



1.  
Anna ostunimekirjaga  
oma korteri lukus ukse  
taga.



2.  
Anna filmi kõledas ja  
vaenulikus linnakesk-  
konnas.



3.  
Peategelaste fooniks on  
eemaletõukav mass.



4.  
Georg oma meelepette-  
lises kodus.

“Eine murul”  
stsenarist ja režissöör Priit Pärn  
kunstnik-lavastajad Priit Pärn, Miljard Kilk  
“Tallinnfilm”, 1987



5.  
Näo kaotanud Berta.



6.  
Kääbus-Eduardi  
alandamine  
ametiasutuses.



7.  
Maaliks  
kehastumine.



8.  
Filmi lõpukaader  
“Picassoga”, kes  
vaatab igatsevalt  
taevas lendavaid linde.

“Eine murul”  
stsenarist ja režissöör Priit Pärn  
kunstnik-lavastajad Priit Pärn, Miljard Kilk  
“Tallinnfilm”, 1987



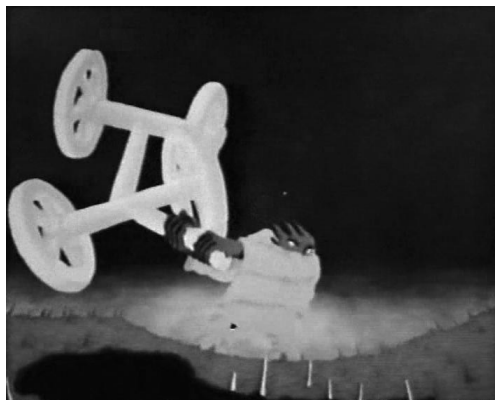
“Suur Tõll. Eesti vägilasmuistendi ainetel”  
käsikiri ja lavastus Rein Raamat  
peakunstnik Jüri Arrak  
“Tallinnfilm”, 1980



“Suur Tõll. Eesti vägilasmuistendi ainetel”  
käsikiri ja lavastus Rein Raamat  
peakunstnik Jüri Arrak  
“Tallinnfilm”, 1980



“Suur Tõll. Eesti vägilasmuistendi ainetel”  
käsikiri ja lavastus Rein Raamat  
peakunstnik Jüri Arrak  
“Tallinnfilm”, 1980



“Suur Tõll. Eesti vägilasmuistendi ainetel”  
käsikiri ja lavastus Rein Raamat  
peakunstnik Jüri Arrak  
“Tallinnfilm”, 1980

# Rein Raamatu ja Priit Pärna joonisfilmid nõukogude võimudiskursuses. Ambivalents kui allasurutu dominantne kultuurikood totalitarismis

Andreas Trossek

Eesti kunsti- ja filmiajaloo “üldkoega” paralleelselt seotud kirjutises vaadeldakse valitud 1980. aastate eesti joonisfilme, üritades uurimuse metodoloogilise abivahendina rakendada postkolonialismi interdistsiplinaarsest uurimissuunast laenatud generatiivseid mõisteid. Uuritavad filmid on Priit Pärna üks tuntumaid autorifilme “Eine murul” (1987) ja Rein Raamatu lavastatud (Jüri Arraku kunstnikutööga) “Suur Tõll” (1980). Nii Pärna valus iroonia kui ka Raamatu eepiline moralism opereerisid ENSV kontekstis spetsiifilises kultuurisüsteemis, kus allegooriast sai loojate jaoks omamoodi otseütlemise vorm ja publiku retseptisioonis omakorda selle lahtikodeerimisest dominantne mõistmiskiis. Nõnda saigi tekkida olukord, kus näiteks mõni joonisfilm ei olnud lihtsalt joonisfilm, vaid midagi muud – pigem kehtiva võimudiskursuse suhtes ohtlikum ja tähenduslikult enam laetud kultuurimärk. Uurimus näitab, et ENSV ajastu kujutav

kunst, animatsioon, kunsti- ja filmipoliitika ning seeläbi paratamatult probleemistikku põhidiskursusena sisenev parteiline võimuaparaat on omavahel lahutamatu seotud valdkonnad, mille mõistmiseks ei piisa vaid mõne formalistliku/idealstliku meediumispetsiifilise distsipliini abivahenditest.

*Loomulik edasiliikumine NSV Liidu lääneprovintside lahutati kiiresti rahvusvahelise kaasaegse kunsti voolust, katkestades ühtlasi ka eeldused kunsti ja ühiskonna omavahelise dialoogi tekkeks, sotsiaalse mõtteviisi tugevdamiseks, mille alged olid tekkinud koos “Visarite” ja SOUP-iga. [---] Tõenäoliselt just sel ajal saab alguse elamine justkui kahes ajas – ühes jälgitakse reaalsel elu ja selle nõudmisi, üritades erinevatel viisidel protestida piirangute ja nõudmiste vastu. [---] Teises ajas üritatakse järgida kaasaegse kunsti loogikat, otsida sellega pidevalt kontakti ning mitte olles võimeline loomulikult viisil osalema, luua sellest müüt, mingi virtuaalse Lääne kunstielu mudel, mille aluseks on Eestisse jõudnud erialased artiklid ja raamatud oma reproduktsioonidega.<sup>1</sup>*

*Paar kuud või ka paar aastat vältav okupatsioon tingib ühed käitumislahendid, aastakümneid kestev võõrvõim aga teistsugused. Seda filmimaailmaski. Elada tuli otsekui kaksikelu. Väliselt aktsepteeriti kehtivaid poliitilisi mängureegleid, selle varjus püüti aga ometigi oma asja ajada ning sisimas ausaks jääda. Glavlit võis ka n.-ö. viljasta-*

<sup>1</sup> S. Helme, J. Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk. 167. Minu sõrendus – A. T.

valt mõjuda, sundides otseütlemise asemel leidma teisi, kunstikujundlikumaid väljendusvorme.<sup>2</sup>

*Okupatsioonija viimane periood 1987–1991 algab kunstisensuuri otsustava nõrgenemisega, rahvusvaheliste sidemete ja kunstivormide pluralismi järsu kasvuga. [---] Laguneb senine kunsti finantseerimise süsteem, tähenduse kaotavad aunimetused jm. institutsionaalsed tunnused, nõrgeneb Kunstnike Liidu osatähtsus.*<sup>3</sup>

*1988 likvideeris ümberkorraldushoogne Eesti NSV Ülemnõukogu tollase Kinokomitee ja andis kõik kultuuriasjad üle moodustatavale Kultuurikomiteele. Kunstisensuur kadus. Riiklik tsensuuriamet Glavlit hajus 1990. aastal olematusse ning sellest ajast pole Eestis riiklikku kinotsensuuri.*<sup>4</sup>

Eelnenud kunsti- ja filmiteemalised tsitaadid on valitud siinkohal tähistama laialivalgvate piirimärkidena Eesti lähiajaloo perioodi, mis algas venestamislaanega 1970. aastate lõpus ja päädis rahvusliku liikumise, Nõukogude Liidu kokkuvarisemise ja Eesti taasiseseisvumisega 1990. aastate alguses. (Üle)politiiseeritus on selletaolisel ajastul omane igasugusele kultuuritegevusele, mille puhul väiksemgi žest võis jaotada kultuuritootjad omadeks, võõrasteks või teelahkmel seisjaiks. Eesti joonisfilmitegijad on sellisel rahvuslikul väärtushinnangute skaalal liigitatud enamasti omade sekka, pidades silmas peamiselt Priit Pärna 1980. aastatel valminud nukker-satiirilisi autorifilme: näiteks “Harjutusi iseseisvaks eluks” (1980), “Kolmnurk” (1982) ja “Hotell E” (1991/2), ning eesti noorukese filmikunsti ühte vaieldamatut apogeeteost “Eine murul” (1987). Okslikuma retseptiooniga on olnud teine 1980. aastate oluline

animalavastaja Rein Raamat, kelle kahtlema-tuntumad filmid on Jüri Arraku kunstnikutööga “Suur Tõll” (1980) ja Eduard Wiiralti graafikat interpreteeriv “Põrgu” (1983) – tõelise “puhta kunsti” autoripretensiooniga oopused. Nii Pärna valus iroonia kui ka Raamatu eepiline moralism opereerisid spetsiifilises ENSV kultuurisüsteemis, kus allegooriast sai loojate jaoks omamoodi otseütlemise vorm ja retseptioonis selle lahtikodeerimisest omakorda valitsev mõistmisviis. “Sisu” ja “tähenduse” ülemvõim mõne konkreetse teose retseptioonis võis tähendada olukorda, mil vormistuslikud kriteeriumid unustati ja modernismile (selle mõiste kitsamas tähenduses) iseloomulikud väljendusvahendite hierarhiad kaotasid hetkeks kehtivuse. Nõnda saigi tekkida olukord, kus näiteks mõni joonisfilm ei olnud lihtsalt joonisfilm, vaid midagi muud – pigem kehtiva võimudiskursuse suhtes ohtlikum ja tähenduslikult rohkem laetud kultuurimärk.

Käesoleva kirjutise eesmärk on vaadelda mõningaid nõukogudeaegseid eesti joonisfilme kui ENSV ajastu kultuuritähiseid, kasutades selleks teatavate mõõndustega interdistsiplinaarsest postkolonialismi uurimisuunast laenatud generatiivseid mõisteid. Nimelt ei oleks eriti mõttekas kirjeldada Pärna või Raamatu joonisfilme pelgalt meediumispetsiifiliselt, üleüldise animatsioonialoo kontekstis, kus need filmid asetuksid ikkagi globaalse meelelahutustööstuse foonile, taan-

<sup>2</sup> L. Kärk, Korstnapühkija siseneb majja ukse kaudu. – L. Kärk, Pildi sisse minek. Filmikirjutisi Tšehhovist virtual reality’ni 1977–1999. Tallinn: Kirjastuskeskus, 2000, lk. 159. Minu sõrendus – A. T.

<sup>3</sup> J. Kangilaski, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine. – J. Kangilaski, Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk. 235.

<sup>4</sup> J. Ruus, Kino ja raha Eesti Vabariigis. – Eesti film 1991–1999. Koost. K.-E. Rääk. Tallinn: F-Seitse OÜ, 2000, lk. 12.



dudes mini- ja animafestivalidele ning avalik-õiguslike telekanalite kultuuriprogrammidele suunatud nišitoodeteks. Säärase, alati liiga hermeetiliseks jääva lähenemise asemel oleks otstarbekam kaardistada võimalust mööda pigem tollaegse eesti animatsiooni “toimimist” terve kohaliku kultuuriruumi kontekstis, olgugi et see tähendab paratamatult ohtu eemalduda konkreetsest uurimisobjektist. Ühtaegu peab vaatevälja jääma ka Nõukogude Liidu filmitööstuse kontekst. Viimast arvestamata jääks mulje, et filme toodeti ainuüksi lokaalsele vaatajaskonnale, mis polnud Moskvast paiknenud Goskino (NSVL Riikliku Kinokomitee) lõpptsensori ja kõikekinni-maksva peaproductsendi rolli arvestades hoopiski tõsi. Kinobürokraatia määralvõluline roll toob paratamatult kaasa küsimuse riikliku tsensuuriaparaadi teatavast kaasautorlusest, mida siinse teksti lühiduse huvides siiski eraldi ei analüüsita, ent mis on alltekstina läbivalt kohal.

Ilmselt just nõrk kontroll oma loomingu üle oli peamiseks põhjuseks, miks 1971. aastal stuudio “Tallinnfilm” alluvuses Rein Raamatu käivitatud joonisfilmistuudioga koostööd teinud tollaegsed noorkunstnikud – Ando Keskküla, Leonhard Lapin, Sirje Lapin (Runge), Aili Vint – juba kümnendi keskpaigaks sellest tegevusest loobusid. Kaheksakümnendate alguseks jäi seitsmekümnendatel joonisfilmi tulnud diplomeeritud kunstnikest valdkonnaga seotuks vaid Rein Tammi, kellele lisandus episoodiliselt Jüri Arrak (peamiselt foonikunstnikena tegutsenud Kaarel Kurismaad ja Miljard Kilki ning Lemming Nagelit ei ole siinkohal arvestatud). Tõsi, animafilmi “sisu”, s.t. teose narratiivse tervikkuse eest vastutasid ametkondlikul tasandil filmikunstniku asemel lavastaja ja toimetaja ehk need inimesed, kes tegelesid filmi sõnalise poolega. Kuid tõene oleks ka järeldus, et kujutava kunsti ideoloogiline an-

gažeeritus ENSV-s kui ühes NSV Liidu läänepoolses provintsis polnud oma suhtelises liberaalsuses kaugeltki võrreldav nende alandavate oludega, millega Tallinna ja Moskva vahet saalivad filmitegijad pidid alatasa rinda pistma. Küsimus, mida režissöör milligagi öelda tahtis, oli päevakorras ka niivõrd perifeersena tunduvas valdkonnas, nagu Nõukogude Liidus ametlikult kunstiks lastele tituleeritud animatsioonis<sup>5</sup>, kus Eesti näitel õnnestus ometigi ekraanikõlblikuks teha üllatavalt suur hulk tõsisema autoripoolse pretensiooniga (ja sageli poliitilise alatooniga) animafilme. Praegu eesti avangardkunsti hulka loetavate “lillelastest” kunstnike kiire loobumine animatsioonist 1970. aastatel on seletatav eelkõige proosalise tööga, et animafilm kui kollektiivselt tehtav sünteetiline kunstivorm ei soosi individualistlikku kunstnikutüüpi, kelle huvides olnuks näha valmis- tootena ekraanil personaalse isikuprogram-

5 1935. aastal asutati Venemaal “Sojuzdetmultfilm”, mis aasta pärast muutis nime “Sojuzmultfilmiks” (*Союзмультфильм*), kaotades stuudio toodangu sihtgrupina ühemõtteliselt lapsi märkinud lühendi “det”. Ootuspäraselt orienteerusid nõukogude animaatorid kolmekümnendatel varasema kümnendi avangardseid katsetusi unustades lastele: õpetlike rahvajuttude, muinasjuttude jmt. ekraniseerimisele, mida aitas mõttesuunana kinnistada ka Walt Disney stuudio toodangu maailmakuulsaks saamine just samadel aastatel. Vt. ka G. Bendazzi, *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. London: John Libbey, 1994, lk. 101.

mi kompromissitud teostumist.<sup>6</sup> Ent lisaks ei ole üleliidulise kinomasina bürokraatiareeglitele alluma sunnitud (anima)filmikunstnik ja lokaalselt leebe sotsrealismi reeglistikus opereeriv (maali)kunstnik käsitletavad päris kattuvates kategooriates. Kujundlikult väljendudes oli esimese vabaduseindeks silmatorkavalt madalam kui teise oma, nii praktilisel kui ideoloogilisel tasandil.<sup>7</sup>

Kuid miks mitte käsitleda kaheksakümnendate aastate joonisfilme läbi naiivse, n.-ö. puhta kunsti retoorika, sest Rein Raamatu maalikunstniku taust ja Priit Pärna tegevus vabagraafikuna annaksid selliseks kodukootud interdistsiplinaarseks lähenemiseks piisavalt alust? 1970. aastate joonisfilme saab tõepoolest vaadelda mitte niivõrd läbi poliitilise filtri, kuivõrd läbi eesti lähikunstiajaloo mudelite. Juba pelga empiirilise vaatluse abil on lihtne tõmmata paralleele ametlikus kunstielus taunitud läänelike popimõjude ja neid mõjusid probleemitult neelanud kohaliku joonisfilmitoodangu vahele, kus ju tegutsesidki tagantjärele avangardi aupaistega üle kullatud kunstnikud.<sup>8</sup>

Ent Moskva olümpiamängude kümnendivahetusel ning kaheksakümnendatel ENSV-s valminud joonisfilmid sellistele kunsti- ja filmiteemalistele rööpvõrdlustele eriti enam ei allu ja neid on raske, kui mitte võimatu avada ainult läbi pildiliste kategooriate.<sup>9</sup> 1980. aastate joonisfilmi paremik esindab enamjaolt juba uut paradigmat, kus visuaalsest eksperimenteerimisest tähtsamaks saab narratiiv ja autoripoolne suhtumine ümbritsevasse sovetlikku reaalsusse. See protsess kulmineerub kümnendi lõpus puhta sotsiaalkriitikaga: näiteks juba mainitud Pärna “Eine murul” ja “Hotell E”, aga ka Raamatu nõukogude paneelmagalate kriitikast tiine “Linn” (1988) ning Heiki Ernitsa “Ärasõit” (1991), mis musta huumori võtmes kiskus lahti ühe eestlaste rahvusliku trauma ehk massiküüdi-

tamiste armid. Sotsiaalne tundlikkus haaras neil aastatel isegi traditsiooniliselt üsna lapsesõbralikku nukufilmi – näiteks Rao Heidmetsa suure-eelarvelised “Papa Carlo teater” (1988) ja “Noblesse oblige” (1989), mille kaasstsenaristik oli Heidmets kutsunud Priit Pärna. Sotsiaalkriitilised eesti animafilmid

**6** Säärase mulje on siinkirjutajale jätnud põgusad animatsiooniteemalised usutlused näiteks Ando Keskküla ja Leonhard Lapiniga 2003. aastal, mille lindistusi kasutasin viitematerjalina oma bakalaureusetöös (A. Trossek, Eesti 1970. aastate joonisfilm. Kunstiavangardi sublimatsioon näilisse lastemeediumisse. Bakalaureusetöö, Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituut. Tallinn, 2003). Samuti kinnitab filmilavastaja ja filmikunstniku vahelisi konflikte puhtalt kunstiliste küsimuste pinnal Priit Pärn, kes veidi hiljem samas valdkonnas tegevaks saanuna väidab, et nn. diplomiga kunstnikud tahtsid eeskätt näha oma pilti liikumises, aga režissööril oli filmi tegemise seisukohalt vaja järgida muid reegleid (Mari Laaniste telefoniintervjuu Priit Pärnaga 18. VIII 2006, märkmed küsitleja valduses).

**7** Põhjusel, et valminud animafilm pidi vastama Goskinos kinnitatud kirjanduslikule stsenaariumile, olnuks ka filmi kunstnikul üsnagi raske tuua lõpptootesse visuaaliat, mida saanuks tõlgendada poliitilise sõnumina. Siiski on näiteks Leonhard Lapin leevitanud hiljem omamüüti, et tema ja Sirje Lapini (Runge) kunstnikutööga joonisfilmis “Värvilind” (1974) etendas valge (lõpuks siiski režissööri poolt mitmevärvilisega asendatud) tui ühemõtteliselt “püha vaimu” rolli ja ta olevat kasutanud seega tahtlikult kristlikku sümboolikat, mis oli ametlikul tasandil taunitud.

**8** Selle temaatika kohta vt. A. Trossek, Eesti 1970. aastate joonisfilm.

**9** Näiteks kas või Priit Pärna filmide kujunduse üldisem popilikkus, nagu viited nn. biitlite multikale “Kollane allveelaev” (rež. George Dunning, 1968), või sürrealistlik kollaažilembus ei ole enam 1980. aastate kunsti kontekstis käsitletav uuenduslikuna (sama ei saaks aga väita nõukogude animatsiooni kontekstis, kus Pärna stiil mõjus lausa revolutsioonilise uuendusena). Kuid ka selle aja kohalikust kunstielust ei saa rääkida enam avangardi kategooriais või tuua välja otseseid sidemeid Lääne kunsti uuenduslikumate, ajaliselt paralleelsete suundadega, mis “Lühikese eesti kunsti ajaloo” sõnastust laenates kipuvad jääma tõepoolest virtuaalseteks – valikulisteks ja ideoloogiavabadeks viideteks.

haakuvad omakorda samalaadses võtmes pere-stroika-ajastu mängufilmidega, kas või “Nac-rata ometi” (1985) ja “Ainult hulludele ehk Halastajaõde” (1990). Milleks tuua niivõrd lõtvu paralleele? Sest kogu stuudio “Tallinnfilm” toodang allus täpselt samadele kinobürokraatia reeglitele, mis sõltusid NLKP poliitilistest otsustest. Need filmid on kõik rahutud, kurjad, rõhutatult tõsised ja paroodilised ühteage. Neis kõigis kõneleb impeerium; täpselt sellesse allumissuhetele põhinevasse riigivormi sisse kodeeritud immanentne lagunemine, allumatus, paratamatu vastuhakk ja mässuloogika. Need kõik on filmid “lõpu algusest”.

Ometigi on kaheksakümnendate joonisfilmid ja kohalik kunstielu omavahel ühtlasi seotud – ja rohkemgi, kui seda tunnistaks pealispindne, näitusesaalide ja galeriikeskne kunstiajalugu. Nimelt näivad inimeste käitumisvalemid lähemal vaatlusel üllatavalt sarnastena. Rääkimata sellest, et kunstiavalikkus paljusid filme huviga jälgis<sup>10</sup>, iseloomustas ka eesti kunstipilti sel ajal teatav kultuuriline kakskeelsus, ambivalents<sup>11</sup>, mille intrigeerivaim näide oli slaidimaali toimivus nii üleliidulise ja selleks ajaks küllaltki painduva sotsialistliku realismi kaanonis kui ka kitsamalt sellele ideoloogiliselt vastanduva lääneliku hüperrealismina. Samasugune mänglevus mitmel tasandil on iseloomulik ka kümnendi animatsioonitoodangu tipinäidetele, mis teatavat lokaalset rahvuslikku/poliitilist konnotatsiooni omades ei lakanud olemast mõistetavad (kuigi teistes taustsüsteemides) ega üleliiduliselt (au)hinnatavad. 1980. aastate jooksul ei lükatud Moskvas Goskinos üleliidulisest levist tagasi enam ühtegi eesti joonisfilmi, nagu oli juhtunud 1977. aastal Priit Pärna lavastajadebüüdiga “Kas maake-ra on ümmargune?”, mis trotsis kõikvõimalikke sojuzmultfilmilikke arusaamu joonisfilmist, ja 1978. aastal Avo Paistiku režis-

sööritööga “Tolmuimeja”, mille Rein Tam-miku loodud hüperrealistlik kunstnikutöö muutis lastefilmi tehnokraatlikuks õudusune-näoks. Tegijad olid vigadest õppinud ning edaspidi mängiti palli justkui kahte väravas-se korruga.

Rein Raamat rakendas eesti kunstikultuuris tuntud kohandumise mudeleid kõige ot-sesemalt. Juba tema 1978. aasta film “Põld” viitab oma kujundusega Kaljo Põllu “Koda-laste” graafilisele sarjale, mis ENSV-s tohu-tult populaarsena (pseudomütoloogilist) rah-vustunnet kultiveeris, olles samas nõukogu-de süsteemile ideoloogiliselt aktsepteeritav (vennasrahvaste retoorika jmt.). Popkunsti-ga 1970. aastate alguses lõpparve teinud Põl-lu laad, nagu ka 1980. aastal filmi “Suur Tõll” juures tõrksalt töötanud kunagine ANK-lane

**10** Filmikriitike kõrval käsitles kaheksakümnenda-tel Raamatu filme ka näiteks Boris Bernstein: “Põrgu”-filmi tõlgendamisest. – Teater. Muusika. Kino (edaspidi TMK) 1984, nr. 8, lk. 70–75. Pärna filme puudutas eraldi kirjutistega lisaks juba seitsmekümnendatel nädalalehe “Sirp ja Vasar” kunstiosakonna juhatajana töötanud ja tarmukalt joonisfilmidest kirjutanud Jaak Olepile (Priit Pärn kunstnikuna. – Vikerkaar 1988, nr. 10, lk. 29–38) ka Kunstnike Liidu juhatuse esimene sekretär Heinz Valk (Edasi, Priit! – Sirp ja Vasar 8. II 1984; Triibuline kass võtab “aja maha”. – TMK 1985, nr. 4, lk. 60–61). Sealjuures on kaheksakümnendate eesti kunstikirjutuse modernistlikult kitsarinnalise e-rialakeskusele sümptomaatiline, et ametliku kunsthariiduseta ja -diplomita Pärnast kirjutati kunstikriitiku lähtepositsioonilt rohkem alles üheksakümnendatel, kui oli valminud talle maailma-kuulsuse toonud “Eine murul” (näiteks H. Treier, Priit Pärna kodus – avastusi tema vabagraafikast. – TMK 1992, nr. 7, lk. 50, 96).

**11** Siinses kirjutises märgib mõiste ambivalents kultuurimärgi tekkeprotsessis eeskätt tagajärge, mõis-te kultuuriline kakskeelsus aga eelstaadiumi, autori-poolset lähtepositsiooni. Viimane on pigem oskus midagi kindlal moel öelda, seevastu esimene on oskus midagi kindlal moel tajuda – seega tähistab ambivalents enamasti kultuurimärgi retseptiooni, s.t. midagi autorivälist, mis ei pruugi alluda autori tahtele.

Jüri Arrak esindasid Rein Raamatu preensioonide jaoks kõige sobivamat rahvuslik-konservatiivset liini. Selle nõukogude filmitööstuse konteksti rüütamine oli julgustükk omaette, kuid valemipõhine kalkuleering ei jätnud paljut juhuse hooleks. Uuenduslikuna ja ootamatutena hakkasid 1980. aastatel filmitööstuse kontekstis mõjuma hoopis Priit Pärna provotseerivad filmitööd, mis kandusid popilike karikatuursete kalambuuriide kaudu satiirilisse ühiskonnakriitikasse.

Kirjeldatud ajaloosituatsioonile iseloomulik piiritunnetus, teadlik kultuuriline kakskeelsus, laveerimine taganemisteed võimaldavas mitmetähenduslikkuses ja mäss lubatu piirides tekitas dissidendi-kaasajooksiku opositsiooniga võrreldes isegi teravamal olukorra, mis sundis kunstnikku ennast määratlema. Kogu nõukogude kultuurielu taustal vohanud mõttemallide kokkuvarisemine toimus alles perestroika järel, kui lahmivalt selgusid uued kangelased ja kollaborandid.

### **Kas post/kolonialismi leksikat saab kasutada eesti kultuuriruumi toime mehhanismide lahtiseletamisel ENSV riigikorra kahel lõpukümneil?**

Käesoleva (kahtlemata ebatoaduslikult haralise ja hüpleva) mõttekäigu lähtepunkt on õigupoolest küsimus postkolonialismi uurimissuunast pärit mõistete “rakendatavusest” nõukogudeaegsete eesti joonisfilmide teemal rääkimiseks, aga miks ka mitte sama ajastu kunstimaastikul orienteerumiseks. Postkolonialism on interdistsiplinaarse kultuuri- ja kirjandusuuringute suunana kohati meelt heitma panevalt laialivalgub, hõlmates muu hulgas migratsiooni-, rõhumis-, vastupanu-, erinevus-, soo-, rassi ja representatsioonikogemust<sup>12</sup>, ent taandub lihtsustatuna sisuliselt ajalootundlikuks ja geopolitiliselt määratletud teoreetiliseks raamistikuks nn. kolmanda maailma allasurutute ja ajalooliselt allu-

vate (nn. *subaltern*) ühiskonnagruppide kõnelema panemiseks<sup>13</sup>. Üks ühine mõte, mis näib läbivalt kandvat tervet postkolonialismi uurimissuunda, on arusaam, et igasugune koloniaalne poliitika laotab oma tähendusteväljad paraku ka kultuuritegevusele, majandusele ja mis tahes eluvaldkonnale – ning konkreetse impeeriumi aegruumist ei saagi teistmoodi, kontekstivabamalt ja “kenamalt” rääkida.<sup>14</sup>

Mõiste “postkolonialism” pärineb 1950. aastate Lääneriikide politoloogias ja sellega tähistati pärast aastat 1945 värskelt dekoloniseeritud alasid maailmakaardil, pida-

12 The Post-Colonial Studies Reader. Eds. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. London: Routledge, 1995, lk. 2.

13 Tõsi, soov koloniaalvõimu ideoloogia poolt varjutatud, mingis mõttes “röövitud” ajalooa subjekti (lausa tervete rahvuste tähenduses) taas kõnelema panna on juba eos lootusetu ettevõtmine. Nagu öeldakse ühes ehk tuntumas postkolonialismi võtmetekstis (omakorda Michel Foucault’i ja Gilles Deleuze’i tsiteerides): ükski teoretiseeriv intellektuaal, partei ega ühing ei saa tegelikult esindada allasurutuid, *subaltern*’e, “neid, kes tegutsevad ja võitlevad” (G. C. Spivak, Can the Subaltern Speak? – The Post-Colonial Studies Reader. Eds. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. Second Edition. London, New York: Routledge, 2006, lk. 28).

14 Postkolonialismi diskursuse “vallandanud” araabia juurtega USA kirjandusteadlane Edward Said (kes võitles oma akadeemiliste kirjutistega samavõrra ka palestiinlaste poliitiliste õiguste eest) on asjakohase näitena toonud välja tööga, et konservatiivne vene majandusteadlane ja radikaalne kirjanduskriitik on (Lääne) ühiskonna silmis mõõdetavad ikkagi “sama puuga”, sest (Lääne) inimeste teadvuses omab “Venemaa kui üldsubjekt poliitilist prioriteeti vähemate eristuste üle, näiteks ökonoomika ja kirjandusajaloo üle, sest poliitiline ühiskonnakorraldus ulatub ikkagi tsiviilsfääri ja ka akadeemilise maailmani ja täidab need tähendustega.” (E. Said, Introduction to Orientalism. – The Edward Said Reader. Eds. M. Bayoumi, A. Rubin. London: Granta Books, 2000, lk. 77.)

des silmas eriti Suurbritannia ja Prantsusmaa, kuid ka Portugali jt. endisi kolooniaid kas Aasias (India aastast 1947) või Aafrikas (Alžeeria aastast 1962).<sup>15</sup> Postkolonialistlike kultuuriuuringute suunanäitajaks ja katalüsaatoriks oli Edward W. Saidi teos “Orientalism” (1978), kus analüüsitakse Euroopa kolonialismi ideoloogilist selgroogu Lähis- ja Kaug-Idas (ja kus muuseas sõna postkolonialism ei leidugi). 1990. aastateks olid selgelt välja joonistunud postkolonialismi põhiteoreetikud, lisaks Saidile Homi K. Bhabha ja Gayatri C. Spivak, kes mõlemad eelistavad autobiograafilist ja esseistlikult puiklevat kirjutamisstiili. End postkolonialistliku lähtepositsiooni kaudu määratlevad uurijad on juba enam kui kahel viimasel aastakümnel keskendunud peamiselt endiste Euroopa impeeriumide asumaade kultuuriuuringutele, üritades välja tuua nende rahvaste alatises fluktuatsioonis värelevaid juuri ja omapära ning kõrvaldada ekskolooniade “karmavõlga” domineeriva euroopaliku kultuurimudeli ees, mille nood on omastanud ning mille raamest sellised akadeemilised “haarangud” allasurutute pinnaletoomiseks saavad üleüldse toimuda.

Küsimuseks jääb, kas säärane geograafiliselt üsna determineeritud lähenemine sobiks ka teistsuguste olude kirjeldamiseks; siinkohal siis eesti 1980. aastate animafilmi-dele keskendudes. Millised oleksid postkolonialismi teoreetilised võimalused, et joonistada välja Nõukogude Liidu ühe läänepoolsema vabariigi kultuurilist olukorda 1970. aastate lõpust läbi 1980. aastate Eesti taasiseisvumiseni – mis oleks niisuguse sovetliku riigi- ja kultuurimudeli puhul domineeriv/koloniseeriv ja mis rõhutatud/vastuhakkav poolus?

Või veelgi küsimust kitsendades: kas vähemalt postkolonialismist valikuliselt filtreetritav ja kontekstuaalselt kohandatav leksika oleks pädev sovetliku kultuuriruumi, siinko-

hal konkreetselt ENSV käsitlemisel? Postkolonialistlike eeskujutekstide näol ei ole ju tegemist niivõrd koherentse “teooriaga”, kui võrd pelgalt ajaloolis-psühholoogilise ja rõhutatult taustateadliku kirjanduskriitikaga, mille juured on ühtaegu poststrukturelismis, Jacques Derrida libisevates tähendusväljades ja erinevustes, Michel Foucault’ võimu-/teadmisekäsitlustes ning Jacques Lacani komplitseeritud psühhoanalüüsis. Või tuleks juba eelnevalt tõdeda, et jõuame välja vaid lõputute vasturääkivusteni, mis elimineerivad Eesti postsovetlikul territooriumil üks-üheselt postkolonialismi võtmes kultuuri-, kunsti- või filmikäsitlused? Selliseid lähtealuseid saab kahtlemata süüdistada metodoloogilises lõtvuses ja lihtsustavas pealiskaudsuses, kuid samas puudub eesti kunstikirjutuses konkreetne, näidetepõhine arutus selle mõttesuuna n.-ö. importimiskatsete üle.

Läänemaailma akadeemilises keskkonnas ei tõmmata peaaegu kunagi otsest võrdusmärki postkoloniaalse ja postsotsialistliku situatsiooni vahele.<sup>16</sup> USA-s või Lääne-Euroopas ehk Euroopa Liidu vanades liikmesmaades on lihtsam ja kahtlemata poliitiliselt korrektsem käsitleda postkoloniaalse ruumi-na pelgalt “kolmanda maailma” impeeriumijärgset territooriumi, nähes postkolonialismis vaid euroopaliku hariduse saanud Aasia ja Aafrika põliselanike, s.t. Öhtumaade kultuurimudeli omaks võtnud võõra, Teise häälelortu. Seevastu Nõukogude Liitu ei nähta “im-

<sup>15</sup> B. Moore-Gilbert, What Is/Are Postcolonial Studies? – Ettekanne konverentsil Tallinn Summer School in Social, Political and Cultural Studies “Nations, States and (Post)colonies”, 16.–22. VIII 2005 (väljatrükk siinkirjutaja valduses).

<sup>16</sup> Vt. lähemalt: T. Kirss, Rändavad piirid: postkolonialismi võimalused. – Keel ja Kirjandus 2001, nr. 10, lk. 674–675.

peeriumina” selle mõiste klassikalises tähenduses.<sup>17</sup> Küll aga sobiks siia imperiaalsesse mudelisse Vene keisririik aastani 1918 ja näiteks keisri õnnistusel baltisaksa aadli koloniseeritav eesti maarahvas. Samas pole kahtlust, et ka NSVL perioodil saab mitmeid teoseid käsitleda kunstnike/filmitegijate reaktioonina poliitilisele reaalsusele, mis oli tahes-tahtmata nende suhtes koloniseeriv, inimest allutav ja tema käitumismudeleid hirmu läbi moondav.<sup>18</sup>

Ent postkoloniaalse ja postsotsialistliku aegruumi vahelisi vastuolusid tuleb tunnista veelgi. Esiteks pole käsitletava aja eesti kultuuriruum “impeeriumijärgne” ja teiseks polnud nõukogude mõjul sünmail domineeriva rolli. Viimane aspekt on ühtlasi peamine eeldus ühele siinse kirjutise põhipostulaadile. Nimelt oli ENSV perioodil konservatiivse rahvuskultuurilise alge ja koloniseeriva nõukogude (nii poliitilise kui ka eluolu) standardi kõrval kolmas väga tähtis kultuuri kujundav jõujoon euroopalike, läänelike väärtuste küllaltki kriitikavaba ülevõtmine. See on tõik, mis välistab ENSV kultuuriruumi kirjeldamise binaarse mudeli koloniseerijast (NSVL kui impeerium, mille parteiprogrammiline ideaalne lõpp-punkt pidi lisaks kommunismi kehtestumisele välja viima eri rahvaste täieliku assimileerumiseni tervelt kuugendikul planeedist) ja koloniseeritavast (rõhutav ja “algupärane” eesti kultuur, mis reageerib võõrvõimu kultuurisurvele tavapärase *résistance*-mudeli alusel, rahvuskooslusena “getostudes”, justkui kinnisilmi mingis *underground*’is toimides).

Eesti kultuuriruum on pigem nimetatud kolme jõujoone tšenter, kus ilmakaar “lääs” kannab vaikumisi uuenduslikku ja positiivset tähendust, “ida” stagneeruvat ja negatiivset tähendust ning nendevaheline keskvaatepunkt ehk minapositsioon rahvuskonservatiivset/tagasihoidvat tähendust; midagi valu-

likku, ühteageu ajaloomälist ja siit-ära-tahtvat, mida võiks kirjeldada sõnamänguga “kohalik kohatus”.

*Ida-Euroopa” on eelkõige lääneeurooplaste poolt välja töötatud arusaam. Seda, et me elame mingis spetsiifilises Ida-Euroopas, saime me teada alles piiride avanedes, kokkupuutel Lääne-Euroopaga.*

*Kuna aga Lääs oli (ja on) meie jaoks kultuuriline eeskuju, dominant, kehas (ja kehas) kultuurilist prestiiži, siis, nagu alati kultuuriajaloo on sündinud, võtsime me üle ka selle dominantse kultuuri mõisted ja arusaamad, muutusime ka iseenda jaoks idaeurooplasteks.*<sup>19</sup>

17 Tõsi, näiteks Spivak kutsub ühes intervjuus üles kirjutama “vastuajalugu” nii sajanditevanusele Briti impeeriumi kui ka Vene Föderatsiooni imperiaalsele ajaloole (“Järjekordne valdkond, mis jäänud jõupingutustest puutumata.”), ent tema enda kirjutiste kontekstis see üleskutseteks jääbki. Vt. G. C. Spivak, Subaltern Talk: Interview with the Editors (1993–1994). – The Spivak Reader. Eds. D. Landry, G. Maclean. New York, London: Routledge, 1996, lk. 297–298.

18 Seda lähtekohta esindab nt. ka 464-leheküljeline artiklikogumik “Baltic Postcolonialism”, mis koondab kolme Balti riigi uurijaid (eestlastest Tiina Kirss, Piret Peiker, Maire Jaanus ja Thomas Salumets). Et mõistet postkolonialism antud regiooni kohta enamasti ei kasutata, alustabki enamik kirjutajaid oma artikleid metodoloogilise põhiküsimusega antud teooriasuuna “rakendatavusest” Balti regiooni puhul. Kogu intellektuaalne aur läheb seega erinevale põhjendamistööle, miks on Nõukogude Liit kui totalitaarne süsteem käsitletav koloniseerijana. Karl E. Jirgens väidab retooriliste argumentide otsimisel koguni, et kuna Balti rahvaste kultuur on kujunenud eri koloniseerijate mõjude all aastatuhandete jooksul, on postmodernistlik paljususte diskursus (kuhu hulka kuulub ka postkolonialism) neile rahvastele lausa loomupäraselt omane. Vt. K. E. Jirgens, Fusions of Discourse: Postcolonial / Postmodern Horizons in Baltic Culture. – Baltic Postcolonialism. Ed. V. Kelertas. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, lk. 47.

19 T. Önnepalu, Ida ja Euroopa. – Diplomaatia 2005, nr. 22/23 (juuli/august). Minu sõrendus – A. T.

Võiks ju kohe vastu vaielda, et tsiteeritud sõnad kirjeldavad juba taasiseseisvunud Eesti kultuuriruumi, postsovetlikke üheksakümnendaid aastaid, mille grotesksuseni üleforsseeritud lääneorientatsioon polnud enam sugugi varjatud. Kuid kaheksakümnendatesse tagasi minnes on sama “lainetav” probleemistik selgelt täheldatav ka tollases sovetiseerunud kunstipildis, samuti animafilmis. Ida ja Lääs on mõttelised tsentrid, mille vahel eesti kultuur senini eksisteerib ja mille abil ennast defineerib. Seejuures pole kirjeldatud nn. kultuuriline kakskeelsus isegi erand, vaid pigem norm. Nagu öeldud, on kunstipildis selle vasteks Lääne hüperrealismi mõjude ja Idabloki uuema sotsrealismi keeruline suhe ENSV nn. slaidimaali (kunstiteadlase Sirje Helme lansseeritud neutraalsekõlaline mõiste) puhul; animatsioonis on aga sellise “kakskeelsuse” paremateks näideteks Rein Raamatu filmid “Põld”, “Suur Tõll” ja “Põrgu”, milles eesti kunstnike rahvuslik-mütoloogiliselt tõlgendatud pildikeel<sup>20</sup> kantakse üle rahvusvahelise suunilusega animafilmi meediumisse. Taustaks oli üks tugevamaid nõukogudeaegseid venestamisperiode<sup>21</sup>, mis sai poliitilisel tasandil lõpliku vormistuse 1978. aastal.<sup>22</sup> See tõstis seitsmekümnendate aastate algupoolega võrreldes senisest enam esile küsimuse loovisiku rahvuslikkusest, asendades tema positsioneerimise lihtlabasel lääne- ja idasuunalisel väärtushinnangute skaalal hoopis vastutusrikkama küsimusega rahvuse püsijäämisest. Kui 1968. aasta “Praha kevad” oli vaid kaugem õppetund NSVL võimuladviku jäikuselt, siis seitsmekümnendate lõpust tundis

**20** Võib väita, et nii Kaljo Põllu, Jüri Arraku kui ka Eduard Wiiralti laialdane populaarsus oli 1980. aastateks välja joonistunud just “eesti” kunstniku määratluse kaudu, mis tähendab sovetiseerunud

ametlikus kunstipildis rahvuslikult positsioonilt kõige positiivsemat võimalikku hinnangut. Põllu esimene soome-ugri temaatikast lähtuv graafiline sari “Kodalased” algas 1976. aastal ehk samal aastal, kui ilmus Lennart Mere raamat “Hõbevalge” ning kummagi ideoloogilist tähtsust on rahvuslikust vaatepunktist raske alahinnata. Arraku rahvuslik-religioosset omamüüti on tarmukalt jäädvustanud Tõnu Aru, kes 1978. aastast peale on teinud kunstnikust ligi paarkümmend portreefilmi (2006. aasta sügis-talve seisuga loetlesin neid kokku 17), millele lisanduvad lugematud esinemised näitustel, artiklid ja reproduktsioonid. Mark Soosaar väntas 1977. aastal Wiiraltist täispika portreefilmi “Maised ihad”, mille tarbeks sai koguni loa külastada Pariisi, sest eesti ühe enim müüdüd graafiku loominguga heljus ümberlukkamatu “rahvusliku arde” oreool (emigratsioonis surnud kunstniku loominguga rehabiliteerimisele ENSV kunstipoliitikas pandi alus juba 1950. aastate lõpus, käsitledes teda realistina). Mingis mõttes Soosaare jalajälgedes käinud Rein Raamat elas Wiiralti-ainelist “Põrgut” lavastades Pariisi Pèrè-Lachaise’i kalmistul Wiiralti hauakivi kujundanud Maire Männiku ateljees, kes võõrustas okupatsiooniaastatel tuntud eesti avaliku elu tegelastest lisaks juba mainitud Soosaarele ka Lennart Merd ja mitmeid teisi kirjaniikke. (Vt. L. Kärk, Pariisi taeva ja eesti katuse all. – Postimees 5. VI 1999.)

**21** Keskvõimu haarde tugevdamise eesmärk avaldus ka üleliidulises filmipoliitikas. Selle üheks väljendusks oli 1979. aastal Moskva Goskino otsus nõuda vabariiklikelt animatsioonistuudiotelt senisele kirjanduslikule stsenaariumile lisaks kunstniku tööeskiise ja joonistuslikke stsenaariume ehk pildiridasid (ingl. *storyboard*), et filmi valmimisprotsessil rohkem silma peal hoida ja kindlustada lõpptoote vastavus varem Goskinos heaks kiidetud kirjalikule filmikäsitlusele. – Vestlus Silvia Kiigeaga 4. III 2003 (märkmed autori valduses); vt. ka C. J. Robinson, *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*. Tallinn: Varrak, 2003, lk. 102.

**22** “Eestis algas kakskeelsuse propaganda jõuliselt 1978. aastal. 19. detsembril 1978 võttis EKP Keskkomitee vastu salajase otsuse vene keele õpetamise parandamise ja vene keele osatähtsuse tõstmise kohta Eestis. Selle salajase otsuse 30 punkti näevad ette privileege vene keele õpetajatele (võrreldes teiste keelte õpetajatega), vene keeles kirjutavatele kirjanikele jne. Otsuse mitu punkti sisaldavad otsese keelelise diskrimineerimise elemente.” – M. Hint, *Keel on tõde on õige ja vale*. Tartu: Ilmamaa, 2002, lk. 96.

Eesti NSV kultuuripoliitika selget nihet venestamise suunas iga kohalik. Kuid see olukord ei tähendanud automaatse reaktsiooni-na kogu eesrindlikuma visuaalkultuuri muutumist “rahvuslikuks”, vaid jätkuvaid muundusi ja mutatsioone kõigis kolmes suunas. Sest ka suletud ühiskonnas elavate eesti kunstnike orientatsioon Läände ei olnud 1970.–1980. aastatel piinlikult varjatud, kuid ammuigi mitte ka üks-üheselt jäljendav, vaid taandus isikupära esiletõstmise kaudu enamasti valikuliseks, puhtesteetiliseks ning oli oma kaasaegse Lääne kunstiavangardi vasakpoolseid juuri pimedalt eitav.

Paratamatult tekib sellise lähenemise puhul küsimus kunstiteose adressaadi tajumisest kunstnike/filmitegijate poolt – kas justkui mitmele isandale tehtava loominguga kaasnev autoripositsiooni skisofreeniline lõhestatus on pseudoprobleem või mitte? Ja millele saab uurija toetuda? Kui kirjalikud, nn. ametlikud allikad ei anna piisavat ülevaadet ning asjaosaliste endi mälestused (kui neid üldse soostutakse avaldama) on paratamatult tendentslikud, looritatud uuema ajastu nõudmiste ja eelduste filтритеga?

*Postkolonialismi keeleprobleemistik on seotud eeskätt suulise/kirjaliku keele dihhotoomiaga. Eriti siis, kui kolonialismieelne omakultuur oli suuline ja koos kolonisaatoritega tuli kirjalik kultuur.*<sup>23</sup>

Probleem, millele postkolonialismi üks provokatiivsemaid “maaletoojaid” Tiit Hennoste tsiteeritud lõigus viitab, on seotud elutõega, et võõrvõim toob lisaks muule vallutatud maa-aladele alati kaasa oma ametliku keelekasutuse, vallutaja kõnepruugi, mis muudab ka omakultuuri korrumppeerunuks. Koloniseeritaval tekib vajadus oma “reostatud” keele sees valetada, hämada, kasutada jutumärke ja olla lõpuni umbmäärane. Paljuvii-

datud nõukogudeaegne “ridade vahelt lugemine” nii kirjanduses, kunstis, kinos, teatris kui ka ajakirjanduses tähendab sõna-sõnalt seda, et ei loeta teksti iseenesest, vaid projitseeritakse tähemärkide vahele lugeja ootused. Need ootused on seejuures piisavalt iseiseisvad, et tekkida ka autori tahtest hoolimata, kuid samas siiski piisavalt määratletud kehivatest tabudest, n.-ö. tsensuurist möödahilimise kohustusest. Fakt on see, et nõukogudeaegne kultuur sisaldab kaasaegsete meenutustes alati nagu midagi muud, kui välja näitab selle objektiivselt tajutav pealispind.<sup>24</sup>

Ida-Euroopa postsotsialistlike maade kunstiajaloo tsoonides tuleb enamasti rahulduda kultuurilise kohanemise loogikaga. Nagu korduvalt väidetud, on Ida-Euroopa Lääneriikide silmis kehandina endiselt “artikuleerimata, “mitte-kohal-olev” ... ja tema hilinenud füüsilisus on alati taandatav mingile spetsiaalsele kontekstile (poliitilisele, traditsioonilisele, etnilisele jne.)”<sup>25</sup> Teisisõnu on endise Idabloki kunsti vormiline sarnasus Lääne kunstiga isegi teatavaks takistuseks esimese inkorporeerimisel Lääne modernismi

<sup>23</sup> T. Hennoste, Eesti kirjanduse keelest modernismi, postmodernismi ja postkolonialismi taustal. – Vikerraar 2000, nr. 7, lk. 75.

<sup>24</sup> Kirjanik Mati Unt ütles 1990. aastal antud intervjuus enda kirjutatud stsenaariumide kohta kangelaskommunistide teemalistele filmidele “Surma hinda küsi surnutelt” (1977) ja “Saja aasta pärast mais” (1986), et hoolega vaadates on “...selge, millest jutt, kuigi see pole seal verbaalselt välja öeldud. [...] Sest paradoksnel olukord oli ju selles..., et kuna tegelikult oli ühiskonda võimatu kritiseerida, see lihtsalt ei läinud läbi, siis ega otse keegi ei kritiseerinudki. [...] Ja nii tekkisidki sellised perverssed paradoksid, et Eesti Vabariigi salapolitsei kaudu püüti vihjata KGB-le, eks ole ... See võib praegu tunduda perversne, aga intelligentne inimene pidi neid asju mõistma kui koodi. Ja mõistiski.” – R. Neimar, Vastab Mati Unt. – TMK 1990, nr. 4, lk. 6.

<sup>25</sup> B. Kunst, Politics of Affection and Uneasiness. – ...maska: Dance and Politics 2003, Vol. XVIII, nr. 5–6 (82–83), lk. 27–30.



ajalukku, sest see vändunud peegelpilt ei lase Lääne-Euroopal võtta Ida-Euroopat eksootilise Teisena, vaid ebamugava ja alati kõrval viibinud sugulassubjektina, kes ühelt poolt tunneb ennast Lääne väärtushinnangutes sama koduselt kui Lääs ise, ent teisalt on võimeline neid hinnanguid tajuma ka “võõrana”, neid vastavalt oma vajadustele moonutama ja ise muteeruma.

Olukord, kus eeskju andev tsender on alati “mujal”, taandub ka Baltimaade lähikunsti ajaloo puhul lihtsustatuna tegelikult vaid kaheks lähenemisvõimaluseks. Esiteks: Läänest vaadatuna Baltimaade jaoks alandava perifeeria–keskuse mõjuskaala vaikimisi välja joonistamine Ida-Euroopat Kesk-Euroopaga võrreldes<sup>26</sup>; ja teiseks: endisest Idablokist vaadatuna võrdsete erinevuste toonitamine – mõttekäik, mis põhineb kunsti ja poliitika otsustaval vahekorral just sotsbloki maades<sup>27</sup>. Viimane lähenemine võib aga jääda tühjaks üleskutseks, kui puudub adekvaatsem sõnavara postsotsialistlike maade kultuuripärandi iseärasuste kirjeldamiseks.

Eesti kirjandusuurimuses on juba eelnevalt välja toodud üsna palju metodoloogilisi eriarvamusi postkolonialismi mõttesuuna kohalikele oludele rakendatavuse asjus.<sup>28</sup> Eri kirjutajad on vastavalt oma spetsiifilistele huvidele kasutanud postkolonialismi “laene” muidugi erinevatel eesmärkidel, kuid siinses käsitluses on oluline tõdeda vaid ühte samasust. Kõik viidatud eesti autorid on seni olnud postkolonialismi globaalse haardega tekstimassiivis subjektiivselt valikulised, ennetavalt tõrjuvad selle kultuurimudeli kohaliku konteksti kriitikavaba ülekantimise suhtes ja tõdenud valitud märksõnade või mõttemallide argumenteeritud kasutamist kui ainuvõimalikku meetodit postkolonialismiga suhestumisel.

Tiit Hennoste on postkolonialismi puhul propageerinud vaid selle mõttesuuna mõnin-

gate võtmemõistete (ambivalentsus, hübriidsus, mimikri jne.) kasutuskõlblikkust eesti kultuuri, kitsamalt tegelikult eesti kirjanduse käsitlemisel. Nende sõnastikupärase kasutamine võib anda uuritava materjali osas enamat selgust, ei muud.<sup>29</sup> Tiina Kirss on olnud süsteemsem, pidades postkolonialismis esinevate generatiivsete mõistete rakendamist vaid üheks lähenemisnurgaks (lugemispraktikate ja rahvusküsimusi narratiivseina käsitleva vaatlusviisi kõrval)<sup>30</sup> ja näitlikustades, et postkolonialistlik kriitika võib mõõndustega sobida analüütilise paradigmana nii eesti kui ka baltisaksa kultuuri ajalooliste suhete, noorestlaste Euroopasse pürgimise või nõukogude järelkolonialismi uurimiseks<sup>31</sup>, kuid ka tema piiritleb postkolonialismi empiirilise testimise valdkondi tekstiliselt, s.t. ennekõike kirjandusega. Epp Annus on eesti kirjanduse uurijatest olnud postkolonialismi “võõrapärasuse” deklareerimisel kõige kategoorilisem, postuleerides Eesti NSV üle teoretiseerides erinevalt Kirsist ja Hennostest selgelt: “Nõukogude okupatsioon tekitas kahtlemata hübriidse poliitilise olukorra, kus segunesid partei ettekirjutused ja terve mõistuse hää, samuti oli tegemist põlisrahvuse alumisega võõrvõimule. Ent kultuurilisest vaa-

26 S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, lk. 3.

27 S. Helme, *Erinevad modernismid, erinevad avangardid*. – *Kunsteiteaduslikke Uurimusi* 2006, kd. 15 (1–2), lk. 24–25.

28 Olulisemate postkolonialismi teemat vaadelnud eesti autoritena võib mainida Tiina Kirssi, Epp Annust, Tiit Hennostet ja Piret Peikerit.

29 “Alguses oli mõte kirjutada lugu, mis seoks postkolonialismi ja eesti kirjandust. Katseid seda vormida mingiks tervikuks ma tegelikult ei teinudki. Panin alguses kirja tükke ja tükikesi ning kirjutasin põhimõttelisi seletusi mulle olulisena paistvate mõistete juurde...” – T. Hennoste, *Postkolonialism ja Eesti*. Väga väike leksikon. – *Vikerkaar* 2003, nr. 4/5, lk. 85.

30 T. Kirss, *Rändavad piirid*, lk. 675.

31 T. Kirss, *Rändavad piirid*, lk. 681.

tepunktist oli see olukord tüüpilisest koloniaal-situatsioonist väga erinev.<sup>32</sup>

Ka nõukogude filmi- ja kunstiteemaliste ajaloosüsteemide libedal jääl liikudes ei tohiks seega argumentatsioonilaiskust enesele lubada, kuigi küsimus, miks kasutada ajastu puhul mõisteid “ambivalents”<sup>33</sup>, “hübriidsus”<sup>34</sup> või “kultuuriline kakskeelsus”<sup>35</sup>, peaks olema seniõelduga piisavalt selgelt vastatud. Anastatud etnose kultuurimärkidel on oma kaasajas alati teatavad poliitiliselt laetud tähendused, olgu tegemist Arraku või Põllu (kujutava) kunstiga näitusesaalides või Raamatu ja Pärna joonisfilmidega kinos ning televisioonis. Teatav osa koloniaalsurve all loodud kultuurist on alati koloniseerija jäljendamise tagajärjel tekkinud pettevärvuse, rünnakute eest kaitsva mimikriga looritatud. Kuid nagu korduvalt viidatud, on küsimus just hilisemate interpreteeringute paratamatu kallutatuse vältimises ja mustvalgete lugemismudelite puudumises. Ilmselt on see “ebakodusus”, mis tekib Baltimaade kultuuriajaloos mõne poliitilises mõttes ambivalentse minevikumärgiga kohtudes, vältimatu ja püsiv, kuid ühtlasi “väljastpoolt” (nüüd juba mitte Moskvast, vaid Euroopast ja Ühendriikidest) automaatselt omaks võetud väärtushinnangute ehk mõtlemis- ja käitumisreeglite tagajärg. Nimetada seda protsessi järjekordseks eestlaste “enesekolonisatsiooniks” oleks liialdus, kuid väikene tõde oleks säärases diagnoosis olemas sellegipoolest. Ühel või teisel määral peavad kõik postkolonialismi võtmes kultuuriuuringud arutluse alla võtma Lääne valgustuse modernsusprojekti, võimaldamaks kokkuvõttes käsitleda Lääne suuri narratiive relatiivsena.<sup>36</sup> Ambivalents, millest siinkohal räägime, on seega kehtiv kahel paralleelsel moel. Esiteks kehtis see ebamugav ambivalentne tunne – nagu Homi Bhabha määratleb: “peaaegu, aga mitte päris”<sup>37</sup> – igapäevase reaalseadina Ees-

ti sotsialistlikus minevikus, sest Eesti lähiajaloomudelid on teatavasti täis nii “pooldisidentide” kui ka komparteis “eesti asja ajanud mehi” ja mitmelgi juhul pole põhjust kahelda vastavate lausungite siiruses. Ent teisalt kehtib see ambivalentne tunne ka “mälujälgedega” opereerimisel kaasajas – taas-

32 E. Annus, Homi Bhabha ja eesti lugeja. – Vikerkaar 2003, nr. 4/5, lk. 141.

33 Mõiste ambivalents enimlevinud definitsioon pärineb Homi Bhabhalt, kes kasutab seda enamasti koos mõistega mimikri, märkimaks koloniaalse diskursuse lõhestatust ja kahevahelolekut. Bhabha üks postulaate on, et eduka koloniaaldiskursuse kehtivuse tarbeks on vaja järjepidevalt toota ja tekitada erinevust, mis ei paistaks nii väga silma, kuid mis aitaks siiski piisavalt selgelt eristada “alamat” kolonisaatorist. (H. K. Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*. – H. K. Bhabha, *The Location of Culture*. London: Routledge, 1995, lk. 85–86; 88–91.)

34 Ka mõiste hübriidsus üks tarmukaimatest rakedajatest postkolonialismi võtmes on Bhabha, kuid erinevate kreoolkultuuride kohta on seda kasutatud kultuuriantropoloogias mitmel pool varemgi. Bill Ashcrofti jt. arvates on nii hübriidsus kui ka ambivalents kohati vägagi vajalikud võtmemõistened. “Just need kaks kontsepti (ambivalents ja hübriidsus) on olnud keskse tähtsusega neile uurijatele, kes soovivad kritiseerida lihtsustatud, binaarseid definitsioone vastupanuliikumise ehk *résistance*-kirjanduse kõneregistris.” (B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London, New York: Routledge, 2002, lk. 205.)

35 Postkolonialistlikes tekstides esinevad mõneti sarnases tähenduses mõistened pidžin- ja kreoolkeelsus, kuid nende väljendite algkeele ja koloniaalvõimuga kaasnenud uuskeele ülimalt läbipõimunud suhte tähendusväli ei vasta okupatsioonija eesti kultuurile, mis suutis NSVL-i tingimustes poolesaja aasta jooksul edukalt säilitada juba 20. sajandi alguseks üsna väljakujunenud kultuurilise iseärasuse, “omakeelsuse”. Seetõttu olengi eelistanud väljendit kakskeelsus, mis viitab jäigemale n.-ö. ametlikule ja mitteametlikule kultuurilisele keelekasutusele ENSV ajastul ja aitab neid paradigmasid omavahel eristada.

36 P. Peiker, *Ida-Euroopa kirjandus postkoloniaalset vaatenurgast*. – Vikerkaar 2005, nr. 10/11, lk. 144.

37 H. K. Bhabha, *Of Mimicry and Man*, lk. 91.

tatud omariikluses võib mõnest sovetiaja kultuurimärgist kõnelda ühteagegi nii “kangelas-kirjanduse” kui “bordelliajaloo” tekstiregistris, mis esmapilgul tunduvad teineteist välistavat<sup>38</sup>. Tekkiv rahutus, ärevus ja äng ambivalentsi ümber aga lähtub protsessist, millega konstrueeritakse võõrast, Teist – ja see ongi fundamentaalseks aluseks vastuolule, mis avab koloniaalse diskursuse võimalusele sisemiselt lõheneda, killustuda<sup>39</sup> ja võimaldada seeläbi erinevusi.

Kui veel rääkida üldistavates kategooriates, siis on oluline välja tuua postkolonialismi lugemispraktikate üldine suhe aega ja selle ülesmärkimistöösse kokkuleppeliste “pöördeliste” ja “murranguliste” ajaloodaatumite näol. Nagu on juba osutanud Tiina Kirss, ei tähenda määratlus “post-“ ehk “järel-“ või “pärast” sisulises plaanis eeldust, et postkolonialismi võtmes saaks/tohiks käsitleda pelgalt poliitilise impeeriumi lagunemisele vahetatult järgneva ajastu kultuurimärke – pigem laotub kultuur, nii nagu seda nähakse läbi postkolonialismi tekstimassiivide, ikkagi kindlalt dateeritavatest piirimärkidest (Eesti taasiseseisvumine 1991. aasta augustis, Berliini müüri langemine 1989. aasta 9. novembril jne.) ajaskaalal aastate jagu nii tuleviku kui mineviku suunas.

*“Enne” ja “pärast” ei oma mingeid selgeid diskursiivseid piire. Kui kolonisaatori ja alluva kultuurid on koloniaalses kultuurisituatsioonis lahutamatu põimunud, siis ka režiimimuudatus ei too kaasa mingeid maagilisi eraldumisprotsesse. Samas pesitseb alternatiivne koloniaalrežiimi “järgne” seisund juba enne kolonialismi hääbumist või kukutamist nii kolonisaatori allasurutud soovides ning tungides kui ka alamrahva poolt tekitatud tõrjediskursustel (counterdiscourses) tuginevatel kultuurivormidel.<sup>40</sup>*

Lihtsamalt öelduna on igasuguse impeeriumi (Vana-Rooma ajal välja kujunenud riigivorm, mis on 20. sajandi lõpuks vähemasti Euroopa, Põhja-Ameerika ja suurema osa Aasia kontekstis aegunud puhtalt ajalooliseks, mitte reaalspoliitiliseks mõisteks) arenguperspektiivi tema enese võimalik lagunemine nagunii sisse kirjutatud ning seda protsessi ei saa adekvaatselt kirjeldada, piirdudes vaid impeeriumi ülemvõimu katkemise (kahtlemata kokkuleppelise) kuupäevaga ja demokraatliku vabariigi tekkimise daatumiga. Mittefunktsioneeriv masin võib enne kollapseezumist hädapärast töötada aastaid, enne kui erinevad hõõrdefaktorid lõpliku läbipõlemise põhjustavad, ja seega on “masina huvides” ohtlikud hõõrdepinnad ennetavalt lokaliseerida ja nende vaheline surve vaigistada. Riskides lüüa segi loogiline ja hõlpsasti perioodideks jaotuv ajaloonägemus, saavad nii aga paremini nähtavaks need jõujooned, mis koloniaalvõimu enese sisemisi käärimisi ja vasturääkivusi tekitasid. Needsamad impeeriumisisesed vasturääkivuste jõujooned võimaldasid näiteks eestlastel perestroika käigus nõuda Moskva keskvalitsuselt kõigepealt fosforiidi kaevandamise lõpetamist, seejärel isemajandavat liiduvabariiki ning lõpuks Nõukogude Liidust väljaastumist ja Teise maailmasõja eelse vabariigi taaskeh-

38 “Eestis käib kangelas- ja bordelliajaloo kontseptsiooni võitlus. Praegusel ajahetkel, kus mõtte-, sõna-, südametunnistuse- ja liikumisvabadust siiski mingil määral on, jääb bordellikontseptsioon lõpuks peale.” (V. Made, *Ideaalid panteonis ja bordellis*. – Sirp 10. XI 2006.)

39 B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, lk. 101.

40 T. Kirss, *Rändavad piirid*, lk. 677.

testamist<sup>41</sup>, nagu oleks “vabaduseõunast” võetud amps suus kasvama hakanud. Näiteks kas ei olnud Priit Pärna 1987. aasta mais ilmunud karikatuur “Sitta kah!”, mida arutas oma istungil EKP Keskkomitee büroo, kunstniku vastukaja parasjagu käimasolevale nn. fosforiidisõjale – s.t. impeeriumi vaatepunktist pigem majanduslikule probleemile koloniseeritaval maa-alal. Tagantjärele tundub “Sitta kah!” olevat ühtlasi täpne võrdpilt impeeriumi lagunemisest, kuid karikatuuri ilmutumishetkel järgnes sellele pelgalt keskondlik, looduse puutumatus ja maavarade säilitamist toonitav retseptsioon (ja ehk sai ka lisatoetust mõni kuu hiljem avalikult välja käidud isemajandava Eesti NSV idee kui süütuim vabariikliku autonoomsuse vorm NSVL-i raames). Et NSVL paaril edaspidisel aastal väikeste liiduvabariikide üha suuremate majanduslike nõudmiste vahepeal justkui tühi kott kokku kukkus, oli ilmselt üllatus nii impeeriumile enesele kui ka tema “alamrahvastele”. Kindlasti ei olnud see protsess seletatav vaid eespool visandatud vastupanumudeli abil, n.-õ. eestlaste, lätlaste, leedulaste jt. liidurahvaste “orjaõöst” ärkamisena ja “kurja kuninga” kukutamisena. Pärast glasnosti-poliitika kehtestamist võimaldas Nõukogude impeerium juhtida keskvõimude tähelepanu teatavatele puudujääkidele regionaalsetes küsimustes, kuna sajandi alguses Lenini poolt välja kuulutatud teekond kommunismini ei olnud 1980. aastateks lõppenud ja Moskva seisukohast tuli maantee piltlikult öeldes parteiprogrammi täitmiseks ümber ehitada (vene *непечпouмь*). Olgu gi et vaid retoorilisel poliitplakatite tasandil, aga haiguste ravi tuli tagada, alkoholism tuli ühiskonnast välja ravida, juhtkonnad välja vahetada, mõõdukalt kooperatiividel põhinevat turumajandust lubada jne.

Samas olid Ida-Euroopa rahvaste silmad jätkuvalt pööratud kapitalistliku Lääne suu-

nas, sealt võeti peamised eeskujud ja mudelid. Ka ENSV kultuuriruumi puhul võib üsna mitme argumendi toel väita, et NSVL mängis küll üdini negatiivse poliitilise kolonisaatori rolli, kuid Venemaa kui kultuuriline kolonisaator 1980. aastate keskpaigaks enam eriti edukas ei olnud. Kultuuriline dominant Eesti jaoks oli siis, oli tegelikult juba aastakümneid olnud ja jäi ka edaspidi teisele poole raudset eesriiet. Üheksakümnendatel elas kogu ühiskond seetõttu surmkindla seaduspärasusega läbi läänelike väärtuste kriitika vaba ülevõtu, alates ultraliberaalse kaubikapitalismi läbipõdemisest kuni kiirete, ja tõepoolest efektiivsete liitumiskavadeni NATO, Euroopa Liidu ja bloki ühisrahaga.

*See Euroopa janu teise “omasuguse teise” järele tuleb osalt ilmselt ka sellest, et kuhu ta ka ei vaataks, leiab ta eest vaid iseenda. Euroopa tsivilisatsioon on olnud viimaste sajandite jooksul niivõrd edukas, et on domineeriva kultuurimudelina levinud üle terve maakera.*<sup>42</sup>

Nagu eespool viidatud, pole kohalikus kirjandusteaduses seatud kahtluse alla väidet, et postkolonialismi pakutav mõtteraamistik haakub üsna hästi 19. sajandi lõpukümnete ja 20. sajandi alguse rahvusliku eneseteadvuse tõusu, nooreestlaste ja kas või ka-

41 Taasiseseisvunud Eesti Vabariigi põhiseaduses viidatakse 1920. aasta Tartu rahu riigipiirile, mis on juba iseenesest konstitutsioonide puhul harukordne nähtus, lisaks vastuolus 1975. aastal Euroopa Julgeoleku- ja Koostöökonverentsil Helsingis kinnitatud kokkuleppele seista vastu Teise maailmasõja järel paika pandud piiride muutmisele. Samas tuleb võtta arvesse, et pärast Berliini müüri langemist oli diplomaatilistes ringkondades ilmselt raske rääkida külma sõja aegse konsensusliku “stabiilsuse” säilitamisest maailmakaardil.

42 T. Önnepalu, Ida ja Euroopa.

dakasaksluse teemaga.<sup>43</sup> Dominantse (euroopaliku) härraskultuuri ja koloniseeritava maa-rahva ehk Teise suhted sobituvad postkolonialismi mudelisse, seda ka Eesti vabariigi hilisematel tekkeaastatel. Kuid ENSV puhul on ajaloolastel ja uurijatel kahtlemata lihtsam (ja isamaalisem) ekspluateerida tavapäraselt *résistance*-mudelit, mis taandab siinsed nõukogude aastad kahe vastasmängija kokkupõrgetele – võõrale sissetungijale Idast, Moskva keskvoimule ning sellele vastu hakkavale paiksele eesti kultuurile. Eesti kultuur kui puhtregionaalne määratlustekimp sirutub säärases vaatlusraamistikus alati tuhandete aastate kaugusele minevikku<sup>44</sup> ning on seega nii “kohalik”, kui üks kultuur üldse olla saab. Nii on ka ENSV kultuuriruumist rääkides hõlp väita, et nende aastate rahvuslik-konservatiivse suunitlusega loome oli ühemõtteliselt vastuhakk sovetlikule kultuurile. Kaheksakümnendate alguses ideoloogiliselt kahtlasena ENSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudist vallandatud Rein Ruutsoo kirjeldas veel üheksakümnendate keskel oma palju vastukaja pärvinud artiklis “Nõukogude Liidu provintsist Eesti rahvusriigiks”<sup>45</sup> taasiseseisvumiseelset ühiskonda kui atomiseerunud paika, kus mehhaaniliselt kokkupandud etnilised kogukonnad teineteise jaoks võõra kultuuri surve all “getostusid”, kus puudus koloniseeritavate ja kolonistide ühine kultuurilis-mentaalne kommunikatsiooniväli<sup>46</sup>. Ruutsoole vaidles aga juba siis osaliselt vastu eesti pagulastaustaga Soome publitsist ja poliitik Juhan Talve, kes poetess Viivi Luike tsiteerides tõi okupatsiooniajastus välja olulise kümnendina 1960. aastad, kui väärtushinnangud koloniseerija ja koloniseeritavate vahel hägustusid, kui “Eestist sai lõpuks ENSV”.<sup>47</sup> Ka Eesti viimaste aastate kultuuriteooria pakub kirjeldatud mustvalge lähenemise asemel siiski märksa paindlikumat kohanemiselooikat<sup>48</sup> paljastavat vaatlusviisi.

*Koloniaalvõim on produktiivne niivõrd, kuivõrd ta toodab hübriidsust, või teisiti öeldes, koloniaalvõimu produktiks saab olla vaid hübriid. Hübriidsus pöörab ümber koloniaalse eituse mõju, koloniaalvõimu poolt mahasalatud teadmised ja kultuurilised kogemused sisenevad dominantsesse diskursusesse ja moonutavad selle autoriteeti. Tekib situatsioon, kus puudub kindel vastandumine, selgesti eristatav vaenlane, aga ka selge endapilt.*<sup>49</sup>

On tõsiasi, et “lahtised otsad” vastavad paremini kõikides “pehmetes teadustes” kriitilise mõtlemise aluseks olevale maailmanägemisele, mis rõhutavad raskelt määratletavaid sidemeid ja jõududevõrgustikke, taandades kõik lõppjärelused olemuslikult re-

43 T. Hennoste, Postkolonialism ja Eesti, lk. 96; T. Kirss, Rändavad piirid, lk. 681.

44 Enamik üldhariduskoolides kasutusel olevatest ajalooõpikutest märgib ära lakoonilise fakti, et Eesti alad on olnud soome-ugri hõimude poolt asustatud enam kui kümme tuhat aastat – tüüpiline näide rahvusmütoloogia kultiveerimisest, mida teostatakse informatsiooni valikulise väljastamise meetodil. Etnose püsivust rõhutav ajalooretoorika jätab samas enamasti märkimata, et selle kunagise üsna umbmäärase päritoluga inimasustuse n.-ö. geneetiline seotus – rääkimata kultuurilisest – “eestluse” kui puhtalt 19. sajandi rahvustekkelise protsessiga on enam kui kaheldav.

45 R. Ruutsoo, Nõukogude Liidu provintsist Eesti rahvusriigiks. – Vikerkaar 1995, nr. 2, lk. 44–54.

46 R. Ruutsoo, Nõukogude Liidu provintsist Eesti rahvusriigiks, lk. 48–49.

47 J. Talve, Keeruline tee problemaatilisse rahvusriiki. – Vikerkaar 1995, nr. 2, lk. 57.

48 Temaatilisel laiahaardelisemad, ehkki varjamatult kirjanduslookesked on olnud näiteks kogumikud “Kohandumise märgid” (Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002) ning “Kohanevad tekstid” (Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, TÜ eesti kirjanduse õppetool, 2005).

49 E. Annus, Homi Bhabha ja eesti lugeja, lk. 139.

latiivseiks. Tegelikult ei saaks ega tohiks ka mina selle kirjutise lõpuks kokkuvõtteks mitte midagi kindlat väita postkolonialismi “kasutuskõlblikkuse”, ENSV-aegse animatsiooni ega ka 1980. aastate kunstikultuuri kohta (kuigi tahes-tahtmata olen ma seda juba teinud). Ent kuigi selle kirjutise alapeatüki pealkirigi on sõnastatud küsimusena (ja nii see ka püsigu), ei saa siiski miski varjutada lõppjäreldest, et Eesti kultuuriuurimuste kontekstis võiksime põhjendatult rääkida vaid postkolonialismi mõistestikuga “flirtimisest”, kuid mitte “püsisuhtest”.

### Kaks näidet: Rein Raamatu “Suur Tõll” ja Priit Pärna “Eine murul”

Aastaks 1977 oli Eesti animatsioon tervikuna (s.t. nuku- ja joonisfilm) saanud 20-aastaseks<sup>50</sup> ning kujundanud enesele nõukogude filmipoliitikas soodsa maine. Oma olulisemate filmideni jõudis maalikunstniku haridusega režissöör Rein Raamat: valminud olid “Kütt” (1976) ja “Antennid jääs” (1977), tootmises oli “Põld” (1978). Samal aastal algas ka karikaturistina tuntuks saanud professionaalse bioloogi Priit Pärna karjäär filmilavastajana (“Kas maakera on ümmargune?”); tõsi küll, kinoinstantsides mitte eriti edukalt.<sup>51</sup> Kaks hipilikku lastefilmi lavastanud Ando Keskküla loobus joonisfilmist maalikunsti kasuks, nii et kümnendi alul joonisfilmidele kunstnikutööd teinud n.-ö. diplomeeritud kunstnikest jäi valdkonnas tegutsema vaid Rein Tammik. See tähendas, et kaheksakümnendatel tõusis esile vaid kaks nime: jätkuvalt kunstimaailmaga sidemeid otsiv Raamat ja süsteemivälise barbarina üllatav Pärn.

1980. aastal ekraanile lastud eesti vägilasmuistendi ainele “Suur Tõll” oli valmimisel kalleim Eesti joonisfilm, mille eelarve oli 81 000 rubla.<sup>52</sup> Selle sünge, rahvusromantilise hõnguga muusika oli komponeerinud

Lepo Sumera, filmi peakunstnik oli Jüri Arak. Riigiarhiivis paiknevatest “Tallinnfilmi” joonisfilmide toimetustest nähtub, et sel ajal maksis keskmine üheosaline ehk kuni 10-minutiline joonisfilm ümardatult umbes 30 000 rubla, mis tähendas, et ligi 15-minutilise kestvusega “Suur Tõll” sai tavalisest märgatavalt rohkem finantsilist määnguruumi. Selle maksumuse trumpas üle vaid järgmine Rein Raamatu lavastajatöö, kolm aastat hiljem üle kivide ja kändude valminud Wiiralti-aineline “Põrgu” – kaheosalise filmi esialgseks kinnitatud eelarveks 95 000 rubla<sup>53</sup>, mis võrdus enam kui kolme üheosalise joonisfilmi maksumusega. Säärase pretensioonika ja tehniliselt raske projekti tootmisse võtmist õigustas kinoinstantsides ilmselt vaid “Suure Tõlluga” kaasnenud mahukas preemiate nimemeri, mis sisaldas esimest auhinda ülemaailmsel animafestivalil Varnas (1981) ja muu seas ka Eesti joonisfilmi esmakordset äramär-

<sup>50</sup> Eesti animatsiooni 20-aastaseks saamise puhul ilmus kultuurilehes “Sirp ja Vasar” Moskva animatsioonikriitiku, kunstiteaduse kandidaadi Sergei Assenini üle kahe lehekülje ulatuv artikkel, mis tõstis esile positiivses mõttes eelkõige Rein Raamatu töid (S. Assenin, Pürgimine mitmekesisuse poole (Eesti multifilm 20-aastane). – Sirp ja Vasar 25. XI 1977). Sama autor kirjutas hiljem esimesena Eesti animatsioonist pikema käsitluse “Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest” (Tallinn: Perioodika, 1986), mis jäi omalaadseks ainsaks kuni 2003 ilmunud Chris J. Robinsoni raamatuni “Between Genius and Utter Illiteracy”.

<sup>51</sup> “Film tekitas suurt poleemikat tollases N. Liidus, sest nii polnud keegi harjunud nägema joonisfilmi. “See pole film, vaid liikuv graafika,” oponeeris tollane animatsiooni jupiter Fjodor Hitruk, nagu oleks “graafika” sõimusõna. Pärn tuli veidi enne õiget aega, aga ilmselt just sellepärast õigel ajal, ta sai seetõttu kogu tollase N. Liidu animafilmi uuendajaks.” (J. Ruus, Uuendaja Pärn. – TMK 1992, nr. 7, lk. 38.)

<sup>52</sup> Joonisfilmi “Suur Tõll” toimetik. – Eesti Riigiarhiiv (ERA), f. R-1707, n. 1, s. 1879, lk. 21.

<sup>53</sup> Joonisfilmi “Põrgu” toimetik. – ERA, f. R-1707, n. 1, s. 2186, lk. 18.

kimist mainekal Ottawa rahvusvahelisel animafilmi festivalil (1982, II auhind).<sup>54</sup> “Suur Tõll” sai vastvalminud filmide saatuse üle otsustavas esmases instantsis, “Tallinnfilmi” kunstinõukogus esmaülevaatuse järel kategooria “täiskasvanud vaatajale” (selle filmikategooria mittepornograafilises mõttes)<sup>55</sup> ja sellega hinnati juba ette filmi ekspordivõimalusi: “on jõutud vägilasmuistenditeni, millel on ka puhtinternatsionaalne väärtusfunktsioon”.<sup>56</sup> Samas koosolekuprotokollis 9. oktoobril 1980 viidatakse filmi saamisluгу selgitades ühtlasi selle lokaalsele suunilusele (joonisfilmistuudio toimetaja Silvia Kiik: “Tõll on rahva pärimustes koduloomise ja kaitsmise sümbol, kes ei jäta oma rahvast maha ka kannatuste ajal”) ning üks koosolekul viibijaist ütleb protokollimist arvestades üllatavalt otsesõnu, et “venestamisprobleemi on rõhutatud viimasel ajal”.<sup>57</sup> Filmiga seotud inimesed on hiljem meenutanud, et Rein Raamatul tuli Moskvas käia aru andmas seoses tõsinaljaka õnnetusega, kui filmi ilmutamisel muutusid ilmselt tehnilise praagi tõttu algselt lillakas koloriidis antud koonusekujulise peakujuga vaenuväed punasteks, jättes 1980. aasta Tallinna noorterahutusi ja sellele järgnenud nn. 40 kirja lugu<sup>58</sup> reaalspoliitiliseks taustaks võttes mulje, et lokaalne folkloorikangelane Tõll peksab filmis vene soldati kõrge tipuga mütsides ehk budjonovkates “punaseid”, nii et veri lendab laias kaares<sup>59</sup>. Väljastpoolt loeti filmi lisaks rahvuspoliitilisi konnotatsioone, mis süüdistuseks formeerununa kõlaksid lausa absurdilähedaselt: Raamatu sõnul panid keskkomitee “omad poisid” tähele, et filmis maharaiutud peaga Tõllu silmad on sini-must-valged.<sup>60</sup> Paralleel ENSV kunstipoliitikas selleks ajaks juba karastunud Jüri Arraku ühe eneseironilise ütlusega, et ta oli vene ajal vaid “koloriididissident”, on siinkohal kerge tulema.

Postkolonialismi võtmes “Suure Tõllu”

taolistest juhtumitest kõneldes on oluline märkida, et selliste võimudiskursuste suhtes ohtu nägevate interpreteeringutega ei kaasnenud asjaosalistele mingeid tõsisemaid karistusi; veelgi enam, “Suur Tõll” kujunes üheks (au)hinnatumaks Raamatu filmiks. Imperiaalne süsteem justkui tellis ise enda sisse mässu; tekitas tähendusi ja lubatu piiridest väljalekkeid ka seal, kus neid võib-olla ei olnudki; kontrollides võimaliku allumatuse olemasolu, testis tegelikult vaid iseenda võimu kehtivust ja potentsiaali tekitada alluvates hirmu.

Rein Raamat esines seega “Suure Tõllu” puhul kui eesti kunsti rahvuslik-konservatiiv-

**54** Auhinnatud Eesti multifilmid 1960–1984. Koostanud Luule Žavoronok. – TMK 1984, nr. 4, lk. 91.

**55** Joonisfilmi “Suur Tõll” toimik, lk. 16.

**56** Joonisfilmi “Suur Tõll” toimik, lk. 67.

**57** Joonisfilmi “Suur Tõll” toimik, lk. 67.

**58** “Avalik kiri Eesti NSV-st” oli 28. oktoobriga 1980 dateeritud ja nädal hiljem teele pandud kiri, millega 40 allakirjutanud eesti haritlast püüdis kaitsta eesti keelt ja mõne nädala eest massimeeleavaldustega välja astunud koolinoori nõukogude võimuorganite omavoli eest ning astuda vastu üldisele venestamissurvele. Vt. S. Kiin, R. Ruutsoo, A. Tarand, 40 kirja lugu. Tallinn: Olion, 1990.

**59** Talupojakavaluse musternäitena olevat Rein Raamat saatnud keskvalitsusse kinnitamiseks filmikoopia, kus filmis kasutatud punane värv oli külm ja sinakas (veidi violetne), üleliidulisse levisse olevat läinud aga teine, “sooja punasega” variant (vestlus S. Kiigega 4. III 2003).

**60** Vestlus Rein Raamatuga 8. IV 2002 (märkmed autori valduses). Et aga säärane süüdistus oleks olnud tõsine, näitab tuntud juhtum samast ajast, kui ERKI koolitee pidi mõneks ajaks lõpetama üliõpilane Andres Rõuk – põhjuseks ajakirjas “Looming” (1981, nr. 9) avaldatud luuletus “Silmades taevas ja meri...”, mille värsside esitähedest moodustus ülalt alla lugedes rahvustrikoloor. Ühtlasi on sini-must-valge luuletuse juhtum näide ebaõnnestumisele määratud katsest kehtivat süsteemi poliitilise sõnumiga lammutada, sest projekti intellektuaalne diapasoon piirub sõnaseadmiskusega ning jätab mulje, et sellise “ambrasuurile” viskumise võimalikud üldisemad tagajärjed allasurutud rahvuskultuurilise diskursuse suhtes on aktsiooni läbi viinud üksikisikul läbi mõtlemata.

se liini esindaja, kes “tõlkis” kohalikke rahvuslikke pärimusi ja “transleeris” valitud eesti kunstniku käekirja<sup>61</sup> rahvusvahelisse filmikeelde, olles omakorda Nõukogude Liidu kinopoliitikas juba karastunud filmilavastajana ambivalentse käitumise meister *par excellence*. Ja Raamat on seda ka ise tagantjärele tunnistanud, öeldes muu seas, et Eesti “animafilme iseloomustab mitmekihilisus. Enamasti ei ole antud ühest vastust, meie filme võidakse tõlgendada kui ambivalentseid kunstiteoseid, iga vaataja saab neid vabalt interpreteerida, kusjuures režissöör suunab teda, annab talle tõlgendamisvõimaluse.”<sup>62</sup> Ent kriitika pole sellist mängu mitme adressaadiga Raamatule tavaliselt andestanud ja tema linatõuseid ongi kiidetud pigem tagantjärele kui nende valmimismomendil.<sup>63</sup>

Aga miks valis Rein Raamat “Suure Tõllu” filmiprojekti ikkagi Jüri Arraku? Arrak oli ka filmi tegemises pigem taustarollis, luues filmile vaid tüübid ja foonid ning andes värvilahenduse, kuid muutub siinkohal huvitavaks kui omamütoloogilise kunstikutüübi musternäide, kes elab 1970.–1980. aastatel keset nõukogude reaalsust oma kultuurilises “elevalduutornis”. Arrak on hea näide okupatsioonaaastatel eestlaste jaoks eeskätt ideoloogiliselt olulise kunstniku kohta, kes iseenda personaalsesse väärtushinnangute maailma kapseldununa kujutas endast kollektiivse rahvustunde jaoks midagi äärmiselt olulist. Ta oli rahvuskonservatiivselt meeletatud kunstipubliku silmis justkui alati “ajunud eesti asja”, teinud “õigeid” eetilisi valikuid. Küsimus eesti kunstnikust ENSV tingimustes on tegelikult taandatav küsimuseks kunstniku vastutusest totalitaarses süsteemis, õigemini kunstniku vastutusvõimest oma allasurutud etnose (s)ees. 19. sajandini orjarahva staatuses rahvas vajas enesele ka nõukogude kultuuriperioodil kõige rohkem üksikuid mässajaid, sest mässus, mida ei saa

võita, vaid ainult kestvamaks muuta (remi-nistsentsid 700-aastase orjaöö rahvusmütoloogiaga on Arraku 1970.–1980. aastate kunsti tõlgendustes üsnagi äratuntavad), on tarvis ennekõike indiviide, kes üritust jätkaksid. Olukorras, kus potentsiaalsed rahvasid nagunii võimsamate jõudude poolt põlvili surutakse, saab omalaadse asendustegevusena iseenesest pühitsetud kunstnike ego-keskus ja nende loomingu järjekindlus. Kunstnik oli ennekõike isiksus, hallist mas-

**61** “Võiksin olla oma filmide kunstnik, aga kui ma näen, et mõne teise vorm on ilmekam ja sobivam antud idee lahendamiseks, siis hakkam vastava kunstnikuga läbirääkimisi pidama. [...] Tunnustatud maalikunstnikel või graafikutel pole aega süveneda kõikidesse filmi tegemise probleemidesse. [...] “Suure Tõllu” puhul tegi Jüri Arrak tüübid ja foonid; juures olid aga Heiki Ernits ja Valter Uusberg, kes omandasid Arraku stiili ja kompositsioonivõttet paari nädalaga. Kui meil oli pildirida paika pandud, siis tuli Arrak ja andis oma värvilahenduse, muutmata praktiliselt kompositsiooni, mille tegelikult olid loonud Ernits ja Uusberg minu juhendamisel. [...] Kuid see polnud otsetee, töötasime alguses ilma Arrakuta üle kahe kuu. [...] Meil oli Arrakuga juba mitu aastat varem olnud jutuajamine ning ta oli nõustunud seda tegema. Kui aga filmiga alustasime, oli tal mitu pannood pooleli ja ta ütles ära. Tundes, et oleme ummikteel, läksime Arraku käest nõu küsima. Arrak vaatas veerand tundi joonistusi ja ütles, et tuleb ja teeb selle ise ära. Kahe nädala pärast olid kõik tüübid valmis, nii nagu nad filmis on, ainult paberi peale joonistatud.” (R. Ruus, S. Teinema, Vastab Rein Raamat. – TMK 1991, nr. 5, lk. 10.)

**62** R. Ruus, S. Teinema, Vastab Rein Raamat, lk. 5.

**63** “Rein Raamatu loominguvõime Eestis on olnud mõnevõrra paradoksaalne. Peaaegu iga tema uus töö võetakse vastu tõrjuvalt ja mõistatahtmatult, kusjuures tavaliselt vastandatakse uut (“ebaõnnestunud”) tööd varasematele (“headele”). Alles pärast seda kui filmi on kõrgelt hinnatud nii nõukogude kui välismaine filmipublik ja kriitika ning Eesti ekraanile jõuab juba järgmine R. Raamatu linatõus, saab temast märkamatuks ja endastmõistetavalt meie animafilmi-klassika...” (M. Lotman, Tööd ja tegemised. Mõtteid Eesti animafilmist 1988. – TMK 1989, nr. 11, lk. 21.)



sist (*à la* tehasetöolistest, kolhoositaridest, traktoristidest ja teistest kommunismiehitatest) kõrgemal seisev oraakel, kelle nägemused olid rahvuskultuuri seisukohalt õigustatud ainuüksi oma individuaalsuse tõttu. Teatavasti koosneb Jüri Arraku ühe kuulsama nõukogude perioodi maali “Jüri võitlus lohega” (1979) sisuline allegooria esiteks nii konkreetse kristliku müüdi isikustamisest ja “kodustamisest” – sest pühak on muundunud eestipäraseks Jüriks ja draakon loheks – kui ka müüdi ümberkirjutamisest: Jüri pole lohet võitnud, vaid hoopis lohe on söönud ära kangelase, kes (millegipärast) ellujäänuna jätkab oma (lootusetut) võitlust draakoni keres, endast võitu saanud peletist odaga “seestpoolt õõnestades”.<sup>64</sup> Just säärase imago ja avaliku kuvandiga kunstnik osutus animarežissööri Rein Raamatu tõsikunstiliste püüdluste kontekstis parimaks valikuks. See oli valik, mis legitimeeris “Suure Tõllu” valmimisel Raamatut kohaliku kultuuriavalikkuse silmis ning tõi talle tänu Arraku visuaalse keele vormilisele eripärale loorbereid nii nõukogude kui muu maailma animaringkondades.

\*\*\*

Kui maalijaharidusega Rein Raamat flirtis oma lavastatud joonisfilmides tihti eesti kujutava kunstiga, siis teine 1980. aastate oluline filmilavastaja Priit Pärn jättis endast tahtlikult pigem autsaideri kuvandi, vaatamata sellele, et kümnendi algusest alates räägiti temast ka kui arvestatavast vabagraafikust. “Ka vormiliselt mõjuvad tema teosed üllatavatenä ja erandlikena”, kiitis graafikaspetsialist Jüri Hain Pärna vabagraafikat, mis esmakordselt oli koos joonistustega väljas Tallinna Kunstisalongis 1982. aastal.<sup>65</sup> 1984. aastal astus Pärn ka Kunstnike Liitu.<sup>66</sup> Avalikkuse silmis andekast karikaturistist ja humoristist andekaks filmirežissööriks kerkinud Pärn on siiski kinnitanud, et tema side-

med eesti kujutava kunstiga on äärmiselt nõrgad<sup>67</sup>, kirjeldades oma autoripositsiooni ENSV bürokraatlikus ja äärmiselt diplomikeskses kunstipoliitikas diletandina, kes on tulnud kõrvalt<sup>68</sup> ja kes pidi seetõttu end pidevalt teoga näitama. 1980. aastatel tegi Pärn ka iga oma filmi nagu viimast, sest paljud filmiprojektid jäid enamasti kinopoliitika tõttu realiseerimata või lükkusid määramatult edasi. Pärna sõnul läksid nõukogude ühiskonnas 1970. aastate lõpust kruvid kinni (nii majanduses kui ideoloogias) ja seda, mida tahtsid, teha ei saanud.<sup>69</sup> Osalt seetõttu astus Pärn ka filmikunstnikuna Kunstnike Liitu ja hakkas tõsisemalt tegelema graafikaga, mis tasakaalustas lasteraamatute ja -ajakirja “Täheke” illustraatori ning karikaturisti rolli.

Pärna filmograafias ilmneb lähemal vaatlusel teatav ebaregulaarne seaduspära, milles ebaedukad, pigem täiskasvanu retseptiooni eeldavad mänglevamad ja filosoofilised filmid vahelduvad edukate, festivalidel auhinnatud lihtsakoelisemate filmidega pigem nn. väiksele vaatajale. Goskinos läbikukatud Pärna filosoofilisele režissööridebüüdile “Kas maakera on ümmargune?” (1977) järgnes naljafilm “...ja teeb trikke”

64 “Süsteemi seestpoolt õõnestamine” kujunes eriti üheksakümnendatel avalikkuses laialt kasutatud apologetiliseks kõnekujundiks “punase” minevikuga Eesti kodanike retoorilises arsenalis, millega märgiti tavaliselt kellegi väidetavalt dissidentlikke või eestimeelseid tegusid nõukogude ajal, millele ei järgnenud samas reeglina mingeid parteilisi vmt. karistusi.

65 L. Kirt, Priit Pärn: “Olen tegutsev pessimist”. – Noorus 1984, nr. 12, lk. 18.

66 Väidetavalt nii ateljeepinna saamiseks kui ka seetõttu, et tema filmikavanditel ei läinud sel ajal administratiivses mõttes just kõige paremini (vestlus Priit Pärnaga 29. IV 2003, lindistus autori valduses), millest aga tegelikult terve see alapeatükk räägibki.

67 J. Ruus, Vastab Priit Pärn. – TMK 1986, nr. 1, lk. 7.

68 J. Ruus, Vastab Priit Pärn, lk. 5.

69 Vestlus P. Pärnaga 29. IV 2003.

(1978), mis oli ilmselt juba enne Goskino hävitavat hinnangut stuudioplaani võetud ja mis sai üheks tema auhinnatumaks filmiks. Tõenäoliselt tänu viimase edule lisandus Pärna filmograafiasse René Magritte'i tsitaatidega mehaaniliselt monotoonne "Harjutusi iseseisvaks eluks" (1980), milles ühe kaasaege kunstikriitiku sõnul "ei toimu üldse midagi,"<sup>70</sup> mõeldes öeldu all hoopis kiitust Pärna tõsinemisele animalavastajana. Ent siiski (au)hinnati seda lavastajatööd vaid XV üleliidulisel filmifestivalil Tallinnas 1982. aastal<sup>71</sup>, kuid üleliiduliselt esialgu mitte. Pärnal õnnestus taas teha autorifilm<sup>72</sup> alles siis, kui stuudio aastaplaani läks "Kolmnurk" (1982) – ehk üldse üks tõsisemaid Pärna filme, mis miksist justkui kinobürokraatia üle irvitades lähteainesena kokku Juhan Kunderi 19. sajandil kirja pandud muinasjutu "Ahjualune" ja ENSV Statistika Keskvalitsuse materjale abielulahutuste statistikast. "Kolmnurgale" oleks autori sõnul olnud loogiline järg "Eine murul", mida aga 1983. aastal tegema hakata ei õnnestunud. Seetõttu valmis Pärnal järgmisena pretensioonitu süžeeaga "Aeg maha" (1984), mis koondas "Tähekeses" ilmunud karikatuure ja oli jällegi üks festivalidel auhinnatumaid filme. See film "tuli teha, sest stuudiol pidi filmiühik käiku minema ja ma leidsin variandi, mis rahuldab nii ennast kui ka stuudiot," rääkis Pärn 1986. aastal, kui "Eine murul" ei olnud veel midagi.<sup>73</sup>

"Eine murul" kirjanduslik stsenaarium esitati Goskinole esmakordselt 1983.<sup>74</sup> Filmiplaan lükati kategooriliselt tagasi – "ei kunagi tehta sellist filmi", olevat Pärnale keegi Goskino ametnikest öelnud.<sup>75</sup> 1984. aastal pakkus stuudio veel kord sama stsenaariumi uue pealkirja "Pilt" all, kuid tekst tunti ära ja vastus oli taas eitav.<sup>76</sup> Goskinole pakuti filmi stsenaariumi edutult kolme aasta jooksul. Seda oli korduvalt veidi muudetud ja korduvalt oli filmikavand tagasi lükatud. Ent

1986. aastal vastalanud perestroika tuultes vahetus Moskvas Goskino peatoimetaja<sup>77</sup> ning veel mõned isikud osana laiematest ümberkorraldustest<sup>78</sup> terves Nõukogude Liidus ja Pärna mitmeaastase "olematu filmi" stsenaariumi lasti probleemideta tootmisse. Miks? "Tallinnfilm" selleaegse direktori Enn Rekkori hinnangul võis stsenaarium ka lihtsalt oma tavateekonnalt – stuudio, vabariiklik kinokomitee, Goskino – hälbida ja filmikavand läks Moskvasse ilma EKP Keskkomitee vastavate instantside allkirjadeta. "Tallinnfilm" stuudio sisesed allkirjad nimelt polnudki kogu stsenaariumi kinnitamise odüsseial niivõrd olulised kui näiteks ideoloogiasekretäri oma. Üsna sagedasti viskas filmi tootmisele kõikaid kodarasse just n.-ö. kohalik võim, kuna Goskinos suhtuti vabariiklike stuudiote tegemistesse selles mõttes vabamalt, et nõuti ainult valminud filmi, s.t. eelkõige toodet koos üldjoontes vettpidava "kunstilis-ideelise tasemega".<sup>79</sup>

70 J. Olep, "Kolmnurga" taustast. – TMK 1983, nr. 12, lk. 31.

71 Auhinnatud Eesti multifilmid 1960–1984, lk. 91.

72 Autorifilmina käsitan siinkohal vaid olukorda, kus lavastaja, stsenaarist ja peakunstnik on üks ja sama isik.

73 J. Ruus, Vastab Priit Pärn, lk. 12.

74 J. L. [Jaak Lõhmus], Kavandite sõnaõigusest. – TMK 1987, nr. 8, lk. 69.

75 Nii meenutab Pärn "Eine murul" saamislugu Hardi Volmeri lavastatud mängulises dokumentaalfilmis "Pärnograafia: mees animatsioonist" (Acuba Film, 2005).

76 Vestlus P. Pärnaga 29. IV 2003.

77 Vestlus S. Kiigega 4. III 2003.

78 "Elem Klimovilt, NSVL Kinoliidu uelt esimeselt sekretäriilt, küsis välismaa ajakirjanik: "Mis õieti toimus kineastide V kongressil?" – "Enamus, kes muutusi tahtis, sai avaliku ülekaalu vähemuse üle, kes muutusi ei soovinud," vastas Klimov. Olmeteadvus mõistab seda nii, et Kulidžanovi asemele tuli Klimov. Ajalooline teadvus ütleb: meie senine filmikunst ei rahuldanud." – J. Ruus, [Avaveerg]. – TMK 1987, nr. 5, lk. 3.

79 Vestlus Enn Rekkoriga 25. III 2003 (märkmed autori valduses).

Kuid ka üleliiduline ideoloogiline süsteem ise oli selleks ajaks oluliselt muutunud. Perestroikaeeelse ühiskonnakorralduse kriitika oli saanud uuendatud juhtkondade ametlikuks tellimuseks, tõestamaks “reformide-eelse” impeeriumi paigal tammumist, mis pühitseks sisse noorenduskuuri läbi teinud võimuorganite värsked lahendused ja otsused. Selles mõttes jäädi Nõukogude Liidus revolutsioonilooikale truuks kuni lõpuni. Nende mõtete kinnituseks räägib ka Rein Ruutsoo, kes on nimetanud stagnatsiooni ja perestroika vastandamist küsitavaks, retooriliseks demokratiseerimiseks: “Selline oli perestroika algatajate omamüüt, millega õigustati vajadust muutuste järele... [---] Stagnatsiooni rõhutamise oli vajalik, et legitimeerida ühe parteilise eliitgrupi asendamist teisega. Nomenklatuuripõhise võimukorraldusega ühiskondades nimetatakse ühe eliitgrupi asendamist teisega “revolutsiooniks” ja NSV Liidus hakati revolutsioonist kõnelema 1989. aastal.”<sup>80</sup>

Inimeste olmeteadvus käsitles impeeriumi perestroikaloosungiga ehitud ümberehituskavasid aga pigem apoliitilistena, poollubatud–poolkeelatud personaalsete vabanevistena. Trend oli juba mõne aastaga selgelt muutunud. Kuigi perestroika algne tagamõte võis tõepoolest olla liberaliseerimine ilma demokratiseerimiseta – Kremli keskvoimu illusioon, nagu oleks tõhus parteiriik võimalik ka ilma poliitilise terrorita –, tegi uutmine protsessi kaasnähtusena võimalikuks mitmesugused kodanikualgatuslikud ideed, mis mängisid Eesti taasvabanemises olulist rolli.<sup>81</sup> Kui näiteks 1987. aastal arutas skandaalset karikatuuri “Sitta kah!” EKP poliitbüroo, siis sai noomitusega karistada vaid selle ilmutanud nädalalehe “Sirp ja Vasar” vastutav toimetaja<sup>82</sup>, ent Pärnaga ei võtnud keegi isegi ühendust<sup>83</sup>.

*NSV Liidu Kinoliidu juhatus II pleenumil vastuvõetud uutes filmitootmise põhialustes on antud filmide praktilise vastuvõtmise õigus stuudiotele. Üleliiduline Kinokomitee kontrollib vaid filmide vastavust konstitutsioonilistele sätetele. Vabariiklikud komiteed ei tegele üldse filmide sisulise ja loominguilise küljega. Igal juhul tuleb Kinoliidu põhikirja punkt, kus on selgelt sõnastatud kineastide autoriõigused ja ette nähtud teed nende kaitsmiseks kunstiametnike ülemvõimu eest.*<sup>84</sup>

Viieks episoodiks jagatud “Eine murul” liigub tegelikult vaid ühe eesmärgi sihis, mis selgub vaatajale alles filmi lõpustseenis, kui neli groteskset peategelast, kes on oma episoodides hankinud eri asju tülgestavast sovetlikust ümbrusest, “kohtuvad” omavahel helgushetkeks, sulandudes Édouard Manet’ maailmakuulsa maali “Eine roheluses” (1863) tegelasteks. Filmil lõpustseenis, viiendas episoodis, selgub vaatamisel hajusana tunduva narratiivi rangelt matemaatiline loogika: esimeses episoodis hangib Anna õuna, mis kuulub maalile; teises episoodis otsib Georg samal põhjusel enesele riietust; kolmandas episoodis pole Bertal nägu (naeratust), et maa-

<sup>80</sup> R. Ruutsoo, Liberaliseerimine ilma demokraatiata. – Vikerkaar 2006, nr. 7/8, lk. 144.

<sup>81</sup> R. Ruutsoo, Liberaliseerimine ilma demokraatiata, lk. 150.

<sup>82</sup> Priit Pärna karikatuur “Sitta kah!” ilmus kultuuri lehes “Sirp ja Vasar” 1987. aasta 8. mail. Kaks numbrit hiljem ilmus “Sirbi ja Vasara” lühikroonika rubriigis nupp, kus mainiti, et EKP Keskkomitee büroo on oma istungil arutanud ühte karikatuuri ja määranud ajalehe vastutavale toimetajale (Ilmar Rattusele – A. T.) parteilise karistuse “kahemõttelise, poliitiliselt väära karikatuuri” avaldamise eest.

<sup>83</sup> Vestlus P. Pärnaga 29. IV 2003.

<sup>84</sup> J. Ruus, [Avaveerg], lk. 3.

lil esineda, ja neljandas episoodis hangib Eduard ametnikelt allkirja paberile, et kõigi tegelaste “maaliks sulandumine” saaks kindlas kohas toimuda (allkiri hangitakse seejuures filmitsensuuribürood matkivast kabineetist<sup>85</sup>). Tegu tehtud, keritakse filmilint lihtsalt tagasi realiteeti, kus valitseb muutuvate ausammastega (loe: sisevõitlustega parteiladvikus) totalitaarne riik, miilitsavormis hirm, kehvus, väljapääsmatus ja inimeste ühetaliliseks nivelleerimise ahistav surve. Filmi rõhutud tõsimeelsust aitas kahtlemata olulise faktorina mõjutada Olav Ehala muusika, mis oli komponeeritud ühemõtteliselt “intellektuaalsena” tajutud progressiivse roki võtmes – ENSV-s kolhoosipidudele ja nn. süldibändidele ideoloogiliselt vastanduvast popmuusika žanris. Kohati lausa ängistavaks muutuv minoorne korduv peamotiiv filmi heliribas demonstreeris ainuüksi oma kompositsiooniga, et “Eine murul” pole lihtsalt “multikas”<sup>86</sup>, vaid midagi hulga pretensioonikamat.

“Tallinnfilmi” joonisfilmistuudios mõnda aega toimetajana töötanud Jaan Ruus on aga filmikriitikuna väitnud, et kuigi “Eine murul” sai ajakirjanduses arvukalt kajastusi, ei ilmunud linateose läbikomponeeritusega võrreldes ühtegi samaväärset retsensiooni.<sup>87</sup> “Välismaal sai see kaheksa rahvusvahelist auhinna ja võib arvata, et paljus nähti toimingutes puhast absurdi ..., kui õieti oli tegemist puhakujulise sotsialistliku tegelikkusega.”<sup>88</sup> Ka mitmes kõnealusel filmist varasemas ja mõnes üksikus hilisemas Pärna linateoses immanentselt sisalduv ühiskonnakriitika on kakskeelsele ja ambivalentsele nõukogude kultuurimudelile omaselt looritatud visuaalsete puäntide või karikatuurikeele tulevargi alla, et film oleks loetav võimalikult laialtasandil. Säärane mitmeti loetav mimikri ehk autori poolt “pimesikumängus” tsensuuriga aastate jooksul omandatud esitusreeglite kogum soodustas ootuspäraselt publiku pealis-

pindsemat retseptiooni, kus ühiskonnakriitika sai vaatajate peades resoneeruda vaid filmi absurdinaljadest sügavamale sukeldudes – s.t. tajudes, et naeru taga on pisarad. Et peaaegu kaheksakümne date lõpuni kõike keelanud ja käskinud nõukogude filmitsensuur ideoloogilisi mõõdalaskmisi otsis, siis autorid neid kas teadlikult või alateadlikult oma teostesse ka panid – perversse paradoksina pole teatavasti olemas tähelepanelikumad ja autori tööpanust enam hindavat lugejat kui tsensor. Seetõttu on igati loogiline, et Eestist kadusid poliitilise alatooniga animafilmid niipea, kui selliseid linateoseid “tootev” ühiskondlik situatsioon olevikust lähiajalooks muutus ja Nõukogude Liit lagunes.

“Eine murul” on aga suutnud filmi valmimisjärgse retseptiooni suhtelisest ühetalilisusest hoolimata omandada taasiseseisvunud Eestis teatava kultuurilise ikooni staatuse, kuigi animatsioon ei kuulu traditsiooniliselt prestiižsete filmiliikide sekka ja filmi autor ei olnud seotud “kõrgete” kunstiliikidega, vaid eeskätt karikatuuriga. Linateost ümbritsev tähendusväli on seega tekkinud n.-õ. meediümiväliselt. Filmi tuntus põhineb pigem kontekstuaalsel ja lokaalsel poliitilise lähiajaloo taustal, kui on autonoomne, teosest endast lähtuv. “Eine murul” stseenides esinevad ajastuomased elemendid, nagu paneel- elamute standardsed snepperlukud, paberossid (“Север”), rublakupüürid, hoonesisene

<sup>85</sup> M. Valgemäe, *Et in Arcadia ego* ehk “Eine murul”. – TMK 1989, nr. 8, lk. 87 (ilmus ka ajalehes “Vaba Eesti Sõna” 23. II 1989, lk. 4).

<sup>86</sup> Kõnekeelne “multikas”, mis pärineb russismist “multiplikatsioon”, on viimastel aastatel õnneks taandumas, asjakohasemale terminile “animatsioon” ruumi tehes. Mõistete kujunemise kohta vt. lähemalt A. Trossek, Eesti 1970. aastate joonisfilm, lk. 12.

<sup>87</sup> J. Ruus, Uuendaja Pärn, lk. 38–42.

<sup>88</sup> J. Ruus, Uuendaja Pärn, lk. 38.

raadio ehk “NSVL sisetranslatsiooni raadio-kraap”, hallides toonides majad jmt. annavad teosele dokumentaalse iseloomu, omandades alati pigem “ajatu” kujundusega silma paistnud eesti animatsiooni kontekstis erakordselt tavatu efekti. Teisisõnu ei ole see animafilm tänapäeval käsitletav lihtsalt enam oma autori geniaalse mõttesälvatusena, vaid pigem teatava kollektiivse mälu kontsentraadina – postkolonialistliku metafoorina nii stagnatsiooni- kui perestroika-aastatest ehk ENSV riigikorralduse lõpuveerandist.

“Eine murul” motona ilmus filmi alguses ekraanile pühendus “Kunstnikele, kes tegid kõik, mis neil teha lubati”. See on selge viide ja ühtlasi kibedalt satiiriline hinnang reaalsele kontekstile, mida motos ega ka filmis tegelikult otsesõnu kusagil välja ei öeldagi – et tegemist on just Nõukogude Liiduga 1980. aastate esimesel poolel. Algselt vaid “kunstniku osast ühiskonnas”<sup>89</sup> filmi tehes oli Pärn suutnud tegelikkuses portreeterida logisevat süsteemi tervikuna; võtnud fragmentaarsete, kuid äärmiselt sidusate episoodidega kokku tolleaegses nõukogude ühiskonnas ellujäämiseks vajaliku kirjutamata reeglistiku: kuidas midagi hankida olukorras, kus neoliberaalne, isereguleeruv (vaba)-turumajandus jäi Eestis vaid kaugeks ja eba-reaalneks hõllanduseks ning puudus oli kõige tavalisematest tarbekaupadest. Rääkides totalitaarse süsteemi sees eksisteerivatest piirangutest ja selle tekitatavast näljast (toidu, teenuste, tarbeesemete, individuaalsuse, väljendusvabaduse, elamuste jmt. järele), oli Pärn loonud ei rohkem ega vähem kui terve võrdnarratiivi 20. sajandi impeeriumi toimimisest/mittetoimimisest, pakkumata samas ühtegi positiivset lõpplahendust. Ja ilmselt ei olnud Pärnale suurima tuntuse toonud film autori jaoks selles mõttes ei kerge ega raske ülesanne. Seda vaid ühel põhjusel: linateost “Eine murul” tehes oli animalavastaja Priit

Pärn põhimõtteliselt teinud filmi sellest samast protsessist, kuidas tal seni ENSV-s filmi teha oli lubatud.

\*\*\*

ENSV ajastu kujutatav kunst, animatsioon, kunsti- ja filmipoliitika ning seeläbi paratamatult probleemistikku põhidiskursusena sisenev parteiline võimuaparaat on omavahel lahutamatu seotud valdkonnad – see on eeldus, mida tuleb aktsepteerida, kui üleüldse tahame lähimineviku kunstiteoste tähendusvälju vähegi adekvaatselt kirjasõnas tagantjärele rekonstrueerida. Ambivalents ja kultuuriline kakskeelsus on NSVL vabariikide, sh. ka Eesti kunsti- või filmiajaloo dominantne kultuurimudel, mille puiklevat iseloomu on raske, kuid vajalik tunnistada, et mitte langeda lahmivale tasandile, kus võimutsevad seletusmudelid stiilis “dissidendid *versus* nomenklatuur”. Siinkohal alusmaterjaliks valitud animafilmide juhtumiuuringute näidetel on tõe lähedasem näha paljude ENSV perioodi kultuuritoodete ideoloogilisel rühmitamisel nende immanentset skaalapärasust suhestumisel parteipoliitikaga ja paindlikku mänglevust – paradoksina vabadusehõngulist mõtlemist *par excellence*.

Ent postkolonialismi käsiraamatuga varustatud Eesti 20. sajandi filmi- ja kunstikultuuri aegruumis ringi kobades ei suuda me ikkagi eristada kellegi labast käsutäitmist, administratiivsele võimule allumist sellest hoopis kohanenumast diskursusest, kus domineerivate võimumallidega mängitakse sama isiku poolt hoopis vabamalt. Paraku suudab ka postkolonialism toota impeeriumile ainult “vastuajalugu”, lihtlabasest “dissidendikirjandusest” keerulisema koega vastupanukirjutust, kuid sedagi vaid enamasti lihtsal

<sup>89</sup> Joonisfilm “Eine murul” toimik. – ERA, f. R-1707, n. 1, s. 2635, lk. 115.

---

eeldusel, et eksisteerib üks ja jagamatu koloniseeriv dominant. Iga postkolonialismi võtmes tehtud uurimust saadab Eesti tingimustes paratamatult oht taanduda välispidiseks ja võõraks turistipilguks, mis heidab globaalsel skaalal alatiselt perifeerseteks mõistetud Balti rahvastele tsentrifugaalsetest Euroopa ja USA metropolidest armulikku vaimuvalgust. Ei midagi uut maarahvale siin päikese all.

**Animated Films of Rein Raamat and Priit Pärn in the Discourse of Soviet Power: Ambivalence as the dominant cultural code of the oppressed in totalitarianism**

Summary

The aim of this article is to examine selected Estonian animated films of the 1980s as wider cultural signs of the Soviet era in Estonia, using the methodological aid of generative terms borrowed from the interdisciplinary research field of post-colonialism. The examples here are one of Priit Pärn's most celebrated films, 'Luncheon on the Grass' (1987), and Rein Raamat's 'Big Töll' (1980, artist Jüri Arrak) – animated films with a serious political undertone. Both Pärn's painful irony and Raamat's epic morality operated in a specific cultural system of the Soviet Estonian context, where allegory became a certain form of 'straightforwardness' and its decoding in the reception of the public became the dominant means of comprehension. Thus a situation emerged where an animated film, for example, was not just a film, but also something else – a cultural sign quite dangerous and meaningful for the existing power discourse. These films are simultaneously restless, cruel, emphatically serious and parodic, because what 'speaks' in them is an empire.

The Estonian animated films of the 1980s and the local art life were closely connected – even more than the superficial art history of exhibition halls and galleries may indicate. At close quarters, people's behavioural formulae seem surprisingly similar. The general Estonian art public followed many films with keen interest, and both the local animation and the whole Estonian art scene were characterised by a certain cultural bilingual-

ism and ambivalence. A truly intriguing example of this was the effect of the Estonian slide painting: it functioned in the already quite flexible Socialist Realism canon all over the Union and, more narrowly, it worked as well in the local context as an ideologically opposing 'western Hyperrealism' (which, in addition, via Pallas-School style elements paid homage to the lost independent Republic of the 1920s–1930s). A similar playfulness on several levels is also typical of the best animation output of the decade, which, with its local national/political connotations, did not cease to be understandable (although in different background systems) and appreciated/awarded throughout the whole Union. The ball was seemingly kicked into two goals at the same time.

In the academic environment of the western world, no direct correlation is ever drawn between the post-colonial and post-communist/socialist situations. The post-socialist political space falls outside the sphere of interest of the key theoreticians of the post-colonial research: Edward Said, Homi K. Bhabha and Gayatri Chakravorty Spivak, as the Soviet Union is not seen as an 'empire' in the classical sense of the word. However, the Soviet influence was not dominant in the Estonian cultural space during the decades under observation here. Besides conservative national cultural elements and the colonising Soviet standard, there was, in fact, a third significant factor shaping Estonian culture: the acceptance of European, Western values without much criticism. Describing the Soviet Estonian cultural space today, this fact makes it impossible to employ the binary treatment of colonisers and colonised. Therefore, Estonian cultural space can be seen as the centre of the above-mentioned three main factors, where the one cardinal point 'West' quietly stands for something innovative and

positive, and the other 'East' for something negative, signalling stagnation. The central point between them, or the self-position, has national-conservative/restraining connotations: something harrowing, a wishing-to-get-away-from-here and at the same time possessing historical memory, which could be described with a pun 'local ill-locality'.

However, besides various means of arranging daily life, each alien power also brings to occupied territories its own official language usage, the speech of the conqueror, which corrupts the local culture. The colonised feels the need to lie within his 'contaminated' language, use quotation marks and stay vague throughout. The much-discussed Soviet 'reading between the lines' in literature, art, cinema, theatre and the press means that people do not actually read the text but, instead, the reader's expectations are projected between the characters. As Soviet film censorship, which regulated everything, sought ideological errors in films almost until the late 1980s, the authors inserted these in their works, either intentionally or unintentionally – as a perverse paradox, there is actually no more attentive reader to evaluate an author's work than a censor. Such equivocal mimicry, or body of 'presentation rules' acquired by an author in the course of the 'hide-and-seek' game played with the censors for many years, naturally favoured the more superficial reception of the audience, where social criticism could resonate in the minds of the viewers only by actively analysing/interpreting the film experience. It is, thus, logical that animated films with a political undertone vanished from Estonia as soon as the social situation 'producing' such films changed from the present into the recent past, when the Soviet Union collapsed.

Against the background of the era's cultural signs, the crumbling of the Soviet Un-

ion and the emergence of the newly independent Estonia constitute processes that cannot be adequately described only by the fixed dates when the empire's supremacy 'snapped' and the democratic republic 'was born'. A not-fully-functioning machinery can work for years before collapsing, before various friction factors cause total burnout, and thus it is 'in the interest of the machine' to localise the threatening friction surfaces in time and ease the pressure between them. While admitting the risk of upsetting the gradual, logical and easily periodised view of history, one can at least make more visible the actual force factors that caused inner fomentation and contradictions inside the colonial power itself.

Soviet-era figurative art, animation, art and film politics, and therefore the Party power apparatus that inevitably emerges as the main discourse, are therefore inseparable areas: this is the presumption that must be accepted if we want to try to adequately reconstruct the fields of meaning of artworks from the recent past in writing. Ambivalence and cultural bilingualism form the dominant cultural model in the art and film heritage of the ex-Soviet republics, including Estonia. Its prevaricating character is difficult, but necessary, to acknowledge, in order to avoid the free fall to the heedless level where explanatory models in the style of 'dissidents versus *nomenklatura*' prevail. Nevertheless, each study in a post-colonial key in Estonian circumstances is inevitably accompanied by the danger of adopting the 'external glance of a tourist', which bestows on the globally forever-peripheral Baltic peoples some charitable enlightenment from the centrifugal Central European and American metropolises. However, regarding many cultural signs of Soviet Estonia, it would still be more truthful to focus on their inner, immanent scale-



style attitude in their relationships with Party politics, their flexible playfulness and, paradoxically, their freedom-flavoured thinking.

*Translated by Tiina Randviir  
proof-read by Richard Adang*