

Tartu Ülikool
Filosoofia ja semiootika instituut
Semiootika osakond

Karmen-Eliise Kiidron

Trauma kujutamine raamatus ja filmis „Seltsimees lapse“ näitel

Bakalaureusetöö

Juhendajad: Silvi Salupere

Merit Rickberg

Tartu 2022

Sisukord

SISSEJUHATUS	3
1. TRAUMA JA SELLE KUJUTAMINE	4
1.1. Trauma kirjandusteooria taustal.....	4
1.2. Trauma kultuurimälus	5
1.3. Trauma tõlkimine kunstikeelde	8
2. TRAUMA KUJUTAMINE „SELTSIMEES LAPSES“	11
2.1. „Seltsimees lapse“ retseptsioon	11
2.2. Trauma elus ja kunstitekstis	12
2.3. Analüüs.....	14
2.3.1 Must mees	15
2.3.2. Vene keel.....	20
2.3.3. Õudusunenäod ja meelepetted	22
2.3.4. Akna motiivi kasutamine	24
2.3.5. Heli- ja valguskujundus	26
KOKKUVÕTE	29
ALLIKAD	30
KASUTATUD KIRJANDUS	30
SUMMARY	32

SISSEJUHATUS

Leelo Tungla „Seltsimees lapse” triloogia on kirjandusteos, mis kirjeldab Tungalde perekonna traagikat läbi selle noorima liikme, koolieeliku Leelo silmade läbi. Lapse vaatevinklist kirjeldatakse 1950. aastate algust, Nõukogude Liidu režiimi ja selle repressioonidega kohanemise perioodi. Sel perioodil vahistatakse ka Leelo ema Helmes, kes saadetakse 25+5 aastaks asumisele. Kuigi „Seltsimees lapse” Leelo jutustused oma elust ajal, mil ema tema elus ei olnud, on pigem rõõmsameelsed ning täis avastamist, peitub neis ka tumedam pool. Ema vahistamisega tekitatud trauma käib lapsega kaasas igal pool, ning on „Seltsimees lapses” läbivaks teemaks, seda nii kirjandusteoses kui ka ekraniseeringus. Taolised lood olid tol ajal üsnagi igapäevased, seetõttu oli ka „Seltsimees lapse” mängufilmi laiemaks eesmärgiks selliste perekonnalugude talletamine kultuurimällu, film on osa Eesti Vabariik 100 filmiprogrammist. Kirjanik Leelo Tungal on oma eluloo talletanud ka erinevatesse ENSV-s kasvanud inimeste elulugude kogumikesse, mis olid samuti üheks allikmaterjaliks käesolevas töös.

Teoreetilises plaanis olid kultuuri- ja traumamälu uurimisel peamisteks allikateks Juri Lotmani ja Peeter Toropi kultuurisemiootilised tööd, mõlemaid kasutan ka kunstiteksti tõlkimise ja ekraniseeringu protsessi kirjeldades. Oluline koht on ka Aleida Assmani töödel, mis käsitlevad traumaatilise mineviku retseptiooni kultuurimälus. Mind huvitavast vaatevinklist, trauma tõlkimise kontekstis, on „Seltsimees last” varasemalt uurinud Eneken Laanes.

Bakalaureusetöö eesmärgiks on analüüsida, missugusel moel on kirjandusteose originaaltekst tõlgitud filmikeelde, keskendudes trauma kujutamisele – missuguseid episoode, loojutustamise aspekte, heli- ja valguskasutust on kasutatud, et anda edasi peategelase traumat? Selleks kõrvutan kahte kunstiteksti, originaaltekstina Leelo Tungla „Seltsimees lapse” triloogiat, tõlketekstina režissöör Moonika Siimetsa samanimelist mängufilmi.

Bakalaureusetöö on jaotatud kaheks suuremaks osaks. Esimene pool tööst keskendub trauma defineerimisele selle töö kontekstis, trauma kultuurimälulisusele ja kujutamisele kunstitekstides. Teine osa uurimusest tutvustab ekraniseeringu retseptiooni, analüüsib trauma kujutamist „Seltsimees lapses”, toetudes uuritava teksti trauma allikatele autori elus ja kunstitekstis ning viimaks kunstitekstide eneste analüüsile.

1. TRAUMA JA SELLE KUJUTAMINE

1.1. Trauma kirjandusteooria taustal

Kuigi „trauma“ kui termin on väga levinud, puudub sellel üksainus ja kindel definitsioon. Vastavalt diskursusele omistatakse „traumale“ erinevaid tähendusvälju, kuid neid selle uurimistöös raames ei puudutata. Kirjandus- ja kultuuriteaduste raamistikus võib traumat kirjeldada kui hilinenud reaktsiooni sündmusele, mille käik on inimesele hoomamatu. Mälu repressioonid traumakogemust, ning alateadvuslikult võivad inimesele kogetud traumad näiteks hallutsinatsioonide, mälestuste, või õudusunenägede kaudu meenuda. (Bond, Craps 2020: 4) Traumal puuduvad piirid – see võib olla kehaline, vaimne, olla seotud kõnemaneeeridega, vaikuse, aga ka mäletamise ja unustamisega (samas).

Trauma võib olla nii kollektiivne kui individuaalne kogemus. Kollektiivse traumakogemusena saab näiteks tuua küüditamise, nõukogude repressioonid, kuid sinna kollektiivi kuuluvad ainult isikud, keda need sündmused puudutasid. Dominick LaCapra toonitab, et ajalooline trauma on väga spetsiifiline oma ajastule ja kogukonnale, ning loomulikult on selle subjektiks vaid üksikud. Neid, kes repressioone ei kogenud, nimetab LaCapra sekundaarseteks tunnistajateks. Neil on võimalus juhtunud tunnistada, kuid ennast vägivalla ohvritega samastamine pisendab tõeliste ohvrite traumakogemust (2014: 77–78). On oluline, et sekundaarsed tunnistajad jagaksid oma tähelepanu ja empaatiat ohvritega, kuid ei asendaks ennast nendega. Näitena – nõukogude repressioone kogesid paljud eestlased, kuid mitte kõik. Kollektiivsed traumad on tihtipeale ka ajaloolised traumad, mis saadavad tervet ühiskonda pikema aja vältel, mõjutades ka nende suhtumist olevikku.

Üksikisiku tasandile laskudes on võimalik eraldi käsitleda ka individuaalset traumakogemust. LaCapra kirjutab, et struktuuralse, ajalooülese trauma subjektiks on iga indiviid (2014: 79). Struktuuriline trauma kätkeb endas millegi puudumist, ning pole seotud leinamise, otsese kaotusega. Ajalooüleseks teebki trauma just puudumise motiiv, mis on oma olemuselt pigem sotsiaalne ja poliitiline kategooria, kui psühholoogiline. „Ohver“ pole ohver igal juhul – see tähendab, et isegi kui indiviidil lasub kogemus või seos mõne traumaatilise olukorraga, ei pruugi ta olla selle otsene ohver, kuid võtta siiski omaks ohvrimentaliteedi. Ka siin on oluline

eristada minevikus toimunut olevikust, hoides lahus traumat ja sellele järgnenud elu – olevikku (sammas: 46).

Niisiis, nagu algselt mainitud, pole traumal täpset definitsiooni, ega ka vormi, milles ennast esitata. Isegi kui üritada traumat kirjandus- ja kultuuriteaduste piires defineerida, ei saa seda teha üheselt, vaid erinevaid tasandeid arvesse võttes. Traumast rääkimise ja selle tajumise raskus peitubki omamoodi võimetuses anda sellele ühtne definitsioon. Samas võib seda kirjeldada kui trauma täpset olemust – see võib puudutada üksikisikuid, aga ka tervet kultuuriruumi. Trauma võib olla kehaline kogemus, aga ka vaimne. Traumas peitub igale indiviidile isiklik kogemus, aga ka tervetele rühmadele ühene läbielamine.

1.2. Trauma kultuurimälus

Kultuurilise mäletamise aspektist on oluline, et minevikusündmused ja nendega kaasnenud trauma oleksid talletatud ka erinevates kultuuritekstides ja meediumites. Seepärast on võimalik traumat kohata nii raamatutes, filmides, sarjades, teatrilaval jne. Kultuurisemiootik Peeter Torop selgitab: „Igal ühiskonnal on oma traumamälu ja kunsti üks võime on pakkuda traumateraapiat“ (Torop 2017: 227). Kunstil on võime õpetada, samuti ennast vahendada ja kirjeldada, mis tähendab, et traumat kunstilises tekstis analüüsis pakub see kultuuriruumile võimalust õppida erinevate kultuurikogemuste kohta ja ennast aktiivselt harida. Mida rohkem üks kultuuriruum ennast vahendab ja kommunikeerib, seda avatumaks ta muutub. Torop (2017: 223) lisab, et kultuuri enesekirjelduse puhul on oluline kasutada erinevaid keeli – meediumite kirjeldusvõime rikastab.

Ka Juri Lotman on kirjeldanud traumaatilise kogemuse üleelamise võimaluse kohta läbi selle ümberjutustamise, võrreldes seda katarsise kogemusega. Artiklis „Asümmeetria ja dialoog“ märgib ta:

Katarsise nähtust võib tõlgendada kui traagiliste eluolukordade “parempoolkeralisuse” lülitamist selliste semiootiliste struktuuride pädevusse, mis on sarnased vasakpoolkeralise teadvusega. Seejuures kaotavad nad kontakti vahetu reaalsusega ja neid tajutakse märkidena, mille sisuks on tinglik poeetiline “justkui reaalsus”. Leiab aset tinglikkuse määra, mänguliste momentide järsk suurenemine. Reaalsus näib muutuvat sõnadeks ja kaotab oma ähvardava iseloomu. Sellega seonduvad ka tuntud juhtumid sündmuse traagilisuse tunde leevendumisest pärast seda, kui seda on korduvalt suuliselt ümber jutustatud. (Lotman 1983: 22)

Trauma aktsepteerimisel kehtivad traumad kogenud kultuurides kaks printsiipi – selle mäletamine kui haava lahti kiskumine ja sellega rahu tegemine kui haava parandamine, osutab Aleida Assmann (2011: 60). Kirjeldatud paradoks on oluline selle poolest, et traumamälu erinevalt kujutades ja tõlkides, aga ka piisava aja möödudes on see mõjunud kultuuriruumile just tervendava teraapiana, mis aitab mõru ajaloo rahu teha ja sellest vabalt rääkida. Assmann (2011: 44) kirjeldab nelja mudelit, millest lähtuvalt kultuurid traumaatilise ajaloo ümber käivad: dialoogiline unustamine, mitte-unustamise eesmärgil mäletamine, ületamise eesmärgil mäletamine, dialoogiline mäletamine. Selle töö kontekstis pean olulisimaks kolmandat punkti – ületamise, selja taha jätmise eesmärgil mäletamist. Mudel kirjeldab olukorda, kus ühes kultuuris kujutatakse traumad mäletamise eesmärgil, et seda oleks võimalik kergemini unustada, nii öelda omaks võtta. Assmann toob näiteks juudikogukonna ja holokausti traumamälu, mida on ohtralt erinevates kunstitekstides tõlgitud, ning selle tulemusel on traumad kogenud kogukong leidnud läbi mäletamise omamoodi lepituse (2011:50). Ka Nõukogude Liidu põhjustatud kultuurilised traumad nagu küüditamised ning nende mälestuste hilisem kujutamine on eestlastele olnud võimalus oma minevikuga rahu teha ja leppida, pöörates tulevikku puhtalt lehelt. Kultuurisisesel ajaloolisel trauma kirjeldamisel on oluline, et kultuurilises kogukonnaks suudetakse eristada minevikku ja olevikku, ning siduda ennast lahti minevikust, sellest lahti lasta nii, et minevik ei mõjutaks olevikulisi otsuseid, inimeste igapäevaelu (LaCapra 2014: 46-47).

Iga kultuuritekst annab uue võimaluse trauma tõlgendamiseks ja selle mäletamise viisideks, kirjutab Eneken Laanes (2017: 241–242), põhjendades taolist lähenemist traumale kui rahvusvahelise mälukultuuri ümberfokusseerimist ajaloo sündmuse tegevuskäigust selle tagajärgedele ühiskonnas:

Seoses holokausti esiletõusuga muutus mitte ainult see, mida minevikust mäletati – inimsusvastased kuriteod sõja kangelastegude asemel –, vaid ka see, kuidas seda tehti. Alates XX sajandi lõpust on läänemaailm keskendunud mineviku mäletamisel mitte kollektiivsetele kangelastegudele, vaid üksikisikute psühholoogilistele kannatustele ja traumadele, pöörates tähelepanu sellele, kuidas tulla toime vägivaldsete sündmuste järelmõjuga inimeste eludele. (Laanes 2017: 243)

Trauma kujutamisel on peamine fookus selle kogejal, ning trauma põhjustaja roll lasub taustsüsteemis. Kunstiteksti eesmärk on vahendada traumakogemust, anda võimalus analüüsida (pea)tegelas(t)e käitumist, tundeid, mõttemustreid jne. Samas jääb (pea)tegelas(t)ele siiski võimalus taustsüsteemi vaatajale vahendada, sellega aktiivselt

suheldes ning lahti mõtestades. Üksikisikule suunatud fookus aitab kultuurimälulisest aspektist ajalugu taastuvustades esile tuua seda, mis üldajaloost rääkides varju jääb.

Juri Lotmani kultuurisemiootilisele teooriale (2001: 20-35) toetudes esitab Maarja Ojamaa sarnase mõtte, et kultuurimälu püsijäämisel on võtmeteguriks selle kordamine. Kordus aitab teksti kultuurimällu paremini kinnistada, ning erinevate meediumite kaudu üha enam avada (Ojamaa 2013: 700, viidates Lotman 2013, Lotman 2001: 20-35):

Kultuurimälu keskmeks ei ole üksnes säilitav funktsioon, vaid samavõrra oluline on selle toime uute keelte, tekstide ja tähenduste loomisel. Selleks et mõne sündmuse või isiku lugu tähendusliku ja kõnetavana aktiivses kultuurimälus püsiks, tuleb seda korrata. Mida erinevates keeltes seda tehakse, seda rikkam on mälupilt. (Ojamaa 2013: 700)

Kultuurimälulisest aspektist on ajaloosündmuste nii öelda ülelugemine – erinevatesse keeltesse tõlkimine, olgu see siis visuaalne, heliline, keeleline – viljakas, kuna aitab ühte teksti eri viisidel lahti mõtestada ning annab võimaluse erinevate meediumite kasutamiseks, mis kõik moodustavad ühtse ja mitmetahulise terviku (Lotman 2010: 32). Kultuurisemiootilisest küljest on tekstide pidev interpreteerimine tulemuslik, sest nagu eelnevaltki mainitud, aitab ülekordamine ning lugemine teksti kultuurilises mälus paremini kinnistada.

Eneken Laanes lisab, et mälukultuurilisest aspektist on ka mäletamine üks tõlke vorme (2017: 251). Sarnaselt Assmannile toovad nii Laanes kui Craps ja Bond esile, et trauma vahendamine kultuuritekstides on esiteks oluline omakultuuri mäletamises, aga ka rahvusvahelises tunnustamises. Sellise suuna algeks nimetavad autorid holokaustimälu tõlkimist, mis aitas ühele ühiskonnagrupid suunatud vägivalda rahvusvaheliselt tunnustada ning traumaatilist kogemust laiemalt kommunikeerida (Laanes 2017: 251, Bond, Craps 2020: 45-46). Balti riikide ja Eesti tasandil toob Laanes välja just Nõukogude Liidu vägivaldse okupeerimise ning küüditamised, mida Venemaa siiani eitab, kuid millele taasiseseisvunud riigid visalt rahvusvahelist kinnitust otsivad (samas). Laanes väidabki, et uuemad mälutekstitid on tõlgitud nii, et traumeerivat kogemust oleks võimalik jagada ka rahvusvahelise publikuga.

Trauma kujutamisel on mitmeid aspekte, mis aitavad üksikisikute, aga ka kollektiivide ühiseid mälestusi lahti harutada ja kultuurimällu kinnistada. Trauma kommunikeerimisel on oluline roll just selle transmeedialisusel – trauma kujutamisel pole ühte konkreetset ja sobivat meediumit, vaid igal võimalikul variandil lasub teatav spetsiifika, mis aitab lugusid edasi jutustada. Nagu traumakogemusel ning selle järellainetustel puuduvad kindlad piirid, on need

hägused ka kujutusvõimalustel, ning seepärast on ka kultuurisemiootilisest aspektist oluline, et traumatekst oleks suuteline kohanema erinevate meediumite ja mälumehhanismidega (Ojamaa 2017: 700).

Traumatekstide pidev tõlkimine aitab traumas kogenutel üksikisikutel, aga ka kultuuriruumil laiemalt lahti mõtestada kultuuriga juhtunut (eestlaste kogemusel küüditamisel, okupatsioon, juutide kogemusel holokaust) ning seda enda kultuuriruumi sees, aga ka välismaailmale terviklikumalt, paremini kommunikeerida. Traumakogemuse lahtimõtestamine kultuuritekstide ja nende tõlkimise abil võib olla lahenduseks taakadele, mida erinevad kultuuriruumid endaga igapäevaselt kaasas kannavad ja pidevalt meenutavad. Just traumast kõnelemine läbi kunstitekstide, nende ise taaskogemine võib osutada hoopistükkis teraapiliseks kogemuseks ning aidata n-ö eluga edasi minna, et traumaatiline sündmus ei jääks igaveseks seda kultuuri defineerivaks traumakogemuseks.

1.3. Trauma tõlkimine kunstikeelde

Selleks, et mõista, kuidas trauma kogemust erinevate meediumite kaudu kultuuris vahendatakse, vaatlen seda teemat kultuurikeelte vahelise tõlke kontekstis ja annan lühikese ülevaate kirjandusteksti adapteerimisest peamiselt Peeter Toropi ja Juri Lotmani kultuuri- ja filmisemiootilise teooria alusel.

Peeter Torop (1989: 140) selgitab, et filmi loomisel on alati enne sõna (stsenaariumi), ning siis järgneb tekstile visuaalne keel. Filmistsenaarium on tunnustatud ka eraldi kirjandusžanrina, ning seetõttu on filmil ja kirjandusel oluline puutepunkt, mis kahte kunstiliiki ühendab (samas). Kirjandusteose filmiks tõlkimisel on oluline tabada seda, kuidas leida kirjakeelsele tekstile visuaalseid analoogiaid – metakeelt objektkeeleks tõlkida (samas: 140–141). Seega on kirjandusteosele rajatud film tõlketekst, ning kirjandusteos filmi originaaltekst. Samas peab aga märkima, et kui vaataja esmane kontakt konkreetse tekstiga on filmi vahendusel, toimib film vaataja jaoks iseseisva tekstina. Kui vaataja on tuttav ka originaaltekstiga, on film justkui kaksiktekst (Torop võrdleb seda tõlke või paroodiaga), ning vaatajal on võimalik originaali ja tõlget omavahel võrrelda ja kõrvutada. (Torop 1989: 142)

Ekraniseeringu mõiste viitabki tõlkeprotsessile – tõlget ühest tekstist teise. Roman Jakobsoni tõlketoorias on teksti filmikeelde tõlkimine kirjeldatud intersemiootilise tõlke ehk

transmutatsioonina – „verbaalsete märkide interpreteerimine mitteverbaalsete märgisüsteemide abil“. Täpsuse huvides märgib Torop, et ekraniseering kasutab siiski ka mingil määral verbaalsete märkide abi (samas: 143). Tervikliku filmitõlke puhul lisanduvad veel mõned tegurid, millega režissöör peab silmitsi seisma – mida jätta alles, mida välja? Filmitõlge ei ole kunagi originaaltekstiga identne, ning ka filmikeel on oluliselt dünaamilisem, kui kirjandustekst seda lubab. Eduka tõlke saavutamiseks tuleb tõlkijal eelnevalt teha otsus, milliseid osiseid originaalist hüljata, mida säilitada, ning mida lisada nii, et tekst kohaneks filmiekraanile sobivalt (samas: 145). Tõlketeksti sisemise ühtsuse võtmeks on leida dominant, mis originaali ja tõlget omavahel enim ühendab, mis on see, millele tekst keskendub, mida soovitakse vaatajale enim vahendada. Dominandi valik määrab ära filmiteksti põhilise sisu, sest dominant on ümberjutustuse keskmeks, selle ümber moodustub terviktekst. (samas)

Originaalteksti tõlkimise kohta on Juri Lotman möönnud, et „sõnaline jutustus on kõige kompaktsem vorm tegevuse salvestamiseks inimese mälus“. Ta lisab, et kompaktsuse huvides on inimkeelel oma väljatöötatud selektsioonimeetodid, mis võimaldavad kõik mittevajaliku kõrvale jätta (Lotman, Tsivjan 1994: 100). See tähendab, et kui kirjeldaksime näiteks mingit olukorda, on selle kulminatsioon olulisimaks teguriks, ning eelnenul ei pruugi sarnast mõju loo olulisusele olla. Lotman selgitab, et erinevalt keelest on filmitekstis esikohal just tegevus, mis sõnumit kõige paremini edasi annab. Tegevuse segmendid ja kaadrid moodustavad tervikliku teksti, võime neid võrrelda lausetega. Lotman toob võrdluseks loojutustamises ja filmikompositsioonis tegevuse kombinatsiooni. Nii jutustajal kui ka režissööril on tarvilik loo kompaktseks jutustamiseks valida välja tähtsaimad osad ja detailid loost, et tekiks ühtne terviktekst arusaadava lõpu ja algusega. Hea jutustaja suudab ka filmitekstis vaid tegevusega edasi anda mitmetähenduslikke elemente. (samas)

Oma filmisemiootika raamatus esitab Lotman ka meie jaoks olulise tähelepaneku, et kaader on kahemõtteline diskreetne tervik – ta loob nii filmiruumis kui -ajas omaette liigenduse, katkevuse ja mõõdetavuse. See tähendab, et kaader määrab loojutustamise liigendatuse, olgu see siis loogilises ajalises järjestuses või hoopis hüplev ja katkendlik. Kaadrid võimaldavad ajas sujuvalt liikuda ja esitleda vaatajale just seda, mis on visuaalses loojutustamises hetkel oluline. Selline liikumine allub filmikunstilise keele seadusele, mis lubab tervikliku kontseptsiooni loomiseks ajas kergemalt liikuda. (2004: 42)

Kirjandusteksti filmikeelde tõlkimise kohta märgib Lotman, et kõige parem on ekraniseerida just romaane ning eriti selliseid, kus on juba originaalteksti spontaanselt sisse kirjutatud kinematograafilisus (Lotman, Tsivjan 1994: 124). Mainitud element hõlbustab tõlkeprotsessi ning toetab ka paremini ekraniseerimist, sest teksti on kergem visuaalselt ümber jutustada, kui näiteks kirjeldavat, kuid tegevuseta kirjandusteksti. Samuti pakub laiem kandepind originaali ja tõlke vahel vaatajale rohkem äratundmisrõõmu, ning Lotmani sõnul võib õnnestunud ekraniseeringust saada tõeline filmikunstiline teos, mida on võimatu enam vaid sõnalises vormis lugeda (samas).

2. TRAUMA KUJUTAMINE „SELTSIMEES LAPSES“

2.1. „Seltsimees laps“ retseptioon

Režissöör Moonika Siimetsa esimese täispika mängufilmi „Seltsimees laps“ võttis positiivselt vastu nii kodupublik kui välismaailm – film pälvis kiitust näiteks Ühendkuningriikide, Lõuna-Korea ja Euroopa filmifestivalide publikutelt (Amrion). Filmi retseptioonis kerkib esile eelkõige tõik, et üleminekuperioodi NSVL kommunistlikule režiimile on suudetud kujutada mängleva kergusega läbi lapse silmade, mis aitab just välisvaatajal lihtsamalt kaasaegset elu-olu mõista (Remsu 2018, Kareva 2018, Novod 2018). Olev Remsu (2018) märgib veel, et kuigi filmi on kategoriseeritud koguperefilmina, võiks žanrinimistusse lisada veel märksõnad ajastufilm, poliitdraama ja perekonnadraama. Ühest küljest on „Seltsimees lapsel“ oluline roll edasi kanda 1950. aastatel juhtunud olukorda ühe perekonna loost, kuid teisalt esitab see väga tõetruult ajastule omaseid karaktereid – šantažeerija Makajevat, NKVDlast „vana sõpra“ Varikut, põhimõttekindlaid eestlasi Feliksit ja Annet, sisemisi konflikte n-ö hea ja halva, oma ja võõra vahel, aga ka üldisemalt rahvuslikku vastasseisu vene võimule (Remsu 2018). Sarnast seisukohta eelkõnelejaga jagab ka Doris Kareva (2018), kes toob esile filmitegijate oskuslikkust luua täpselt selline maailm, mida kirjanik Leelo Tungal oma mälestustes kirjeldanud on.

Ka Ra Ragnar Novod toob esile filmi kirevuse – seda just lapse (sisemise) maailma kujutamise puhul. Novod arutleb, et kuigi NSVL perioodi meenutades kerkivad ühiskonnas erinevad emotsioonid – nii negatiivsed kui positiivsed – siis „Seltsimees laps“ on ennast neist lahti harutanud ning keskendunud ennekõike lapse sisemaailmale (Novod 2018). Samas märgib Novod, et kui lapse ja täiskasvanute maailmad kohtuvad, asendub värvikirevus halliga (samas). Muutusi koloriidis vastavalt käsitletavatele teemadele täheldab ka Olev Remsu (2018), tuues välja, et sügisesed sündmused (nt ema vahistamine) ja suvised seiklused (Leelo isa ja tema sõpradega saarekesel lõbusalt aega veetmas) antakse vaatajale edasi erinevaid emotsioone tekitavate värvigammadega.

Samuti on filmi kohalikus retseptioonis välja toodud trauma kujutamist, eriti on tähele pandud protagonist ja antagonist, väikese Leelo ja NKVDlase Paul Variku suhet, mis filmi jooksul aina pingelisemaks kujuneb. Doris Kareva toob esile ka stseeni lapse esimesest paanikahoost, kui Leelo ööbib Jõgisool vanavanemate juures ning ei saa und aknast paistva

pimedas õues õõtsuvate puude pärast (2018). Kareva märgib, et kuigi vanaisa algne reaktsioon lapse hirmule oli negatiivse alatooniga, laabub olukord siiski laulmise ja tantsimise saatel, nagu kodus kombeks on olnud (2018). Nii Kareva kui Eneken Laanes (2018) viitavad, et „Seltsimees lapses“ on traumaatilisi kogemusi ning nende järellainetusi kujutatud võimalikult pehmet, et noorem filmivaataja ei kohkuks, kuid siiski on need kultuurimäluliselt olulised võikad olukorrad representeeritud ning tõetruult vahendatud.

Eneken Laanes juhib tähelepanu vägivalla peenetundelisele kujutamisele „Seltsimees lapses“-põhjendades seda asjaoluga, et Nõukogude režiimi vägivalda ei kujutata ainult lapse mõttemaailma, aga ka otsese elukogemuse kaudu (2018). Samuti toob Laanes välja, et ajastufilmina toimib „Seltsimees laps“ hästi, kuna filmi pisidetailid, nagu kaasaegsed laulud, maiustused ja mänguasjad on veenvad mäluksid edasikandjad (sammas).

Nagu ühest suust nõustuvad Kareva, Laanes, Remsu ja Novod, et „Seltsimees lapsel“ on oma koht Eesti filmiklassikas, ning Nõukogude õuduste kujutamine väikese tüdruku elukogemuse, aga ka tema suhete oma ema ja isa, tädi, vanavanemate ja teiste kaaskondlaste kaudu on unikaalne võimalus seda kogemust laiemale publikule kommunikeerida.

„Seltsimees lapses“ olulisus peitubki linatõese võimsuses kirjeldada muidu maha vaikitud ning valuliselt üle elatud sündmustest ning perioodist läbi kujundite, mida pole varem selle ajastu kujutamisel väga palju kasutatud. Nii on „Seltsimees lapses“ omamoodi pioneer kultuurilise ja ajaloolise mälu vahendajana publikule, kellel pole sellest ajastust mälestusi, ning ka nende vanematel võivad need sootuks puududa. Lapse ilmavaade ja naiivne hoiak hea ja halva suhtes aitavad ka filmi vaatajal mõista tasakaaluka esituse kaudu seda, millises tormituules möödusid algusaastad 1950. aastatel vastokupeeritud Eesti Nõukogude Sotsialistlikus Vabariigis.

2.2. Trauma elus ja kunstitekstis

Käesoleva uurimuse keskmises oleva trauma konteksti mõistmiseks, aga ka kirjandusteosele ajaloolise tausta andmiseks kirjeldan siin põgusalt kirjaniku Leelo Tungla isiklikku traumakogemust oma perekonna läbielamiste kohta. Samuti pean oluliseks märkida, et kuigi „Seltsimees lapses“ põhineb tõsielulistel sündmustel, ei ole see siiski täiel määral autobiograafiline tekst. Pigem on kirjanik kasutanud „Seltsimees last“ võimalusena talletada

eestlaste kultuurimällu 1950. aastate elu-olu ja ühe perekonna lugu sõjajärgsel perioodil, kes NSVL repressioone väga teravalt koges. Nii Leelo Tungla kui tema ema Helmes Tungla elulood on talletatud erinevatesse eestlaste elulugusid tutvustavatesse kogumikesse, näiteks „Eesti rahva elulood III“ ja „She who remembers survives. Interpreting Estonian Women’s Post-Soviet Life Stories“. Seega on võimalik eristada siin kolme erinevat Leelot: 1) väike Leelo kui kirjandusteose peategelane, 2) Leelo Tungal kui kirjanik, 3) Leelo Tungal kui täiskasvanud inimene, kes oma lapsepõlve mäletab. Kuigi kolm Leelot on kõik ühe isiku erinevad representatsioonid, on nende ühine kogemus erinevalt kirjeldatud ja mäletatud.

Kirjanik Leelo Tungal kirjeldab oma eluloos lapsepõlve kui väga rõõmsat aega, millele tagasi vaadata: „Minu lapsepõlv oli ilus ja õnnelik. Pilvekiht, mis kattis tollal Eestimaa taevast, lasus täiskasvanute õlgadel, ja nad oskasid seda laste eest varjata. Kõigil teemadel laste kuuldes ei kõneletud, vähemalt haritud vanematega peredes.“ (Hinrikus 2003: 332) Samas kirjeldab Tungal õudusunenägusid, mis teda paariaastasena painama hakkasid:

Alates 1949. aasta märtsikuust hakkasin nägema hirmsaid õudusunenägusid ega tahtnud magama jääda. Elasime tollal koolimajas – paljud õpetajad elasid – ja aeg-ajalt käisid koolitüdrukud minuga mängimas. [---] Minu kohutavad unenäod jätkusid veel suurema hooga, nii et lasin vanematel magada ainult siis, kui olin pääsenud nende kaissu – memmetata vahel oli turvaline lamada ja polnud vaja karta hirmsaid musti mehi unenäouksest sisse tormamas. (Hinrikus 2003: 333)

Leelo Tungal meenutab, et mustad mehed tegid nende perekonnas tööd „suure hoolega“, sest asumisele saadeti nii ema- kui isapoolseid pereliikmeid (Hinrikus 2003: 333). Samuti kirjeldab ta, et kuigi püsse ei osanud ta tata jahimehepüssi pärast karta, siis karjumist ja agressiivset käitumist pelgas ta küll: „...kartsin valju rämeda häälega punapäist nahkmantlis meest, kes kõneles vene-eesti segakeelt ja kolaskas ja kolistas asju põrandale loopides meie kappide-riiulite kallal“ (Hinrikus 2003: 334). Leelo Tungla kirjeldused oma lapsepõlvest toovadki välja tõiga, et kuigi tema lapsepõlv oli ilus, varjutas seda siiski ema vahistamine ja pikem äraolek. Leelo Tungal kui täiskasvanu, kes oma lapsepõlve meenutab, maalib sellest peamiselt positiivse pildi.

Leelo Tungal kirjanikuna kasutab „Seltsimees last“ aga vahendina avada uks toonasesse elu-olusse, võttes kirjelduse aluseks oma lapsepõlve, kuid lisades ka ohtralt vahejuhtumeid, kus täiskasvanud lapsele n-ö suurte inimeste asju-tegemisi kirjeldavad, et sarnase kultuurikogemusega lugejale tekiks kirjeldatud ajast terviklik pilt. „Seltsimees lapse“ triloogia

ongi koht, kus kirjanikul on võimalik vahendada oma traumamälu, ning jäädvustada lugu üldisesse kultuurimällu.

Seltsimees lapse, väikese Leelo kasvamise lugu jaguneb kolme raamatu vahel: „Seltsimees laps ja suured inimesed“, „Samet ja saepuru ehk Seltsimees laps ja kirjatähed“ ning „Naisekäe puudutus ehk Seltsimees laps ja isa“. Esimeses raamatus keskendutakse ema vahistamise esmase traumaga toimetulekule, teises raamatus kirjeldatakse rohkem elu ENSV-s ning kolmandas raamatus leiab Leelo palju lohutust ja leppimist, samuti leiab lugu õnneliku lõpu ema tagasitulekuga. Filmitekstis on peamiselt kasutatud triloogia esimest osa, ning katkeid ka viimasest. Seda põhjusel, et esimene tekst ilmestab enim traumaga toimetuleku erinevaid nüansse, samuti jutustab see trauma tekkeloo ning viimane tekst lõpetab selle etapi perekond Tungalde elus. Seega moodustavad tervikliku loo filmimeediumi piirides just need kaks triloogia osa.

2.3. Analüüs

Käesolevas peatükis kirjeldan ja analüüsin pikemalt erinevaid episoode “Seltsimees lapse” raamatutriloogias ning samanimelises mängufilmis, mis kujutavad protagonistile Leelo traumad. Lapse trauma on ajendatud tema kokkupuudetest NKVD uurijatega, kelle ootamatu käitumine on lapsele võõras ning ehmata. Ohvrirolli sattunud Leelol tekib irratsionaalne hirm vene keele ja seda kõnelevate inimeste suhtes ning hiljem esinevad ärevushood ja õudusunenäod kogetu osas. Dominandid, mida peategelase Leelo kogemusele tuginedes analüüsin, on omased vaid temale, ning ei puuduta teoses esinenud teisi tegelasi. Analüüsivad episoodid kirjeldavad trauma tekkimist, sellega esialgset toimetulekut, ning lõpuks ka leevenduse leidmist.

Selle töö raames analüüsin antud dominante (must, mees, vene keel) trauma ajenditena, mis peategelase igapäevaelu ärritajatena häirivad. Leelo trauma esineb seega indiviidi tasandil, olles, nagu peatükis 1.1. kirjeldatud, ajalooölene. Leelo kogemus ei defineeri kuidagi kollektiivi oma, kuigi sarnaseid juhtumeid võib ilmselt leida veelgi. Trauma kujutus esineb peamiselt ohvri ja vägivallatseja dialoogis, pikkides sisse ka peategelase mälestusi vägivalla kogemisest ning elu-olust, mis teda igapäevaselt ümbritseb.

Peamiselt asetan võrdlusesse episoode, mida on originaaltekstist filmikeelde tõlgitud, kuid toon erinevaid näiteid ka trauma kujutamisest, mida on originaaltekstist erinevalt tõlgitud, et rõhutada just filmikeele võimalustele sobivalt läbivaid teemasid. Samuti analüüsin seda, kuidas on filmitõlkes kasutatud helikeelt, mängitud valguse ja värvidega nõnda, et kirjaliku tekstita anda edasi emotsioone ja olustikku.

2.3.1 Must mees

Must mees – NKVD uurija Paul Varik, on „Seltsimees lapse“ antagonist, kes protagonist Leelole enim kannatust toob. Paul Varikut kirjeldatakse kui Helme ja Feliksi vana koolivenda, kes koos teiste poistega imetles Leelo ema ilu ja isa spordisaavutusi. Hilisemas elus on temast saanud aga NKVD agent, ja Variku peamiseks motiiviks on filmis Tungalde perekonna, keda mees kadedusega kõrvalt jälginud on, lõhkumine. Esmane kokkupuude tekstis Paul Variku ja Tungalde perekonna vahel on ema Helme vahistamine.



Joonis 1. Mustad mehed täitmas käsku Tungalde kodu läbi otsida.

Nimetan seda episoodi NKVD läbiotsimiseks (filmis 10'-17', raamatus lk 7-12). Tata (isa Feliks) on just poodi sõitnud, ema toimetab toas, laps taustal mängimas. Ekraniseeringus märkab laps lähenevaid musti mehi aknast (vt joonis 9, 10), ning lükkab ehmatusest lillepoti ümber. Ema hakkab lapsega pahandama, kuid ukstel kostuvad tugevad koputused. Uksel seisavad NKVD uurijad, kellele on antud käsk Helme Tungla maja läbi uurida. Uurijad astuvad tuppa, nende saapad jätavad toa pärandale poriseid jälgi. Ema lohutab hirmunud last, samal ajal saabub isa poest. Uurija Varik palub Helmesel lapse ära viia, kuid ema on tõrges. Lapsel on palju küsimusi, ning olukorra leevendamiseks viib isa lapse teise tuppa võimalike konfliktide eest peitu. Laps kuuleb siiski pealt, et ema süüdistatakse riigireetmises, ümiseb

samas enda lohutuseks viisijuppi. Uuriija Varik ähvardab last seepeale samuti kaasa võtta, kui ta vait ei jää. Järgevas pildis on uurijad ema pere saatel autoni viinud, Helmes palub lapsel olla hea laps, lubades soovi täitmisel kiiremini tagasi tulla. Enne seda veel palub abikaasal järgmisel päeval olukorra lahendamiseks haridusosakonna poole pöörduda.

Originaaltekstis arutleb Leelo endamisi, kuidas mustad mehed said teada, et just memme (ema Helnese) laps see kõige halvem on. Lapsega pahandati, sõimati, hirmutati – traumaatilise kogemuse kirjeldus. Raamatutekst keskendub lapse sisekõnele, juhtunu analüüsile lapse kitsa mõttemaailma kaudu, kuid tõlketekst kujutab taamalt Helmes Tungla vahistamise eskaleerumist.

Järgmine kokkupuude Leelo ja Paul Variku vahel toimub siis, kui laps on üksinda koju jäänud ning uurija tuleb sihilikult just sellisel hetkel, et tal oleks võimalik last paremini rääkima manipuleerida.



Joonis 2. Uuriija Varik Leelolt isa eestiaegsete medalite kohta uurimas.

Nimetan seda stseeni pildialbumi stseeniks (film 54'-60', raamatus lk 118-121). Leelo on üksinda kodus, taustaks raadio mängimas. Pööningul isa medalitega mängimise hoos kuuleb laps õuest automürinat, katusepilu vahelt kiigates näeb ta, et autost astub välja mustas ülikonnas Paul Varik. Laps on hirmul, isa sini-must-valge paelaga medal veel kaelas. Uuriija Varik astub tuppa sisse, kedagi nägemata lülitab raadio välja. Leelo ütleb uurijale, et isa pole kodus ning poeb ise peitu, peites medali kleiditaskusse.

Natuke julgust kogununa astub ta koridorist tagasi tuppa, kus uurija Varik perekonna pildialbumeid sirvib. Varik räägib lapsele, et on ta vanemate koolivend ja vana sõber, mille

peale laps teatab, et võõrastes asjades ei sorita. Varik üritab Leeloga juttu teha ning lapselt ükskõik mida välja uurida, kuid laps pelgab. Ta uurib ka isa medalite kohta, kuid laps pole aldis vastama. Varik võtab näppu uue albumi, kus on sees Leelo beebipildid. Laps ei taha, et uurija teda paljalt näeks, ning haarab uurijalt selle albumi ning jookseb majast välja saekaatri juurde, kus isa parasjagu tööd teeb.



Joonis 3. Leelo põgeneb, beebialbum kaenas uurija Variku eest isa juurde saekaatrisse.

Uurija jookseb talle järgi, üritades võimalikke asitõendeid kätte saada. Saekaatrisse jõudes võtab isa hirmul lapse enda hoolde, Varik lappab albumit läbi ja nähes seal vaid beebipilte, lahkub ta vihaselt. Isa ütleb veel uurijale tagantjärele noomivaid sõnu ning lubab tütrele, et ei räägi häbistavast vahejuhtumist kellelegi. Raamatus on roosa sametist beebialbumi kohta pikk kirjeldus, kus Leelo muretseb oma palja naba pärast. Ka raamatus on kirjeldus, kuidas laps tunneb oma marmoralbumi pärast häbi ja jookseb toast välja kooli poole lootuses seal isa kohata. Varik jääb häbisse ja Leelo saab isa ja ta sõprade kaitse, kui must mees ähvardab, et oleks võinud lapse juba kodus maha lasta. Kuid Varik jääb häbisse ning lahkub soovitud asitõenditeta.

Kolmas kokkupuude Leelo ja musta mehe vahel ilmestab hästi originaali ja tõlketeksti erinevust. Nimetan selle episoodi tatalle pakutakse tööd (film 79'-85', raamat 172-173, 422). Kirjeldan esmalt filmiteksti – esimesel koolipäeval mängib Leelo teistega õues, kui märkab kooli õuele sõitvat musta autot, millega laps seostab musti mehi. Ta jookseb kehalise tundi andva tata juurde, kes on just õpilastele ette näitamas, kuidas jooksma peab. Tata kutsutakse koolimajja sisse, ning isa lubab hirmunud lapsele, et ükskõik mis juhtub, last ta maha ei jäta.

Koolimajas räägib Paul Varik Feliksile, et praegune direktress on teinud ettepaneku ta õppealajuhatajaks nimetada, ametiga kaasneks ka palgalisa ja parem elukoht, kuid kandidaat peab vastama tingimustele – nendeks on rahvavaenlasest abikaasast lahutamine ja parteiga liitumine, millega Feliks ei nõustu. Paul Varik ütleb ka, et rahvavaenlase tütar Leelo ei saaks kunagi nii pioneeriks, see on aga lapse suur soov. Seda kõike kuulab laps pealt, ning jookseb nuttes koolilähedasse puudesallu, kus ta varem emaga käinud on teda taga nutma.



Joonis 4. Leelo puudesalus ema taga nutmas.

Originaaltekstis sellist stseeni aga ei leidu, kuid on mitmeid katkendeid, mis eelkirjeldatud stseenile viitavad. Triloogia esimeses osas „Seltsimees laps ja suured inimesed“ on veel koolieelikust Leelo isaga koolis kaasas, kes parasjagu annab poistele kehalise tundi. Tata demonstreerib poistele, kuidas jooksmine peab ning justkui enda tunnete unustamiseks satub ta transsi, kus oluline on keskenduda vaid tulemusele. Sellest toob tata välja direktress Ljudmilla hüüe telefonile. Telefonikõnest saab tata teada, et perekonna teadmata on Helmesele määratud 25+5 aastane karistus. Kolmandas raamatus „Naisekäe puudutus ehk seltsimees laps ja isa“ pakutakse tatalle kohaliku kultuurimaja juhataja kohta, mille vastuvõtmiseks ei pea tata parteisse astuma ega oma perekonnast lahti ütleva, mis tädi Annet ja Leelot rahustab. Selline erinevus aitab eriti filmitekstis, kus pikad kirjeldused on pigem erandiks, paremini rõhutada igapäevaseid repressioone, mis võisid mõjutada pereliikmeid, kelle lähedased olid riigivastastes kuritegudes süüdi mõistetud.

Filmis on enim rõhutatud Leelo ja musta mehe Paul Variku suhet kui protagonistide ja antagonistide konflikt, positiivse lõpuga loo puhul jääb protagonist Leelo siiski peale, kuid tee

peal puudutavad teda siiski mitmed konfliktid. Lapse peamine hirm ja trauma ongi seega põhjustatud musta(de) mehe(meeste) poolt. Must mees lõhub lapse perekonna, ja manipuleerib temaga terve loo vältel. Must mees hoiab Tungalde perekonda, aga eriti Leelot pideva hirmu all. Musta mehe kujundit analüüsid on oluline märgata, et neid ei kirjeldata kunagi kui tavalisi mehi musta värvi riideid kandmas, vaid täielikult, musta mehena.



Joonis 5. Uurija Varik Leelot usutlemas.

Rahvaluuleprofessor Ülo Valk (1994) toob välja, et eesti rahvausundis on sageli kirjeldatud kuradit musta mehena. Musta mehena on kirjeldatud samas ka teisi pahaendelisi tegelasi, Valgu näitel personifitseeritud surma või katkudeemonit. Allegooriliselt on must mees Leelole kui kurat – keegi, kes tema elu korduvalt põrguks on teinud. Must mees on Tungalde perekonnale korduvalt kannatust toonud, ning figureerib nende elus pidevalt. Igapäevased meeldetuletused mustast mehest on need, mis väikse Leelo hirmu pidevalt alal hoiavad ning lapse traumas pidevalt süvendavad. Iga väiksemgi vahejuhtum – näiteks miilits, kes tänavalt midagi vene keeles ütleb – tuleb lapsele esmaseid traumeerivaid episoodide meelde ning süvendab tema hirmu.

Musta mehe kujutis kirjeldab läbi “Seltsimees lapse” edukalt inimeste argielulisi hirme, mida Nõukogude võim endas kandis. Olgu selle väljundiks siis koputajad, pidev enesejälgimine, tsensuur, ootamatud vahistamised või küüditamised. Samuti viitab hirm musta mehe (ja ka vene keele ning selle kõnelejate vastu) väga tugevale oma ja võõra vastandlikele suhetele (Torop 2018).

2.3.2. Vene keel

Peale mustade meeste on teiseks peamiseks Leelo hirmu aluseks vene keel. Kuna Leelo polnud oma elus enne ema vahistamist vene keelt kuulnud, seostab ta seda mustade meestega ning pelgab venelasi ja vene keelt sarnaselt mustadele meestele. Filmitekstis on pelgust vene keele suhtes näha kahes stseenis, esimese neist nimetan „Leelo tädi Annega Tallinnas“ (film 34'-36', raamat lk 134-138). Originaaltekstis on laps tädi Annel juuksuriäris külas, ja et tädil oleks lihtsam tööd teha, saadab ta Leelo juuksuriäri trepile tänavamelu vaatlema ja jäätist sööma. Äkitselt kukub talle aga juuksuriäri sildilt U-täht pähe. Sündmuskohale tõttavad tänaval olnud miilitsad. Laps ehmatab ning hakkab memmet taga nutma, sest arvas, et nägi teda tänaval. Ohvitser karjub vene keeles, mis Leelot intsidendist veel enam hirmutab.

Filmitekstis näeb vahetult enne juuksuriärisse jõudmist näeb Leelo poe vaateakna peegeldusel musta meest. Isa lohutab last, et kangi all seisev mees näeb lihtsalt varjus sarnane välja. Järgmises stseenis istub Leelo juuksuriäri trepil ja sööb jäätist, raehoone kellamängu ja ukse käimise peale nihkub juuksuriäri sildi üks U-tähtedest veidi viltu. Laps jälgib, kuidas taamal pruunis miilitsarüüs mees daami taksost välja aitab, kuid samal hetkel kukub talle viltune U-täht pähe. Miilits laseb ehmatusest kaks lasku õhku, juuksurid tulevad ärist välja ja miilits asub nendega rääkima. Leelo istub ikka trepil täherusude all, ehmatanud laskudest ja vene keelt rääkivast mehest.



Joonis 6. Õhkulaske teinud miilits Leelo pead patsutamas, paremal kõrval manitsev tädi Anne.

Kuna see intsident juhtub täpselt pärast ema vahistamist ning uurimisprotsess on veel jõus, pole laps endale värsket traumat veel täielikult teadvustanud ning ärritub kergesti erinevate tegurite peale, mis traumaga seotud mälestusi esile kutsuvad.

Lapse leebumist vene keele suhtes on hästi näha ühes hilisemas stseenis, kus laps on taas tädi Anne juures hoiul ning temaga juuksuriäris kaasas. See on episood ilusast venelannast Galinast (film 67'-69', raamat lk 283, 285'). Filmis on Leelo on isaga Tallinnas, kus viimane külastab Helmese kinnipidamisega tegelevat advokaati, ning saadab lapse selleks ajaks tädi Anne juurde juuksuriärisse. Uksest sisse astudes märkab laps Anne toolis istuvat lühikese lokkis peaga naist, kes näeb välja täpselt nagu memme. Laps hüüab ema ning jookseb rõõmsalt naise poole, kuid selgub, et tegu on siiski võõra naiselega, kes kõnetab last vene keeles. Selle peale laps kohkub ja hangub, tädi Anne märkab vahejuhtumit ning tutvustab lapsele Galinat, kes on näitlejanna Moskvast. Galina suhtub lapsesse väga hästi, ning annab talle lahkudes ka kommi. Peale vahejuhtumit nendib Leelo, et Galina on ilus, ja üldsegi mitte venelase moodi.



Joonis 7. Leelo juuksurisalongis Moskva näitlejatar Galinat imetlemas.

Raamatutekstis on laps kurvameelne, kuna igatseb kodu ja vanemaid. Äkitselt paneb ta tähele Anne juuksuritoolis istuvat muinasjutuliselt ilusat naist. Ennastunustavalt imetleb Leelo naist, kuniks viimane talle midagi vene keeles ütleb. Leelo kohkub selle peale ning on muserdunud, et nii ilus naine võib olla venelane. Tädi Anne ütleb, et venelanna nimi on Galina ning ta peab Leelot ilusaks tüdrukuks. Sõna “venelanna” peale laps leebub, sest see kõlab pehmemalt ja kenamalt kui venelane. Laps arutleb omaette, et tema mängunuku Kati nimeks peaks saama hoopis Galina. Venelanna kingib lapsele lahkudes kompveki, ning laps otsustab selle oma sõjavarude hulka peita, et mälestus imeilusast venelannast ei ununeks.

Need kaks episoodi on üsnagi eriilmelised, võimalik on tajuda, et laps on vene keelega rohkem harjunud, kuid siiski veel sellest häiritud. Otsustavaks momendiks ekraniseeringus saabki hetk, mil Leelo tajub, et leidub ka meeldivaid venelasi. Lapse varasem kogemus vene keelega puudutab ema vahistamist mustade meeste poolt (kes olid küll eestlased) ja püstolilaskete tegev venelasest miilits, kes lapsega vene keeles pahandas (vt joonis 6). Ilusa välimuse ja pehme olekuga Galina-sarnast venelast pole laps veel kohanud, ning see kogemus annab Leelole võimaluse oma arusaamu ümber hinnata.

Kirjanik Leelo Tungal on oma eluloos maininud, et hirm venelaste vastu kadus, kui tema lapsehoidjaks sai vene perekonnanimega lesk Betti, kes rääkis nii vene kui eesti keelt puhtalt ning talle vene keelt ja kultuuri tutvustas (Kirss jt 2004: 280-281). Tädi Betti karakterit “Seltsimees lapse” filmist ei leia, küll aga raamatust, ning ääremärkusena näitab see tõik, kuidas on võimalik taltsutada hirmu ning lõhkuda kartust võõra vastu seda omaks võttes.

Ühe erinevusena tooksin veel lõpetuseks välja huvitava asjaolu, et kirjandusteoses kasutavad täiskasvanud vene keelt kui salakeelt, mida lapsed ei mõista. Vene keele kasutamine võimaldab seega täiskasvanutel laste juuresolekul arutada asju, mis laste kõrvu puudutama ei peaks. Ekraniseeringus selline motiiv puudub. Võib järeldada, et kuna ekraniseeringu põhiliseks fookuseks oli musta mehe ja Leelo vaheline dialoog, ei jäänud lihtsalt ekraaniaega vene keele ja venelaste probleemi lahkamiseks. Vene keelt on filmis kasutatudki just hirmutava elemendina, kuid kirjandusteos on siinkohal jätnud rohkem võimalusi analüüsimaks probleemi, et hirmus pole mitte vene keel, vaid kontekstid, kus seda kasutatakse. Raamatus on Leelo väga aldis õppima vene keeles numbreid ja laule, ning täiskasvanute venekeelne jutt teda ei heiduta. Küll aga tekitab lapses hirmu (ja seda ka ekraniseeringus) vene keele kasutamine segastes ja pingelistes olukordades, nt miilitsa või siis Paul Variku poolt.

2.3.3. Õudusunenäod ja meeletted

Traumaga kaasnevad Leelol ka õudusunenäod, mis tulevad talle musti mehi meelde. Episoodis Jõgisool vanavanemate juures (film 42'-45', raamat lk 51-55) kirjeldab originaaltekstis laps oma hirme ja mõistab esimest korda, et elu on muutunud – ema, kes teda varem hoidis ja kaitses, enam pole. Vanavanemad isegi on lapse paanika üle ärritunud, kuid mõistavad ta traumaatilist kogemust kiirelt. Sarnaselt filmile üritavad vanavanemad lapse ärritust lahendada. Ekraniseering pakub lapse hirmude kirjeldusele tasakaaluks

visuaalkeelelist kujutamist – Leelo lamab vanavanemate juures öösel voodis und saamata, kuna akna taga kõikuvad puude varjud ei lase lapsel magada.



Joonis 8. Leelo Jõgisool, akna taga hirmuäratavad varjud näos.

Laps karjub appi, ütleb, et nägi akna taga musta meest. Vanavanemad on lapse murest segaduses, annavad talle vett ja panevad tule põlema, üritavad lohutada. Vanaisa pärib, mida kodus tehakse, kui laps paanikasse satub, mille peale toob laps välja laulmise-tantsimise. Vanavanemad laulavad-tantsivad seepeale Leelole krakovjakki. Kirjeldatud episood on kõike muud kui kurb – see annab edasi sõnumit, et isegi kui traumaatiline kogemus on jätnud ohvrile oma jälje, siis on tal kõrval toetav perekond, kes ärevushooge leevendada aitavad. Samuti on nii raamatus kui filmis viidatud asjaolule, et traumat ei pruugi meelde tuletada ainult otsesed kokkupuuted traumaatilise kogemusega, aga ka abstraktsemad viited sellele – näiteks aknast välja vaatamine ja seal millegi hirmutava nägemine.

Peale õudusunenägude kogeb Leelo tihti ka meelepetteid, kus tegelikult võõras inimene meenutab lapsele memmet. Igatsust ema järele on kujutatud filmis ja raamatus erinevates näidetes, kuid ülesehituselt sarnaselt. Bakalaureusetöös toodud näidetes esineb emaignatsus kahes erinevas näites, mille raamatutekst ja filmisüžee omavahel ei ühti. Näites “Leelo tädi Annega Tallinnas” esineb lapsel emaignatsus raamatus, näites “Ilus venelanna Galina” esineb igatsus aga filmis. Mõlemal juhul väljendub see aga sarnaselt – laps peab võõrast, kuid tuttava välimusega naist oma emaks, keda ta hüüdma hakkab. Mõlemal juhul on tegu valeootusega, ning samuti järgneb mõlemal korral vene keele kuulmine, mis last ehmatab. Peategelase lootus taas oma memmet näha muutub lapsele kiirelt halvaks ja ebameeldivaks

olukorraks, mis saab positiivse lahenduse vaid ühel korral – tädi Anne selgitab lapsele, et ka venelane võib hea inimene olla.

2.3.4. Akna motiivi kasutamine

“Seltsimees lapse” filmikeeles on erilisel kohal aken kui meedium avaliku ja privaatse maailma vahendajana. Samuti ehitab akna motiiv seina tundmatu ja võõra ning koduse ja kindla keskkonna vahel, mida filmimeedium loo jutustamisel tihti kasutab. Filmi esimestes stseenides kinnitab akna motiiv oma olulisust – peategelane Leelo näeb uue kodu aknast kaugusest lähenevaid musti mehi, ning kuigi kodu peaks olema kaitset pakkuv ruum, lõhuvad mustad mehed selle illusiooni.



Joonis 9. Leelo murelikult aknalt õues toimuvat jälgimas.



Joonis 10. Taamalt lähenevad mustad mehed ehk NKVD uurijad.

Akent kui hirmu vahendavat meediumi on kasutatud ka hilisemas stseenis, kus Leelo veedab ööd vanavanemate juures Jõgisool. Und ootav laps jälgib läbi akna õues toimuvat, ning pimedas tuule käes õõtsuvad puud meenutavad lapsele musti mehi. Sel korral on õnneks tegu vaid pettekujutelmaga, ning vanavanemate usutus lapsega tema hirmudest avab vaatajale peategelase trauma tagamaid.



Joonis 11. Vanavanemad arutamas, kuidas last rahustada.



Joonis 12. Krakovjakk.

Samuti kasutatakse filmis mitmel korral uksi aknaga sarnase meediumina. Stseenis, kus Leelo istub juuksuriäri trepil ukse ees ning sööb jäätist, saab välismaailmast korraga ohtlik ja hirmutav paik, kui Leelole kukub pähe juuksuriäri suur U-täht ning tänaval liikunud miilits lapsega vene keeles suhtleb. Ohtlikult trepilt viib tädi Anne lapse turvalisse juuksuriärisse.

Leelo jaoks on Ruila koolimaja turvaline koht, sest see on paik kus nad on perekonnaga elanud ning vanemad töötanud. Kui Leelost on saanud koolilaps, tulevad ühel päeval kooli

mustad mehed, eesotsas uurija Paul Varik, kes pakub koos direktrissiga Feliks Tunglale õppealajuhataja kohta. Parema ametikoha tingimuseks aga on, et mees ütleks lahti oma lapsest ning lahutaks oma naisest. Seda vestlust kaeb praakil ukse vahelt Leelo, kelle jaoks on pealt kuulnud jutt talumatult raske.

Uksi ja aknaid kui vahendajaid on filmiteksti visuaalse külje loomisel palju kasutatud, kuna see lubab lugu jutustada kompaktsemalt. Aken kui visuaalne vahendaja annab raskesti kujutatavaid olukordi edasi kergelt ja arusaadavalt. Aken on lihtsasti kasutatav meedium, sest ei vaja kõrvale palju kirjalikku teksti ning selle roll on visuaalselt kergesti tajutav. Kirjalikus tekstis on võimalik lubada rohkem ajalisi hüppeid, erinevaid stsenaarseid paigutusi, kui filmikeel võimaldab. Sestap on akna motiiv kerge lahendus ajaprobleemile, aga ka probleemine, kuidas pikem jutustus kompaktsemalt visuaalsete võtetega teksti kasutamata kokku võtta.

2.3.5. Heli- ja valguskujundus

„Seltsimees lapse“ valguskujundus ja värvilahendused on reeglina kirkad ja silmatorkavad, kuid stseenides, kus kohtuvad omavahel protagonist ja antagonist, vahelduvad värvigammad tuhmimaks ja pimedamaks. „Seltsimees laps“, mis nagu teose alapealkirigi ütleb, on lugu „ühest õnnelikust lapsepõlvest“, millel on omad taagad, ning toonivaheldus kirka ja tuhmi vahel annab filmis esitatavate stseenide meeleolumuutustest hästi aimu. Stseenid, milles ongi peamine rõhk asetatud just lapsepõlverõõmudele, on esitatud kirkastest toonides. Leelo üheks suureks sooviks on saada pioneeriks, samas meeldib talle ka laulda, raadiot kuulata, mänguasjade, sõpradega mängida. Stseenid, kus loetletud elemendid või tegevused on esindatud, on väga lootusrikkad ja värvikirevad, aitamaks luua atmosfääri õnnelikust lapsepõlvest, aga juhtida vaataja tähelepanu asjaolule, et ka Nõukogude režiimi rüpes elades võis tunda rõõmu väikestest asjadest ja unistades.

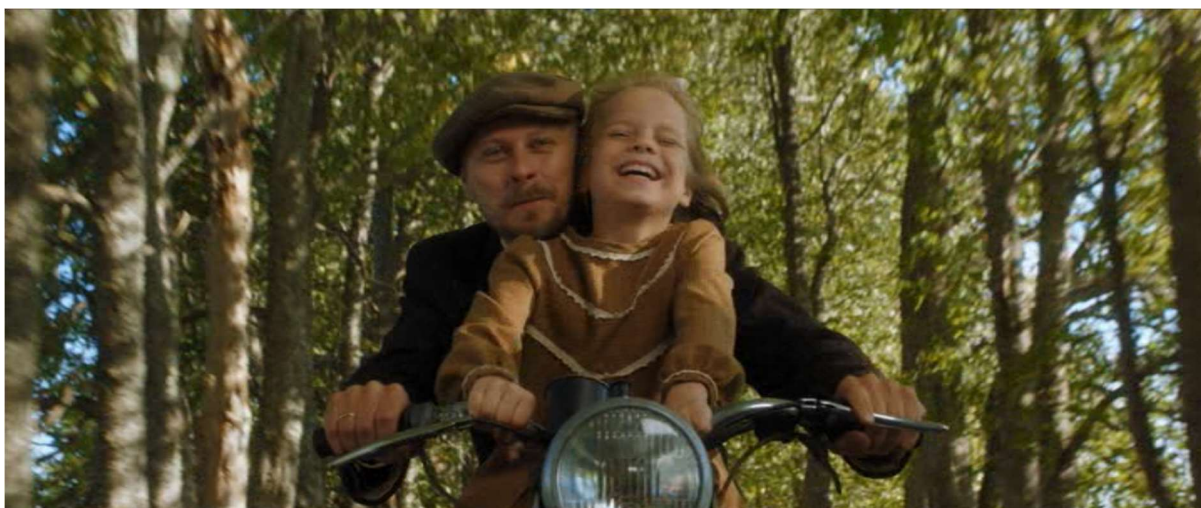
Terav vahetus tonaalsuses esineb siis, kui Leelo puutub kokku Paul Varikuga, või esineb muid lapsele negatiivse konnotatsiooniga elemente (vt nt joonis 2, 4, 8). Vastukaaluks kirkatele lootuskiirtele pakub tuhm tonaalsus ängi traumast, tuues esile protagonistide hirne allasurunud mälestuste osas. Värvidemäng on üks võimalus, mida ekraniseering saab pakkuda vastukaaluks kirjasõnale. Valguskujunduse eesmärgiks on luua atmosfääri, mida tegelastevaheliste dialoogi abil ekraniseeringus pakkuda ei saa. Kuna „Seltsimees lapse“

filmijutustus on esitatud lapse vaatevinklist, on võimalik valida ka värvilahendusi vastavalt peategelase emotsioonidele.

Raskemasisulisi stseene ilmestab peale tuhmuse seda saatev vaikus, mis lisab stseenidele pingestatust, omamoodi kurbust, meeleheidet ja eluraskust. Üheks ilmestavaks näiteks, kus kirgas vaheldub tuhmusega, tooksin stseeni filmi algusest, kus NKVDlased tulevad Tungalde kodu läbi otsima. Kuigi stseen ise on siiski sooja tonaalsusega, representeerides just seda lootust, et midagi halba siiski ei juhtu (vt joonis 1), on stseenid ema NKVDlaste autosse viimisest juba külmades ja tumedates toonides. Stseenidele lisab pingestatust ka vaikus, mis lõhutakse alles siis, kui auto juba Tungalde kodu juurest koos emaga lahkub.

Teine sarnase ülesehitusega stseen, kus küll vastupidiselt saab hirmust lootust, on ka juba varasemalt näiteks toodud „Krakovjaki“ stseen. Külmad toonid ja vaikus, vaid akna taga ulub hirmutav tuul, mida jälgides viirastub Leelole silme ette musta mehe vari. Hirmu fooni lõhub vanavanemate lohutus, kui nad toas sooja tule põlema panevad ning last tantsu-lauluga hirmu unustama panevad. Ka selle stseeni lõppu, sündmuse lahendust väljendatakse hirmutava vaikuse murdmisega, asendades selle lohutava viisijupiga.

Kolmanda näitena tahaksin tuua stseeni Leelo esimesest koolipäevast, mis on samuti heliliselt rikas ning värvikirev, sümboliseerides koolirõõmu. Koolipäeva rikub lapse jaoks aga must mees, kes tuleb Feliksi ja direktriisiga rääkima esimese edutamisest. Edutamisel õppealajuhatajaks on aga tingimused, nt rahvavaenlasest lahutamine. Seda kõike on Leelo hiilinud uksepraost pealt kuulama. Kõik need erinevad sündmused on esitatud väga värvikirevates toonides, hoides üleval seda sama lootust, mida esitletakse ka stseenis, kus ema ära viiakse. Värvikujundus muutub tuhmimaks, kui laps ei suuda täiskasvanute juttu enam pealt kuulata ning jookseb kooli lähedal asuvasse puudesallu ema tagasi nutma. Kaadrite vahel (vt joonised 4, 13) on tunda väga erinevat toonivahetust, mida sõnaline tekst sama hästi ilmestada ei suudaks.



Joonis 13. Leelo esimene koolipäev.

Kuna filmikeel on kirjalikust keelest palju dünaamilisem, on heli ja valgusega mängimine võimalus anda edasi seda, mida kõne kaudu filmitekstis edasi kanda ei saa. Ka „Seltsimees lapses“ on valgus- ja helikujundusel n-ö jutustaja roll, toetades tegelastevahelist dialoogi, aga andes edasi ka tundeid ja emotsioone läbi värvidemängu ja heli manipuleerimisega nii, et sel oleks dialoogi taustal võimalust vormida tegelasi ümbritsevat olustikku. Samuti aitab kohati vähene dialoog ning pikad vaikused, vaatlushetked anda edasi lapse võimetust erinevatel täiskasvanuid puudutavatel teemadel kaasa rääkida, aga ka soovi olla kursis sellega, mis tema ümber toimub.

KOKKUVÕTE

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks oli analüüsida trauma kujutamist ja tõlkimist kirjalikust keelest filmikeelde. Täpsemalt vaatlesin, milliseid osi originaaltekstist oli kasutatud filmitõlke tarbeks, kuidas kasutati filmitekstile omaseid loojutustamise aspekte ning heli- ja valguskujundust nii, et anda edasi peategelase traumakogemust. Kirjakeel oma täiuses võimaldab lugusid jutustada eriliste piirideta, kuid filmikeel on oluliselt kammitsetum ning seab lugude jutustamisele teatud piirid.

Töö tulemusena leidsin, et trauma parimaks kirjeldamiseks filmikeeles kasutati erinevaid elemente, milleks olid nii karakteritevahelised suhted, kindlad kinematograafilised võtted, ning mängimine heli- ja valguskujundusega. Filmi keskmes on koolieeliku Leelo ja NKVD uurija Paul Variku, lapse jaoks „musta mehe“ vastasseis. Uurija Varik on lapse trauma üks otsene allikas ning pidevad kohtumised vägivallatsejaga toovad lapses esile negatiivseid tundeid. Negatiivselt on laps meelestatud ka vene keelt kõnelevate isikute suhtes, ning see on ka probleem, mis filmi lõpus lahenduse leiab. Samuti kasutatakse peategelase traumakogemuse avamiseks tema õudusunenäo ja erinevate meelepetete kujutamist, illustreerimaks seda, kuidas traumast jäänud mälestus tegelasega kaasas käib. Kirjandusteoses pikalt kirjeldatud, kuid komplitseeritud episoodide kirjeldamiseks on filmis kasutatud palju akna motiivi, mis aitab tunnetada paremini oma-võõra erisust ning anda edasi situatsioone vaid kadreeringu abil, üleliigset dialoogi kasutamata. Viimaseks selgus uurimistöö tulemusena, et peategelase emotsioone, täpsemalt lootust ja lootusetust on tähistatud erinevate võtetega heli- ja valguskujunduses. Raskeid olukordi saadab tihtipeale pingestatud vaikus, ning pinget rõhutatakse tihti just muusikalise helikujundusega. Lootust ja lootusetust tähistatakse valguskujundusliku toonimuutusega, kohandades seda just peategelase läbielatu järgi. Heli- ja valguskujundusel on ekraniseeringus justkui jutustaja roll sõnu kasutamata.

Kõik eeltoodud tulemused näitavad, kui palju komplitseeritum on filmikeel kirjalikust keelest ning milliseid elemente on tõlkeprotsessis loo jutustamiseks tarvis silmas pidada. Töö tulemuste abil on võimalik paremini mõista, kuidas käib tõlkimine erinevate meediumite vahel. Töö käigus õppisin paremini filmiteksti „lugema“ ja tähele panema elemente, mida filmikeel kasutab.

ALLIKAD

Siiemets, Moonika (režissöör); **Sildos**, Riina (produtsent) 2018. *Seltsimees laps* [mängufilm]. Amrion production.

Tungal, Leelo 2018. *Seltsimees laps*. Tänapäev.

KASUTATUD KIRJANDUS

Amrion. “Seltsimees laps”. Vaadatud 17.11.2021, <http://www.amrion.ee/index2.php?id=10963>.

Assmann, Aleida 2011. From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. – Modlinger, Martin; Sonntag, Philipp (eds). *Other People's Pain. Narratives of Trauma and the Question of Ethics. Cultural History And Literary Imagination, vol 18*. Bern: Peter Lang, 43–62.

Bond, Lucy; **Craps**, Stef 2020. Trauma. Routledge: New York.

Hinrikus, Rutt (koost.) 2003. *Eesti rahva elulood III osa. Elu Eesti ENSV-s*. Tallinn: Tänapäev.

Kareva, Doris 2018. Arvustus. Hea laps halvas ajas. *Eesti Rahvusringhääling*, 17.04. Vaadatud 4.12.2021, <https://kultuur.err.ee/821566/arvustus-hea-laps-halvas-ajas>.

Kirss, Tiina; **Kõresaar**, Ene; **Lauristin**, Marju (eds). 2004. She who remembers survives. Interpreting Estonian Women's Post-Soviet Life Stories. Tartu University Press.

Laanes, Eneken 2017. Trauma keelde tõlgitud: kultuurideülesed mäluvormid eesti küüditamis- ja laagrimälestustes. *Keel ja Kirjandus* 4: 241–257.

Laanes, Eneken 2018. Lapse silmadega. *Sirp*, 23.03. Vaadatud 4.12.2021, <https://sirp.ee/s1-artiklid/film/lapse-silmadega-2/>.

LaCapra, Dominic 2014 [2001]. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Lotman 1983 = Ю. Лотман 1983. Асимметрия и диалог. *Труды по знаковым системам* 16: 15–30.

Lotman, Juri 2001. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London-New York: Tauris.

Lotman, Juri 2004 [1973]. *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak.

Lotman, Juri 2010. Kultuur ja keel. *Kultuuritüpoloogiast*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.

Lotman, Juri 2013 [1985]. Mälu kulturooloogilises valguses. *Akadeemia* 10: 1731–1735.

Lotman, Tsvijan 1994 = Ю. Лотман, Ю. Цивьян. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра.

Novod, Ra Ragnar 2018. Arvustus. 2018. aasta parim Eesti film „Seltsimees laps“ – sündinud on uus filmiklassika. *Delfi* 22.03. Vaadatud 02.12.2021, <https://kinoveeb.delfi.ee/artikkel/81515793/arvustus-2018-aasta-parim-eesti-film-seltsimees-laps-sundinud-on-uus-filmiklassika>.

Ojamaa, Maarja 2013. Kultuurimälu transmeedialisus. Rand Teise maailmasõja paadipõgenemisi vahendavates kunstitekstides. *Keel ja Kirjandus* nr 8-9: 698–713.

Remsu, Olev 2018. Armastust ei murra ka stalinistlikud koledused. *Postimees*, 22.03. Vaadatud 4. detsember 2021, <https://kultuur.postimees.ee/4447995/armastust-ei-murra-ka-stalinistlikud-koledused>.

Torop, Peeter 1999. Kirjandus filmis. – *Kultuurimärgid*. Tartu: Ilmamaa, lk 140-156.

Torop, Peeter 2017. Eesti kultuurikeelte identiteet ja muutumine. *Eesti inimarengu aruanne 2016/2017. Eesti rändeajastul*, lk 223-230.

Torop, Peeter 2018. “Oma” ja “võõras” “Seltsimees lapse” teoste maailmas. *Haridus Ekraanil* 3.10. Vaadatud 4.11.2021, https://www.youtube.com/watch?v=nfiBkySYumU&ab_channel=HaridusEkraanil.

Valk, Ülo 1994. Eesti rahvausu kuradi-kujutelm kristliku demonoloogia ja rahvusvahelise folkloori kontekstis: ilmumiskujud. Tartu Ülikool. Vaadatud 4.11.2021, https://www.folklore.ee/UTfolkl/kaitstud/doktor94_Valk.html.

SUMMARY

Representation of Trauma in Book and Film: The Example of "The Little Comrade"

The aim of this bachelor's thesis is to analyse how the depiction of trauma differs between written text and its film adaptation. The thesis is a case study of *The Little Comrade*, a novel by Leelo Tungal and subsequent feature film bearing the same name (directed by Moonika Siimets). *The Little Comrade* depicts the life of the Tungal family in Estonia in the early 1950's through the eyes of the protagonist, pre-schooler Leelo.

In the spring of 1951, Leelo's mother Helmes is arrested by officers of the NKVD. She is deported to Siberia for 25+5 years. Leelo is left alone with her father Feliks, trying to keep a positive mind in the hectic times of repressions. Despite having a happy childhood, the trauma of her mother's arrest keeps haunting little Leelo, mostly by the memories of black men (NKVD officers) and the aggressive use of the Russian language. The thesis aims to analyse, how written text translates into the language of film, with the emphasis on representing trauma. Thus, the choice of scenes, aspects of storytelling and design of sound and light are all researched to identify, how the trauma of the protagonist is depicted via the language of film.

The thesis is divided into two major sections. In the first section, the concept of trauma is discussed in the context of literary theory. More specifically, the theoretical approaches to researching trauma in cultural memory studies and aspects of translating trauma into art are examined. In the second section, an analytical overview of the reception of *The Little Comrade* in Estonia and insight into the childhood of the author of the book (who based the text heavily on her childhood and memories) are provided. The main fears of the protagonist (black men and the use of Russian language) and nightmares as a trauma response are also analysed in the thesis. Lastly, the use of sound and light design will be discussed to investigate how a lack of spoken language can be compensated by using sound and light in a screenplay adaptation.

As the main result of the thesis, it was found that trauma can be depicted via various techniques, such as relations between characters, trauma responses, the window motif, and sound and light design. Although dialogue between characters is the main indicator usually noticed regarding the depiction of trauma, other trauma responses also expand the understanding (e.g., through characters experiencing nightmares or delusions).

It was also discovered that by using the window motif, long descriptions in written text can be more efficiently fitted on the screen. Sound (or lack thereof) and tinkering with the choice of warmer or cooler colour tones can assist in depicting emotions of the protagonist. The lack of background music adds tension and switching between cooler and warmer light can denote either hopeful or hopeless emotions of the protagonist. Film language is extremely nuanced and thus using various elements of it is needed to fully translate a written text into a screenplay.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Karmen-Eliise Kiidron (sünnikuupäev: 09.04.1999)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Trauma kujutamine raamatus ja filmis “Seltsimees lapse” näitel, mille juhendajad on Silvi Salupere ja Merit Rickberg;

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 20. jaanuaril 2022.