

# Uued lained, uued ruumid. Eesti eksperimentaalfilm 1970. aastail\*

EVA NÄRIPEA

Artikkel keskendub mässumeelse Jaan Toominga 1970. aastail vändatud autorifilmidele, mille eesmärk oli valitsevate jõudude õõnestamine. Henri Lefebvre'i mõisteaparatuuri le toetudes väidan, et tema eksperimentaalne filmiloomne, iseäranis kurikuulus riilule jäetud „Lõppematu päev” (1971/1990) kujutab ja loob peavoolukino abstraktsele ruumile vastanduvat eristuvat ruumi. Toominga linatöed uuendasid täielikult toonases Eesti filmis domineerinud pildikoode ja narratiivikarkasse ning nende innovaatiline ruumilis-sotsiaalne representatsioonirežiim kritiseeris julgelt nõukogude ideoloogia-*apparat*’t.

## Sissejuhatus

Eesti kino kontekstis on nn uuest lainest rääkimine äärmiselt problemaatiline ja vaieldavgi, sest vastupidiselt Prantsusmaale või näiteks Tšehhoslovakkiale, kui otsida sarnasemat ühiskondlik-poliitilist situatsiooni, ei saa 1960. aastate Nõukogude Eesti filmielus täheldada seesugust jõulist loomemurrangut, mis oleks innovaatilisuse ja laialdase rahvusvahelise tunnustuse poolest võrreldav samaaegse filmiuuendusega mujal Euroopas. Kui nii siin- kui ka sealpool raudset eesriiet paigutatakse uute lainete (esimene) tõusuaeg enamasti 1950. aastate keskpaiga ja 1968. aasta pöördeliste sündmuste vahele, siis Eestis realiseerus uuendusmeelsete 1960. aastate „loomus (täpsemalt see, mida on loomusena nähtud) ... kõige kujukamalt alles aastakümne lõpus ja osaliselt isegi sellest väljaspool, umbkaudu aastatel 1968–1972”.<sup>1</sup> Siiski jäid filmi loomejõud, -saavutused ja -mõju kirjandusest ja kunstidest oluliselt nõrgemaks ning paljude kriitikute meelest oli tõeline uus laine Eesti filmikunstis hoomatav alles 1970. aastate lõpus ja 1980. aastate alguses<sup>2</sup>, mil stagneerunud filmiareeni vallutas tõelise tormijooksuga noorte filmitegijate põlvkond, lõpetades ligi kümnendi kestnud maldaiseisu. Ometi oli juba 1970. aastate alguses kerkinud musta hobusena esile autor,

\* Artikkel valmis sihtfinantseeritava teadusteema „Mimeesi retoorilised alusmuustrid ja eesti tekstikultuur” raames.

<sup>1</sup> M. Velsker, Mis on kuuekümnendad eesti kirjanduses? – Looming 1999, nr 8, lk 1211.

<sup>2</sup> Vt nt Ö. Orav, Tallinnfilm I. Mängufilmid 1947–1976. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2003, lk 54jj; L. Kärk, Mida oleks hea teada ajaloost? Eesti filmiloo lühikonspekt. – Teater. Muusika. Kino 1995, nr 8/9, lk 117; L. Kirt, Eesti nõukogude filmikunst tõusuteel. – Küsimused ja Vastused 1980, nr 8, lk 33–34.

kelle särav, ehkki mitte alati lõpuni lihvitud loominguline panus Eesti filmipärandis- se väärib omaette miniatuurse uue laine tiitlit. See oli näitleja ja teatrilavastaja Jaan Tooming, kelle filmid tunduvad Eesti filmiajaloo taustal omamoodi pretsedendina. Tema mitmetahulist, intrigeerivaid väljendusvahendeid ja tähenduskihistusi tulvil filmiloomet iseloomustab iseäralik ruumikasutus ja -kujutus, mis nii mõneski mõt- tes kehtestab siinsel filmiväljal sootuks uue korra, pakkudes ühtaegu provokatiivseid hinnanguid ja uusi vaatenurki rahvuslike, sotsiaalsete ja personaalsete identiteetide representeerimisele nii ajaloolises kui ka kontseptuaalses plaanis. Järgnev sissevaade Toominga filmidesse keskendub peamiselt ruumikujutusele ja -praktikatele, põigates siin-seal isiklike ja kollektiivsete identiteetide re/konstrueerimise valda.

### Stagnatsioon ja innovatsioon

Kuigi 1960. aastate alguses oli Eesti kinos toimunud märkimisväärne nihe nii jutusta- tavate lugude sisus kui ka kujutamishendites – stalinistliku sotsrealismi kulunud stereotüübid tõrjus välja ühelt poolt kohalike oludega tihedamalt seotud, ent samas ka rahvusüleseid mehhanisme järgiv filmitootmine –, jäi arengu haare nii vormi ja dra- maturgia uuendusjõu kui ka kodumaise (ja ammugi rajataguse) publikumõju poolest siiski küllalt tagasihoidlikuks. 1970. aastate esimese poole nn peavoolukino öeldak- se aga kannatavat koguni tõsise stagnatsiooni all. Nii on Arvo Iho märkinud: „1970. aastad olid Eesti mängufilmis küll üks seisva vee aeg, mil tehti hulganisti filme, mis kedagi ei liigutanud ja õieti elu mingit otsa pidi ei puudutanud.”<sup>3</sup> Selles mõttes vastan- dus filmikunst, mida ei kriitikud ega publik pole pahatihti pidanud kohaliku rahvus- kultuuri täieõiguslikuks osaks, ülejäänud kultuuriväljale, kus kirjanduses, kujutav- kunstis ja teatris toimus samal ajal tõeline õitseng. 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses kerkis uuenduslembese kultuurielu Mekana esile Tartu, kus peamiselt Teise maailmasõja järel sündinud uus haritlaste ja kunstnike põlvkond moodustas häälekalt laiemat ühiskondlikku kõlapinda nõudva kriitiliselt meelestatud ja tulevikku vaatava loomeseltskonna. Iseäranis oluliseks keskuseks kujunes Vanemuise teater, mille legen- daarselt jõulise ja vastuolulise juhi Kaarel Irdi tiiva all ning noorte andekate loojate Jaan Toominga, Evald Hermaküla ja Mati Undi eestvõttel pandi 1960. aastate teisel poolel alus kogu järgneva kümnendi jooksul kohalikku teatripilti radikaalselt uuen- danud, ent ka üleliidulist mõju avaldanud teatriuuendusele. See teatrirevolutsioon, mis ütles lahti varasema perioodi n-ö papi ja butafooria<sup>4</sup> esteetikast, võrsus pinnasest, mille olid ette valmistanud Antonin Artaud ja tema „julmuse teater”, Peter Brook, Jerzy Grotowski ning mitmed lääne avangardtrupid, nt Living Theater New Yorgis.<sup>5</sup> Mati Undi sõnul iseloomustas seda esiteks „emaldumine kirjandusest ja ükskõiksus

3 A. Iho, Oli ja on. Muutusi ja hetkeseise Eesti filmis. [Maris Balbati intervjuu Arvo Ihoga.] – Sirp 25. I 1991.

4 E. Hermaküla, Vastab Evald Hermaküla. – Teater. Muusika. Kino 1992, nr 2, lk 6.

5 Vt nt M. Unt, Kiri teatri kohta. – Noorus 1968, nr 11, lk 61–62; M. Unt, Teater: siin ja praegu. – Teatrimärkmik 1968/69. Tallinn: Eesti Raamat, 1972, lk 128–136; M. Unt, Teatriuuenduse algusest Nõukogude Eestis. – Sirp 25. I 2002; M. Valgemäe, Linn ja teater. Lavamärkmeid mitmelt maalt. Tallinn: Vagabund, 1995, lk 120jj; J. Rähesoo, Hermaküla ja Tooming [1976]. – J. Rähesoo, Hecuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1994. Tartu: Ilmamaa, 1995, lk 73; J. Sang, Pealtnägija tunnistus. – Teater. Muusika. Kino 1986, nr 12, lk 64–74.



1.

Lõppematu päev (1971/1990).  
Režii Jaan Tooming, Virve Aruoja.  
Endless Day (1971/1990).  
Directed by Jaan Tooming, Virve Aruoja.



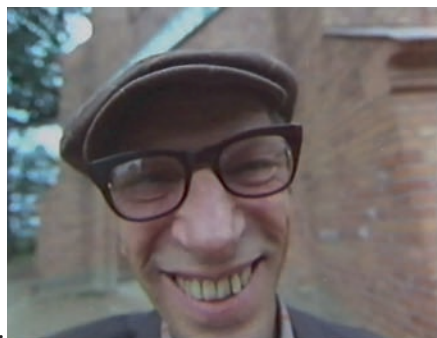
2.

Lõppematu päev (1971/1990).  
Režii Jaan Tooming,  
Virve Aruoja.  
Endless Day (1971/1990).  
Directed by Jaan Tooming, Virve Aruoja.



3.

Värvilised unenäod (1974).  
Režii Jaan Tooming, Virve Aruoja.  
Colourful Dreams (1974).  
Directed by Jaan Tooming, Virve Aruoja.



4.

Mees ja määnd (1979). Režii Jaan Tooming.  
Man and Pine Tree (1979). Directed by Jaan Tooming.



5.

Mees ja määnd (1979). Režii Jaan Tooming.  
Man and Pine Tree (1979). Directed by Jaan Tooming.



6.

Don Juan Tallinnas (1972). Režii Arvo Kruusement.  
Don Juan in Tallinn (1972). Directed by Arvo Kruusement.



7.

Lõppematu päev (1971/1990).  
Režii Jaan Tooming, Virve Aruoja.  
Endless Day (1971/1990).  
Directed by Jaan Tooming, Virve Aruoja.



8.

Lõppematu päev (1971/1990).  
Režii Jaan Tooming, Virve Aruoja.  
Endless Day (1971/1990).  
Directed by Jaan Tooming, Virve Aruoja.



9.

Mees ja mänd (1979). Režii Jaan Tooming.  
Man and Pine Tree (1979). Directed by Jaan Tooming.



10.

Lõppematu päev (1971/1990).  
Režii Jaan Tooming, Virve Aruoja.  
Endless Day (1971/1990).  
Directed by Jaan Tooming, Virve Aruoja.

sõna vastu, lähenemine inimesele, kehalisusele ja selle siinolekule, presentsile” ning teiseks „eemaldumine mõistusparasusest ja apolloonilisusest ja lähenemine alateadvusele, dionüüsiale”.<sup>6</sup> Selle murrangu esimene vaatus, mis kulmineerus Hermaküla paljukäsitlitud lavastusega „Tuhkatriinumäng” (1969, autor Paul-Eerik Rummo)<sup>7</sup> ning mida Jaak Rähesoo on Gustave Flaubert’ile toetudes tabavalt kirjeldanud „raevu ja võimetuse” ajajärguna<sup>8</sup>, „väljendus agressiivse ja füüsilise lavategevusena ning rajanes paljuski sümbolitele ja metafooridele”, mis „peegeldasid Praha kevade mahasurumisele järgnenud poliitilisest lootusetuse tundest sündinud hüsteerilist viha”<sup>9</sup>. Hiljem, ajavahemikus 1976–1983, lavastas Tooming Vanemuises terve rea näidendeid, mis tõlgendasid innovaatsilist Kitzbergi, Tammsaare ja Vilde klassikalisi tekste ning, mis alljärgneva valguses veel olulisemgi, „viitasid mitmesugustele ida- ja läänemaistele vaimu- ja rahvatraditsioonidele, pilgates jõuliselt kõikvõimalikke rõhumise, ahnuse, silmakirjalikkuse ja edevuse ilminguid”<sup>10</sup>.

1970. aastate esimesel poolel rikastas Jaan Toominga ülevoolav loomeenergia ka filmikunsti,<sup>11</sup> andes nii esmakordselt (Nõukogude) Eesti filmiloos põhjust kõnelda eksperimentaalfilmist. Tema vähesed linatõesed tõid siinsesse filmikunsti täiesti uue dramaturgilise, visuaalse ja ruumilise diskursuse, ehkki nende tee publikuni oli konarlik ja piiratud isegi kodumaal. Kogu kümnendi jooksul jõudis ta vändata üksnes neli filmi, mille loomingulist kaalu on siiski raske ülehinnata: „Lõppematu päev” (Eesti Telefilm/ Eesti Kultuurfilm, 1971, lõpetatud 1990) ja „Värvilised unenäod” (Tallinnfilm, 1974), mõlema kaaslavastaja Virve Aruoja; „Põrgupõhja uus Vanapagan” (Eesti Telefilm, 1977; algselt Vanemuises etendunud teatrilavastuse televersioon, mis on siiski palju enamat kui filmilindile talletatud teatritükk) ning „Mees ja mänd” (Eesti Telefilm, 1979).

Alljärgnev arutlus keskendub peamiselt „Lõppematule päevale” ja seda mitmel põhjusel. Esiteks oli see Toominga esimene, napilt poole tunni pikkune, ent kahtlemata visuaalse väljenduse, jutustuslaadi ja vastuolulise sisu poolest kõige radikaalsem film. Ekraaniveto sai linatões juba enne lõpliku montaaži valmimist, ent kindluse mõttes kuulus see koguni hävitamisele, olles seega tunnistatud samasuguseks „äärmise poliitilise ohu” allikaks nagu näiteks Jan Nõmeci „Pidu ja külalised” (*O slavnosti a hostech*, 1966), mis sai Tšehhoslovakkias pärast Praha kevade mahasurumist võimule tulnud tagurlikult valitsuselt 1973. aastal igavese linastuskeelu. Niisiis ei jõudnud

6 M. Unt, Teatriuenduse algusest Nõukogude Eestis.

7 Vt nt S. Karja, Paul-Eerik Rummo – Evald Hermaküla „Tuhkatriinumäng”, 1969. – Teatrielu ‘99. Toim R. Neimar. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2001, lk 359–387.

8 J. Rähesoo, Hermaküla ja Tooming, lk 64.

9 J. Rähesoo, Estonian Theater Loosens the Soviet Straightjacket. – History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Vol. III. The Making and Remaking of Literary Institutions: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Eds. M. Cornis-Pope, J. Neubauer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2007, lk 248.

10 J. Rähesoo, Estonian Theater Loosens the Soviet Straightjacket, lk 249.

11 Tuleb mainida, et õigupoolest oli filmist huvitunud ka Hermaküla, kes aastail 1966–1971 töötas lavastajana Eesti Televisioonis, ent lahkus sealt, kui sai selgeks, et tema loomingulisi püüdlusi hakkavad tõsiselt piirama Brežnevi tsensuuripoliitika köidikud, mis ohjasid massimeediat tunduvalt efektiivsemalt kui teatrit. Vt nt E. Hermaküla, Vastab Evald Hermaküla, lk 6. Hermaküla sõnul eelistas ta teatrit, kuna see oli „vähem riiklik ja industriaalne” (E. Hermaküla, Katkendeid Evald Hermaküla kirjadest Kaarel Irdile. – Hermaküla. Koost L. Epner, M. Unt, V. Vahing. Tartu: Ilmamaa, 2002, lk 36). Ent veelgi huvitavam on see, mille Hermaküla ise ütleb jätis, nimelt, et tema lahkumise taga olid ka, ehk koguni peamiselt, loomingulised pinged vanema põlvkonnaga, kel Hagi Šeini sõnul polnud usku nooremate tulijate modernistlikesse eksperimentidesse (H. Šein, Suur teleraamat. 50 aastat televisiooni Eestis 1955–2005. Tallinn: TEA Kirjastus, 2005, lk 31). Ka ei jätnud kümnendivahetusel tekkinud „plaaniline tootmis-televisioon” innovaatorlikule vaimule sugugi ruumi.

„Lõppematu päev” toona publiku ette ning selle esilinastus toimus alles pea kaks kümnendit hiljem, 1990. aastal, pärast seda, kui leiti ja toodi päevavalgele filmi ühe operaatori Vello Aruoja kuuri peidetud materjal.

Teiseks on oluline asjaolu, et kolm Toominga filmi, sh kurikuulus „Lõppematu päev”, valmisid Eesti Telefilmis. Kui vabariigi peamine filmistuudio Tallinnfilm kuulus üleliidulisse süsteemi, mida juhtis ja kontrollis kindlakäeliselt Moskvas asunud NSVL Riiklik Kinokomitee (Goskino), ning Tallinnfilm vene keelt kõnelev ja võrdlemisi nõukogudemeelne juhtkond andis kohalikule publikule ja kriitikuile selge (pea)põhjuse suhtuda Eesti filmikunsti ettevaatusega, siis ETV alla kuulunud Telefilm, nagu mõnda aega ka televisioon tervikuna, tegi 1960. aastail pisut leebema ideoloogilise järelevalve tingimustes, mis suutis,<sup>12</sup> pälvides sellega vaatajaskonna tunduvalt suurema sümpaatiat ja poolehoidu. Seega saab telefilmide toodangut nii kavatsuste, sisu kui ka retseptisiooni poolest käsitleda Tallinnfilmist mõnevõrra erinevas võtmes. Kuigi 1970. aastate alguses tõmmati ideoloogiaohjad pingule ka televisioonis ja telefilmis (alates 1971. aastast tuli lisaks stuudiosesele kunstinõukogule saada kõigile käsikirjadele heakskiit ka Moskvast<sup>13</sup>) ning kuigi „kunstikriteeriumid taandusid ideoloogiliste nõudmiste ees”<sup>14</sup>, toodeti telefilmis siiski terve rida märkimisväärseid mängu- ja dokumentaalfilme, ehkki telekraanile jõudsid neist vaid üksikud<sup>15</sup>.

Ning viimaks pakub „Lõppematu päev” Toominga filmidest ehk kõige kõnekamat ainet käsitlemaks visuaalsete väljendusvahendite ja esituslaadi radikaalset uuendamist, aga ka Eesti filmikunsti muutuvaid ruumilis-sotsiaalseid representatsioone ja neile suunatud kriitikat.

## Vorm: pilt, narratiiv, ruum

Peeter Linnapi sõnul meenutab Toominga filmide vormikeele dünaamilisus ja ekspres-siivsus ennekõike Prantsuse uue laine lavastajate (Jean-Luc Godard'i jpt) loomingut, aga ka 1960. aastate algul Ida-Euroopa (Tšehhoslovakkia, Poola, Ungari) ja Nõukogude Liidu režissööride sarnastest impulssidest inspireerunud väljenduslaade.<sup>16</sup> Eesti (filmi)kultuurile üldisemalt ja Toominga arengule autorina konkreetsemalt olid ehk kõige olulisemad Poola ja Tšehhoslovakkia mõjutused. Poola koolkond<sup>17</sup> oli pakkunud eesti kineastidele olulist eeskuju juba alates 1950. aastate lõpust, mõjutades ise-ärانى tugevalt 1960. aastail esile kerkinud nn esimest (nõukogude) eesti filmitegijate

12 H. Šein, Suur teleraamat, lk 25, 31.

13 H. Šein, Suur teleraamat, lk 77.

14 A. Unt, Televisioon Eestis. Türi: Eesti Ringhäälingumuuseum, 2005, <http://www.rhmuuseum.ee/?page=61> (vaadatud 5. VIII 2011).

15 A. Unt, Televisioon Eestis.

16 P. Linnap, Astu parteisse ja nõua! Jaan Toominga ekspresionistlikud *resistance*-filmid ENSVs. – Teater. Muusika. Kino 2002, nr 1, lk 62. Vt ka L. Kärk, Laske ma näitan – Jaan Toominga filmid. – Kultuurileht 29. III 1996.

17 Vt nt J. Falkowska, Andrzej Wajda: History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema. New York, Oxford: Berghahn Books, 2007, lk 35. Aga ka L. Kärk, Poola koolkond: tasub teada. – Postimees 19. IV 2008; T. Sobolewski, Poola filmikunsti kuldsed aastad. – Teater. Muusika. Kino 2008, nr 11, lk 118–125; E. Post, Andrzej Wajda: maailm küll teadis, aga ei hoolinud. – Eesti Päevaleht 16. II 2008.

põlvkonda, ent samuti eesti kultuuri laiemalt<sup>18</sup>. Filmitegijate kõrval mängis olulist rolli ka Poola teater (eriti Jerzy Grotowski looming), ehkki selle mõju Eesti 1960. ja 1970. aastate teatriuudendusele<sup>19</sup> – ja selles keskset osa täitnud Toomingale – oli suuremalt jaolt pigem kaudne. Lisaks pakkusid eesti kolleegidele pidevalt põhjust imetluseks ja ergastumiseks Tšehhoslovakkia filmi- ja teatrilavastajate saavutused. Näiteks innustas uuendustest pulbitsev Tšehhoslovakkia teater, ennekõike Praha „demokraatlikult meelestatud” väiketeatrite eeskuju Ewald Hermakülat kasutama näidendis „Südasuvi 1941” (1970) lavale projitseeritud filmi.<sup>20</sup> Filmikunsti seisukohalt on ehk kõige kõnekam Lennart Meri märgilisest artiklist „Suur üksiklane”<sup>21</sup> õhkuv professionaalne kadetus Tšehhoslovakkia režissööride kordaminekute vastu. Konkreetselt leiab Meri väljapaistvat annet Jiří Menzelist ja tema filmist „Hästi valvatud rongid” (*Ostře sledované vlaky*, 1966). Vahest tuleks mainida sedagi, et 1967. aasta kevadel käis Jaan Tooming Tšehhimaal ning avastades, „milline rõõm ja lootus pulbitses sealsetes noortes”, otustas hakata õppima tšehhi keelt ning tellima tšehhikeelseid kultuuri- ja teatriajakirju (nt „Divadlot”).<sup>22</sup> Fotograafide seas aga, kellest paljud teenisid leiba ka filmioperaatoritena, muutusid kiiresti populaarseks Tšehhoslovakkia ajakirja „Revue Fotografie” ja Poola „Fotografia” vahendusel siamaile jõudnud ideed<sup>23</sup>, mille mõjul pildistati alates 1960. aastate keskpaigast üha sagedamini „tagahoove, vihmaveetorusid, veeloike, vanu ukse ja aknaid, murenenud krohviga seinu jne.”<sup>24</sup>

Linnapi ilmekas ja veenev Toominga filmide vormitarindi käsitus keskendub peamiselt kaameratöö iseärasustele, mille teostasid n-ö avangardipõlvkonda kuuluvad operaatorid: Rein Maran („Värvilised unenäod”), Andres Sööt („Põrgupõhja uus Vanapagan”) ning Jaan Toominga vend, „emblemaatiline dokumentalist ja fotograaf” Peeter Tooming („Lõppematu päev”, „Mees ja mänd”). Linnap analüüsib neis filmides ilmnevat nihet n-ö klassikaliselt filmilooemeviisilt, mis oli rakendanud nõndanimetatud passiivset, vaatlevat optikat, modernistlikule, aktiivset optikat eelistavale laadile, mis tõstab esile kaadrite tegemise viise, muutes „kaamera justkui inimkaameraks: operaator ja seetõttu ka vaataja ei asunud enam mitte osavõtmatult väljaspool kaadris toimuvat, vaid justkui osalesid selle sisemuses.”<sup>25</sup> Järgnevalt peatun Linnapi vaatlustele tuginedes Toominga filmide dramaturgilise ülesehituse ja vormikeele kontekstidel, kaardistades nende seoseid laiemate filmimaastikega ning kõrvutades nende (ruumilisi) väljendusplaanide (nõukogude/Eesti) peavoolukinoga.

18 Üks kõige otsesemad ja asjakohasemad näiteid sellest mõjust on ilmselt Eino Tambergi ballett „Joanna tentata” (1970), mis põhines Jerzy Kawalerowiczi 1961. aastal lavastatud filmil „Ema Joanna inglite juurest” (*Matka Joanna od Aniołów*). Vt K. Körver, Eino Tambergi balletid ja nende roll Eesti balletielus 1960. aastatel II. – Teater. Muusika. Kino 2004, nr 3, lk 72–84.

19 Vt Ü. Ramp [L. Tormis], Teatrikihermeid. – Noorus 1969, nr 1, lk 46; A. Laasik, Kaks teatriutoopiat. 1960. ja 1970. aastate teatriuudendus Eestis ja Soomes – kaks paralleelset kultuuriloomingut. Magistritöö, Tartu Ülikooli teatri õppetool. Tartu, 2005; Thespis. Meie teatriuudendused 1972/1973. Koost V. Vahing. Tartu: Ilmamaa, 1997; L. Epner, Murrang teatriesteetikas ja Ewald Hermaküla (1969–1971). – Akadeemia 2006, nr 11, lk 2439–2440 jne.

20 A. Laasik, Kaks teatriutoopiat, lk 45; M. Unt, Minu teatriglossarium. – Thespis, lk 117–158.

21 L. Meri, Suur üksiklane. – Sirp ja Vasar 9. II 1968.

22 Lõikuskuu 1968. – Teater. Muusika. Kino 1988, nr 8, lk 70.

23 P. Linnap, Modernsus Eesti fotograafias. 1. osa. – kunst.ee 2000, nr 1, lk 77; P. Tooming, Ikka fotost. Tallinn: Eesti Raamat, 1995, lk 29.

24 P. Tooming, Ikka fotost, lk 40.

25 P. Linnap, Astu parteisse ja nõua!, lk 63; vrd M. Unt, Mis suunas areneb kaasaegne kinokunst? – Küsimused ja Vastused 1965, nr 4, lk 35–38.

Mulle tundub, et 1950. aastate lõpu ja 1960. aastate alguse Prantsuse või Ida-Euroopa/nõukogude päritolu uute lainete asemel tuleks Toominga filmikunst nii kontseptuaalses kui ka vormilises mõttes asetada pigem eksperimentaalfilmi avaramale väljale, mille vormivaramust laenasid, tõsi küll, teatavaid võtteid ka pehmemalt avangardsed<sup>26</sup> uued lained. Kõige üldisemas plaanis määratletakse eksperimentaal- või avangardfilmi, mis on õigupoolest äärmiselt eripalgelisi filmipraktikaid kirjeldav koondmõiste, osutades peamiselt institutsionaliseeritud kultuurivorme kahtluse alla seadvatele<sup>27</sup> loomeviisidele ja poliitiliselt tundlikele, kodanlusevastastele, aktivismi-põhistele kunstiliikumistele<sup>28</sup>, järgmiste vormilis-stilistiliste tunnusjoontega: loobumine traditsioonilisest (lineaarsest) narratiivist ning abstraheerivate visuaalsete võtete ja ebakonventsionaalse heliriba kasutamine. Kõik need omadused iseloomustavad tõepoolest ka Toominga filme, ehkki iga teose puhul erineval määral ja mõnevõrra erinevais tõlgenduses.

Esiteks ei jutusta ei „Lõppematu päev“, „Värvilised unenäod“ ega „Mees ja mänd“ lugusid selle tavapärases mõttes. Dramaturgiliselt lahknevad need selgelt 19. sajandi romaanis ja teatris kehtestunud psühholoogilise realismi eeskujul arenenud põhjuse-tagajärje ahelal rajanevatest narratiividest, mis olid Geoffrey Nowell-Smithi sõnul lineaarsed, eesmärgile orienteeritud, oidipaalsed ja „kaldusid õnneliku või selle luhtudes vähemalt lunastusliku lõpu poole“<sup>29</sup>. Toominga filmide narratiivne karkass moodustab pigem osa jätkuvast dramaturgilisest kokkutõmbumisest, mis algas Eesti filmikunstis 1960. aastate teisel poolel, kui Kaljo Kiisa „Keskpäevase praami“ (1967) sündmustejada, millest õhkus lineaarselt kronoloogilisele järgnevusele vaatamata hooletult elegantset suvalisust, valitses tugev juhuslikkuse aisting. Muidugimõista tuleb arvesse võtta ka samaaegseid protsesse teatriuuduses, mis nagu ülalviidatud Mati Undi kirjutisest nähtub, suhtus igasugusesse literatuursusse põlgusega.<sup>30</sup> Toominga „Lõppematu päev“, mille pealkirjastki aimub tsüklilisuse eelistamist lineaarsusele, viib selle arengusuuna radikaalse killustatuse, süzeeliinide murenemise ja hargnemiseni, sisendades lakkamatuse ja lahendamatus, avatuse ja juhuslikkuse muljet.

Teiseks hõlmavad nende filmide pildimaailmad kirevat visuaalset võttestikku, mis tekitavad rea paralleele mitmesuguste avangardfilmi diskursustega. Nii näivad „Lõppematu päeva“ montaažimustrid, mille katkendlikus rütmis vahelduvad ülilühikesed kaadrid pikematega ja suured plaanid üldistega, kraadi võrra radikaalsemaina kui tosinkond aastat varem Prantsuse uue laine kinos toimunud kaugenemine (nt 180° telje eiramine, järsud üleminekud stseenist stseeni jne) normatiivsest, s.t Hollywoodi stuudiostiili montaažikäsitusest. Mõned Toominga filmide kujundid, visuaalsed kõrvutused ja konstellatsioonid reedavad ka tugevaid sürrealistlikke allhoovusi à la Luis Buñuel, ent ehk on olulisemgi pidada silmas Tšehhoslovakkia ja Poola (filmi)kultuuri

26 Vt nt E. Mazierska, Rewizje historii polski a „miękka awangarda” filmowa lat sześćdziesiątych. – Kwartalnik filmowy 2010, nr 70, lk 106–120.

27 A. Butler, Avant-Garde and Counter-Cinema. – The Cinema Book. Ed. P. Cook. London: British Film Institute, 2007, lk 89.

28 A. B. Kovács, Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980. Chicago, London: University of Chicago Press, 2007, lk 14.

29 G. Nowell-Smith, Making Waves: New Cinemas of the 1960s. New York, London: Continuum, 2008, lk 101jj.

30 M. Unt, Teatriuudenduse algusest Nõukogude Eestis.



süvakihtidesse ulatuvaid absurdi-, sürrealismi- ja groteskihoovusi.<sup>31</sup> „Lõppematus päevas” leidub ka varaseid avangardfilme, näiteks Fernand Léger’ „Mehaanilist balletti” (*Ballet mécanique*) või René Clairi „Vaheaega” (*Entr’acte*, mõlemad 1924) tsiteerivaid kaadreid. Ent ajaloolises plaanis ei haaku ei „Lõppematu päev” ega ammugi mitte „Värvilised unenäod” või „Mees ja mänd” oma eksperimentaalsusele vaatamata siiski „puhtast vormikatsetest” võrsuva 1920. aastate avangardfilmi haruga, mida seostatakse peamiselt kujutava kunsti taustaga autoritega (nt Hans Richter, Viking Eggeling, Oskar Fischinger), pigem kuuluvad nende ideeline tagapõhi ja (sotsiaalsed) sümpaatiad ühte Sergei Eisensteini ja Dziga Vertovi suguste režissööridega, kes „taipasid, et uut tüüpi sisu, uute tähistatavate vald nõuab väljendumiseks vormiuuendust tähistaja tasandil”<sup>32</sup>. Samas ei kipu Toominga filmide narratiivne tasand aga haakuma Eisensteini käsitluslaadi iseloomustava tendentsiga, kus „kõige selgemalt avangardistlikud lõigud ja episoodid ... (eksperimendid intellektuaalse montaaži vallas) tunduvadki jäävat üksnes muidu homogeensesse ja klassikalisse narratiivi pikitud lõikudeks ja episoodideks”.<sup>33</sup> Vastupidi, nagu juba korra mainitud, kaldub Tooming selgelt omapärase, murdunud ja spastilise jutustamislaadi poole, mille põhiolemuse toob veelgi selgemalt esile tema iseäralik pildikosmos. „Lõppematus päevas” lisab oma kihistuse ka *cinéma vérité* meetodite kasutamine, mis saavutasid laialdase kõlapinna kõikjal Euroopas, sealhulgas idablokis<sup>34</sup>, ning mis mõnede autorite väitel mõjutasid Eesti filmiilma juba alates 1960. aastate algusest<sup>35</sup>. Siinkohal tuleb eriliselt esile tõsta Eesti Televisiooni, kus „Lõppematu päeva” idee idanes ja enneaegselt lämmatati. Nimelt käsitatakse ajavahemikku 1965–1969 kohaliku telepublitsistika ja dokumentalistika kuldaajana, tõelise dokumentaalfilmiplahvatusena<sup>36</sup>, mida muuhulgas iseloomustasid välkreportaažid, sotsiaalse provokatsioonina lavastatud olukorrad, varjatud kaamera jt *cinéma vérité* arsenalil kuuluvad võtted<sup>37</sup>. Ehkki „Lõppematu päev” pole dokumentaalfilm (ega teisalt ka mitte mängufilm selle tavapärase mõttes), kasutati sellegi väntamiseks sageli varjatud kaamerat, nagu on tunnistanud Toominga kaaslavastaja Virve Aruoja.<sup>38</sup> Lisaks suhestub autor – s.t Jaan Tooming, kes oli nii filmi lavastaja kui ka peaosatäitva nimetu mehe rollis – tänavail kõndivate tavainimestega, kutsudes esile veidraid situatsioone ja spontaanseid reaktsioone. Vahest kõige olulisem on aga see, et filmi üks põhieesmärke ja tõenäoliselt selle riulile saatmise peapõhjus oli *cinéma vérité*’dki ajendanud soov heita mask ühiskonnalt, paljastades (nõukogude) süsteemis käibivate tõdede ja selle ideoloogilise aparati toimimise kohta midagi tõeliselt häirivat.

31 A. B. Kovács, *Screening Modernism*, lk 326; M. Richardson, *Surrealism and Cinema*. Oxford, New York: Berg, 2006, lk 107; P. Coates, *Forms of the Polish Intellectual’s Self-Criticism: Revisiting Ashes and Diamonds with Andrzejewski and Wajda*. – *Canadian Slavonic Papers* 1996, vol. 38 (3–4), lk 290.

32 P. Wollen, *The Two Avant-Gardes*. – *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Eds. P. Simpson, A. Utternson, K. J. Shepherdson. London: Routledge, 2004, lk 132.

33 P. Wollen, *The Two Avant-Gardes*, lk 131.

34 P. Hames, *The Czechoslovak New Wave*. London, New York: Wallflower Press, 2005, lk 106jj; J. Cunningham, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. London, New York: Wallflower Press, 2004, lk 102.

35 K. Ansip, *Sissevaateid Eesti dokumentaalfilmi III*. – *Teater. Muusika. Kino* 2007, nr 9, lk 151–152.

36 T. Elmanovitš, *Eesti filmikunsti žanrijooni I*. – *Teater. Muusika. Kino* 1984, nr 10, lk 32.

37 Vt nt A. Unt, *Televisioon Eestis*; H. Šein, *Suur teleraamat*, lk 28.

38 *Vastab Virve Aruoja-Hellström*. – *Teater. Muusika. Kino* 1992, nr 8, lk 10.

Kolmandaks avaldub Toominga loome eksperimenteerimislembus tema filmide erilistes helimaastikes. „Lõppematus päevas” väljendub see diegeetilise heli peaaegu täielikus puudumises – selle asemel kummitavad kuulajat kogu filmi vältel Tõnu Tepandi loodud ja esitatud ning filmi stsenaariumigi kirjutanud Paul-Eerik Rummo sõnadele seatud laulud, andes kord kurva, kord iroonilise, vahel erutunud või ärritunud, vahel aga võiduka hääle mehele, kes rändleb palavikuliselt mööda linna. „Värvilistes unenägudes” sisendavad just improviseeritud kahekõned ja erilaadne helikujundus spontaansuse ja juhuslikkuse hõngu, justkui kuulaks publik salamahti pealt maal mängivaid lapsi, Kati vestlusi oma vanematega ning tema teesklematuid ja mängulisi mõtisklusi. „Mehes ja männis” aga vahelduvad kujuteldavad pealeloetud mehe ja männi vahelised dialoogid lõikudega, kus filmi tegevusmaailma kuuluvad inimesed kõnetavad meest, aga ka helimeenutuste ja mehe melanhoolsete sisemonoloogidega, milles ta kaebleb inimkonna moraali ja müüritöö poeesia armetu allakäigu pärast. Alati on nii pildi- kui ka heliriba eesmärk publiku võõrandamine harjumuspärasest taju- ja vaatamiskogemusest.

Kõige selle kõrval tuleb ometi põgusalt puudutada ka Toominga filmiloomesarnasusi nii Prantsuse *Nouvelle Vague*'i kui ka Ida-Euroopa (ja teataval määral nõukogude) uute lainetega: kõik keskenduvad ülekaalukalt eksistentsialistlikule ja, mis veelgi olulisem, selgelt argisele ainesele<sup>39</sup>; kõigi puhul valmisid filmid (suhteliselt) madala eelarvega ja vändati natuuris<sup>40</sup>; ning kõik panevad suurt rõhku improvisatsioonile, nii tegevuse kui ka dialoogi osas<sup>41</sup>, nagu „Värvilistes unenägudes”, kus kaamera salvestab laste enamjaolt ettekirjutamata suhtlust. Ühisjoon on ka narratiivi katkendlikkus<sup>42</sup>, mis avaldub iseäranis reljeefselt „Lõppematus päevas”, samal ajal kui „Värvilised unenäod” ja „Mees ja mänd” järgivad pisut linearsemat, ehkki siiski uitlevat ja seega selgelt mittekonventsionaalset jutustamislaadi.

Järgnevas mõnevõrra ebaharilikul kõrvutusel põhinevas mõttekäigus käsitlen teatavaid filmistruktuure arhitektuuri- ja ruumiteooriast laenatud kontseptuaalses raamistuses. Kasutan Henri Lefebvre'i ruumiloomet analüüsivast krestomaatilises uurimusest<sup>43</sup> pärit mõisteid „abstraktne ruum” ja „eristav ruum”, et tõsta esile peavoolu (mängu)filmi ja Toominga filmipärandi eksperimentaalsete teoste lepitamatuid erinevusi. Nagu osutab Andy Merrifield, seostub Lefebvre'i abstraktse ruumi mõiste tihedalt Karl Marxi abstraktse töö kontseptsiooniga: mõlemad taandavad (sotsiaalse) süsteemi (töö) tegevuste ja praktikate võimaliku paljususe „ülehe kvantitatiivsele mõõtühikule: rahale”.<sup>44</sup> Abstraktset ruumi kirjeldades sedastab Lefebvre, et „formaalse ja kvantitatiivsena kustutab see erinevused”<sup>45</sup>, „kaldudes homogeensuse ning olemasolevate erisuste või iseärasuste kõrvaldamise poole”<sup>46</sup>. Lisaks on abstraktne

39 Vt nt P. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, lk 78.

40 Vrd P. Cowie, *Revolution! The Explosion of World Cinema in the 60s*. London: Faber and Faber, 2004, lk 142.

41 Nt J. Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London, New York: I.B. Tauris, 2000, lk 195.

42 G. Nowell-Smith, *Making Waves*, lk 171; E. Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema: Black Peters and Men of Marble*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2008, lk 26.

43 H. Lefebvre, *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.

44 A. Merrifield, *Henri Lefebvre: A Socialist in Space. – Thinking Space*. Eds. M. Crang, N. Thrift. London, New York: Routledge, 2000, lk 175.

45 H. Lefebvre, *The Production of Space*, lk 49.

46 H. Lefebvre, *The Production of Space*, lk 52.

ruum „kodanluse repressiivne majanduslik ja poliitiline ruum”<sup>47</sup>, s.t ühtaegu ka valitseva võimu ja ideoloogia ruum:

Ruumi valitsev vorm – raha- ja võimukeskuste ruum – püüab kujundada valitsetavaid ruume (s.t perifeerseid ruume), üritades sageli vägivaldsel teel kõrvaldada seal ette sattuvaid takistusi ja vastupanu. Erisused omalt poolt aheldatakse iseenesest abstraktse kunsti sümboolsetesse vormidesse.<sup>48</sup>

Seevastu eristav ruum, mida abstraktne ruum „endas kannab ja mis püüab selles ilmsiks saada”,<sup>49</sup> pürib erisuste, variatsioonide, mitmekesisuse poole. Niisugusena kujutab see endast tõelist ohtu abstraktse ruumi muutumatusele ja kestmajäämisele, mis teeb kõik selleks, et eristuvat ruumi tasalülitada või vähemalt varjata või selle mõju piirata ja kitsendada.

Lefebvre'i abstraktse ja eristuva ruumi mudeli taustale võiks asetada ka peavoolukino ja eksperimentaalsema filmiloo vastandpaari ning nendega seostuvad tootmismeetodid ja esteetilised valikud. Niisuguses raamistikus toimib Hollywood-Mosfilmis<sup>50</sup> „filmistiili nullpunkt”<sup>51</sup> analoogiliselt abstraktse ruumiga ja talitleb selle tekitajana: see kehtestab kindlalt määratletud (visuaalse) reeglistiku, mille kõige silmatorkavam väljund on ruumiloo seisukohalt äärmiselt oluline järjestikmontaazi süsteem. Selle võttestiku tulemusel luuakse ülimalt abstraktne diegeetiline ruum, mis varjab vaataja eest ehk muudab nähtamatuks (sellest ka määratlus „nähtamatu stiil”<sup>52</sup>) tootmise masinavärgi, „filmi tootmisaparaadi (kaamera, filmilint, objektiiv, valgustus, töötlus<sup>53</sup>)”, selle üdini illusionistliku olemuse, aga ka filmiruumi alati manipuleeriva ja hoolikalt ohjatud konstrueerimise protsessi. Dramaturgilises mõttes seostub abstraktne filmiruum ka teatud narratiivse „koodeksiga”, mis Nõukogude Eesti puhul hõlmas muu seas näiteks sotsrealismi kaanoneid (isegi kui nende tähendus ja haare aja jooksul muutusid). Nende visuaalsete ja narratiivsete mõjurite sünergiast võrsus filmikunst, mis teenis ennekõike valitseva võimu ideoloogilisi huve, ent oli ühtlasi ka (suhteliselt) hõlpsalt massidele turustatav. 1970. aastail propageeriti Nõukogude Liidus ametlikult „filmitootmismudelit, mis liitis ideoloogilise ortodoksia meeelahutusväärtusega”, püüdes lõpuks ometi kuidagi lahendada Nõukogude filmitööstuse kauakestnud suutmatust toota masside meeli köitvaid filme; selle taga seisis ühelt poolt Leonid Brežnevi nõue muuta majandus kasumlikumaks ning teisalt vajadus hoida märkimisväärset piletitulu endisel tasemel, vaatamata aegamisi kodudes levivate televiisorite ebasoodsale mõjule.<sup>54</sup> Mis muud see ongi, kui ühele kvantitatiivsele mõõtühikule taandatud

47 A. Merrifield, Henri Lefebvre, lk 175.

48 H. Lefebvre, The Production of Space, lk 49.

49 H. Lefebvre, The Production of Space, lk 50.

50 Jean-Luc Godard'i määratlus, vt A. Butler, Avant-Garde and Counter-Cinema, lk 92.

51 N. Burch, Theory of Film Practice. London: Secker & Warburg, 1973, lk 17.

52 Vt nt D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. London: Routledge, 1985, lk 3.

53 P. Drummond, Notions of Avant-Garde Cinema. – Film as Film: Formal Experiment in Film 1910–1975. London: The Arts Council of Great Britain, 1979, lk 9.

54 G. Faraday, Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000, lk 87. Vrd V. S. Golovskoy, Behind the Soviet Screen: The Motion-Picture Industry in the USSR, 1972–1982. Ann Arbor: Ardis, 1986, lk 143.

süsteem, mille loogikal puudub igasugune tõeline huvi kvalitatiivse erinevuse vastu? Ehkki esmapilgul näivad niisuguse poliitika eesmärgid kahetised, ehk isegi vastandlikud – ühelt poolt kasumi teenimine ja teisalt ideoloogiline ajupesu kommunistlikus/sotsialistlikus vaimus –, ilmneb lähemal vaatlusel, et õigupoolest on tegemist sama mündi erinevate pooltega, mille eesmärk oli üks: eksisteeriva režiimi (ideoloogilise) hegemoonia säilitamine ja kindlustamine, mille tulemusel (taas)toodeti ühiskondlikes suhetes abstraktset ruumi, olgu siis filmis või „päriselt”.

Toominga eksperimentaalteostes valitseb seevastu Lefebvre'i eristuv ruum, „tõeline konkreetne kvalitatiivne ruum”, mis „pühitseb erilisust nii kehalises kui ka kogemuslikus mõttes [---] Tõeline eristuv ruum on koorem. Seaduslikud võimud ei saa, ei tohi lasta sel õilmitseda. See esitab vastuvõetamatuid nõudmisi akumulatsioonile ja kasvule.”<sup>55</sup> Eksperimentaalfilm ei taotle kunagi kasumit, justnagu Toominga filmidki, millest kolm („Lõppematu päev”, mis lõpuks ekraanile ei jõudnudki, „Põrgupõhja uus Vanapagan” ning „Mees ja mänd”) olid mõeldud üksnes kohaliku telepubliku, mitte kinolevi jaoks. Kuigi ka telefilme ja -saateid müüdi sageli nii mujale Nõukogude Liitu kui vahel ka välisjaamadele (peamiselt Nõukogude bloki maadesse), ei kuulunud Toominga ekstsentriline loome kahtlemata potentsiaalsete kasumlike ekspordiartiklite kilda. Audiovisuaalses mõttes avaldub tema filmide (ruumiline) eri(li)sus katkendliku ja killustatud heli-pildimaatriksina, mis paneb inimtaju ühtelugu proovile (nt „Lõppematu päeva” ülikiired montaažiepisoodid, „Värviliste unenägude” ning „Mehe ja mändi” iiveldamaajav kalasilmaoptika või „Põrgupõhja uue Vanapagana” klaustrofoosid kaadrikompositsioonid), esitades – vastupidiselt valitseva filmikunsti hõlpsalt arusaadavatele žanrivalemitele – publikule suuri nõudmisi ka (narratiivi) mõistetavuse ja jälgitavuse osas. Lisaks kalduvad Toominga filmide (pea)tegelased tublisti kõrvale ideoloogilistest normidest, mida seostatakse tavapäraste nõukogude filmikangelaste iseloomuomaduste ja käitumismustritega: nii on „Lõppematu päeva” nimetu mees sihitu hulkur, kel „puuduvad igasugused selged eesmärgid”<sup>56</sup>, just nagu näiteks Michelangelo Antonioni filmide tegelastel, ning nähtavasti ka kindel töökoht. Kuna töötus ei olnud nõukogude ühiskonnas ametlikult võimalik „olemisviis”, on Toominga mees õigupoolest tõeline nõukogude antikangelane. Potentsiaalne vagabund on ka „Mehe ja mändi” nimetu nimitegelane: poeetilise meelega endine ehitustööline, kes, olles pettunud modernistliku massehituse eeskujusid laostanud nõukogude ehitustööstuses, asub teele ilma nähtava sihita, uidates füüsilistes ja mäluruumides, kus teda kummitavad ühiskondlikud totrused ja tühised inimesed.

Lefebvre'i mõtteraamistikus ei näi eristuv ruum „pealiskaudsel vaatlusel [abstraktsest ruumist] erinev, ent on ometigi erinev, üdini erinev”.<sup>57</sup> Ülaltoodud filmitootmismeetodid, mida saab väidetavalt võrrelda Lefebvre'i mõistepaariga, on seevastu pealtnäha hoopis erinevad, vastandlikudki. Siiski jäävad paralleelid asjakohaseks, ennekoike seetõttu, et filmitegemise elementaarne „aparaat”, taristu teatav konfiguratsioon ja Nõukogude Eesti konkreetsed taustad püsisid põhiosas peavoolukino ja eksperimentaalfilmi jaoks samadena, suurim erinevus tekkis vaid tootmise-levitamise-linastamise

55 A. Merrifield, Henri Lefebvre, lk 176.

56 G. Nowell-Smith, Making Waves, lk 104.

57 A. Merrifield, Henri Lefebvre, lk 176.

süsteemi mastaabis, ent üldtingimused (riiklikud stuudiod ja nende kunstinõukogud, tsensuur jne), ühiskondlik kord ning põhilised tööriistad ja võttestik (35-mm filmilint, professionaalne varustus, teadmised ja tööjõud) olid mõlemal juhul ühesugused.

## Ruumid ja kohad. Stalinistlikest kujutelmadest eksperimentaalsete käärimisteni

Kuigi „Lõppematu päev” ühes Toominga ülejäänud filmidega torkab kogu Eesti filmiloo ja konkreetset 1970. aastate toodangu kontekstis eriliselt silma mitmel põhjusel (mille ammendav ülevaade ei mahu paraku selle artikli piiresse), võib kahtlemata väita, et ruumide ja kohtade iseäralik kujutusviis mängib nende hulgas kaalukat rolli. 1971. aastal Tallinna tänavail vändatud „Lõppematu päev”, nagu ka Toominga teised filmid, vastandub 1950. ja 1960. aastail Eesti mängufilmis valitsenud ruumidiskursusele. 1940. aastate lõpus ja 1950. aastail kujundasid Eesti NSV vastloodud filmitööstuse palet (enamasti vene keelt kõnelevad) nn külalisrežissöörid, kelle oli perifeeriasse saatnud Moskva keskparaat, kui kurikuulus *малокартинье* jättis 1950. aastail tsentris hulga filmiprofessionaale töötuks.<sup>58</sup> Kuigi sageli kuulusid need kinematograafilised abiväed vähem andekate loovjõudude hulka, peeti neid siiski piisavalt kogenuks ja, mis veelgi olulisem, vankumatult truuks nõukogude üritusele, et siirdada siia ideoloogiliselt korrektne ja tehniliselt laitmatu nõukogude filmikunsti embrüo. Ühtlasi juurutasid nad sotsrealistlikku representatsioonilaadi, mille tagajärjel projitseeriti kinolinale klanitud ja esinduslikud linnakeskkonnad, milles polnud jälgegi Teise maailmasõja tulemusel Tallinna linnakoetisse tekkinud sügavatest armidest, või samavõrra ebarealistlikud pildid äsjaasutatud kolhooside toredusest, rikkusest ja õitsengust, näidates kohalike külade viljakat maad, külluslikke põlde ja heinamaid.<sup>59</sup> Sedalaadi turistlikust pilgust<sup>60</sup> sündinud filmitoodangule vastandus Eesti filmitegijate uue põlvkonna loome. Need 1960. aastate alguses Moskvast VGİK-i (Üleliidulise Riikliku Kinematograafiainstituudi) lõpetanud noored kineastid, enamasti rahvuselt eestlased, töid siinsesse filmi oluliselt kohalikuma ruumi- ja kohakäsitluse, mis koondus paljuski ümber nn rahvusmaastike nostalgilise kuvandi, luues filmides rahvusruume ajal, mil rahvusriik kui poliitiline üksus näis olevat vajunud kättesaamatult ajalookeerise sügavikku. Tuleb tunnistada, et need valdavalt Eesti külamaastike idealiseeritud portreed olid sageli reaalsusest sama kaugel kui nende stalinistlikud eelkäijad. Ent kui varem oli esile manatud suurejoonelisi visioone kommunistlikust tulevikust, siis nüüd toimisid need kujutised minevikumälestust pühitseva mäluvõttena, milles

58 Vt T. Elmanovitš, Väljamurd üksildusest. Kaotused ja võidud. – Sirp ja Vasar 6. XI 1987; M. Liehm, A. J. Liehm, *The Most Important Art: Eastern European Film after 1945*. Berkeley, London: University of California Press, 1977, lk 68; P. Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London, New York: I.B. Tauris, 2001, lk 188.

59 Vt põhjalikumalt E. Näripea, *A View from the Periphery. Spatial Discourse of the Soviet Estonian Feature Film: The 1940s and 1950s*. – *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Eds. E. Näripea, A. Trossek. Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VII. Tallinn, 2008, lk 193–210.

60 J. Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage, 1990; E. Widdis, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven, London: Yale University Press, 2003, lk 138–139.

kirvendas sõjaeelsete iseseisvusaastate tuttavlik-turvaliste talumaastike hõllandus. Pealekauba toimisid need pildid ka Nõukogude okupatsioonile vaatamata püsiva kujuteldava rahvusriigi pooleldi teadvustamatute tunnismärkidena. Seesuguses rahvuslikus imaginaarsuses jäi väga vähe ruumi moodsatele linnakeskkondadele ja kaas-aegsetele sündmuspaikadele, mis olid Eesti mängufilmides 1960. aastail pigem erand kui reegel. Toominga „Lõppematu päeva” mäslvalt killunenud linnaruum ja palavikulised rütmid vastanduvad täielikult neile mõnevõrra romantilistele ning enamasti võrdlemisi aeglastele ja rahulikele maaelustseenidele, mille looritatud rahvuslikud ambitsioonid on hoopis midagi muud kui Toominga jultunud ja väljakutsuvalt salvav kriitika nõukogude süsteemi aadressil. „Värviliste unenägede” ruumitarind rajaneb maa ja linna teraval vastandusel, mis Eesti kontekstis oli kaunis uus teema, ehkki lääne kultuuris üldiselt ja filmis konkreetsemalt pigem arhetüüpne motiiv (nt F. W. Murnau „Päikesetõus” (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927)). Väikese tüdruku silme läbi nähtuna omandab maa ja linna kõrvutus peaaegu „kultuurielsed” konnotatsioonid, andes aimu Toomingat painavast rahulolematusest mitte üksnes teda vahetult ümbritseva sotsioliitilise situatsiooni, s.t nõukogude tegelikkuse toimemehhanismidega, vaid ka urbaniseerunud, tarbekaubastunud ja institutsionaliseerunud tsivilisatsiooni, olgu see kapitalistlik või sotsialistlik, arengusuundadega. Niiugused allhoovused saavutavad haripunkti tema viimases filmis „Mees ja mänd”, mille aedlinnakodust pagenud peategelase rännakus läbi agrourbaniseerunud<sup>61</sup> Eestimaa väljendub täieliku lootusetuse tunne, autori ahastamapanev avastus, et isegi metsikus looduses, mida tähistab pealkirjaski mainitud mänd, ei pruugi leiduda elujõulist alternatiivi inimkonna läbinisti rikutud eksistentsile ning selle poolt loodud tehiskeskkonnale. Järgnevalt peatun pikemalt „Lõppematu päeva” ruumirepresentatsioonide iseloomulikel joontel. Neid ja Toominga teiste filmide ruumikujutusviise analüüsid väidan ka, et neis avaldub muu hulgas võrdlemisi eripärane suhtumine (rahvuslikesse) identiteeti(desse), võrreldes Eesti peavoolumängufilmides 1960. ja 1970. aastail kas varjamatult või peidetult sisaldunud vaatepunktidega.

### **„Lõppematu päev”: Tallinna avarduv filmikuvand**

Lõviosa „Lõppematust päevast” on üles võetud Tallinna vanalinnas, mis oma hästi säilinud ajaloolise atmosfääri ja keskaegse koetise terviklikkuses oli ja on siiani tähelepanuväärne linnakeskkond. Vanalinna ruumirepresentatsioonide „ametlik” keel ja repertuaar on püsinud üllatavalt ühetaolisena alates sõdadevahelise Eesti Vabariigi päevist<sup>62</sup>, läbi kogu nõukogude perioodi<sup>63</sup> kuni taasiseseisvumisjärgsete aastateni välja, kasutades ära selle potentsiaali ihaldusväärse turismiattraksioonina ning luues sellest

61 Peeter Maandi mõiste, vt P. Maandi, *Change and Persistence in a Reformed Landscape: A Geographical Analysis of Land Reforms and Landscape Change in Muhu and Rapla Municipalities, Estonia, c. 1840 to 2003*. Uppsala: Uppsala University, 2005, lk 180.

62 V. Paas, *Varasemaid vaatefilme Eestist: märkmeid ühe žanri kujunemisest*. – Teater. Muusika. Kino 1982, nr 2, lk 63–67.

63 Vt nt E. Näripea, *Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.–1970. aastail*. Magistritöö, Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituut. Tallinn, 2005.

nõndanimetatud vaatemänguühiskonna<sup>64</sup> täiusliku toote. Sellest lähtuv romantiline keskajakujundistu muutus eriti populaarseks 1960. aastate teisel poolel, materialiseerudes „lugematus hulgas tarbeesemetes, arvukates interjöörikujuandustes ning terves reas filmides”<sup>65</sup>. Ometi pole turistlik pilk kaugeltki monopoolne vanalinna nägemise viis ning nii filmide kui ka muude seda kujundistut kasutavate toodete klantsima löödud, ilustatud ja dekontekstualiseeritud pale kujutas vaid üht, ehkki ülekaalukalt valitsevat ja ametlikult heaks kiidetud representatsioonimudelit. Filmis rakendati pealetükkivalt turistlikku kujutuslaadi laialt žanriskaalal: esiteks ajaloolistes seiklusfilmides ja kostüümidraamadades, nagu kultuslik „Viimne reliikvia” (1969, rež Grigori Kromanov), „Verekiivi” (1972, rež Madis Ojamaa), mis oli selle üleliidulise kassafilmi mannetu kloon, või „Kolme katku vahel” (1970, rež Virve Aruoja), tõsisema pretensiooniga väärtfilmina määratletav linateos, mis erinevalt kahest eelmainitust valmis Eesti Telefilmis ja milles astus näitlejana üles ka Jaan Tooming; teiseks täispikkades muusikalides, nagu „Varastati Vana Toomas” (1970, rež Semjon Školnikov) või „Don Juan Tallinnas” (1971, rež Arvo Kruusement), samuti lühikestes telekontsertfilmides; ning kolmandaks arvukates vaatefilmides, mis reklaamisid Tallinna sarmika puhkusepaigana. Nende kõrval valmis 1960. aastate teisel poolel aga ka rida pisut ambivalentsemaid linnasümfooniat žanritunnustega lühifilme, mille vaatenurk on keskkonna- ja võimaluste piires sotsiaalseltki tundlikum, sh „Pikk tänav” (1966, rež Hans Roosipuu) ning „Tallinna saladused” (1967, rež Ülo Tambek).

Toominga „Lõppematu päev” astub nende traditsioonide ja filmidega põnevatesse dialogidesse, arvustades, tsiteerides, kritiseerides ja kohati koguni naeruvääristades nende representatsioonirežiime. Näiteks leidub „Lõppematus päevas” terve episood, milles pilgatakse Raekoja platsil lavastatud kolme filmi „võtete” käigus vanalinna filmikuvandis kinnistunud tavadid ja kivilinenud kujutusmeetodeid.<sup>66</sup> Linnatänavail uitav nimetu mees leiab end üsna koomilisel moel järgemööda eesti rahvuskultuurist kõneleva vaatefilmi rahvarõivis tegelaste seast, keset musketäride stiilis kostüüme kandvate ajaloolise seiklusfilmi kangelaste mõõgavõitlust ning lõpuks inimrõõve, rusikavõitlust, plahvatusi ja tulistamist tulvil märulifilmi võtteplatsilt. Sellesse lüheldasse stseeni mahub ohtralt osundeid kõigest eespool mainitud filmižanritest, ent iseäranis kritiseeritakse kolme osaliselt kattuvat suundumust. Esiteks karikeerib lauljaid ja rahvatantsijaid hõlmav stseen sotsrealistlikku loosungit „vormilt rahvuslik,

64 G. Debord, *The Society of Spectacle*. New York: Zone Books, 1995 [1967].

65 E. Näripea, Tallinna vanalinn ENSV mängufilmis 1969–1972. – Kohanevad tekstid. Koost ja toim V. Sarapik, M. Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuuriloo ja Folklooristika Keskus, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetool, 2005, lk 303.

66 Ühtlasi on siikohal sobilik märkida, et „Lõppematu päev” on seetõttu Eesti üks väheseid ennastpeegeldavaid linateoseid, s.t filme, mis keskenduvad filmitööstusele ja selle „aparaadile” ning nende toimemehhanismide paljastamisele. Õigupoolest meenub nõukogude perioodist veel vaid üks samalaadne näide: Mark Soosaare lavastatud piladokumentaal „Mees ja naine” 1972. aastast, samuti omamoodi eksperimentaalfilm, mis kujutab endast tõeliselt stiilset, nõukogude teleajakirjanduse laadi jäljendavat „reportaazi” kujuteldavast samanimelisest filmifestivalist (filmi ja festivali pealkiri on viide Claude Lelouchi kuulsale 1966. aasta ekraaniteosele „Mees ja naine” (*Un homme et une femme*), mis oli kõikjal idablokis saavutanud suure populaarsuse ja avaldanud sügavat mõju; vt nt D. Jordanova, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London, New York: Wallflower Press, 2003, lk 95). Festivalil on esindatud terve rida lavastajaid, kelle moonutatud nimed osutavad tõelistele režissööridele Eestist (nt Silgo Niisk/Kaljo Kiisk ja Gregor Kormoranoff/Grigori Kromanov) ning rahvusvaheliselt tunnustatud autoritele (nt Bonarrotti Antonini/Michelangelo Antonioni, Kaltazanov & Surowski/Kalatozov & Uruzevski ja kõige markantsemalt Albert Cuntcock/Alfred Hitchcock), filmidega, mille laad matkib nende päriselulisi eeskujusid, kõigi peaosades John Wedding (Juhan Viidingu kehastuses) ja Linda-Linda (Ada Lundver).

sisult sotsialistlik”, mille egiidi all muudeti kohalikest traditsioonidest välja valitud elemendid n-ö rahvusülese nõukogude kultuuri ikoonideks. Ühes dekoratiivsete vanalinnavaadetega moodustasid niisugused pärimuskultuuri moonutatud pildid turistliku kujutusvõttestiku tuuma, mida leierdati tülgastuseni nii filmides kui ka muudes propagandistlikes-turismiturunduslikes meediatoodetes. Samuti pole võimatu, et Toominga kriitika on suunatud ka konservatiivse ja sentimentaalse, aga, mis veelgi olulisem, normatiivse ja institutsionaliseeritud rahvuskuvandi pihta, mille juured ulatuvad 19. sajandi rahvuslikku ärkamisaega ning mis sätestus ametlik-riikliku normina kõigepealt iseseisvusaastatel, säilitades kohalike seas oma kõlajõu isegi pärast seda, kui selle oli semantiliselt kaaperdanud nõukogulik representatsioonirežiim. Nõukogude tingimustes avaldus see üdini paradoksaalne ja vastandlikkusi tulvil rahvusliku imaginaarsuse vald kõige selgemalt tantsu- ja laulupidude kujul, ent samuti 1960. aastate mängufilmide rahvusmaastikes, nagu ülal kirjeldatust selgus. Seevastu Toominga loome näib ütlevat lahti niisugusest standardiseeritud ja kinnistatud rahvus(liku identiteedi) kontseptsioonist nii selle ametlik-avalikul kui ka „põrandaalusel” kujul, kõneldes pigem igimuistsete, mütoloogiliste ja vähemalt „Lõppematu päeva” puhul ka paljutahuliste rahvus(eelsete)-, grupi- ja üksikidentiteetide poolt. Seda lubavad oletada nii Toominga teatrieksperimentid rahvaluulega<sup>67</sup> kui ka peamiselt tema hilisemates filmides kõlav iidseid regilaule meenutav muusika. „Lõppematu päeva” narratiivses tarindis, mis esindab paljudes Euroopa sõjajärgsete uute lainete filmides pinnale kerkinud „segipaisatud, killustatud, paljuharulist või ümberpööratud” jutustuslaadi, väljenduvad ehk samuti rahvusidentiteedi esitamise raskused.<sup>68</sup> (Rahvusliku) ajaloo põhiikoone ja tüvinarratiive naeruvääristades, nagu juhtub põgusas rahvatantsijate ja lauljatega stseenis, kritiseerib Tooming rahvuse pedagoogilist aega Homi K. Bhabha mõttes,<sup>69</sup> mille mõjul sätestatakse valitsevad mõttemustrid ning elimineeritakse nendega sobimatu, vaigistatakse vähemused, varjatakse katkestused, kõrvalepõiked ja lüngad. Ajaloolise seiklusfilmi katkend ei viita aga mitte üksnes kohalikele žanrisugulastele, vaid laiemalt ka asjaolule, et Tallinna ekspluateeriti süstemaatiliselt käepärase kullissina loendamatuses nõukogude filmides, mille loojad otsisid euroopalikku võttestaika (neist ehk kuulsaim oli nõukogude versioon Alexandre Dumas’ „Kolmest musketärist”, kolmeosaline muusikaline telesari „D’Artagnan ja kolm musketäri” (*Д’Артаньян и три мушкетёра*, rež Georgi Jungvald-Hilkevitsš, 1978)). Nõnda Tallinna vanalinn justkui „kohitseti”, nagu on kujukalt väitnud Ewa Mazierska<sup>70</sup>, muutes selle pisut paradoksaalselki nimetuks ja näotuks „mittekohaks”<sup>71</sup>, „kuhu inimesed ei kuu- lu, vaid millega suhestutakse ettemääratud ja eesmärgistatud protseduuride kaudu”<sup>72</sup>.

67 Vt nt J. Rähesoo, Tagasivaade: kraamimispäev. – J. Rähesoo, Hecuba pärast, lk 304.

68 D. Martin-Jones, Deleuze, Cinema and National Identity. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, lk 1.

69 D. Martin-Jones, Deleuze, Cinema and National Identity, lk 37; vt ka D. Martin-Jones, Deleuze, filmikunst ja rahvuslik identiteet. Narratiivi aeg rahvuslikes kontekstides. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd 20 (3/4), lk 208; H. K. Bhabha, DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation. – H. K. Bhabha, The Location of Culture. London, New York: Routledge, 1994, lk47jj.

70 E. Mazierska, Postsotsialistlik Eesti filmikunst kui rahvusülene kino. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd 20 (3/4), lk 168.

71 M. Augé, Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London, New York: Verso, 1995; vt ka E. Relph, Place and Placelessness. London: Pion, 1976.

72 S. Coleman, M. Crang, Grounded Tourists, Travelling Theory. – Tourism: Between Place and Performance. Eds. S. Coleman, M. Crang. New York, Oxford: Berghahn Books, 2002, lk 2.



Sageli sai sellest (ajaloolist) tegevustike pelk kuliss, mis kaotas seosed oma tegeliku ajalooga ja ühtlasi ka konkreetseid iseärasused just nimelt tänu keskkonna eripärasele „keskaegsusele” või „läänelikkusele”. Kolmandaks tsiteerib märulistseen paar aastat varem valminud Semjon Školnikovi muusikalist komöödiat „Varastati Vana Toomas” (1970), osutades ühes sellega kaude paljudele teistelegi turistliku „kohaturustuse” (audiovisuaal)toodetele, mis ei tähista mitte üksnes teatud vanalinna ja turismindusega haakuvaid kaubastunud praktikaid, vaid viitab ka ametlikult võrdsusel põhineva ja „sotsialistliku” nõukogude ühiskonna läbinisti väikekodanliku meelega ning rahalis-tarbijalike püüdluste oluliselt laiemale skaalale. Selles mõttes sünkroniseerub Toominga kriitika suurepäraselt toonase haritlaskonna seas kaunis laialt levinud suhtumisega, mis mõistis hukka ja naeruvääristas bürookraatlik-kaubandusliku eliidi tõusiklikkust. Nõnda kirjutas Rudolf Rimmel: „Tõusiklikkuse kükloobi ainus silm vahib asju, tal pole teist silma, et näha elu muid väärtusi. Vaimne kärbumine, materiaalsete huvide prevaleerimine ja koluhunniku tippu roniv mina kägistavad õilsameelsuse, hingelise puhtuse ning armastuse selle algsel kujul.”<sup>73</sup> Seejuures kippusid kriitikud aga unustama, et nemadki lõikasid kasu nõukogude süsteemis haritlaste tarvis loodud institutsionaalsetest struktuuridest.<sup>74</sup> On omamoodi paradoksaalne, vahest koguni iroonilinegi, et 1976. aastal omistati Toomingale ja Hermakülale ENSV teenelise kunstniku aunimetust.

Vastupidiselt turismiturunduse eesmärke teenivatele vaate- ja mängufilmidele, mille kindlalt paikaloksunud kujutuskord keskendus teatud ikoonilistele objektidele ja vaadetele, hoidub kaamera „Lõppematu päevas” hoolikalt kulumiseni korratud kaadrikompositsioonidest ja võttopaakadest, rännates rahutult väikestel kõrvaltänavail, lagunevates tagahoovides, mahajäetud nurgatagustes ja räämas kangialustes. Esmapärgul näib, et Tooming on vähemalt osaliselt järginud ülalmainitud linnasümfooniates väljakujunenud kujutusmalle, mis lähtuvad peamiselt kohaliku elaniku, mitte läbisõitva turisti (või ka nõukogude migrandi) kujuteldavast vaatepunktist. Vahest olulisemgi on aga see, et „Lõppematu päeva” representatsioonimustrid jagavad mõningat ideelist ühisosa 1920. aastail valminud esimeste linnasümfooniade vaimulaadiga, ennekõike „veendumust, et ... linn on esmajoones elulaad”<sup>75</sup>, mitte pelgalt arhitektuuriansambel. Samuti kattub „Lõppematu päeva” tegevusjoonis kohati klassikaliste linnasümfooniade süvastruktuuri kuuluvate elementidega. Näiteks algab film hommikul ja kulgeb päevast õhtusse, ehkki pisut katkendlikul moel ning arvukate kõrvalpeoigete, vahelejättude ja ajasilmustega. Filmi lõpuosas leidub aga mitmete linnasümfooniatele omane erinevaid ajaviitetegevusi – koorilaulu ja võistlustantsu, maletamist ja uisutamist, lõunaeineid ja -uinakuid – koondav episood. Lisaks jätavad „Lõppematu päeva” rõhuasetustele, nagu pealkirigi osutab, olulise jälje eksistentiaalse tsüklilisuse, nooruse ja surma teemad, Erosee ja Thanatose hingus. Lähemal vaatlusel saab siiski kiiresti selgeks, et vastupidiselt varasematele Eesti linnasümfooniatele ei ole „Lõppematu päev” lugu linnast kui ehitatud keskkonnast, vaid pigem

73 R. Rimmel, Tapja nimi on tõusik. – Sirp ja Vasar 17. VIII 1973.

74 Filmikunsti kontekstis vt G. Faraday, Revolt of the Filmmakers, lk 87jj.

75 P. Sorlin, Urban Space in European Cinema. – Revisiting Space: Space and Place in European Cinema. Eds. W. E. Everett, A. Goodbody. Oxford: Peter Lang, 2005, lk 33.

mõtisklus peaosatäitvast mehest, tema sügavalt isiklikust vahekorrast ümbritseva ruumiga nii selle füüsilises, vaimses kui ka ühiskondlikus plaanis. Üldisemas mõttes on see ka mõtisklus mitmesugustest sotsiaalsetest suhtevõrgustikest. Selle poolest sarnaneb Toominga linnaruumikäsitus sõjajärgses Euroopa filmikunstis laialt levinud arusaamaga, mille Pierre Sorlin on sõnastanud nii: „Linnadele annab elu üha laienev inimsuhtlus; linnad polegi enam kui nende asukate vahelised suhted.”<sup>76</sup> Veelgi märkimisväärsem on aga see, et erinevalt ametlikult heakskiidetud filmidest, mille hulka kuuluvad ka Eesti linnasümfooniad, avardab „Lõppematu päev” olulisel määral ruumirepresentatsioonide skaalat, tuues Tallinna filmikuvandisse mitte ainult üksi hoopis teistsuguse vaate vanalinnale, vaid ka sajandi alguse lagunevad puitagulid, mille kohalikud võimud olid jätnud buldoosrite ootele. Lennukatest lammutamisplaanidest hoolimata jäid nüüdseks miljööväärtuslikeks piirkondadeks kuulutatud linnajoad siiski püsti ning neisse üha armetumalt alla käivatesse asumitesse kogunes elama kaunis kirju seltskond, mille äärmused hõlmasid nii elu hammasrataste vahele jäänud „vaeseid patuseid” kui ka teisiti mõtlemaid haritlasi ja loomeinimesi. 1970. aastate lõpuni oli puitagulite kujutamine mis tahes kaasaegses kontekstis Nõukogude Eesti filmis absoluutne tabu ning nõukogude ekraanile ilmusid need üksnes harvadel juhtudel rõhutatud tööliklassi tunnistamata vabariigiagelses kapitalistlikus ühiskonnas. Toominga „Lõppematu päev” astub sellest keelust jultunult üle, näidates karmi tõelisust ilma erilise tundlemise ja lüürikata.

## Haptilised ruumid, dialoogilised minad

Toominga koha- ja ruumikäsitus ei keskendu konkreetsetele arhitektuursetele aspektidele, ehkki ta kahtlemata kasutab ehitatud keskkondi teatud olukordadele ja ideedele osutamiseks. Pigem vaatleb ta ruume ja paiku inimõtte, -identiteetide ja -suhtluse väljendustena. Nõnda on kõigis Toominga filmides oluline koht kehal ja kehalisel kogemusel, samamoodi nagu tema teatriloomeski.<sup>77</sup> Nii „Lõppematu päeva” kui ka „Mehe ja männi” peategelaste ruumikogemust mõtestatakse ja esitatakse nägemis- ja tunde- aistingu kõrval ka muude tunnetusviiside toel: nende tajuspekter hõlmab ümbritseva maailmaga suhtlemisel ka lõhna- ja mis iseäranis oluline, puutemeelt. „Värvilistes unenägudes” pole lapse silmade kaudu avanev maailm mitte üksnes nähtav, filmikaadrid manavad jõuliselt esile ka päikese soojust, vee määrgust, kassipoja karva pehmust, daamiliku ema parfüümi elegantset hõngu jne. Samuti on kõigis Toominga filmides selgelt tajutav mingisuguse „sisemise silma” pilk, mis suudab tabada ka tajumatut. Ent ruumikäsitluse seisukohalt on eriline koht siiski kompimismeelele ja selle kaudu kehalisuse rõhutamisel. Selle avaldumist ja tähendusvälju aitavad ehk kõige paremini seletada kaks omavahel põimuvat ilmingut: tekstuudid ja liikumine.

Isegi filmikaamera optilise *apparatus*’e vahendusel jäädvustatud pinnatekstuudid omandavad Toominga ekraaniteostes erilise käegakatsutavuse: ülisuurplaanid seintest ja sillutistest, männipuu koorest ja inimnahast, tüdrukude näo „maastikku” avastavast

<sup>76</sup> P. Sorlin, *Urban Space in European Cinema*, lk 35.

<sup>77</sup> Vt nt M. Unt, *Teatriuuduse algusest Nõukogude Eestis*.

liblikaröövikust. Nii „Lõppematus päevas” kui ka „Mehes ja männis” on tekstuuride esiletõstmisel konkreetne kriitiline otstarve: tõmmata tähelepanu lagunevatele elukeskkondadele nii linnas kui ka maal. Kui 1960. aastail valminud linnasümfooniates ei ületanud paekivimüüride koredad ja rustikaalsed pinnad, pitoreskselt ruuged katusemaastikud, rusunenud krohvi ja luitunud värvidega kaetud maalilised fassaadid ning ebahütlane munakivisillutus käänulistel tänavatel kunagi ametlikult lubatud „romantilise vanumise” piiri, siis „Lõppematus päevas” kisuvad lagunev viimistlus, pragunevad seinad, pehkinud tarad, prügihunnikud ja mähklik asfalt nõukogude räpase reaalsuse armutult päevavalgele, osutades ühtlasi ka selle ühiskonna moraalsele allakäigule. „Mehe ja männi” suurplaanid uusehitiste lohakalt kokkuklopsitud kiviseintest ning vanade hoonete jõuetult lagunevatest müüridest kõnelevad samuti nõukogude süsteemi paratamatust ja üha sügavamast mandumisest.

Niisugusest arhitektuursest taktiilsusest on Toominga jaoks ehk veelgi olulisemad inimeste kehalised kontaktid. Sellest annab eriti äärmuslikul moel tunnistust „Lõppematu päeva” kahtlemata Eesti Televisiooni kunstinõukogu liikmete silmis kõige skandaalsem stseen, mis oletatavasti mängis märkimisväärset rolli ka filmi ärakeelamisel: mehe ja naise seksuaalvahekorra episood tillukeses agulikorteris, kus nähtavasti peetakse midagi illegaalse lasteaia taolist, kui otsustada pisikesse elutuppa pressitud põngerjate hulga järgi. Tänapäevaste standardite kohaselt pigem üsna tagasihoidliku erootika valda liigituvast kujutuslaadist hoolimata on akti juhuslikkus ja proosalisus siiski mingil määral rahutukstegev, iseäranis arvestades selle toimumise vahetut ajaloolist konteksti. Korterit asukoht räämas puitmajas ja selle eksimatult humanitaarsete huvidega omanikule osutav sisustus (kirjutusmasin ja „Loomingu” number laual, seinatäis boheemlaslikult korratud raamaturiiuleid), aga ka mudilasi täis tuubitud kõrvaltuba ning üks vabalt ringijooksev hamster, kõige saateks heliriba joviaalsed meloodiad, segunevad üheks kontseptuaalseks kompotiks. Sellest sünnib pentsikult ülemeelik õhustik, tiine ohjeldamatust kehalisest ja intellektuaalsest viljakusest, mida nõukogude kontekstis mõisteti ilmselgelt ühemõttelise ja seega lubamatu ideoloogilise õõnestamise katsena. Oli ju „sotsialistlik ideoloogia vaenulik igasuguste spontaansete pidustuste”<sup>78</sup> ja mis tahes stiihiliste tegevuste suhtes. See stseen, nagu õigupoolest „Lõppematu päev” tervikuna, seostub hästi Mihhail Bahtini mõttekäikudega karnevalist. Bahtini järgi pani karneval „proovile „ametliku kultuuri” lausungid”<sup>79</sup> ning „pühitses ajutist vabanemist valitsevast tõest ja kehtestatud korrast: see tähistas kõigi hierarhiate, privileegide, reeglite ja keeldude peatamist”<sup>80</sup>. Toominga filmide seisukohalt on eriti oluline, et karnevallik ehk groteskne keha on välismaailmale avatud, iseäranis materiaalse alakehalise kihistuse kaudu, mis hõlmas nii genitaale kui ka rindu; „ta pole enesesse sulgunud, lõpule viidud, valmis; ta kasvab iseendast üle ja ületab oma piirid”<sup>81</sup>. Seega kuulub Bahtini karneval ülalmainitud Lefebvre’i eristuvasse ruumi, mis mässab abstraktse ruumi ülemvõimu taotlevate tungide vastu ning „kustutab erinevused, ... mis lähtuvad kehast (vanus, sugu, rahvus),

78 E. Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*, lk 104.

79 J. Holloway, J. Kneale, *Mikhail Bakhtin: Dialogics of Space*. – *Thinking Space*, lk 80.

80 M. Bakhtin, *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, lk 10.

81 M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, lk 26, vt ka M. Bahtin, *François Rabelais' looming ja keskaja ning renessansi rahvakultuur*. – M. Bahtin, *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat, 1987, lk 199.

[ja] keelab kõik meelelise ning seksuaalse”<sup>82</sup>. Naasen nende ideede juurde allpool, kui juttu tuleb muutuvast (rahvus)identiteedikäsitlusest Toominga filmides. Siinkohal olgu vaid kokkuvõtlikult tõdetud, et „Lõppematu päeva” üldine vaimsus oli tõepoolest mingis mõttes karnevallik, meenutades Browni liikumist, liikuvate kehade kaost, mis pani proovile vaatajate nii füüsilise kui ka kontseptuaalse tajuvõime, seades kahtluse alla hierarhiad, privileegid, reeglid ja keelud.

Nende haptiliste kehakogemuslike ruumide teine põhitunnus – liikumine – avaldub ühelt poolt „Lõppematu päeva” ja „Mehe ja männi” paigalpäsimatute peategelaste ning „Värviliste unenägede” ringi ja ära jooksvate laste kehastuses, teisalt aga Linnapi kirjeldatud aktiivse optika, rahutult rändleva kaamerapildi vahendusel. Mõlemal juhul asetatakse inimkeha kujutatud ruumirežiimi keskmesse, sellest saab ruumi-representatsiooni sõlmpunkt. Linnap väidab, et Toominga filmide optiline turbulents väljendab sotsiaalset iiveldust ning et „Lõppematu päev” on äärmuslik näide tema (rahvusliku/isikliku) sõltumatuse ja vabaduse käsitusest, mis valib „naiivse põgenemise” aktiivse mässu või vastuhaku asemel: „Jaan Toominga neli filmi hõlmavad territooriumi, milles tunneme ära kogu Lääne kultuuri (kunagise) naiivse idee individuaalsest vabadusest koos sellele tüüpiliste pelgupaikadega: nn ürgne loodus (Toomingal „Mees ja mänd”), kultuurieelne elutark metslane („Põrgupõhja uus Vanapagan”), unenägu („Värvilised unenäod”) ja lõpuks ka Mina Ise [„Lõppematu päev]”.<sup>83</sup> Ehkki Linnapi hinnang Toomingu filmides avalduva sotsiaalse iivelduse kohta on kahtlemata täpne ja tabav, kahtlen pisut naiivse põgenemise süüdistuses või pigem usun, et see arvamus nõuaks nüansseerimist. „Lõppematus päevas” kõneleb „aktiivne optika”, kärsitud kaamerapögnad, palavikulised montaažirütmid ning, mis kõige põhilisem, peategelase närviline ja läbematu dünaamika, nii ruumilises kui ka vaimes mõttes, tema keevalised suhted ümbritsevate ruumide ja inimestega ilmselt pigem ekstravertsest kui sissepoole pöördunud või endassesulgunud inimtüübist. Juba üsna filmi algusest peale on selge, et ennemini ebameeldivaid aistinguid tekitavast ühiskonnast irdumise asemel sekkub mees sellesse üpris jõuliselt, joostes linnas siia-sinna, kõnetades tänavail võhivõõraid ning lüües kaasa mitmesugustes tegevustes. Ta ei vaatle ümbritsevat keskkonda osavõtmatult, olles hoopis välismaailmale avatud, luues pidevalt Lefebvre’i mõttes „elatud” ruumi, „üidini kvalitatiivset, voolavat ja dünaamilist” representatsiooniruumi (*les espaces de représentation*).<sup>84</sup> Nõnda haakub „Lõppematu päev” suurepäraselt toonaste noorte eesti avangardkunstnike, -disainerite ja -arhitektide loovate linnapraktikate taotlustega<sup>85</sup>, mille raames kerkis esile „subjektiivne, autobiograafiline linnaruum, jalutuskäikudel taasavastatud linnaosade ja hoovidega, erilisel tajutud puumajadega, möödaminnes fikseeritud lõikude ja uitajat üllatanud detailidega, ühes ruumis koos paiknevate erinevate aja kihistustega”<sup>86</sup>. Nii nemad kui ka Tooming ei lõiganud end nii toimides oma ümbrusest ära, vaid omaenda vaatenurka rakendades võitsid teatud mõttes tagasi Lefebvre’i järgi „kujutletud” või „mõistetud” (*conçu*) ruumi ametlikus diskursuses mahavaikitud linnaruumid. Privaatsfääri taandumise ja omaenda

82 H. Lefebvre, *The Production of Space*, lk 49–50.

83 P. Linnap, *Astu parteisse ja nõua!*, lk 68.

84 H. Lefebvre, *The Production of Space*, lk 42.

85 Vrd P. Linnap, *Astu parteisse ja nõua!*, lk 62.

86 A. Kurg, *Almanahh „Kunst ja Kodu” 1973–1980*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2004, kd 13 (2), lk 134.

eskapistliku eksistentsimulli loomise asemel omastasid nad avaliku ruumi kättesaadavate taktikate toel.<sup>87</sup> Nii Toominga filmid kui ka 1970. aastail Tallinnas aset leidnud *happening*'ides, mängudes ja jalutuskäikudel<sup>88</sup> osalenud kunstnikud üritasid kutsuda esile ja püüda „tundeselguse ja kohalolu ilmutuslikke „hetki”, mille toel saavutada suuremat rahulolu iseeneses”, mässates seega *quotidienneté* banaalsuse vastu<sup>89</sup>, argielu vastu, mis on „abstraktse ruumi orjuses” ja tähistab „programmeeritud tarbimist”<sup>90</sup>. Kaasaegsete flanööradena vastandus nende triivimine linnaruumis „kindlale elurütmile, ratsionaalselt organiseeritud ajale”.<sup>91</sup>

Kehaliselt kogetud ja elatud ruumi mõiste, millele näib toetuvat „Lõppematu päeva” n-ö ruumpoliitika, samuti nagu peategelasest mehe ilmselgelt avatud ja tegus suhe ümbritsevaga, suunab tähelepanu Toominga arusaama(de)le personaalsetest ja ühiskondlikest identiteetidest. Kui Linnapi arvates on „Lõppematu päeva” peategelane kunstnikumina (ja Toominga *alter ego*) manifestatsioon, kes usub ilma vähimagi kriitikameelela naiivsesse põgenemisse ümbritseva ühiskondliku tegelikkuse vaenulikest tingimustest, uskudes ühtlasi, et mingisuguse varjupaiga leidmine on tõepoolest võimalik, siis mulle tundub, et „Lõppematu päeva” meest ja tema suhet maailmaga võiks vaadelda Bahtini dialoogilise mina kontsepti valguses, mis lõppkokkuvõttes välistab igasuguse kapseldumise sootuks. Bahtin kirjutab:

Olen endast teadlik ja saan iseendaks üksnes siis, kui paljastan enese teisele, tema kaudu ja abil. Eneseteadvuse moodustamisel mängivad määravat tähtsust suhted teise teadvusega (*sinaga*). [---] Ainuüksi inimeseks olemine (nii välimine kui ka sisemine) tähendab *kõige sügavamat ühtekuuluvust*. *Olla* tähendab *ühenduses olla* [---] *Olla* tähendab olla teise jaoks, ja teise kaudu iseenda jaoks. Inimesel ei ole sisemist sõltumatut ala, ta on täielikult ja alati piiril: vaadates iseendasse, vaatab ta *teise silmadesse või teise silmadega*. [---] Ma ei saa ilma teiseta hakkama, ma ei saa ilma teiseta iseendaks.<sup>92</sup>

Julian Holloway ja James Kneale'i sõnul „on bahtinlik Mina ... alati avatud ja muutuv”, seda „ei saa seisata ega paigale naelutada”.<sup>93</sup> „Lõppematu päeva” mehes, kes täidab mitmesuguseid ülesandeid ja rolle ning võtab erinevaid seisukohti, lülitades alataasa ühelt tegevuselt teisele, kulgedes ühest ruumist ja paigast teise, kehastub just nimelt selline pidevalt voolav, karnevalliku või groteskse keha sarnaselt välismaailmale avatud mina. Niisuguses valguses võiks Toominga kriitilisi hoiakuid väikekodanliku

87 Vt ka M. Laanemets, Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse: *happening*'id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2005, kd 14 (4), lk 139–178; A. Allas, Tagasipöördumine ja taktika. Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja *happening* „Mannekeeni matmine”. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2008, kd 17 (4), lk 9–30.

88 M. Laanemets, Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse. Vt ka E. Epner, Ära pane, isa! – Teatrielu 2003. Toim A. Saro, S. Karja. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2004, lk 254–282.

89 R. Shields, Henri Lefebvre. – Key Thinkers on Space and Place. Eds. P. Hubbard, R. Kitchin, G. Valentine. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2004, lk 209.

90 H. Lefebvre, The Production of Space, lk 59, 89.

91 M. Laanemets, Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse, lk 164; vt ka A. Kurg, Flanööri mitu elu. – Vikerkaar 2004, nr 4/5, lk 105.

92 M. Bakhtin, Toward a Reworking of the Dostoevsky Book (1961). – M. Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics. (Theory and History of Literature 8.) Ed. C. Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, lk 287.

93 J. Holloway, J. Kneale, Mikhail Bakhtin, lk 75.

tarbijamentaliteedi või ka fikseeritud, normatiivse ja standardiseeritud „rahvusidentiteedi” suhtes, samuti filmi kahte põgusat stseeni, mis näivad vihjavad homoseksuaalse identiteedi võimalikkusele, ehk üksiti tõlgendada kriitikana ainsa ja staatilise Mina ning üheainsa (rahvusliku/kollektiivse või personaalse) identiteedi aadressil, olgu selleks *homo soveticus* või mõni muu konstrukt (ometi tuleb tõdeda, et üsna ootuspäraselt on tema vaatenurk suhteliselt maskuliinne ega jäta kuigi palju ruumi naise identiteetide käsitlemiseks). Ka Rein Veidemann on tõdenud, et nõndanimetatud kuuekümnendate põlvkond hindas kõrgelt dialoogilisust, avatust uutele teadmistele ja kogemustele, neile oli „oluline n.-ö. kommunikatiivne interaktsioon, üksteist aktiveeriv põlvkonnasisene dialoog, tõeotsing”.<sup>94</sup> Lisaks hüpleb „Lõppematu päeva” äärmiselt sisendusjõuline heliriba mängleva kergusega eesti-, saksa-, soome-, inglise-, prantsuse-, vene- ja itaaliakeelsete laulusõnade vahel. Nõnda mitmekesiste kultuuri- ja keeleruumide kohalolu, millest märkimisväärsel kombel ei puudu ka vene keel, annab märku mõtteilma radikaalsest avardamisest, osutades ehk koguni lõpmatult rikkalikele intellektuaalsetele, emotsionaalsetele ja loomingulistele suhtevõrgustikele, lüües nõnda Eesti filmiruumi enneolematul määral valla. 1960. ja 1970. aastate peavoolumängufilmis domineerivate identiteedi- ja ruumikujutustega võrreldes loob „Lõppematu päev” seega täiesti uue, hoopis laiaulatuslikuma, mitmepalgelisema ja keerukama aegruumi.

## Pelgupaiga otsinguil

Toominga hilisemates filmides ja teatrilavastustes on siiski täheldatav tugev tahe kanaliseerida paljutahulisus ja mänguline antidogmaatilisus selgemalt ja kitsamalt määratletud mõttesoonesse. Kaheksa aastat hiljem valminud „Mees ja mänd” säilitab küll „aktiivse optika” ja ruumilise mobiilsuse (esmajoones *road movie*’liku narratiivi kujul), ent erinevalt „Lõppematust päevast” on peategelane ümbritseva füüsilise, ideoloogilise ja vaimse ruumiga lepitamatus konfliktis ja sellest täielikult võõrandunud. Keskkonna (moraalselt) moondunud palet toonitab nii värvilise pildirea väändunud vormikeel, mille põhiilme määrab ülilai kaameraobjektiiv, kui ka arhailise moega kaeblikud kõlad heliribal, mis ühelt poolt küll vastanduvad visuaalsele värvirikkusele, ent teisalt ka täiendavad selle kummastavalt kumerat kalasilmefekti. Filmi muusikasaade rajaneb traditsioonilisel regilaulul, mida „...ei saa nimetada tavapärase mõttes „laulmiseks”. Pigem kõlab see retsitatiivi ja hüüdmise seguna, millele lisanduvad mõned meloodilised elemendid. Regilaulu võiks kirjeldada kui etendust, mis hõlmab nii loodushälte jäljendamist kui ka jantlikku näitlemist.”<sup>95</sup> Varasema erisus-, ambivalenti- ja isegi hübriidsuskalduvuse asendas „Mehes ja männis” puristlik püüd müütilise „alguse” või „juurte” poole. Ometi peab rõhutama, et seesugused pürgimused näivad hüppavat üle sõdadevahelise rahvusriigi, aga ka 19. sajandi rahvusliku ärkamisaja tundmuste,

94 R. Veidemann, Kuuekümnendate põlvkond Eesti kultuuris ja ühiskonnas. – Sirp 16. VIII 1991.

95 J. Ling, A History of European Folk Music. Rochester: University of Rochester Press, 1997, lk 78. Vt ka K. E. Jirgens, Fusions of Discourse: Postcolonial/Postmodern Horizons in Baltic Culture. – Baltic Postcolonialism. Ed. V. Kelertas. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, lk 64.

kaevudes hoopiski ajaloo sügavaimatesse kihistustesse, ehk koguni kaugemalegi ning andes nõnda tunnistust sellest, et Tooming toetab ilmselt herderlikku, s.o „essentialistlikku” ja „ürgset” arusaama etnilisusest ja rahvuslikkusest ning rahvuse kujunemisest ja olemusest.<sup>96</sup> Nagu juba ülal mainitud, jätab filmi peategelane oma töö müüri ladujana ja kodu äärelinnas, mille on vallutanud oma pisikestesse privaatmaailmadesse kapseldunud tühised ja tarbimisahned naabrid, asudes pelgupaiga ot-singuil teele. Esiti tundub ta olevat üsna kindel, et „ürgne loodus”, nagu Linnap seda nimetab, pakub turvalist alternatiivi üdini rikutud (ees)linnastunud ühiskonnale, ehk koguni ruumi mõttevabadusele. Vaatajad näevad Eesti aleveid ja külasid, maastikke ja linnu läbi ränduri silmade ning siin laieneb Toominga kriitika kogu nõukogustatud Eestimaale, olles iseäranis terav nn agrourbaniseerunud maakohtade ning seda pom-pöössete kolhoosikeskuste ja väikekodanlike eramajadega hoonestanud „agrokraatia” suhtes. Ent sama piinlik on peategelasel ka lapsemeelsete lihtnimete pärast: filmis esindab neid vanem naine, kelle lõputust jutuvadast koorub piiritu rõõm linna saadud uue korteri pärast, mis viimaks ometi vabastab ta vana talumaja ebamugavast (ehkki traditsioonilisest) eluolust. Mees on tunnistajaks, kuidas kõikjal võtab järkjärgult maad nõukogulik-tarbijalik mentaliteet ja vaimne allakäik. Lõpuks avastab ta, et mingit ürgset loodust enam ei eksisteerigi: metsades ekseldes painavad teda vahetpidamata heli- ja pildimeenutusteks vormunud minevikuviirastused: reeturlik sõber ja pirtsakas naine. Nii ei leia ta pelgupaika, ei mingit väljapääsu looduse rüpeski. Siiski näib, et filmi maailmavaade on üsna selgelt panteistlik, uskudes, et ühes loodusega kaob ka inimsugu. Nõnda viib ainus põgenemistee puhtasse metafüüsikasse, vahest religioonigi, ehkki mitte selle institutsionaliseerunud vormis, vaid pigem kultuuri-eelsesse lihtsasse spirituaalsusse või teatud ürgsesse ja looduslähedasse paganlikkusesse.<sup>97</sup> Püüdlemine arhailise, peaaegu müütilise rahvuseelse maailma poole tuleb veelgi selgemalt esile filmi helikujunduses, sest regilaulutraditsioon, mille vundamendile Toominga heliarhitektuur toetub, ulatub ilmselt tagasi „esimesse aastatuhandesse eKr, mil balti-soome hõimud polnud veel eraldunud ning rääkisid ühte balti-soome algkeelt”.<sup>98</sup> Mis veelgi olulisem, regilaulutava allakäik algas 18. sajandil organiseeritud usuliikumise, nn Määrimaa vendade ehk vennastekoguduse mõjul.<sup>99</sup> Niisiis tundub Tooming pooldavat (tagasi)pöördumist mingit sorti „puhta põliskultuuri” juurde, „mida nähakse teatavas kohas fikseerunud orgaanilise tervikuna”.<sup>100</sup> Irena Veisaitė sõnul vaimustus Tooming tõepoolest erinevate rahvaste rahvaluulemotiivide kohatisest

96 Vt nt ka nõndanimetatud Warwicki debatti rahvuslusest Ernest Gellneri ja Anthony D. Smithi vahel (<http://www.lse.ac.uk/collections/gellner/Warwick.html>, vaadatud 5. VIII 2011); samuti R. Brubaker, M. Loveman, P. Stamatov, *Ethnicity as Cognition. – Theory and Society* 2004, no. 33, lk 31–64; K. Kivimaa, *Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunstis 1850–2000*. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009, lk 159–160.

97 Vrd J. Rähesoo, *Tagasivaade: kraamimispäev*, lk 304, 307; J. Rähesoo, *Estonian Theater Loosens the Soviet Straightjacket*, lk 249; Kõnelus Jaan Toomingaga. – *Kultuur ja Elu* 1976, nr 3, lk 23–24.

98 I. Riiütel, *Estonia, Traditional Music. – The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition. Ed. S. Sadie. London: Macmillan Publishers; New York: Grove, 2001, vol. 8, lk 343; tsit J. Ross, I. Lehiste, *The Temporal Structure of Estonian Runic Songs*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2001, lk 9.

99 J. Ross, I. Lehiste, *The Temporal Structure of Estonian Runic Songs*, lk 9.

100 S. Coleman, M. Crang, *Grounded Tourists, Travelling Theory*, lk 6; vrd J. Rähesoo, *Tagasivaade: kraamimispäev*, lk 307–309.

kattuvusest, väites (nähtavasti Uku Masingu tugeva mõju all<sup>101</sup>), et nii leiab veenvat tõestust see, et „inimkond ei koosne üksteisele vaenulikest suguharudest, vaid et ta on oma alustes ühtne”<sup>102</sup>. Seega ei usalda Toominga nüüd enam „Lõppematus päevas” osutatud hargnevaid ja mitmeseid identiteete, pooldades pigem hoopis jäigemad, üheainsa rahvusidentiteedi „õiget” olemust uskuvat seisukohta, isegi kui selle saavutamine näib hetkel olevat lootusetu. Kokkuvõtteks võib nentida, et „Mehe ja männi” sõnum peegeldab Toominga varasemat skepsist institutsionaliseeritud ja normeeritud identiteetide suhtes, olgu need siis personaalsed või rahvuslikud/kollektiivsed, religioossed või poliitilised, kodanlikud või nõukogulikud, kapitalistlikud või sotsialistlikud, ent see kõneleb ka püsivast lõksusoleku tundest, pakkumata mingitki positiivset või elujulist lahendust. Selles mõttes on Linnapil Toominga eskapismist rääkides õigusk, ehkki pigem tema hilisema filmiloomingu osas.

## Kokkuvõte

See eesti eksperimentaalfilmi põgus episood, mida Toominga filmiloomes esindab, lisas siinsesse filmiruumikangasse olulise, kuigi levi poolest kõrvalise tähtsusega ja mõjult ülimalt piiratud löime. Toominga innovaatiline ja äärmiselt ekspressiivne vormikäsitlus, mis puudutas nii pildikeelt kui ka dramaturgiat, tõi kaasa pretsedenditu (ja suuresti jäljendamatuks jäänud) kujutusrežiimi, mis vähemalt oma esialgsel kujul sünnitas suuremat avatust ning avardas oluliselt linna-, küla- ja mõttemaastike diasooni. Tema (ruumi)kriitika oli ühtmoodi julge ja salvav nii ametliku nõukogude süsteemi kui ka mitteametliku või pörandaaluse, ehkki samavõrd normatiivse ja kivenenud rahvusidentiteedikäsituse küündimatuse suhtes. Tema esimeste, heitumatult okkaliste ekraanitööde, iseäranis „Lõppematu päeva” tulvav trots taltus hilisemas filmiloomes stabiilsemateks, vahest isegi konservatiivsemateks seisukohtadeks. Sellegi poolest pakkusid ta teosed jätkuvalt intrigeerivaid alternatiive peavoolufilmi kohakujutusele ja publikule mõtteruumi, teatud varjupaikagi, mis ei siiski ei trööstinud kuigivõrd, tuletades pigem ebamugavalt ja lakkamatult meelde ümbritsevate sotsio-kultuuriliste olude ahistavaid puudujäike.

101 Vt J. Rähesoo, Tagasisvaade: kraamimispäev, lk 307–308. Olgu märgitud, et Toominga huvi eelkristlike ajakihistuste ja rahvuslätete vastu kuulus toonase kultuuri rajajooni oluliselt mõjutanud loomesuundumus, mida esindasid teiste seas Kaljo Põllu kujutavas kunstis (sari „Kodalased”, 1973–1975) ja Rein Raamat animafilmsis („Suur Tõll”, 1980).

102 I. Veisaitē, Otsingute teel. Eesti režissööride noor põlvkond [1979]. – Hermaküla, lk 199.