

ERKI moeshow kui karnevallik nähtus 1980. aastate Nõukogude Eestis

Laura Paju, Ester Võsu

Artikkel analüüsib aastatel 1982–1985 ERKI (Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi) tudengite läbi viidud populaarse *moeshow* numbrite karnevallikke aspekte (Mihhail Bahtini käsitlustest lähtuvalt), keskendudes sellistele tunnusjoontele nagu ambivalentne naer, grotesk ja sümboolsed korraldused.

Käesolevas artiklis võtame vaatluse alla moeutendengite algatatud Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi (edaspidi ERKI) *moeshow*’ algusaastad 1982–1985.¹ See kujunes paljude algajate moekunstnike üheks oluliseks eneseteostuse viisiks ning pakkus võimalust oma ideid ja loovust eksperimenteerival viisil rakendada. Iga aastaga muutusid moe tavapärasest esitlemisest olulisemaks etenduslikud elemendid (nt. lavastuslik kontseptsioon, lavaline liikumine, interluudiumid). ERKI *moeshow*’ tegijatele meeldis heita nalja nii moe kui ka iseenda üle, luua groteskseid kujundeid, rõhutada kehalisust ja mängida sotsiaalsete normidega.

Artikli eesmärgiks ei ole pakkuda ammen-davat ajaloolist ülevaadet 1980. aastate ERKI *moeshow*’st, pigem huvitasid meid individuaalsed narratiivid: see, kuidas *moeshow*’ kunagised korraldajad ja aktiivsed osalejad

ise neid sündmusi tänapäeval mõtestavad. Seetõttu olid peamiseks andmete kogumise meetodiks poolstruktureeritud teemaintervjuud.² Intervjuud viisime läbi 2007. ja 2008. aastal, intervjuueeritavateks olid esimesed ERKI *moeshow*’ organiseerijad ja teised üritusega seotud inimesed,³ kes aitasid kunagisi sündmusi rekonstrueerida ja interpreteerida ning säilinud fotomaterjali tõlgendada.

Intervjuueeritute vaatepunktid ERKI *moeshow*’le võib üldistavalt jagada kolmeks: ühed interpreteerisid sündmusi läbi huumoriprisma, teised panid rõhku poliitilistele tähendustele, kolmandad toonitasid pigem esteetilisi aspekte. Siiski toodi ERKI *moeshow*’d meenutades välja piisavalt palju sarnaseid

1 1980. aastatel kasutati ka kõnekeelset nimetust ”ERKI moedem”. Vaadeldava perioodi piirideks on ERKI *moeshow*’ esimeste läbiviijate õpiaastad: 1985. aastal lõpetas kooli üritusele alusepanijate seltskond.

2 Osalt on intervjuudele tuginemine tingitud ka ajalisest distantist – asjaolust, et meil puuduvad isiklikud kogemused ERKI moeetendustest – ning kirjalike allikate vähesusest. Meile polnud kättesaadavad ERKI *moeshow*’sid kajastavad tekstid ega filmilõigud (mida oletatavasti võidi teha, kuid mis teadaolevalt pole säilinud).

3 Intervjuueeritavad olid Maire Valdma, Anu Hint, Anne Metsis, Kaire Tali, Kadi Pajupuu, Mats Õun ja Tõnu Valdma. Siinne käsitlus sai võimalikuks ainult tänu nende meenutustele. Eriti tahame tänada Tõnu Valdmat, kes juhtis meie tähelepanu sellele rikkalikule ja huvitavale materjalile.

Küsitletud isikud valisime *moeshow*’ algatajate ja aktiivsete osalejate hulgast; esimesed informandid soovitasid järgmisi. Intervjuud viis läbi Laura Paju vastavalt kvalitatiivsele uurimismeetodile: temaatilisele küsimuskavale tuginedes oli pikemas vestluses eesmärgiks lasta intervjuueeritaval toimunud sündmusi võimalikult põhjalikult kirjeldada ja tõlgendada. Abimaterjalina kasutati muuhulgas küsitletute isiklikust arhiivist pärit fotosid. Intervjuud toimusid kodudes, galeriides, Eesti Kunstiakadeemias ja Tartu Kõrgemas Kunstikoolis. Intervjuud salvestati ja transkribeeriti. Hiljem suheldi täpsustuste saamiseks mõne intervjuueeritavaga meili ja telefoni teel. Kõikide intervjuude transkriptsioonid on autorite valduses.

tunnusjooni (nt. naer, grotesk, paroodia), mida oli kohane interpreteerida Mihhail Bahtini karnevaliteooria raamistikus.⁴ Kahtlemata on intervjuude puhul tegemist subjektiivsete tõlgendustega. Teiste meetodite ja lähtematerjali abil on küllap võimalik jõuda mõnevõrra erinevate tulemusteni.

Sotsiaalne kontekst ja eelkäijad ERKI-s

Tausta loomiseks olgu toodud mõned ääremärkused 1980. aastate alguse sotsiaal-kultuurilise situatsiooni kohta. Vaatluselust perioodi võib pidada stagnatsiooni haripunktiks – majanduslik ja poliitiline seisak Nõukogude Liidus tõid endaga kaasa poliitika jäigastumise, majandusliku ebaefektiivsuse, venestamiskampaania ning järjepideva kontrolli kultuurielu üle.⁵ Samas oli tollases Eestis kultuuris mitmeid nähtusi, mis võimaldasid inimestel vabaneda üha kasvavast surutisest ning tulla toime suureneva lõhega ametliku ideoloogia ja argielu vahel, topelemise⁶ ja küünilisuse⁷ süvenemisega. 1970. aastate lõpu – 1980. aastate keskpaiga (perestroikaekelset) kultuuriseisundit võib iseloomustada kui ”elevandiluust torni ehitamist”, mis tähendas sotsiaalse ükskõiksuse süvenemist ja n.-ö. oma reaalsuste loomist.⁸ Ühiskondlik surutis ja sellega kaasnev kultuurielu suletus sundisid ka kunstnikke looma alternatiivseid, sageli mütologiseeritud maailmu.⁹ Sellised mütoloogilised ja üleloomulikud kogemused iseloomustasid näiteks Siim-Tanel Annuse *performance*’eid 1980. aastate alguses.¹⁰ Andrus Kasemaa ja Raivo Kelomehe eestvedamisel toimunud *happening*’ilaadseid etteasteid linnaruumis ning kunstinaïtustel nimetasid tegijad ise mängulis-kollektiivseks kunstiks, mille eesmärgiks oli luua oma privaatne territoorium.¹¹ Spontaansus, hetkelisus ja kaduvus muutsid need etenduslikud aktsioonid ametivõimudele ja tsensoor-

ritele raskesti kontrollitavaks ning võimaldasid kunstnikel eksperimenteerida üsna pööraste ideedega.

4 Tänapäevastes meenutustes võisid asjaga seotud inimesed muidugi rõhutada teistsuguseid aspekte, kui toona vahetult sündmusi kogedes. Küllap on eriti muutunud sündmuste poliitiliste tähenduste mõtestamine, aga viimaste põhjalikum käsitus ei ole selle artikli eesmärk. Ehkki intervjuueeritavad otseselt Bahtini ja karnevali ideed ei maininud, võib oletada, et vaikimisi võidi sellest teadlikud olla toonaste Jaak Kangilaski, Kaia Lehari, Boris Bernsteinini jt. esteetika- ja kunstiajaloo loengute vahendusel (viimase märkuse eest tänane toimetaja Virve Sarapikku).

5 L. Vahtre, Stagnatsioon ja venestuskampaania. – Eesti ajalugu VI. Vabadussõjast taasiseseisvumiseni. Peatoim. S. Vahtre. Tartu: Ilmamaa, 2005, lk. 303–317; L. Vahtre, Kultuur ja olme. – Eesti ajalugu VI, lk. 338–353; R. J. Misiunas, R. Taagepera, Balti riigid. Sõlteaastad 1940–1990. Tallinn: Koolibri, 1997, lk. 224.

6 Aili Aarelaid on kirjutanud topelemise kohta Nõukogude Eestis. See tähendas, et avalikult räägiti üht, aga tegelikult mõeldi midagi muud. Avalikus sfääris tuli käituda sotsialistliku dogmaatika raamides, privaatsfääris (pereringis, naabritega) arutati ametlikult ”põlualuseid” teemasid. Vt. A. Aarelaid, Topelemise kujunemine kahel esimesel nõukogulikul aastakümnel. – Akadeemia 2000, nr. 4, lk. 755.

7 Lauri Vahtre järgi iseloomustab 1980. aastate mentaliteeti avalik või varjatud küünilisus. Selleks andis põhjust absuradne olukord, kus vale oli saanud normiks (L. Vahtre, Elu-olu viimasel vene ajal. Riietus ja mööbel, toit ja tarberiistad, sõiduvahendid, eluase ja muu. Tallinn: Kirjastuskeskus, 2002, lk. 113).

8 Pelgupaika otsiti näiteks keskaegsest eluviisist ja muusikast, populaarseks muutus muinsus- ja looduskaitsega tegelemine (A. Aarelaid, Ikka kultuurile mõeldes. Tallinn: Virgela, 1998, lk. 201, 226). Sotsiaalsele surutisele leiti leevendust ka alternatiivset kollektiivset kogemust pakkuvatest üritustest, nagu Tartu levimuusikapäevad või noorte laulupeod.

9 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk. 226.

10 V. Vabar, Siim-Tanel Annus. – Eesti kunstnikud I. Toim. J. Saar. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 9–15.

11 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk. 248. (Algallikas vt. R. Kelomees, Sündmused ja mängud Tartus. – Kunst 1987, nr. 2 (70), lk. 49 – Toim. märkus.)

Kaheksakümnendate alguse Eesti NSV Riiklikku Kunstiinstituuti seostati loomingu-
lisuse ja vabamõtle misega, liberaalsuse ning
paindlikkusega. Tollaste tudengite mälestuste
kohaselt oli ERKI siis "väga elitaarne kool,
mille ümber oli eriline aura"¹², "Tallinna ja
kogu Eesti kõige vingem koht"¹³, "väga po-
pulaarne", "midagi erilist", "ei allunud nagu
üldisele süsteemile ja võib-olla sellepärast ka
tõmbas paljusid"¹⁴. ERKI-s õppimine oli "ihal-
datud ja kättesaamatu"¹⁵, sest sisse saada oli
väga raske: paljud käisid eelnevalt ettevalmis-
tuskursustel ja sooritasid mitu aastat järjest
sisseastumiseksameid. Kui muidu oli kool
nõukogude režiimi jaoks mitte ainult õppe-
asutus, vaid ka poliitiline institutsioon, siis
1980. aastate ERKI-s toimis ideelis-poliitili-
ne kasvatus rohkem vormitäreks ja süsteemi
nõudmisi täideti minimaalses ulatuses.¹⁶

ERKI-sse sissesäämisega võrreldes oli seal-
setele legendaarsetele pidudele pääseda ker-
gem: need tõmbasid ligi kultuuri- ja kunsti-
inimesi üle linna ja kaugemaltki, "seal oli
tõeline *freedom*"¹⁷. 1980. aastate alguseks
olid ERKI peod kujunenud juba traditsioo-
niks. Üliõpilased korraldasid omaalgatusli-
kult põnevaid eeskavasid ja *performance*'eid
ning näitasid isetehtud eksperimentaalfilme.
Juba 1960. aastate lõpus tegutses ERKI-s
Heino Mikiveri juhitud isetegevuslik absur-
diteater, kus esikohal oli *happening*'ile oma-
ne improvisatsioon.¹⁸ Üks rühmituse SOUP
'69 liikmeid Ülevi Eljand on hiljem meenu-
tanud, et tol ajal ei möödunud ainsatki ERKI
pidu mõne sellelaadse sündmuseta.¹⁹ 1970.
aastate teisel poolel moodustasid ERKI üli-
õpilased Kalju Kivi, Raivo Järvi jt. dändili-
ku ja teravmeelsest irooniast laetud rühmi-
tuse "Sülf", mis tegeles nii bänditegemise ja
oma filmide näitamise kui ka pidude eeska-
vade ning diskode korraldamisega. 1979.
aasta veebruaris tegi armeeaastapäeva raa-
mes oma debüüdi "Venus Cabaret": naisüli-

õpilaste eeskava nägi ette nii balletti, laulu
kui kabareed, kusjuures soolot tegid Signe
Kivi, Liivia Leškin ning Tiiu Tulev. 1979.
aastal rajas toona ruumikujunduse, hiljem
teatridekoratsiooni eriala üliõpilane Hardi
Volmer osaliselt "Sülfi" poiste eeskujul kol-
lektiivi "Päratrust", mille nurgakiviks sai ab-
surdihuumor.²⁰ Suurte mõõndustega lubati
"Päratrustil" tegutseda kinnistel üritustel,
ehkki julgeolekuorganid hoidsid nende tege-
vusel pidevalt silma peal.²¹ Vastukaaluks "Pä-
ratrusti" ettevõtmistele löid tollased naistu-
dengid rühmituse "Märatrust", kuhu kuulu-
sid moe, tekstiili ja teatridekoratsiooni eri-
ala tüdrukud. Eeskava polnud enam nii sii-
ralt suurejooneline kui "Venus Cabaret" omal

12 Anne Metsis, intervjuu nr. 2, 17. IV 2007
Tallinnas.

13 Mats Õun, intervjuu nr. 5, 5. IV 2008 Tallinnas.

14 Maire Valdma, intervjuu nr. 4, 21. IV 2007
Tallinnas.

15 Anne Metsis, intervjuu nr. 2.

16 Tollane tudeng Kaire Tali mäletab, kuidas partei-
ajaloo õppejõud Arnold Takkin rääkis kohustusliku
teema ära, kuid soovitas üliõpilastel "ise vaadata,
kuidas sellesse suhtuda" ning "demagoogia suhtes
kriitiline olla" (Kaire Tali, intervjuu, nr. 7, 16. V 08
Tallinnas).

17 Mats Õun, intervjuu nr. 5.

18 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti aja-
lugu, lk. 174.

19 A. Härm, *Happening, Performance, Live Art*.
Tegevuskunst Eestis 1966–2000. CD-Rom. Tallinn:
Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001.

20 "Kuna tegelesime muusika, filmi kui ka lava-show'-
ga ja kõik oli paroodilisel alusel, nimetasime end
Eesti NSV Kultuurijäätmete Töötlemise Trustiks. [...] Mul
tuli mõte, et paneme mingi epiteedi sinna ette –
et tagumine või päramine trust – Pära Trust. Pära
Trustist sai hiljem Turiist." (M. Palm, Hardi Volmer:
Seda on omajagu, mis tegemist tahab. Intervjuu
Hardi Volmeriga. – Kuma SR, august 2007, lk. 14.

21 "Poolpõranda-alused lood ja punkmuusika,
nõukogudevastane hoiak, löid kaheksakümnendate
algul igal kontserdil kordumatu õhkkonna. [...] Mis
muud, kui ERKI peole, kus lavadel säramas Hardi
Volmer, Veljo Vingissaar ja teised." (G. Kaupmees,
Hardi Volmer igatseb Wismari haiglasse. – SL Öhtu-
leht 17. X 2000.)

ajal, kuid rahvas võttis nii nende numbrid kui ka "Viru" hotelli juures ülesvõetud filmi vastu heatahtlike aplausidega.²² Lisaks mainituile toimusid kaheksakümnendate alguses ka temaatilised rebaste ristimised, stiilipeod ja karnevalid.²³

Mitme aastakümne jooksul kujunenud ERKI pidude traditsioon, kostümeeritud eeskavad, erinevad teemapeod ja karnevalid löid soodsa pinnase ERKI *moeshow*' kujunemisele. Kaheksakümnendate Eesti kunstielule tunnuslik oma maailmade loomine väljendus ERKI tudengite seas "loova eskapismina": nõukogude tegelikkuse kõrvale rajati teistsugune reaalsus, kus valitsesid julgus²⁴, loovus, mäng ja lõbu. Paljud ERKI tudengid taunisid küünilist riigikorra kirumist ja üldse igasugust ülepolitiseeritust, selle asemel lülitasid nad paljulubavale "meeletuste maailma" lainele.²⁵ Ehkki pidude kontekstis (karnevalisituatsioonis) võidi ajutiselt repressioonid unustada²⁶, olid tudengid üldiselt teadlikud sellest, et neid jälgitakse.²⁷ ERKI tudengite "pullitegemiste" tõttu käisid KBG agendid aeg-ajalt pidudel luuramas ja tollane rektor Jaan Vares pidi julgeolekuteenistusega läbi-rääkimisi pidama.²⁸ Ühest küljest oli ERKI

lisena tundunud kombinatsioon sinisest pintsakust, mille alt paistab välja sellest tunduvalt pikem kollane kampsun, oli ERKI tudengite seas tavaline (Kadi Pajupuu, intervjuu nr. 6, 9. V 2007 Tartus).

25 "Tegelikult ega me eriti poliitilised ei olnud, me lihtsalt tundsi ennast vabalt. Ühiskonnas olid ajad, kus oli kombeks kogu aeg tänitada ja pajatada igasugused lugusid. Kui olid sugulaste ja sõprade kokkusaamised, siis käis alati üks igavene riigikorra kirumine. Aga meil [ERKI tudengitel] ei olnud vaja seda teha, me tegime lihtsalt oma meeletusi ja proovisime, mis tundus tore. See ei olnud absoluutselt eesmärk, et hakkame riiki õonestama. Riik tundus nii paigal ja trampis totakalt oma savijalgade peal ringi, et keegi ei arvand, et üks hetk meil on oma riik ja sinimustvalge." (Kaire Tali, intervjuu nr. 7.)

26 "Aga ma õudsalt hästi mäletan, et pärast mingit pidu fuajees äkki vaatasin, et Vares [rektor] ja Indrek Samusenko [komsorg] lähevad, seisavad välisukse juures, tammuvad seal, ja siis tulevad, sõna otseses mõttes, sellised KGB vormiriides mehed, kaabud peas, ja näha on, et siuksed karmid näod ees. Kolmeli meest astuvad sisse. Mina läksin õudsalt uljalt nagu ikka, sest käitumismudel oli seal [ERKI-s] hästi vaba ja sõbralik. Eelmisel õhtul olin saali koristanud ... igatahes, ma mäletan et ma leidsin mingi ripsmetuši sealt, ja Indrek Samusenko veel vaatas, kas kõik on korras. Siis ma värvisin Indrek Samusenkol ripsmetušiga vuntsid süsimustaks. Ja lahe oli see, et kui ma järgmine hommik teda nägin seal fuajees, siis ma justkui ei haakinud ära, et olukord on asjalik ja väga sobimatu – ma jooksin tema juurde ja küsisin, kas sa oled oma vuntsid puhtaks pesnud? Ja siis ma õudsalt hästi mäletan, et siis olid need paar pika pilguga, pikas mustas mantlis meest seal ja Samusenko oli ka siuke: "Ei noh, ma väga vabandan, mul momendil pole aega." (Kaire Tali, intervjuu nr. 7.)

27 "Süsteem töötas, loomulikult. See oli tol ajal normaalne. Aga me ei mõelnud selle peale, sest me olime noored. Nii väga räiget tagakiusamist ju tollel ajal ei olnud, aga järevalve oli ikkagi tugev". (Maire Valdma, intervjuu nr. 4.) Samas kasutati vähemalt ERKI-s komsomoliorganisatsiooni ja eriti Üliõpilaste Teaduslikku Ühingut üsna osavalt ja paindlikult ära üliõpilaste erinevate tegutsemise huvides. Nii sündisid ka mitmed mainitud *moeshow*' eelkäijad (nt. "Venus Cabaret") ÜTÜ egiidi all. (Toim. märkus.)

28 "Vares oli hea diplomaat, kes oskas oma väikest lambukeste karjakest ikka kaitsta. Eks see teada oli, et kunstiinstituudi seltskond on natuke pöörane ja tahab oma isetegevust teha. [...] Meie tegime pulli, nemad otsisid sealt ei tea mis riigikõigutamist." (Kaire Tali, intervjuu nr. 7.)

22 Kaire Tali, intervjuu nr. 7.

23 "Tollase ühiskonnateaduste [tegelikult marksismi-leninismi – Toim. märkus] kateedri juhataja käskis ristimispeo "Inkvisitsioon" eeskava kohta kirjaliku stsenaariumi esitada, kartuses, et üliõpilased võivad riigivastase tegevuse eest eksmati saada. Tegelikult oli tekstiiliosakonna tudengitel kavas lihtsalt meelde-jääv etendus korraldada: mungariüdesse riietatud nais-tudengid pidid rebaste üle "kohut mõistma" ja seejärel võrksukkades kankaanitantsijateks ümber kehastuma." (Kaire Tali, intervjuu nr. 7.) 1981/82. õppeaastal keelati ERKI-s mõneks ajaks ära kõik peod, sest karnevalil jäi üks naistudeng vineerpaneelidest vaheseina alla ja sai surma (Maire Valdma, intervjuu nr. 1, 31. III 2007 Tallinnas. Toim. täpsustusega).

24 ERKI tudengitel oli vaba käitumismaneer ja julge riietusstiil. Kadi Pajupuu mäletab, et kord öösel ühelt ERKI peolt lahkudes küsis miilits temalt dokumente ja päris, kelle pintsak tal seljas on. Miilitsale kumma-

moeshow' "loov eskapism" seotud rituaalse eraldumisega argisest hallusest, teisalt kõikusid noored energilised tudengid oma eksperimentidega ja mängulise refleksiooniga nii mõnigi kord lubatu ja lubamatu piiril, testides sotsiaalsete normide paikapidavust. Tudengite moeetendused kujunesid nii populaarseks, et publik mahtus vaevu kooli kitssukesse saali ära. ERKI moeshow ja sellega seotud tegevused ei olnud aga ühemõtteliselt nõukogude režiimi provotseerivad ja teadlikult ühiskonnakriitilised, vaid pigem mänguliselt julged. Kindlasti oli ERKI moeshow' tekkimisel ja kujunemisel oluline roll tollaste tudengite ärksal meelsusel, mida kandsid lisaks Veljo Vingissaarele ja Hardi Volmerile ("Päratrustist") ka moeosakonnas haridusteed alustanud aktiivne kursus.

ERKI moeshow' sünd

ERKI moeshow sai alguse 1982. aasta kevadel ja algatus ei tulnud mitte õppejõudude, vaid üliõpilaste endi poolt. Kuuldes üliõpilaste plaanist korraldada koolis oma moeetendus, olid moekateedri õppejõud äraootaval seisukohal – "tehke, aga ärge ainult meid sellesse segage!"²⁹ Pärast esimest etendust õpetajate hoiak muutus ja paljud neist hakkasid üritusse positiivselt suhtuma, kuigi leidis ka neid, kelle meelest oleksid moeetendused kevadiselt kiirel ajal hoopis koolitöödega tegelema pidanud.

Idee teha ERKI moeshow sai inspiratsiooni mitmest allikast. Tollane moeetendeng Anne Metsis luges ajakirjast "Noorus", et kusagil Saksa DV-s teevad üliõpilased oma moeshow'd.³⁰ Samuti moodi õppinud Maire Valdma mäletab, kuidas 1980. aastate alguses käis ERKI-s loenguid andmas kuulus vene moelooja Slava Zaitsev, kelle jutu järgi tehti moeshow'd ühes Moskva tekstiiliinstituudis.³¹ Vaimustunud ideest luua oma moeetendus, asus grupp ERKI moeetendengid show'd kor-

raldama. Samas polnud neil aimugi, kuidas tegelikult sellised tudengite üritused Saksa DV-s või Moskvast välja võisid näha. Võibolla just seetõttu, et puudus võrdlusmoment teiste samalaadsete etendustega, kujunes ERKI moeshow'st väga omanäoline üritus. Üks väheseid võimalusi oli eeskuju võtta valitseva instantsi, Tallinna Moemaja etendustest, kuid neist püüti eristuda algusest peale.³² Kaheksakümnendate alguse Eesti mood oli ametlik ja institutsionaliseeritud: moeetrende dikteerisid tööstuse või Tallinna Moemaja nõudmised. Muidugi liikus veidi infot Lääne moekohta ka ajakirja "Burda" ja Soome televisiooni vahendusel.

Juba esimestele ERKI moeshow'dele oli tunnuslik, et põneva tantsulise liikumise ning riiete eksponeerimise kõrval sai oluliseks etenduslik rollivahetus. 1982. aastal esitlesid moe- ja tekstiilitudengid koolitööna valminud valgeid kleite, millega rõhuti nooruslikule siirusele ja optimismile. Taustaks mängis hoogne menulugu "The Boy from New York City".³³ Kollektsoon "Valged kleidid" polnud lihtsalt riiete esitlemine – sinna juurde kuulus lavaline liikumine, mille käigus kehastuti baleriinideks ja nukkudeks (ill. 1).³⁴ Erinevalt klassikalise moeetenduse mudelist

²⁹ Maire Valdma, intervjuu nr. 1.

³⁰ Anne Metsis, intervjuu nr. 2.

³¹ Maire Valdma, intervjuu nr. 1.

³² "Tallinna Moemaja oli terve Liidu ulatuses tase mel, väga hea maitsega ja korrektne. Aga meie ja tudengite jaoks oli see natuke kuiv, sest ta oli ikka liiga akadeemiline ja korralik. Meil toimus see moe vaatamine ja esinemine hoopis teise nurga alt." (Maire Valdma, intervjuu nr. 1, 1. III 2007 Tallinnas.)

³³ Loo originaali laulis tuntuks ansambel "Ad Libs" (loo autorid John Taylor, George Davis, 1964), hiljem on seda esitanud mitmed teised bändid.

³⁴ Anne Metsis, intervjuu nr. 2.

(mida kasutas ka Tallinna Moemaja³⁵), kus käiakse mööda pikka poodiumi edasi-tagasi, oli ERKI *moeshow*'de liikumisskeem julgelt eksperimentaalne. ERKI *moeshow*' "protsessioon" ei viinud otsejoones ühest punktist teise: toimuda võis peatumisi, kus igauks tantsis omaette³⁶, esines lustakaid ja improviseeritud vahepalu. Liikumisega tahteti sageli rõhutada mõne rõivamudeli koomilisust.³⁷ Võib öelda, et ERKI moeetendusi teinud tudengid ei püüdnud Tallinna Moemaja etendusi imiteerida, vaid pigem pakkuda neile alternatiivi, naerdes ühtaegu ametliku moe, *moeshow*' kui žanri ja iseenda üle. Tegijate naer haaras kaasa ka publiku (ill. 2).

ERKI *moeshow*'l kujunes Tallinna Moemajaga omapärane dialoog, mis sai alguse kollektsioonist "Valged kleidid". Varsti pärast kollektsiooni esitlemist ERKI-s ilmus ka Tallinna Moemaja ametlikus žurnalis "Siluett" seeria pealkirjaga "Valged kleidid"³⁸, mis oli arvatavasti inspireeritud tudengite ettevõtmisest. Ajakiri "Siluett" oma väljapeetud stiiliga pakkus ERKI tudengitele omakorda ainet paroodiateks. 1983. aasta ERKI *moeshow*'l vastas oma versiooniga üliõpilane Kaire Tali, esitledes Tallinna Moemaja parodeerivat kollektsiooni – blaseerunud nägudega mannekeenid kandsid kõik ühesuguseid valgeid kitleid (mida autor oli pitsist kaunistustega täiendanud), tegid sarnaseid liigutusi ja käisid laval tähtsalt ringi, kusjuures "taustamuusikana" kasutati vareste kraaksumist.³⁹ Konferansjee Hardi Volmer teadustas provokatiivselt: "Pühendusega Tallinna Moemajale."

Teistes ERKI *moeshow*' numbrites esitleti näiteks "laenatud" rõivaesemeid, mille esteetiline väljendus oli rõhutatult teisejärguline ja mis tavapäraselt autorikollektsiooni-desse ei kuulu. Nii kasutati kas tööstuslikku masstoodangut või mõne teise moetudengi loodud rõivaid n.-ö. *readymade*-funktsioonis,

kombineerides neid oma originaalloomingu-ga. Sellega distantseeruti teadlikult valitsevast arusaamast, nagu peaks moeetendustel eksponeerima ainult moelooja autoriloomingut. Näiteks militaar- ja miilitsateemalises kollektsioonis kasutati ilmetuid halle vati-jopesid ehk puhvaikasid ja etteastes "Breik" ühe tudengi vanatädile kuulunud aluspesu. Kadi Pajupuu legendaarses jojo-numbris tuli ta lavale, dressid seljas ja jojo käes, ning hakkas sellega mängima.⁴⁰ Selline tahtlik vastandumine moemaailma kaunitele ideaalidele viitas ühtaegu olemise absurdile ja oli iseäranis ilmekaks näiteks naerust nii iseenda kui ka moekunsti üle.

Professionaalsest kretinismist ja "suure moemaailma" imiteerimisest olulisem oli tegemisrõõm. Seetõttu tegi tudengitele nalja,

35 "12 [Tallinna Moemaja] mannekeeni tulid lavale, kõigil olid suhteliselt ühesugused riided, nad tegid oma kohustuslikud liigutused vasakule ja paremale, õõtsusid natuke siia-sinna ja siis lahkusid lavalt. Kuidagi ülbeks läks asi kätte." (Kaire Tali, intervjuu nr 7.)

36 Anne Metsis, intervjuu nr. 2.

37 Kaire Tali, intervjuu nr. 7.

38 "Muidu olid ["Siluettis"] ikka sellised üldised teemad, nagu "Noortele", "Argipäevaks" ja "Kevadmantlid", aga siis ilmusid sellised ilusad broderiidega või rišeljöötehnikas kleidid Kai Saarel. Ja oli kohe selline konkreetne pealkiri: "Valged kleidid." (Anne Metsis, intervjuu nr. 2.)

39 "See oli sulaselge paroodia Tallinna Moemaja igavemale ja natuke rahvast lollitavale poolele. Need üritused hakkasid ikka minema kuidagi natuke üleolevaks – pileteid oli sinna raske saada, aga kohapeal polnudki nii tore. Tegelikult oli Moemaja selleks ajaks jõudnud seisu, kus need kollektsioonid, mis tehti, olid tihti etteantud teemal ja jäid kuidagi õõnsaks." (Kaire Tali, intervjuu nr. 7.)

40 Mats Õun, intervjuu nr. 5.

kuidas "keegi kübaraga proua" ERKI moeshow'1 moodi paberile üles märkis.⁴¹ ERKI moeshow oli eelkõige "lahe etendus ja show"⁴², mille tarbeks kombineeriti vajadusel riidesemeid eelnevatest kollektsioonidest ja "käristati midagi kokku, peaasi, et oleks asi"⁴³. Kui tänapäeva ERKI moeshow' aluseks on eeskätt professionaalne konkurents, siis 1980. aastatel oli tähtis koos lustimine ja grüpidentiteedi tugevdamine. Ettevõtmine andis hea võimaluse oma ideede ja loovuse eksperimenteerivaks rakendamiseks ja korvas teatud mõttes selle, mis tol ajal koolihariduses vajaka jäi.⁴⁴

Mihhail Bahtini karnevaliteooria ERKI moeshow' mõtestamisel

ERKI moeshow' tähtsust ja tähendust omas ajas võib ilmselt tõlgendada mitmeti, aga meie jaoks tundus asjaosaliste meenutusi kuulates, et paljud esiletoodud aspektid – "pulitegemine"⁴⁵, "show"⁴⁶, "moemaailma mängimine"⁴⁷, "selline enesenäitamise asi"⁴⁸, "selline väljund, kus inimesed lubasid endale totakaid nalju"⁴⁹, "klounaad, pantomiim või tsirkus"⁵⁰, "positiivselt laetud naerusuine programm"⁵¹ – seostusid karnevali tunnusjoontega Mihhail Bahtini töodes.

Uurimuses "Rabelais ja tema maailm" (1965)⁵² mõtestab Bahtin karnevali kui renessansi rahvakultuuri üht avaldumisvormi, samas on tema lähenemist kasutatud teoreetilise mudelina ka tänapäevaste kultuurinähtuste mõtestamisel. Karnevaliteooria rakendamist nõukogude kultuuri analüüsimisel võiks õigustada Bahtini uurimuse omaaegse "ridadevahelise" paatosega – karnevali kontseptsioon esindas tollal varjatult nõukogude režiimi ja stalinismivastast allegooriat.⁵³

Bahtini nägemuses on karneval eelkõige naerukultuur⁵⁴, mis vastandub argipäeva normidele ja ametlikule kultuurile, laiemalt kõi-

gele, mida antud kultuuris pühaks ja tõsiseks peetakse. Karnevalinaer on oma olemuselt ambivalentne (ühtaegu nii lõbus ja hõiskav

41 "Ma mäletan, et kuidas ükskord naerdi, kui keegi märkas, et publikus oli seda kontingenti, kes käisid seal "Silueti" moedemonstratsioonidel. Seal [ERKI moeshow'1] oli kübaraga proua, kes joonistas moodi üles." (Kadi Pajupuu, intervjuu nr. 6.)

42 Kadi Pajupuu, intervjuu nr. 6.

43 Kaire Tali, intervjuu nr. 7.

44 "See oli moekate loominguline power, mis ei leidnud kooliülesannetes just nagu väljendust. ERKI moeshow võimaldas ikkagi ambitsiooni ja auahust, mis peaks moe juurde kuuluma. Äkki see oligi see, mis tol korral moeosakonnal selles õppeprotsessis puudus." (Kadi Pajupuu, intervjuu nr. 6.)

45 Mats Õun, intervjuu nr. 5.

46 Kadi Pajupuu, intervjuu nr. 6.

47 Kadi Pajupuu, intervjuu nr. 6.

48 Anu Hint, intervjuu nr. 3, 20. IV 2007 Tallinnas.

49 Mats Õun, intervjuu nr. 5.

50 Tõnu Valdma, intervjuu nr. 1, 31. III 2007, Tallinnas.

51 Tõnu Valdma, intervjuu nr. 1.

52 1940. aastaks valminud väitekirj, esmailmunud: М. М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1965. Pealkiri "Rabelais ja tema maailm" läks käibesse ingliskeelse tõlke (M. Bahktin, Rabelais and His World. Trans. H. Iswolsky. Cambridge: MIT, 1968) kaudu (Toim. märkus.)

53 Bahtin, kellel oli olemas ka revolutsioonijärgse Venemaa ambivalentse kogemus, kritiseeris hierarhilise, heroilise, pühaliku ja monumentaalse kultuuri ülesehitamist Nõukogude Liidus (vt. R. Lachmann, Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. – Cultural Critique 1988, No. 11 (Winter 1988–1989), lk. 117–118). Viimaste kümnendite angloameerika kultuuriuurimises on Bahtini karnevaliteooria olnud populaarne mudel erinevate kultuurinähtuste uurimisel (vt. nt. J. Docker, Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History. Cambridge: Cambridge University Press, 1994; L. Hutcheon, A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1985).

54 Vt. nt. R. Lachmann, Bakhtin and Carnival, lk. 123, või D. LaCarpa, Bakhtin, Marxism and the Carnavalesque. – Mikhail Bakhtin. Ed. M. Gardiner. Vol. 2, III. Sage Masters in Modern Social Thought. London: Sage, 2003, lk. 41.

kui ka pilkav ja väljanaarev⁵⁵), universaalne (kogu maailm näib naljakas, naer on suunatud kõige ja kõigi, ka enda pihta⁵⁶) ja kollektiivne (loob sotsiaalset solidaarsust⁵⁷).⁵⁸

Karnevalisituatsiooni iseloomustab ümberpööratus, mis avaldub nii individuaalsete ja sotsiaalsete identiteetide kui ka sotsiaalse korra transformatsioonis. Ümberriietumiste ja -kehastumiste kaudu muutuvad osalejate rollid – karnevaliolukorras ei olda enam ise, vaid keegi teine. Juba renessansiaegsel karnevalil olid lisaks sotsiaalsete rollide hierarhia teisendamisele (nt. narrist saab kuningas) olulised soorollide ümberpööratud tõlgendused (nt. mehed said lapsi ja naised pidasid sõdu).⁵⁹ Karneval muutis seeläbi tuttavad sotsiaalsed normid ja suhted otsekui võõraks, tõmmates sellega tähelepanu nende suhtelisusele.⁶⁰ Ambivalentne suhe argistesse normidesse loob karnevallikel sündmustel olukorra, kus kohal on korruga nii tõsidus kui ka naer. "Rõõmus relatiivsus" ühendas ambivalentselt omavahel tavapärastelt lahutatud binaarsused (sünd–surm, mees–naine, tõsine–naljakas, must–valge, ohtlik–ohutu, jne.).⁶¹ Kuigi indiviidil on võimalus karnevalisituatsioonis kehastuda erinevateks tegelasteks ja parodeerida sotsiaalseid norme või positsioone, kehtivad ka karnevalil siiski mingid reeglid, mille raames ümberpööratud aset võivad leida. Tõsi, neid reegleid võiks iseloomustada pigem kui kaose struktuuri, mitte valitseva sotsiaalse korra n.-ö. peegelstruktuuri. Nende aimatavate reeglite raames on karnevalis osalejatel üsna palju ruumi "vabastavaks minnalaskmiseks"⁶² – vabaks improvisatsiooniks, spontaanseks ja impulsiivseks käitumiseks⁶³. Karneval õõnestab domineerivat sotsiaalset korda mitte praktilises mõttes, vaid pigem sümbolisel tasandil⁶⁴, pöörates ümber konventsionaalsed keele- ja mõttemudelid.⁶⁵ (Kui korrarikumised muutuvad rahutuseks või mässuks, siis kao-

tavad nad ambivalentse karnevalliku vaimu.⁶⁶) Sotsiaalset vabanemistunnet ja uusi sümboliseid tähendusi genereeriva praktikanäpakub karneval selles osalejatele rituaalsarnast kogemust.

55 "See oli ikkagi groteskne, see naermine iseenda ja kogu selle korra ja süsteemi üle." (Maire Valdma, intervjuu nr. 4.)

56 Üheks karnevalinaeru levinud vormiks on paroodia, mis viitab nii iseendale kui ka objektile, mille üle nalja heidetakse. Tõsi, karnevallik paroodia on pigem optimismi sisendav kui negatiivsust väljendav (viimane iseloomustab eeskätt tänapäevaseid paroodialiike). Vt. L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, lk. 67.

57 "Hästi lõbus oli kindlasti ... ma mäletan, et nemad naersid pisarateni, nende meelest oli nii lõbus või naljakas. Ja noh, seda teha oli ka lõbus ja vahva." (Anne Metsis, intervjuu nr. 2.)

58 M. Bakhtin, *Rabelais and His World*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1984, lk. 2–11.

59 Mäng soorollidega omandas ERKI moeshow's eriti kummastavaid groteskseid vorme: nt. Maire Valdma ja Jelena Ljutjuki "Breik" (1984), Tõnu Valdma ja Marko Kekiševi interluudium (1985).

60 M. Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World*. London, New York: Routledge, 1990, lk. 89.

61 D. LaCarp, Bakhtin, *Marxism and the Carnavalesque*, lk. 38.

62 C. Jenks, *Transgression*. London, New York: Routledge, 2003, lk. 161.

63 Nt. ERKI moeshow'ga seotud interluudiumid ja aktsioon "Naised agulist ründamas Laste Maaailma" (Anu Hint, 1984).

64 "ERKI-moeshow "huligaan" rikub reegleid ja väljakujunenud konventsionaalseid tavaid. Ta ignoreerib ümbritsevat, paiskab laiali (ironilist) pila olemise rõõmu ja boheemlasliku vaimustuse kaudu, kusjuures ironia ei ole "elu pettumusvalemi" tundmatu x." (Tõnu Valdma, e-kiri Laura Pajule, 25. IV 2007.)

65 A. Edgar, P. Sedgwick, Bakhtin. – A. Edgar, P. Sedgwick, *Cultural Theory: The Key Thinkers*. Routledge Key Guides. London, New York: Routledge, 2002, lk. 15.

66 P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*. Aldershot: Ashgate, 1999, lk. 203–204.

Karnevali keskne kujund on keha, mille kaudu toimub identiteedivahetus ja avaldub grotesk. Keha ja selle lisandid (kostüümid, aksessuaarid jm.) muutuvad karnevaliolukorras groteskseks – veidraks, fantastiliseks, ekstsentriliseks või absurdseks, sest omavahel pannakse kokku tavaelus sobimatuid elemente.⁶⁷ Grotesk leiutab oma "loogika", mille mõjul muudetakse kehaliste visuaalsete avalduste kaudu küsitavaks eelkõige see, mida pidada madalaks, mida kõrgeks.⁶⁸ Need visualiseeritud kehalised avaldused aitavad ühtlasi luua kontakti antud kultuuri argielus varjatu või allasurutuga, mida sõnades väljendada ei sõandata. Karnevallik grotesk⁶⁹ madaldab kõike ametlikku ja tavapäraselt normiks peetavat⁷⁰, lisades viimasele hüperboolseid liialdusi, aga kokkuvõttes tähendab see pigem ambivalentsete rõhutamist kui destruktsiooni. Karnevalil esitatav groteskne keha on piiripealne nähtus, saamisjärgus keha, mis on ühenduses teiste kehade ja kogu maailmaga – lõpetamata, piiritlemata ja ambivalentne. Karnevalisituatsioonis tõusevad esile toimingud, mis asuvad keha ja seda ümbritseva maailma piiril või vana ja noore keha piiril: söömine-joomine, kõigvõimalikud kehaeritised, suguühtesse astumine, rasedus, vanadus jne.⁷¹ Sellise groteskse keha puhul muutuvad eriti olulisteks sümboliteks üsk ja fallos, millest saavad enamasti positiivsed hüperboliseeritud kujundid. Groteskne keha ühildab omavahel ühildamatu – mehe ja naise, noore ja vana, sündiva ja sureva keha.⁷² Sealjuures on karnevalisituatsioonis eriti oluline koht naisel⁷³ – just naine on see, kes suudab elu devalveerida, tuua asjad n.-ö. maa peale, anda neile kehaline tähendus ning samas luua uut elu⁷⁴.

Järgnevalt võtame vaatluse alla mõned 1980. aastate alguse ERKI moeshow'd (nii kollektsioonide esitused kui ka konferansjееde vahepalad), analüüsides neid Bahtini kir-

jeldatud karnevali tunnusjoonte – naer, ambivalentsus, grotesk, kehalisus, sümboolne korrarikkumine, ümberpööratus – kaudu.

Rõõmus relatiivsus: "Must ja valge ingel", "Küüned ja kihvad"

1983. aasta ERKI moeshow' avanumbriks oli Ilja Tüüri ja Kaire Tali "Must ja valge ingel", mida võib pidada omamoodi karnevallikuks manifestiks. Teatraalse show' ümberkehastumise ja ambivalentsete binaarsete vastandustega tekitati publikus küsimus: "mis siin moega pistmist on?"⁷⁵ Lühikeste samumudega astus lavale must ingel, kes kandis kätel kuldset kera, tihedalt tema kannul met-

67 C. Jenks, *Transgression*, lk. 163.

68 P. Stallybrass, A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986, lk. 43.

69 Bahtin kasutab mõistet "groteskne realism", mis on mõeldud vastandina "sotsrealismile". Vt. R. Lachmann, *Bakhtin and Carnival*, lk. 119.

70 Aadlikultuuri madaldamise kohta on heaks näiteks Mari Aruoja ajalooline teema (1984 või 1985), milles Tõnu Valdma kehas aadlikku. Pärast itaaliakeelse luuletuse lugemist võttis ta järgi tunde üles mahakukkunud taskuräti, tehes sellise näo, nagu oleks see solgiga üle kallatud (Tõnu Valdma, intervjuu nr. 4, 20. IV 2007 Tallinnas). Kõrgkunsti poeesia madaldamine toimub siin ülevate ideede toomisega kehalisele tasandile. Kaudselt viitab see ka etiketi-reeglite pilkamisele: taskurätt kui intiimne aksessuaar, mis peab omanikul alati puhtana taskus olema.

71 M. Bahtin, François Rabelais' looming ja keskaja ning renessansi rahvakultuur. (Väljavõtteid.) – M. Bahtin, *Valitud töid*. Koost. P. Torop. Tallinn: Eesti Raamat, 1987, lk. 207.

72 Üheks groteskse keha võrdkujuks on Bahtinil rase vanacit, kes naerab (M. Bahtin, François Rabelais' looming ja keskaja ning renessansi rahvakultuur, lk. 199).

73 ERKI moeshow' algatajateks ja eestvedajateks olid naised, naise kehal ja naiseks olemise sotsiaalsel tähendustel oli läbivalt oluline tähtsus paljudes kollektsioonides ja etendustes.

74 A. Jefferson, *Body matters: Self and Other in Bakhtin, Satre and Barthes*. – Bakhtin and Cultural Theory. Eds. K. Hirschkop, D. Shepherd. Manchester, New York: Manchester University Press, 1989, lk. 167.

75 Kaire Tali, intervjuu nr. 7.

sikult tiibadega pekslev valge ingel. Must ingel, kes oleks pidanud esindama tumedaid jõude, kandis väärtuslikku kuldkeri, heatahtlik valge ingel hakkas aga poodiumil ootamatult ulakusi tegema – suure kiljumise saatel lasi ta rahva sekka pistongipauke. Niisiis pöörati vastandipaaride must–valge, kiire–aeglane, hea–kuri traditsioonilised tähendused ümber, ent samas säilis visuaalselt nende ambivalentne koosseisustants. Tüür ja Tali tahtsid publikult justkui küsida, kas need stereotüüpsed arusaamad, mis meil nimetatud levinud binaarsustega esmaselt seostuvad, on ikka alati üldkehtivad.

Anu Hindi kollektsoon "Küüned ja kihvad" (1983) oli huvitav näide selle kohta, kuidas ümberkehastumise ja groteski kaudu saab juhtida tähelepanu sisemise–välise skisofreenilistele ebakõladele sotsiaalses reaalsuses, osutades, et "see, kes näib väliselt ohtlik, on tegelikult sisemiselt ohutu ja vastupidine".⁷⁶ Kollektsoonis kujutati ohtlikke tiigreid – dramaatiliste näomaalingutega modellid kandsid tiigriküünistega aplikeeritud kostüüme ja seeläbi tekkis justkui uus olend, jõuline tiiger-naine (ill. 3). Kontrasti luues tuli etteaste lõpus lavale üleni valgesse riieatud ingel, kes paljastas oma kohutavad vampiirikihvad.

Anu Hindi kollektsoon oli kahtlemata noore naiskunstniku jõuline avaldus. Küünede kihvade kujundis kõlas tollases kontekstis ilmselt ka küsimus, kas naine on pigem tugev kiskja (tiiger) või abitu saakloom, ehk kas naine kui ingel võib vahel ootamatult ka oma kihvad paljastada. Tiiger-naise näiline ohtlikkus muutub relatiivseks just numbri lõpus aset leidva groteskse puändi – kihvadega ingli – kaudu. "Küüned ja kihvad" tõi välja tõsise idee eksistentiaalsest disharmoniast sisemise ja välise vahel, ent esitas seda groteskse kujundlikkuse ja karnevalliku kehakasutuse kaudu ühtaegu koomilises võtmes.⁷⁷

Nõukogude grotesk: puhvaikad, miilitsad ja "Poor Emigrant"

Groteskne keha on karnevali keskseks kujundiks ja sellele tuginesid ka paljud ERKI *moeshow*' koomilised aspektid. Bahtini järgi toimub groteskse keha kaudu tõe madaldamine, abstraktse ja ideelise toomine kehalisele tasandile. ERKI *moeshow*'l lavastati teadaolevalt mitu numbrit, kus groteskseid kujundeid kasutades naeruvääristati valitsevat ideoloogiat.

Miilitsate pilamine ja parodeerimine ei olnud kaheksakümnendate alguseks enam haruldane, tõsi, see oli levinud pigem mitteametlikus kõnepruugis (nt. anekdootides) kui avalikult.⁷⁸ Miilitsate teema leidis kajastust ka ERKI *moeshow*'des. Miilitsavorm ametliku kultuuri sümbolina saab mitteametliku *moeshow*' kontekstis uue tähenduse. Kehaliste momentide rõhutamise kaudu pööratakse naljaks võimuesindajate tõsidus ja madaldatakse nende ülimuslikku staatust.

Mats Õuna miilitsateemalises numbris "sõitis" lavale soome papist miilitsafurgooni siluett, mille alt paistis välja kolm paari paljaid jalgu. "Miilitsad" kandsid siniste võõrdega kollasest riidest kostüüme ja ERKI tekstid, mille külge olid õmmeldud kollased tutid (samuti näide ametliku sümboli veidrast ja eneseiroonilisest nihestamisest). Üks miilits hoidis käes kassetimakki "Romantika", teine nagaani ja kolmas balalaikat. Publik võttis *show*' vastu naeru ja aplauside saatel.⁷⁹ Miilitsaid kui võimuesindajaid esitatakse niisiis rõhutatult kehalisel tasandil, ma-

⁷⁶ Anu Hint, intervjuu nr. 3.

⁷⁷ "Siin oli päris naljakas iseenesest, kui see blond daam tuli ja oma hambaid näitas. Enamus inimesi naeris selle peale, kuna mõte võis olla ju tõsine, aga üldmulje oli ikkagi naljakas". (Anu Hint, intervjuu nr. 3.)

⁷⁸ "Tol ajal oli miilitsate mõnitamine jumalast in." (Mats Õun, intervjuu nr. 5.)

⁷⁹ Mats Õun, intervjuu nr. 6, 5. IV 2008 Tallinnas.

daldades seda institutsiooni paljaste jalgade näitamise kaudu. Groteskne keha ja kostüümikujundus muutuvad veidraks, fantastiliseks, ekstsentriliseks ja absurdseks, sest kokku pannakse tavaelus sobimatuid elemente.⁸⁰ Seetõttu ühendatakse omavahel revolver (nagaan) kui kontrolli ja võimu sümbol ning balalaika ja "Romantika" kui muretu ja lõbusa venelase sümbolid. Ambivalentsete binaarsuste kasutamine loob nii tõsise kui ka lõbusa olukorra. Rõõmsa relatiivsusega viidatakse sellele, et vene rahvapilli kandev miilits esindab kultuurilist "Teist", keda võib nii võõristada kui ka karnevalliku naeruga aktsepteerida.

Teises kollektsioonis ("Puhvaikad", 1983) kasutati lisaks miilitsa ja sõduri vormile ka halle vatijopesid ehk puhvaikasid, mis viitasid humoorikalt vangide tüüpilisele rõivastusele ja üldisemalt n.-ö. vaese nõukogude inimese "vormirõivale". Selles kollektsioonis esitatakse koos ülemust ja alluvat, represseerijat ja represseeritut. Ülemuse rollis oli miilitsat kehastav naistudeng Maire Valdma, kes käsutas gaasimaskide ja puhvaikadega "vange" ning sõdurikostüümis alluvaid: "Maire ... näitab, et marssige siia ja marssige sinna. ... selline Nõukogude armee sümbolika."⁸¹ Iseloomulik on ka see, et marssimine ei toimunud korralikult, sirge seljaga, vaid üksteisest kinni hoides ja lõbusalt tantsiskledes. Vormirõivad transformeeruvad võimusümbolist teatraal-erootiliseks kostüümiks (vrd. sõjaväemundrite kasutamine kui kabaree-etenduste levinud võte). Omavahel olid groteskselt kokku sobitatud väga erinevad elemendid: mereväelase särk, sõdurijakk ja võrksukad ning vatijope, gaasimask ja kõrge kontsaga kingad. Illustratsioonil nr. 4 on näha, kuidas võrksukades neiu näitab keelt, mis rõhutab omakorda võimusümbolite – mundrite – naeruvääristamist ja etenduse paroodilist suunitlust. Miilitsavormi ja puhvaikade

kasutamine oli seotud *show'* ja huumoriga, mis madaldas ideoloogiat väärtust, ent ei pretendeerinud tõsisemale sotsiaalsele kriitikale. "Humoorikas oli minu jaoks, ütleme, see puhvaikade number. Järsku hakkavad [esinejad] ühiselt üle lava käima ja sammu tege-ma. Nende vatijopede tõttu võiks ütelda, et see meenutas nagu natuke vangilaagreid. See oli humoorikas lahendus, milles ei olnud brutalsust ega jõhkrust..."⁸² Ühest küljest näidati nõukogude elu absurdust, kus võim oli miilitsa ja repressiivorganite käes, aga koos puhvaikadega viitas see pigem võmmi ja van-gi mängimisele kui eestlaste repressioonidele. (ERKI *moeshow'* põlvkond oli selleks liiga noor ja nende etendustes polnud kunagi väga selgeid poliitilisi vihjeid.) Siiski tekitasid sellised numbrid mõnes pealtvaatajas küsimuse, kas "teil [*moeshow'* tegijatel] on mingi väga suur tutvus seal KGB-s, mis lubab niimoodi olla või teha. Mina [Tõnu Valdma] hakkasin naerma, et mida me siis nüüd üldse oleme teinud seal. Oma arust mitte midagi paha ju, ühtegi riigivastast sõna pole öelnud ... Need olid vihjed, sõnatud, mängulised vihjed."⁸³

ERKI *moeshow'*l naeruvääristati ka kapitalistlikku Läänt rõhutatult negatiivses valguses kujutatavat nõukogude propagandat. Näiteks kollektsioonis "Poor Emigrant" (1983) kujutati Nõukogude Liidust põgenenud emigrantide "viletsat elu". "Poor Emigrant" oli erandlik kollektsioon, sest idee autoriteks olid õppejõud, kuid riiete teostus ja lavastus tuli ikkagi tudengitelt. Rahvusvahelises moepildis oli emigrantide kujutamine tollal olemoodi trenditeema: ERKI õppejõud Mari Aakre osutas ajakirjas "International Textile" vaeseid väljarändajaid estetiseeritult kujuta-

⁸⁰ C. Jenks, *Transgression*, lk. 163.

⁸¹ Anu Hint, intervjuu nr. 3.

⁸² Tõnu Valdma, intervjuu nr. 4.

⁸³ Tõnu Valdma, intervjuu nr. 1.



1.

ERKI ja Tallinna Moemaja ühiskollektsioon "Valged kleidid"

1982

Vasakult: Anu Hint, Anne Metsis (Kasemaa), Maire Valdma (Lestla)

Märt Bormeistri foto

The joint collection between ERKI and the Tallinn House of Fashion 'White Dresses'

1982

From the left: Anu Hint, Anne Metsis (Kasemaa), Maire Valdma (Lestla)

Photo by Märt Bormeister



2.

Publik moeshow'l lustimas. ERKI saal
1983

Anonüümne foto

The audience enjoying the fashion show in the ERKI hall
1983

Anonymous photo



3.

Anu Hint
Kollektsioon "Küüned ja kihvad"
1983
Aapo Puki foto

Anu Hint
The collection 'Claws and fangs'
1983
Photo by Aapo Pukk



4.

”Puhvaikad”

1983

Vasakult teine Maire Valdma, kolmas Kadi Pajupuu

Märt Bormeistri foto

The act *Puhvaikad* (‘Wadded coats’)

1983

Second from the left Maire Valdma, the third from
the left Kadi Pajupuu

Photo by Märt Bormeister



5.

Jelena Ljutjuk ja Maire Valdma
"Breik"

1984

Anonüümne foto

Jelena Ljutjuk and Maire Valdma
The act *Breik* ('Break')

1984

Anonymous photo



6.

Jelena Ljutjuk ja Maire Valdma

"Breik"

1984

Anonüümne foto

Jelena Ljutjuk and Maire Valdma

The act *Breik*

1984

Anonymous photo



7.

Jelena Ljutjuk ja Maire Valdma
"Breik"

1984

Anonüümne foto

Jelena Ljutjuk and Maire Valdma
The act *Breik*

1984

Anonymous photo



8.

Konferansjeed Marko Kekišev (ülemine) ja Tõnu
Valdma (alumine) ERKI moeshow'l
1985

Märt Bormeistri foto

Masters of ceremonies Marko Kekishev (on top) and
Tõnu Valdma (beneath) at the ERKI fashion show
1985

Photo by Märt Bormeister



9.

Anu Hint

Aktsioon "Naised agulist ründamas "Laste Maaailma""

1984

Tõnu Valdma foto

Anu Hint

'Women from the slum storming *Laste Maaailm*'

(the shop 'Children's World' in Tallinn City centre)

1984

Photo by Tõnu Valdma



10.

Anu Hint
Aktsioon "Naised agulist ründamas "Laste Maaailma""
1984
Tõnu Valdma foto

Anu Hint
'Women from the slum storming *Laste Maaailm*'
(the shop 'Children's World' in Tallinn City centre)
1984
Photo by Tõnu Valdma

vale stiilsele kollektsioonile, milles model-lidel olid "kampsunid tagurpidi seljas, käes rippuvad asjad ja suured kohvrid".⁸⁴ ERKI *moeshow*' kontekstis rullus see teema aga lahti hoopis teisiti, pigem groteskses võtmes: "Lava peal oli päris palju inimesi ja tekkis tõesti selline surutud ja õnnetu õhkkond, aga see traagika hakkas mõjuma tegelikult groteskina ... Ma mäletan, see oli vist Katrin Kasesalu, kes võttis ajalehe välja ja heitis selle peale kerra magama. See oli rõhutatult mitmetähenduslik. Sest meie ajal oli ju propaganda kapitalistliku süsteemi suhtes hästi negatiivne: kui keegi putkab sinna [Läände] ära, siis mis teda ootab – tegelikult suur õnnetus, õudus, tänavaelu ja mis kõik veel võib juhtuda. Aga noh, meil kukkus ta nii suure, tohutu õnnetusena välja, et mõjus naljakalt."⁸⁵ Vaesuse ja viletsuse hüperboliseeritud kujutamine hakkas tööle tavateadmise pinnalt, et emigrandid elasid pigem hästi ja virelesid nõukogude inimesed (kellele välismaa sugulased ja tuttavad saatsid abipakke). Lääneriikide majandus oli võrreldes Nõukogude Liiduga tunduvalt arenenum – seega näitas "Poor Emigrant" nõukogude ühiskonnas käibiva propagandistliku vale naeruväär-sust. Kui mainitud Lääne ajakirjas kesken-duti emigrantide teema sotsiaalsete aspekti-de kõrval pigem esteetilisusele, siis ERKI tudengite puhul tundub olevat vastupidi: moe näitamise kõrval jäi groteskse liialdamise kaudu kõlama sotsiaalkriitiline temaatika.

Sümboolne korrariikkumine: "Breik"

1984. aastal astusid Jelena Ljutjuk ja Maire Valdma üles tantsuliselt improvisatsioonili-se numbriga "Breik". Idee sündis sellest, et Maire Valdma leidis oma vanatädist alles jäänud batistist aluspesu ja tal tekkis soov seda *moeshow*'l eksponeerida. Saadud impulsist sündis kummaline breiktantsu ja striptiisi

sünteesiv number. "Breigis" ei olnud tegu mitte niivõrd tõsise sensuaalse striptiisi eten-damisega, pigem striptiisi parodeerimisega, mille käigus loobiti meherõivad lavale laiali ja jäädi lõpus, "sukad" peas ja vanatädi mit-te just kuigi erootiline aluspesu seljas, lava-le breigitaolisi liigutusi jäljendama (ill. 5–7). Maire Valdma ja Jelena Ljutjuk ilmusid lavale meesteks riietatuna, kandes ülikonda meenutavaid rõivaid ja peas siniseid sukast maske. Sellistena meenutasid nad osalt and-rogüünseid, osalt justkui sootuid olendeid. "Breik" pakkus groteskset ümberkehastumist ja mängu soorollidega, esitades vastandite-paari mees–naine suhtelisust. Poolläbipaist-vad maskid ei lasknud täpselt tuvastada esi-neja isikut, nende sooline identiteet muutus ambivalentseks kummastavalt kombineeri-tud rõivaste ja kehakasutuse kaudu. Omava-hel ühendati esmapilgul täiesti kokkusobi-matud etendamisviisid – striptiis kui sen-suaalne tegevus, kus naine esitab end ihade objektina, breik aga kui aktiivne mehelik jõudemonstratsioon. Maire Valdma meenu-tab, et nende ettekujutus breigi tantsimisest oli üsna hägune ja nad ei püüdnudki laval teeselda, et nad breikida oskavad: "Ikkagi väljamaa muusika ja breigistiil olid kuidagi köitvad. Me ei teadnudki, kuidas peaks end liigutama, me lihtsalt väljendasime oma ke-haga seda muusikat. Aga siis me lasime sel-le groteskiks. Vot see naer iseenda üle, see mängib välja asjaolu, et sa võib-olla ei ole tantsija. Me ei olnud sellised robotid, nagu oleks pidanud – olime nurgelised, kanged ja grotesksed. Aga just see annabki palju või-malusi naljakas välja näha."⁸⁶

Breiginumbris võib märgata karnevalinae-ru üht avaldumisvormi, naeru nii iseenda kui ka kogu maailma üle – naerdi ju ühest kül-

⁸⁴ Anne Metsis, intervjuu nr. 2.

⁸⁵ Maire Valdma, intervjuu nr. 4.

⁸⁶ Maire Valdma, intervjuu nr. 4.

jest sotsiaalsete tabude (striptiisi ei näidata avalikel moeetendustel), teisalt enda küündimatus üle. Tollases Nõukogude Liidus mõjus "Breik" sedavõrd provotseerivalt, et külaskäigul Lvovi ülikooli olevat sealse kooli rektor koguni demonstratiivselt saalist lahkunud.⁸⁷ Breiginumbrit võib seega seostada sümboolse korrarikkumisega, sest nõukogude ühiskonnas olid striptiis, kehalisuse ja seksuaalsuse kujutamine tabuteema⁸⁸ ning ka breiktants kui 1970. aastatel tekkinud USA noorte subkultuuri nähtus polnud Nõukogude Liidus soositud. Sellises kontekstis vastandub kehalisuse kujutamine karnevallikus mõttes (tõe madaldamine) ametliku ideoloogia normidele. Teisalt hakati just 1980. aastate keskpaiku, koos perestroika algusega, erinevates kunstilistes meediumides keha alastust ja erootilisust julgemini kujutama.⁸⁹ Näiteks 1985. aasta ERKI moeshow'l näitas Ivo Nikkolo oma kollektsiooni juurde slaidi alasti naistudengist, kelle seljale oli pintsliga kirjutatud "Ivo Nikkolo".⁹⁰ Sama aasta ERKI moeshow' plakat kujutas samuti alasti noort naist (tõsi küll, stiliseeritult), mis mõjus omamoodi manifestina, vihjates ERKI moeshow' varjatud eemärgile – šokeerida ja paljastada.⁹¹

Interluudiumid ja aktsioon "Naised agulist ründamas "Laste Maailma""

ERKI moeshow' puhul võib välja tuua veel kaht eri liiki etendusi, mis ei kuulunud otsest tavanumbrite ja kollektsioonide hulka. Esiteks interluudiumid (ehk vahemängud), mida esitasid konferansjeed (akvaariumiteema, "Mäng mannekeeniga", 1985; "Konferansjeed", 1985), teiseks *happening*'ilaadne etendus linnaruumis, mida moeshow'l näidati hiljem slaidiprojektsioonina ("Naised agulist ründamas "Laste Maailma""", 1984).

ERKI moeshow' improviseeritud vahenumbreid ehk interluudiume iseloomustas

spontaanne mängulisus, need olid hetke ajel sündinud improvisatsioonilised etteasted, mille eesmärgiks oli nali ja jant. Moeshow' alg-aastatel oli oluline roll Hardi Volmeril (n.-ö. narri osas), kes vaimukate vahekommentaaridega meeoleolu üleväl hoidis ja suhteliselt eklektilised numbrid sujuvaks etenduseks ühendas.⁹²

1985. aastal esitas Tõnu Valdma konferansjeena numbri, milles ta võttis laval akvaariumist välja riideid ja esitles neid vaatajatele. "Tõnule anti üks riideid täis klaasist akvaarium, millel olid rihmad küljes. Lava taga öeldi, et mine tee midagi. Ja muidugi, Tõnu läks ja tegi. Üldse ju mingit aega pole ette valmistada. Ja läks ja võttis rahulikult neid asju välja, seal olid mingid naiste kleidid ja erinevad asjad. Ta võttis ja demonstreeris neid, proovis selga, pani käe siit ja sealt sisse – see oli tohutult naljakas. Sellised nüansid olid, ta polnud ju ette valmistatud. See oli niivõrd improvisatsiooniline."⁹³

Samalaadse sketšiliku numbri esitasid ka Marko Kekišev ja Uko Künnap, kes tulid lavale suure kohvriga, mille seest hakati peale-

87 Maire Valdma, intervjuu nr. 4.

88 Seda peeti tooreks "naturalismiks" või "füsiologismiks" (R. Lachmann, Bakhtin and Carnival, 1987, lk. 118–119). Samas võib vastukaaluks tuua näiteks 1980ndatel populaarse, aga mitte igapäevase jaoks ligipääsetava "Viru" varietee tegevuse, mis balansseeris lubatu ja lubamatu piiril.

89 Siinkohal ei pea me silmas mitte kujutatavat kunsti, kus aktimaal oli aktsepteeritud nähtus, vaid eeskätt filmi, televisiooni ja trükiajakirjandust (vt. ka J. Ruus, Tsensor alasti keha kallal. – Eesti Ekspress 3. XI 2003).

90 Kadi Pajupuu, intervjuu nr. 6.

91 "Mingisugused konfliktid meil olid. Selles mõttes, et me olime liiga julged ... Need konfliktid olid ehma-tavad või sellised: "Aah, kuidas te julgete?!" Need ei kasvanud üle sellisteks konfliktideks, et meid oleks ära keelatud, et ei tohi esineda...." (Tõnu Valdma, intervjuu nr. 1.)

92 Kaire Tali, intervjuu nr. 7.

93 Maire Valdma, intervjuu nr. 4.

tükkiva muusika saatel grimasse tehes riideid välja võtma ja publikule näitama: "Nad panid kohvri niimoodi pläraki laua peale maha ja siis Marko, kes oli väiksem, tegi ta lahti. Suuremat kasvu Uko võtab sealt kõigepealt niisugused šadovaarid, sellised sitsist aluspüksid – näitab, sellise põlgliku näoga. Helesinise maika võtab välja – näitab. Ja kogu aeg käib selline ilge tümakas taustaks."⁹⁴

Kaht suhteliselt sarnase ideega numbrit ühendas riiete näitamine moeetendusele ebarahilikul viisil – riided pole mitte inimese seljas, vaid neid eksponeeritakse väljaspool keha, justkui seades küsitavaks riiete endi tähenduse ja moe idee. Iseäranis tuli see esile Kekiševi ja Künnapu numbri puhul, kus riideid esitleti teatud põlglikkusega. Ühest küljest naerdi *moeshow*' formaadi tõsiduse üle, teisalt võib seda tõlgendada üldisemalt viitena riiete staatusele ja moe standardiseeritusele nõukogude ühiskonnas – valikuvõimaluse puudumisel olid inimesed sunnitud kandma ühesuguseid siniseid maikasid ja lillelisi kitleid. Karnevalliku momendina lülitus Valdma numbrisse populaarne travestia nali, mis mängis soorollidega: naistekleite selga proovides oleks suur mees endalt justkui süütul viisil küsinud, kas ka tema võiks neid kanda. Kekiševi ja Künnapu numbris mõjus karnevallikult vastandus pikema ja lühema mehe vahel, millele lisandus nabaalune nali publikule aluspesu näitamise kaudu.

Tõnu Valdma ja Marko Kekišev ühendasid 1985. aasta interluudiumis karnevallikus võtmes mitu erinevat keha. Teadustaja Marko Kekišev ilmus lavale Tõnu Valdma kukil ja koos moodustasid nad ühe groteskse raskesti piiritletava justkui valmimisjärgus oleva kehakujundi. Valdma kandis jalas beebimähkmeid, seljas kitsavõitu lillelist naistekitlit ja pähe oli ta tõmmanud läbipaistva pruuni naistesuka (ill. 8). Spontaanne number sündis lava taga hetkel, mil asjaosalistele tun-

dus, et lihtsalt peaks midagi tegema.⁹⁵ Karnevallik grotesk sünnib taas kolme ühildamatu rolli koosluses: tegevuse keskmes täiskasvanud mehe elujõuline keha, ümber beebimähkmed kui abitu lapse märk⁹⁶ ja naistekittel, mis kuulub pigem kodusesse majapidamisse. Rippuv sukk täidab omakorda justkui kaht funktsiooni – ühelt poolt varjab etendaja nägu⁹⁷, tehes raskeks tema isiku äratundmise, teisalt tekib üsna ilmne seos fallosliku kujundiga.⁹⁸ Valdma suust paistab omakorda valget lille meenutav paberinuts, mida ta nagu hakkaks ära sööma, viidates sellele, et groteskse keha ja maailma vahel pole piire – keha neelab maailma ja maailm neelab omakorda alla keha.⁹⁹

1984. aastal toimus Anu Hindi sotsiaalkriitiline aktsioon linnaruumis "Naised agulist ründamas "Laste Maailma"", mis jäädvustati fotodena, et näidata seda sama aasta ERKI *moeshow*'l slaidiprojektsioonina Anu Hindi kollektiooni "Mustvalge" juurde. Samas oli tähenduslik ka linnaruumis toimunud etendus ise – võib öelda, et selle aktsiooni raames väljus karnevallikkus ERKI saalis toimunud *moeshow*' piiridest. "Naised agulist..." sarnaneb teatud aspektides 1960.–1970. aastate *happening*'idele.¹⁰⁰ Neis oli

⁹⁴ Mats Õun, intervjuu nr. 5.

⁹⁵ Tõnu Valdma, intervjuu nr. 1.

⁹⁶ Karnevallikult groteskne keha on viidud võimalikult lähedale sünnile või surmale, kujutades vanainimest või last (M. Bahtin, François Rabelais' looming ja keskaja ning renessansi rahvakultuur, lk. 207).

⁹⁷ Tõnu Valdma väitis intervjuus, et ta ei tahtnud, et kõik teda ära tunneksid (Tõnu Valdma, intervjuu nr. 1).

⁹⁸ Groteskse keha puhul muutuvad eriti olulisteks sümboliteks üsk ja fallos, mille kaudu kehad satuvad ühendusse teiste kehade ja kogu ülejäänud maailmaga (M. Bahtin, François Rabelais' looming ja keskaja ning renessansi rahvakultuur, lk. 207.)

⁹⁹ M. Bahtin, François Rabelais' looming ja keskaja ning renessansi rahvakultuur, lk. 207.

¹⁰⁰ Vt. 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.

oluline eelkõige loominguline hoiak, protsess, mitte tulemus.¹⁰¹ "Absurdsed situatsioonid ja mõttetuna näiv tegevus vastandati ratsionaalsusele igapäevases elus, "vaba tegu" sotsiaalse käitumise ahistavatele normatiivsetele mudelitele."¹⁰²

Aktsioon "Naised agulist..." pakkus taas harjumuspäratus seoses marginaalsete sotsiaalsete rollide teemat – ühelt poolt naised agulist ja teisalt "maffia teema keset linna".¹⁰³ Teisisõnu, sotsiaalselt marginaalsed grupid tungivad ühtäkki dominantse/valitseva normaalse ruumi keskmesse. Avalik ruum (tänavad ja poed) muutuvad lavaks, samamoodi nagu traditsioonilise karnevali puhul, kus linna peatänavatest ja väljakutest sai hiiglaslik lava, teater ilma seinteta.¹⁰⁴

"Agulist"¹⁰⁵ otsusekindlalt oma aktsiooni alustanud naised liikusid üle Musumäe, marsisid läbi Tammsaare pargi ning suundusid seal edasi lasteriie teemal "Laste Maailm" (ill. 9). Pealtvaatajateks olid juhuslikud inimesed, kes pargipingil istusid ja toimunut jälgisid. Neli üleni musta riietatud naistudentit kandsid kaabusid, nahk- ja ülikonnapükse ja päikesepille (ill. 10). Naiste välimus ja poos peegeldab ülbust ja ükskõiksust. Mehelik arsenal viitab rollide vahetusele: naistest saavad mehed või vähemasti mehelikud naised. Ebaharilik musta riietumine, mis näitab kampa kuulumist, seostub karnevalliku ümberpööratusega, mille kaudu eemaldutakse argistest riietumismallidest, markeerides erinevust ülejäänud massist. "Laste Maailma" jõudes käitusid naised pealetükkivalt, osutades näpuga hindadele ja üritades järjekorras vahele trügida.¹⁰⁶ Anu Hindi kirjeldatud tegutsemine viitab karnevallikule korralikkumisele, mis on oma olemuselt sümbolne: etenduslikus situatsioonis ei tulnud poodi selleks, et päriselt lastekaupu osta. "Vaba teoga" osutatakse järjekorras seismise sotsiaalsele paratamatusele, korralikkumise kau-

du vastandutakse ametlikele käitumisnormidele ja argipäeva kalkuleeritud ratsionaalsusele, viidates ühiskonna valupunktidele, nagu defitsiit ja järjekordades seismine.

Kokkuvõtteks

ERKI moeshow' algusaastate (1982–1985) etendustes oli mängulusti (mitte konkureerivat võistlusmängu nagu tõsistel moeetendustel) ja improvisatsioonilisust, mis tuli esile lisaks kollektsoonidele ja nende esitamise vormile ka *happening*'ilaadsetes interluudiumides ja linnaruumigi jõudnud aktsioonis. Karnevallikkus avaldus ERKI moeshow'-des mitmel viisil, millest ühe olulisemana võiks välja tuua kõikehaarava, kollektiivse ja ühtaegu ambivalentse naeru. Naerdi nii sotsiaalselt aktsepteeritud normide ja väärtushinnangute, institutsionaliseeritud ametliku moe (Tallinna Moemaja), moeetenduse kui žanri ja lõpuks ka iseenda (moekunstnikuks olemise) üle. ERKI moeshow pakkus

¹⁰¹ L. Lapin, Avangard. Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professori Leonhard Lapini loengud 2001. aastal. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk. 197.

¹⁰² M. Laanemets, Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse, lk. 142.

¹⁰³ Maire Valdma, intervjuu nr. 1.

¹⁰⁴ P. Burke, Popular Culture in Early Modern Europe, lk. 182.

¹⁰⁵ Tegu oli kesklinna piirkonna puitasumiga, kus praegu asub Radissoni hotell (Tõnu Valdma, intervjuu nr. 1).

¹⁰⁶ "Siis tormati sinna "Laste Maailma" ja trügit järjekorras ette. Naised olid tulnud vapralt siia, et saada oma lapsele näiteks mingeid valgeid beebipükse. See oli päris naljakas, ma ei tea, kuidas need naised sellesse suhtusid, kes seal parasjagu järjekorras seisisid – sellised üleni musta riietatud naised tormlevad seal järjekorra kõrval ja üritavad justkui midagi endale tirida. Eks see oli ka natuke selle nõukogude elu pihta, millise raskusega endale mingeid elementaarseid asju tuli hankida. Siin pidigi hästi mehelik olema. Kõik näevad hästi mehelikud välja – need poosid ja riietus, meeste kübarad ja kaabud." (Anu Hint, intervjuu nr. 3.)

tollastele tudengitele vabastavat naeru nii sotsiaal-poliitiliste olude kui ka õpingute pingete kontekstis. See naer ei olnud aga hukkamõistev, vaid pigem rõõmsalt relatiivne ja optimistlik. Publikule näidati mitmete sotsiaal-kultuuriliste binaarsete vastanduste ja hierarhiate suhtelisust (nt. mees–naine, hea–kuri), madaldati moeetenduse tavapäraselt väljapeetud stiili, tuues lavale n.-ö. *ready-made*-funktsioonis rõivad ja kohati ebaestetiiliselt paljastatud kehad. Üheks erinevate kollektsioonide ja *happening*'ilike etteastete läbivaks teemaks oli grotesk selle erinevates avaldumisvormides: grotesksed kehad, rõivaste ja aksessuaaride kummalised kooslused, hüperboolsed kujundid ning koomiline liikumine. Paljudest kollektsioonidest tõusis esile julgete, tugevate ja "loovalt hullude" naiste teema, mis haakub bahtiniliku arusaamaga naise olulisusest karnevalisituatsioonis, tema võimest ühtaegu labastada, hävitada ja luua. Sümboolse korrarikkumisega muudeti küsitavaks sotsiaalsete normide üldkehtivus, pakkudes neile etendamise situatsioonis mängulisi alternatiive. Üksteist inspireerinud proovid ja etendused tõid kokku muidu enamasti individuaalselt töötavad kunstitudengid, mille tulemusena tekkis omalaadne ERKI *moeshow*' kogukond.