu ülikoolis oli ta dotsent psühholoogia ja loogika kateedris (1954–1959, 1969–1972), pedagoogika (1963–1969) ning eripedagoogika kateedris (alates 1972; vt Allese 1991). Uurimistööd tegi ta eelkõige õppimis-, mürsiku- ja noorukipsühholoogia, koduse kasvatuses ning emakeele- ja kirjandusõpetuse valdkonnas. Tema peateoseks võib pidada 1972. aastal ilmunud raamatut „Kuidas õppida“ (vt Kraav 2011).²

Heino Liimets (1928–1989) sündis Vana-Antsla vallas Perajärve külas (Koemetsast umbes 3 km Antsla poole) Lossil³ – majas, mis oli ehitatud Vana-Antsla kunagise mõisniku mahapõlenud jahilossi asukohale. Liimets õppis Tartu Riiklikus Ülikoolis psühholoogiat ja eesti filoloogiat ning kandidaadikraadi kaitses 1959. aastal pedagoogika erialal. Ta töötas 1956–1975 pedagoogikaõppejõuna Tartu Riiklikus Ülikoolis ning alates 1975. aastal professorina Tallinna Pedagoogilises Instituudis (praeguses Tallinna Ülikoolis). 1967. aastal valiti ta NSVL Pedagoogika Akadeemia akadeemikuks, 1982. aastal Helsingi Ülikooli ning

1 Praegu elab Koemetsa talus Enn Koemetsa vanema venna Rudolf Koemetsa (1904–1966) poja Enno Koemetsa (1945–2016), Saru ja Antsla metskonna eluaegse metsaülema pere. Enn Koemetsal oli veel kaks temast vanemat õde: Agnes Koemets-Ilves (1900–1994) ja Ella Koemets-Liimets (1902–1990), kes oli Heino Liimetsa ema.

2 Enn Koemetsa teadustööde bibliograafia, elulugu ning ta kaasaegsete mälestusi temast on ilmunud 1991. aastal Ernst Allese koostatud raamatus „Enn Koemets: Mälestusi“.

3 Tänapäeval on seesama Lossil asuv maja suvekoduks Enn Koemetsa venna Rudolfi Tallinnas elava tütre tütre, Keskkonnaameti peadirektori asetäitja Leelo Kuke perekonnale.



Heino Liimets 15-aastase
gümnaasistina aastal 1943.
Airi Liimetsa erakogu.

1985. aastal Tampere Ülikooli audoktoriks. Liimetsa teadustööd kuuluvad eelkõige kasvatusteaduse metodoloogia, kasvatusteooria, didaktika, sotsiaalsühholoogia ja kasvatussotsioloogia valdkonda. Ta on Eestis kasvatussotsioloogilise koolinoorte elustiili uurimise koolkonna rajaja ning pedagoogika kui integraalse teadusdistsipliini põhjendaja (vt Liimets 2008: 11).⁴

Sugugi mitte haruldased pole suguvõsad, kus mitmete põlvkondade inimesed on valinud sama eriala. Eesti kasvatusteaduses saab kõnelda Koemetsade-Liimetsade suguvõsast, kus kolme eri põlvkonda kuulub senini kuus inimest, kes on olnud või on praegu tegevad selles valdkonnas. Liikumise vallandajaks oli suguvõsas Enn Koemets. Teist põlvkonda esindavad Koemetsa tütar Inger Kraav (snd 1941; praegune Tartu Ülikooli haridusteaduste instituudi emeriitdotsent) ning õepoeg Heino Liimets. Kolmanda põlvkonna esindajateks on Heino Liimetsa tütre Reet Liimets (snd 1954; TÜ võõrkeelte didaktika ja saksa filoloogia õppejõud alates 1988, dotsent 2005–2015) ja Airi Liimets (snd 1959; TLÜ haridusteaduste instituudi kasvatusteaduse ja -sotsioloogia professor, EMTA doktorikooli ja lavakunstikooli külalisprofessor) ning Inger Kraavi tütar Siiri-Liisi Kraav (snd 1980; Ida-Soome Ülikooli sotsiaalpedagoogika doktorant).

Teadlaseks kasva(ta)mise tingimustest

Miks ja kuidas kujuneb perekonniti selline järjepidevus, et valitakse ikka ja jälle sama eriala? Võiks vastata, et küllap on „süüdi“ kasvatus kui fenomen. Ehkki need kirjad ongi Enn Koemets kirjutanud ilmselgelt eelkõige kasvatuslikel eesmärkidel, on käesolevas artiklis arhiivileiu rubriigile kohaselt allikakriitilise lähilugemise protsessis uuritud ja kommenteeritud neid kirju kui terviklikke kultuurimärke, mis kõnelevad meile lisaks ka inimeste igapäevasest eluolust oma kodukohtades, samuti kogu perioodi määratlenud suurte ajaloosündmuste kohalolekust, mis valdavalt annavad endast märku just juttude kaudu teatud mikrokeskkondlikest artefaktidest (näiteks raadio olemasolu võimalikkusest kodus sõja ajal jms). Seega pole uurimisobjektiks olnud üksnes kirjade kasvatuslik funktsioon ning seetõttu pole käesoleva

4 Heino Liimetsa teadustööde täielik bibliograafia „Heino Liimets: Personaalbibliograafia“ (koostanud Viivi Eksta) ilmus TLÜ Kirjastuses 2008. aastal. Lühülevaade Heino Liimetsa teaduslike ideede arenguloost leiab TLÜ Kirjastuses 1998. aastal ilmunud Airi Liimetsa koostatud ja toimetatud raamatust „Heino Liimets: Ülevaade elust ja teaduslikest ideedest“ (paralleeltektid eesti ja inglise keeles).

artikli piires ka keskendutud teadlaseks kasva(ta)mise temaatika põhjalikumale teoreetilisele käsitlusele ja analüüsile. Edaspidi vääraks teadlaseks kasva(ta)mise problemaatika kui selline aga kindlasti teaduslikku süvaanalüüsi ning vaadeldud Enn Koemetsa kirjad oleks sealjuures heaks empiiriliseks lähtealuseks.

Kasvatustilosoofiliselt mõeldes võib väita, et inimesest ei kujune näiteks teadlast, muusikut või arsti tõesti mitte üksnes mis tahes haridusinstituutsioonis õppimise ja teatud õppekava läbimise tulemusena, vaid muusikuks, arstiks, teadlaseks kasvatakse ning ollakse kasvatatud tänu teatud tingimustele ehk eri põlvkondade inimeste elamisele ühises vaimses ruumis ning omavahel teatud ideede, väärtuste, tõekspidamiste pinnal suheldes. Kasvatuse ühe tähendusena võibki ju nimetada arenguks tingimuste loomist, nagu kasvatusteaduses eriti alates 1980. aastatest on olnud tavaks käsitada (vt Liimets 2009).

Struktuurantropoloogiliselt mõeldes (vrd Rombach 1987) on inimene teda ümbritseva tegelikkuse ja keskkonnaga lausa sümbiootiliselt ühte põimunud, nii et inimese struktuur osutub ühtaegu ta keskkonna struktuuriks ja vastupidi. Järelikult mida varem ja igapäevasemalt laps kas oma vanemate või õpetajate toel ja vahendusel teatud erialasse ja väärtustesse, kultuurimaailma sisse elab ehk sisse kasvab/kasvatatakse, mida enam avatakse lapsele teatud vaimse ruumi „uksed“, seda iseenesestmõistetavamalt ta sinna püsima jääb, kasvades sellega kokku. Seda enam põimuvad ühte inimest kui tervikut haaravad õppimis- ja kasvamisprotsessid, mille kõige tulemuseks on iseenda loomine kultuuris ja kultuuri loomine iseendast.⁵ Kuivõrd vaimse ruumi avatus on piirideta ehk suunatud ka sellele, mida veel pole, kuid mis võib olemasolevaks saada, siis soodne kasvukeskkond tekitab paratamatult igatsusi kauguste järele ja toidab ideaale, mis omakorda loovad loojat ennast – tulemuseks on pühendunud teadlane, muusik, näitleja vm.

Igatsust ideaalide ja kauguste järele väljendas ka Enn Koemetsa, ta sõbra ja koolikaaslase ning hilisema kirjaniku Bernard Kangro⁶ ja teiste 1920. aastatel Valga Poeglase

5 Airi Liimetsal on alates 1994. aastast olnud kasvatustilosoofiliselt mõeldes tavaks käsitada õppimist iseenda loomisena kultuuris ning kultuuri loomisena iseendast (vt Liimets 1994).

6 Kirjanik Bernard Kangro (1910–1994) sündis Antslast nelja kilomeetri kaugusel Rüütli talus, põgenes 1944. aastal Rootsi, suri Lundis. Ta õppis koos Enn Koemetsaga Valga Poeglase Gümnaasiumis aastail 1924–1929. Oskar Kruus kirjutab selle kohta monograafias Bernard Kangrost järgmist: „Vabaduse tänavas sai Kangro avara toa teisel korrusel ning see ahatles sinna kaasüüriliseks kutsuma paralleelklassi poisi Eduard Koemetsa, kes muutis hiljem oma eesnime Ennuks. Neist said kauaaegsed sõbrad ning nad jagasid ulualust ka viimasel Valga aastal Piiri tänavas. Sõprus jätkus ülikoolis. Seetõttu on üsna ootuspärane, et Koemetsast sai Kangro Tartu-romaanide ühe keskse tegelase prototüüp – kirjanik on teda kujutanud Tõive Pärdisaagu nime all.“ (Kruus 2003: 17.)

Gümnaasiumis⁷ õppinud noorte Võrumaa meeste rituaalne hõige üle Lõuna-Eesti metsade ja mäekuplite: „Ai kipitai, ilm suur ja lai, ai-ai!“ (vrd Kangro 1992: 10–11).⁸ Valga gümnasistide loodud sõna *kipitai* tähistas teatud unistuslikku tegelikkust, kuhu koondus kõik, mille poole peeti väärtuseks püüelda ja mida igatseda.

Enn Koemetsa kirjade üldiseloolumustus

Ühelt poolt vaimne ja ideaaliderohke tegelikkus, teisalt reaalne igapäevane kodukohakeskne keskkond avanevad ka Enn Koemetsa kirjades oma õepojale. Enn Koemets ja Heino Liimets elasid kogu kirjavahetuse vältel 1942–1963 kas Valgas, Tartus, Väimelas või Tallinnas, kuid paljude kirjade lõpul on kohal ka Koemetsa – suguvõsa algkodu – küsimustes, kas Koemetsas (maal, kodus vm) oled käinud, millal lähed, kas võiksite ühel ajal minna, ning nendingutes, et tahaks sagedamini Koemetsa saada jne.

Kui Enn Koemetsa ja ta koolikaaslaste jaoks tähistas *kipitai* 1920. aastatel igatsust kaugustesse ja kodukohast Võrumaalt pigem minema, siis kakskümmend aastat hiljem kirjades õepojale asetub igatsusliku paiga positsiooni Koemetsa, mis, reaalse kohana küll omane ja lähedane, oli vaimses mõttes muutunud kaugeks, kättesaamatuks ja justkui fiktsionaalseks, kuhu pääsemiseks tuli pingutada ja otsida võimalusi. Tänu Bernard Kangrole on Koemetsa küla ja talu ning Enn Koemets ise Tõive Pärdisaagu prototüübina leidnud tee ka otseselt fiktsionaalsesse tegelikkusse – ilukirjandusse. Kangro kirjutab oma Tartu-romaanide sarja esimeses raamatus „Jäälätted“ Koemetsa küla kohta järgmist:

Pärdisaak oli pärit maa lõunasopist, suurte metsade keskelt. Neil oli seal oma Pärdisaagu küla, mis koosnes neljast talust, metsavahimajast ja roomakestetarest. See oli väike saareke määratus rohelistes meres, mis mäetipult kaskede alt vaadates kaugemal kutsuvalt sinendavaks muutus. See seal oli kodu – tuttav viimase kui raasuni, iga puuni, kraaviperveni, põllulapini, mäeveeruni, muu kõik oli välisilm – võõras ning huvitav juba seitsaadik, kui jalad üles mäele kaskede alla kandsid. (Kangro 1990: 15.)

Pärdisaagu ehk Enn Koemetsa on Bernard Kangro romaanis „Jäälätted“ kirjeldanud järgmiselt:

7 Tänapäeval Valga Gümnaasiumi nime kandev kool asutati 11. jaanuaril 1919. aastal Valga Eesti Gümnaasiumina. 1919. aasta veebruarist kuni 1932. aastani oli kooli nimeks Valga Poeglaste Gümnaasium (Malm 2004: 15).

8 Bernard Kangro kirjutab autobiograafilises romaanis „Kipitai“: „Kust ja kuidas oli tulnud „kipitai“, imelik sõna? Mulje on, nagu oleks sel seos Visnapuuga, vähemalt ai-lõpul ta poeemist „Parsilai“. Aga seal oli ju ka „leelotai“. Ja ai-lõpp tähendas lõuna-murrakus tegijanime ja'd. Nii on „kipitai“ sel kujul meie, Valga poiste, looming. Ja niimoodi polnud seda keegi hõiganud nagu meie oma matkadel.“ (Kangro 1992: 11.)

Pärdijaagu tume, kergelt lokkis pea, kõrgete põsenukkidega ja kandilise lõuaga nägu oli tüseda ning madala maapoi si kere otsas. [...] Pärdijaak oli kogu loengu aja elevil olnud, nüüd ei suutnud ta end enam pidada. Iga silmapilk juhtus ju kuski midagi enneolematut ning huvitavat. Kõigea tuli kursis olla, kõike pidi ise nägema, korraldama ja organiseerima, kõige üle vaidlema, igalt poolt midagi erakordset otsima. [...] Teadus, see oli küll see, mille pärast ta siin viibis, kuid peale teaduse, mida pakkusid loengud ja raamatud, oli ju ometi inimene ise oma keerulise psühholoogiaga, oli elu ise, mis polnud sugugi vähem tähtis kui teadus. (Kangro 1990: 15.)

Sellisel kirjeldatud teotaheline, erksaloomuline ja kõigest huvituv Enn Koemets avaneb eeskujuna ja innustajana ka Heino Liimetsale saadetud kirjades. Kuidas onu kirjad 14-aastasele poisile otseselt mõjusid, pole ju teada, sest meil puuduvad tema poolt vastuseks saadetud kirjad. Küll mäletan Heino Liimetsa ta hilisemas elus korduvalt nimetavat Enn Koemetsa oma vaimseks isaks ning huviäratajaks teaduse vastu. Seega võib eeldada, et Enn Koemets kujunes noormehele tõesti reaalseks eeskujuks, mitte ei jäänud üksnes sugulaseks, kes talle kooliajal kirju saatis ning õpetussõnu jagas. Küllap oluline roll selles, miks see just nii kujunes, on olnud ka kirjade stiilil. Neis puudub täielikult noortele jagatavate õpetussõnadega sageli kaasnema kippuv täiskasvanulik dotseeriv hoiak. Enn Koemets kõneleb kui sõbrale iseendast – mida ja kuidas ning miks ta midagi teeb, kuidas loeb, mida mõtleb, ning soovib kaaslasel sama teha ja proovida. Selline stiil loob lähedase ja usaldusliku suhte, kuid samas säilitab teatud distantsi ja kauguse, ning õpetussõnad ei mõju pealetükkivalt ega kohustavalt. Nii kujuneski Enn Koemets mõjukaks eeskujuks – noore kooliõpilase igapäevast praktilist eluolu ja ta vaimset olemist ja ideaale ühendavaks sõlmpunktiks, kuhu koondusid nii kodukohalikult lähedane kui fiktsionaalselt kaugel.

Eeskujuks kujunemisele aitas kindlasti igati kaasa ka tõsiasi, et Koemets püüdis elada oma teadustöodes kirjapandud pedagoogiliste ja psühholoogiliste ideede kohaselt, järgida neid ka realses elus. Ta oleks võinud takistamatult soovitada käia nii oma sõnade kui tegude järgi, kuna nende vahel polnud erisust. Kui 1954. aastal ilmunud töös „Laste vanuselised iseärasused ja nende arvestamine kasvatustöös“ on ta kirjutanud, et „keskmises koolieas (12.–15. eluaasta) astub pimedate autoriteediusu asemele teadmiste autoriteet“ (Koemets 1954: 26–27); „on sobiv õhutada lapsi ise katsetamisele ja uurimisele“ (samas, 27); „vaneemas koolieas (15.–18. eluaasta) tekib huvi enesekasvatuse vastu“ (samas, 34); „nii maailma vaate kui iseloomu väljaarendamiseks vajavad noored abi ja eeskujusid“ (samas); „koos mõtlemise arenguga muutub õppimine teadlikumaks ja areneb loov suhtumine õppimisse ja tegevusse üldse“ (samas, 33), siis kõike seda ja veel muudki näib Koemets olevat silmas pidanud ka kirjavahetuses oma õepojaga.

Kirjavahetuses eristuvad selgelt kolm ajaperioodi:

1) 1942–1945 ehk varane periood, kust pärineb kokku 11 kirja. Need on 1942. aastal 14-aastasele kuni 1945. aastal 17-aastasele Valga Gümnaasiumi õpilasele Heinole saadetud kirjad Tartust, kus Koemets töötas 1942. aastal koduse tunniandjana. 1943. aastal asus ta tööle teadurina Tartu Riikliku Ülikooli psühholoogia instituudis. 1944. aastal peale Tartu kodu põlengut läks Koemets tööle Väimela Põllumajandustehnikumi õppealajuhatajaks, kuhu ta jäi 1947. aastani (vt Allese 1991: 6–7). Allpool pühendutaksegi selle ajaperioodi kirjade vaatlusele, kuivõrd just gümnaasiumiaeg on määrava tähtsusega inimese vaimsuse kujunemisel.

2) 1952–1953 ehk kirjavahetuse keskmine periood (kokku 18 kirja), mil Heino Liimets töötas Tallinnas ENSV haridusministeeriumis õpikute osakonna juhatajana, Koemets aga Tartus dotsendina. Neis kirjades püüab Koemets aidata äsja ülikooli lõpetanud Liimetsal kavandada oma tulevikku teaduses, leida kitsamat uurimisvaldkonda eelseisva aspirantuuri tarvis, vaagides ühe või teise liikumissuuna pluss- ja miinuspooluseid.

3) 1959–1963 ehk kirjavahetuse hiline periood (kokku 19 kirja), mil Liimets oli Tartu ülikoolis pedagoogika kateedri õppejõud ja Koemets Tallinnas Pedagoogika Teadusliku Uurimise Instituudis (PTUI) pedagoogika ja psühholoogia sektori juhataja (1959–1961) ning Tallinna Pedagoogilises Instituudis pedagoogika ja psühholoogia kateedri juhataja (1961–1963). Need kirjad sisaldavad eelkõige arutelusid teaduskonverentside ettevalmistamise, publikatsioonide väljaandmise, loetava erialase kirjanduse ja loengute sisu, teiste kolleegidega suhete jms teemadel. Neis kirjades kutsub Koemets korduvalt Liimetsa samuti tööle Tallinna, teadmata veel, et ka ta enda Tallinna-periood jääb tegelikult väga lühikeseks.⁹

1947–1952 ning 1954–1959 polnud kirjavahetuse järele vajadust (kui kõrvale jätta kaks üksikut kirja puhkusteajast, mis veedetud eri paikades), sest nii Liimets kui Koemets elasid Tartus ning olid seotud ülikooliga.

Kokkuvõtteks võib õigustatult öelda, et Enn Koemets kasvas oma õepojast teadlikult ja sihikindlalt teadlase ja õppejõu ning iseendale kolleegi. Sealjuures tuleks silmas pidada, et teistega jagada saab vaid seda, mis endas olemas ning mida ise kogetud. Enn Koemetsa püüdluste ja väärtusmaailma juuri tuleb kahtlemata otsida omaaegse Valga Poeglaste Gümnaasiumi vaimumaailmast, või nagu selle kohta on öelnud Bernard Kangro: „Õpetajate

9 Põhjused, miks Enn Koemets 1963. aastal tagasi Tartusse siirdus, olid ideoloogilised. Nimelt leiti, et ta kirjutatud ning 1963. aastal ilmunud raamatukese „Laste vanuselised iseärasused ja nende arvestamine kasvatustöös“ sisu ei olnud kooskõlas nõukogude pedagoogikaga; et nõukogude noortel ei esine mingit probleemset murdeiga ning Koemetsa käsitlus murdeea põhjustest ei vasta kommunistliku kasvatusprintsiipidele. Samuti süüdistati teda tehtud ideoloogilistes vigades TPedIs peetud maiaktuse kõnes. Nõnda kaotas Enn Koemets ametikoha ja pöördus töötuna tagasi Tartusse. (Kraav 2011: 21–22.)

osa ei märka koolipoiss nii pea, vahel ei saa sellest taipu eluealgi. Ometi pole see sugugi ükskõik, [---] millest su vaimne mina kujuneb.“ (Kangro 1992: 113.)¹⁰

Kirjad gümnaasistile Tartust Valka 1942–1945

Selle ajaperioodi 11 kirjale ongi kõige iseloomulikum, et Enn Koemets ärgitab ja kutsub Heino Liimetsa sisenema vaimsesse eluruumi. Vastavalt oma teadustöodes avaldatud ideedele kasvatab ja õpetab ta teadlikult, et käivituks noormehe enesekasvatustsüklid ja tahtekasvatust, suutlikkus teha iseseisvalt valikuid. Koemets kirjutab noorele poisile täie tõsidusega sellest, mida ta ise hetkel loeb ja uurib, sest ta teab, et eeskuju olemasolu ja otsene vahetu innustus on ideaalide ja kõrgemate vaimsete püüdluste tekkimisel olulisimad eeldused. Nähtub, et Koemets on võtnud oma südameasjaks õpetada õepoeg „õigesti“ õppima ning valdama teadlastele vajalikke konkreetseid oskusi ja töövahendeid (võõrkeelteoskus ja tehnikad, kuidas selleni jõuda, suutlikkus teemadesse põhjalikult ja pikaajaks süveneda, teha sõna otseses mõttes uurimistööd ja koostada loetud kirjanduse kohta kartoteeki, kontsentreeruda, kasutada aega ratsionaalselt ning oskus seda jaotada paljude huvialade vahel, olla tegevustes järjekindel ja süstemaatiline jm). Ta suunab järjepidevalt avardama kultuurilist silmaringi (erilise rõhuasetusega ilukirjandusel ja luulel), soovitades, mida lugeda ja kust informatsiooni otsida, teades, et kõige sellela pole ka head teadlast loota. Sealjuures on Enn Koemetsa kasvatusstiilile iseloomulik, et soovitusel on kõik väga konkreetsed ja selged, vahetult igapäevaelus rakendatavad, argumenteeritud ning põhjendatud, miks miski millekski hea on.

Järgnevalt on avaldatud terviklikena, muutmata kujul ja koos sisu kohta käivate joonealuste kommentaaridega kuus Enn Koemetsa Heino Liimetsale saadetud kirja.

13. november 1942

Armas Heino!

Rõõmustasin väga Su kirja üle. Olen just mõtelnud sageli, et kuidas Sa end oled suutnud kohandada uues ümbruskonnas.¹¹ Mind rõõmustab, et kõikjal kaasa lööd ja juba algusest peale (kooli)elu laiemalt näed kui õppetunnid.¹² Mis kõrvalharrastusi Sul veel on? Kas muusi-

10 Valga Poeglaste Gümnaasiumi ehk Valga Valge Maja õpetajatest, kes seal 1920. aastatel koolipoiste vaimumaailma kujundasid, võib lugeda Bernard Kangro autobiograafilisest romaanist „Kipitai“ (Kangro 1992: 110–117).

11 Alates septembrist 1942 õppis Heino Liimets Valga Gümnaasiumis, mille lõpetas 1947. aastal hõbemedaliga. Eelnevalt oli ta õppinud 1936–1937 Saru Algkoolis ning 1937–1942 Taheva Algkoolis (praegune Hargla Põhikool).

12 See lause mõjub kui selgeltnägi ettekuulutus Liimetsa tulevase teadustöö kohta. Uurides koolinoorte elustiili,

kat, sporti-pallimängu, margikogumist¹³, lennuasjandust jne., jne.? Neid on lõpmata palju ja ühest inimesest ei jätku nende kõigi jaoks, küll võib inimene valida. Kuid kõigi nende juures pea meeles pääasja, ära seda jäta hooletusse, kuigi tundub, et läheb iseenesest.

Ma tean, et armastad raamatuid. Ja ega paremat ka olegi. Mis meid ka iganes huvitab, kõige kohta saame teatmeid-õpetusi raamatuist. Seepärast peab tähele panema, missuguseid raamatuid ilmub, mis on olemas, kust neid saab, et siis võiksime leida, kui tarvis. Arvatavasti on Sul Valgas teada, kust raamatuid saab. Kuid varsti leiad, et eestikeelsed saavad lõpukorrale ja on mõningaidki raamatuid, mida loeks, aga pole eesti keeles. Seepärast on küll kasulik, kui Sa ühe koolis õpitavaist keelist võtad käsile ja selles kaugemale jõuad, kui klassis võetakse. Ja Sulle avaneb uus maailm raamatuid.

Muidugi loen ma haiglas ja olen paljugi lugenud, mis enne aja puudusel lugemata jäi. Olen rohkemgi kui lugenud, olen peaaegu õppinud.¹⁴ Nüüd pärast operatsiooni¹⁵ lugesin kerget reisikirjeldust piltidega „Südsee“¹⁶ – Melaneesiast ja Uus-Guineast. Varem üht põhjalikku teost „The Great Apes“ – inimahvide psühholoogiast ja palju teisi psühholoogiast. Ilukirjandust, „juturaamatuid“ loen muidugi hulgi, ka luuletusi ja näidendeid. Kas Sa vahel ka „Sädes“ (teatris)¹⁷ käid?

Kui mahti leiad ja tahad, kirjuta mulle vahel, mis Sa teed ja kuidas elad, mida loed jne.

Tervitades Enn

oli Liimetsa põhiteesiks kasvatussotsioloogias, et õpilaste õpitegevuse paremaks mõistmiseks tuleb seda vaadelda seostatuna kõigi muude noorte elus oluliste tegevustega.

13 Gümnaasiumis alguse saanud margikogumisharrastust jätkas Liimets veel vähemalt 20 aastat.

14 Õppimist kui tegevust seostab Koemets eelkõige teadlikkuse ja sihipärasusega (vt ta 1972. aastal ilmunud raamatut „Kuidas õppida“), mistõttu ta ilmselt eristabki seda niinimetatud lihtsalt lugemisest.

15 1942. aasta novembris amputeeriti Koemetsal Tartu haiglas põlvvetükuloosi tõttu jalg.

16 Tõenäoliselt luges Koemets 1922. aastal Münchenis kirjastuses Drei Masken ilmunud Norbert Jacques'i raamatut „Südsee: ein Reisebuch“.

17 Alates 1936. aastast tegutses Valgas poolkutseline teater Säde, mis 1944. aastal muutus kutseliseks ning eksisteeris Valgas kuni 1948, mil see liideti Võru teatriga Kannel. Uueks tegevuspaigaks sai Võru.

24. november 1942

Armas Heino!

Vahepääl olen siin tublisti söönud ja vähe lugenud, aga palju kirjutanud, mis ammu vastamata olid. Täna proovisin järele jäänud jala pääl seista – on veel nõrk, tuleb harjutada. Jõuluks saan koju. Siis katsu Tartusse sõita, saad seda vähest näha, mis siin on. Sedagi on küllalt.

Mina ei saa küll Sinuga väljas käia, aga eks Aino¹⁸ juhib Sind ühte või teise kohta. Maal on pime, mis Sa säälgid teed. Ühe nädala võid ju Tartus olla.

Su margikogu on tõesti aukartustäratav, kui Sa ühe nulliga ei eksind (10 000). On Sul ka haruldasi ja paljude kaugete maade marke?

Võin Sulle ka mõne raha anda.¹⁹ Simmukeriku matusepaik on muidugi Poola ajast (1585–1625)²⁰, mil oli igas külas kirik ja matusepaik. Koemetsas oli Lauritsa kirik. Ka säält on leitud. Muidugi on huvitavad ka tolleaegsed esemed, päälegi võib nende hulgas olla palju vanemaid esemeid, mis alles siis maeti.

Murdekogumine on tõesti huvitav töö, olen ju seda teind tasulisena, kui mäletad. Ka meie ümbrusest olen kogunud. Siiski on säält veel tööd küll. Märkimisviisis võin anda Sulle juhtnööre ja kontrollida, kui kokku saame.²¹ Kui saksa keel juba vähegi läheb, siis katsu lugema hakata. Kooli kogus peaks küll olema kergeid sõnastikuga varustatud raamatuid. Ja

18 Mõeldud on Koemetsa abikaasat folklorist Aino Koemetsa, sündinud Aino Luiga, kes oli aastail 1908–1934 Eesti Päevalehe peatoimetajaks olnud Georg-Eduard Luiga tütar.

19 Eri riikide ja ka vanade rahamüntide kogumisega tegeles Liimets jätkuvalt ka noore õppejõuna Tartus. Hilisemas elus kogus Liimets veel näiteks eksliibriseid, eri õllesortide pudelisilte, mitmesuguseid eri riikides valmistatud rinnamärke jm.

20 Koemets eksib siin veidi aastaarvuga. Poola-Leedu võim hakkas Lõuna-Eestis kehtima väidetavalt 1582. aastal peale niinimetatud Jam Zapolski vaherahu Poolaga. Poola aeg kestis kuni Tartu langemiseni rootslaste kätte 1625 (vrd ENE 2 1987: 306).

21 Liimets kogus murret Karula kihelkonnast 1947. aastal, kus ta keelejuhiiks oli oma vanaisa Hendrik Koemets, Enn Koemetsa ja Ella Liimetsa isa; 1943. aastal kogus Hargla kihelkonnast, keelejuhiiks Liisa Peltser. Need kogutud tekstid on nüüd ilmunud 2005. aastal Emakeele Seltsi poolt välja antud mahukas raamatus „Kuiis vanal Võromaal elati: Valimik korrespondentide murdetekste VI“. Meie koduses raamatukogus on Karl Ristikivi romaan „Rohtaed“, kuhu korrespondentide juhataja Hella Keem on 26. juunil 1943 pühenduseks kirjutanud read: „Heino Liimetsale tõsise tänu ja tunnustusega II auhinna vääriliseks tunnistatud töö puhul Akadeemiliselt Emakeele Seltsilt“.

kirjuta kas või osa sõnugi välja ja õpi ära, mõned jäävad meelde juba kordumisest. Kui võimalik, võid lugeda kõrvuti mõnd saksakeelset teost eestikeelse tõlkega, nt Nietzsche „Also sprach Zarathustra“ (Nõnda kõneles Z.).²² Võid küsida õpetajalt mõnd raamatut. Mis keelt teil veel õpetatakse?

Kes on Su klassis õpetajaiks?²³ Ajalehest võid lugeda sõjateate mõlemas keeles ja kuulata raadiost, kui on.²⁴ Mõned soovivad ka päheõppimist. Nii näiteks võtad ülesantud tüki, kui lühem, siis kõik pähe, kui pikem, siis osa või kokkuvõte, kui oskab juba koostada. See on küll tükk tööd, aga tagajärjed on ka hääd. Õppimisviise on palju, ja kõik viivad sihile, kui ainult endal tahtmist ja püsivust jätkub. Tuleb tingimata iga päev sellega kas või 5 minutitki tegelda.

Kas Sa sageli maal käid? Mis sääli tehakse? Kui lähed nüüd, vii tervisi.

Tervitades Enn

11. märts 1943

Armas Heino!

Olen Sulle juba ammu kirja võlgu, aga nii läheb meiega, et kõige suurem puudus on ettevõtlikkusest. Pea seda meeles enesekasvatuses, et vahe teha-tahtmise ja tegemise vahel liiga pikaks ei kujuneks. Tõsi küll, enne mõtle, siis ütle. Aga ei tohi mitte nii kaua mõelda, et ütlemine (tegemine) hiljaks jääb või hoopis tulemata. Parem on teotsedes ennem vigu teha, kui ilma vigadeta mitte midagi teha. Meil on professoreid, kes töötavad üsna usinasti, kuid oma töötulemusi avaldada ei julge, kartes, et mõni viga on sisse jäänud ja nii on nende töö lõpuks üldse kaduma läinud. Kas Sa tegeled enesekasvatusega? Õieti on see asjata küsida, see on muidugi nii, igaüks püüab ennast jälgida ja arvatavaid vigu parandada ja häid iseloomujooni arendada.

22 On hämmastav, et Koemets soovitas 14-aastasele poisile lugeda saksa keeles niivõrd keerulist filosoofiaalast teost! Paratamatult tekib küsimus, kas keegi tänapäeval midagi sellist teeks.

23 Näiteks eesti keele ja kirjanduse õpetajaks oli Sangaste valla Palvadre'te suguvõsa talus elava tollase perekonna kuuest pojast noorim Juhan Palvadre, keda nõukogude võim jälitas Stalini sooviku Sergei Kirovi tapmise väidetava ettevalmistamise tõttu, mida Juhan olevat teinud siis, kui külastas Venemaal oma Petrogradi Ülikooli ajaloo professorist venda Jakobit 1924. aastal. Juhani vend Anton Palvadre oli Eesti Vabariigi esimene õiguskantsler, kes 1942. aastal hukati.

24 Koemetsa kahtlus, et raadiot võis kodus ka mitte olla, on täiesti põhjendatud, kuna nõukogude võim korjas juunist augustini 1941 Eesti elanikkonnalt ära raadioaparaadid, mis pärast Saksa sõjavägede saabumist suuremalt osalt selleks õigustatuile siiski tagastati (vt Vaikla 2002).

Tartus kõik vaikne väliselt, kuid pinna all käib elu. Mobilisatsioon tekitab ärevust.²⁵ Sinul vist veel kuhugi minna ei ole, aga eks mingisugused ülesanded ikka Sullegi antakse. Siin kuuldus, et mingi Valga Güm. klass astunud täies koosseisus E. Leegioni. Kas see on tõsi?

Jah, nii segane on olukord, et inimesed enam tõesti ei tea, mis teha, et kasu tuua Eesti asjale; et kasu asemel võivad hävitada Eesti, või vähemalt väga palju eestlasi.

Mina olen nüüd jälle tööl ja ikka täie jõuga või üle jõu. Võtsin vastu Õpetatud Eesti Seltsi bibliograafi kohta. Bibliograafi ülesandeks on üles märkida ühe teatava aja kohta kõik, mis kuskil on ilmunud teatavate küsimuste kohta. Minul nt on praegu käsil 1924/25. a. ilmunud ajalehed ja raamatud. Neist märgitud päälkirjadest koostatakse teos, mida praegu trükkivalmis sead. Töö sünnib enamikus kodus. Pääle selle annan eesti ja soome keele tunde. Tunnitahhtjaid on nii palju, et ei jõua vastu võtta. Mõni päev algan hommikul kell kaheksa ja lõpetan õhtul kell 7, et vahetähtpääl vaevalt üks tund lõunat pidada.

Jah, Inger²⁶ räägib kõik. Kui on pahandust teinud, siis ütleb: 'äh 'aps, 'ine 'uka – kõiki esimesi häälikuid hääldamata jättes. Mirjam²⁷ kauples ennast ka soome keele tundi ja õppis ära, et „päivää-päivää“ on tere-tere. Pikemaks tal muidugi püsi ei ole.

Kuidas Sinu koolitööd ja harrastused edenevad? Kas jätkad saksa keele õppimist? Kas maal oled käinud?

Tervitades Enn

8. aprill 1943

Armas Heino!

Kui leidsin, et ma Sulle ikka veel kirjutanud ei ole, siis otsustasin igal õhtul kirjutada. Aga ikka tahtsin iga päev ka lugeda teaduslikku kirjandust, ja kuna selleks ainult õhtuti aega leidsin, siis lugesin ikka nii kaua, et enam kirjutada ei saanud. Vanasti ei olnud mul sest midagi, kui olin 1–2 ülal. Nüüd aga enam ei jõua. Mina korraldasin oma aja uurimist, et teada, kui palju ma millelegi kulutan, et säält, kuhu liiga palju raisatud, osa mujale viia.

25 Ärevuseks oli põhjust, sest alates augustist 1942 leidsid aset pidevad mobilisatsioonid Waffen-SS-i alluvuses olevasse Eesti Leegioni (Estonische SS Legion). Märtsiks 1943 oli sinna astunud umbes 2000 vabatahtlikku, kellest paljud olid just igasuguse väljaõppeta noored, kes polnud eales püssi käeski hoidnud (vt Estonische SS Legion). Selle kohta, kas tõesti üks Valga Gümnaasiumi kooliklass täies koosseisus leegioni astus, informatsiooni praeguseks pole.

26 Kui Koemets selle kirja kirjutas, oli ta noorema tütre Ingeri vanuseks 1 aasta ja 9 kuud.

27 Koemetsa vanem tütar Mai-Mirjam (hilisemas elus naistearst M.-M. Alla, „Postimehe“ praeguse ajakirjaniku Hendrik Alla ema) oli sündinud 4. oktoobril 1937 – seega oli ta kõnesoleval ajal 5-aastane.

Panen Sulle ühe lehe näiteks. Sellel esitatud skaala on sirgeks tõmmatud kella ring, 24 tundi – iga punktiiri vahel tund, üksik jaotus 5 (või 10) minutit. Sinna märkisin kõik 5-minutilise täpsusega, mis ma päeva jooksul tegin. Jaotasin tegevused rühmadeks (Tk = teadusl. kirjand., tunnid, amet, Srk. (= söömine, korrald., riiet.) jne. ja kandsin suurde tabelisse. Sellest näen, kuhu ma olen raisanud aega tulutult. Ja kuna ma kõik üles märgin, siis juba iseendast püüad vältida tühja-toimetamisi. Suur puudus, mis minu töötamisel on, seisab minu arvates aja liigeses pulveriseerimises, ühe asja juurest teise juurde asumist.²⁸ Kuid selle vastu on mul raske midagi teha, sest lastega ei saa teisiti.

Suurem viga, mis esineb tavaliselt inimestel ja minulgi, on see, et töötamine ei sünni alati mitte täie pingega. Nii istume küll mõne tunni mingi raamatu taga, aga loeme lause ja mõtted uidavad mujale, siis taas lause jne., sageli lugemine ilma tähelepanuta. See on kõige kahjulikum ajasurm ja ühtlasi oma töötamisharjumuste rikkumine. Parem juba teha tööd lühem aeg, aga intensiivselt. Tagajärjed on niisama head, aga aega jääb puhkamiseks. Igatahes on põhimõte: kasuta aega ratsionaalselt.

Minu saksa keel on vigane liialt, et selles kirjutada. Ma loen küll kõike, aga pole harjunud kirjutama ega lugema²⁹, oskan ainult passiivselt. Praegu õpetan ühele austerlasele (Viinist) eesti keelt. See on minule ühtlasi hääks saksa keele kooliks, kuna see mees eesti keelt veel sugugi ei oska.

See raamat³⁰ vist tavaliste kauplusse müügile ei tule, sest keegi seda ei osta. Seda tellivad ja ostavad peamiselt raamatukogud ja teaduslikud asutused meil ja välismail. Aga kui saan, siis varun ka Sulle ühe eksemplari, kui soovid.

Tervitades Enn

17. november 1943

Armas Heino!

Sain paki kätte. Täna väga. Ka liim oli sääl terve ja korras. Ma tõin ka Riias liimi, nii et nüüd pole mul puudust.

28 Keelelised konarlikkused (sõnavormide grammatiline ühildamatus) on jäetud selliseks, nagu need Enn Koemetsa kirjapandult esinesid.

29 Tõenäoliselt peaks siin sõna *lugema* asemel olema *rääkima*, kuna eelmises lauses väidab Koemets, et loeb kõike.

30 Juttu on tõenäoliselt raamatust, mille koostamistööst Õpetatud Eesti Seltsi bibliograafina Koemets rääkis oma eelmises, 11. märtsi kirjas. Võib eeldada, et küllap Liimets onule vastuseks kirjutatud kirjas selle järele päris.

Teen tööd. On üsna palju rappida. Nimelt oma uurimistöö kutsenõustamise alal, aparaatide valmistamine³¹, plaanitsemine, katsed, loengud jne. Pääle selle on mul mõned tunnid ja veel kõnehäirelised lapsed, nt. kogeledjad, kokutajad ja need, kes ei saa mõnd häälikut (r, k, s, l) korralikult välja ütelda. Ma juba Raplas³² tegutsesin nende ravimisega ja olen nüüd hakanud seda tööd uuesti³³. See on väga palju kannatust ja aega nõudev.

Kui siia lisada, et ma ühel korral olen kinos käinud ja kaks partiid malet mänginud, siis on kõik mu tegevus. Aga muidugi veel end talveks varustanud. Sain osta 2 tonni koksi. Kuid sellel on viga, et ta ei põle hästi harilikus ahjus. Nüüd uurin, kuidas saaksin ühe sepa leida, kes ahju teeks väikese resti, loodan, et koks restil põleb paremini. Sooja annab ta põlemisel väga tugevasti. Siin Tartus ei ole ka tuttavat rauatöömeest.

Kuidas Sa ise elad? Kas ülepäeviti kooliskäimine laisaks ei õpeta? Kui nüüd on rohkesti aega, siis loe võimalikult palju igasugu kirjandust. Ja tee endale kõige kohta, mis loed, märkmed. Selleks on sobiv kasutada sedeleid, mille näitena ma Sulle paar tükki panen kirja sisse. Kui neid palju koguneb, tuleb muretseda endale vastav kast nende sissepanemiseks, kus neid saab jaotada vastavalt sisule (tehnilised, ilukirjanduslikud jne. jne. Igale sedelile tuleb muidugi pääle raamatu tiitellehe oluliste andmete (autor, päälkiri, ilm. aeg ja koht, kirjastus) ka lühidalt mõni sõna sisust kirjutada. Raamatud, mis eriti meeldivad, neist võib sisu olla mitmel kaardil. Ja mõned laused ja kohad võib sõna-sõnalt välja kirjutada.

Pääle raamatute võib sedeleid olla ka sisuliste asjade kohta, kus jaotused muidugi on aine järele, nt. male, keelelised küsimused, jne. Ma hakkan praegu endale vineerist niisugust kasti valmistama, kuhu neid paigutada.

Kuidas saksa keel edeneb? Kas Su sõber või sõbra vend sai sõjaväest lahti ja metsniku kohale? Mis Aino³⁴ teeb?

Seda puhku palju tervisi

Enn

31 Aparaatide all mõtleb Koemets kahtlemata psühholoogiliste uuringute tarvis ise meisterdatavaid lihtsaid seadeldisi. Missuguseid uuringuid ta just silmas peab, pole kahjuks nimetatud.

32 Peale ülikooli lõpetamist 1936. aastal asus Koemets tööle eesti keele ja kirjanduse õpetajana Rapla progümnaasiumis, kuhu jäi 1940. aasta septembrini.

33 Lause on jäänud justkui lõpetamata. Kirjutamata on jäänud ilmselt sõna *tegema*.

34 Päritud on Liimetsa õe Aino järele, kes Heinost vaid aasta noorem (s.t sündinud 1929) ning kes praegu 88-aastasena elab Harjumaal Arukülas, kus ta kogu elu töötas agronoomina.

Kui niisugust pakisaatmist peaks veel juhtuma, siis anda ikka, nagu oli jaama pagasikassasse R. Kirch'ile, kuhu sulgudes võiks lisada (E. Koemets). Kui ka Kirchi jaamas ei ole, ka sel juhul saan ma kätte, sest jaamast helistatakse Kirchile kauplusse, kust jälle mulle koju või ametisse. Kas Valgast pärmist saab, nagu suvel? Võib olla tahaks ühe tüki saada. Tasumisega saab hakkama.

Tervitades Enn

6. detsember 1943

Armas Heino!

Olen Sulle võlgu ja iga päev olen valmis mõttes kirjutama. Aga kui õhtu saabub ja kõik vaikseks on jäänud, nii et rahulik on töötada, siis saab kell märkamatuks jälle nii palju, et enam ei taha ette võtta.

Möödunud nädal läkski juubelite tähe all. Suitsu³⁵ juurest ühe teise tuttava prof. juurde, siis pühapäeval oli naabritel. Ja nii läks nädal – lisaks sellele veel kaks õhtut „Vanemuises“ (Kummitused, Ibsen ja ooper „Marta“³⁶). Ja tööd sai ka veel teha tublisti.

Kuulen huviga, et „Tõde ja õigus“ Sind köitnud lugemisel. See ei ole ime. Aga arvan, et kui Sind see kord huvitas, siis võta see asi veel põhjalikult käsile: loe kõike, mis Sa kätte saad Tammsaarest ja Tammsaare kohta. Nt arvustusi ja juubelikirjutusi ajakirjast Looming 1926–27³⁷, siis Tammsaare juubeliaastate kirjutused 1928, 1938. a. Looming ja Eesti Kirjandus. Kui käisin keskkoolis, siis töötasin niimoodi läbi H. Ibseni toodangu ja ma ei kahetse seda mitte kunagi. Samuti võib mõne teise küsimuse kas tehnilise või teadusliku või noorsoo organiseerimise alal. Sest on määratu suurem kasu üldarenemisele ühe küsimuse põhjalikust läbitöötamisest, kui väga paljude asjade puudulikust tundmisest.

Mind huvitas andekate laste psühholoogia ja möödunud nädalal ma tegelesingi sellega. Sageli arvatakse, et geeniused on noorena ja hiljemgi olnud nõrga tervise ja kuidagi veidrad. Tegelikult aga pole see nii.

Kõige huvitavam aga oli jälgida nende lugemist. Juba 7-aastane loeb rohkem kui keskmine laps – 15 eluaastani ühelgi aastal. 7-aastaselt loeb andekas laps ligi 3 korda enam kui

35 Tegemist oli luuletaja ja kirjandusteaduse professori Gustav Suitsu 60. sünnipäevaga.

36 Küllap Koemets käis Vanemuises vaatamas sel ajal repertuaaris olnud Friedrich von Flotow'i ooperit „Martha“, mille esietendus oli olnud 23. aprillil 1942.

37 Kirjanik A. H. Tammsaare sündis 1878. aastal. Seega aastal 1928 oli tegemist kirjutistega ta 50. sünnipäevaks ning 1938. aastal 60. sünnipäevaks.

tavalised. Seejuures on loetust 49% väärtuslikku, kuna teistel ainult 9%. Pääle selle on andekail igasugu huvisid, kollektsioone, jne. jne.

Täna sain maalt paki. Kuremarjad, mõned sibulad jm.

Kas raadio töötab? Kuidas läheb „suurel Heinol“?³⁸ Kuidas on mu resti väljavaated? Kas kodus oled käinud? Kuidas elavad väikesed vennad?³⁹ Ja muu pere? Kas Sa kunagi mõnel veduril või taguril Tartu sõita ei saa mõneks päevaks.⁴⁰ Nüüd olen ma siin, kõik sügisene rahutus on möödas. Võiks siin ringi vaadata.

Tervitusi pererahvale jt.!

Enn



Heino Liimets aastal 1953. Heino Liimetsa abikaasa Aino Liimetsa erakogu.

38 „Suure Heino“ all on kindlasti mõeldud Heino Liimetsa ennast. Kuna perekonda olid sündinud ka väikesed poisid (vt järgmine joonealune viide), siis Heino oli perekonnas muutunud n-ö suureks pojaks.

39 1942. aasta 17. jaanuaril sündisid Heino Liimetsa kaks nooremat venda – kaksikud Enn ja Matti, kes kirja kirjutamise ajal olid 1 aasta ja 10 kuud vanad.

40 Saksa okupatsiooni ajal oli Eestis reisimiseks teatavasti vajalik taotleda liiklusaluba (*Passierschein*) elukoha prefektuurist. Kindlalt midagi selle kohta väita on küll raske, kuid tundub tõenäoline, et Koemets soovitas noorel poisil Tartusse tulekuks leida (ehk tuttavate kaudu?) mõni „vedur või tagur“, kus oldaks teda nõus transportima ilma loata.

aja liigses pulberiseerimises, ühe aja juurest teise juurde osumist. Kuul selle vastu on mul raske midagi teha, sest lastega ei saa teinuti.

Suurem viga, mis esineb tavaliselt inimestel ja minelgi, on see, et töötamine ei sünni alati mitte täie pingega. Nii istume kiil mõne tunni mingi raamatu taga, aga loeme lause ja mõtted midavard mugale, siis taas lause jne., sageli lugemine ilma tähelepanuta. See on kõrge kahjulikum ajasum ja ühtlasi oma töötamisharjumuste rikumine. Paremini juba teha tööd lühem aeg, aga intensiivselt. Tagajärjed on siis sama head, aga aega jääb puhkamiseks. Igatahes on põhimõte: kasutada aega ratsionaalselt.

Mine saksa keel on mõgane liialt, et selles kirjutada. Ma loen küll mõne, aga pole harjunud kirjutama ega lugema, oskan ainult passiivselt. Praegu õpidan ühele austurlasele (Viinist) eesti keelt. See on minule ühtlasi hääks saksa keelt koolis, kuna see mees eesti keelt veel sugugi ei oska.

See raamat vist tavaliste kaupluse müüjile ei tule, sest keegi seda ei osta. Seda tellivad ja ostavad peamiselt raamatukogud ja teaduslikud asutused meil ja välismaal. Aga kui saan, siis varun ka sulle ühe eksemplari, kui soovid.

Siin taales E. A.



Enn Koemets koos õe Ella Liimetsaga jaanuaris 1973 Tartus Heino Liimetsa kodus ta 45. sünnipäeval. Koemetsal oli selleks ajaks jäänud elada veel 3 kuud ja 3 nädalat. Airi Liimetsa erakogu.

Kirjandus

Allese, Ernst 1991. Enn Koemetsa elulugu. – Enn Koemets. Mälestusi. (Eesti Pedagoogika ja Kool XLIV.) Koost E. Allese. Tallinn: Eesti Vabariigi Haridusministeerium, Eesti Hariduse Arenduskeskus, Ühiskondlik Pedagoogika Uurimise Instituut, lk 5–8.

Kangro, Bernard 1990. Jäälähted. Romaan. Tallinn: Eesti Raamat.

Kangro, Bernard 1992. Kipitai. Autobiograafiline romaan. Tallinn: Kupar.

Koemets, Enn 1954. Laste vanuselised iseärasused ja nende arvestamine kasvatustöös. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Koemets, Enn 1972. Kuidas õppida. Tallinn: Valgus.

Kraav, Inger 2011. Enn Koemets 100. – Eesti Pedagoogika ja Kool LX. Tallinn: Ühiskondlik Pedagoogika Uurimise Instituut, lk 18–37.

Kruus, Oskar 2003. Bernard Kangro. Elukäik ja looming. Tallinn: Eesti Raamat.

Liimets, Airi 1994. Refleksioon õpitegevuse stiilist kasvatusteadusliku kategooriana: Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool, pedagoogikakeskus. [Käsikiri Tartu Ülikooli raamatukogus: *Diss. Tart.* 487830.]

Liimets, Airi 2008. Lühiülevaade Heino Liimetsa elust ja tegevusest. – Heino Liimets. Personaalbibliograafia. Koost V. Eksta. Tallinn: Tallinna Ülikool, lk 11–14.

Liimets, Airi 2009. (Muusika)kasvatus kui inimese ja olemise diferents. – Muusikalise kontegeliikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga. Koost, toim A. Liimets. Tallinn: Tallinna Ülikool, lk 385–396.

Malm, Valter 2004. Valga kooliloo ja gümnaasiumi vaatepiirilt. – Kooli waim: mälestusi, pilte, kilde ajaloost. Koost P. Juurikas, T. Püss. Valga: Valga Gümnaasium, lk 15–25.

Rombach, Heinrich 1987. Strukturanthropologie. Freiburg, München: Karl Alber.

Veebiallikad

Etnische SS Legion. – Rindeleht. – wehrmacht.rindeleht.ee/yksused/leegion/leegion.html (18.05.2017).

Vaikla, Rain 2002. Raadiotuba. Eesti raadiotööstuse ajalugu. – <https://raadiotuba.and.ee/1941.html> (18.05.2017).

Arhiiviallikad

Koemets, Enn 1942–1963. 50 kirja Heino Liimetsale. Airi Liimetsa erakogu.

Airi Liimets – Tallinna Ülikooli haridusteaduste instituudi kasvatusfilosoofia ja -sotsioloogia professor ning Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia doktorikooli ja lavakunstikooli külalisprofessor. Doktorikraadi kaitsnud kasvatusfilosoofia alal 2004. aastal Heidelbergi Pedagoogikaülikoolis Saksamaal. Peamised uurimisvaldkonnad: filosoofiline antropoloogia ja kasvatusfilosoofia, noorsoosotsioloogia (koolinoorte elustiil).

E-post: [airi_liimets\[at\]yahoo.de](mailto:airi_liimets[at]yahoo.de)

Enn Koemets' letters to Heino Liimets 1942–1963 or how scientists are raised*Airi Liimets*

When discussing Estonian educational science, we need to talk about the Koemets-Liimets family where six people from three generations have been or still are active in this field. Such career choice was first made by the pedagogue, educational scientist and psychologist Enn Koemets (1911–1973). 50 letters, found in the personal home archive of the author of the present article offer interesting material for a theoretical treatment of Enn Koemets' biographical data as well as of the growing of Heino Liimets' into a scientist.

The present article publishes in full six letters which Koemets wrote in Tartu from 1942–1943 and sent to Valga to his nephew Heino Liimets (1928–1989), who studied at the Valga Gymnasium and was 14 years old in 1942. Later, Heino Liimets became a pedagogue, educational scientist and a professor as well.

First, the article discusses why and how can such continuity of choosing again and again one and the same specialty developed in a family. Looking at it from the viewpoint of educational philosophy, we could answer that this could well be caused by such phenomena as education and growth development. A person does not become a scientist only by studying at some educational institution and passing some specific curriculum, but they have to grow and be raised into being a scientist due to certain conditions or, due to the fact that people of different generations live in the same spiritual space, communicating with each other based on certain ideas, values and principles.

Enn Koemets' letters to his nephew show, on the one hand, the spiritual reality full of ideals and, on the other hand, the real, everyday environment centred on home. We can say without doubt that Koemets attempted to live his real life according to the pedagogical and psychological ideas which he had formulated in his studies. He knowingly and purposefully raised his nephew to be a scientist, a teacher and a colleague at the university.

Eleven letters originate from the earlier period of the correspondence (1942–1945), from the time Heino Liimets was a gymnasium student. All these letters are characterised by the fact that Enn Koemets inspired and invited his nephew to enter his own spiritual space. According to the ideas he had published in his research, he taught the young man in the way that would activate his self-education. Koemets wrote to the boy very seriously about the books he was reading and topics he was studying because he knew that the existence of a model and the direct immediate inspiration are essential for the emergence of ideals and higher spiritual aspirations. We can see that Koemets had undertaken the task of teaching the young man to study “in a right way” and to acquire skills and tools (foreign languages, skills for thorough and long-time concentration and for doing research, time management, etc.) necessary for a scientist. He consistently guided the young man in widening his cultural horizons, suggested reading materials and information sources, knowing that a good scientist cannot do without such knowledge and skills. The roots of Koemets' own aspirations and values should be searched for at the Valga All-boys Gymnasium where he had studied from 1924–1929.

Among Koemets' friends at the gymnasium and at the university was the writer Bernard Kangro, who immigrated to Sweden in 1944. Thanks to Kangro's novels of the Tartu series, we can find both the Koemets-Liimets' age-old family residence—the Koemetsa Farm in the Koemetsa Village in Võrumaa County—and Enn Koemets himself captured in a fictional reality. The Enn Koemets, who has been depicted as one of the main

characters of Kangro's novels—the energetic and bright Pärđijaak—was in his letters a similar inspirer and model for his nephew Heino Liimets.

Airi Liimets – Professor of Philosophy and Sociology of Education at Tallinn University and the Visiting Professor at the Estonian Academy of Music and Theatre; Doctor's Degree 2004 in Philosophy of Education at the University of Education Heidelberg (Germany). Her main research areas are philosophical anthropology, philosophy of education and sociology of youth (the youth's lifestyle).

E-mail: [airi_liimets\[at\]yahoo.de](mailto:airi_liimets[at]yahoo.de)