

Postsotsialistlik Eesti filmikunst kui rahvusülene kino

EWA MAZIERSKA

Artikkel käsitleb Nõukogude Liidu lagunemise järel valminud Eesti filme kui rahvusülese kino näiteid. Arutlus toetub Steven Vertoveci arusaamale rahvusülesusest kui nn diasporaateadvusest, mida iseloomustavad kahe- või mitmepaiksed samastumis- ja ustavusmustrid. Uurimus näitab, et vaatlusaluste filmide tegelasi vormivad mitmesugused mõjutused ja hübriidsed väljenduslaadid, ning et nendevaheliste sidemete aluseks pole enam pelgalt ühine rahvuslik pärand. Artikkel analüüsib nii ajaloolise kui ka kaasaegse sündmustikuga filme, nagu „Malev” (rež Kaaren Kaer, 2005), „Minu Leninid” (rež Hardi Volmer, 1997) ja „Sigade revolutsioon” (rež Jaak Kilmi, René Reinumägi, 2004) ning „Ristumine peateega” (rež Arko Okk, 1999), „Täna öösel me ei maga” (rež Ilmar Taska, 2004) ja „Lurjus” (rež Valentin Kuik, 1999).

Eesti filmiajalugu tundvat lugejat võib selline pealkiri üllatada. Miks nimetada pärast aastakümnetepikkust okupatsiooni viimaks omariikluse taastanud maa filmikunsti rahvusüleseks, mitte rahvuslikuks? Kaitsen oma seisukohta väitega, et ehkki otsin Eesti filmis rahvusülest elementi, ei tähenda see veel, et seda pole ühtlasi võimalik vaadelda ka rahvusliku kinona. Õigupoolest on nii mõnedki kriitikud osutanud, et filmid võivad olla ühekorraga nii rahvuslikud kui ka rahvusülised.¹ Selline määratlus sõltub paljuski uurija kultuurilisest vaatenurgast, mis sageli haarab üksnes väga piiratud lõiku tohutult kirevast maailmakinost, nagu on täheldanud Stephen Crofts.² Nõnda paistab see, mis ühele vaatajale näib konkreetse rahvuse tunnusmärgina, teise vaataja silmis või mõnel muul ajahetkel hoopis rahvusülese kultuuri ja identiteedi sümptomina. Filmi rahvusliku või rahvusülisena tajumine sõltub seega otseselt uurija kogemusest, tema kuulumisest kohalike või turistide hulka. Et ma ei ole eestlane ega ole kunagi Eestis elanud, olen rahvusülesele rakursile (loodetavasti õigustatult) iseäranis aldis.

Siiski väidan, et ka antud juhul pole rahvusülesus mitte üksnes vaatleja „silmis”, vaid samuti uuritavas aineses. Selle mõtte selgitamist alustagem rahvusülesuse

1 Vt E. Ezra, T. Rowden, General Introduction: What Is Transnational Cinema? – Transnational Cinema: The Film Reader. Eds. E. Ezra, T. Rowden. London: Routledge, 2006, lk 4.

2 S. Crofts, Reconceptualising National Cinema/s. – Quarterly Review of Film and Video 1993, vol. 14 (3), lk 60–61.

mõistest enesest. Steven Vertovec kirjutab artiklis „Rahvusülesuse määratlemine ja uurimine”, et rahvusülesus osutab mitmesugustele rahvusriikide piire ületavatele inimeste ja institutsioonide vahelistele sidemetele ja suhetele. Ta annab kokkuvõtliku ülevaate selle mõistega seonduvast ideestikust, vaadeldes näiteks piiriüleseid ühiskondlikke formatsioone, nagu etnilised diasporaad, ning nüüdisaegse tehnoloogia, ennekõike interneti toel geograafilisi piire ületavaid sotsiaalvõrgustikke. Need võrgustikud võimaldavad väljarännanuil taastada võõras riigis oma rahvuskultuur ning kujundada uut laadi ühtekuuluvustunnet ja identiteete, sõltumata ruumi omastamisest. Vertovec lahkab rahvusülesust ka diasporaateadvuse idee kaudu, mida iseloomustavad kahetised või mitmetised samastumis- ja poolehoiumustrid. Selliselt maailma tunnetades ollakse ühtaegu nii „siin” kui ka „seal”, elades ühelt poolt küll oma praeguste üleaadsete kõrval, ent säilitades teisalt tugevad sidemed ka kaugele maha jäänud juurtega. Kolmandaks võib rahvusülesust mõista kultuuri taastootmise viisina. Niisuguses plaanis seostub see ebapüsivate ühiskondlike institutsioonide ja argipraktikatega, mida sageli kirjeldatakse kreoliseerumise, *bricolage*’i, kultuuritõlgete ja hübriidsuse terminite abil. Vertovec osutab siin Stuart Hallile, kes on leidnud, et „uut etnilisust” väljendavate hübriidsete kultuuriilmingute tootmine toimub eriti selgelt rahvusülele noorsoo hulgas, kelle kasvamist ja haridust on maast madalast mõjutanud eripalgeliste kultuuriväljade ristvool. Need noored valivad, sulandavad ja arendavad sageli teadlikult mitmest traditsioonist pärit kultuuri- ja identiteedikilde.³

Ulf Hannerzi⁴ hinnangul on rahvusülesuse ideel tänapäeval nii suur kõlapind seetõttu, et eelnimetatud nähtused puudutavad väga suurt osa inimesi, ehk isegi enamust. Eesti pole ses osas mingi erand. Õieti kuuluvad eestlased mitmes mõttes ehk nende protsesside eelväkke nii internetikasutajate osakaalu ja aktiivsuse (sh parlamendivalimistel) kui ka ühiskonna üldise vähese religioossuse tõttu. Lisaks annab rahvusülesusest kõnelemiseks põhjust Eesti kui piiririigi olukord, selle pindala ja rahvastiku väikus ning omariikluse säilimise sõltuvus rahvusvahelistest organisatsioonidest.⁵ Need asjaolud seletavad ka seda, miks Eesti ei läinud pärast taasiseseisvumist rahvusäärmusluse teed, nagu juhtus Nõukogude Liidu lagunemisel paljudes teistes postsovetlikke riikides mitmel pool endises idablokis. Gregory Feldman on kirjutanud:

Võinuks eeldada, et Nõukogude Liidu kokkuvarisemise järel tekib olukord, kus eesti kultuuri sigineb välistav ja šovinistlik rahvuslus, mis taasäratab mineviku kultuurisaavutused ja halvustab jõhkralt rahvusvähemusi. Selle asemel pehendas aga 1990. aastate alguses toimunud poliitilist ja kultuurilist parempöört rida rahvusvahelisi ja kohalikke jõude, mis seadsid niisuguse eristamise õigsuse hoopis kahtluse alla. Selline olukord ei lase tänini Eesti poliitilises ja kultuurilises diskursuses võtta võimust äärmuslikul rahvuslusel, sest rahvusvahelisusele pole vastu hakatud. Rahvusvahelised sidemed mängivad olulist rolli tagamaks, et Eesti jääb väljapoole Venemaa mõjusfääri, mis

3 S. Vertovec, *Conceiving and Researching Transnationalism*. – *Ethnic and Racial Studies* 1999, vol. 22 (2), lk 447–462.

4 U. Hannerz, *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London: Routledge, 1996, lk 4.

5 G. Feldman, *Shifting the Perspective on Identity Discourse in Estonia*. – *Journal of Baltic Studies* 2000, vol. 31 (4), lk 406–428.

summutab eksklusiivse rahvusluse kõlajõu ja muudab kõitvaks teistsugused, Eestit suuremate poliitiliste ja kultuuriliste rühmadega siduvad identiteetid.⁶

Rahvusülest identiteeti aitavad Eestis kindlustada ka siinsesse ühiskonda imbutunud ja seda kujundanud erinevate ajalookihistuste mõjud ja siin sageli omavahel võistelnud traditsioonid.⁷ Nende protsesside üks kujukaim sümbol on Tallinna vanalinn. Nagu on täheldanud Eva Näripea, on vanalinn „...alati pakkunud visuaalmeediale kõitvat ainet, iseäranis nüüdisaegsete turismipraktikate esile kerkides ja arenedes, ent ka nendele arengutele vastandudes. Samal ajal on see olnud ka koht, kus võistlevad ja põimuvad vastandlikud ideoloogiad ja (rahvuslikud) identiteetid, ning oluline paik võimu, vastupanu ja kohaldumiste (re)presenteerimiseks.”⁸ Lisaksin, et vanalinn on oluline paik ka rahvusjärgsete identiteetide loomiseks ja proovilepanekuks.

Suur osa taasiseseisvumisjärgses Eestis tehtud filme kutsub meid vaatama Eestit ja selle elanikke rahvuslikult ja kultuuriliselt „ebapuhtaina”. Neis filmides avanev maailm on kujunenud mitmesuguste mõjude pöörises, eelistab hübriidseid stiile, ei määratle end enamasti ühise rahvusliku pärandi alusel ega eksponeeri oma rahvuslikke tunnusoone, olles seega teatud mõttes „kohitsetud”. Rahvusülesus avaldub ka nõndanimetatud postmodernistliku stiilina⁹, mida iseloomustab muuhulgas tsitaadi- ja stilisatsioonilembus. Samuti ei pöördu need filmid ainuüksi eesti publiku poole, vaid otsivad ka rahvusvahelise vaatajaskonna tähelepanu, millest annab tunnistust Eesti filmide sage esinemine Euroopa filmifestivalidel, aga ka asjaolu, et DVD-del välja antuna on need enamasti varustatud ingliskeelsete subtiitritega.

Paradoksaasel kombel avaldus rahvusülene kallak (või vähemalt natsionalistliku kino vastustamine) eesti kriitikute ja filmitegijate seas taasiseseisvumisjärgse aja kõige publikumenukamas linateoses „Nimed marmortahvilil” (2002, rež Elmo Nüganen), mis patriotliku ajalooilmina vastandub paljudele ülalkirjeldatud suundumustele. Üksmeelselt Nüganeni ekraaniloo erakordset edu tunnistanud kriitikud mõõnsid üksiti, et tegu on Eesti kontekstis erandliku filmiga. Näiteks tõdes Jan Kaus: „...Eesti menufilmides [on] kõiksugu rahvuslike iseloomujoonte käsitlemine käinud läbi iroonia, läbi mõnes mõttes tühistava prisma. Rahvustunde konstrueerimise asemel on esmalt selle dekonstrueerimine. „Nimed marmortahvilil” oligi ehk esimene film, mis tegeles patriotsismi problemaatikaga siiralt ja positiivselt. Pigem on ikka narrimine ja anarhia.”¹⁰ Andres Maimik lisas:

Üks-ühene rahvuslikkuse rõhutamine ongi minu meelest natuke vanamoodne, rahvuslik identiteet ei ole minu jaoks eriline märk. Säärase rahvustunde

6 G. Feldman, *Shifting the Perspective on Identity Discourse in Estonia*, lk 413.

7 Vt G. Feldman, *Shifting the Perspective on Identity Discourse in Estonia*; M. Tamm, *History as Cultural Memory: Mnemohistory and the Construction of the Estonian Nation*. – *Journal of Baltic Studies* 2008, vol. 39 (4), lk 499–516.

8 E. Näripea, *Spojrzezenie turysty jako strategiczne narzedzie przedstawienia architektonicznego: starówka talińska a sowiecki marketing turystyczny w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku*. – *Panoptikum. Audiovizualia – film / media / sztuka* 2009, nr. 8: Turyzm, lk 108.

9 Postmodernistliku stiili kohta vt nt E. Mazierska, L. Rascaroli, *From Moscow to Madrid: Postmodern Cities, European Cinema*. London: I.B.Tauris, 2003, lk 8–12.

10 J. Kausi intervjuu Andres Maimiku & Jaak Kilmiga. – *Estonian Culture* 2003, no. 1, http://www.estinst.ee/publications/estonianculture/L_MMIII/kaus_est.html (vaadatud 20. VII 2011).

puhangu aeg nagu 1980ndate lõpul–1990ndate alguses võinuks minu arvates juba möödada olla, aga „Nimed marmortahvlil” menu tõestab ootamatult vastu pidist. Müüdi ja muinasjutu struktuurist tõukuv film oli oodatult menukas. Aga ma ei usu, et teised Eesti filmid nüüd ühe eduka „massifilmi” kiiluvees publikumenukamad oleksid. Huvi filmi vastu on ikkagi madal, ja see löikab jalad alt ka vähegi pretensioonikama „massifilmi” tekkimisel.¹¹

Kogu taasiseseisvumisjärgse Eesti filmitoodangu (sh Nüganeni järgmise, 2006. aastal valminud „Meeletu”) põhjal otsustades tundub Kausi ja Maimiku hinnang tõepärane. Eestis tehakse küll rahvuslust aus hoidvaid filme, ent rahvusülesus on siiski ülekaalus.

Alljärgnev arutlus keskendub rahvusülesuse kahele tahule Eesti filmides. Esiteks vaatlen ajaloolise ainekuga filme, mis kujutavad Eestit ja eestlasi kultuuriliselt „vahepealsete”, Ida ja Lääne ristteel paiknevatena. Teiseks käsitlen nüüdisaega paigutuva sündmustikuga filme, mille lood tunduvad mulle pigem universaalsete kui kohaspet-siifilistena. Mõlemal juhul analüüsin kolme filmi, mis ühelt poolt annab võimaluse osutada teatavatele laiematele suundumustele, ent teisalt ei koorma lugejat korduvate ühetaoliste näidete ega väidetega.

Ida ja Lääne vahel

Kõige sagedamini eesti režissööride loomingus käsitlust ja kritiseerimist leidev võõra-maineline element kohalikus kultuuris on vene või nõukogude päritolu. Pea pooled nõukogudejärgseil aastail Eestis tehtud filmidest keskenduvad otsesemal või kaudsemal moel siinsete alade Venemaa ja Nõukogude Liiduga seotud minevikule. Nende hulka kuuluvad ka perioodi ühed kõige mainekamad ja menukamad linateosed, näiteks Kaaren Kaera „Malev” (2005), Hardi Volmeri „Minu Leninid” (1997) ning Jaak Kilmi ja René Reinumäe „Sigade revolutsioon” (2004), millest tuleb pikemalt juttu allpool; samuti Veiko Õunpuu „Sügisball” (2007) või eelmainitud „Nimed marmortahvlil”. On oluline märkida, et need filmid ei kirjelda mitte üksnes Eesti koloniseerimist Nõukogude Liidu poolt, vaid käsitlevad ka Läänest lähtunud allutuskatseid, läänemaiste kultuuri-elementide rakendamist eestlaste vastupanu vene/nõukogude survele ning ida ja lääne mõjude toimel kujunenud erinäolise rahvusliku identiteedi vormumist.

Selle suuna sümptomaatiline näide on „Malev”. Filmi tegevus toimub 13. sajandi alguses, mil Eesti- ja Liivimaa püüdsid vallutada ja ristiusustada Saksa ja Taani väed, kelle anastamiskatsetele osutasid eestlased vastupanu Sakala vanema Lehola Lembitu eestvõttel. Lembitu, kellest hiljem sai kogu rahva juht ning kel õnnestus muistse vabadusvõitluse käigus koguda oma väkke 6000 sõjameest, jäi sissetungijatele siiski alla ning tapeti, misjärel valitsesid Eesti aladel aastasadu võõrvõimud. Võõra võimu alt pääseti paarikümneks aastaks Esimese ja Teise maailmasõja vahelisel perioodil ning taas 1991. aastal. Muistse vabadusvõitluse tuntud trajektoori järgides kujutab

¹¹ J. Kausi intervjuu Andres Maimiku & Jaak Kilmiga.

film Eesti ajaloo põhinarratiivi, mis, nagu kirjutab Marek Tamm, loodi ja kinnistati rahva kollektiivses teadvuses 1930. aastail.¹² Selles narratiivis ei kajastu aga alates „muistse vabaduse” päevist hargnenud ajaloosündmused sugugi tõepäraselt, pigem on see üksnes valitsev Eesti ajaloo diskursus, mida põlistavad selle toetamiseks loodud rahvuspühad ja -monumendid.¹³ Nõnda võib selle kahtluse alla seada, jutustades teistsuguseid lugusid või heites vanadele legendidele uut valgust. Just seesuguse ajaloo ümbermõtestamisega on tegemist ka „Malevas”. Hoogsa maskide maharebimise ja domineeriva ajaloonarratiivi õõnestamise poolest sarnaneb see mõningatele Briti filmidele, iseäranis Monty Pythoni loomele ja sarjale „Carry On”, kus rahvuslastest ajaloolaste silmis „võõramaise anastamisena” käsitletavat olukorda näidatakse kultuuriliselt edenenumate „anastajatega” võrreldes arengupeetusega koloniseeritavate tsiviliseerimisena. Niisuguse lähenemisviisi tuntuim näide on Monty Pythoni film „Briani elu” (*Monty Python's Life of Brian*, 1979, rež Terry Jones), mis kujutab juute Rooma impeeriumis. „Muistse vabadusvõitlusena” esitletud protsessist saab nii ülimalt problemaatiline võitlus, mille osaliste käitumine läheb sageli vastuollu nende endi põhihuvidega ja jääb tihti neile enestelegi lõpuni arusaamatuks. Keerukust lisab ka see, et põhivõitlusele lisanduvad väiksemad leerisisesed madinad, mis ei haaku õieti koolis õpetatava ajaloonarratiiviga.

Selle õõnestusliku traditsiooni jälgedes püüab Kaeren Kaer „Malevas” asendada Eesti „suure ajaloonarratiivi” terve rea väiksemate, kohati kattuvate ja vastuoklike pisilugudega, mis kummutavad selle näilise lihtsuse ja seavad kahtluse alla selle natsionalistliku olemuse. Rahvuslike stereotüüpide liialdatud kujutusega õõnestatakse kõiki vaadeldavaid rahvusi ning pilatakse selliseid laiemaid natsionalistlikke voorusi nagu vaprus, au ja tahe kaitsta oma maad kuni viimse veretilgani. Nii on sakslased jõhkrad, agressiivsed ja verejanulised. Selline kuvand seostub saksa ristirüütlike domineeriva kujutusviisiga, mida on teiste seas põlistanud poola kirjanik Henryk Sienkiewicz oma romaanis „Ristirüütliid” (*Krzyżacy*, 1900), mille ekraniseeringu lavastas 1960. aastal Aleksander Ford. Ehk veelgi enam kangastub „Maleva” sakslastes aga Teist maailmasõda käsitlevatele filmidele tüüpiline natsikujutus. Seega ei karikeeri Kaer üksnes Eesti ajaloo ametlikku versiooni, mis põhineb muistse vabadusvõitluse narratiivil, vaid heidab nalja ka kombe üle projitseerida minevikku kaasaegseid rahvusrepresentatsioone.

Üsna stereotüüpsel moel on „Maleva” eestlased lihtsameelsed ja rahuarmastavad talupojad. Kaera käsitluses saab sellest lihtsameelsusest aga ülim mahajäämus, rumalus ja võimetis mis tahes ohte aimata – just niisugune pilt avaneb filmi peategelasele, ühe prantsuse munga käe all kristlaseks kasvanud Urule, kui ta naaseb Saksamaalt Eestisse. Seega võime järeldada, et eestlasi ei ähvarda mitte oht saada koloniseeritud, vaid hoopis oht koloniseerimata jäädes edaspidi sootuks kaduda.

Üksnes Saksa-Eesti vastuoludele keskendumise asemel mitmekesisstab Kaer ajaloolist näitelava, kujutades ristosõdade ajajärku, mil Euroopa piirkondliku ja rahvusliku ülemvõimu nimel võistlesid paljud erinevad rahvad ja etnilised grupid. Sakslaste kõrval, kelle jaoks on Eesti vallutamine osa üle-euroopalisest võimuhaaramise projektist,

¹² M. Tamm, *History as Cultural Memory*, lk 505.

¹³ M. Tamm, *History as Cultural Memory*, lk 505.

on veel prantslased, keda peibutavad vastupandamatult maitsvad eesti konnad, ja isegi mongolid, kelle *Drang nach Westen* avaldub, ilma et nad teaksid, kus Lääs üldse asub. Räägitakse ka venelastest, kes näitavad üles innukat abivalmidust eestlaste vabastamisel sissetungijate haardest, oodates muidugimõista vastutasuks oma osa tuleviku üle otsustamisel. Eesti ise pole aga üksnes koloniseerimispuüete passiivne ohver, soovides võita Balti regioonis juhtrolli. Mis veelgi olulisem, eestlased ei moodusta siin homogeenset rahvust, vaid kujutavad endist hoopis mitmesuguseid etnilisi rühmi, kellest igatüüpi oma keelemurre ja eluviis. Tasub meenutada, et just nii oli lugu ka suurema osa Euroopa rahvastega, kellest hiljem said ühtsed rahvused, nagu sakslased, venelased või prantslased. „Maleva” tegevustiku toimumisajal polnud seega neil rahvail mingisugust loomulikku „rahvusidentiteeti” – seda tuli alles hakata sisendama ja sageli võtsid selle sugereerija rolli paradoksaalsel, ent paratamatul moel pooleldi võõramaised kõrvalseisjad, nagu „Maleva” Uru.

Kaera kujutatud võistlevate huvide mosaiik toob meelde ka vastuolud, mis lõhestavad Euroopa Liitu, millega Eesti liitus umbkaudu „Maleva” valmimise ajal. Õigupoolest osutatakse vana ja uue aja paralleelile filmis otsesõnu, kui üks tegelane ütleb: „See on nagu Euroopa Liit.” Urugi näib mõistvat üleilmastuva maailma poliitilisi keerdkäike, katsudes neid oma väikese kodumaa huvides ära kasutada. Ta on teravalt teadlik sellest, et Eesti ei suuda võita ega vabadust säilitada omaenda tingimustel. Ainus võimalus edu saavutada on, nagu väitis Feldman nüüdisaegse Eesti kohta, oma rahvustunne ja -ambitsioonid maha suruda ning püüda leida erinevate välissurve tingimustes mingi tasakaal.¹⁴

Urut võib vaadelda ka postsotsialistliku eestlase võrdkujuna: ta vihkab välismaalasi, kes proovisid teda kristlaseks kasvatada, eriti seetõttu, et ta tajus liigagi hästi õilsate kristlike ideaalide ja kirikuisade jõhkrate tegude vahel haigutavat lõhet. Eestisse naastes avastab ta, et ei suuda end oma rõhujate õpetusest vabastada, sest kasvatus on muutunud lahutamatuks osaks tema tõekspidamistest, mis väljenduvad näiteks vastikustundes „esimese öö” õiguse suhtes, mille kohaselt peab pruudi süütuse võtma külavanem ja alles siis võib ta voodit jagada peiuga. Nagu Urugi, taipas Eesti ühiskond taasiseseisvuses, et nõukogude pärandist pole võimalik vabaneda üleöö, ehk koguni iialgi, sest eestlased elavad ikka veel nõukogudeaegsetes majades, ajavad äri Nõukogude Liidu endiste vabariikidega ja jagavad piiri Venemaaga. Mineviku hävitamine võrduks osakese nende endi identiteedi väljajuurimisega.

„Maleva” narratiivi läbivat Eesti ajaloo õõnestuslikku tõlgendust toetab ka filmi stiil. Narratiiv on killustatud, seda katkestavad lüngad ja äkilised pöörded ajas ja ruumis, mis teeb sündmustiku jälgimise raskeks, eriti Eesti ajalugu mitte tundva välismaalase jaoks. Lahingute kujutamine erineb üksjagu sõjastseenide tavapäraest representatsiooniviisidest, mis esineb sellistes filmides nagu Fordi „Ristiriütlid” või Sergei Eisensteini „Aleksander Nevski” (*Александр Невский*, 1938). „Maleva” kokkupõrked näivad pigem segaste rüsinatena, mille osalistel puudub vähimigi aim oma vastaste sõjalisest tugevusest, nende liikumissuunast või isegi võitluse eesmärgist. Veelgi enam, sarnaselt Monty Pythoni linalugudele või Tony Richardsoni filmile

14 G. Feldman, *Shifting the Perspective on Identity Discourse in Estonia*, lk 406jj.

„Kergeratsaväe brigaadi rünnak” (*Charge of the Light Brigade*, 1968) sisaldab ka „Malev” animeeritud lõike, mis annavad kiirülevaate Eesti keskajast. Neis lõikudes kõnnivad digitaalselt loodud lamenukk-inimesed Euroopa kaardil, vihjates rahvaid ja etnilisi rühmi puudutavate poliitiliste otsuste meelevaldsusele ja indiviidide tühisusele ajaloojõudude palge ees. Animatsioonid osutavad ka ajaloo enda – või vähemalt selle nüüdisaegsete versioonide – meelevaldsele olemusele ning sellele, et Euroopa koolide õppekavadest valitsevad ikka veel ajaloonarratiivid, mis kujutavad üksikisikuid suuremate jõudude juhitud marionettidena. Kõrvutades elusalt filmitut animatsiooniga, juhib Kaer tähelepanu ületamatule lõhele ametliku ajaloo ja tegeliku mineviku vahel.

„Malevast” seitse sajandit hiljem aset leidva tegevustikuga „Minu Leninid” näeb Eestit samuti maana, mis on liiga nõrk saavutamaks iseseisvust omaenda tingimustel ning sõltub seega täielikult oma naabrite vastuolude osavast ärakasutamisest. „Minu Leninites” on nendeks vaenupoolteks Esimeses maailmasõjas vastamisi läinud Saksamaa ja Venemaa. Veelgi enam, Eesti iseseisvust sepistav Aleksander Kesküla (1882–1963) on, nagu „Maleva” Uru, kosmopoliit, „rahvusülene” eestlane. Kohtume Keskülaga esmakordselt tema kodus Bernis, kus tal on laialdased rahvusvahelised sidemed ja isegi šveitslannast abikaasa. Kosmopoliitsus ei kahanda siiski tema isamaa-armastust, vähemalt mitte tema enda silmis. Vastupidi, ta usub, et oma riigi teenimiseks parimal moel peab ta jääma välismaale ning sõlmima hulgaliselt rahvusvahelisi sidemeid. Kesküla plaanib veenda sakslasi toetama bolševikke, õigemini Leninit, keda ta peab Vene-Saksa rahu ja seega ka iseseisva Eesti riigi garandiks. Seetõttu tuleb tal leida Leninile teisikud, et tagada plaani töökindlus ka Lenini surma puhul.

Iseseisva Eesti riigi taastajana või koguni tsaristliku impeeriumi varemeile toetuva Suur-Eesti rajajana mõjub Kesküla rahvuslasena. Omariiklus on tema jaoks loomulik pürgimus: ta usub, et eesti keele kõnelejail on õigus oma riigile. Enamgi veel, ta ennustab õigesti, et suur ilmasõda viib vanade Euroopa impeeriumide – sh Austria-Ungari ja Vene keisririigi – lagunemiseni ning nende tuhande tõusvate rahvusriikide loomiseni. Filmis pakub tema natsionalistlikule vaatepunktile vastukaalu rahvusvastane diskursus, mida ei kehasta üsna tähelepanuväärsel moel mitte bolševikud, vaid ameeriklane, kellega Aleksander kohtub Bernis. Selle mehe suus kõlab inglise keel, mida seostame tänapäeval Euroopa Liiduga. Samuti ütleb ta, et „uued riigid tähendavad uusi piire ja piirivalvureid”, mis ei soodusta sugugi kaupade üleilmset ringlust.

Lenini ja Kesküla arvukate reiside tõttu pidevalt vahelduvad sündmuspaigad loovad mulje, et Aleksander on kõikjal ja mitte kuskil. Ta triivib Ida ja Lääne vahel kusagil pikemalt peatumata. Isegi armastatud Eestisse jääb ta vaid viivuks. Eesti on tema jaoks õigupoolest kujutletud riik ja kogukond, mitte tegelik kogemus – kui kasutada Benedict Andersoni tabavat määratlust.¹⁵ Samuti vastab Aleksander Andersoni analüüsitud moodsa rahvuslase kujule, sest tema emotsionaalne side Eestiga avaldub esmajoones ta jätkuvas huvis uudiste vastu, mis jõuavad tema maalt Euroopasse peamiselt ajakirjanduse vahendusel. Sarnaselt Keskülale usub Lenin, et mängib oma riigi tulevikus olulist rolli tänu sellele, et ta näeb toimuvaid protsesse väljastpoolt ja kujundab oma ideid välismaiste vaadete toel. Siiski jätab pikk piiri taga viibimine sedavõrd

15 B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. London: Verso, 1991.



1.



2.



3.

Malev (2005). Režissöör Kaaren Kaer.
Men at Arms (2005). Directed by Kaaren Kaer.



4. Minu Leninid (1997). Režissöör Hardi Volmer.
All My Lenins (1997). Directed by Hardi Volmer.



5.



6.



7. Sigade revolutsioon (2004). Režii Jaak Kilmi, René Reinumäe.
Revolution of Pigs (2004). Directed by Jaak Kilmi, René Reinumäe.



8.



9.

Ristumine peateega (1999). Režissöör Arko Okk.
Highway Crossing (1999). Directed by Arko Okk.

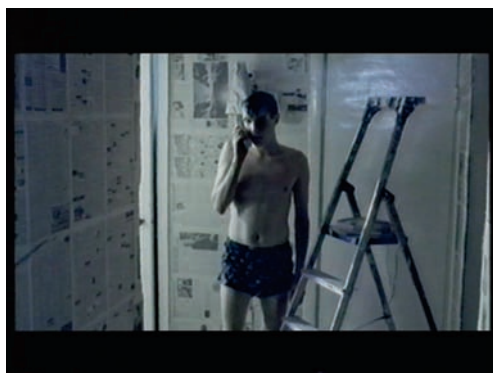


10.

Täna öösel me ei maga (2004). Režissöör Ilmar Taska.
Set Point (2004). Directed by Ilmar Taska.



11.
Täna öösel me ei maga (2004). Režissöör Ilmar Taska.
Set Point (2004). Directed by Ilmar Taska.



12.



13.

Lurjus (1999). Režissöör Valentin Kuik.
An Affair of Honour (1999). Directed by Valentin Kuik.

sügava jälje, et ta muutub tavalise venelase asemel läänlaseks. Viimast kinnitab ka asjaolu, et nii Lenini kui ka Kesküla positsioon oma riigi poliitikas satub ohtu ning lõpuks peavad nad vene ja eesti rahvusidentiteedist sootuks loobuma. Lenini tõrjub bolševike juhi kohalt rühm väljatreenitud teisikuid, kes on rohkem Lenini moodi kui Lenin ise. Ka Eesti ei tunnista Kesküla tõelise eestlasena: tema Eestit abistav vandenõu mitte üksnes ei suuda kaasmaalaste poolehoidu pälvida, vaid teda peetakse ka Saksa spiooniks. Filmi lõputiitrest saame teada, et Kesküla ei naasnud kunagi oma kodumaale ja suri eksiilis Hispaanias.

Kas Kesküla lugu tõestab siis, et tõeline eestlane saab olla ka eksiilis elades, või, vastupidi, et emigratsioonis või eksiilis kaob paratamatult side kodumaaga? Minu arvates osutab Volmeri film mõlemale võimalusele, pakkudes, et isamaa võib tunduda emotsionaalselt lähedasena ka välismaal elades, aga samuti et see lähedustunne rajaneb kahtlastel eeldustel, mis ei pruugi reaalsuse proovile vastu panna.

Kesküla pidevat pendeldamist Ida ja Lääne vahel, samuti asjaolu, et film keskendub tulevikku hästi tunnetava peategelase vaatenurgale (näiteks viidatakse ühel juhul, et idealistliku Lenini vahetab välja tühipaljas kurjategija Stalin), väljendab hästi ka filmi visuaalne stiil, mis kõrvutab eri ajastuisse ja piirkonnisse kuuluvaid kinematograafilisi traditsioone. Osa filmi kasutab nüüdisaegset pildikeelt, kohati meenutab pildiriba aga vanade postkaartide või fotode kollektsiooni. Lisaks võib „Minu Leninites” tajuda mitmesuguseid stiilihoovusi, nagu saksa ekspressionism, vene formalism ja sotsrealism. Läänes toimuvates episoodides näeme sageli treppe ja hulgaliselt varje. Erinevad Euroopa linnad paistavad üsna sarnased, viidates nõukogudeaegsele kombele kasutada Tallinna vanalinna Läänes aset leidvate filmide võttepaigana.¹⁶ Ehkki Kesküla sõidab ühest pealinnast teise, paistab Tallinna vanalinna tundvale vaatajale selgesti, et tegelikult ei rännanud ta mõnikord kuigi kaugele.

„Sigade revolutsiooni” peetakse õigusega üheks paremaks taasiseseisvumisjärgses Eestis valminud mängufilmiks, mis pälvis nii 2004. aasta Moskva filmifestivali žürii eripreemia kui ka arvukalt kiitvaid hinnanguid kriitikutelt. Linaloo tegevustik leiab aset 1986. aasta suvel õpilasmaleva kokkutulekul, millega tähistatakse Eesti Nõukogude Liitu astumise 46. aastapäeva. Samal ajal käib Afganistani sõda, millesse sattumise oht ähvardab kõiki teenistusealisi nõukogude noori. Maleva komandörid on eesti veteran-kommunistid, aga ka parteid oma tööalase edenemise nimel ära kasutanud karjeristid. Nende juhtimisel õhutatakse noori tegema koostööd parema ja arenenuma nõukogude ühiskonna nimel. Maleva ülim ideologiseeritus kajastub ka Marxi, Engelsit ja Leninit, samuti sotsrealistlikus võtmes kujutatud lihttöölisi portreerivail plakateil, malevlaste punastes vormipluusides ja loosungites, avatseremoonial mängitud muusikas ning maleva ametlike tegevuste poolmilitaarses olemuses. Noored käsitavad neid märke aga pelga fassaadina, mille abil ajada omi asju ja nautida oma subkultuuri. Ülalkirjeldatud „rahvusülese kultuuri” mõiste sobitub siia suurepäraselt, sest siingi on tegemist kultuuritõlgete ja hübriidusega. Lisada tuleb veel enesekolonisatsiooni

16 E. Näripea, *Medieval Socialist Realism: Representations of Tallinn Old Town in Soviet Estonian Feature Films, 1969–1972*. – Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics IV. Ed. V. Sarapik. Tallinn, 2004, lk 135–136; vt ka E. Näripea, *Spojrzenie turysty jako strategiczne narządzie przedstawienia architektonicznego*.

aspekt, kuna need noored eestlased rakendavad naudinguga lääne, täpsemalt anglosaksi kultuuri elemente, mis avalduvad nii moes, muusikas kui ka elustiilis, sh juhuslikes ja põgusates armulugudes, hedonismis, individualismis, patsifismis ning mässumeelsuses. Läänega kujuteldavate suhete loomine ja arendamine näikse koguni olevat nende põhistrateegia vastupanus Idast lähtuvale survele. Mõtet, et eestlased võitlesid nõukoguliku koloniseerimisega, käitudes, just nagu kuulusid nad läänemaailma, kinnitab pisut teistsuguses kontekstis Eva Näripea, kes kirjutab, et „just nimelt see [eesti kultuuri] läänelikkuse aspekt osutus tõhusaks süsteemi seespädisel õõnestamisel... Tasub rõhutada, et kolme Balti vabariiki nimetati sageli „Nõukogude lääneks”, mis omakorda peegeldus muidugi mõista ka nende enesepildis”.¹⁷ „Sigade revolutsioonis” on lääneseosed väga rikkalikud ja mitmekesised, nagu näha näiteks õhtuse peo stseenist, kus esitatakse erinevaid muusika- ja tantsustiile, sh disko, punk ja breiktants. Leidub väga vähe Läänes tehtud filme, mis suudaks „Sigade revolutsiooniga” võrreldavalt ilmekalt kujutada 1980. aastate Lääne populaarkultuuri kuvandit.

Nagu Petra Hanáková on Tšehhoslovakkia 1970. aastate olukorda analüüsides väitnud, viitab „Sigade revolutsiooniski” ilmnev enesekolonisatsioon laiemas mõttes ühele võimalusele, kuidas tulla toime sunnitud eraldatuse ja äralõigatusega ülejäänud maailmast: see aitab säilitada kultuurilist iseolemist.¹⁸ Loomulikult polnud eestlased idablokis ainsad, kes 1980. aastail meelsasti lääne elustiile jäljendasid. Pea kogu regioonis kujutas Lääs endast kultuurinormi, vähemalt noorte jaoks. Samas võttis läänestumine eri paigus erineva vormi. „Sigade revolutsioonis” kujutatud situatsiooni puhul on iseäranis huvitav see, et nõukogude kultuuri surve ühelt ja lääne popkultuuri mõju teiselt poolt jätab noortele väga vähe ruumi omaenda eripärase eesti kultuuri loomiseks. Nii on raske öelda, mida noorte mitteametlik juht eesti keele kõrval veel silmas pidas, kui ta nõudis malevlaste – ja laiemalt kõigi eesti noorte – nimel Ronald Reaganile¹⁹ saadetud läkituses „õigust areneda ilma piiranguteta” ning „taastada, säilitada ja arendada eesti keelt, kultuuri ja traditsioone, õigust olla eestlane; eestlased oleme ja eestlasteks jääme”. Tuleb muidugi mõnda, et isegi oma keele säilitamine oli nõukogude võimu all märkimisväärne saavutus, eriti kui võtta arvesse Eesti väikest rahvaarvu ning nõukogude valitsejate koloniseerivat poliitikat. Nagu märgib Tim Unwin, tähendas eestlaseks olemine juba iseenesest vastupanu nõukogude võimule.²⁰

Asjaolu, et filmis pannakse suhteliselt vähe rõhku eesti kultuurile (vähemalt nii paistab see kõrvalseisjale), osutab sellele, et filmi autorid kuuluvad siseringi, kus oma kultuuri võetakse iseenesestmõistetavana. Mõneti iseloomutu on ka maastik: paigas, kust teismelised end leiavad, pole midagi silmatorkavalt unikaalset. Piltpostkaardilike maastikuvaadete vältimist võiks samas tõlgendada ka kohaliku vaatepunktina, püüdena näidata Eestit nii, nagu seda kogevad eestlased: kohalikud ei kipu ju oma ümbruse

17 E. Näripea, *Spojzrenie turysty jako strategiczne narzedzie przedstawienia architektonicznego*, lk 113.

18 P. Hanáková, „The Films We Are Ashamed of”: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s. – *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Eds. E. Näripea, A. Trossek. Special issue of *Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VII*. Tallinn, 2008, lk 118–119.

19 Nüüdisaegses kontekstis võib tunduda irooniline, et teismelised tajusid Reaganit ja Ameerika Ühendriike ainsa võimaliku nõukogude haardest vabastajana, ent 1980. aastail kehasust Reaganis kogu Ida-Euroopa jaoks tõelise vabaduse lootus.

20 Vt T. Unwin, *Place, Territory, and National Identity in Estonia. – Nested Identities: Nationalism, Territory, and Scale*. Eds. H. H. Guntram, D. H. Kaplan. Lanham: Rowman and Littlefield, 1999, lk 165–166.

ilu märkama, võttes oma keskkonda endastmõistetavana. Niisugust sihilikku mööda-vaatamist Eesti kultuuri ja maastiku eripäradest tuleks vaadelda mõnede varasemate Eesti kinokuvandite valguses, iseäranis stalinistliku perioodi sotsrealistlike representatsioonide taustal sellistes filmides nagu Herbert Rappapordi „Valgus Koordis” (1951) ja „Andruse õnn” (1955). Neis filmides rebiti teatavad etnograafilised elemendid oma loomulikust taustsüsteemist välja, eksponeerides neid ekraanil justkui konserveeritud kujul; niisamuti valiti hoolikalt külamaastikke, mille ilustatud vaated näisid turistlikult kutsuvatena.²¹ Kilmi ja Reinumäe vastandumine niisugusele maastikukäsituse traditsioonile avaldub ka selles, kuidas nad rõhutavad inimtegevuse negatiivseid jälgi maastikus: seda kehastab mädanevate seakorjuste hunnik läheduses asuvas kolhoosis, kuhu malevlased jalutades satuvad.

Ametliku (nõukogude) ja mitteametliku (lääne) kultuuri vahel haigutavat lõhet malevas annavad edasi ka erinevad võttenurgad ja kaamera liikumistrajektorid, samuti valgustus- ja värvikoodid. Ametlike tseremooniade ajal näidatakse malevlasi madalast rakursist, mis sisendab monumentaalsusmuljet. Seda rõhutavad ka tegelaste staatilised poosid: ühelt poolt vagusi seisvad noored ja teisalt neile kõnesid pidavad komandörid. Panoraamkaader annab seejärel ülevaate rivistunud malevlastest, kes seisavad õlg õla kõrval, ilmselgelt ilma vähimagi kokkukuuluvustundeta, vastandudes nii teravalt õpilasmaleva ametliku vaimu ühtsusretoorikale. Kommunistlikud kombetalitused leiavad aset päeval, vihjates nii, et murdealisi noori saab vaos hoida üksnes päevavalguses. Öösel aga, kui neid ei valvata, laskub kaamera võrdsust rõhutades nende silmade kõrgusele. Nende stseenidega käib alata kaasa palavikuline liikumine, mida pole nähtavasti võimalik ohjata või piirata. Niisugust kultuuridihhotoomiat – nõukogulik staatilisus vs. dünaamiline läanelikkus – võib käsitada ka vihjena sellele, miks nõukogude kultuuri maailmavallutus luhtus: see ei tahtnud või ei suutnud muutuda.

„Sigade revolutsiooni” kultuurilist hübriidsust taipasid ka välismaised kriitikud, kes osutasid paralleelidele omaendi filmivallast. Leslie Felperin kirjutas: „...eestlaste hoogne „Sigade revolutsioon” on üllatav ja jahmatavalt edukas risting Ivan Reitmani ekraaniteosest „Lihapallid” ning Lindsay Andersoni filmist „Kui...”.”²² Loetellu võiks lisada veel ka Michael Wadleigh’ „Woodstocki” (1970), Poola filmi „Elu retsept” (*Jak żyć*, 1981, rež Marcel Łoziński) ning ennekõike muidugi läti režissööri Juris Podnieksi dokumentaalfilmi „Kas on kerge olla noor?” (*Vai viegli būt jaunam?*, 1986). Kilmi ja Reinumäe linaloo sündmustik leiab aset just sel aastal, mil valmis Podnieksi tõsielufilm, ning tegeleb praktiliselt samade teemadega: Afganistani sõda, autoritaarne nõukogude võim ja lääne populaarkultuuri (punk, breiktants, krišnaismi mõjud) rakendamine vastupanus nõukogude kultuurile ja poliitilisele survele. „Sigade revolutsiooni” võib vaadelda koguni Kilmi ja Reinumäe austusavaldusena oma läti kolleegile, kes suri kõigest 42-aastaselt. Asjaolu, et nii sarnased filmid valmisid 20-aastase vahega, osutab samas ka sellele, et teatud probleemid on riigikorra vahetumisele vaatamata endiselt aktuaalsed.

21 E. Näripea, A View from the Periphery. Spatial Discourse of the Soviet Estonian Feature Film: The 1940s and 1950s. – *Via Transversa*, lk 198–200.

22 L. Felperin, Revolution of Pigs. – *Variety* 12. VII 2004, <http://www.variety.com/review/VE1117924236?refcatid=31> (vaadatud 20. VII 2011).

Universaalsete tähenduste otsinguil

Teist suundumust nõukogudejärgses Eesti filmikunstis kirjeldan mõistega „universalism”. Sellesse kategooriasse kuuluvates filmides on tegelaste rahvuslik taust ebaoluline ja nende otsuseid motiveerivad kultuuriülesed, modernsed või isegi postmodernsed väärtused. See liin avaldub iseäranis kujukalt armastuslugudes, mis moodustavad enam kui poole nüüdisaega käsitlevatest linateostest. Teisisõnu: ainuüksi tõik, et nii suur osa uusi Eesti filme keskendub armastusele ja seega eraelule, annab tunnistust nende universaalsest olemusest. Vastupidiselt ajaloolise ainestikuga filmidele, mille peategelased on reeglina meessoost, keerlevad need filmid enamasti naiste ümber. Naised pigem tegutsevad ega paku pelka silmarõõmu, vastandudes nii patriarhaalsele kultuurile (mille taustal nende lood sageli hargnevad) ja näidates üles sihikindlust oma elu kujundamisel. Nad tegutsevad sageli ka seetõttu, et mehed ei suuda või ei taha tegutseda, sest neid kammitsevad või kohutavad postsotsialistliku ja postmodernse maailma tõkked ja väljakutsed. Kujundlikult väljendudes: kui Eesti minevik oli meessoost, siis tema olevik ja tulevik ilmub ekraanile naisena.

Selle suuna hea näide on Arko Oki lavastatud Jaan Tätte samanimelise näidendi ekraniseering „Ristumine peateega” (1999). Film, mida üks IMDb kommentaator on kirjeldanud tuhat korda parema versioonina Adrian Lyne’i ekraaniteosest „Siivutu ettepanek” (*Indecent Proposal*, 1993)²³, jutustab loo Rolandist ja Laurast, kes otsivad pärast pikka matka vihmast vettinuna peavarju üksikus lagunenu majas, mis kuulub esmapilgul ebasõbraliku ekstsentriskuna tunduvale mehele nimega Osvald. Paarikese armetut olukorda nähes lubab ta öömajale jääda ainult Laural, ja mitte Rolandil. Üllataval moel nõustuvadki noored pikemalt võõrustaja motiivide üle juurdlemata tema pakkumisega. Järgmisel hommikul teeb Osvald Laura kuulmata Rolandile ettepaneku, et too loobuks Laurast ja kohtleks teda edaspidi kontvõõrana, saades vastutasuks maagilised miljard dollarit, mille Osvaldile olla andnud kuldkalake. Roland on päri, samuti Laura, kelle jaoks tundub see summa igavese õnne pandina. Hiljem mõtleb Roland ümber ja püüab ka Laura meelt muuta, kuid too tahab, et Roland kokkuleppega nõustuks. Tehing jääb aga katki, kui saabub võõras – tõenäoliselt vene mafiooso –, kes teatab, et kastidesse peidetud raha ei kuulu Osvaldile, ja nõuab selle tagastamist.

Nagu sellest kirjeldusestki ilmneb, seisneb Oki filmi universaalsus juba loos endas, mis on kalamehest ja talle kolme soovi täitumist lubavast kuldkalakesest jutustava muinasloo moodne tõlgendus. Okk ei püüa aga muinaslugu „eestistada”, jättes vastupidi, alles vaid kondikava. Tegevus toimub metsas järve kaldal asuvas talus, ent sarnaselt „Sigade revolutsiooniga” on siingi maastik iseloomutu: see paik võiks asuda nii Venemaal, Saksamaal, Taanis kui ka Eestis. Samuti varjatakse nimme tegelaste tausta: me ei tea, kust nad oma teekonda alustasid ja kuhu suunduvad, teame vaid, et Osvald töötas liiklusringimajajana ja kolis hiljem maale tõenäoliselt seetõttu, et linnamelu muutus talle tüütavaks. Laura tutvustab end koduperenaisena, kes teenib taskuraha tõlketöödega, ning Roland ütleb end tegutsevat reklaamivallas. Mõlema ametid viitavad rahvusülesele loomusele: oma töös peavad nad metafoorselt ületama rahvusriikide piire.

23 <http://www.imdb.com/title/tt0240869/reviews> (vaadatud 10. X 2011).

Laura ja Rolandi väärtushinnangud ning pürgimused ei ole geopoliitiliselt spetsiifilised, vaid pigem postmodernistlikule ajajärgule tüüpilised, see tähendab esmajoonelises materialistlikku laadi. Nad sobivad ülihästi, peaaegu karikatuurseltki Irving Howe massiühiskonna kontseptiga, milles inimesest saab tarbija, kes on ka ise masstootetud, nagu tema tarbitavad tootedki. Nende kuulumist niisugusesse formatsiooni näitab see, et nad määratlevad end oma varanduse kaudu ja räägivad omavahel rahast juba enne Osvaldi majja jõudmist. Samuti annab nende kuulumisest postmodernsesse ühiskonda aimu nende haaratus piltidest, vastupidiselt „reaalsusele”, mis seostub Jean Baudrillard'i simulaakrumi-ideega.²⁴ Osvald näitab Laurale ühes ajakirjas naist võrgutavas poosis kujutatavat fotot, millel Laurat on nähtavasti jäädvustatud rannas tema enda teadmata. Osvald tunnistab, et armus pilti silmapilkselt ning on sestpeale üle kõige soovinud teda omada. Foto köidab Laurat jäägitult, ta tahab olla see naine ajakirjas. Lisaks kuulub Laura *film noir*'i ja *neo-noir*'i lavastajate lemmiknime hulka, nagu tõestab Otto Premingeri film „Laura” (1944), samuti kandsid seda nime mõrvatud noored naised David Lynchi draamasarjas „Twin Peaks” (1990–1991) ja selle täispikas järjes „Twin Peaks: Fire Walk with Me” (1992). Kõigis filmides kummitasid mehi kujutelmad naistest, kes toimisid pelkade kuvandena, jättes varju oma tõelise elu ja loomuse. Ka Laura partneri Rolandi nimi on tähenduslik: see on keskaegsete laulikute meelisinimesid, osutades seega Oki filmi muinasjutustruktuurile.

Viited *film noir*'ile ja muinaslugudele toovad seejuures pigem esile filmi tegelaste ja nende võimalike žanrisugulaste erinevused. Laura loobub passiivse printsessi rollist, keeldudes olemast trofee, mille nimel rüütliid võitlevad. Ta püüab haarata tehingus juhtohje, käskides Rolandil oma elust vähemalt ajutiseltki kaduda, manipuleerides nõnda ka Osvaldiga. Igasuguse sentimentaalsuseta otsusekindlus annab tunnistust, et Laura on palju tugevam isiksus kui tema kaks „ebarüütellikku rüütli”, lüües araks alles siis, kui areenile astub maffia käskjalg, osutades asjaolule, et raha on sotsialismijärgsel ajastul kerge käest libisema. Ent isegi siis jääb ta oma meespartneritest meelekindlamaks.

Kuigi temaatiliselt seostub „Ristumine peateega” *film noir*'iga, meenutab linateose pildikeel pigem Dogme 95 filme, mida iseloomustas samuti sage käsikaamera kasutamine, lihtne süžee, väike tegelasing ning ajalisel ja ruumilisel piiratud maailm. Näib, et Okk üritas madalaeelarvelise ja kõikjal arusaadava moodsa moraaliloo väärtamisega korrata oma Skandinaavia kolleegide edu. Osaliselt see tal ka õnnestus: „Ristumine peateega” osutus üheks kõige menukamaks Eesti filmiks,²⁵ ehkki rahvusvaheliselt ei suutnud see võistelda niisuguste linateostega nagu „Idioodid” (*Idioterne*, 1998, rež Lars von Trier) või „Perekonnapidu” (*Festen*, 1998, rež Thomas Vinterberg), osaliselt piiratud rahvusvahelise levi pärast ning osaliselt seetõttu, et lugu mõjus puuselt ja tegelastel puudus Dogme filmidele omane psühholoogiline sügavus. Seega sai just nimelt universaalsus paradoksaalsel kombel saatuslikuks filmi jõudmisel rahvusülese publikuni.

24 Vt J. Baudrillard, *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983; N. K. Denzin, *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. London: Sage, 1991.

25 Vt K. Funk, *The Highway Crossing of Estonian Film*. – *Estonica: Encyclopedia about Estonia*. Tallinn: Estonian Institute, 2009, http://www.estonica.org/en/Culture/Film/The_highway_crossing_of_Estonian_film/ (vaadatud 20. VII 2011).

Ilmar Taska lavastatud „Täna öösel me ei maga” (2004) tegeleb samuti nüüdisaegset Eestit vallutava tarbijamentaliteediga ja oma elu üle ise otsustada soovivate naistega. Filmi kahte naispeategelast kujutatakse alguses hedonistlike ja liiderlike meeste ohvritena. Evelini mees Harri on korrumppeerunud korralvur, kes palkab naise „ärakoristamiseks” pätid, kauni Alise peigmees Leo on aga rikas ülbitseja, kes kasutab oma võimu tema kontrollimiseks ja alandamiseks. Naiste teed ristuvad ühes Tallinna vanalinna kohvikus, kus Alis ootab oma kavaleri ning Evelin toibub pärast tüli Harriga. Kui saabub Alise *boyfriend* ja pahandab saleda kaunitariga koogisöömise pärast, sekkub Evelin: ta tapab mehe kohviku ukse ees, ent mõrvas jäävad näiliselt süüdi palgatud pätid, kes on selsamal hetkel saanud Evelini tapma.

Mõrv osutub mõlema naise jaoks vabastavaks kogemuseks. Alis lakkab olemast ülalpeetav silmarõõm ja sõbruneb teismelise Kristoferiga, kes juhtus pealt nägema Alise peigmehe tapmist. Evelinil ei õnnestu mitte üksnes takistada oma abikaasat end tapmast, ta nõuab temaga silm silma vastu seistes ka selgitusi. Mõlemad naised osutuvad teistsugusteks, kui nende partnerid neid tajusid, kumbki pole nõus olema tarbeasjake või ennast imetleva mehe ego tugi. Teatud mõttes on nad mõlemad kui mitte majanduslikult, siis vähemalt psühholoogiliselt sõltumatud moodsad naised.

Siingi ei anta tegelaste minevikust palju aimu, nende karakter jääb visandlikuks ja salapäraseks. Nende kuulumine Eesti ühiskonda ei mängi erilist rolli. Nende vastuolud ja sõbrasuhted ei sõltu tegelaste rahvuslikust kuuluvusest. Loeb ainult kaastundlikkus ja ühtekuuluvustunne, mis ilmneb iseäranis selgelt kahe naise puhul, kes viimaks keelduvad elamast oma meeste kirjutatud stsenaariumide järgi.

Tegelaste identiteedi määratleb mõnes mõttes nende filmiväline kontekst, suunates meid vähemalt mõningal määral projitseerima näitlejate eraelulisi üksikasju nende mängitavatele tegelastele. Alise rollis on eesti päritolu supermodell Carmen Kass. Kass on tõeline „rahvusülese identiteedi” kehasus, kes ka rahvusvaheliselt edukana jäi oma kodumaa patrioodiks ja mitteametlikuks saadikuks. Ülikõhna modellina viitab Kass ohtudele, mida kätkeb kapitalistlik naiste kaubastamine, ent eduka ärinaisena (ta juhib oma modelliagentuuri) osutab ta samas ka naistele, kel on korda läinud seda ohtu trotsida. Samamoodi rahvusülesest või vähemalt „ebapuhast” identiteeti esindab Evelini rolli täitev Maria Avdjuško, kelle isa on tuntud vene näitleja Viktor Avdjuško. Harri osas astub üles soomlane Peter Franzén, kes on kogunud tuntuks terves reas menukates Soome filmides ja telesarjades, ent tegi rolli ka taasiseseisvumisjärgse aja Eesti kõige kassaedukamas filmis „Nimed marmortahvil”. „Täna öösel me ei maga” lavastanud, kirjutanud ning produtseerinud isa ja poeg Ilmar ja Kristian Taska on suure osa oma elust välismaal veetnud eestlased, kes on kokku puutunud nii Itaalia kui ka Ameerika Ühendriikide filmitööstusega. Seda filmi tajuti koguni väliseestlaste katsena näidata oma kaasmaalastele, kuidas „professionaalset” filmi teha. Noort ja tundlikku Kristoferi, kes seob kõik filmi tegelased kokku ja püüab neid mõista, kehas- tab Priit Võigemast, kes on „puhas” eestlane. Kollektiivselt kangastuvad „Täna öösel me ei maga” loojates olulisimad sotsialismijärgses Eestis ringlevad identiteedinarratiivid, mis ulatuvad euroopa, soome-ugri ja põhjala identiteedist taastatud omariik-

luse ja ühiskonnaga²⁶ seostuva minapildini. Need ajuti vastuolulised narratiivid viivad ehk kunagi sidusama identiteedini või annavad teed uutele narratiividele. Sellest sõltumata peegeldas filmi loovgrupp ekraaniteose valmimise ajal suurepäraselt Eesti ühiskonda kui sulatustiiglit.

Stiililiselt näib „Täna öösel me ei maga” teatavate postmodernistlike filmide sula-mina. Põneviku ja melodraama tunnusjooned, kahe paralleelselt kulgeva ja aeg-ajalt lõikuva tegevusliiniga narratiivne struktuur, naispeategelased ning klantsivatele pindadele ja tähendusrikastele, sageli suurplaanis filmitud detailidele pööratud tähelepanu loob seose 1980. aastate Prantsuse *cinéma deluxe*’iga, mille krestomaatiline näide on Jean-Jacques Beineix’ „Diiva” (*Diva*, 1981)²⁷. Montaažimustrid, mida iseloomustavad korduvad meenutuspildid vaid veidi varem toimunud sündmustest, aeglustatud liikumine, keskendumine materiaalsele objektidele ja kaadritaguse teksti kasutamine toob meelde Wong Kar-Wai filmid, nagu „Langenud inglid” (*Duo luo tian shi*, 1995) ja „Armastuseks valmis” (*Fa yeung nin wa*, 2000). Nii „Diivas” kui ka Wong Kar-Wai filmides on samuti olulisel kohal identiteedi ümbermõtestamine riikides, mille elanikkonda kuuluvad erineva etnilise ja kultuuritaustaga inimesed just nagu Taskade filmiski. Mõned stiilivõtted – näiteks samade sündmuste esitamine erinevate tegelaste silme läbi – osutavad sellele, et tegelaste identiteedid pole püsivad.

„Täna öösel me ei maga” kõige silmatorkavam visuaalne element on aga Tallinna vanalinn, kus toimub suurem osa tegevustikust. Selle lõputud munakivisillutisega kaetud tänavad ja ajaloolised hooned tekitavad mulje gootlikust universaallinnast, mille ajaloo ei vaeva oma pead ei tegelased ega vaatajad. Niisuguses vanalinna kujutusviisis korduvad teatud mõttes nõukogudeaegsed representatsioonimustrid, mida iseloomustas näiteks linnatänavate puhastamine „tavainimestest” ja keskkonna äralõikamine selle ajaloost.²⁸ Samas avab film ka uue vaatenurga vanalinnale, näidates seda lõksuna, unenäolise labürindina, millest tegelased välja ei pääse. Niisugune mulje saavutatakse esmajoones sellega, et tegevustik leiab aset öösel, ning munakivisillutistel kõndivate naiste kontsaklõbina võimendamisega. Vanalinnas kui tegevuspaigas peitub ühekorraga nii filmi universaalsus kui ka selle eripära.

Viimane vaatlusalune film, Valentin Kuigi lavastatud „Lurjus” (1999) on mõnevõrra teistsugune linalugu, sest see ei põhine algupärasel stsenaariumil, vaid on Vladimir Nabokovi samanimelise novelli (*Подлеи*, 1927) ekraniseering. Nabokovi novelli tegevustik toimub revolutsiooni eest Berliini pagenuid vene emigrantide kogukonnas 1926.–1927. aastal. Selle peategelane on Anton Petrovitš, kes kutsub duellile oma naise armukese, Bergi-nimelise mehe. Argpüksina jätab ta aga ise duellile ilmumata, reductades hotellis ja kujutledes, et ka vastane kohkus tagasi, säilitades nii eneseväarikuse ja naastes häbitundeta koju.

Nabokovi tekstidele tüüpiliselt ei vaevu autor peale sündmustiku täpse toimumisaaja ja ruumi määratlemise kirjeldama ajaloolise konteksti üksikasju. Niisugune visandlikkus annab filmitegijale võimaluse kasutada tausta täitmiseks endale meelepäraseid

26 G. Feldman, *Shifting the Perspective on Identity Discourse in Estonia*, lk 413–418.

27 P. Powrie, *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*. Oxford: Clarendon Press, 1997, lk 109–120.

28 Vt E. Näripea, *Spojrzenie turysty jako strategiczne narzędzie przedstawienia architektonicznego*, lk 111.

detaile või viia Nabokovi lood koguni mõnda muusse aega või teise paika. Kuik mõistis seda omadust hästi, seletades oma valikut allikmaterjali osas nii: „Nabokovit andis kõige paremini eesti oludele kohandada, tema lood, „Lurjus” sealhulgas, võiksid toimuda ükskõik kus. „Lurjus” oli kompaktne, konflikt üldine, moraal universaalne.”²⁹ Kuigi sõnad ei anna aimu mitte üksnes tema lähenemisviisist Nabokovi algupärandile, vaid kinnitavad ka, et taasiseseisvumisjärgsel perioodil on eesti filmitegijad püüelnud teadlikult universaalsemate sõnumite poole.

Kuik säilitas „Lurjuse” põhisüžee, ent tõi selle 1990. aastate lõpu Tallinna, vahetades venepärase Anton Petrovitši rahvusvahelisemalt kõlava Henriku vastu. See oli aeg, mil Eesti riik oli ikka veel noor ja rahutu, sarnanedes nõnda mõneti Weimari vabariigiga, kus Nabokovi novelli tegevustik algselt toimus. Muus osas oli aga aegruumi vahetamine nõukogudejärgse Eesti vastu riskantne, sest duellid olid teatavasti neil päevil haruharv nähtus. Kui neid oli peetud igandiks juba 1920. aastate Berliinis, siis 20. sajandi lõpu Eestis mõjuvad need veelgi anakronistlikumalt. Meest, kes otsustab oma armuprobleeme nõnda dramaatilisel moel lahendada, kasutas Kuik aga hoopis selleks, et tuua kujukamalt esile peategelase ja teda ümbritseva keskkonna vahelist vastuolu, millest sai filmi põhimotiiv. Henrikule pakub tasakaalu tema abikaasa Evelin. Vastupidiselt Anton Petrovitši naisele, kellele polnud oma häält antud ning kellest teised tegelased kõnelesid Nabokovi jutustuses halvustaval toonil, mängib Evelin Kuigi „Lurjuses” Henrikuga võrdselt olulist rolli. Henrikut vaevavad ebakõlad mitmel elurindel. Ta ei tunne end hästi äsjaasutatud pensioniameti³⁰ ametnikuna. Ebamugavustunne valdab teda ka siis, kui ta kohtub baaris oma eduka koolikaaslase Bergiga. Samuti on tal vähe ühist oma vanade sõprade ja nõukogude aega taga igatsevate sugulastega, kelle Henrik palub Bergiga duellile minnes oma sekundantideks. Henriku „kohatust” märgib ka tema vana veneaegne auto ning elupaik nõukogulikku mahajäämust ja lohakust kehastaval Lasnamäel.³¹ Sellele osutab ka tema korter, kus ajalehtedega kaetud seinte järgi otsustades näib olevat käsil remont, mis aga ei taha kuidagi edeneda. Niisugune poolelijäetus kõneleb Henriku suutmatusest rebida lahti minevikust ja käia ajaga kaasas, kohaneda uute ühiskondlike ja majanduslike tingimustega. Samuti näitab see, et Henrikul ja Evelinil ei jätku tööde lõpetamiseks raha.

Henriku elust puudub kooskõla ka seetõttu, et ta on sunnitud elama linnas, kuigi igatseb sisimas maale, loodusele lähemale. Eriti reljeefsel tuleb see esile stseenis, kus ta nuusutab mulda. Selles peegeldub ehk ka Henriku soov olla tõeline eestlane, sest just maakeskkond mängis olulist rolli eesti identiteedi säilitamisel nõukogude ajal ja taasiseseisvumise järel sai talupoeglik minapilt eesti rahvusliku identiteedi loomise aluseks.³²

Vastupidiselt naiselementi looduse ja maaga võrdsustavale traditsioonile kuuluvad „Lurjuse” naised (Evelin, Henriku ülemus ja Evelini õde) kindlalt linnakeskkonda. Loodusest lahti öeldes mõjuvad Kuigi naised aga paradoksaalsel kombel meestest

29 T. Raudam, Mehe au on tähtsam kui tema ametivanne. – Postimees 27. II 1999.

30 Henriku töökohas toimuvad stseenid on filmitud Tallinna Pensioniameti ruumides.

31 Vt E. Näripea, Home and Away: Urban Films of the 1980s. – Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III. Proceedings of the Estonian Academy of Arts 14. Eds. V. Sarapik, K. Tüür. Tallinn, lk 405–431.

32 T. Unwin, Place, Territory, and National Identity in Estonia, lk 160jj.

loomulikumana, sest nad ei vaja oma minapildi täiustamiseks või rikastamiseks väli-seid elemente, aktsepteerides ennast sellistena, nagu nad on. Nad võivad elada tehiskeskkonnas, ent tunnevad end seal turvaliselt. Meeste painav tahe järgida traditsioone, nõudes ähvarduse sunnil üksteiselt vanade reeglite järgimist ja mõeldes koguni välja kõrgemat päritolu esivanemaid (üks Henriku sekundant väidab end olevat vene vürstisoost), viitab aga sellele, et nad tunnevad end oma maailmas ebamugavalt ja väheturvaliselt.

Evelini kujutab Kuik armastava abikaasana, keda sellegipoolest pahandab oma mehe käitumine, hoolimatus tema intiimsete ja psühholoogiliste vajaduste suhtes. Nii langebki ta Henriku komanderingus olles Bergi võlude lõksu, kes kasutab olukorda varmalt ära. Reisilt plaanitud varem naasnud Henrik avastab võõra mehe oma abieluvoodist, kutsudes seepeale ta duellile. Kahevõitluseks valmistudes kujutleb petetud mees ees ootavat sündmust. Esimeses vaimupildis kihutab ta Bergi laskmise asemel kuuli pähe iseendale. Seejärel kujutleb ta, et tapab Evelini, kes Bergi päästa püüdes viskub talle peale, purustades nõnda Henriku südame. Tõik, et neis kujutelmades ei mängi Berg põhirolli, annab tunnistust Evelini olulisest positsioonist selles duellis. Nabokovist erinevalt toimub see kahevõitlus pigem abikaasade endi kui petetu ja armukese vahel. Niisugune vaatenurk kattub nüüdisaegse arusaamaga armukolmnurkadest, mille probleem seisneb abikaasadevahelistes suhetes, mitte aga armukese ja petetu vahekorras.

Sarnaselt oma kirjandusliku prototüübiga ei suuda Henrik filmis duellist osa võtta, ehkki pole päris kindel, kuidas täpselt ta seda väldib. Vastupidiselt Nabokovile, kes uurib üksikasjalikult Anton Petrovitši „deserteerumist”, tuues lagedale tema nõrkuse ja vähese eneseväärikuse, hägustab Kuik Henriku põgenemise asjaolusid, jättes peategelase arguse üksikasjad analüüsimata. Pärast seda, kui ühe sekundandi juhitud auto on sõidutanud Henriku duellipaika ning too laseb silme eest läbi erinevad kujutlus-pildid ees ootavast sündmusest, näeme korraga, kuidas segaduses Henrik eksleb purjuspäi linnatänavail. Tema rännak öises Tallinnas mõjub mõneti väärikama reakt-sioonina suutmatusele oma au kaitsta kui hotellis toitu kugistava Anton Petrovitši käitumine, osutades üksiti sellele, et Henriku elu (mida mõistetakse moraalse, mitte pelgalt bioloogilise tegevusena) ei lõppenud katkijäänud duelliga, mis oli vaid üks pal-judest eneseleidmise katsetest. Oletame, et Henrik jätkab oma rännakuid ja uue sihi otsimist.

Pärast öiseid uitamisi naaseb Henrik koju ja kuuleb oma sekundantidelt, et tema au sai siiski päästetud, sest ka Berg ei ilmunud kohale. Erinevalt Anton Petrovitšist, kes üksnes kujutles, et duell lõppes tema jaoks väärikalt, oli Kuigi väikesel riigiamet-nikul õnne ka tegelikkuses. Viimases stseenis kohtub Henrik Eveliniga, kes tuleb samuti koju tagasi ja silitab ta õlga. On võimatu öelda, kas see õrn žest leiab aset päriselt või üksnes Henriku vaimusilmas, ent realistlik tõlgendus on võimalik. Nii lõppeb Kuigi film optimistlikuma noodiga kui Nabokovi novell. Mis veelgi olulisem, lootus-rikkaid toone ei tekita mitte Henriku auga pääsemine, vaid armastajapaari ületatud suhte probleemid.

„Lurjuse” atmosfäär on mõnevõrra ebarealistlik ja unenäoline, nagu ka filmis „Täna öösel me ei magas”. Seda loovad nii arvukad unelmastseenid kui ka episoodide

ebaselge ontoloogia ning tegevuspaikade ja -tasandite ootamatu vaheldumine. Kuik kaldub asju pigem näitama kui seletama, mis võib publiku küll esialgu segadusse ajada, ent teeb filmi korduva vaatamise nauditavaks.

Tallinn mõjub siin veelgi „kohitsetumana” kui Taskade filmis, nüüd puuduvad sel igasugused orientiirid või eriomased jooned. Lavastaja asetab esiplaanile paigad, mis märgivad toonaste eestlaste siirdelist ja vahendatud olukorda: bensiinjaam, bussipeatas, telefoniputka ning laiad tühjad tänavad. Enamjagu natuurivõtteid on tehtud öösel, mis teeb irdsetest kohtadest sidusa ruumi konstrueerimise vaataja jaoks veelgi keerulisemaks. Välistseenides on pildil väga vähe värvi, domineerivad sinised toonid, luues Tallinnast nii metafoorses kui ka otseses mõttes külma linna mulje. Osa tegevustikust leiab aset vanalinnas ning Kuik viitab selle linnajao ajaloolisele rollile käepärase välisvõtteplatsina, näidates mingi filmi võtteid, kuhu Henrik kogemata satub. Tundub, et vändatava linateose loojail pole vanalinnaga mingit sidet ega huvi selle vastu, nad ei näi isegi eriti hoolivat sellest, mida parasjagu filmitakse.

„Lurjust” võib käsitleda armukolmnurga ja selle lahenemise loona, ent metafoorsel tasandil on see ka film Eesti uue palge loomise nimel võitlevate kultuuritraditsioonide kokkupõrkest. Sellest vaatenurgast paistab Henrik uut identiteeti otsiva taasiseseisvunud Eesti kehastusena. Ta kõhkleb, kas jääda truuks vanadele tavadele või võtta omaks uued kombes, kas järgida ida või lääne elulaadi. Tema kahtlused väljenduvad muuhulgas remonti ootava korteri motiivis ja hägusas linnavaates, mis avaneb tema rõdult. Nii korter, linn kui ka Henrik on nagu pooleli, lõpetamata.

Kolm vaatlusalust filmi kuuluvad kõrvuti nii mõnegi teise taasiseseisvumisjärgse linateosega (näiteks Jüri Sillarti 2006. a valminud „Kuldrannakesega”) maagilise realismi žanrisse. See kirjandus- ja filmistiil on iseäranis päevakorral ühiskondades, mida lõhestab sotsiaalne, majanduslik ja kultuuriline ebavõrdsus või milles toimuvad murrangud, näiteks kolonialismi asendumine postkolonialismiga.³³ Teatud määral kehtib see ka nõukogudejärgse Eesti ja Baltikumi puhul.³⁴ Maagilisus on tihtipeale vahend, mille abil kujuteldavalt ületada vastukäivusi ja ebavõrdsust, seada jalule õiglus rõhutute ja marginaliseeritute suhtes, aidates neil saavutada edu või vähemalt leida oma koht tundmatus või vaenulikus maailmas. Lisaks aitab maagiline realism luua identiteeti neil, kes vaevlevad identiteedikriisis, just nagu paljud ülalkäsitletud (eriti meessoost) tegelased.

Sarnast tendentsi võib märgata ka nõukogudejärgses eesti kirjanduses. Nii nähtub Maire Jaanuse analüüsist, et Emil Tode „Piiririigi” (1993) peategelane ja tema keskkond meenutavad paljuski filmide „Täna öösel me ei maga” või „Lurjus” tegelasi ja kohti. Näiteks elab Tode romaani kangelane just nagu väljaspool ajalugu, „monumentaalses ajas” ning ebarealistlikus ruumis, põimides seejuures erinevaid ontoloogilisi režiime: minevik ja olevik, unenägu ja tegelikkus, siin ja mujal. Jaanus väidab ka, et selles maagilise realismi põhjamaises-balti-estis versioonis avalduvad tänapäeva eestlaste lõhe-

33 F. Jameson, *On Soviet Magic Realism*. – F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, lk 87–113; E. Mazierska, *Between the Sacred and the Profane, the Sublime and the Trivial: The Magic Realism of Jan Jakub Kolski*. – *Scope* 2000, no. 1, <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=jan2000&id=281§ion=article> (vaadatud 20. VII 2011).

34 *Baltic Postcolonialism*. Ed. V. Kelertas. Amsterdam: Rodopi, 2006.

nenud minapildid ning, mis veelgi olulisem, nende soov niisuguseid mõrastunud või ebapuhtaid identiteete alal hoida:

Noored eestlased näivad püüdlevat millegi vähem üksmeelse ning pigem pluralistlikuma, ebakindlama ja ennustamatuma poole. Uus, kõikehaaravam aja-eetika tunnistab rahvusliku ajaloolise aja kõrval ka põhjapanevate ajaliste vajadust. [...] See uus, laiendatud aja-eetika aktsepteerib omaeense katkendlikkust, lastes ilmuda vaimudel, viirastustel ja moondunud seletamatu võõristuse aistinguil. [...] Uus põlvkond elab kahe ellusuhtumise piirimaal: tung uuele osalemisele ja sisenemisele Euroopa ja maailma ajalukku ning kõhklused, ehk isegi äärmuslik lahtiütlemine selle ajaloo poolt peale sunnitud subjektiivsetest piirangutest. [...] Seda generatsiooni huvitab pigem psüühika kui ajalugu. [...] Uus põlvkond on eelnevaga võrreldes ühelt poolt rahvusülesem, üleilmsem, post-antropomorfsem ning teisalt köidab seda pigem omaeense taandamatu erinevus. See nõuab tunnustust oma erinäolisele identiteedile, teades samas, et too on ebapüsiv, mässuline, paljutahuline ja voolav.³⁵

Kuigi Jaanuse järelused on ehk pisut liiga üldised, eriti kui võtta arvesse, et need tuginevad üheleainsale kui tahes tähtsale romaanile, ühtib minu arusaam Eesti postsotsialistlikust filmikunstist, ning eriti taasiseseisvumisjärgset perioodi kujutavatest linalugudest paljuski tema hinnangutega. Need ekraaniteosed annavad tunnistust Eestis kanda kinnitanud rahvusülesest identiteedist ning selle protsessi raskustest ja keerukusest.

Kokkuvõte

Kokkuvõtteks tahaksin veel kord toonitada, et uut Eesti kino saab vaadelda ühekorraga nii rahvusliku kui ka rahvusülese nähtusena. Õieti toob Eesti filmikunsti käsitlemine rahvusülese ilminguna vältimatult kaasa vajaduse analüüsida siinset rahvuslikku identiteeti, maa minevikku ja olevikku. Üksiti lubab ja õhutab see Eesti filmitoodangu võrdlust mujal ja teisel ajal loodud linateostega. Selliste võrdluste tulemusel sünnib arusaam, et Eesti film on pidevas dialoogis Euroopa ja maailma kinoga, ent suudab rääkida ka oma häälega; et ta mitte üksnes ei kujune kino kui üdini rahvusülese institutsiooni mõjul, vaid ta suudab selle institutsiooni olemusse ka ise panustada. Kõige raskem on selle panuse nähtavale toomine. Loodan, et oma tagasihoidlikul moel aitab mu artikkel seda teha.

Inglise keelest tõlkinud Eva Näripea

35 M. Jaanus, *Estonia's Time and Monumental Time. – Baltic Postcolonialism*, lk 221–222.