FILM KIRJANDUSE INTERPRETEERIJA, POPULARISEERIJA JA KANONISEERIJANA¹

Anneli Saro

<https://doi.org/10.7592/PS/29.saro>

TEESID: Kirjanduse ja filmi suhted on vaadeldavad kahepoolse suhtlusega: ühelt poolt on eesti filmikunsti mitmed tippteosed eesti kirjandusteoste ekraniseeringud, teiselt poolt aga võib filmistsenaariume käsitleda ilukirjandusena. Artikkel annab lühikese ülevaate eesti kirjanduse ja filmi suhetest ajaloolises plaanis ning keskendub eelkõige sellele, kuidas filmikunst on mõjutanud eestlaste arusaama teatud kirjandusteostest. Näidetena käsitletakse mõningaid eesti kirjandusklassikasse kuuluvaid teoseid ning nende põhjal valminud filme. Lisas on valiknimekiri eesti kirjandusklassikast ja selle tõlgendustest filmikunstis.

MÄRKSONAD: eesti film, eesti kirjandus, transmeedialisus, interpretatsioon, retseptsioon

SISSEJUHATUSEKS

Eesti kirjandusvälja piirialadele jäävad algupärasel belletristikal põhinevad või sellest inspireeritud teised kunstiliigid: teater, film, kujutav kunst, muusika. Proosa narratiivsust suudavad kõige autentsemalt edasi anda ning visualiseerida teater ja film, seega saavad kirjandusteose lavastused neis kunstiliikides nii tõlgenduse kui kaasteksti tähenduse. See tähendab, et ühelt poolt illustreerivad visuaalsed kunstid kirjandusteose üht lugemisviisi, tõlgendust, kuid teisalt saab selle lugemisviisi tulem – lavastus/film ning omakorda selle retseptsioon – kirjanduse kaasteksti funktsiooni. Kirjanduslugudes, -õpikutes ja entsüklopeediatest kasutatakse illustreeriva materjalina tihti teoste illustratsioone, fotosid etendustest või kaadreid

¹ Uurimust toetas Eesti Teadusagentuur (teema “Esilduvad lood: jutustamine ja ühine tähendusloome narratiives keskkonnas”; PUT 192). Kirjutise valmimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute Tippkeskus).

filmidest, mis saavad samuti vastava teose kaasteksti funktsiooni. Kui eesti teater võib keldida algupärase kirjanduse rohkete ja mitmekülgsete lavaversioonidega, siis ühikutelt tagasihoidlik eesti mängufilm trumpab enamasti oma publikunumbritega üle ühe lavastuse vaatajad. Seega toimib film kultuuriväljal üsna efektiivselt kirjandusteose populariseerija, aga ka ühe tõlgenduse kanoniseerija ning vastuvõtu unifitseerijana.

Kirjanduse ja filmi suhteid tulekski vaadelda kahepoolse suhtlusena: ühelt poolt ehivad eesti filmikunsti mitmed eesti kirjandusteoste ekraniseeringud, teiselt poolt aga võib filmistsenaariume käsitleda ilukirjandusena. Kirjandusteose ekraniseeringu kahepaiksust, kuulumist nii filmi kui kirjanduskultuuri on rõhutanud ka Peeter Torop (1999: 142). Need tekstid seisavad kõrvuti ka paljude kirjanike loomebiograafias, sest tihti on kunstiliselt kandvate filmistsenaariumite autoriteks tuntud kirjanikud (vt ka Lisa). Eesti kultuuripraktikas toimub liikumine peamiselt kirjandusest filmi, vastupidised juhtumid, kus filmistsenaarium ise või selle põhjal kirjutatud romaan/novell/näidend/luuletus jõuaks kirjandusväljale, on üksikud. Mõningatest sellistest eranditest tuleb juttu allpool.

Käesolev artikkel annabki lühikese ülevaate eesti kirjanduse ja filmi suhetest ajaloolises plaanis ning keskendub eelkõige sellele, kuidas filmikunst on mõjutanud eestlaste arusaama teatud kirjandusteostest. Näidetena käsitletakse mõningaid eesti kirjandusklassikasse kuuluvaid teoseid ning nende põhjal valminud filme. Lisas on valiknimekiri eesti kirjandusklassikast ja selle tõlgendustest filmikunstis. Nimekiri on koostatud, lähtudes alusteoste ja/või filmide kunstilisest kvaliteedist ning rollist kunsti- või sotsiaalaajaloos, seega võib valik olla subjektiivne, kuid vähemalt teadlikult mitte juhuslik.

Ammendava kronoloogilise ülevaate eesti kirjanduse ekraniseeringutest on teinud Maarja Saldre ajakirjas Akadeemia (Saldre 2012), nii et siinkohal piirdutakse vaid varasemate uurimuste kokkuvõtliku tutvustamisega. Aastail 1947–1970 valminud 46 eesti mängufilmist 22 olid eesti kirjanduse ekraniseeringud ning ülejäänutest veel mitmed ühe või teise kirjandusteosega seotud (Tobro 1982: 155). Väidetavalt olid kogu nõukogude ajal umbes pooled filmid seotud kirjandusliku allikaga (Saldre 2012: 1577). Karmi filmi- ja teatrikriitiku Valdeko Tobro meelest jäid need ekraniseeringud enamasti küll kirjandust illustreerivateks ja vormilt literatuurseteks ülekanneteks, kuid originaalstsenaariumitele tuginevaid filme pidas ta veel nõrgemateks ja sisutühjemateks (Tobro 1982: 142–143). Eesti filmi tihe seotus eesti kirjandusega tulenes nõukogude perioodil paljuski just ühiskondlikust tellimusest, st publiku huvist omamaise kultuuri vastu, ja tsensuurist, mis kirjandusklassika suhtes oli siiski pisut leebem. 1990. aastatel see side kirjanduse ja filmi vahel peaaegu katkes (vt Lisa). Selle taga oli vähemalt kaks põhjust. Esiteks üleminekuajal vähenes filmide tootmine üsna

drastiliselt: varasemaid andmeid ei õnnestunud küll kindlaks teha, kuid veel aastail 1995–2000 valmis aastas keskmiselt kaks täispikka mängufilmi, järgmisel kümnendil juba keskmiselt 5 (Eesti filmi andmebaas). Teine põhjus oli kunstiline – selge liikumine autorifilmi² suunas ehk filmiloojate ja ekraniseeringute järjest suurem iseseisvus ja kaugenemine alustekstist. Väikeste tootmismahude juures ei raatsitud piiratud ressursse raisata ka kirjandusklassika radikaalsetele “ümbekirjutustele”, mis olid populaarseks saanud teistes kunstiliikides, nagu näiteks kirjanduses ja teatris (erandiks vaid “Tabamata ime” (2006)).

FILMI INTERPRETEERIV FUNKTSIOON

Kunsthuvilisemat publikut intrigeerivad kirjanduse ülekanded teistesse kunstiliikidesse: filmi, teatrisse, kujutavasse kunsti. Siin on filmikunst esiteks kirjanduse visualiseerija ja interpreteerija rollis. “Ekraniseeringut võib vaadelda iseseisva filmina, kuid algteksti lugenud inimese jaoks on ta ka kaksikteks (nagu tõlge või paroodia), kahe teksti, filmi ja teose võrdlemine on psühholoogiline paratamatus” (Torop 1999: 142). Üks esimesi tähelepanekuid või tõeid, mis vaataval filmi pildilise materjaliga – flaierite, telereklaami või filmi endaga – kokku puutudes tekib, on konkreetse visuaalse väljundi saanud tegelaskujud ja keskkond, mis ei pruugi vastata lugemisel tekkinud kujutlustele. Kui filmi visuaalia kinnitab kujutlust või muudab selle lihtsalt konkreetseks pildiliseks infoks, siis jääb see aspekt tähelepanufookusest tihti lihtsalt välja.

Enamasti on ekraniseeringute aluseks kõrge kunstilise kvaliteediga kirjandusteosed, mis on juba pärvinud tunnustuse kirjandusväljal ning pigem kriitike kui laia publiku seas (vt nt Bacon 1994: 116–117). Seega peaks alusteosele antud “kvaliteedimärk” looma kindla kunstilise aluse ka ekraniseeringule. Kuid filmidel, mis põhinevad proosateostel, on oht jääda eepiliselt kirjeldavaks ja venivaks, kui stsenarist ei too teoses välja või teosesse sisse dramaatilist konflikti ja pinget. (Nimetatud puudused iseloomustavad küll eesti filmi laiemaltki ning seda on peetud isegi rahvuslikuks eripäraks – selles veendumiseks tuleb lugeda filmikriitikat, kus

² Lauri Kärk on selgitanud autorifilmi (pr *cinéma d’auteur*) mõistet järgnevalt: “Autorifilmi on mõistetud puhtvormiliselt kui filmi, milles sama isik täidab mitut funktsiooni, on näiteks nii stsenarist kui ka lavastaja, dokumentaalis tih-tipeale operaatori. Samas on autorifilmi mõistetud sisulisemalt ja laiemalt, aga seetõttu ka ebamäärasemalt. Autorifilmi seisukohalt pole lavastaja pelgalt mingi interpreteerija või “misanstseeni sättija”. [...] Autorifilm on katse ületada filmitootmise rutiini, säilitada sellel nivelleerival konveieril oma nägu, jääda iseendaks” (Kärk 2004: 111).

sõna “veniv” on kujunenud peaaegu eesti filmi kinnisepiteediks.) Teine probleemidering on seotud sellega, et romaanide põhjal tehtud lavastused ja filmid suhtuvalt alusmaterjali paratamatult kitsendavalt, sest nende maht ja väljendusvahendid on lihtsalt teised. Proosatekstile omased kirjeldused saab filmikeeles lihtsalt konverteerida visuaalseks-auditiivseks kujundiks või keskkonnaks, kuid tegelaste tunnete, mõtete ning omavaheliste suhete edasiandmine on keerukam ning aeganõudvam. Sellest tulenevalt tehakse näiteks romaanide ekraniseerimisel tavaliselt kärpeid nii tegelaskonnas kui süžeeleelides, kuid ka tegelaste siseelu kujutamine on kontsentreeritum ja kujundlikum. Siin ei ole põhjust autorit süüdistada kirjanduse *a priori* eelistamises, nagu suurem enamik adaptatsiooniuuringuid kaldub tegema (Leitch 2007: 3–4), vaid küsimus on lihtsalt žanrite mahuerinevuses.

Agasellest lähtudes tekib ikkagi põnevus, kuidas täpselt konkreetne visualiseering romaaniga suhestub ning kas see suudab saavutada ka kunstilise iseväärtuse, olles mõistetav ja nauditav ka ilma konkreetsete eelteadmisteta filmi alustekstist või hoopis vastupidi – olles nauditav ja mõtlemapanev ka alusteksti lugenud vaatajale. Seega isegi äärmist autori- või alusteosetruudust taotlev film on ikkagi kirjandusteose interpretatsioon, sest juba visualiseerimine ja helindamine, aga eriti materjali ja vaatepunkti valik muudavad alusteose struktuuri ja ideed.

Kirjeldamaks kirjandusel põhineva filmi suhet alustekstiga, on välja töötatud mitmeid tüpoloogiaid, millest lihtsaimad lähtuvad autoritruudusest ning põhinevad kolmikjaotusel. Geoffrey Wagner näiteks eristab ülekannet (*transposition*), kommentaari (*commentary*) ja analoogi (*analogy*). Esimesel juhul on kirjandusteos filmi üle kantud ilma suuremate silmahakkavate muudatusteta, teisel juhul on alusteost filmis ühel või teisel viisil muudetud ning viimasel juhul on algteosest nii palju kaugenetud, et rääkida võib juba iseseisvast kunstiteosest. (Wagner 1975: 222–223, 227.) Dudley Andrew kasutab analoogilist tüpoloogiat, kasutades mõisteid *ülekanne* (*transforming*), *ühitamine* (*intersecting*), *laenamine* (*borrowing*) (Andrew 1984: 98–100). Kuna isegi üsna lihtsate adaptatsioonitüpoloogiatega rakendamine osutub praktikas üsna keeruliseks, sest piiride tõmbamine tüüpide vahele on subjektiivne, siis kasutan artiklis ainult kaht põhimõistet: *tõlge* ja *tõlgendus*. Nagu interlingvistiline, nii ka intermedialine tõlge pürib selle poole, et infot võimalikult täpselt ja väikeste kadudeta teises keeles, oma väljendusvahenditega edastada. Seega suhtub tõlge alusteksti samamoodi kui ülekanne. Tõlgendus seevastu ei sea endale ülesannet alusteost võimalikult täpselt vahendada, vaid pigem suhtub sellesse kui kommentaar või laiendus, analoog või hüpertekst. Nagu eelnevalt väidetud, ei ole ükski adaptatsioon puhas tõlge, sest sisaldab alati ka teatud annuse

tõlgendust. Niisiis ei ole mõisted *tõlge* ja *tõlgendus* siinses artiklis puhtad vastandid, vaid pigem skaala eri otstel asuvad raskuspunktid, dominandid. Näiteks Leida Laiuse filmid “Mäeküla piimamees” (1965) ja “Kõrboja pere-mees” (1977) suhtuvad alusteostesse, Eduard Vilde ja A. H. Tammsaare samanimelistesse romaanidesse kui võrdlemisi autoritruud tõlked, Herbert Rappapordi “Valgus Koordis” (1951) või Veiko Õunpuu “Sügisball” (2007) pakuvad aga ikkagi kirjanduse tõlgendusi ja edasiarendusi, kuivõrd nii filmide süžee kui stiil erinevad algtekstidest, st Hans Leberechti ja Mati Undi romaanidest.

FILMI POPULARISEERIV FUNKTSIOON

Nii filmikunsti kui kirjanduse tähtsus ning tähendus eesti kultuuriruumis on aegade jooksul teisenenud ning jätkuvaid muutusi võib ennustada ka tulevikuks – visuaalse ja tehnoloogilise kultuuri levides ja tähtsustudes väheneb kirjasõna populaarsus. Paljude inimeste jaoks jääb kõige intensiivsem suhtlemine ilukirjandusega nende koolipõlve ning sealt saab alguse ka filmi üks pedagoogilisi funktsioone – olla atraktiivne ja suhteliselt kontsentreeritud kunstilise info allikas ning koolikirjanduse populariseerija. 21. sajandil filmikunsti see funktsioon haridusprotsessis tähtsustub ilmselt veelgi. Just koolipõlves on ilmselt palju eestlased vaadanud filmi Oskar Lutsu “Kevadest” või telelavastust Eduard Vilde “Pisuhännast”, kui vaid eesti kirjandusega piirduda. “Kevade” on ka film, mida eesti kultuuri ühe tüviteksti ja -teosena laiemas mõttes näidatakse ka teiste kultuuride esindajatele, olgu nendeks siis Eesti muulased või välismaalastest eesti keele ja kultuuri huvilised, kes algteksti lugemiseni piiratud keeleoskuse või ajaressursside tõttu tihti ei jõuagi. Filmi-“Kevade” fenomenist tuleb pikemalt juttu allpool.

Kirjanduse ja filmi kokkukuuluvus tuleb kõige selgemalt ilmsiks lastekultuuris, kui nähtud film või etendus võib tekitada huvi selle teose raamatuversiooni vastu. Näiteks võib tuua sellised nii laste kui ka täiskasvanute seas armastatud ja hinnatud filmid nagu “Nukitsamees”, “Naksitrallid”, “Kunksmoor”, “Arabella, mereröövli tütar”, Lotte-filmid. Tihti on lastekirjandusel põhinevad filmid algteose autoritruud ülekanded, st tõlked teise meediumisse ja täidavad hästi seega ka kirjanduse populariseerija rolli. Olgu öeldud, et lapsed hindavad eelkõige kordusest sündivat naudingut ning on enamasti üsna häiritud, kui filmis, lavastuses või raamatus mõni repliik, tegelane või stseen erineb sama teose neile tuttavaks saanud, teises meediumis esitatud versioonist.

Kuid on ka mitmeid erandeid, kus film kirjandusteosest üsna selgelt eemale triivib ning seega oma iseseisvust kunstiteosena ka lastele teadvustab. Näiteks Lutsu jutustus “Nukitsamees” (1920) on üles ehitatud kahele vastandlikule stiiliregistrile: metsas toimuv tegevus lähtub muinasjutu-poeetikast, külas-kodus toimuv tegevus pigem realismikaanonist ja kirjutamisaegsetest pedagoogilistest vaadetest. Luts kirjeldab, kuidas ema-isa ei tahtnud Nukitsamehega mingit tegemist teha ning sarvikust inimese kasvatamine jäi suuresti Iti õlule. Kuigi Iti usub sõna väesse, siis ilma füüsilise karistamiseta metslasest või lapsest üldiseltki inimest ikka ei saa. Helle Karise film (1981) järgib tervikuna muinasjutu- ja muusikalipoeetikat. Teose vaieldamatuks tugevuseks on värvikas detailirohke atmosfäär, efektsed rollid (eriti Ita Everi Metsamoor) ning Olav Ehala meeldejäädav laulud ja muusika. Muusikalilikkus ei väljendu mitte ainult läbivates laulunumbrites ja tantsudes, vaid ka kodu-stseenide rõhutatud estetiseerituses (tööd tehakse teatrikostüüme meenutavates valgetes riietes või stiliseeritud rahvariites, keskkonda loovad etnograafilised esemed, rõhutatult palju on lilli jne). Ideelises plaanis vastanduvad metsarahva kurjus ja mustus ning külarahva headus ja puhtus. Kui filmis ongi headus see võluviis, mis Nukitsamehest inimese teeb, siis kirjanduslikes versioonides on asi pisut keerulisem. Originaalversioonis muutub Nukitsamehe nahk valgeks ja ta kaotab oma viimased sarvenukid alles ristimisel (Luts 1920: 68), nõukogudeaegsetes väljaannetes ollakse nii ristiusu kui rassiküsimustes aga ettevaatlikum ning sarvikpoiss saab endale nime perekonnaseisuasjade büroos ja ta nahk hakkab järjest heledamaks muutuma koolis käies (Luts 1973).

Kui Helle Karise “Nukitsamees” näitlikustab filmikunsti rolli kirjanduse populariseerijana, transformeerides algteose meelelisemaks, meelelahutuslikumaks ja väikelastepärasemaks, siis vastupidise näite pakuvad Avo Paistiku joonisfilmid “Naksitrallid” (1984) ja “Naksitrallid II” (1987). Eno Raua raamatutele “Naksitrallid” (1972) ja “Jälle need naksitrallid” (1979) joonistas heledad ja värvirõõmsad illustratsioonid Edgar Valter ning see loob teostele rõõmsa ja turvalise atmosfääri. Avo Paistiku filmide koloriit on tumedam ning monokroomsem, tekitades nii argisema, salapärasema ja kohati depressiivseltki mõjuva atmosfääri. Oluline roll atmosfääri loomisel on muidugi ka Sven Grünbergi meditatiivsel muusikal. Pildikeel on küll ikooniline, kuid jätab üsna palju lahtiseks, tegelaste siseelu jääb salapäraseks ning montaaž põhineb kohati assotsiatiivsel loogikal. Seega süžeeiliselt on film küll üsna autoritruu, kuid on mõeldud palju vanemale ja kunstiliselt kogenumale vastuvõtjale kui raamat. Sellest hoolimata ei saa öelda, et film ei toimiks kirjanduse populariseerijana: “Naksitrallid” aktualiseerivad lastekirjandust selliste filmisõprade seas, kes on lapseast ehk juba välja kasvanud.

Kui kirjanduse populariseerimist käsitletakse Eestis enamasti positiivse fenomenina, siis ühel hetkel tulevad mängu ka turu- ja turundusstrateegiad, mis kunstisfääris pälvivad sageli negatiivse hinnangu. Nimelt kipuvad nii vanemad oma laste kultuuritarbimist reguleerides kui lapsed ise eelistama neile tuttavaid lugusid või tegelasi, mis ühelt poolt pärsib küll uute algupäraste teoste levikut, kuid teisalt soosib igat laadi intersemiootilisi tõlkeid: kirjandusest filmiks, lavastuseks, arvutimänguks, nukuks ning vastupidi. Eesti lastekultuuris pole toimunud varem sellist teoste ja toodete kumuleerumist, nagu on juhtunud koeratüdruk Lotte ning tema sõprade ja sugulastega. 2000. aastal esilinastus Janno Põldma ja Heiki Ernitsa "Lotte reis lõunamaale" (stsenaristid Andrus Kivirähk, Ernits, Põldma). 2002. aastal ilmus samanimeline raamat, mille autoriks on märgitud Andrus Kivirähk ning illustraatoriks Regina Lukk-Toompere.³ 2006. aastal valmis samadelt režissööridelt film "Leiutajateküla Lotte" (stsenaristid Ernits, Kivirähk, Põldma) ning ilmus kohe ka Kivirähki samanimeline raamat, mille piltide autoriks oli Ernits. Põldma ja Ernitsa filmile "Lotte ja kuukivi saladus" (2011, stsenaristid Põldma, Ernits, Kivirähk) järgnes kaks aastat hiljem Põldma samanimeline raamat (2013, Ernitsa pildid). Lisaks sellele on teatris Vanemuine valminud järgmised lavastused: "Lotte reis lõunamaale" (2005, autor Kivirähk), muusikalid "Detektiiv Lotte" (2008, libreto Põldma, Ernits ja Leelo Tungal, muusika Priit Pajusaar) ja "Kosmonaut Lotte" (2012, autorid Põldma, Ernits, Pajusaar, laulutekstid Tungal). Rääkimata sellest, et juulis 2014 avati Pärnumaal Tahkurannas Lottemaa ning poodides on saadaval kõikvõimalikke Lotte-pildiga tooteid. Lotte kui kaubamärgi omanikud on Põldma ja Ernits.⁴ Kirjeldatud juhtum on huvitav kolmes aspektis. Esiteks on Lotte-filmide põhjal avaldatud kolm raamatut ning seega on toimunud ülekanne filmist kirjandusse (kui ühe või teise teose esmasust saab üldse välja selgitada), mis on vähemalt Eesti oludes üsna uudne. Teiseks joonistub välja nii filmi- ja teatrikunsti kui ka kirjanduse (sõna + pilt) kollektiivne autorlus ning loojate liikumine ühest kunstiiliigist teise (Põldma ja Ernits kui režissöörid-stsenaristid-libretistid-kirjanikud). Kolmandaks, Lotte kui fenomen annab põhjuse rääkida mitte ainult lastekirjanduse ja -filmide vastastikusest populariseerimisest, vaid ka juba kommertsialiseerimisest.

³ Autorluse küsimuses on lähtutud Eesti Filmi Andmebaasi ja Eesti Lastekirjanduse Keskuse koduleheküljel olevatest andmetest.

⁴ Kaubamärgist ja selle ideoloogiast vt lähemalt Priilinn 2009.

FILMI LÕIMIV FUNKTSIOON

Eraldi kategooria moodustavad nn eesti kultus- või rahvafilmid, mida teavad pea kõik eestlased ning mida suurem osa inimesi on korduvalt vaadanud ja oskab tsiteerida. (Kultusfilmide kohta vt nt Mathijs, Sexton 2011.) Olgu näiteks toodud “Kevade”, “Suvi”, “Viimne reliikvia”, “Siin me oleme”, “Mehed ei nuta”, “Noor pensionär” jt. Nende filmide populaarsuse aluseks ei ole mitte niivõrd vaieldamatult kõrge kunstiline tase, vaid pigem koomiline üldtoon ning tuttavad armastatud eesti näitlejad. Kui “Kevade” ja “Suvi” välja arvata, siis nende filmide tuginemine eesti kirjandusele küll olulist rolli ei mängi ehk siis see fakt pole vaataja teadvuses aktiveeritud. Kultusfilmiks saamise oluline tingimus on hoopis televisioonis linastumise tihedus, mis nimetatud teoste puhul on väga kõrge. Just see esituste järjepidevus ning filmivaatamise sotsiaalne situatsioon teeb kultusfilmidest eri põlvkondade ja maitse-eelistuste lõimija ning kultuurilise järjepidevuse hoidja. Kordusel, tuttavusel põhinev nauding (sama teose korduv lugemine/vaatamine), mis on eriti selgelt täheldatav väikelastel, pole võõras ka täiskasvanutele, sest see aitab pidevustada eksistentsi hekilises ühiskonnas ja tekitab turvatunnet. Lisaks lõimimisele sünkroonilises ja sotsiaalses plaanis tuleb rõhutada ka filmi kui lõimija rolli diakroonilises plaanis. Henry Bacon mainib oma teoses “Jätkuvus ja ülekanne – kirjanduse ja draama mõju filmile kui kultuurilise jätkuvuse ja uuenumise protsess” lootusrikkalt, et kirjanduse ekraniseerimine on ennekoike kultuuripärandi kasutuselevõtt, töö selle kallal ja selle edastamine tulevikule (Bacon 1994: 13). Vihjamisi räägib ta siis kultuuripärandi ümbertöötamisest oleviku ja tuleviku vaatajat silmas pidades ning muidugi ka seeläbi tehtavast mäletööst ehk kultuurilise mälu säilitamisest.

Kõige populaarsemaks eesti filmiks läbi aegade nii kodu- kui välismaal võib pidada 1969. aastal Tallinfilmis valminud “Viimset reliikviat” (1969). Filmi müüdi enam kui 80 välisriiki ja ainuüksi esimesel linastusaastal käis seda vaatamas 44,9 miljonit inimest (Leivak 2012). Tegemist on romantilise seiklusfilmiga, mis tugineb Eduard Bornhöhe 1893. aastal kirjutatud jutustusele “Vürst Gabriel ehk Pirita kloostri viimsed päevad” ja mille on stsenaariumiks ümber vorminud kirjanik Arvo Valton. (Üks stsenaariumi variante ilmus Valtoni autorikogumikus “Proovipildid” (Valton 1990).) Režissöör Grigori Kromanovi film eemaldub Bornhöhe jutustuse ajaloolisest, 16. sajandisse kuuluvast kronotoobist ning esitab sündmusi ja tegelasi distantseeritult ning pisut karikeeritult. “Viimse reliikvia” puhul on tegemist ka huvitava ajaloovõltsinguga, mis popikoonina jääb märkima Eesti-Vene keerulisi suhteid. Nimelt toimub filmi tegevus Pirita kloostri, mille hävitasid Ivan Julma väed. “Viimses reliikvias” saavad sellega hakkama aga

õilsate metslastena kujutatud eesti talupojad. Ja kuigi suhted idanaabriga on sel viisil justkui diplomaatiliselt ära klaaritud, aktualiseeritakse nii vana vaen teiste okupantide, ristisõdijate ja nende esindaja, kiriku kui korrumppeerunud institutsiooni vastu. Tegelikult tuleb ilmsiks üllatav sarnasus kirikuvõimu ja Nõukogude parteiaparaadi vahel ning vaatajad lugesidki filmist välja kõikvõimalikke paroodilisi vihjeid Nõukogude süsteemi pihta. “Rahvusvaheliste suhete” ambivalentsust rõhutab seegi, et sõltumatut kangelat kehastab Vene vürst Gabriel Sagorski. Olulist rolli mängivad filmis Paul-Eerik Rummo sõnadele loodud laulud (muusika Uno ja Tõnu Naissoolt) Peeter Tooma esituses, mis loovad seiklusfilmile sügavama eksistentsiaalse ja poliitilise tausta. Need mässu ja vabadusiha õhutavad laulud on muutunud populaarseteks rahvalikeks lauludeks. (Siit areneks aga juba ühe uue artikli teema – “Lauldud eesti luule”.) “Viimse reliikvia” populaarsus annab tunnistust kehtinud topeltkoodidest ja -moraalist. 2002. aastal film koloreeriti uuesti ning seda saatis kinodes taas suur publikumenu. Kuigi “Viimne reliikvia” on 21. sajandil kaotanud oma poliitilise teravuse ja tähenduslikkuse, on ta omandanud nostalgiväärtuse. (Vt ka Torop 2002.)

Lõimivat funktsiooni ei kanna mitte ainult koomilise alatooniga rahvafilmid, vaid ka propagandafilmid, mis püüavad vaatajate poliitilisi, sotsiaalseid, kultuurilisi vms vaateid varjamatult mõjutada. Selle mõistega seostatakse enamasti NSV Liidus või Natsi-Saksamaal sündinud filmikunsti, kuid propagandafilm kui žanr ei ole kuhugi kadunud ka tänapäeval. Nüüdisaegses Eestis esindab seda žanri ning rahvust ja kodanikke lõimivat funktsiooni Elmo Nüganeni “Nimed marmortahvlil” (2002) – vt ka Laaniste 2015. Film põhineb Albert Kivikase samanimelisel romaanil (1936), mis kujutab Vabadussõda noore poisi, Henn Ahase silme ja kogemuse kaudu. Filmi puudused seostuvad peamiselt keskpärase stsenaariumi (stsenaristid Nüganen ja Kristian Taska) ning sõjafilmi jaoks liiga väikese eelarvega, millest tulenevad kohati nii süželine, psühholoogiline kui situatiivne ebausutavus. Kuid selle korvavad rõõm esimesest iseseisvusaegsest sõjafilmist, mis lisaks kõigele lõpeb eestlaste jaoks võiduga, ning noortest huvitavatest näitlejatest (lavakunstikooli XX lend). “Nimed marmortahvlil” kogus kinodes umbes 167 000 vaatajat, mis on iseseisva Eesti publikurekord ning mille taga olid suuresti klasside ühiskülastused. Seda võib nimetada propagandafilmiks nii sisulistel kui funktsionaalsetel alustel. Film mitte ainult ei jutustanud Eesti ajaloo ühest murdelisest ja võidukast etapist, vaid süstis vaatajatesse ka patriotismi, ning seda sõda ja surma romantiseerides ning estetiseerides. (“Nii ilus on surra, kui oled noor,” nagu väitis Henrik Visnapuu.) Kuna tihti “Kevadega” võrreldud “Nimed marmortahvlil” kuulub ka kooli kirjan-dusklassikasse, siis kasutatakse sellel põhinevat filmi instrumentaalselt kirjanduse populariseerimiseks ning patriotismi sugereerimiseks.

FILMI KANONISEERIV FUNKTSIOON

Artikli alguses toodi välja, et filmikunst on kirjanduse visualiseerija ja interpreteerija, peale selle tihti on ta ka ühe tõlgenduse kinnistaja ja seega retseptsiooni *unifitseerija*. Filmikunsti selle funktsiooni värvikaim näide Eestis on “Kevade”. Lutsu jutustuste dramatiseerimise praktika, mis ulatub 1930. aastatesse, jõudis olulise tähiseni 1969. aastal filmiga “Kevade” (stsenaristid Kaljo Kiisk ja Voldemar Panso, režissöör Arvo Kruusement). Kui teatritõlgendused olid rõhutanud selle kooliloo koomilisemat poolt ning tõstnud fookusesse üleannetu Joosep Tootsi, siis nii Voldemar Panso 1969. aasta lavastuses kui ka filmis lähtutakse pigem melanhoolikust Arno vaatepunktist, nii et maksvusele pääseb Lutsulegi omane nukravõitu lüürika. Rusuva atmosfääri loomisele aitab kaasa ka Veljo Tormise maadligi suruv, kuid samas kutsuv ja kumisev muusika. Ideoloogiliselt tähenduslikuna tõuseb “Kevades” esile hõõrumine saksapoistega ja “mudasõda”, mille eesti poisid küll võidavad, kuid mis läheb neile kalliks maksma. Koolipoiste lustakaid seiklusi tasakaalustab ka tõsisem täiskasvanute liin, mis koondub peamiselt napsitava kellamehe Lible ümber, kellega dialoogis peab Arno mitmed oma raamatumonoloogid. Nõukogude perioodile iseloomulikult on nii filmist kui mitmetes sõjajärgsetest trükitiraažidest (vt Kull 2000) välja jäetud usuõpetuse ja kristlusega seotud osad. Oma melanhoolsuse ja pinna-lekerkivate tõsisemate probleemidega on film ehk autoritruum kui mitmed varasemad ja hilisemad teatriversioonid. Kaasa mängima hakkab ka eri kunstileikide vastuvõtusituatsioon: lugeja või televaataja omaette pillatud muige võib teater hõlpsalt publiku naerupahvakaks muundada.

Film on kehtestanud teatris tugeva “Kevade”-kaanoni, mis väljendub kõige selgemalt tegelaskujudes (välimuses, hääles, intonatsioonides), aga samuti misansteenides. “Kevade”-kaanonisse kuuluvad vibalikud punapäised Kiired, tüsedad flegmaatilised Tõnissonid, heledapäised nipsakad Teeled jne” (Epner 2002: 18). Ilmselt tuleb see paljudele suure üllatusena, kui nad loevad “Kevade” esimeselt leheküljelt, et paha poiss Toots on autori silmis ka üsna ebameeldiva välimusega: rõugearmilise näo, viltuse nina ja pikkade sassis valkjaskollaste juustega. “Õige” Toots (filmis Aare Laanemetsa kehastuses) on ju üsna sümpaatne, tumedate lokkis juustega klaar ja selgesilmne noormees. Seega tekib siis filmis tumedapäise Tootsi ja heledapäise Arno vahel selge opositsioon, lisaks kolmandat erinevust esindav Kiir. Pealegi avastavad lugejad Lutsu teosest rohkem inimlikku pahatahtlikkust (kiusamist), sotsiaalset ebavõrdsust, alkoholi kuritarvitamist (Arno ja Lible viinavõtmine), mis filmis on taandatud ja lastepärastatud. “Kevade”-filmi eeskujul on teatris kinnistunud üks uus tõlgenduskaanon, mida mõned autorid ja lavastajad on ka püüdnud painutada või murda, kuid

üsna ebaõnnestunult, sest publik ootab ikkagi tuttava väljanägemisega tegelasi ja tuttavlikult mõjuvaid stseene (vt nt Saro 2008: 313–315). “Kevade” lugejauuring on küll tegemata, kuid teatrianaloogia põhjal võib oletada, et filmist pärit mälupeegeldid suunavad ka teose lugemist ja interpretatsiooni ning tõrjuvad kõrvale konkureerivad tõlgendused. Kuna “Kevade” leidis endale järjed nii kirjanduses kui filmis (“Suvi”, “Sügis”), siis võib siinkohal tinglikult rääkida esimesest eesti seriaalist, mille aastaring jäi nii Lutsul kui eesti filmimeestel lõpetamata.

LÕPETUSEKS

Eestlaste suhe kodumaisesse filmi ei lähtu enamasti mitte niivõrd esteetilisest kriteeriumist, kuivõrd ambivalentsetest sotsiaalpsühholoogilistest hoiakutest. Ühelt poolt rahvuslikust eneseuhkusest või abstraktsemast meie-tundest tulenev eriline tähelepanu eesti filmile, teisalt masohhistlik küünilisus ja kriitilisus selle potentsiaalse läbikukkumise hirmus. Kuna filmitööstus põhineb 21. sajandil rohkem kui kunagi varem rahvusvahelisel koostööl ning finantseerimisel, siis ei ole ka tungivat vajadust pidada potentsiaalse publikuna silmas ainult Eesti elanikke. Artur Talvik on tabavalt sõnastanud rahvusvahelisel filmiturul läbilöömise vormeli: “Maailm ei taha filme, millest keegi aru ei saa, tahetakse omanäolist, huvitavat ja heal käsitöölisel tasemel tehtud linatseoseid. [...] Tuleb tajuda oma identiteeti, tunda selle üle uhkust ja jutustada lugusid, mis võivad muu maailma lugudega sarnaneda, aga millel on omapärane eesti varjund” (Leivak 2012). Sellest tsitaadis käesoleva artikli kontekstis rõhutada eelkõige kahte aspekti. Esiteks, lokaalse või rahvusliku identiteedi olulisus ning selle väljapoole paistev eksootiline potentsiaal, mida filmitegijad võivad otsida kas eesti kirjandusest või koos eesti kirjanikega. Teiseks, käsitööoskus, sh lugude jutustamise ning dialoogi kirjutamise oskus, mis suurel määral sõltub stsenaaristide-kirjanike osavusest. Kirjanduse panuse üle filmikunsti arengusse panevad mõtlema ka Eesti filmikriitikute seas läbi viidud parimate filmide valimised, millest ühe võitis “Kevade” ja teise “Sügisball” ning kus mõlemal korral kümnest parimast filmist seitse põhinevad eesti kirjandusel (Eesti film 100, Eesti filmi andmebaas). Tõsi küll, nii need parimate filmide nimikirjad kui artikli lõpus olev lisa toob esile laialt levinud praktika, kus režissöörid ise ka stsenaaristideks hakkavad või häda sunnil selleks saavad, arendades seega ise edasi stsenaariumite kirjutamise kunsti ning teatud juhtudel ka ilukirjandust (näiteks Janno Põldma raamat “Lotte ja kuukivi saladus”). Seega liikumine eesti kirjandus- ja filmivälja ühendaval sillal on läbi ajaloo olnud aktiivne ja üsna mitmekesine ning läbikäimine töötab tulevikuski tulla mitmetasandiline ja multifunktsionaalne.

Nii olevikule kui tulevikule mõeldes ei saa välistada ka võimalust, et kirjandus ja film võivad edaspidi moodustada ka mingeid hübriidžanre või teemapilvi. Meediateoreetik Lev Manovich eritleb oma teoses “Uue meedia keel” kolme kultuuritraditsiooni: trükisõna, filmikunsti ning inimese ja arvuti vahelist liidest. “.. kõik need traditsioonid on kujundanud iseomase informatsiooni korrastamise, kasutajale esitamise, aja ja ruumi suhestamise ning infole ligipääsemise protsessis inimkogemuse struktureerimise viisi. Tekstileheküljed ja sisukord; nelinurkselt raamitud ja liikuva vaatepunktiga kolmemõõtmelised ruumid; hierarhilised menüüd, muutujad, parameetrid, kopeeri/kleebi ning otsi/asenda käsklused – need ja teised nimeetatud kolme traditsiooni elemendid kujundavad tänaseid kultuuriliideseid” (Manovich 2012: 107–108). Autor püüab oma edasises arutluses tõestada, et neil kolmel kultuuritraditsioonil on rohkem ühist, kui esmapilgul võiks arvata, ning tehnoloogia areng on teosed vabastanud nende materiaalistest meediumitest. “Konkreetsete tekstide ja filmide kammitsaist vabastatuna heljuvad need liigendusstrateegiad nüüd kultuuris vabalt ringi ja on kättesaadavad uutes kontekstides kasutamiseks. Selles mõttes on trükisõna ja filmikunst tõepoolest muutunud liidesteks: rikkaks metafooride koguks, sisu läbimise abivahendiks, andmetele ligipääsu saamise ja nende salvestamise võimalusteks” (Manovich 2012: 108). Peeter Torop omakorda on juhtinud tähelepanu, et infotehnoloogia-ajastul on tavapärane metakommunikatsioon, mis põhineb proto- ja metatekstide (algteose ja tõlgenduste) selgel vahekorral, asendumas interkommunikatsiooniga, mille mõistmisel ei saa enam lähtuda ühest konkreetsest prototekstist, vaid selle ümber tekkinud abstraktsest mentaalsest väljast (Torop 2013: 52).

Manovich'i ja Toropi mõttekäikudest ning siinse artikli kontekstist lähtudes kerkivad eelkõige järgmised küsimused: kuidas tehnoloogia areng on muutmas lugejate-vaatajate suhet kirjandusteoste ja filmidega, kui neid loetakse-vaadatakse erisuguseid tehnoloogilisi abivahendeid kasutades; millised oleksid kirjanduse ja filmi võimalikud hübriidžanrid; kas ja kuidas on ilukirjandust vajalik ning võimalik populariseerida infotehnoloogia abil jne. Kui siinses artiklis oli vaikimisi lähtutud eeldusest, et trükisõna ja kirjandus (sh stsenaarium) on midagi esmast ning samas midagi väljasuremisohus olevat või vähemalt populariseerimist vajavat, siis kultuuripraktikas see nii olla ei pruugi, sest igasugused hierarhiad on ammu langenud, samuti selged kunstiliigipiirid ning kultuuritarbimine näib koonduvat hoopis teatud ikoonide ja teemade ümber, mida loojad ja tootjad mitmel tasandil ning viisil arendavad ja ekspuuteerivad. Leiutajateküla Lotte on üks selline ikoon. Kuid mida sügavamal ajaloos on aga ühe süžee või tegelase juur ning mida haralisemad on sellest süžeeist sündinud tõlgendused, seda tugevamini kinnitub ja kinnistab ta kultuuri.

KIRJANDUS

- Andrew, Dudley 1984. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- Bacon, Henry 1994. *Continuity and Transformation – the Influence of Literature and Drama on Cinema as a Process of Cultural Continuity and Renewal*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Eesti film 100. – <http://www.ef100.ee/index.php?page=85&> (24.06.2014).
- Eesti filmi andmebaas. – <http://www.efis.ee/et/kollektsioonid/Eesti-mangufilmide-TOP-10> (24.06.2014).
- Eesti Lastekirjanduse Keskus – http://www.elk.ee/?page_id=2056 (24.06.2014).
- Epner, Luule 2002. Tagasi “Kevades”. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 5, lk 13–22.
- Kull, Aivar 2000. Oskar Luts ja nõukogude tsensuur. – *Sirp*, 28.04.
- Kärk, Lauri 2004. *Cinema d’auteur. Cul-de-sac of practice*. Autorifilm nüüd ja varem. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 2, lk 110–114.
- Laaniste, Mari 2015. Sõjakaadrite sobitamine isamaa ekraanidele. Sõda taasiseisvumisjärgses eesti mängufilmis. – *Methis. Studia humaniora Estonica*, nr 15, lk 120–134. DOI: <http://dx.doi.org/10.7592/methis.v12i15.12119>.
- Leivak, Verni 2012. Maailmas ei taheta filme, millest keegi aru ei saa. – *Postimees*, 04.02.
- Leitch, Thomas 2007. *Film Adaptation & Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Luts, Oskar 1920. *Nukitsamees*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- Luts, Oskar 1973. *Nukitsamees*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Manovich, Lev 2012. *Uue meedia keel*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Mathijs, Ernest, Jamie Sexton 2011. *Cult Cinema: an Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Priilinn, Ketlin 2009. Lotte reis Ärimaale. Kuidas loome- ja äriinimesed saavad koostööd teha nõnda, et kumbki pool ei tunneks ennast petetuna. – *Director*, nr 11. <http://www.director.ee/lotte-reis-rimaale-kuidas-loome-ja-riinimesed-saavad-koostd-teha-nnda-et-kumbki-pool-ei-tunneks-ennast-petetuna/>.
- Saldre, Maarja 2012. Eesti ekraniseering. – *Akadeemia*, nr 9, lk 1567–1593.
- Saro, Anneli 2008. Stereotypes and cultural memory: adaptations of Oskar Luts’s “Spring” in theatre and film. – *Trames. Journal of the Humanities and Social Sciences*, Vol. 12, No. 3, pp. 309–318.
- Tobro, Valdeko 1982. *Teater ja film*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Torop, Peeter 1999. Kirjandus filmis. – Peeter Torop. *Kultuurimärgid*. Tartu: Ilmamaa, lk 140–156.
- Torop, Peeter 2002. “Viimne reliikvia”: intersemiootilise tõlke ideoloogiline juhtum. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 4, lk 80–88, nr 5, lk 72–76.
- Torop, Peeter 2013. Vanad raamatud ja uus meedia. – *Vikerkaar*, nr 12, lk 50–62.
- Valton, Arvo 1990. Marienthali kloostris viimne reliikvia. – Arvo Valton. *Proovipildid*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 27–86.
- Wagner, Geoffrey 1975. *The Novel and the Cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Eesti kirjandusklassika filmitõlgendused

- Nikolai Baturin “Karu süda” (1989) – “Karu süda” (2001, rež Arvo Iho, sts Nikolai Baturin, Rustam Ibragimbekov, Arvo Iho)
- Eduard Bornhöhe “Vürst Gabriel ehk Pirita kloostri viimased päevad” (1893) – “Viimne reliikvia” (1969, rež Grigori Kromanov, sts Arvo Valton)
- August Gailit “Karge meri” (1938) – “Karge meri” (1981, rež Arvo Kruusement, sts Arvo Kruusement)
- August Gailit “Nipernaadi” (1928) – “Nipernaadi” (1983, rež Kaljo Kiisk, sts Juhan Viiding)
- Aadu Hint “Tuuline rand” (1951–1966) – “Tuuline rand” (1971, rež Viktor Sömer, sts Aadu Hint, Aleksandr Borštšagovski)
- August Kitzberg “Libahunt” (1912) – “Libahunt” (1968, rež Leida Laius, sts Leida Laius, Lembit Remmelgas)
- Albert Kivikas “Nimed marmortahvilil” (1936) – “Nimed marmortahvilil” (2002, rež Elmo Nüganen, sts Elmo Nüganen, Kristian Taska)
- Andrus Kivirähk “Leiutajateküla Lotte” (2006) – “Leiutajateküla Lotte” (2006, rež Heiki Ernits, Janno Pöldma, sts Heiki Ernits, Andrus Kivirähk, Janno Pöldma)
- Jaan Kross “Kolme katku vahel” (1970–1980) – “Kolme katku vahel” (1970, ETF, rež Virve Aruoja, sts Jaan Kross)
- Jaan Kross “Wikmani poisid” (1988) – “Wikmani poisid” (1995, TV-seriaal, meeskond: Hugo Ader, Andres Maimik, Anu Soolep, Vilja Palm)
- Hans Leberecht “Valgus Koordis” (1948) – “Valgus Koordis” (1951, rež Herbert Rappaport, sts Juri German)
- Oskar Luts “Kapsapää” (1912) ja “Kalevi kojutulek” (1913) – “Kapsapää” (1993, nukufilm, rež Riho Unt, sts Riho Unt)
- Oskar Luts “Kevade” (1912–1913) – “Kevade” (1969, rež Arvo Kruusement, sts Kaljo Kiisk, Voldemar Panso)
- Oskar Luts “Nukitsamees” (1920) – “Nukitsamees” (1981, rež Helle Karis, sts Olav Ehala, Helle Murdmaa, Helgi Oidermaa)
- Oskar Luts “Suvi” (1918–1919) ja “Tootsi pulm” (1921) – “Suvi” (1976, rež Arvo Kruusement, sts Paul-Erik Rummo)
- Oskar Luts “Äripäev” (1924) ja “Sügis” (1938) – “Sügis” (1991, rež Arvo Kruusement, sts Mats Traat)
- Aino Pervik “Arabella, mereröövli tütar” (1982) – “Arabella, mereröövli tütar” (1982, rež Peeter Simm, sts Peeter Simm)

- Aino Pervik “Kunksmoor” (1973), “Kunksmoor ja kapten Trumm” (1975) – “Kunksmoor” (1977), “Kunksmoor ja kapten Trumm” (1978) (nukufilmid, rež Heino Pars)
- Eno Raud “Naksitrallid” (1972) ja “Jälle need naksitrallid” (1979) – “Naksitrallid” (1984) ja “Naksitrallid II” (1987) (joonisfilmid, rež Avo Paistik)
- Juhan Smuul “Kihnu Jõnn” (1964) – “Metskapten” (1971, rež Kalju Komissarov)
- Juhan Smuul “Suvitajad” (1968) – “Siin me oleme!” (ETF, 1979, rež Sulev Nõmmik, sts Sulev Nõmmik, Enn Vetemaa)
- A. H. Tammsaare “Tõde ja õigus” II (1929) – “Indrek” (1975, rež Mikk Mikiver, sts Arvo Kruusement, Lembit Remmelgas)
- A. H. Tammsaare “Kõrboja peremees” (1922) – “Kõrboja peremees” (1977, ETF, rež Jaan Tooming; 1979, rež Leida Laius, sts Leida Laius, Paul-Erik Rummo)
- A. H. Tammsaare “Põrgupõhja uus Vanapagan” (1939) – “Põrgupõhja uus Vanapagan” (1964, rež Grigori Kromanov, Jüri Müür, sts Gennadi Kaleda, Jüri Müür)
- Mats Traat “Tants aurukatla ümber” (1971) – “Tants aurukatla ümber” (1987, ETF, rež Peeter Simm, sts Mats Traat)
- Mats Traat “Puud olid, puud olid hellad velled” (1979) – “Puud olid...” (1985, rež Peeter Simm, sts M. Traat)
- Jaan Tätte “Ristumine peateega” (1998) – “Ristumine peateega” (1999, rež Arko Okk, sts Arko Okk, Jaan Tätte)
- Mati Unt “Sügisball” (1979) – “Sügisball” (2007, rež Veiko Õunpuu, sts Veiko Õunpuu)
- Mati Unt “Tühirand. *Love story*” (1972) – “Tühirand” (2006, rež Veiko Õunpuu, sts Veiko Õunpuu, Rain Tolk)
- Mati Unt “Võlg” (1964) – “Võlg” (1966, ETF, rež Valdur Himbek, sts Mati Unt)
- Arvo Valton (stsenaarium) “Vernanda” (1988, rež Roman Baskin)
- Eduard Vilde “Mäeküla piimamees” (1916) – “Mäeküla piimamees” (1965, rež Leida Laius, sts Voldemar Panso)
- Eduard Vilde “Pisuhänd” (1913) – “Pisuhänd” (1981, ETF, autor Ago-Endrik Kerge, rež Terje Pöder)
- Eduard Vilde “Külmale maale” (1896) – “Külmale maale” (1965, ETF, rež Ants Kivirähk, Valdur Himbek, sts Karin Ruus)
- Eduard Vilde “Tabamata ime” (1912) – “Tabamata ime” (2006, rež Jaak Kilmi, Marianne Kõrver, Andres Maimik, Marko Raat, Rainer Sarnet, Arbo Tammiksaar, sts T. Eelmaa, J. Kilmi, M. Kõrver, A. Maimik, M. Raat, U. Vadi)

Summary

FILM AS AN INTERPRETER, POPULARISER AND CANONISER OF LITERATURE

The close connection between Estonian film and Estonian literature in the Soviet period was largely the result of social demand – i.e. the audience's interest towards the culture of one's country – and censorship, which was slightly more lenient towards classical literature. In the 1990s, these ties were nearly disrupted. However, throughout history, there has been active traffic along the bridge between the sphere of Estonian literature and film. Compared to the even denser traffic between fiction and dramaturgy, it is true that literary works have been staged far more often and in greater versatility, but Estonian feature films, though their number is small, tend to attract larger audiences, especially through the mediation of television. Thus, film functions quite effectively as populariser of a literary work.

Depending on the relation of a film to its source text, it could be viewed as an interpretation of a literary work into another sign system, or a representation. Still, even a film aspiring to be as close to the original work as possible remains an interpretation of literary work, because already visualisation and sound editing, and especially the choice of material and angle, alter the structure and idea of the original work. With advances in technology and changes in the cultural situation, one of the educational functions of film – be an attractive and relatively condensed source of artistic information and populariser of school literature – is becoming increasingly important. In terms of works targeted at children and youth, it is no longer considered just a reciprocal popularisation of literature and films but also commercialisation. Cult films which are often shown on television also serve the function of integration – the consistency of reruns and the social situation of watching a film help cult films integrate different generations and taste preferences and function as the upholder of cultural continuity. Cinematography often also cements one interpretation and thus acts as a unifier of reception – a popular film may elevate a literary work into canon, and thus have a strong impact on its later renditions in theatre and other creative genres.

The article provides a short historical overview of the relations of Estonian literature and film and focuses mainly on how cinematography has influenced Estonians' perceptions of certain works of literature, including among the examples certain works of Estonian literary canon and films based on these. The appendix lists a selection of works of classical Estonian literature and their renditions in film.

KEY WORDS: Estonian film, Estonian literature, interpretation, reception, transmedia