

Intersensoorne dekadents: kolm värvilist eestikeelset „Saloméd“ ja üks häälekas 1919. aasta lavatõlgendus

Katiliina Gielen, Maria-Kristiina Lotman

Teesid: Käesolev artikkel uurib Oscar Wilde'i ühevaatuselise dekadentliku näidendi „Salomé“ kolme eestikeelset tõlget: Aleksander Tassa käsikirjalist versiooni (1917), mille ta tõlkis arvatavasti vene keelest, Henrik Visnapuu (1919) eeldatavasti prantsuse keelest eestindatud ja esmakordselt 1919. aastal lavastatud teksti ning Linnar Priimäe (2023) tõlget inglise keelest. Seejärel keskendume „Salomés“ esi-neva dekadentliku sümboolika kirjeldustele intersensoorsete assotsiatsioonide kaudu, mida loovad näidendis verbaalsel tasandil rõhutatud värvid ja hääled. Vaatleme Wilde'i teksti verbaalse tasandi koodide transleerimist 1919. aasta lavastuses ja selle retseptisioonis.

Võtmesõnad: Oscar Wilde „Salomé“, dekadents, teatritõlge, intersensoorsus, paljukoodilise teksti tõlge, lavastuse retseptisioon

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26291>

Kui punased siiski on need roosid, nad nägivad kui veri valgel palakal.

See ei tähenda midagi, ei ole tarvis otsi igal pool sümboole.

Oscar Wilde, „Salomé“, tlk Henrik Visnapuu

0. Sissejuhatus

Tõlkeloolisi uurimusi tehakse Eestis järjest rohkem ja Marek Tamme (2010) paljutsiteeritud tõdemus „eesti kultuur on sündinud tõlkest ja tõlkes ning püsib ainult senikaua, kuni püsib tõlkimine“ on tõlkeõpetuste ja -kirjutiste kaudu laiemalt teadvustunud.

Ehkki tõlkeloouuringud on viimase kümne aasta jooksul jõudsalt edenema hakanud, on siiski valdkondi, mis pole seni uurijate tähelepanu pälvinud. Nende hulka kuulub ka Eesti teatritõlkelugu. Algust on tehtud küll andmekogude koostamisega (vt Metslaid 2007; vt ka Gielen ja Lotman 2021, 202), kuid tervikpildist on asi alles kaugel. Ühelt poolt on asi kindlasti selles, et teatritõlkelugu ongi tõlke- ja kultuuriloo üks keerukamaid uurimisharusid: vanemas loos on lähtetekste ja tõlkijaid raske tuvastada, lisaks hägustab autorsuse fikseerimist selle mitmikagentsus.¹ Tõlgitud tekstile lisandub lavastaja tõlgendus, milles omakorda võivad tähendusnüansse luua kunstnike ja näitlejate tõlgendused. Eraldi probleem on tekstide polükodeeritus: teatritekstis lisanduvad verbaalsele koodile mitteverbaalsed märgisüsteemid, mis panustavad terviku tähendusloomesse ja mille uurimine on salvestuseelse ajastu teatri puhul

1 Teatritõlke mitmikagentsusest vt Gielen ja Lotman 2021, 198–199.

omaette väljakutse. Teisalt on tegu olnud valdkonnaga, mida tõkeloolased ei ole traditsioonilises mõttes tõlkeks pidanud, tõkelisus pole aga olnud ka teatriloolaste probleem. Nii ongi teatritõlge praeguseni jäänud kultuuriteadlaste huvisfäärist välja ning tegu on suuresti uurimata alaga, mille faktoloogia, arengusuunad, funktsioonid ja kultuuriline mõju vajaksid kaardistamist ja analüüsi.

Neid lünki oleme asunud oma uurimistööga täitma, lootuses panustada ka laiemale ülevaate loomisesse. Oleme olemasolevate andmekogude ja omaenda arhiivitöö põhjal koostanud teatri- ja draamatõlkefakte koondavad andmebaasid, mis sisaldavad andmeid selle kohta, mis, millal, mis asjaoludel ja kelle agentsusel on miski Eesti kultuuriruumi jõudnud. Kuid samavõrd oluline kui historiograafiline uurimus on ka teatritõlke struktuuriline ja funktsionaalne analüüs. Seetõttu oleme lisaks andmepõhisele kvantitatiivsele analüüsile läbi viinud ka juhtumiuuringuid, mis võimaldavad vaadelda eri perioodide peavoolulisi tõlkemeetodeid ja -strateegiaid, tõlkija agentsust teatris, teatritekstide lugu ja retseptsiooni, transmediaalse tõlkega seotud probleeme jne (Gielen ja Lotman 2021; Lotman, Bodniece ja Dikmonienė 2022; Lotman, M.-K. 2024 jt). Juba märgitud põhjustel on eesti varase teatriperioodi tekstide uurimine päris suur väljakutse, kuid seda enam on kõigile säilinud materjalidele – sh nii visuaalsetele kui tekstilistele – tuginevad ajaloolised lähivõtted teatritõkeloo kaardistamisel asjakohased ja väärtuslikud.

0.1. Uurimuse eesmärk ja materjal

Käesolev uurimus, mis kuulub meie juhtumiuuringute seeriasse, käsitleb Oscar Wilde'i „Salomé“² kui mitmes mõttes märgilist fenomeni eesti kultuuris ja võrdleb kõigepealt näidendist tehtud kolme interlingvaalset tõlget, keskendudes seejärel 1919. aasta „Salomé“ esmalavastusele,³ mis pälvis kõige enam tähelepanu ja kriitikat ning mida tänu Henrik Visnapuu tõlkele ja Ado Vabbe spetsiaalselt selle lavastuse jaoks loodud dekoratsioonidele ja kostüümidele võib pidada üheks dekadentsi kõrghetkeks eesti teatrilaval. Meie fookuses on 1919. aasta „Salomé“ lavastuse intersemiootiliste koodide tõlked, ehk siis (tõlke)teksti tõlgendus, mis jõudis lavale ja mida me analüüsime esmajoones lavastuse retseptsioonile toetudes. Nii on meie analüüsi keskpunktis ühelt poolt verbaalne tekst ja selle tõlked ning teiselt poolt selle transleerimine paljukoodiliseks lavastustekstiks sõjaeelses eesti teatris. „Salomé“ näidendi tekst, selle tõlked ja lavalised tõlgendused on ajendanud arvukalt uurimusi keha, sek-

2 Nimi Salomé võib eesti tekstides esineda eri kujudel: akuudiga ja akuudita ning pika o- või a-ga (Saloomme ja Saalome). Oma artikli põhitekstis kasutame alati akuudiga varianti, kuid tsitaatides järgime täpsuse huvides tsitaadi autori kirjakuju. Samuti võib varieeruda Johanaani kirjaviis, mille eriujud on nt Johanaan ja Jokanaan. Ka selle nime puhul säilitame tsitaatides täpse kirjakuju.

3 1919. aasta „Salomé“ esmalavastust kui teatrisituatsiooni käsitleb ka Tanel Lepsoo (2024, 177–196).

suaalsuse ja kire eri vormide valdkonnas, ent meie huviobjektiks on intersensoorsus, meelte koostoime, millest meelelisus lähtub. Et käesolev uurimus keskendub eeskätt dekadentlike elementide tõlgendamisele ja vahendamisele, ei kirjelda me siin süsteemselt kogu selle teose keerulist paljukoodilist struktuuri, vaid koondame oma tähelepanu üksnes kahele erinevale, kuid semiootilisest vaatepunktist ka teatud mõttes sarnasele tähendusi loovale intersensoorsele tasandile: värvidele ja helile.

Lavastuse intersemiootilise tõlke seisukohalt pakub meile huvi, 1) kas ja kuidas vastavad originaali koodid antakse kõigepealt edasi verbaalses tõlkes, siis lavastaja kontseptsioonis ja seejärel etendustes, 2) kas ja kuidas nende märgiline tähendus transformeerub seejuures a) lavastaja kontseptsioonis, b) retseptsioonis. Nendele küsimustele püüamegi oma uurimistöös vastata ja käesolevas artiklis analüüsime kõigepealt kahe nimetatud tasandi taasloomist Wilde'i „Salomé“ kolmes eestikeelses tõlkes (Tassa 1917, Visnapuu 1919 ja Priimägi 2023) ning seejärel vaatleme neid aspekte 1919. aasta Draamateatri „Salomé“ lavastuses ja retseptsioonis, tuues näiteid ka teisest 1920. aastate lavastustest.

0.2. Värv ja hääl intersemiootilise tõlke vaatepunktist

Intersemiootiline tõlge toimib meie materjalis eri suundades ja eri tasanditel. Kõigepealt transleeritakse⁴ pärismaailma märgisüsteemid verbaalsetesse koodidesse, mis muuseas hõlmavad tajude ja meeltega seotud märke. Rõhutatud intersensoorsus on dekadentsile olemuslik: nagu on osutanud Jane Desmarais ja Alice Condé, on 19. sajandi kirjandusliku dekadentsi defineeriv tunnus selle tähelepanuväärne, isegi obsessiivne keskendumine äärmuslikele tajudele. Peaaegu eranditult on dekadentlikud kirjanikud püüdnud ärgitada lugejate meeli, sh nii meeldival kui tülgestaval moel, ent ka mõlemat korraga. Seda teeb ka Oscar Wilde, sünteesides oma loomingus meisterlikult visuaalseid, auditiivseid, taktiliseid, olfaktiivseid koode ning kujundades nõnda välja paljukihilise sünnesteetilise struktuuri (Desmarais ja Condé 2017, 1–3).

Verbaalse teksti lavastuslikuks struktuuriks komponeerimisel transleeritakse sõnum intersemiootilise (Henrik Gottliebi terminiga supersemiootilise, vrd Gottlieb [2005] 2007) tõlkemehhanismiga multimeedialiseks kompleksiks, kus osaleb korraga terve rida eri märgisüsteemide koode. Nii värv kui ka hääl on üks visuaalse või auditiivse representatsiooni elemente, mis võib olla ka omaette tähenduslik, toimides nii eraldi märgina või ka märkide süsteemis koodina. Samal ajal pole ei värv ega hääl märgina autonoomsed, vaid on lahutamatu oma kandjaga seotud. Mõlemad figureerivad multimodaalses keskkonnas sõnumeid toetavas, võimendavas ja mõnikord

4 Et eristada interlingvaalset tõlget ja eri märgisüsteemide vahelist tõlget, kasutame viimase tähistamiseks terminit *transleerima*.

ka vastandavas rollis (vt värvisemiootika kohta lähemalt Kress ja Van Leeuwen 2002, hääleseemiootika kohta Jõemets 2006). Võib isegi öelda, et hääl on verbaalse koodi jaoks sarnases funktsioonis nagu värv kostüümide, lavakujunduse või rekvisiitide jaoks, täiendades seda eri tämbrite, rõhutuste, kooskõlade ja kontrastidega. Nii hääled kui ka värv võivad kanda kahesugust väärtust: 1) otsene väärtus, s.t nende tegelik füüsiline mõju vaatajale, 2) assotsiatiivne väärtus, mille puhul seostatakse neid mingite sümbolsete ja emotiivsete fenomenidega (Kandinsky 1946, 39–43). Semiootilises mõttes võivad nad toimida nii ikooniliste, indeksaalsete kui ka sümbolsete märkidena.

Dekadentliku värvimärgi seisukohalt on huvitav, kuidas traditsioonilist sümbolset seost muudetakse selle tähendusvälja negatiivset või koguni äraspidist poolust rõhutades. Nt purpursel värvil kujunes välja kindel sümbolne kasutus Rooma impeeriumis, kus seda värvi toogat võisid kanda vaid senaatorid, võidukad väejuhid ja keisrid. Nüüdseks on see konventsioon kadunud, kuid siiski seostub purpur valitsemise, võimu, väarikuse ja kõrge positsiooniga (Caivano 1998, 397; purpuri tähenduse muutumisest ajaloos vt ka Elliott 2008). Samuti võib purpur olla Kristuse kannatuste ja kristlike atribuutide, sh preestrivõimu sümbol (Cooper 1987, 40, 126, 140). Dekadentsis aga näeme juba negatiivseid assotsiatsioone, kui purpuril tekib seos luksuse, pompöösuse ja kõrkusega. Sarnaselt on ajapikku muutunud valge värvi sümbolika. Ajalooliselt võis see tähistada puhtust, süütust, õrnust, naiselikkust, sh ka nõrkust, armastust ja elu, aga mõnikord seostuda ka surmaga (vrd Cooper 1987, 41; Heather 1948, 170, 176–178). Dekadentlikus kirjanduses võib valge seostuda tühjuse, pealispindsuse, kuid ka külmuse ja halastamatusega. Nii kujuneb välja mitmekihiline tähendusstruktuur, kus esmapilgul karskuse ja rikkumatusse sümbolika varjab enda taga pahelist ja kurja. Must värv on ajalooliselt olnud öö, surma, allilma ja leina sümbol, hiljem aga ka kurjuse, hirmu, õuduse ja saatana märk (vt Pastoureau 2008, 30–31; Heather 1948, 169; 175–176; Cooper 1987, 39). Dekadentlikus kirjanduses võib see aga kontrastis valgega toimida samasuguse topelttähendusega märgina, seostudes pealispindselt hirmu ja õudusega, ent sügavamates kihtides hoopis puhtuse, pühadusega ja väarikusega. Kuld on olnud traditsiooniliselt seotud rikkuse, jõukuse ja luksusega, märkides võimu, au ja kõrgemat staatust. Samuti assotsieerub kuld tihti päikese ja valgusega ning võib sümboliseerida elujõudu ja isegi surematust (Mackenzie 1922, 152–153). Teisalt on kullalgi kujunenud negatiivseid konnotatsioone, mis leiavad kasutust ka dekadentlikus kirjanduses, tähistades näiteks ülemäära ja hukatuslikku rikkust, kõrkust, moraalselt allakäiku. Hõbe on ajalooliselt kandnud puhtuse, selguse ja süütuse tähendust. See on seotud kuu ja peegelduse motiividega ning seda võidakse kasutada maagilistes toimingutes kaitsva ja puhastava metallina (vt ka Cooper 1987, 132, 153, 106). Kuid ka hõbeda tähendused võidakse dekadentlikus kirjanduses ümber pöörata.

Hääle ja kõla semantika on dekadentlikus kirjanduses samuti teisenenud ja kohati tähelepandavalt võimendunud. Hääle ja helid võivad mõnikord olla lausa erakordselt esil ning korduda kogu teoses läbivate motiividenä. Ehkki hääled ja nende kirjeldused on olulised ka kandjate iseloomustustes,⁵ olgu need kriiskavad, mahedad, madalad, venivad, külmad, ükskõiksed jne, omandab erilise tähenduse hääle, mis on oma füüsilisest kandjast vabastatud, mis on täiesti puhas ja eraldatud materiaalsest kehast koos kõigi selle omadustega, hääle, mis tuleb kusagilt mujalt. Nii kirjutas luuletaja ja literaat Arthur Symons oma 1893. aasta essee kuulsad sõnad: „Olla kehatuks jäänud hääle ja ometi inimhinge hääle – see ongi dekadentsi ideaal“ (Symons 1893, 862).

0.3. Dekadentsi eosed eesti kultuuris ja „Salomé“ tulek

Dekadents, nagu paljud teised kunsti- ja mõttevoolud, on eesti kultuuriloos tuvasatavalt tõlkelist laadi. 19.–20. sajandi vahetuse estetik ja sümbolistlik stiililiikumine jõudis Eestisse mõnetise hiline misega, kinnitades siin esmalt kanda kirjanduses ja kunstis ning alates 1920. aastatest ka teatris.⁶ Kui Johannes Aavik tõi esmakordselt eestlasteni Baudelaire'i ja Poe,⁷ siis Friedebert Tuglas nendib oma 1912. aasta essee „Kirjanduslik stiil“ juba otsesõnu meieni jõudnud „suurilma kultuuriliste meeleolude“ tõlkelist olemust (Tuglas 2009, 341) ja nimetab ühe oma kirjandusliku stiili eeskujuna just Oscar Wilde'i (Undusk 2009, 603). Pole juhus, et „Dorian Gray portree“ (1929) esimese eestinduse autoriks on A. H. Tammsaare, kelle varasema loomingu dekadentlik-modernistlikke jooni on analüüsinud Mirjam Hinrikus (2011). Leidus ka Wilde'i-vaimususe kriitikuid, nagu Ants Oras:

Oscar Wilde on leidnud meie maal palju austajaid sellepärast, et ta oma tulevarki serveerib võrdlemisi nüansivaeselt, liialdava efektsusega. Imetleme tema „aristokraatsust“ just sääl, kus see on pisut vulgaarne. Tema nõretavat estetismi on pooldet ilmselt sellepärast, et see on nii nõretav. „Dorian Gray portree“ ja „Salomé“ evivad meil ikka veel üsna suure kuulsuse. Selles kõiges on meid tugevasti toetand saksa maitsevaesus. (Oras 1937, 247)

5 Vrd Shakespeare'i „Romeo ja Julia“ etenduse naispeaosatäitja hääle kirjeldust „Dorian Gray portrees“: „Ja tema hääle – ma pole kunagi niisugust hääle kuulnud. Alguses oli see väga vaikne ja jõudis üksikute sügavate, sulavate nootidenä kuulajate kõrvu. Siis muutus see pisut valjemaks ja helises nagu flööt või kauge oboe. Aias teenis oli selles värelevalt vaimustust, mida võib kuulda koidikul ööbiku laksutuses. Hiljem oli hetki, mil selles kajas viiuli metsik kirk. Te teate, kuidas mõni hääle võib erutada. Teie ja Sibyl Vane'i hääled on kaks niisugust, mida ma kunagi ei unusta. Kui sulen silmad, kuulen neid ja kumbki neist räägib erinevat keelt.“ (Wilde 1972, 54–55; tlk A. H. Tammsaare).

6 Modernistliku uudsuse otsingut väljendab kõige jõulisemalt amatööridest koosnenud ja vaid nelja ekspressionistliku lavastusega publiku ette jõudnud Hommikuteater (1921–1924), samuti on modernistlikke taotlusi 1920. aastatel lavastunud antiiktragöödiade mugandustel. Ekspressionismist 1920. aastate eesti teatris loe lähemalt Epner 2015.

7 1905. aastal tutvustas Aavik Noor-Eesti esimeses albumis ilmunud essee Baudelaire'i Poe tõlkijana, illustreerides oma artiklit Baudelaire'i sonetitõlgetega (Aavik 1905; vt ka Lotman, R. 2024, 158).

Niisiis kütkestas „Salomé“ tänu „saksa maitsevaesusele“ eesti publikut, pakkudes turvalist võõramaist eksootikat ja erootikat, kulda ja karda, nõretavat kirge, verd ja surma.

Huvi Salomé müüdi vastu tõusis Eestis 20. sajandi teise kümnendi lõpul ja see väljendus ühtaegu kunstis, kui Salomé kujutasid näiteks Eduard Viiralt (1916 ja 1917), Aleksander Mülber (enne 1918), Ado Vabbe (1919) ja August Kilgas (1920); kirjanduses, kui väikese vahega sai teoks kaks Wilde'i „Salomé“ eestindust, mille mõjud jõudsid ka omakirjandusse,⁸ ning pisut hiljem ka teatris, kus „Salomé“ märgib 1920. aastate ajutist pööret realismist modernismi. Eriti populaarseks sai eraldi tantsulise numbrina Salomé tants, mille teadaolevalt esitas esmakordselt Eestis 1907. aastal külalistantsija lavanimega Adorée Via Villany. See sündmus ületas uudiskünnise, kuna olevat Kuresaares vaimuliku muusika kontserdilt publiku ära meelitanud (Palk 1907). Eesti esimestest professionaalsetest tantsijatest esinesid Salomé tantsunumbriga Elmerice Parts (1919) ja Ella Ilbak (1924) (Maripuu 2020).

1920. aastatel jõudis „Salomé“ lavale mitmes Eesti professionaalses teatris ja paljudes harrastusteatrites. Samal ajal pandi Eestis alus suurejoonelisele vabaõhuteatrile, kus kasutati oskuslikult ära väliolude võimalusi: lahtise tule ja tõrvikute kasutamist, ebataavalisi lavastuskohti staadionidel ja lossivaremetes, tohutult suuri, kuni tuhandeliiemelisi koore, isegi vankreid ja ratsahobuseid. „Salomé“ sobis hästi vabas õhus esitamiseks ning eriti uhkelt lavastas selle Pärnu töölisteater (loe lähemalt Esna 2020, 10; vt ka Lepsoo 2024, 188–189; „Salomé“ sobivusest vabaõhulavadele vt Tormis 1978, 252).

1. Oscar Wilde'i „Salomé“ ja selle intersensoorsed suhted

1.1. Intersensoorsus „Salomé“ algupärandites

Oscar Wilde'i kuningas Herodese loole ehitatud ühevaatuseline dekadentlik-sümbolistlik lavaline tragöödia „Salomé“ on oma kahe pealtnäha üsna sarnase originaali, eksofoonilise prantsuskeelse ja autotõlkelise ingliskeelse versiooniga igas mõttes eriline nähtus. Enne kirjapanekut eksisteeris näidend või lugu ise juba mõnda aega eri versioonides Wilde'i seltskondlikus suulises repertuaaris (Sturgis [2018] 2022, 435). Paberile jõudis näidend 1891. aastal ja avaldamiseni 1893 prantsuskeelsena kirjastuses Librairie d'Art Indépendant. Suuresti tänu ingliskeelse „Salomé“ (1894) tõlke ilmutumist saatnud Wilde'i kohtuprotsessi kajastustele on seda näidendit peetud üheks vaba armastuse ja seksuaalse kire kirjeldamise teerajajaks inglise kirjandusmaastikul

8 Paralleele võib tõmmata juba J. Randvere (Johannes Aaviku) „Ruthiga“ (1909), aga kindlasti ka A. H. Tammsaare „Juuditiga“ (1921), mis jõudis ilmutisaastal Draamateatris lavale samuti Paul Pinna käe all; Salomé ja Juuditi müütide osalisest kokkusulamisest vt ka Hinrikus ja Kirikal 2024, 123–124.

(Ellmann 2010, 18). Ehkki ingliskeelse „Salomé“ tekkelugu on hämar, on siiski teada, et esimest ingliskeelset tõlget Wilde'i sõbra ja armukese Lord Alfred (Bosie) Douglase sulest pidas Wilde „koolipoisilikke vigu“ sisaldavaks küündimatuks soperdiseks (Sturgis [2018] 2022, 489), teist, kunstnik Aubrey Beardsley katsetust aga veelgi halvemaks, mistõttu ta tõlkis Douglase toortõlke baasil „Salomé“ lõpuks ise, jättes kaanele pühenduse Bosie'ile (samas, 493).

Originaale, ehk prantsuse ja inglise teksti kõrvutades võib ingliskeelset varianti tõepoolest autotõlkeks pidada. Üsna sarnane on teksti struktuur ja stilistika, iseloomulikud on pidevad kordused ja rõhuasetus nii visuaalsetel kui auditiivsetel kujunditel. Wilde on kommenteerinud, et ilmselt ei ole tema sõnakasutus täielikult prantsuspärane, kuid see annab näidendile juurde „teatud reljeefi ja värvi“ (Wilde 1892; vt ka Mikhail 1979). Wilde'i prantsuskeelse Pierre Louÿs' ja Marcel Schwobi parandatud mustandi ja selle „Salomé“ trükiversiooni võrdlusest selgub, et Wilde on arvestanud eelkõige vaid nende parandusettepanekutega, mis puudutavad õigekirja ja grammatikavigu. Ettepanekud, mis Wilde'i idiosünkraatilist ja pisut võõrapärast keelt oleksid prantsuse keelt emakeelena kõnelejale lähendanud, on autor aga tagasi lükanud (Aquien 2006, 20). Loesch (2016, 45) näeb keelevelikus kaalutletud strateegiat, mille eesmärgiks on võõritava ja iroonilise efekti saavutamine. Richmond-Garza (2011, 25) kirjeldab „Salomé“ keelekasutuse abil saavutatud lingvistilist ja stilistilist nihet, mida iseloomustavad lihtsus ja lakoonilisus ning antifoönilised kordused.

Wilde'i „Salomé“ on peaaegu paroodiani⁹ küündiv melodramaatiline, vormilt sümbolistlik ja tähelepanuväärselt visuaalsusele panustav draamavormis tekst. Wilde'i otsus kirjutada võõrkeeles aitab kujundada rõhutatult kunstlikku eksootilist keskkonda ja kergelt üleloomulikku atmosfääri. Üks Wilde'i silmapaistvamaid teksti koostamise printsiipe on mitmel tasandil töötav peegeldus/refleksioon, mis funktsioneerib nii verbaalselt kui ka visuaalselt ja auditiivselt kõnekujundite, metafooride ja eriti võrdluste ohtra kordustega võrtsitatud kasutamise kaudu: „Ta väikesed valged käed lehvitavad nagu tuvid, kes lendavad tuvilasse. Nad on nagu valged liblikad. Nad on just nagu valged liblikad“¹⁰ (Priimägi 2023, 14)); või „Ta on nagu õbluke elevandiluust kuju. Ta on nagu hõbepilt. Kindlasti on ta karske nagu Kuu. Ta on nagu kuukiir, nagu hõbedast nool. Küllap on ta ihu külm nagu elevandiluu“¹¹ (samas, 19). Kordused loovad tekstis sugestiivse, peaaegu kuuldava helilise rütmi, ohtrad metafoorsed võrdlused

9 Vt nt Praz 1970, 312.

10 „Ses petites mains blanches s'agitent comme des colombes qui s'envolent vers leurs colombiers. Elles ressemblent à des papillons blancs. Elles sont tout à fait comme des papillons blancs“ (Wilde 1893, 16).

11 „Il ressemble à une mince image d'ivoire. On dirait une image d'argent. Je suis sûre qu'il est chaste, autant que la lune. Il ressemble à un rayon de lune, à un rayon d'argent. Sa chair doit être très froide, comme de l'ivoire“ (Wilde 1893, 29).

aga visualiseerivad objekte tekstuuride ja värvide või materjali kaudu, moodustades värviviidetega rohkelt sümboleid. Wilde'i teksti rütmilist kulgemist on võrreldud Saloméd väestava tantsuga (Meltzer 1987; Eells 2010).

Wilde'i „Salomé“ fenomeni juurde kuulub lahutamatult selle intersensoorne aspekt, eriti nägemise ja kuulmise tajude rõhutamine tekstis. Wilde'i mõjutajatena on välja toodud Gustave Moreau kahte Salomé-teemalist maali, mida tundis ka haritum Eesti teatripublik. Etnograaf Helgi Reiman-Neggo¹² kirjeldab „Salomé“ müüti väga visuaalse isikliku kogemusena Moreau maalide ja Wilde'i näidendi vormis, tabades nende teoste dekadentliku olemuse:

Tema [Moreau] piltides avaldub täiesti „restlos“ tolle orientaalse motiivi orgialik hiilgus ja orgialik müstika, kogu Idamaade kalliste kivide ja kalliste vaipade, lõhnade, värvide kulla, vere ja julmuse hirmus sinfoonia. Ainult üks teine „Salomé“ kujutus küünib Moreau omaga võrdlema: Oscar Wilde'i näidend. Seda võib ta just nimelt sellepärast, et ka tema püsib ainuüksi visuaalse fantaasia raamides, et ta on täiesti ja ainuüksi dekoratiivne omavoliline looduse stiliseerimine. (Tõramaa 1920)

„Salomé“ teksti iseloomustab peenelt läbitöödeldud värvikood, mis dekadentlikule värvikäsitlusele omaselt mängib värvide traditsioonilisel sümboolikal, seda nihutades või koguni pahupidi pöörates. Dominantsed värvid on kompleksi moodustavad valge, kahvatu ja hõbedane ning nende metafoorsed derivaadid tuvid, pärlid, kuu, liilia, roos (vt ka Nuckols 1971, 19–25), must (öö, pimedus, kaev, koobas, Johanaani juuksed; samas, 26–28), taas kompleksina punane, purpur, sarlakpunane ja kinaver ning nende kandjad veri, keisri mantel, vein, roos, korall, huuled (vt ka samas, 28–31), kollane kui kuld, ent korrumppeerunud kuld (vrd Johanaani repliiki kuldsete laugude kohta) jne. Huvitav on märkida, et tekstis esineb purpur läbivalt ühenduses kullaga ja on peaaegu alati seotud kuninga ja võimuga. Valge on Salomé värv, see on süütuse, aga ka keha ja lihahimu värv, mis väljendub ühelt poolt Herodese ja noore süürlase kires Salomé vastu ja teisalt Salomé omas Johanaani vastu. Nii põhjendab Salomé:

Johanaan, ma olen armunud su kehasse! Su keha on valge nagu liilia väljal, mida niitja pole iialgi niitnud. Su keha on valge nagu lumi, mis lasub mägedel, nagu lumi, mis lasub Juudamaa mägedel ning ulatub alla orgudeni. Roosid Araabia kuninganna aias ei ole nii valged nagu su keha. (Priimägi 2023, 21)

Valge vastandub mustale, mis tähendab himu, aga kuulutab ka kurja: „Pikad pilkased ööd, kui Kuu varjab oma palge, kui tähed on tulvil kartust, ei ole nii mustad. Vai-

12 Helgi Reiman-Neggo avaldas 1920. aastal Pinna lavastatud „Salomé“ Tartu külalisestenduse arvustuse H. Tõramaa nime all ajalehes Naiste Töö ja Elu.

kus, mis pesitseb metsas, ei ole nii must. Maailmas ei ole mitte midagi, mis oleks nii must nagu su juuksed“ (Priimägi 2023, 23). Kui valge seondub eeskätt Saloméga, siis must ongi Johanaani värv: ta on suletud pimedasse kaevu, tema juuksed on mustemad kui öö, tema silmad on nagu pilkased kaljukoopad, ta ennustab pimedust ja päikese mustaks muutumist. Kuid asi pole kunagi nii lihtne: ka Johanaanis on valget, nii nagu Saloméski on teisi värve. Punane – huuled, roosid, vein – köidab, ahvatleb, võrgutab, ja muutub vereks, patuks, süüks: „Ah, vaata Kuud! Ta on punaseks läinud. Ta on läinud punaseks nagu veri. Ah! Prohvet ennustas õigust. Ta ennustas, et Kuu läheb punaseks nagu veri. Eks ta ju ennustanud? Te kõik kuulsite teda. Ja nüüd ongi Kuu läinud punaseks nagu veri“ (samas, 38). Aga nagu Wilde Herodese suu läbi ütleb: „Kui punased on need kroonlehed seal! Nad on kui vereplekid laudlinal. See ei tähenda mitte midagi. Ei tohi otsida sümboleid kõiges, mida näed“ (samas, 37).

Lisaks värvidele on Wilde'i näidendis olulisel kohal auditiivsed elemendid, helid ja hääled või nende puudumine: hääled räägivad, karjuvad vahele; hääli joovastab, kõlab joobnult, meelitab; häält ei mõisteta, ei kuulata, ei taheta kuulda. Johanaani hääli sügavast kaevupimedusest räägib jumalaga. See hääli vastab dekadentsi ideaalile, nii nagu Symons seda väljendas: ta on kehatu, tema kandjat pole näha, ühelt poolt kontsentreerides kogu tähelepanu vaid häälele ja tema sõnumile, teisalt sümboliseerides kõneleja enda täielikku eraldatust ja üksildust (Willoughby 1993, 78). Veel huvitavam on sellest seisukohast pööre näidendi lõpus: kui algul on Salomé hääletu keha, kes esimeses stseenis ei too kuuldavale ühtegi sõna, siis näidendi lõpul saab ka temast kehatu hääli, Johanaanist aga hääletu keha.

Salomé jaoks on Johanaani hääli vaimustav: „Räägi veel, Johanaan! Su hääli joovastab mind“ (Priimägi 2023, 21). Herodiast, Salomé ema, aga ärritab ja painab Johanaani hääli: „Lähme sisse! Selle mehe hääli ajab mind hulluks. Ma ei taha, et mu tütar tantsiks, kui ta pidevalt karjub“ (samas, 52). Herodiase hääli jälle painab Herodest: „Ole vait! Sa kisendad alati, sa kisendad nagu kiskja elajas. Ära tee nii. Su hääli ärritab mind. Ole vait, ütlen ma sulle“ (samas, 56). Herodes ei mõista Johanaani häält: „Ma ei saa aru, mis see on, millest ta räägib, aga see võib olla mingi ennustus“ (samas, 44). Johanaani surmastseenis saabub kõrvulukustav vaikus: „Ei ühtki häält. Ma ei kuule mitte midagi,“ ütleb Salomé, „Ei, ma ei kuule mitte midagi. Vaikus, hirmus vaikus“ (samas, 43). Selline häälte segadus, vastu ja üle ütlemine tekitab piltlikult öeldes helilise pimeduse, käib pidev tähendusi nihutav oksümorooniline mäng eri aistingute, helide ja värvide vahel.

Huvitav on, et võrreldes visuaalsete ja auditiivsete elementidega on kinesteetiliselt tasandit „Salomé“ tekstis vähem ja näiteks Salomé tantsu, näidendi kõrghetke tekst ei kirjelda. Liikumist tähistavaks ja tantsule viitavaks motiiviks võib siiski pidada teksti läbivaid viiteid jalgadele. Noor süurlane kirjeldab Salomé: „Ta on nagu vürstitar, kellel on jalgadeks väikesed valged tuvid. Võiks arvata, et ta tantsib“

(samas, 11). Sarnast kirjeldust kuuleme ka Herodese suust: „Ah, sa hakkad tantsima paljajalu? Väga tore, väga tore. Su jalakesed on siis otsekui valged tuvid“ (samas, 37). Jalgadele osutatakse ka teiste tegelaste puhul. Näiteks seob Salomé Johanaani kirjelduses suu punase värvi jalgade kujundiga: „Sinu suu on punasem kui nende jalad, kes sõtkuvad viinamarju törtes. Sinu suu on punasem kui nende tuvide jalad, kes elavad templites ja keda preestrid toidavad“ (samas, 23). Jalgade motiiv esineb alati koos värvivõrdlusega ja toimib pilku suunava ja visuaali rõhutava elemendina, võimalusena, mida saab juba igas konkreetsetes lavastuses kasutada. Erinevalt „Salomé“ tekstis esinevatest nägemist ja kuulumist rõhutavatest elementidest, mida väljendatakse omadusi ja seisundit kirjeldavate terminitega, on liikumisele viitavaks kujundiks nimisõna *jalad*, mis keeltevahelises tõlkes eriti suurt variatiivsust ei paku. Seega keskendume järgneva kolme eestikeelse tõlke võrdluses visuaalsete ja auditiiivsete elementide vahendamise erinevustele.

1.2. Intersensoorsus Oscar Wilde'i „Salomé“ eestindustes

Wilde'i näidendi tõlkis 1919. aasta esmalavastuse jaoks eesti keelde Henrik Visnapuu. Kuid see pole ainus „Salomé“ eestindus. On tekkinud põnev olukord, kus lisaks esimesele, kunstnikust literaadi Aleksander Tassa käsikirja jäänud tõlkele¹³ (Tassa 1917) ja teisele, Henrik Visnapuu tõlkele prantsuse keelest (Visnapuu 1919) on hiljuti ilmunud ka „Salomé“ tõlge Linnar Priimäelt ja inglise keelest (Priimägi 2023; esmakordselt publiku ette toodud lühendatud versioonis 1993 Vanemuise lavastuses). Kui Priimäe tõlke algupärand on teada – tegu on „Salomé“ ingliskeelse väljaandega, siis Tassa ja Visnapuu puhul siin täit selgust pole. Tassa tõlke puhul tekitavad kahtlusi puhutised kõrvalekalded originaaltekstist ja seda hoolimata tunnustest, mis tavaliselt viitavad sõnasõnalisele või toortõlkele (ebaloomulikud konstruktsioonid ja sõnavalikud jmt), veel kahtlasemad on kohatised venekeelsed sõnad tekstis, nt täpsustav venekeelne sõna *целомудренная* tõlkes kasutatud *karske* järel. See võib viidata sellele, et tegu on kaudtõlkega ning on üks paljudest märkidest selle kohta, et Tassa lähtetekstiks võis olla Konstantin Balmonti tõlge, kus *froide et chaste* ('jahe ja karske') on tõlgitud *холодная и целомудренная* (Balmont [1908] 1912, 98). Mis aga puudutab Visnapuu eestindust, siis tema mainib eessõnas ise, et tal puudub kindlus selles osas, kas tõlge on teostatud originaaltekstist või inglise keelest prantsuse keelde tagasi tõlgitud tekstist (vt Visnapuu 1919, 6). Samuti väljendab Priit Põldroos oma mälestustes kahtlusi Visnapuu tõlke lähtekeele osas: „[. . .] ostsin ka kohe „Salomé“ eestikeelses tõlkes. Mõne aasta pärast, ei tea mis kahtlusega, hakkasin võrdlema vene, vist

13 Kirjandusmuuseumis hoiul olev Tassa käsikirjaline tõlge võis olla tehtud Elmerice Partsi kavandatud „Salomé“ lavastusele Tartus, mis jäi ilmselt ära, kuna Parts kutsuti Draamateatri 1919. a „Salomé“ peaossa (vt –l. 1919).

Brjussovi tõlkega. Ja kahtlus kasvas ning jäi püsima ja püsib ka veel praegu“ (Põldroos 1985, 111). Seega on tõenäoline, et hoolimata kolmest olemasolevast tõlkest ei ole ühtegi sellist „Salomé“ eestindust, mille otseseks lähtetekstiks oluks tõendatult prantsuskeelne originaal.

Kolme eestikeelset tõlget originaalidega ja omavahel kõrvutades selgub, et mõlemad lähtetekstid, nii prantsuskeelne kui ka ingliskeelne, on stilistiliselt väga sarnased, aga tõlked on erinevad, kandes oma aja märke ja väljendades tõlkijate häälte eripära. Olgugi et kahe varasema eestikeelse tõlke originaalteksti ja tõlkekeele kohta puudub piisav informatsioon, saab teatava kindlusega siiski sõnavalikute ja lausekonstruktsioonide põhjal algteksti tuvastada. Järgnev näide illustreeribki üht sellist juhtu, kui leksika reedab lähteteksti:

Elle ressemble au **reflet** d'une rose blanche dans un miroir d'argent. (Wilde 1893, 9–10)

She is like the **shadow** of a white rose in a mirror of silver. (Wilde [1894] 1904, 13)

Ta on kui valge roosi **vari** hõbedases peeglis. (Visnapuu 1919, 10)

Ta on nagu valge roosi **vari** hõbepeeglis. (Priimägi 1919, 11)

Tema on valgeroosi **vastuhelgi** taoline hõbepeeglis. (Tassa 1917, 3)

Она похожа на отражение белой розы в серебряном зеркале. (Balmont [1908] 1912, 95)

Kui Visnapuu ja Priimägi lähtuvad inglise variandi sõnakasutusest ja tõlgivad sõna *shadow* sõnaks *vari*, siis Tassal näeme sõna *vastuhelk*, mis on lähemal prantsuskeelsele originaalile. Kuid nagu näha, on ka venekeelses tekstis kasutatud sõna *отражение* ('peegeldus'). See ei ole üksikjuhtum, vaid jälgitav läbivalt: Visnapuu tõlkes on rida-misi sõnastusi, mis näivad pigem lähtuvat ingliskeelsest variandist kui prantsuse algu-pärandist.

Tassa tekst on ühelt poolt oma aja keelekasutuse tüüpiline näide, aga teisalt on sellele oma jälje jätnud ka tema tõlke keel ja meetod, mille tulemuseks on kohati puised ja eesti keelele mitteomaselt elliptilised otsetõlkelised lausestruktuurid. Noor süürlane kirjeldab Tassa tõlkes Salomé: „Ta on kui tuvike, mis ära eksinud. Tema on nartsisslill, tuulest hüljatud... Tema on hõbelille taoline“ (Tassa 1917, 8).

Vaid paar aastat hiljem tõlgitud Visnapuu „Salomé“ keel on paindlikum ja poeetilisem. 20. sajandi esimene pool on aeg, kui eesti ilukirjandustõlgetes tekib uus kvaliteet: kasutusele tuleb uuenenud ja registritundlikum poeetiline keel, loobutakse sõnasõnalisest tõlkest ja eelistatakse voolavamalt, kordusi vältivat ja heakõlalist väljendusviisi. Tõlkimine teenis Anne Lange sõnul „eesti kultuuri moderniseerimise ja „peenendamise“ eesmärki ning tõlkimisega loodi „kultuurrahvast““ (Lange 2015, 12). Sellist uut arusaama tõlkimisest esindab ka Visnapuu eestindus. Tõlkimisel on rõhk pigem narratiivil, võimalik, et ka kõne lavaliseks esituseks mugavamaks muut-

misel: „Ta on kui äraeksind tuvi... Ta on kui nartsiss, mis väriseb tuule käes... Ta on kui hõbedane õis...“ (Visnapuu 1919, 15). Visnapuu tekstis näeme küll lisaks nimi- ja omadussõnade kordustele ka võrdlussõnade kordusi, kuid tihti kasutab ta kordamise asemel sünonüüme või jätab kordusi üldse ära. Priimäe tõlge on aga lähteteksti täpsimini jälgiv julge ja jõuline tekst, milles on tabatud rütmiliste korduste olulisust: „Ta on nagu äraeksind tuvi... Ta on nagu tuules värelev nartsiss... Ta on nagu hõbedane õis...“ (Priimägi 2023, 15).

Ehkki Wilde'i originaalides on värvileksika täpselt ja sidusalt läbi mõeldud, ei ole seda üheski eestikeelses tõlkes päris järjepidevalt edasi antud, vaid kohati on sõnavara sünonüümidega rikastatud ja sellega nii mõningatest konnotatsioonidest kui ka Wilde'i „Saloméle“ nii omastest rütmilistest ja meeldejäävatest sõnakordusest loobutud, asendades need variatiivsema ja poeetiliseema sõnavaraga. Järgnevas näites on kõigis kolmes eestikeelses tõlkes eelistatud Johanaani vanglaks olnud maa-alust kaevu kirjeldada epiteetidega, mis aitaks lugejal/kuulajal kongi paremini visualiseerida: *pime*, *õudne*, *pilkane*. Iga tõlge küll kordab valitud sõna, aga loobub Wilde'i domineerivaks olnud värvinimetuse *must* kasutamisest.

Comme il fait **noir** là-dedans! Cela doit être terrible d'être dans un trou si **noir**! Cela ressemble à une tombe. (Wilde 1893, 24)

How **black** it is, down there! It must be terrible to be in so **black** a hole! It is like a tomb.

(Wilde [1894] 1904, 24)

Kui **pime** on sääl! Kõle võib olla sarnases **pimedas** augus istuda! On hauale sarnane. (Tassa 1917, 9)

Kui õudne on sääl all. Kui hirmus on niisuguses õudsas augus istu. See on otse haua sarnane.

(Visnapuu 1919, 19)

Kui **pilkane** on seal all. Kui kohutav on olla sellises **pilkases** augus. See on nagu haud. (Priimägi 2023, 17)

Sarnast asendust näeme originaali *noir* (inglise variandis *black*) puhul ka Salomé pöördumises Johanaani poole, milles võrreldakse tema juukseid mustade viinamarjade, ööde, vaikusega. Üksnes Tassa on selles lõigus jäänud igas võrdluses sõna *must* juurde (Tassa 1917, 14), Visnapuu viinamarjad on tumedad ja ööd pimedad (Visnapuu 1919, 26), Priimägi on aga ööde juurde eelistanud allitereeruvat täiendit: *pikad pilkased* (Priimägi 2023, 23).

Sugestiivselt, lausa kaheksal korral ühes ja samas lõigus kordub värvinimi ka mõlemas algupärandis Johanaani suu kirjelduses, vrd prantsuskeelset varianti:

Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire. Les fleurs de grenade qui fleurissent dans les jardins de Tyr et sont plus **rouges** que les roses, ne sont pas aussi **rouges**. Les cris **rouges** des trompettes qui annoncent

l'arrivée des rois, et font peur à l'ennemi ne sont pas aussi **rouges**. Ta bouche est plus **rouge** que les pieds de ceux qui foulent le vin dans les pressoirs. Elle est plus **rouge** que les pieds des colombes qui demeurent dans les temples et sont nourries par les prêtres. Elle est plus **rouge** que les pieds de celui qui revient d'une forêt où il a tué un lion et vu des tigres dorés. Ta bouche est comme une branche de corail que des pêcheurs ont trouvée dans le crépuscule de la mer et qu'ils réservent pour les rois... ! Elle est comme le vermillon que les Moabites trouvent dans les mines de Moab et que les rois leur prennent. Elle est comme l'arc du roi des Perses qui est peint avec du vermillon et qui a des cornes de corail. Il n'y a rien au monde d'aussi **rouge** que ta bouche... (Wilde 1893, 33–34)

Seda teksti eestindades on nii Tassa (1917, 15) kui ka Visnapuu (1917, 26–27) varieeritud sõna *punane* sõnaga *verev*. Tassa on olnud raskustes sõna *kinaver* tõlkimisega ning jätnud selle asemel teksti venekeelse sõna *киноварь*, lisades siiski sulgudesse juurde *helepunane*; Visnapuu vaste sellele fraasile on *zinoober-värv*. Priimägi pole seevastu mitte üksnes vahendanud kõik vastavad värvinimed järjepidevalt ühesuguselt, vaid koguni lisanud veel ühe *punase*, andes *une bande d'écarlate* tõlkevasteks *sarlakpunane* vöö¹⁴ (Priimägi 2023, 23). Tassa vaste on siin *verev* vöö (Tassa 1917, 15), Visnapuul aga taas vöörapärane *scharlachverrev* *joon* (Visnapuu 1917, 26), mis lisab tekstile eksootilist atmosfääri.

Täpsemalt on kõik tõlkijad vahendanud värvinime *blanc* (inglise variandis *white*), mis esineb samuti lõiguti läbivalt korratuna, vrd nt prantsuse originaalis:

lokanaan! Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est **blanc** comme le lis d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est **blanc** comme les neiges qui couchent sur les montagnes, comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée, et descendent dans les vallées. Les roses du jardin de la reine d'Arabie ne sont pas aussi **blanches** que ton corps. Ni les roses du jardin de la reine d'Arabie, ni les pieds de l'aurore qui trépignent sur les feuilles, ni le sein de la lune quand elle couche sur le sein de la mer... Il n'y a rien au monde d'aussi **blanc** que ton corps. – Laisse-moi toucher ton corps! (Wilde 1893, 31–32)

Priimäe ja Visnapuu eestindustes on kõigil juhtudel ühtviisi tõlkevasteks *valge*, vaid Tassa loobub ühest *valge*'st, jättes selle korduse lihtsalt välja (Tassa 1917, 14). Täpselt samuti talitab ta ka Salomé kirjelduses, kus tütarlapse käsi võrreldakse tuvidega: sealgi jätab ta värvinime kordamata (Tassa 1917, 2). Huvitav on märkida, et selles kohas ei lähtu ta Balmontist, kellel on need kordused edasi antud.

Mis puudutab purpurit ja kulda, siis kõikides versioonides on need enamasti tõlgitud täpselt. On aga üks koht, mis annab taas võimaluse lähteteksti kohta oletusi teha. Nimelt lahkneb Wilde'i originaalides Herodiase Egiptuse noormeeste kirjeldus:

¹⁴ Ingliseelne autotõlge *a band of scarlet* lähtub prantsuskeelsest tekstist (Wilde 1893, 33).

prantsuse keeles on nad linastes ja hüantsindivärvi¹⁵ riietes, inglise keeles aga peenes linares ja purpuris. Vrd:

Où est celle qui s'est abandonnée aux jeunes hommes d'Egypte qui sont vêtus de lin et **d'hyacinthe**, et portent des boucliers d'or et des casques d'argent, et qui ont de grands corps? (Wilde 1893, 28).

Where is she who hath given herself to the young men of Egypt, who are clothed in fine linen and **purple**, whose shields are of gold, whose helmets are of silver, whose bodies are mighty? (Wilde [1894] 1904, 37)

Visnapuul on siin prantsuse originaali sarnaselt *purpur* puudu, kuid selle asemel on *hüantsintkiivid* (Visnapuu 1919, 22–23). Tassa versioon vastab taas Balmonti tekstile: temagi noormehed on linares riides ja hüantsintides (Tassa 1917, 13). Seevastu Priimäel, kes on tõlkinud inglise originaalist, on noormehed rietatud peenesse lõuendis ja purpurisse (Priimägi 2023, 19).

Väike lahknevus originaalides on ka Johanaani ettekuulutuses, kus värvide järjestus varieerub, vrd:

Il sera assis sur son trône. Il sera vêtu **de pourpre et d'écarlate**. Dans sa main il portera un vase d'or plein de ses blasphèmes. (Wilde 1893, 61)

He shall be seated on this throne. He shall be clothed in **scarlet and purple**. In his hand he shall bear a golden cup full of his blasphemies. (Wilde [1894] 1904, 57)

Priimägi (2023, 34) on taas tõlkinud täpselt, eestindades sõna *scarlet* selguse mõttes sarlakpunaseks. Visnapuu on jätnud *écarlate* tõlkimata, kompenseerides selle *pourpre*'i tõlkimisega purpurpunaseks (1919, 46). Tassa aga on olnud sarlakpunasele eesti vaste leidmisega hädas ning lisanud teksti venekeelse sõna: „Purpuri и багрянец saab ta kaetud olema“ (Tassa 1917, 27).

Nagu eelpool mainitud, on Wilde'i tekstile iseloomulik kirjeldatava objekti omaduste edastamine võrdluste ja laiendatud võrdluste kaudu. Eraldi objekti iseloomustavaid omadussõnu esineb harvem ja sarnaselt värvinimedele tunduvad need olevat hoolikalt valitud ja tekstis pidevalt korduvad. Üks selline omadussõna, mida kasutatakse nii visuaalsete kui ka auditiivsete efektide kirjeldamiseks, on *kummaline* (*étrange/strange* – nii inglise- kui ka prantsuskeelses tekstis esineb see 15 korda). Kuu, nagu ka printsess on „kummaline“ (Priimägi 2023, 11, 18), samuti kui hääled (samas, 17, 45) ja lõhnad (samas, 45). Kuulmis-, haistmis- ja nägemismeeled segunevad sünesteeiliselt Salomé lõpumonoloogis: „Su hääli oli viirukino, millest õhkus kummalist aroomi, kui ma sind vaatasin, kuulsin ma kummalist muusikat“ (samas, 45). Visnapuu

15 Pr *d'hyacinthe* viitab ilmselt tumepunase varjundile, olgu värvi kandjaks poolvääriskivi või lill.

tõlge vahendab intersensoorsust, aga väldib taas omadussõna kordusi: „Sinu hääli oli ohvripann, mis õhkus kummalist kallislõhna, ja kui ma sind vaatasin, kuulsin ma ime-list muusikat“ (Visnapuu 1919, 60). Sellist tajude segunemist esineb ka helide ja hääle verbaalsel kirjeldamisel, nt „The red blasts of trumpets“ on Priimägi (2023, 23) sidunud värvinime heliga: „Trompetite punased rõkatused“, Visnapuu (1919, 26) aga valinud punasele värvile alternatiivset värviassotsiatsiooni loova tõkelahenduse: „Trompetite veretavad fanfaarid“.

Häält piltlikustatakse tekstis nii selle mõju kui võrdluste kaudu. Ka siin on eri variantides teatud nüansivahed. Nt Herodias tahab lahkuda põhjendusel, et Johanaani hääli ajab teda marru (prantsuse variandis: „la voix de cet homme m'exaspère“; inglise variandis: „the voice of that man maddens me“). Priimäe tõlkest paistab taas selgelt läbi inglise sõnastus: „selle mehe hääli ajab mind hulluks“ (Priimägi 2023, 38), Visnapuul on aga veidi mahendatud tõlge: „selle mehe hääli ärritab mind liiaks“ (Visnapuu 2019, 52). Tassa (1917, 32) on taas täpse vastega leidmisega kimbatusse jäänud ning jätnud teksti venekeelse Balmonti sõnastuse: „Selle inimese hääli teeb mind (приводит меня в иступление)“; Balmont [1908] 1912, 115). Teisel, kui Johanaani hääli joovastab Saloméd, siis Tassal tema hääli viinastab (Tassa 1917, 13). Vahel on aga eesti tõlkevasted tugevamad kui originaalis, vrd näiteks Herodiase repliigis Saloméle, kui ta kurdab, et too kisendab nagu kiskja ja tema hääli tüütab teda (pr *m'ennuie*, ingl *wearies me*), on Priimägi valinud verbiks *ärritama* (Priimägi 2023, 41), teised tõlkijad aga koguni *piinama* (Visnapuu 2019, 56; Tassa 1917, 35). Salomé kisenduse võrdluse alus on tõlgetes samuti pisut erinev: Priimäel ja Visnapuul „kiskja elajas“, Tassal aga „tuge metslane“. Ka häälevõrdluste puhul on originaalides kasutatud kordusvõtteid, vrd prantsuse ja inglise keeles:

Le son de sa voix ressemblait au son de la **flûte** d'un joueur de **flûte**. (Wilde 1893, 38)

The sound of his voice was like the sound of the flute, of one who playeth upon the flute.

(Wilde [1894] 1904, 47)

Tõlkijaist on vastava korduse edasi andnud Priimägi (2023, 25) ja Tassa, kes on flöödi asendanud kodustava „vilega“. Visnapuu on aga flöödimängija asemel kasutanud umbisikulist kõrvallauset „mida puhutakse“ (Visnapuu 1919, 30).

Järgnevalt vaatleme kavandite ja arvustuste põhjal seda, kuidas tõlkes verbaalselt kirjeldatud värvid lavastustes kostüümideks ja butafoorikaks transleeritakse, ning kriitikale toetudes ka seda, kuidas teostuvad etendustes Wilde'i originaalis kontseptualiseeritud hääled.

2. „Salomé“ ja intersensoorsus 1919. a lavastuses

2.1. Visuaalsed koodid

2.1.1. „Salomé“ ja Ado Vabbe kunstnikutöö

Kuigi on teada, et „Salomé“ plaaniti lavale seada Tartu Saksa teatris Elmerice Partsiga peaosas juba 1919. aasta augustis (–l. 1919), siis esimest korda lavastub Wilde'i „Salomé“ Eestis Draamateatri sügishooajal 1919/1920, lavastajaks Paul Pinna. 1919. aastal andsid Eesti sõjaväevõimud Saksa Teatri hoone noore ja seni ruumideta tegutsenud Draamateatri käsutusse (Rähesoo 1911, 133), millega teatri majanduslik olukord muutus pisut lähedamaks. Avar lava ja dekoratsioonitöökoda võimaldasid lavakujundusele tõsisemalt mõtlema hakata (Matt 1969, 64). Looomejõulise trupi moodustasid Draamateatriga liitunud endised vanemuislased, kes lootsid uues teatris säilitada ja edasi arendada Menningu-aegset kunstinõudlikkust (Rähesoo 2011, 134). 1919 oli niisiis omamoodi muutuste aasta, koos suunduti uuema repertuaari ja mängulaadi poole (Tormis 1978, 68–69) ja kuigi lavastaja Pinna „polnud ju loomult novaator, kuid hetkel osutus ta uuendustele altiks“ (Rähesoo 2011, 134). Pinna mälestuste kohaselt oli teater senini arvestanud toonase teatripubliku taset ja eelistusi ning lavale toonud reaalspühholoogilisi draamasid, kuid juhatus otsustas siiski teatrikunsti tulevikku silmas pidades katsetada ja Wilde'i „Salomé“ repertuaari võtta. „Salomé“ „sai sensatsiooniks, mida hindasid nii kriitika kui laiem publik“ (samas, 134). „Kulusid ei arvestatud ja tehti kõik, et selle näidendi ettekanne Eesti teatrielus sündmuseks võiks saada“ (Pinna 1995, 187). Kunstiliseks nõuandjaks kutsuti Haridusministeeriumi kunstide osakonna juhataja Hanno Kompus, kostüümid ja dekoratsioonid telliti noorelt, näitustel avangardistlike töödega silma paistnud Ado Vabbelt. Salomé ossa kutsuti Tartus tegutsenud, kuid Berliinis tantsuhariduse saanud plastikaõpetaja Elmerice Parts ja ehkki ta polnud näitemängus varem osalenud, peeti „Salomé osatäitja puhul oluliseks just tantsuoskust ja riskeeriti“ (samas, 189).

Plaanitud suurejoonelise lavakujunduse ja reaalsuse lahknevuse kohta on Lea Tormis kirjutanud: „Teostuselt ei küündinud dekoratsioonid ja kostüümid kunstniku kavatsuseni, sest sõjaaegses Tallinnas polnud saada vajalikke materjale ega värve. Sellegipärast jäi stiililine üldmulje märksa tugevam kui Tallinna teatrite senistel etendustel“ (Tormis 1978, 71). Vabbe lavakujunduse kohta lausuti veidi ebalevaid kiidusõnu. Ühelt poolt tunnustati selle modernsust ja lakoonilisust: „[Vabbe dekoratsioonid] kaldusid nagu see nüüd moeks, lihtsasse primitiivi“ (h-i. 1919), kuid samas kritiseeriti „hoolimatut viltulükkamist ja juhuslikku värvilöömist“ (Põldroos 1985, 110), nentides siiski kergendustundega, et „midagi „Vabbelikku“ hra Vabbe dekoratsioonides, nagu mõnelt poolt kardeti, ei olnud“ (h-i. 1919). Vabbe avangardism oli midagi, mida teatri-lavadel ei osatud ette kujutada, ja oldi rõõmsad, et see, mis lavalt paistis, päris Vabbe ikka ei olnud. Teatrikunstniku ja dekoraatori Frits Matti sõnutsi lähtus Vabbe kujundus

Wilde'i dramaturgia stiilist ja mitte ülimodernsest ekspressionismist: „Lavapildi üldtaustaks oli ultramariinsinine tume taevast, mille foonilt kerkisid esile heledad arhitektuuriosad. Dekoratsioon mõjus rahulikult ja terviklikult“ (Matt 1969, 64). Atmosfääri loojana oli Vabbe jaoks oluline ka valguse ja varju tasakaal, rütm, mis „loob müstilise ümbruse [. . .] loob triumfeeriva õhu“ (Vabbe 1921, 54).

Kuigi arvustused kiidavad nii dekoratsioone kui ka Pinna mängu, ei sobinud Priit Põldroosi arvates ei Pinna Herodes ega August Sunne Johanaan oma realistliku mängulaadiga Vabbe dekoratsioonidega kokku: „Salomes“ ei ole stiilipuhtust, aga kõik, mis selles sünnib, areneb huvitavalt ja pidulikult“ (Põldroos 1985, 116). Artur Adson rõhutab värvide tähtsust ja tähendust lavastuses:

[Vabbe] oli loobunud täielikult etnograafilisest eksootikast ja idamaisest kirevusest ja opereeris lihtsate suurte pindade ja paari värvi sümboolikaga: must taust sümboliseeris askeesi, mida kannab Johanaan; punane sammas loitva tulevaasiga tipus – kirge, millest hõõgub Naraboth, lõkendab Salome, põleb Johanaan (Jumalale), veikleb Herodias oma flirtimises Tigellinusega ja milles lihatseb Herodes; ja kollane tuli samba otsas – armukadedust, mis leegitseb Herodiases. (Adson 1958, 153)

Verbaalsed koodid on siin jõudnud tõlkija/lavastaja/kunstniku kaudu publikuni. Idamaisest eksootikast loobumine on ilmselt kunstniku teadlik valik. Kuid leidus ka nõudlikumaid vaatajaid. Helgi Reiman-Neggo kirjeldab „kokkulapitud seltskonda ilma ilu ja hiilguseta“, nentides kogu etenduse visuaalset grotesksust, eelkõige Pinna kehastatud Herodesse puhul: „Sääl ta nüüd oli see „vana sool“ *par excellence*, kõige oma paatose ja räuskamisega. Ja nii inetu (sest et naeruväärilik!), nii andestamatult inetu“ (Tõramaa 1920).

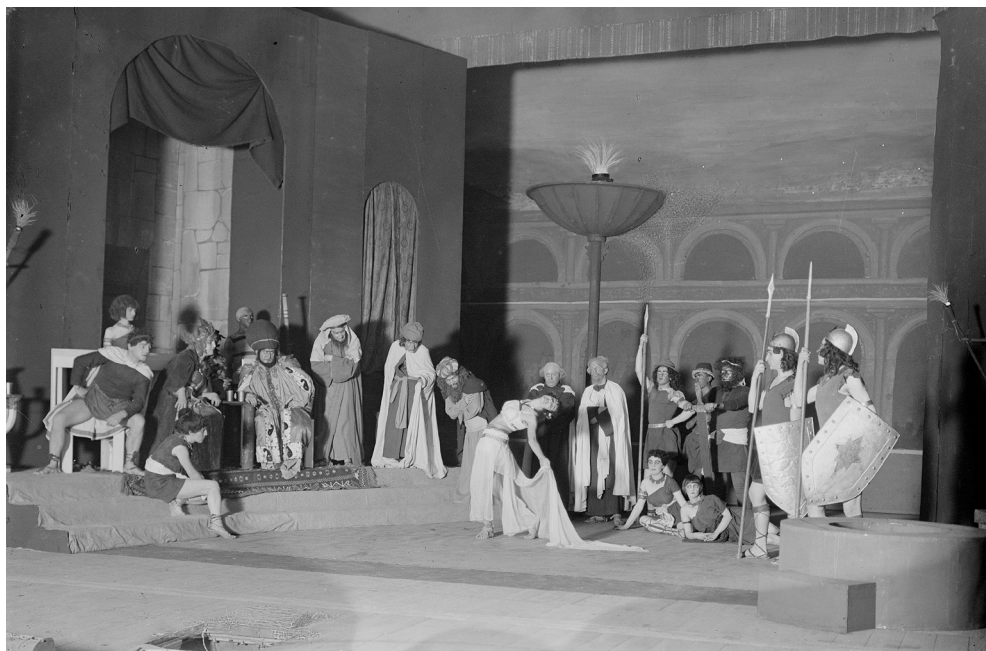
2.1.2. „Salomé“ teksti värvikoodi tõlgendamine

Et käesoleva artikli tähelepanu fookuses on dekadentlike elementide tõlgendamine ja vahendamine, siis pöörame eeskätt tähelepanu värviefektidele, mis tekstis rõhutatult esile tõusevad, ning vaatame ühelt poolt värvi- ja disainilahendusi kostüümides ning teiselt poolt reageeringuid neile 1919. aasta lavastuse retseptsioonis. Eriti suurt tähelepanu on kriitikas pälvinud selle visuaalsed koodid, ja ka hilisemate lavastuste puhul tuuakse tihti just värviküllust eraldi välja.¹⁶

Kõigepealt meenutame, kuidas tekstis Saloméd kirjeldatakse:

Ta näeb imelik välja. Ta on kui väikene printsess, kes kannab kollast loori ja kelle jalad on hõbedased. Ta on kui väikene printsess, kel väikesed valged tuvid on jaluks. [. . .] Kui kahvatu on printsess! Iialgi pole

¹⁶ Nt tegelaste värvikaid ajaloolisi kostüüme kiideti ka Pärnu töölisteatri vabaõhuetenduse arvustuses (vt Rannau 1928).



Pilt 1. „Salome“, Draamateater 1919. Herodes – Paul Pinna, Salome – Elmerice Parts. Foto: J. & P. Parikas. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 4868 Fk 7042/kl.



Pilt 2. „Salome“, Draamateater 1919. Kesk: Salome – Elmerice Parts, Johhanaan – August Sunne. Foto: J. & P. Parikas. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 4868 Fk 7040/kl.

teda näinud nii kahvatuna. Ta on kui valge roosi vari hõbedases peeglis. [. . .] Printsess on oma näo peitnud lehviku taha. Ta väikesed valged käed õõtsuvad kui tuvid, kes lendavad pesadesse. Nad on kui valged liblikad. Nad on justkui valged liblikad. (Visnapuu 1919, 13)

Seega on Salomél peal kollane loor, kuid tema ihu on kahvatu, valge, hõbedane. Kui vaatame, kuidas see kirjeldus transleerub 1919. aasta lavastuse Salomé lavavälismusse, ilmneb, et kollane loor kaob ja valgest ihust saab kõikides meile kättesaadavates pildimaterjalides valge rüü (vt pildid 1, 2). Helgi Reiman-Neggo kommenteerib Partsi lavalist välimust: „Sellepärast olgu kõik andeks antud pr. Partsile, sest et ta oli nii ilus. Et ta käevarred olid kui luige kaelad ja ta vöökoht kui lillevars. Et ta oli valge ja õrn ja istuda oskas vastu halli tagaseina“ (Tõramaa 1920). Ehkki valge tuunika hakkas antiigiga seostuma renessansiajal, ei ole selle puhul siiski tegu ajastutruu rõivakoodiga, sest naisteriided värviti antiikajal kirevaks ja kaunistati eri mustritega. Seega ei ole siin tegu niivõrd historiseeriva lahendusega, kuivõrd selge värvisümbolismiga, mille puhul Salomé valged rõivad hakkavad kandma sama tähendust, mida tekstis tema valge ihu.

Teiseks vaatame Herodese kuju. Kõige otsesemalt seostuvad temaga näidendis purpurne ja kuldne värv, vrd: „Ta saab istuma oma trooni pääl. Purpurpunasesse saab ta olema ehitud. Ta saab hoidma omas käes kuldse karika täis tema jõledusi“ (Visnapuu 1919, 46). Vähemalt ühelt värvilisena säilinud kostüümikavandilt näemegi, kuidas neid kuninglikke värve on ka Herodese kostüümi puhul kasutatud, teistelt, mustvalgetelt fotodelt võib sama värvikasutust üksnes oletada. Eraldi peab tähelepanu juhtima Herodese huvitavale peakattele 1919. aasta lavastuses (vt pildid 3, 4): see ei jäljenda klassikalise antiigi moodi ega meenuta ka kuningakrooni. Tegemist on üli-suure turbanilaadse peakattega, mis väljendab pigem toonast ettekujutust idamaisest eksootikast kui mõnd reaalselt eeskujut. Võimalik, et Ado Vabbe sai selle disainimisel inspiratsiooni vene-ukraina-prantsuse kunstnikult Aleksandra Eksterilt,¹⁷ kelle kubistlikul Herodesel on sarnase tegumoega peakate (vt pilt 7). Huvitav on samuti, kuidas nii Herodese kui Saloméga seonduvad värvid tulevad sageli esile pigem nende atribuutikas, esemetes, loodusnähtustes (karikas, vein, kuu, lilled jne).

Mis puudutab kuninganna Herodiast, siis nii Vabbe (vt pilt 5) kui ka näiteks Olga Oboljaninova kostüümikavanditelt¹⁸ näeme, kuidas kunstnikud on tema lavavälimuse lahendanud küll osaliselt tekstist lähtuvalt (sinised juuksed), kuid loobudes mustast

17 Sarnasusi Aleksandra Eksteri 1917. aastal Moskva Kammerteatris etendunud „Salomé“ kostüümidega täheldab nt Reet Varblane (vt Varblane 1989), kuid Tiitu Talvistu seab siiski kahtluse alla võimaluse, et Vabbe oli Eksteri kujundatud „Salomé“ ise näinud (vt Talvistu 2020, 62).

18 Olga Oboljaninova kavandas kostüümid Paul Sepa 1923. aasta Draamateatri lavastusele.



Pilt 3. Ado Vabbe. Kostüümikavand tegelasele Herodes lavastuses „Salome“, Draamateater 1919. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 9325 T 131:2/2:2.



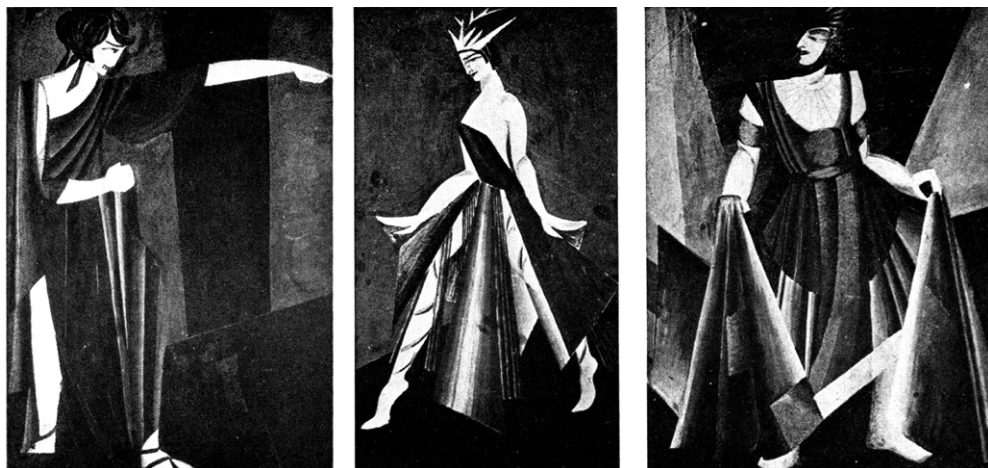
Pilt 4. „Salome“, Draamateater 1919. Herodes – Paul Pinna. Foto: J. & P. Parikas. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 4868 Fk 7041/kl.



Pilt 5. Ado Vabbe. Kostüümikavand tegelasele Herodias lavastuses „Salome“, Draamateater 1919. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 9325 T 131:2/2:1.



Pilt 6. „Salome“, Draamateater 1919. Johanaan – August Sunne. Foto: J. & P. Parikas. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 8436 T 4:1/31:3.



Pilt 7. Aleksandra Eksteri kostüümikavandid Oscar Wilde'i „Salome“ lavastusele Moskva Kammerteatris (1917). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cubist_costumes_for_Salome.jpg.

mitrast, laubapaelast, mis Visnapuu tõlkes on lihtsalt müts: „On see sääl kuninganna Herodias, kes kannab musta pärlitega ömmeld mütsi ja kelle juuksed on puistat sinise tolmuaga“ (Visnapuu 1991, 11). Teatrikülastajates tekitas aga Vanemuises 1920. aastal Draamateatri „Salomé“ külalisetendust vaadates teksti ja visuaali vahele tekkinud lahkeli hämmingut: „[. . .] on arusaamatu, miks pidu vaatlevad soldatid kirjeldavad Herodiast kui naist „kes kannab musta pärlitega ömmeldud mütsi ja kelle juuksed on puistet sinise tolmuaga,“ ja see Herodias siis ilmub, tuhkollakas juuks mingisuguses pseudo Rooma vassingus!“ (Tõramaa 1920). Nii saab Herodiase kostüümist, mis Vabbe kavandil on volangiline kollase/kuldse ja punasemustriline kuninglik rüü punase keebiga, pettunud vaataja silmis „hall kodukleit“. Veel jäi külastajale pisut segaseks, „kuidas roosade kunstlillede vaatlemine Herodesele vereplekka meele võis tuletada“ (samas). Visnapuu tõlkes on seos vere ja punaste rooside vahel verbaalselt olemas: „Kui punased siiski on need roosid, nad nägivad kui veri valgel palakal“ (Visnapuu 1919, 50). Kriitik Helgi Reiman-Neggo (Tõramaa 1920) nendib samas, et tegemist on Pinna „Salomé“ ja mitte Wilde'i omaga, toonitades sellega vabadust, mille lavastaja endale kaasaloova tõlgendajana on võtnud.

Johanaani tegelaskuju välimus on läbi lavastuste lahendatud üsna ühtlases stiilis ja küllaltki erinevalt sellest, kuidas näiteks Aleksandra Ekster selle disainis. Kui Eksteri joonistel on näha tüüpilist vabalt langevat elegantset antiikaegset mantlit (pilt 7), siis Eesti Johanaanid on metsikuma väljanägemisega, sagris mustajuukselise parukaga, seljas kas loomanahad või räbalad või ka mõlemad korraga, luues nii visuaalse kontrasti valitsejate purpuri, kulla ja karraga (vt nt pilt 6). Kindel tunnus on mustad juuksed ja habe (mis näiteks Aleksandra Eksteri ja Aubrey Beardsley joonistustel puudub).

Ehkki Johanaani kandev omadus on tema hää, peeti näitleja valimisel rolli väga oluliseks ka tema välimust. Jaan Pert on meenutanud:

Möödunud aastal Töölisteater tahtis mängida O. Wilde'i Salomet. Otsiti Johanaani osa kujundajat. Ja lõpuks peatuti [kunstnik] August Jansenil. Leiti, et viimane sobiks hästi sesse ossa juba oma välimuse poolest. Salome jäi muidugi mängimata. Jansenini osa ei jõudnudki. Aga – see joon iseloomustab kunstniku välimust ja opositsiooninärv. (Pert 1931, 430)

2.2. Hää „Salomé“ lavastuses

Värvidel ja häälel on teatrilavastuse seisukohalt ka põhimõtteline erinevus: kui värv võib endast jätta jälje, lavastust analüüsides on võimalik selle kohta teavet saada näiteks kostüümi- ja dekoratsioonikavanditelt või fotodelt, siis salvestuste-eelsel ajajärgul ei jäta hää endast mingit materiaalist jälge, heliefekt kestab vaid hetke, häälele on olemuslik olla efemeerne ja kaduv (Jõemets 2006, 114). Ehkki meie fookuses oleval teatriloo perioodil oli salvestamine juba tehniliselt võimalik, on sellest ajast säilinud siiski vaid üksikuid laulu- või lugemisseteasteid, kuid mitte etenduste salvestusi ja nii on selle aja lavastuste uurimisel hää üks suuremaid väljakutseid. Saame selles küll tugineda retseptisoonis fikseeritud muljetele, ent veendume peagi, et needki võivad olla üpris vastuolulised ja ebajärjepidevad ning tihtipeale selgema ettekujutuse loomiseks ka liiga ebamääraselt sõnastatud.

Paul Pinna kirjeldab 1919. aasta Draamateatri esmalavastuse peaosalist Elmerice Partsi kui „loomult dekadentlikku olevust“ (1995, 189), kelle „pooleldi laulev kõneviis ja hääle modulatsioon olid omapärased“ ja „harmoneerusid Vabbe peaaegu dekadentliku dekoratsiooniga“. Priit Põldroos, nagu ka enamik teisi selle lavastuse osalisi ja kommentaatoreid, mäletab Partsi häält ja näitlemisoskust aga natuke teisiti:

Salomed tantsis Elmerice Parts ja ainult tantsis, sest ta kõnelemine oli võimatu. Ma pidasin seda siis kriiskamiseks ja kõige hullemaks kriiskamiseks lauset: „Anna mulle Johhanaani pääää!“ Ikka nelja ääääga. Aga Partsi tantsu¹⁹ neelasin küll silmadega. Sest niisugune tants ja nii paljalt oli minu jaoks uudne ja esmakordne. (Põldroos 1985, 110)

Ka näitleja Mari Möldre toob Partsi esitusest eriti esile just tema häält:

Väliselt oli tema Salome väga huvitav, tütarlapselikult sihvakas, iga samm kaalutud ja läbi mõeldud, kogu olemine laval meeldiv ja graatsiline. Kui vaid ta hää poleks olnud nii paindumatu ja monotoonne.

¹⁹ Ella Ilbak kirjeldab oma õpetaja, Elmerice Partsi tantsustiili järgmiselt: „Ei ole see toon, ei värv, ei jalg, ei käsi, ei keha, ei pea, ei piht, vaid on vorm, silmapilguks õhku joonistatud vorm, et kaduda ja aset anda järgmisele“ (Ilbak 2009, 46).

Mul on selgesti ja valusalt kõrvus tema sügavast kurgupõhjast tulnud sõnad: „Anna mulle Johhanaani pää.“ Kuhu jäi kirjaniku mõeldud ja nähtud kuju: süütu kui valge tuvi, kelle hää on hõbedane ja jalad tantsivad valgete lilledena? (Möldre 2010, 133)

Pole muidugi kindel, et ka kirjanik Saloméd just väga süütuna kujutas ning tema häält võrdleb Herodes lavatekstis kiskja elaja kisendusega (Visnapuu 1919, 56), kuid verbaalse ja auditiivse koodi ebakõla kommenteerijaid on teisi: „Pr. Partsi loodud Salome ei olnud see kuukiir, nartsiss, süütu kui valge tui, kelle hää on hõbedane ja jalad tantsivad valgete lilledena. Selleks ei olnud küllalt kohased tema andmed, kuju, millel puudub aprus, hää, millel ei ole kõla, mis madal ja väikese ulatusega“ (h-i. 1919). Pandi tähele ka hääldust: „Ainult segab tema „ö“ „õ“ asemel ning täht „s“ pehme väljahääldamine“ (K. A. H. 1919) või „Et ka teised üllataksid, on vaja, et pr. Partsi hääldamine seisaks tema mängu kõrgusel“ (A. A. 1919). „Miinuseks, nagu öeldud, on kõlata, lame hää ja vähe „kadakline“ väljahääldamine, mis vist ei ole harjunud eesti keelt ilusana võtma“ (h-i. 1919). Ka Hugo Raudsepp heidab Partsile ette halba diktsiooni ja paindumatut hääleregistrit: hää ei kanna, ei paisu ega kasva, ning jääb pidev mulje, et Salome asemel kõneleb „peene keelega Eesti kodanline daam“ (H. R. 1919). Niisiis lisas näitleja hääldus teatripublikule üsna ühtselt äratuntava elemendi – vihje kohaliku kõrgklassi kõnepruugile. Üldiselt jääb silma arvamus, et: „[. . .] pr. Parts Salome osas mängis rahuloldavalt, kuid rohkem tehnikaga kui hingega“ (A. A. 1919).

Teine hää, mis lavastuse kriitikute tähelepanu on pälvinud, kuulub Johanaanile. See on juba Wilde'il erilises positsioonis, justkui eraldi personaazina ning suures osas lavastusteski kaevupõhjast kõlavana visuaalist vabastatud: „[. . .] äkki kõlab maa alt, sügavusest, vanast tsisternist Johanaani hää, prohvet Johannese needmine, vanne, ettekuulutus“ (K. A. H. 1919). 1919. aasta lavastuses mängis Johanaani osa August Sunne. „Sunne oma pehme, kuid mahlaka häälega oli prohvet Johhanaanina väga ühtlaseks ja sobivaks partneriks Partsi Salomele,“ arvas lavastaja Paul Pinna (1995, 189). Sunne häält panid ka teatrikülastajad tähele: Artur Adsonile jättis Sunne osatäitmine sügava mulje ja esietenduse arvustuses toob ta välja just Sunne hääle efekti:

Kõik on keemas ja see peab üle rambi ulatama, otse kui suutis seda Sunne Johhanaani osas, saates tsüsternist oma kirgliku hääle ja jõuga külmad viirud publikumi selgadesse. [. . .] imestama pani ja kaasa kiskus see kirk, jõud ja õhin, mida väljendas Sunne. Ma pole teatris ammu külmavärinaid seljas tunnud ja olin üllatatud Johanaanist. (A. A. 1919)

Veel kommenteerib Adson Sunne häält hiljem nii: „Temalt tsisterni põhjast kostis ekspressiivne ülivõimas kirglik-askeetiline hää, haarates nii, nagu seda senise realistliku teatri lavalt vaevalt kuuldud oli“ (Adson 1958, 153). Hääle mõjule osutab ka Hugo

Raudsepp: „Johhanaan (hra Sunne) opereeris häälelise materjaliga (prohvetile ei või seda pahaks panna!), muidu jäi natuke arusaamatuks, mis temas Herodiase tüdart naiseliselt sütitas“ (H. R. 1919). On aga ka eelnevast lahknevaid arvamusi: „Kuid sellel igavesti kiruval kujul, kes pealegi veidi prohvetlikult mõjuv, kellel liig kisendav ja mürav hää, puudus jumalamehele kombelik suurus“ (Hunnius 1920). Seevastu kiidab Hunnius Herodese osatäitja Pinna vokaalseid võimeid: „hästi tabatud hääle-aste, mis kuni poolläämbuva, toonita rõhitsemiseni langeb“. Helgi Reiman-Neggo kirjeldab veel ka ilmast tingitud helilist lisafaktorit 1920. a Draamateatri väljasõiduetendusel Tartusse, kus mänguplatsi temperatuur oli vaid neli soojakraadi: „Loomulikult oli neil siis kõigil ka nohu; iseäranis vaene Karaboth rääkis südantliigutavalt läbi nina“ (Tõramaa 1920).

Hilisemate lavastuste puhul pole näitlejate hääled nii suurt tähelepanu pälvinud, siiski tuuakse näiteks 1920. aasta Ugala vabaõhuetenduse puhul eraldi välja, et Armin Hundi Johhاناani toon ei olnud prohvetile just sobiv (–ts. 1920), F. Rannau (1928) mainib võimsaid helisid etenduse algul, millest isegi ükskõikne pärnulanane elevusse sattus, ilusat muusikat peab märkimisväärseks ka Pärnu Postimees (1928). 1930. aastal Vane-muises Eduard Türgi käe all valminud lavastuse arvustaja toob esile Johhاناani August Sunne esituses: tema kuju ja hää olid tõelise jumalasulase omad (R. J. 1930).

3. Kokkuvõtteks

„Salomé“ on eesti tõlke- ja teatriloos huvitav ja omanäoline fenomen. Eksisteerib kolm eestindust, millest meie analüüsi põhjal näib kõige originaalilähedasem eksofoonilisest prantsuskeelsest originaalist tehtud ingliskeelsel autotõlkel põhinev äsja ilmunud Linnar Priimäe tõlge (2023). Sellest võime ühtlasi järeldada, et ükski eestikeelne versioon ei lähtu täielikult esimesest, prantsuskeelsest algupärandist.

Kõik kolm eestikeelset tõlget on väga isikupärased. Aleksander Tassa (1917) käsi-kirja jäänud tõlge näib olevat Konstantin Balmonti venekeelse versiooni alusel loodud kaudtõlge, mis on tänini mustandivormis ning viimistlemata ja toimetamata, kuid siiski piisavalt lõpetatud, et selle põhjal teha teatud tähelepanekuid tõlkelahenduste kohta: tõlkija on püüdnud vältida liigseid kordusi ning varieerinud sõnavara, ent jäänud mõnikord siiski eesti vastete leidmisega hätta ning lisanud teksti koguni venekeelseid täpsustusi. Henrik Visnapuu tõlge on loodud juba konkreetset 1919. aasta lavastuse jaoks ja samal aastal ka trükkis välja antud. Nii on tegu juba küpse ja välja-peetud tekstiga, mis on võrreldes Tassa versiooniga ühelt poolt poeetilisem, teiselt poolt aga ka ladusam. Värvikoodide vahendamisel on aga tõlkijate strateegiad olnud sarnased: ka Visnapuu on täpse kordusstruktuuri jälgendamise asemel eelistanud sünonüümsust ja otsinud vahel võõrapäraseid vasteid, luues nii teksti eksootilist atmosfääri. Kuigi harvem, näeme ka Priimäe peenes ja tundlikus eestinduses sarnast

taotlust: korduste edasiandmise asemel on tõlkija eelistanud rikkalikumat sõnavara ning värvinime kordamise asemel otsinud konteksti sobivaid sünonüüme. Priimäe tekst on aga nii sõnavara kui lauseehitust silmas pidades kõige julgemalt originaaltruu. Kõigis tõlgetes on teatud nüansierinevusi ka häälte mõju ja võrdluste vahendamises ning kohati on valitud koguni algupäranditega võrreldes tugevamaid sõnastusi.

Täismahus lavastamiseni on jõudnud vaid Visnapuu tõlge, mis alates 1919. aasta esmalavastusest 1920. ja 1930. aastatel väga populaarseks osutus. Lisaks sellele, et tegu oli, nagu ka arvustustes välja toodud, seni valdavalt realistliku teatri foonil värske ja uudsenäe mõjuva modernistliku teatrieksperimentiga, põhines 1920. aastate „Salomé“ populaarsus ka Wilde'i tekstist inspireeritud ja võimaluse piires rakendatud uudsetel visuaalsetel ja auditiivsetel tõlgendustel, s.o intersemiootilistel lavalistel tõlgetel, aga kindlasti ka Salomé paljal valgel ihul ja eksootilisel lavalisel liikumisel.

Verbaalse teksti dominantideks on värvid ja hääled, mida rõhutatakse läbi pidevate sõnakorduste. Lavastuste vastukajades mainitaksegi tihti nimelt visuaalseid efekte – dekoratsioone, kostüüme, butafoorikat – ja kommenteeritakse värve – musta, punast, valget. Arutletakse ka etenduses esinenud heliliste efektide, eriti osatäitjate hääle üle. Iseäranis palju kõneainet pakkus Salomé osatäitja Elmerice Partsi hääle, mis moodustas tema graatsilise kehaga kakofoonilise kombinatsiooni. Dekadentsile oma-selt toimib meeleelundite vaheline informatsioonivahetus „Salomé“ tõlgetes ja lavalistes tõlgendustes vähemal või suuremal määral kõigil aistingutasanditel. Lisaks prominentsele visuaalsele ja auditiivsele elemendile leidub tekstis veel vihjeid nii taktiilse, kinesteetilise kui koguni gustatiivse ja olfaktiivse koodiga seotud tasanditele, kaasates sellega kõiki meeli.

Kõikidest koodidest on aga just värvide ja helide keel Wilde'i originaalis nihutatud oma tavapärasest mingit teist koodi toetavast funktsioonist rohkem esiplaanile ja muutunud sisuliselt asjaks iseendas, mida tõlkes ja kohati ka lavastused tegelikult õnnestunud edasi annavad. Teatud kõrvalkalded on siiski loomulikud ja ootuspärased, kuna tõlkeliste verbaalsete ja visuaalsete koodide täpset ekvivalentsi originaaltekstiga on teatris raske, kui mitte võimatu saavutada. Teater ei sünni aga mitte ainult eri koodisüsteemide vastassuhetest, vaid ka vaataja fantaasiast, vastastikuses arusaamas, et tegu on mänguga.

Teisalt on aga tõsiasi, et lavastuste arvustustes ning teatritegijate ja kriitikute mälestustes on nimelt hääle ja värv kesksed või vähemalt teatud tähelepanu pälvinud, nii et isegi sellised arvustustes materdatud asjad nagu Elmerice Partsi hääle on siiski teeninud oma eesmärgi ja toonud ühe algupärandi võtmeelemendi vaatajate fookusesse.

Oleme tänulikud artikli retsensendile erakordselt tähelepaneliku ja põhjaliku lugemise eest.

Allikad

- A. A. [Artur Adson]. 1919. „Salome.“ – *Tallinna Teataja*, 28. oktoober 1919, 2.
- Aavik, Johannes. 1905. „Charles Baudelaire ja dekadentism.“ – *Noor-Eesti* I, 194–196. Tartu: „Kirjanduse sõprade“ kirjastus.
- Adson, Artur. 1958. *Teatriraamat. Ajalugu ja isiklikke kogemusi*. Stockholm: Vaba Eesti.
- Aquien, Pascal. 2006. „Préface.“ – Wilde, Oscar. *Salomé*, toimetanud Pascal Aquien, 9–37. Paris: Flammarion.
- Balmont, Konstantin, tlk. [1908] 1912. *Polnoe sobranie sochinenij Oskara Uajl'da = Полное собрание сочинений Оскара Уайльда*. 4. kd. Sankt-Peterburg: Tipografija A. F. Marksa.
- Caivano, José, Luis. 1998. „Color and Semiotics: A Two-way Street.“ – *Color Research & Application*, 23 (6): 390–401. [https://doi.org/10.1002/\(sici\)1520-6378\(199812\)23:6<390::aid-col7>3.3.co;2-r](https://doi.org/10.1002/(sici)1520-6378(199812)23:6<390::aid-col7>3.3.co;2-r).
- Cooper, J. C. 1987. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London: Thames and Hudson.
- Desmarais, Jane ja Alice Condé. 2017. „Introduction.“ – *Decadence and the Senses*, toimetanud Jane Desmarais ja Alice Condé, 1–14. Cambridge: Legenda. <https://doi.org/10.2307/j.ctv16kkz22.6>.
- Eells, Emily. 2010. „Wilde's French Salomé.“ – *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, nr 72, 115–130. <https://journals.openedition.org/cve/2729>.
- Elliott, Charlene. 2008. „Purple Pasts: Color Codification in the Ancient World.“ – *Law & Social Inquiry* 33 (1): 173–194. <https://doi.org/10.1111/j.1747-4469.2008.00097.x>.
- Ellmann, Richard. 2010. „The Uses of Decadence: Wilde, Yeats and Joyce.“ – *Bloom's Modern Critical Views. Oscar Wilde*, toimetanud Harold Bloom, 11–27. Chelsea House Publications.
- Epner, Luule. 2015. Aated ja stiiliotsingud: ekspressionism 1920. aastate eesti teatris. – *Tallinna Ülikooli Eesti Keele ja Kultuuri Instituudi Toimetised* 17, 284–313.
- Esna, Olaf. 2020. „Aeg, mil Tartus oli valida kahe teatri vahel.“ – *Pärnu Postimees*, 31. oktoober, 10–11.
- Gielen, Katiliina ja Maria-Kristiina Lotman. 2021. „On Performativity and Perception in Early Estonian-Language Theatre Translation.“ – *Methis. Studia humaniora Estonica*, nr 27/28. *Taju ja performatiivsus*, koostanud ja toimetanud Raili Marling, Anneli Saro ja Hedi-Liis Toome, 198–222. <https://doi.org/10.7592/methis.v22i27/28.18449>.
- Gottlieb, Henrik. [2005] 2007. „Multidimensional translation: Semantics turned semiotics.“ – *Challenges of Multidimensional Translation*. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra, toimetanud Heidrun Gerzymisch ja Sandra Arbogast, 33–61. Nauert.
- Heather, Peter John. 1948. „Colour Symbolism: Part I.“ – *Folklore* 59 (4): 165–183.
- Hinrikus, Mirjam. 2011. *Dekadentlik modernsus* kogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuenssis 10. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

- Hinrikus, Mirjam ja Merlin Kirikal. 2024. „Dekadents ja elu. Nietzsche-lik-bergsonlik liikumise ning voolamise esteetika Tammsaare ja Semperi varases proosas.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 108–143. <https://doi.org/10.54013/kk794a6>.
- h-i. [Helmi Jansen]. 1919. „Salome draamateatris.“ – *Sotsialdemokraat*, 28. oktoober, 2.
- H. R. [Hugo Raudsepp]. 1919. „Salome. Esietendus Draamateatris.“ – *Vaba Maa*, 27. oktoober, 2.
- Hunnius, Carl. 1920. „Salome Galiläa Printsess.“ – *Postimees*, 12. veebruar, 1.
- Ilbak, Ella. 2009. *Otsekui hirv kisendab... Mälestusi ja tõekspidamisi*. [Tallinn]: Tänapäev.
- Jõemets, Viivian. 2006. „Lühike sissevaade hääle problemaatikasse.“ – *Acta Semiotica Estica* 3, 112–126.
- K. A. H. [Karl August Hindrey]. 1919. „Oscar Wilde'i „Salome“.“ – *Päevaleht*, 25. oktoober, 233.
- Kandinsky, Wassily. 1946. *On the Spiritual in Art*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Kress, Gunther ja Theo van Leeuwen. 2002. „Colour as a Semiotic Mode: Notes for a Grammar of Colour.“ – *Visual Communication* 1 (3): 348–368. <https://doi.org/10.1177/147035720200100306>.
- l. [Gustav Vilbaste?]. 1919. „Osc. Wilde „Salome“ Tartus.“ – *Tallinna Teataja*, 30. august, 3.
- Lange, Anne. 2015. *Tõlkimine omas ajas. Kolm juhtumiuuringut eesti tõlkeloo kohta*. Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora. Tallinn: TLÜ kirjastus.
- Lepsoo, Tanel. 2024. „Dekadents teatrisituatsioonis Oscar Wilde'i „Salomé“ näitel.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 177–196. <https://doi.org/10.54013/kk794a9>.
- Loesch, Juliette. 2016. „Translation and transcreation of *Salomé* Oscar Wilde's strategies of (self-) estrangement in French.“ – *Parallèles* 28 (2): 35–47.
- Lotman, Maria-Kristiina. 2024. „The transmedial world of ancient Greek tragedy in Estonia.“ – *Hortus Floridus. Studies in Honour of Anne Lill*. Acta Societatis Morgensternianae VIII–IX, toimetanud Ivo Volt, Janika Päll, Neeme Näripä, 281–306. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Lotman, Maria-Kristiina, Līva Bodniece ja Jovita Dikmonienė. 2022. „Reception of Sophocles' Antigone in the Baltic States.“ – *Literatūra* 64 (4): 20–42. <https://doi.org/10.15388/litera.2022.64.4.13>.
- Lotman, Rebekka. 2024. „Eesti dekadentlik sonett.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 158–176. <https://doi.org/10.54013/kk794a8>.
- Matt, Frits. 1969. *Eesti teatri lavapilt*. Tallinn: Kirjastus „Kunst“.
- MacKenzie, Donald A. 1922. „Colour Symbolism.“ – *Folklore* 33 (2): 136–169.
- Maripuu, Anne-Liis. 2020. „Eesti tantsulava Salomed.“ – *Tantsukuukiri*, nr 101. <https://kuukiri.tantsuliit.ee/artikkel/eesti-tantsulava-salomed/>.
- Meltzer, Françoise. 1987. *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*. Chicago; London: University Of Chicago Press.
- Metslaid, Viivi. 2007. *Tõlkenäidendite kataloog 1940–2006*. Toimetanud Marika Ahven ja Marina Nurmung. Tallinn: Eesti Näitejuhtide Teatritrupp.
- Mikhail, E. H., toim. 1979. *Oscar Wilde: Interviews & Recollections*. London: Macmillan.
- Möldre, Mari. 2010. *Eesriie avaneb*. Tallinn: Eesti Päevalehe AS.

- Nuckols, Nancy G. 1971. „The symbolist and decadent elements in the lyrical dramas of Oscar Wilde.“ Magistritöö. University of Richmond. <https://scholarship.richmond.edu/masters-theses/890>.
- Oras, Ants. 1937. „Inglise luulest ja Eesti mentaliteedist.“ – *Akadeemia*, nr 5, 245–254.
- Palk, Karl. 1907. „Uuemad sõnumed.“ – *Saarlane*, 7. juuli, 4.
- Pastoreau, Michel. 2008. *Black: The History of a Color*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Pert, Jaan. 1931. „August Jansen. Kunstniku 50ne eluaasta möödumisel.“ – *Olion*, 11. november, 430.
- Pinna, Paul. 1995. *Minu Eluteater ja teatrielu 1884–1994*. Koostanud Helvi Einas. Tallinn: Faatum.
- Praz, Mario. 1970. *The Romantic Agony*. Tõlkinud Angus Davidson. London: Oxford University Press.
- Primägi, Linnar, tlk. 2023. Wilde, Oscar. *Salomé. Ühevaatuseline tragöödia*. Loomingu Raamatukogu 9–10. Tallinn: SA Kultuurileht.
- Pärnu Postimees. 1928. „„Salomé“ vabaõhu laval.“ 24. juuli, 1.
- Põldroos, Priit. 1985. *Teel enda ellu: Mälestusi*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Rannau, F. 1928. „Pärnu Töölisteatri tegewusest.“ – *Rahva Sõna*, 12. august, 6.
- Richmond-Garza, Elizabeth. 2011. „The double life of *Salomé*.“ – *Refiguring Oscar Wilde's Salomé*, toimetanud M. Y. Bennett, 21–36. Amsterdam: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401207201_003.
- R. J. [Richard Janne] 1930. „„Salomé“. Oscar Wilde'i draama. Esietendusena Vanemuises.“ – *Postimees*, 17. oktoober, 4.
- Rähesoo, Jaak. 2011. *Eesti teater. Ülevaateos*. 1. kd. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Sturgis, Matthew (2018) 2022. *Oscar: A Life*. London: Head of Zeus Ltd.
- Symons, Arthur. 1893. „The Decadent Movement in Literature.“ – *Harper's New Monthly Magazine*, 87 (522): 858–867.
- Talvistu, Tiiu. 2020. *Ado Vabbe. Wunderbar*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum.
- Tamm, Marek. 2010. „Eesti kultuur kui tõlkekultuur: mõned ajaloolised ja statistilised ekskursid.“ – *Diplomaatia*, nr 79, 2–4.
- Tassa, Aleksander, tlk. 1917. Wilde, Oscar. *Saalome*. Käsikiri. Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. EKM EKLA, f 219, m 27: 10.
- Tormis, Lea. 1978. *Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus*. Tallinn: Eesti Raamat.
- ts. [Aleksander Loooris]. 1920. „„Salomé“ Wiljandis.“ – *Waba Maa*. 21. juuli 1920, 2.
- Tuglas, Friedebert. 2009. *Valik proosat*. Koostanud ja kommenteerinud Jaan Undusk. Tallinn: Avita.
- Tõramaa, H. [Helmi Reiman-Neggo]. 1920. „„Salomé“ Tartus.“ – *Naiste Töö ja Elu*, Käsitööleht, 18. veebruar, 9–11.
- Undusk, Jaan, koost. 2009. Friedebert Tuglas. *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Tallinn: Avita.
- Vabbe, Ado. 1921. „Maaliline teater.“ – *Murrang*, nr 3–4, 51–55.

- Varblane, Reet. 1989. „Ado Vabbe ja teater.“ – *Teater. Muusika. Kino*, nr 9, 90–97.
- Visnapuu, Henrik, tlk. 1919. Oscar Wilde. *Salome. Draama ühes aktis*. Tartu: Odamees.
- Wilde, Oscar. 1892. „The Censure and 'Salome'.“ – *The Pall Mall Gazette*, 29. juuni, 1–2.
- . 1893. *Salomé. Drame en un acte*. Paris: Librairie de l'art indépendant.
- . (1894) 1904. *Salomé, A Tragedy in one act, translated from the French of Oscar Wilde*. Illustreerinud Aubrey Beardsley. London: Melmoth and co.
- . 1972. *Dorian Gray portree*. Tõlkinud A. H. Tammsaare. Tallinn: Eesti Raamat.
- Willoughby, Guy. 1993. *Art and Christhood: The Aesthetics of Oscar Wilde*. London; Toronto: Associated University Presses.

Maria-Kristiina Lotman – PhD, Tartu Ülikooli kaasprofessor Euroopa keelte ja kultuuride instituudis. Tema peamised uurimishuvid on antiikvärss, selle meetrum, rütm ja värsisüsteemid; kvantiteeriva värsi tüpoloogiline analüüs; värsisemantika; polükodeeritud struktuuride tõlge, eesti teatritõlke ajalugu. Ta on rahvusvahelise ajakirja *Studia Metrica et Poetica* kaastoimetaja ja toimetanud mitmeid artiklikogumikke, sh „Frontiers in Comparative Prosody“ (Peter Lang) ja „Semiotics of Verse“ (Sign Systems Studies erinumber).

E-post: maria.lotman[at]ut.ee

Katiliina Gielen – PhD (eesti tõlkelugu), Tartu ülikooli inglise keele ja tõlketeaduse lektor. Peamised uurimisvaldkonnad hõlmavad ilukirjanduslikku tõlget, tõlkeajalugu (ka teatritõlke ajalugu) teooriat ja metodoloogiat, võrdlevat kirjandusteadust ja soouuringuid.

E-post: gielen[at]ut.ee

Intersensory Decadence: Three Colourful Estonian Versions of *Salomé* and a Vocal Stage Interpretation from 1919

Maria-Kristiina Lotman, Katiliina Gielen

Keywords: O. Wilde's *Salomé*, decadence, theatrical translation, intersensoriality, translation of a poly-coded text, reception of a stage production

The article explores the history of theatre translation in Estonia, focusing specifically on the case of Oscar Wilde's one-act symbolist-decadent tragedy *Salomé*. It offers a comparative analysis of three Estonian translations – Aleksander Tassa's manuscript version (1917, likely translated from Russian), Henrik Visnapuu's rendition (1919, probably based on an indirect translation), and Linnar Priimägi's recent translation (2023, from English). Particular attention is given to how decadent symbolism – especially colour and sound – is transmitted through intersemiotic processes from page to stage. The study examines the 1919 premiere at the Estonian Drama Theatre, analysing how visual and auditory codes were transformed in performance and interpreted by contemporary critics.

In *Salomé*, colour and sound function as integral elements of Wilde's decadent aesthetic, operating as complex, multi-layered sensory code systems. However, Decadent discourse frequently subverts conventional symbolism: white may signify both innocence and cruelty; black may suggest death as well as purity; purple and gold evoke majesty alongside moral decay. The language of the play is marked by recurring visual and auditory motifs, generating a synesthetic texture of colour and sound. *Salomé* is described through imagery of whiteness, silver and pallor. In contrast, Jokanaan's colour is black; red transitions in meaning from seduction to bloodshed and guilt. Sound imagery is similarly prominent: voices are depicted as seductive, irritating, or terrifying, while silence functions as a powerful marker of dramatic tension. Wilde's dramaturgy is grounded in rhythmic repetition and ornate similes, producing a ritualistic and incantatory cadence.

The three Estonian translations exhibit notable differences in their handling of key stylistic and symbolic features. Tassa's (1917) version demonstrates a tendency toward literalism, marked by syntactic awkwardness and likely influenced by mediation through Russian. Visnapuu's (1919) translation adopts a more fluid and poetic register but frequently omits repetition and modifies colour terminology, possibly to accommodate the demands of stage performance. Priimägi's 2023 translation adheres more closely to the English source text, maintaining Wilde's rhythmic repetitions and deliberate structural patterning. Across all three translations, there is a consistent tendency to substitute colour terms with near-synonyms. For instance, "black" is variously rendered as "dark" or "pitch-black," while "scarlet" appears inconsistently, thereby weakening the coherence of Wilde's decadent colour symbolism.

The 1919 production at the Estonian Drama Theatre, directed by Paul Pinna with stage and costume design by avant-garde artist Ado Vabbe, emerged as a significant cultural milestone, signalling a transition from theatrical realism to modernist aesthetics in Estonia. Vabbe's design eschewed orientalist exoticism in favour of large, symbolically coded colour fields – black representing Jokanaan's asceticism, red signifying passion, and yellow connoting jealousy. Although material shortages constrained the full execution of Vabbe's scenographic vision, contemporary critics noted a heightened stylistic coherence compared to earlier productions. The casting of dancer Elmerice Parts in the role

of *Salomé* foregrounded corporeal expression and movement, despite the limited choreographic directives in Wilde's original text. Critics' reactions varied, with some praising visual symbolism and others finding elements grotesque or inconsistent.

The study highlights the transformative nature of intersemiotic translation from verbal to visual and auditory media. In the 1919 *Salomé*, certain symbolic associations were retained (e.g., colour coding of characters' thematic roles), while other textual elements were altered or omitted. The translation of sound imagery was also a crucial factor: the prophetic disembodied voice of Jokanaan and moments of staged silence were integral to Wilde's symbolism and were recognized by reviewers, though not always in their original decadent sense.

In the broader cultural context, *Salomé* is placed within the reception of decadence in Estonia. Decadent and symbolist aesthetics entered Estonia at the turn of the 20th century via translation, with Wilde's works arriving later than in Western Europe. The *Salomé* myth was popular in Estonian literature, art and dance during the 1910s–1920s, providing a vehicle for exoticism, eroticism and artistic experimentation. Wilde's play, rich in sensory symbolism, proved adaptable to theatrical innovation and remains significant for discussions of intersensory translation in performance.

In conclusion, the analysis demonstrates that both linguistic and intersemiotic translation choices shape the reception of Wilde's decadent symbolism in new cultural environments. The three Estonian translations show substantial differences in their fidelity to the source, their handling of repetition and their preservation of colour and sound motifs. The 1919 production's visual and auditory interpretations both reflected and transformed Wilde's sensory codes, illustrating the complex processes involved when literary decadence is adapted from page to stage.

Maria-Kristiina Lotman – PhD, Associate Professor, Institute of Foreign Languages and Cultures, University of Tartu, Estonia. Her research interests include ancient verse, its metre, rhythm and versification systems; typological analyses of quantitative verse; translation of polycoded structures; Estonian theatre translation history. She is the co-editor of an international scholarly journal, *Studia Metrica et Poetica*, and has edited several volumes of papers, including *Frontiers in Comparative Prosody* (Peter Lang) and *Semiotics of Verse* (a special issue in *Sign Systems Studies*).

E-mail: maria.lotman[at]ut.ee

Katiliina Gielen – PhD (Estonian translation history), Lecturer in English Language and Translation Studies at the Department of English Studies, University of Tartu, Estonia. Her main fields of research include translation history, theory and methodology, theatre translation history, comparative literary studies and gender studies.

E-mail: gielen[at]ut.ee