

## „Viimne reliikvia“ ja „Kolme katku vahel“: ruumist eesti ajalookirjanduse ekraniseeringutes

*Eva Näripea*

**Teesid:** Artikkel keskendub kahele ajalooromaani ekraniseeringule Nõukogude Eesti filmikunstis: „Viimne reliikvia“ (1969, rež Grigori Kromanov, Tallinnfilm), mis põhineb Eduard Bornhöhe romaanil „Vürst Gabriel ehk Pirita kloostris viimseid päevad“ (1893), ning „Kolme katku vahel“ (1970, rež Virve Aruoja, Eesti Telefilm), mille seosed oma kirjandusliku allikaga (Jaan Krossi samanimelise romaaniga) on oluliselt keerulisemad. Ekraniseeringuid käsitletakse ruumirepresentatsioonide perspektiivist, uurides, missuguseid strateegiaid kasutati filmiruumide loomisel, kuidas suhestuti kirjandusliku (lähte)materjaliga ning millised ajaloonarratiivi ja rahvusliku identiteedi vahekorrad neis kangastuvad.

**Märksõnad:** filmiajalugu, ajaloolised filmid, arhitektuur, ajaloolised romaanid

### Sissejuhatuseks

Eesti kino on valdavalt ekraniseeringute kino. Osaliselt just seetõttu on tema maine ja retseptatsioon läbi aegade kannatanud „väiksema venna“ sündroomi all, mille võtab hästi kokku nädalajakirjas *The New Yorker* ilmunud karikatuur, mida Alfred Hitchcock olevat François Truffaut'le ühes usutluses tutvustanud: kaks kitse mäletsevad filmikarpide hunniku kõrval ja üks kits ütleb teisele: „Mulle isiklikult meeldis raamat rohkem“ (Naremore 2000: 2). Järgnev käsitlus lähtub uuemast ekraniseerimisteooriast, mis jätab kõrvale hinnangulise „tõetruuduse“ või „täpsuse“ kategooria ehk küsimuse, kuivõrd film vastab või ei vasta algupärandile (vt nt Andrew 1984: 100, vrd Leitch 2007: 2 jj, Hutcheon 2006: 2–6, Naremore 2000: 6) ning keskendub intertekstuaalsusele kui dialoogilisele protsessile (nt Stam 2000, Hutcheon 2006). Nõnda ei vaadelda filme mitte nende kirjanduslike algallikate „originaali“ hierarhiliselt madalamate „koopiatena“, vaid (vähemasti potentsiaalselt) võrdväärsete teostena, mis võivad algmaterjali teksti tihedat infovõrgustikku omatahtsi „kasutada, võimendada, eirata või muuta“ (Stam 2000: 68, vrd Leitch 2007: 16), viidates lisaks seda ümbritsevale ulatuslikule tekstiväljale (Leitch 2007: 17). Gérard Genette'ile toetudes väidab Robert Stam, et ekraniseeringute ja allikromaani vahelise suhte kirjeldamiseks sobib hästi Genette'i transtekstuaalsuse viies tüüp hüpertekstuaalsus: ekraniseeringuid käsitletakse sel juhul eelnevate tekstide ehk hüpotekstide algupärandit selekteerivate, võimendavate, täpsustavate ja uuesti ellu kutsuvate hüpertekstidena (Stam 2011: 223).

Kriitilise tähtsusega on veel kaks Stami tähelepanekut. Esiteks, vastusena pikka aega laialdast kõlapinda leidnud arusaamale, et film kui hiljem tekkinud kunst on kirjandusest väljendusvõimaluste poolest vaesem, juhib Stam tähelepanu asjaolule, et igal kunstiliigil on oma väljendusmaterjalidest tulenev spetsiifika, ning võrreldes romaaniga, millel on vaid üks

väljendusmaterjal – trükisõna, on filmil neid märksa rohkem, vähemasti viis: liikuv fotograafiline või digitaalne pilt, kõne, muusika, heliefektid, kirjalikud materjalid (Stam 2000: 59). Christian Metzist lähtudes nimetab Stam neid ribadeks. Väljendusmaterjalide rohkuse tõttu suudab filmikunst pakkuda romaanist suuremaid killustatuse ja katkestatuse võimalusi, potentsiaalsed ribadevahelised konfliktid avavad tee mitmeplaanilisele mängule aja, ruumi ja rütmidega. (Samas, 60; Stam 2005: 20–23.) Teiseks, mitmeribalise sünesteetilise kõrval on filmikunst Stami sõnul ka sünteetiline kunst, milles liituvad kõigi eelnevate kunstiliikide väljendusmaterjalid; nõnda on filmi käsutuses „fotograafia ja maali pildilisus, tantsu liikumine, arhitektuuri ruumikujundus, muusika harmooniad ja teatri etenduslikkus“ (samas, 23–24).

Järgnevas keskendun sissejuhatavalt ruumile või täpsemalt arhitektuursele keskkonnale ja selle väljendusmaterjali<sup>1</sup> suhetele peamiselt filmi teksti ja konteksti ning vähemal määral allik- ehk hüpotekstiga. Vaatluse alla tulevad kaks ajalooromaani ekraniseeringut eesti filmikunsti: Eduard Bornhöhe ajaloolise jutustuse „Vürst Gabriel ehk Piritra kloostri viimased päevad“ (1893) ainetel Grigori Kromanovi lavastatud „Viimne reliikvia“ (1969) ning Jaan Krossi käsikirja alusel Virve Aruoja juhtimisel filmitud „Kolme katku vahel“ (1970). Seda käsitlust võiks nimetada kronotoobianalüüsiks ses mõttes, nagu on mõiste Mihhail Bahtinilt filmiuurimusse siirdanud Stam, kelle käsitluses hõlmab kronotoobianalüüs filmis ennekõike kolme elementi ja nendevahelisi seoseid: 1) tüüpilised tegevuspaigad (näiteks *film noir*'is baarid, lokaalid ja linnatänavad); 2) ajalised liigendused (näiteks kiire või aeglane montaaž, s.t kaadrite pikkus; montaažiliidete ajaline sujuvus või hüplikkus); 3) ruumilised liigendused (peamiselt kaameratöösse puutuv, näiteks Jean-Luc Godard'i filmidele iseloomulik kokkusu- rutud perspektiiv või Orson Wellesi filmidele tüüpiline längus nurgelisus; vt Stam 2005: 27). Et kronotoop funktsioneerib Bahtini sõnul materialiseerunud ajalooa (Bahtin 1987: 175), võtab kronotoobianalüüs lisaks konkreetset filmikunstile omastele aja ja ruumi väljendus- ning põimumisviisidele arvesse ka kultuurilisi, sotsiaalseid, poliitilisi, filmitööstuslikke, žanrilisi jms taustu.

Niisiis saab väita, et teatavate žanritega seostuvad konkreetset ruumid ja tegevuspaigad, olgu need tehnilikud ja urbanistlikud nagu *film noir*'is või esmajoones maastikulised ja ruraal- sed nagu vesternis. Eesti filmilugu tervikuna vaadates võiks küsida ka vastupidi: kas mõni paik on pannud aluse omaette (filmi)žanrile? Leian, et seda võib väita Tallinna vanalinna kohta. Väljapaistvaim „vanalinnafilmi“ tsükkel jääb ajavahemikku 1969–1972, mil Eestis valminud umbes 15 mängufilmist tuginesid vanalinna kujundistule koguni viis: lisaks „Viimsele reliikviale“ ja „Kolmele katkule“ veel „Varastati Vana Toomas“ (rež Semjon Školnikov, 1970), „Don Juan Tallinnas“ (rež Arvo Kruusement, 1971) ja „Verekivi“ (rež Madis Ojamaa, 1972). Need moodustasid omakorda osa väljenduskanalite poolest märksa laiahaardelisemast ning

---

1 Ehkki Metz ega Stam ei nimeta ruumi iseseisva väljendusmaterjalina, võib öelda, et see on hübriidne kategooria, millesse jooksevad kokku kõik viis filmi „riba“.

küllaltki keerukate allutamis-, vastandumis- ja kohandumismustritega kirjatud nähtusest, mida olen varasemalt nimetanud vanalinnamoeks (ehk ka veelgi laiendatumalt keskajamoeks) ning mille kontekstuaalseid asjaolusid ei tohi neid filme lahates silmist lasta, aga mille põhjalikum analüüs peab jääma siinkohal ruumipuudusel kõrvale (vt Näreipea 2005a, 2005b, 2005c, 2005d).

„Viimne reliikvia“ ja „Kolme katku vahel“ kuuluvad nõnda arutledes ühte arhitektuurilis-ruumiliste tunnuste alusel moodustuvasse žanritsüklisse, samuti ühendab neid ajalooline kontekst: Tallinn ja selle ümbrus Liivi sõja (1558–1583) päevil. Tähelepanelikule vaatajale jääb kindlasti silma ka üks detailikorduvus, mida võib hea tahtmise korral pidada koguni tsitaadiks: „Viimses reliikvias“ mässajate pealiku puruksvisatud reliikvialaegas reinkarneerub „Kolmes katkus“ Elsbeti emalt päritud ja äia-väimehe suhteid pingestanud ehtelaekana, mille Balthasar Elsbeti ja Slahteri afääri ilmsiks tules raevuga trepist alla heidab.<sup>2</sup> Siiski on filmidel esmapilgul erinevusi ühisjoontest rohkemgi. Kõigepealt traditsioonilises tähenduses žanrilises mõttes: „Viimne reliikvia“ oli romantilise seiklusfilmina määratletud rahvusvaheline kassahitt, mille vabaduseiha väljendav sõnum kõnetas ühtmoodi nii endise Idabloki sovetlikust kolonisationsioonist puudutatud rahvaid kui ka toonaseid ja hilisemaidki põlvkondi petlikult piiranguteta näivas kapitalistlikus „vabas maailmas“, kujunedes aja jooksul kultusteoseks. Filmi „Kolme katku vahel“, mille stsenaarist Jaan Kross määratles psühholoogilis-ajalooliseks või ajaloolis-psühholoogiliseks draamaks (ERA R-1707-1-1142, l. 2) ning mida võib pidada teadlikuks eemaldumiseks massidele mõeldud populaarkultuurist, tehti seevastu eestlasi ja nendegi hulgast haritumaid silmas pidades,<sup>3</sup> mistõttu selle mõjusfäär jäi ahtaks ning film on praeguseks sisuliselt unustatud, ehkki aeg-ajalt näidatakse seda siiski ka ETV ekraanil.

Huvitav on täheldada ka erisuguseid hüpo- ja hüpertexti vahelisi suhteid žanri ja väljendusviisi tasandil: „Viimne reliikvia“ on õigupoolest žanriliselt mitmepaikne, hübriidne, sisaldades sugemeid nii mõõga ja mantli filmide traditsioonist, juba nimetatud romantilisest seiklusfilmist, vesternist (ehk selle sovetlikust mugandusest *eastern*'ist) kui ka paroodilist sorti komöödiast (viimane tuleb eriti selgesti esile kavatsuse tasandil; vt nt Kangur 2011: 27–31, 43–50); Bornhöhe raamat piirdub aga kitsamalt romantilise ajaloolise jutustuse võttestikuga. „Kolme katku“ puhul on vahekorrad ümberpööratud: kui film seilab selgelt ja ettekatsetult ajaloolise draama žanrivetes, siis romaani eesti kirjanduses murranguliseks peetud jutustamislaadi on kirjeldatud sünteesina „krooniku tekstist, stseenide lavastamisest ja peategelase

2 Mõlemal juhul seostub motiiv mässuga kehtiva korra vastu, sest „Kolmes katkus“ väljendub selles muuhulgas Balthasari vaen oma abikaasa ja eriti tema isa suhtes selle eest, et nad sakslastena häbenevad tema maatõugu juuri.

3 Tõsi, film võeti valmimise järel siiski ka üleliidulisele teleekraanile, ent selle näitamise kohta teistes liiduvabariikides mul andmed puuduvad. Oluline on aga see, et film müüdi ka Rootsi ja Kanadasse, kus paiknes märkimisväärse suurusega eesti diasporaa (vestlus Elvira Mutiga 29. okt. 2012).

sisemonoloogist“ (Veidemann 2011: 119). Vormilt on „Reliikvia“ värviline ja hoogne, „Kolme katku vahel“ mustvalge ja aeglane. „Reliikvia“ valmis Tallinnfilmis rekordilise eelarvega: see oli kaks korda suurem kui tavaliselt, 750 000 rubla ehk kümne aasta taguses vääringus 17 miljonit Eesti krooni<sup>4</sup> (Teinemaa 2001); „Kolme katku“ loomiseks kulunud summad pole mulle küll täpselt teada, ent Eesti Telefilmil eelarved olid enamasti Tallinnfilmil omadest mitu korda väiksemad, seda enam võrdluses „Viimse reliikvia“ ebahariliku kulukusega. Seejuures toimus Tallinnfilm olemuslikult rahvusülese nõukogude kinosüsteemi osana (rahvusülesus avaldus nii hariduses, näitetrupi koosseisus, ideoloogilistes juhtnöörides kui ka levisüsteemis; pikemalt vt nt Närivea 2012), samal ajal kui Eesti Telefilm, kes küll kohati saavutas ka vabariigi ja vahel isegi Nõukogude Liidu piire ületava levihaarde, oli tervikuna oluliselt kohalikum, „Kolme katku“ valmimise ajal veel ka ideoloogiliselt vähem kammitsetud.

### „Viimse reliikvia“ arhitektuursed plaanid

Konkreetsemalt ruumist kõneldes võib öelda, et „Viimse reliikvia“ autoreid – stsenaarist Arvo Valtonit, režissöör Grigori Kromanovi ja toimetaja Lennart Merd – ei piiranud Bornhöhe algupärandi ettekirjutused kuigivõrd juba seetõttu, et tegevuspaikade kirjeldused olid Bornhöhel napilt nentivad, lubades filmi üle kanda vaid teatava faktoloogilise karkassi (ja sedagi kavatsetult valikuliselt), mis pealegi funktsioneeris pigem ajaloolise romantilise seiklusromaanilise reeglistikus kui mingi ajaloolise „tõe“ teenimise huvides (ehkki mitte päris ilma igasuguse ideoloogilise agendata). Kuigi „Viimse reliikvia“ Eesti tingimustes võrdlemisi hästi säilinud genees (vt nt Valton 1990, Torop 2002, Kangur 2011, Kotta 2012) tunnistab autorite plaanist otsida kontakti kuuekümnendate uue laine kinovooludega,<sup>5</sup> saadi tulemuseks lineteos, mida on enamasti nimetatud žanripuhtaks ajalooliseks seiklusfilmiks, ent mida, nagu ülal viidatud, võib õieti näha märksa avaramal žanriskaalal. Stami ajalisi-ruumilisi liigenduse (s.t montaaži ja kaameratöö) poolest järgib „Viimne reliikvia“ tõesti hollywoodlik-mosfilmilikule (Butler 2007: 92) peavoolule iseloomulikkum järjestikmontaaži süsteemi, mille peaülesanne on peita vaataja eest filmi kildudest konstrueeritud illusiooni toimemehhanisme ja õmblusi, tõmmata ta uimastava meelelahutuse repressiivsesse tugitooli. Ometi sunnib film oma teiste „ribade“ tõukel vaatajat sealt ka otsekohe püsti kargama, mõtestades üksiti ümber oma žanrireeglid: ennekõike on tõukejõuks muusika, täpsemalt laulusõnad, mille õõnestavad sõnumid on juba varasemalt põhjalikult analüüsitud (nt Torop 2002).

Lisaks osaleb teatavate poliitiliste seisukohavõtude edastamises ka filmi seni suhteliselt vähe tähelepanu pälvinud „arhitektuurne plaan“. Ennekõike toimub see kloostris<sup>6</sup> kui võõra

4 17 mlj kr = 1 mlj 86 498 eurot

5 Näiteks Gabrielist pidi saama toona trendikas „kõhklev intelligent“ (Valton 1990: 78).

6 Pirita kloostrist Eesti ajaloomälus vt Kaljundi 2007.



Kaadreid filmist „Viimne reliikvia“.

vaimu ja võimu kandja ründamise ja rüüstamise kaudu: kui romaanis hävitavad Pirita kloostri Liivi sõja päevil Ivan Julma väed, siis filmis teevad seda maarahvast mässulised. Ilmselt oli ründajate rahvuse vahetamise (ja seeläbi ajaloolise tõe väänamise) taga filmitegijate enesetsensuur, ent nõnda antakse kaaperdatud ajaloolisele sündmusele läbi mitme kunstilise filtri kaasajaga seostuv rahvuslik-poliitiline mõõde, sest kloostri küüniliste juhtide asemele polnud raske mõelda ühe teise rõhuva süsteemi elluviijaid. Pühakoja tühjad ja kliiniliselt heledaina mõjuvad ruumid aitavad ruumilise metafoorina<sup>7</sup> väljendada kirikuinstitutsiooni (*resp* nõukogude võimu) kalkust ja silmakirjalikkust. Nende puhta heleduse foonil tõusevad graafiliselt esile munkade tumedasse rüütatud siluetid, ent samavõrra ka vaimulike tumedad teod, küünilised ja külmaverelised intriigid „püha ürituse“ nimel. Suhtumine kirikusse on negatiivne, nagu nõukogude filmile kohane (ja selles said hüperteksti autorid rahumeeli toetuda hüpotekstile): klooster on paik, mis abituid naisi vangis hoiab ning milles pühaduse sildi all lokkab kuritegevus. Isegi vend Johannes tunnistab, et kloostris elavad mungad on „joodikud, vargad, liiderdajad, laiskvorstid [ja] tainapead“. Filmi valmimisaegse publiku kõrvus pidid need sõnad lausa helisema kui üsnagi mõnusalt häbematu seisukohavõtt linaloo ekraniseerimise eest tasunud režiimi suhtes – maksjate muusika rõõmustas seekord lisaks tellijaile ka nende suhtes pahasoovalikke südameid.

Samal ajal pidi nii klooster kui ka vanalinn, mida küll näidatakse vaid mõnes üksikus steenis, kohaliku kinopubliku jaoks, kellest osa oli kahtlemata kursis 1960. aastatel toimunud muinsuskaitsete diskussioonidega (vt lähemalt Närepea 2005a), vähemasti mingil



„Viimne reliikvia“.  
Foto: 1969.  
Rahvusarhiivi filmiarhiiv.

7 Rõhutagem, et arhitektuuri kasutamine metafoorina on Nõukogude Eesti mängufilmides suhteliselt harv nähtus, eriti enne 1980. aastaid. Nii ei saa ma päriselt nõustuda Karlo Funkiga, kelle arvates film „ei kasuta [...] rõhutatud sümboleid“ (Funk 2001: 72).

määral märkima ja meelde tuletama asjaolu, et sinne ruumikultuur kuulus filmi autorite arvates olemuslikult pigem läände kui itta. Selles, et filmis omistatakse nii kloostrile kui ka vanalinnale paheline aura, võib üksiti näha filmitegijate iroonilis-refleksiivset vihjet kümnendi lõpuks massiliseks paisunud vanalinnavaimustusele kui ajaloolise keskkonna turistikule kommertsialiseerumisele. Vanalinna kujutamisel järgib „Reliikvia“ seejuures romantilis-rustikaalset, patineerunud paekivi määrdunudhallikat koloriiti esiletõstvat või tahatud puidu raskepäralt toetuvat käsitluslaadi, mis ühest küljest kõlab kokku filmi lembeliste žanrilõime-dega ja kuvandiga filmi tegevusmaailmast hallide ja tahumatute aegade rüpes, tunnistades teisalt ehk soovimatusest kaasa minna „vanalinnamoe“ kõige plakatlikumalt turistliku osaga, mis opereeris paljuski trafaretsete staarhoonete fassaadikujutistega. Linna rikutust signaliseerib kõige otsesemalt muidugi kõrts, kus Gabriel kohtub pärast kloostriga vangistusest põgenemist Siimuga, kui ta ootab seal kättemaksu haududes Ivo Schenkenbergi, taustaks laulusõnad enese, oma usu ja tõe müümisest. Kõrtsis lautot sõrmitsev ja lodevalt igavlev prostituut, kes on füüsiliselt Agnese täielik vastand, kehastab üsna otseselt kujundit „Tallinn kui hoor“. Sama kujundit võib kasutada ka Tallinnas elava Risbieteri puhul, kes on isiklike naudingute nimel valmis kauplema lausa jumalike, mitte üksnes vaimsete väärtustega. Niisugust (ideoloogiliselt) korrumppeerunud linna kujundit, mille varasem ajalugu ulatub nii filmis kui ka kirjanduses linnastumis- ja moderniseerumisajastu algusse, kohtame kuuekümnendate eesti kinos ka kaasaegse tegevusmaailmaga filmides, nagu „Mis juhtus Andres Lapeteusega“ (rež Grigori Kromanov, 1966) ja „Viini postmark“ (rež Veljo Käsper, 1967), ning kõigil juhtudel, kaasa arvatud „Reliikvias“, kõneldakse selle kaudu pehkest nõukogude süsteemist. Nõnda moodustab arhitektuurse keskkonna konnotatiivne väli osa filmi võimukriitilisest diskursusest, ehkki samal ajal on tegemist kassahitiga, mille sellesama režžiimi hoovad viisid kümnete miljonite vaatajate ette. Niisugusena on „Viimne reliikvia“ hea näide Stami kirjeldatud vastuokslike „ribadega“ filmikunsti mitmeplaaniisest mängust aja, ruumi ja tähendustega.

### **Vana Tallinna antituristik aegruum filmis „Kolme katku vahel“**

Seoses „Kolme katkuga“ kerkib algatuseks küsimus, missugune on romaani ja filmi suhe, kumb neist on hüpo- ja kumb hüpertext, sest stsenaariumi kujul oli film olemas ammu enne romaani: Krossi stsenaarium pealkirjaga „Balthasari-härra“ kannab aastaarvu 1965 ning selle oli tellinud Tallinnfilm, jättes autorile tema enda sõnul „haruldasel kombel täiesti vabad käed ajastu ja kesksete tegelaste valikul“ (Kross 1986: 99). Tallinnfilmi toimetuskolleegiumil oli aga Krossi käsitlusele ületamatult palju etteheiteid ning lõpuks hakkas käsikirja vastu huvi tundma Virve Aruoja Eesti Telefilmist, kus see 1972. aastal viimaks ekraanile tuligi.<sup>8</sup> Pildiliselt

---

<sup>8</sup> Tallinnfilmi toimetuskolleegium nõudis stsenaariumisse üha uusi muudatusi, nähes suurima puudusena liigset nõudlikkust vaataja teadmiste suhtes: „Praegune ajaloosündmuste kiirkõneline seletamine eeldab vaatajalt ajaloolaseid eelteadmisi; see aga osutub üsnagi tarbetuks, sest tulevane film peab kujunema eeskätt suure üldistava

seostub „Kolme katku vahel“ Läänemere maade kinotraditsioonides ajaloofilmele tunnusliku kammerlikuma väljendusviisiga, mida esindavad näiteks Taani režissööri Carl Theodor Dreyeri „Viha päev“ („Vredens dag“, 1943) ning Ingmar Bergmani „Seitsmes pits“ („Det sjunde insegment“, 1957). Skandinaavia kinoga võrdlemiseks annab alust ka operaator Anton Muti iseloomulikult tundlik valguskäsitlus, mis kaadrite komponeerimisel ja meeolelu sugereerimisel toetub tugevalt valguse ja varju konfiguratsioonide väljendusjõule. Näiteks „Viha päevas“ väljendab naise näol pidevalt märglev vari peategelase Anne Pedersdotteri emotsionaalset lõhestatust, tema dilemmat kire võimu ja sotsiaalsete konventsioonide järgimise vahel. „Kolmes katkus“ seisab Balthasar Russowi kaasa Elsbet analoogilises armukolmnurgas Mihkel Slahteriga ning siingi on tema hingelise kimbatuse edasiandmiseks kasutusel samasugune võte, kuigi sugugi mitte nii järjekindlalt kui „Viha päevas“. Ka mõõdukas tempos montaažirütmid on omased nii Aruoja filmile kui ka Dreyeri ja Bergmani linastele. Samuti torkab „Viha päeva“ ja „Kolme katku“ ühisjoonena silma piiratud ruumisituatsioon, mis mõlemal puhul seostub peategelaste elusid kammitsevate väliste (suhte)teguritega, nende eneste liminaalse olukorraga: Annele pannakse süüks nõidumist, siin- ja sealpoolsuse piiride ületamist; Russowit kahtlustatakse topeltluuramises, mitme peremehe teenimises ja seega võimuarealide piiride ületamises, samuti liigub pastor suurema vaevata mitme etnilise, kultuurilise ja klassilise sfääri vahel. Veelgi enam, piiri kui (ruumi)kujundi tähtsust Russowi tegelaskuju jaoks Krossi romaanis on märkinud ka Juhani Salokannel, märkides, et „Eesti päritolu ja saksa haridus viivad Russowi kahe maailma piirile“ (Salokannel 2009: 199). Piiridest ja piirangutest jutustavad filmis ka ohtrad ukсед, millest aina tullakse ja minnakse ja mis iseäranis avanevad alati Russowile, viidates, et tema tõeotsingute missioonile on teed valla.

Kaasaegsed kriitikud panid „Kolme katku“ stsenograafiale, aga ka operaatoritööle ja režissuurile pahaks „keskaegse gravüüri staatikat“ (Tobro 1970). Filmi tempo on tõesti mõttlikult aeglane, vastandudes nõnda vaatamängulisele hoogsusele ja sotsrealismi võltsile optimistlikkusele; kaadrikompositsioone, kaamera liikumist ja keskkonnakujustust iseloomustab teatav minimalism, hillitsetus, karguski. Samal ajal näiteks lastega seotud kaadrites kaamera justkui hüpleb nendega kaasa, kaotades väärika vaoshoituse, millega lähenetakse täiskasvanud tegelastele. Dramaturgilistes pöördepunktides lõhestavad pehmelt valguse ja varjuga modelleeritud kaadrite jadasid ekspressionistlikult (*film noir*’ilikult) kontrastselt, sügava-

---

jõuga isikudraamaks, juurdleva, töö poole pürgiva, töö eest võitleva loova isiku draamaks. Liigne takerdumine kohaliku ajaloo keerdkäikude refereerimisse, paratamatult pealiskaudsesse ja illustratiivsesse, ähmastab, ahendab ja madaldab teose üldistavat kõlajõudu.“ (ERA R-1707-1-1141, l. 11.) Tallinnfilmil tuli silmas pidada üleliidulist vaatamassi (samas, l. 22–23), samuti nõukogude kino ajaloofilme kaanonit, mis keskendus sageli heroilistele isikudraamadale (alates Sergei Eisensteini „Aleksander Nevskist“ („Александр Невский“, 1938) ja „Ivan Julmast“ („Иван Грозный“, I – 1945 ja II – 1948)). Telefilmis oli keeruka narratiiviga ja kohati avalikku Vene-vastasust ilmutavat filmi kergem läbi suruda, sest stuudio polnud siis veel vastutav Moskva ametivõimude ees (autori vestlus Virve Aruoja ja 5. märtsil 2004) ning film võeti vastu üksnes kohalikul tasandil ja kohalikuks tarbeks.



test varjudest ja täpselt paigutatud valguslaikudest komponeeritud pildid, mille intensiivsust rõhutab vahel veelgi terava altrakursi ja suhteliselt suure plaani kombinatsioon: näiteks stseenis, kus apteeki saabub abi järele järjekordse katkulaine esimene ohver, piinatud näoga noormees (ekspressionistlikku varjundit lisab ka apteekri kummituslik pikanokaline „katku-mask“), või Elsbeti ja Mihkli afääri kandvates stseenides (kirikus ja Pühavaimu õpetajamajas pärast sinna langenud pommi avastamist).

Seda „gravüüri staatilisust“ sisendavad esmajoones Jüri Arraku teostatud puulõikelaadised joonistused, mis kujutavad vaateid Tallinna siluutile, sõjastseene ja katkust kistud linna kannatusi.<sup>9</sup> Ühest küljest tingisid nende kasutamise eelarvepiirangud, sest nii suudeti vältida kulukaid massistseene, mille finantseerimiseks Eesti Telefilmil, keda vastupidiselt Tallinnfilmile Moskva kinosüsteem ei toitnud, vahendid lihtsalt puudusid.<sup>10</sup> Teisalt on see ka aja kokkuvõtte võimaldav võte: ühes pikki aastaid katvate ajaloosündmuste käiku seletavate tummfilmilike vahetektstidega aitasid gravüürid kahtlemata filmi kestvust kärpida,<sup>11</sup> edastades infot võrdlemisi lühidalt ja tõhusalt. Kolmandaks polnud 1970. aastal kindlasti võimalik natuuris filmida 16. sajandi Tallinna siluetti, ent teatav autentsusetaotlus on vaatamata mõningasele stilisatsioonile ilmselt olnud filmitegijate üks eesmärke. Üksiti hoiduti nõnda „verise keskaja [---], millal sõda, katk ja nälg olid igapäevased külalised“ (Tobro 1970) naturalistlikust, sensatsioonihõnguliselt hollywoodlikust representatsioonist ning vastupidiselt sellele massipublikult üksnes vere- ja kõmuhimu eeldavale kinotraditsioonile koheldi oma vaatajaskonda mõneti lugupidavamalt, rafineeritud ja haritud auditooriumina, kelle tähelepanu köitmiseks pole vaja jõulist vägivalda ja mädanevaid laipu. Nii loodi teatud distants, fragmentaarsus (Luur 1971) illusoorse reaalsuse asemel – või nagu kirjutab Tatjana Elmanovitš oma retsensioonis: „Kasutades Brechti terminoloogiat, võib oletada, et [see] ongi [---] probleemi võõrandamise võte, mis võimaldab kaasaegse probleemi kunstilist lahendamist“ (ERA R-1707-1-1141, l. 86). Lisaks sellele suhestub joonistuste kohati nurgeline laad kaameratöö puhuti ekspressionistlikuks paisuva käsitlusega.

Kaasaegsete poolt maitsetult teatraalseks peetud „ülemäärane“ stilisatsioon (Tobro 1970) jätkub ka Natalie Mei kavandatud kostüümides ja Silvia Mere kujundatud interjöörides. Teatraalsus ei tähenda siin „Don Juani“ laadis *camp*-kokteili, vaid (kostüümide puhul) tinglikku laadi, mis toob reljeefelt esile karakterid, markeerib nende isikupära ja sotsiaalse

9 Siin tekib taas paralleel „Viha päevaga“, mis samuti algab filmi muusikalist kujundust läbivat „Dies irae“ meloodiat illustreerivate puulõikelike piltide reaga; ka „Viha päev“ kasutab narratiivselt olulise teabe edastamiseks kirjajalike vahepalu kiriku kroonikaraamatu lehekülgede kujul. Kohati on „Dies irae“ meloodia äratuntav ka „Kolme katku“ heliribal.

10 Autori vestlus Virve Aruojaaga 5. märtsil 2004.

11 Algselt oligi film tunduvalt pikem, kuid teise režissööri Jaan Toominga pealekäimisel kärpis Aruoja seda oluliselt, rikkudes nii oma sõnul ära kogu filmi rütmi tempot oluliselt tõstmata (Aruoja 1992: 9).

positsiooni ning laseb aimata nende eesmärke, võimaldades esile tõusta pealispinna sügavamale minevatel tähendustel ja andes muuhulgas tunnistust filmi valmimisajal hinnatud modernistlikust kujundusparadigmast. Interjöörides leidub küll omajagu ajastut märkivaid detaile,<sup>12</sup> kuid üldmulje on siiski võrdlemisi lakooniline ja karge: vaeivate rohmakalt krohvitud seintega ruume täidavad üksikud hädavajalikud mööbliesemed, jõukust tähistavad üksnes kasinad dekoratiivsed detailid. Eriti selgelt tõuseb see tendents esile eelviimases stseenis, kus Eestimaa asevalitseja Pontus de la Gardie pakub Russowi kroonikale Rootsi krooni kaitset kohaliku rüütelkonna vastu: tema residentsi ruumikas saalis seisab üksainus kõrge korjuga tool. Tõsi, nappidel detailidel võib teinekord olla suuremgi väljendusjõud kui ülikülluslikul dekoratsioonil, kuid kindlasti ei saa „Kolmele katkule“ panna süüks „olustikudetailide liigset rõhutamist“ (Luur 1970). Pigem võiks seda võrrelda Bergmani „Seitsmenda pitsoriga“, kus „suurt ja tihedat põlismetsa tähistavad vaid mõned puud. Kogu maad haaravat piina ning fanatismi hullust annab edasi väike rühm külasse saabunud enesepiitsutajaid.“ (Bragg 1993: 31.) Siiski puudub „Kolme katku“ misantstseenil seesugune järjekindlus keskkonna- ja ruumidetailide tähenduslikul laadimisel, nagu seda võib täheldada näiteks „Viha päevas“, kus Anne

emotsionaalset ja füüsilist vangistatust armastuseta abiellu ja kirikla kõrkide seinte vahele väljendavad muuhulgas peaaegu pidevalt kaadris püsivad väikeseruuduliste aknaraamide varjudest moodustuvad trellidelaadsed võred ning teravad kontrastid väljas vohava lopsaka looduse ja kirikla ruumide pedantse korra ja mõne üksiku kidura potiliile vahel.

Soovi vastanduda kergele ajaviitele, mida visuaalses plaanis esindasid muuhulgas üle ekspluateeritud piltpostkaartlikud vanalinnavaated, väljendab Krossi kirjanduslikus stsenaariumis esitatud keeld korraldada „vana arhitektuuri ja muuseumivarude väljanäitus[t]“ ning palve selle asemel rõhutada „taustade ja mahukama esemelise materjali faktuuri [---]: munakivisillutus, puidusüü, kare riie ja eriti paekivi-



„Kolme katku vahel“. Foto: Oskar Vihandi, 1970. Rahvusarhiivi filmiarhiiv.

12 Mõnede kriitikute arvates on „ajastu materiaalsele kultuurile“ koguni „liigset tähelepanu osutatud“ (Endre 1971), ent teatavasti on realismi määr alati kontekstuaalne, s.t sõltub paljuski vaataja positsioonist (vt nt Bordwell, Thompson 2004: 225–226).

müür“ (ERA R-1707-1-1142, l. 2). Lõpptulemust vaadates tundub, et Krossi tahet võeti arvesse: eksterjöörivõtted ei ole kunagi panoraamselt keskkonda hõlmavad, kaardrisse on korraga haaratud vaid jupp linnamüüri või tänavat, mõni majanurk või fassaadifragment; rõhku on pandud paekivimüüride raskepärasele esteetikale, mis ei flirdi mitte turistlikult nostalgilis-romantilise ja ilutseva representatsioonilaadiga (Albers, James 1988, Wang 2000: 161, 165), vaid toonitab pikaleveninud Liivi sõja ajal üha uutest vaenuvägedest piiratud, siseintriigidest kistud ja katkust piinatud linna ängi. Pühavaimu kirikus võetud stseenides keskendub kaamera interjööri üldplaanidele, milles altari tagant hõõguval valgusel tundub olevat metafoorne jumaliku paiste tähendus, või kantslist jutlustava Russowi ning teda kuulavate inimeste nägudele, mitte kordagi aga kiriku kunstivarade museaalsele rikkusele. Isegi avaramates ruumides tundub kummitavat klaustrofoobia, mis ühes kaameratöö laadi ja graafiliste vahepaladega näib suhestuvat Krossi sooviga, et „optiliselt peaks film taotlema mitte niivõrd ruumilist kui just graafilist muljet. Optilise stiili kujundajate silmapiiril ei peaks liikuma Metro-Goldwyn-Mayeri ideaalselt kumendavad vormid, vaid keskaegsete puulõigete naiivne ja karm must-valge.“ (ERA R-1707-1-1142, l. 2.) Anton Muti meisterlik kaamerakäsitus on karmi must-valge spektri loomise teenistuses, ehkki selle täit mõju on praeguste vaatajate käsutuses olevate nigelate filmikoopiate toel võimatu lõpuni aduda. Samal ajal johtub natuurivõtete suhteliselt väikesest osakaalust ja tagasihoidlikust kaadrihaardest see, et linn kui omaette tegelane ei mängi filmis niisugust kesket rolli nagu hiljem romaanis (Liivamets 1978, Kreem 2008). Ometi tuleb „Viimse reliikviaga“ võrreldes selgesti esile „Kolme katku“ romaanigi puhul täheldatud Krossi püüd esitada „isiklikult läbitunnetatud linnaruum[i]“ (Kreem 2008: 1082), kus reaalsed ja konkreetset ajaloolised paigad langevad kokku filmi tegevus- ja võttepaikadega (nii palju, kui see oli praktilistel põhjustel võimalik). „Reliikvias“ on aga Tallinna topograafia allutatud narratiivsetele-dramaturgilistele eesmärkidele ja seeläbi tinglikuks „filmistatud“, isegi kui eesmärk oli autentsus, ajalooline pastišš, mille loomisele aitasid kaasa „Reliikvia“ tegijaid arhitektuuriajaloolistes küsimustes nõustanud Villem Raam ja kunstnike tarbeks ajastuomaseid detaile joonistanud Teddy Böckler.

Villem Raam, Krossi ammune sõber, konsulteeris ka Aruojat, mängides lavastaja sõnul „Kolme katku“ võttepaikade valikul määravat rolli. Tema töö tagas ajastutruud ehitised kaardris (kuigi mitte alati detailideni, näiteks on kaardrisse jäänud betoonplaatidest kõnniteesillutis Pikas jalas ja raeapteegi ees ning Pika jala metallkäsipuu ja raeapteegi neorenessanslik uks,<sup>13</sup> mis siiski riivavad vaid erialaste teadmistega vaataja silma), samuti rõhutas arhitektuuriajaloolase osalus veelgi Krossi soovitud antituristlikku joont ning aitas trafaretsete vanalinnavaadete asemel leida kulumata võttepunkte ja -paiku. Vanalinnaromantikast hoidu-

13 Samasuguseid möödalaskmisi on teisi: kõnniteid hakati ehitama alles 19. sajandi teisel poolel; Kuressaare linnuses filmitud stseenides võib näha Saaremaa rüütelkonna jaoks 1912. aastal H. Seuberlichi kujundatud neogooti interjööre, mis 1970. aastail restaureerimistöde käigus välja lõhuti.

mine asetab filmi väljapoole soovtegelikkust (re)produtseerivaid illusioone ja repressiivset ihamasinat. See resoneerub stsenaariumi tekstis sisalduva mitmetähenduslikkuse ja nõukogude ühiskonna kontekstis ideoloogiliselt problemaatiliste elementidega (nt küsimus tõerääkimise lubatavusest ja tsensuurist, võimu ja vaimu võitlusest ning oma ideaalide ohverdamisest praktilise eksistentsi jätkamise nimel). Teisalt lubas just teksti ambivalents rakendada kummalgi poolel enesele sobivaid lugemisviise ja andis võimalikele tõlgendustele elastsuse. Niisiis tegeleb „Kolme katku vahel“ ajalooajaloo žanrile omaselt mineviku kaudu kaasajal aktuaalsete probleemidega (Sorlin 1980: 170), just nagu „Viha päev“ vihjas 17. sajandi nõiajahi kaudu Natsi-Saksa okupatsioonile kaasaegses Taanis või „Seitsmes pitsar“ osutas 14. sajandi ristisõdija surmaheitluse ning kõikehaarava katkuhirmu vahendusel 1950. aastail maailma haaranud aatomikatastroofi ohule. Seda tehes ei väljunud „Kolme katku vahel“ ometi nõukogude kinematograafia raamistikust ega pöördunud üheselt selles kehtinud ideoloogiliste nõuete ja ametlikult kehtestatud ajaloonarratiivi vastu, avaldades pigem kohandumise kui otsese vastupanu märke, kuid toimides siiski teatud määral kultuurilise eristumise *locus*'ena.

### **Avatud ja suletud rahvusnarratiiv**

Nii „Viimne reliikvia“ kui ka „Kolme katku vahel“ käituvad ajaloonarratiivi ja rahvusliku identiteedi representeerimise osas mõneski mõttes ootuste vastaselt: „Viimne reliikvia“ pakub viksilt meelelahutuslikule pealispinnale vaatamata vastuokslikke ja õõnestuslikkegi lugemis- ja samastumisviise, samal ajal kui „Kolme katku vahel“ suunab oma peavoolust eristumist töötava vormikäsitluse kooriku all hoovavad narratiivsed jõujooned üsna konkreetset ühe rahvusidentiteedi ja ajaloopildi esilekuvamise voolusängi. Gilles Deleuze'i liikumispildi ja ajapildi mõisted (pr k *l'image-mouvement* ja *l'image-temps*, vt Deleuze 1986, 1989) ning neil põhinevad järeldused Jeffrey Skollerilt ja David Martin-Jonesilt toovad selle paradoksaalse olukorra reljeefseltsile. Deleuze vermis liikumis- ja ajapildi kontseptsioonid teoreetiliste tööriistadena Ameerika ja Euroopa filmitraditsioonides sündinud erisuguse montaažipraktika analüüsimiseks: kokkuvõtlikult viitab liikumispilt järjestikmontaaži reegleid järgivale katkematult kulgevale lineaarsele esitusviisile, mille sarnased valitsesid Teise maailmasõja eel nii Ameerika kui ka Euroopa peavoolukino, ning ajapilt ajaliseltsil hüplikel jutustuslaadidega eksperimenteerinud uue laine filmivooludele Teise maailmasõja järgses autorikinos. David Martin-Jones seob need rahvuslike identiteetide representeerimisega, väites Homi K. Bhabhale toetudes, et liikumispilt on „pedagoogiline“, püüdes panna paika üht domineerivat arusaama rahvuslikust ajaloo ja identiteedist, samal ajal kui ajapilt üritab neid arusaamu „performatiivselt“ nihetada (Martin-Jones 2006: 33). Jeffrey Skoller pakub samalaadset mõtteliini järgides, et klassikalisse, peavoolulisse filmitraditsiooni kuuluvad „suletud tekstid“ kinnistavad dominantset ideoloogiat ja hegemoonilist ajalookäsitlust, avatud ja avangardsed filmid

aga seavad etableerunud vaated kahtluse alla (Skoller 2005: xix; vrd nt Cartmell, Hunter 2001: 5).

Rõhutada tuleb Martin-Jonesi ideed, et enamjagu filme on õigupoolest hübriidjuhtumid, milles põimuvad liikumis- ja ajapildi tunnused. Selline hübriidsus on tõesti omane nii „Viimsele reliikviale“ kui ka „Katkudele“, ent huvitav on siinkohal just see, kuidas esmapilgul üsna tüüpilise „hollywoodlik-mosfilmilikku“ representatsioonirežiimi kuuluva liikumispildina suudab „Viimne reliikvia“ sooritada üllatavaid mõttelisi manöövreid väljal, mille mängureeglid kehtestas dominantne ideoloogia, ning sokutada hegemoonilisse ajalookäsitlusse elemente, mis käivad selle põhipaatoosele risti vastu ja avavad uusi, „performatiivseid“ tõlgendusperspektiive, rikastades seejuures hüpertekstina hüpotekti märksa piiratumat väljendushorizonti. „Kolmes katkus“ on samavõrra ootamatu see, kui efektiivselt tasalülitab linearselt kulgev narratiiv teadlikult peavoolust eemale hoidva pildilise vormiarmatuuri eristuslikud pürgimused ja sulgeb filmi „avatud“ lõpu, keskendudes konkreetse, ehkki dominantsest narratiivist teatud mõttes eristuva rahvusidentiteedi „pedagoogilisele“ kindlustamisele. Tõsi, tuleb möönda, et see rahvuslik minapilt oli domineeriva nõukogude „internatsionaalse suure rahvaste pere“ rüpes ohustatud, ent see ei muuda filmi rahvusluskesket vaatepunkti, mille eesmärk on pigem teatava kadunud „tõe“ jaluleseadmine kui mitmete eri vaatepunktide avamine. Selles suhtes oli filmi intertekstuaalne paarik, romaan „Kolme katku vahel“, oluliselt mitmeplaaniisem, sest Kross suhtus mineviku heroiseerimisse „kahtlusega, kõheldes, avatuna vastuokustele ja ebakindlusele“ (Salokannel 2009: 179).

### Kokkuvõtteks

Ehkki pealtnäha erinevad nii žanrilt, vormilt kui ka hüpo- ja hüperteksti suhete ning vaatajaskonna poolest, ühendab Kromanovi „Viimset reliikviat“ ja Aruoja „Kolme katku vahel“ nii vanalinnažanri kontekstuaalne viiteraamistik (sh kunstiajaloolastest konsultantide kasutamine, kriitilisus kommertsialiseerunud/sovetiseerunud vanalinnamoe suhtes) kui ka asjaolu, et need ajalooramaanide ekraniseeringud kalduvad kõnelema rohkem olevikust kui minevikust. Seetõttu muutub oluliseks Tallinna vanalinna roll teatava vastupanu-*locus*'ena Nõukogude Eesti kultuurisituatsioonis. Võib väita, et kui „Viimse reliikvia“ õõnestusnarratiivi on senini peaaesjalikult seotud filmi heliribaga (ja konkreetsemalt laulutekstidega), siis selle linateose ruumikujutuse ideoloogiliselt vastakad allhoovused on pälvinud tunduvalt vähem tähelepanu. Lisaks annab filmide žanrierinevus võimaluse vaadelda, mil määral ja moel erineb nende arusaam ajaloolisest linnaruumist ja selle representeerimisest. Esmapilgul võrdlemisi tüüpilise peavoolufilmina käsitab „Viimne reliikvia“ ajaloolist linna turistliku lavana, ent selle kulisside taustal etenduv lugu on ometi üllatavalt mitmeplaaniine ja ideoloogiliselt vastuokklik, pakkudes deleuze'iilikult performatiivseid hetki. Samal ajal teadlikult turistlikust representatsioonirežiimist hoiduv „Kolme katku vahel“ on „Viimse reliikvia“ kõrval ehk samavõrra üllatavalt konservatiivne, toetades „pedagoogilist“, suletud rahvusnarratiivi.

Tänapäevagi ulatuvaid impulsse näib siiski olevat enam „Viimsel reliikvial“, sest film paistab jätkuvalt mõjutavat seda, kuidas nii kinolinal kujutatud kui ka ekraaniloo valmimist ümbritsenud sündmusi, kohti ja aega mõistetakse – lühidalt, see kujundab ajalooteadvust. Veelgi enam, neoliberaalse ideoloogia ja globaalse kapitalismi kontrollimatu hegemoonia ajastul muutub vabaduse sõnum ise üha aktuaalsemaks, ja ehkki sõnavabadusest kõnelevad mõlemad, tundub, et „Viimsel reliikvial“ õnnestub selle sõnumi kommunikeerimine üha uutele publikupõlvkondadele mõnevõrra paremini.

---

### **Kirjandus**

**Albers, Patricia C., William R. James** 1988. *Travel Photography: A Methodological Approach*. – *Annals of Tourism Research*, No. 15, pp. 134–158.

**Andrew, Dudley** 1984. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.

**Aruoja, Virve** 1992. *Vastab Virve Aruoja-Hellström*. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 8, lk 5–13.

**Bahtin, Mihhail** 1987. *Valitud töid*. Koost P. Torop. Tallinn: Eesti Raamat.

**Bordwell, David, Kristin Thompson** 2004. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

**Bragg, Melvin** 1993. *The Seventh Seal* (Det sjunde inseglet). London: BFI.

**Butler, Alison** 2007. *Avant-garde and Counter-cinema*. – *The Cinema Book*. Ed. P. Cook. London: BFI, pp. 89–96.

**Cartmell, Deborah, I. Q. Hunter** 2001. *Introduction: Retrovisions: Historical Makeovers in Film and Literature*. – *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*. Eds. D. Cartmell, I. Q. Hunter, I. Whelehan. London–Sterling: Pluto Press, pp. 1–7.

**Deleuze, Gilles** 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*. Transl. H. Tomlinson, B. Habberjam. London: Athlone Press.

**Deleuze, Gilles** 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Transl. H. Tomlinson, R. Galeta. London: Athlone Press.

**Endre, Sirje** 1971. Mõtteid „Eesti Telefilmi“ mängufilmidest. – *Rahva Hääl*, 28.10.

**Funk, Karlo** 2001. *Ainus reliikvia ja leige masin*. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 2, lk 70–74.

**Hutcheon, Linda** 2006. *A Theory of Adaptation*. New York, Milton Park: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203957721.

**Kaljundi, Linda** 2007. *Pirita klooster Eesti ajaloomälus: mitte ainult kloostri taga metsas*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, kd 16, nr 4, lk 111–140.

**Kangur, Paavo** 2011. *Viimne reliikvia. Pilg legendi taha*. Tallinn: Ajakirjade Kirjastus.

**Kotta, Kristel** 2012. *Viis Viimset reliikvial*. Süžee dünaamika mängufilmi tootmisprotsessis. – *Akadeemia*, nr 9, lk 1661–1684.

**Kreem, Juhan** 2008. *Järeisõna*. – Jaan Kross, *Kolme katku vahel: Balthasar Russowi romaan*. Tallinn: Eesti Päevaleht, Akadeemia, lk 1075–1082.

**Kross, Jaan** 1986. *Vahelugemised IV*. Tallinn: Eesti Raamat.

- Leitch, Thomas** 2007. *Film Adaptation and Its Discontents: From *Gone with the Wind* to *The Passion of the Christ**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Liivamets, Maire** 1978. Tallinn Jaan Krossi ajaloolises proosas. – *Looming*, nr 1, lk 147–162.
- Luur, A.** 1971. Kaheteistkümne aasta lõikus. (Märkmeid „Eesti Telefilmi“ mängufilmidest). – *Edasi*, 19.09.
- Martin-Jones, David** 2006. *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press. – DOI: 10.3366/edinburgh/9780748622443.001.0001
- Naremore, James** 2000. Introduction: Film and the Reign of Adaptation. – *Film Adaptation*. Ed. J. Naremore. London: Athlone Press, pp. 1–16.
- Näripea, Eva** 2005a. Dissonantne pärand ja turistlik pilk. Tallinna vanalinna restaureerimisest ja (kinematograafilistest) representatsioonidest. – *Ehituskunst*, nr 43–44, lk 56–70.
- Näripea, Eva** 2005b. Nõukogude *camp*: kultuurilisest kohandumisest ja vastupanust filmis „Don Juan Tallinnas“. – *Kunst.ee*, nr 4, lk 37–40.
- Näripea, Eva** 2005c. Sotsrealistlik keskaeg. Tallinna vanalinn ENSV mängufilmis 1969–1972. – *Kohanevad tekstid*. Koost V. Sarapik, M. Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 303–322.
- Näripea, Eva** 2005d. Turistlik eskapism ja sümfoonilised variatsioonid: Tallinna vanalinna vaatefilmides 1960.–1970. aastail. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, kd 14, nr 2–3, lk 69–91.
- Näripea, Eva** 2012. *National Space, (Trans)National Cinema: Estonian Film in the 1960s. – A Companion to Eastern European Cinema*. Ed. A. Imre. Malden, Oxford: Blackwell, pp. 244–264. – DOI: 10.1002/9781118294376.ch13.
- Salokannel, Juhani** 2009. Jaan Kross. Tlk P. Saluri. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Skoller, Jeffrey** 2005. *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Sorlin, Pierre** 1980. *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell.
- Stam, Robert** 2000. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. – *Film Adaptation*. Ed. J. Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 54–76.
- Stam, Robert** 2005. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. – *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Kindle edition. Eds. R. Stam, A. Raengo. Malden, Oxford: Blackwell, pp. 1–52.
- Stam, Robert** 2011. *Filmiteooria: sissejuhatus*. Tlk E. Näripea, M. Laaniste, A. Trossek. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Teinmaa, Sulev** 2001. „Viimne reliikvia“ kolmkümmend aastat hiljem. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 2, lk 68.
- Tobro, Valdeko** 1970. „Kolme katku vahel“. – *Sirp ja Vasar*, 25.12.
- Torop, Peeter** 2002. „Viimne reliikvia“: intersemiootilise tõlke ideoloogiline juhtum. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 4, lk 80–88; nr 5, lk 72–76.
- Valton, Arvo** 1990. *Proovipildid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Veidemann, Rein** 2011. *101 Eesti kirjandusteost*. Tallinn: Varrak.
- Wang, Ning** 2000. *Tourism and Modernity: A Sociological Analysis*. Amsterdam: Pergamon.

**Käsikirjalised allikad**

Eesti Riigiarhiiv (ERA):

ERA R-1707-1-1141 – Filmistuudio Tallinnfilm. Kunstilise filmi „Kolme katku vahel“ toimik. Autor: J. Kross (1966–1970).

ERA R-1707-1-1142 – Filmistuudio Tallinnfilm. Jaan Kross, käsikiri „Balthasari-härra“. Filmistsenaarium (1965).

ERA R-1590-7-12 – ENSV Ministrite Nõukogu Riiklik Televisiooni ja Raadio Komitee. Mängufilm „Kolme katku vahel“ (1966–1970).

---

**Eva Näripea** – PhD kunstiteaduses, Rahvusarhiivi filmiarhiivi direktor ja Eesti Kunstiakadeemia vanemteadur. Peamised uurimisteemad: ruumi kujutamine filmis, Eesti ja Ida-Euroopa filmi ajalugu, ulmefilmid, neoliberalism, eksperimentaalsus filmis.

E-post: [eva.naripea\[at\]artun.ee](mailto:eva.naripea[at]artun.ee)



## **The Last Relic and Between Three Plagues: On Space in Film Adaptations of Estonian Historical Fiction**

Eva Näripea

Keywords: history of cinema, historical films, architecture, historical novels

This article examines two Soviet Estonian screen adaptations of historical novels: *The Last Relic* (*Viimne reliikvia*, Tallinnfilm, 1969, directed by Grigori Kromanov), based on Eduard Bornhöhe's novel *Prince Gabriel or The Last Days of Pirita Monastery* (1893), which became a box-office hit throughout the Soviet Union and even beyond; and *Between Three Plagues* (*Kolme katku vahel*, Eesti Telefilm, 1970, directed by Virve Aruoja) which reached much more limited TV-audiences; the connections between this film and its literary „source“ (a novel of the same name by Jaan Kross) are much more complicated. These screen adaptations are considered from the perspective of spatial representations. I examine which strategies and devices the scriptwriters, directors and production designers drew upon when constructing these cinematic spaces and how they related to their literary hypotexts. As generally for adaptations of historical novels to other media, both *The Last Relic* and *Between Three Plagues* speak (perhaps even primarily) about their time of production, about the present rather than the past. In this regard, it is important to recall the role of Tallinn's Old Town as a locus of resistance in Soviet Estonian culture. Arguably, while the narrative of subversion of *The Last Relic* has predominantly been connected with the film's soundtrack (in particular, with the lyrics), the ideologically ambiguous sub-currents of the film's spatial representations have received much less attention. In addition, the generic difference of *The Last Relic* (a historical adventure film) and *Between Three Plagues* (a psychological drama, according to Jaan Kross, the scriptwriter of the film and the author of the novel), allows tracing their varying attitudes towards historical urban space and its representation. My analysis of these screen adaptations draws on the view according to which a novel and its cinematic adaptation are not involved in a hierarchical relationship of an „original“ and a „copy“; rather, they should be perceived as artworks of equal standing that are associated by links of intertextuality.

*The Last Relic*, defined by its authors as a historical adventure film, is centred on a complicated love story from the 16th century, presented against the background of the conspiracies and plots of church and nobility, and the revolt of Estonian peasants against these institutions. The approach to the urban space of the Old Town is romantic-rustic, showing the dirty grey colouring of patina on limestone building blocks and demonstrating the heaviness of squared timber. Regarding the relations between the good and the bad, and also the spatial representation of these relations, this is almost in every respect a true-to-the-regime film, which has all the prerequisites for belonging to the subject-dulling repressive entertainment mechanism of the society of spectacle. Despite this, the film managed to acquire clearly distinguishable connotations of national resistance, especially through its music, but also through subtle shifts in spatial representations. By means of its lyrics, but also due to its ambiguous attitudes towards the main settings of its story – the monastery and the Old Town – the film performed a brief intervention into the discursive space of the dominating power, creating a vacuum where, for a moment, the Other reigned.

*Between Three Plagues* intentionally opposes the formulas of mass entertainment. The scenography and cinematography of the film are characterised by the „immobility of medieval engraving“ (Tobro 1970), suggesting a reflective mood instead of the dynamic spectacularity and false optimism of socialist realism. Stylistically

the film resembles the works of Scandinavian authors like Carl Theodor Dreyer (esp. *Day of Wrath*, 1943) and Ingmar Bergman (esp. *The Seventh Seal*, 1957). The goal of contradicting easy entertainment was already embedded in the original version of Jaan Kross' screenplay, which prohibited the „exhibition of old architecture and museum pieces“, and asked instead to emphasise „the material texture of the backgrounds and larger props...: cobblestone pavement, the grain of timber, rough textiles and especially, limestone walls“ (Kross 1965: 2). Nevertheless, the film's architectural setting does not form noticeable metaphors. Still, the avoidance of the romanticism and the lack of domineering popular music instantly locates this film outside the repressive desire-creating machine and the illusions that (re)produce wishful reality. But as far as the sense of national resistance is concerned, although the film indeed presents a number of elements that are ideologically problematic in the context of Soviet society, e.g., the question about the permissibility of speaking the truth and the censorship; the struggle between the authority and the arts, it remains firmly within the overall limits set by the Soviet system.

**Eva Närepea** – PhD in arts research, director of Film Archives of the National Archives of Estonia and senior researcher at the Estonian Academy of Arts. Main areas of research: representations of spaces in cinema, film history of Estonia and Eastern Europe, science fiction films, neoliberalism, experimentality in cinema.

E-mail: [eva.naripea\[at\]artun.ee](mailto:eva.naripea[at]artun.ee)