

9 (2024)

Philologia Estonica

T A L L I N N E N S I S

SIIRDEAJASTU KULTUURIMUUTUSED II

*Cultural Changes of
the Transition Period
II*

Tallinna Ülikooli Kirjastus
Tallinn 2024

Philologia Estonica Tallinnensis 9 (2024)
Siirdeajastu kultuurimuutused II
Cultural Changes of the Transition Period II

Philologia Estonica Tallinnensis eelkäija on Tallinna Ülikooli Eesti Keele
ja Kultuuri Instituudi Toimetised (ilmus 2004–2015, ISSN 1736-8804)

Väljaannet on toetanud Eesti Teadusagentuuri grant PRG636 „Eesti siirdekultuuri
arengumustrid (1986–1998)“ ja Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste instituudi
uuringufond

Toimetuskolleegium / Advisory Board

Helle Metslang (Tartu), Margit Langemets (Tallinn, Eesti Keele Instituut),
Meelis Mihkla (Tallinn, Eesti Keele Instituut), Renate Pajusalu (Tartu, Tartu
Ülikool), Maria Voeikova (Viin/Sankt-Peterburg), Cornelius Hasselblatt
(Zuidhorn / Eesti Teaduste Akadeemia), Epp Annus (Tallinna Ülikool /
Ohio State University)

Peatoimetaja: Reili Argus

Toimetajad: Luule Epner, Piret Viies

Keeletoimetaja: Siiri Soidro

Ingliskeelsete tekstide keeleteimetaja: Ene Alas

Kaanefoto: Roman Nogin / Shutterstock

Autoriõigus: Tallinna Ülikooli Kirjastus ja autorid, 2024

ISSN 2504-6616 (trükis)

ISSN 2504-6624 (võrguväljaanne)

Tallinna Ülikooli Kirjastus

Narva mnt 25

10120 Tallinn

www.tlupress.com

Trükk: Grano Digital

SISUKORD

Luule Epner, Piret Viires

Siirdekultuuri mosaiigid 5

Luule Epner

Postmodernism siirdeajastu Eesti teatris 15

Postmodernism in the Estonian theatre in the transition period 35

Piret Kruuspere

Haiguse temaatika ja metafoorika Madis Kõivu
dramaturgias. 37

Subject matter and metaphors of illness in the dramaturgy of Madis Kõiv 59

Kristiina Reidolv

Siirdeajastu institutsionaalsed muutused Eesti teatri-
ja filmivaldkonnas: võrdlev analüüs 60

Institutional changes in the Estonian theatre and film sector during the transition period. 100

Mari Laaniste

„Tagurpidi” mitut pidi: õpetlik, sürrealistlik,
postmodernistlik 102

Instructive, surrealist, postmodernist: considering the aspects of the comic book “Tagurpidi” 127

Aigi Heero

Voices from transition: literary reflections on postsocialist
life in German and Estonian contemporary literature 129

Siirdeaja hääled: postsotsialistliku elu kujutamisest saksa ja eesti nüüdiskirjanduses 152

Irena Peterson

Language as a battlefield: Ukrainian postcolonial identity through Halyna Pahutiak's young adult novel "The World's Eye"	154
<i>Keel kui lahinguväli. Ukraina postkoloniaalne identiteet Halõna Pahutjaki noorteromaanis „Maailma silm”</i>	182

SIIRDEKULTUURI MOSAIIGID¹

Luule Epner, Piret Viires

Siinne teemanumber on jätk 2021. aastal ilmunud „*Philologia Estonica Tallinnensis*” numbrile „Siirdeajastu kultuurimuutused”. Eesmärk – uurida siirdeajal (1980. aastate lõpust kuni 2000. aastate alguseni) kultuuriväljal toimunud muutusi – on jäänud samaks, ent kasvanud ajadistantsist ning kaastööde teemadest ja rõhuasetustest olenevalt on kaardistus mõistagi teistsugune. Kõigepealt on Eesti sotsioloogide uusimate uurimuste valguses võimalik korrigeerida Eesti lähiajaloo periodiseeringut. Praeguselt vaateveerult saame jälgida Eesti transformatsiooni ehk läbitehtud sügavaid sotsiaalkultuurilisi muutusi pea nelja aastakümne jooksul. Selles pikas protsessis eristatakse nelja tsüklit: 1) vabanemine (1988–1991), 2) rahvusriigi ülesehitamine (1992–2003), 3) lõimumine Euroopa Liiduga ja kohanemine riigiülese (transnatsionaalse) süsteemiga (2004–2017) ning praegugi kestev 4) siirde kriitiline ümberhindamine ja populistliku vastuliikumise tõus (2018–) (*Researching Estonian Transformation* 2020). Kaks esimest tsüklit moodustavad kitsamas tähenduses siirdeperioodi, mille jooksul mindi üle turumajandusele ja loodi demokraatlikud institutsioonid; siirde lõppu tähistab Eesti saamine Euroopa Liidu liikmeks aastal 2004. Kuna mitmed siirdekultuuris olulised protsessid algasid hilisnõukogude perioodil (1980. aastate teisel poolel või varemgi), on kultuurimuutusi analüüsides tarvis võtta vaatluse alla ka laulva revolutsiooni eelsed aastad ning teha vajadust mööda tagasisivaateid varasematesse kümnenditesse.

Eesti arengutee, mis viis rahva protestidest ja laulvast revolutsioonist taasiseseisvumiseni, seejärel tormiliste üheksakümnendate

¹ Artikli valmimist on finantseerinud Eesti Teadusagentuuri grant PRG636 „Eesti siirdekultuuri arengustrid (1986–1998)”.

reformidest ja nendega kaasnenud kriisidest majandusliku ja poliitilise stabiliseerumiseni sajangilõpul, on põhijoontes sarnane teiste Euroopa postsotsialistlike riikidega. Ühine on ka lähtepunkt: Nõukogude Liidu kokkuvarisemine, mis lõi eelduse nii liiduvabariikide kui ka nõukogude mõjusfääri kuulunud idabloki riikide iseiseisvumiseks. Kummatigi ei kulgenud üleminekureformid ühtse mustri järgi, vaid muutuste dünaamika postsotsialistlikes riikides on mitmekesine, alates hämmastavatest edulugudest kuni üsna katastroofiliste tulemusteni mõnes riigis (vt Lauristin, Vihalemm, P. 2020: 33). Sotsiaalsete ja kultuurimuutuste võrdlevad käsitlused on seetõttu väga vajalikud. Siinses teemanumbris pakumegi sissevaateid arengutesse Ida-Saksamaal ja Ukrainas.

Siirdeaja poliitilisi valikuid ning majanduslikke ja sotsiaalseid reforme mõjutasid nii välised kui ka siseriiklikud tingimused. Esimeste hulka kuulub Eesti geopoliitiline asend ida ja lääne vahel, sh geograafiline ja kultuuriline lähedus Põhjamaadele ning pingelised suhted naaberriigi Venemaaga. Tähtis välistegur oli neoliberaalse ideoloogia domineerimine lääneriikides, eriti Euroopa Liidus, esimeste muutumistsükli ajal. Siseriiklikest teguritest mängis tähtsamat rolli ajalooline pärand, sh Nõukogude okupatsioonist tulenenud traumad, aga ka Eesti ühiskonna väiksus, mis teeb kultuuri välismõju suhtes haavatavaks, ning samas suur etniline heterogeensus. (Masso *et al.* 2020: 12–13) Nende tegurite ristmõju tõttu on Eesti siirdekultuuri uurimine keeruline. Siirdekultuur kui suurte poliitiliste ja sotsiaal-majanduslike muutuste tagajärjel tekkinud kultuuriruum on killustunud, mosaiikne ja vastuoluline (Kalmus, Vihalemm, T. 2017: 112).

Kultuur keerulise tervikuna moodustub eri kiirusega arenevatest kihtidest, mis võivad üksteisele toimet avaldada (Lotman 2001: 23). Kunstide ebasünkroonsus pole reaalses kultuuris juhuslik hälve, vaid seaduspärane nähtus (Lotman 1999: 23). Siirdeajastu kiired reformid, järsud ühiskondlikud pöörded ja kriisid võimendasid eri kultuurivaldkondade ja kunstiliikide arengu ebaühtlust; muutuste rütm, tempo ja ulatus varieerus suurel määral. Siinses

teemanumbris on lähema vaatluse all muutused kirjanduses, teatris ning kirjanduse ja visuaalkunsti lõikumisalal koomiksiraamatu näitel. Samas nõuab mentaalsete struktuuride, väärtuste, identiteetide muutumine palju rohkem aega kui majanduse ja poliitilise süsteemi reformimine. Uue, lääneliku kultuuriidentiteedi väljakujunemist ehk kultuurilist läänestumist on peetud siirde kõige põhilisemaks, kuid kõige aeglasemaks protsessiks (Lauristin *et al.* 2017: 2–3).

Kunstide vallas tajuti siirdeajastule omast läänestumist ositi tagasipöördumisena läände, kuivõrd rahvuslik kultuuritraditsioon oli ärkamisajast peale olnud lähedane lääne kultuurimustritele ja -mudelitele. Liiasi olid kultuurisuhted läänemaailmaga nõukogude ajal küll ahenenud, ent mitte katkenud: läbi raudse eesriide pääses nii uudseid ideid kui ka teateid ja näiteid kunstipraktikatest, millega uuendusliikumised eesti kunstides haakusid. Piiride avanedes ja suhete tihenedes tugevnes püüd jõuda sünkrooni lääne kaasaegse kunstiga. See ei tähendanud läänest pärit stiilide ja vormide pelka jäljendamist, vaid töötamist samas kultuurilises kontekstis, võimalust saada ja anda loomingulisi impulsse. Suhted läänega jäid kummatigi pingestatuks, kuna poliitiliste piiride avanemine ei toonud mingeid kiireid muutusi Ida-Euroopa tajumisse kultuurilise perifeeria. Piotr Piotrowski (2012: 46) sõnutas, et Ida-Euroopa läänemaailmale n-ö lähedane (*close*) Teine – marginaliseeritud, ehkki kuulub kindlalt Euroopasse.

Pinged ja vastuolud tekkisid ka ajateljel, s.o siirdeajastu suhetumises mineviku ja tulevikuga. „Üleminekuühiskonnad tegutsevad alati korraga kahes suunas: nad ehitavad helget tulevikku ja õien-davad arveid keerulise minevikuga,” väidab Marek Tamm (2012: 130). Keeruline minevik tähistab siin nõukogude pärandit, seevastu suhe sõdadevahelise Eesti Vabariigi kultuuripärandiga oli nostalgiline ning tolleaegseid väärtusi ja ideaale püüti taas elustada. Siirdeaja mälu poliitika (mis on identiteedipoliitika osa) võttis restauratsiooni ideoloogia mitmesuguseid, sh kunstilisi vorme (Tamm 2012: 134).

Mälu ja mäletamine on siirdeaja kesksed märksõnad. Sellele ajajärgule on iseloomulik kollektiivse mälu aktiveerimine, leidmaks

rahvuslikust minevikust (kultuurilisi) ressursse uue ühiskonna ülesehitamiseks. Isiklik mälu suhestus kriitiliselt senise nõukoguliku ajaloonarratiiviga; inimeste mälestuste toel loodeti täita valgeid laike ametlikus ajaloos, teha nähtavaks tabuks kuulutatud või moonutatult esitatud sündmused ja kogemused. Siiski ei saa mälu samastada vastu-ajalooga, vaid see toimib paralleelse (mitte tingimata alternatiivse) diskursusena, mis kuulub teise, inimliku kogemuse mõõtmesse (Piotrowski 2012: 169).

Siirdeajastu teine, tihedalt mäluga seotud märksõna on trauma. Trauma tuleb siirdekultuuris esile mitmel viisil ja tasandil. Kiired ja sügavad muutused ühiskonnas ning kultuuris olid potentsiaalselt traumatogeensed. Piotr Sztompka (2004: 161) kirjutab, et „muutuste šokid võivad kajastuda kinnitatud väärtuste ja normide, mustrite ja reeglite, ootuste ja rollide, aktsepteeritud ideede ja uskumuste, narratiivsete vormide ja sümboolsete tähenduste, olukorramääratluste ja diskursiivsete raamistike valdkonnas”. Kuid traumaatilised olid ka nõukogude okupatsioonivõimude vägivallateod. Ajaloolistel traumadel oli siirdekultuurile tugev mõju ja suuresti nende tõttu saab kultuurilisi muutusi käsitleda postkoloniaalsuse raamistikus (vt Lauristin, Vihalemm, P. 2020: 34).

Postkoloniaalsus pole ainuke siirdeaja kultuurile tunnuslik *post*-mõiste. Sellele perioodile on iseloomulik uute ideede ja mõtteviiside sissevool läänest; nende hulka kuuluvad näiteks poststrukturealism ja postmodernism. Eesti siirdeajastu on üksiti üleilmse postmoderniseerumise aeg ja Eesti tagasipöördumist läände nähti muutumisena kaasaegseks postmodernseks ühiskonnaks (Lauristin *et al.* 1997: 26). Koos postmodernsete väärtuste levikuga võeti kasutusele uusi, postmodernistliku esteetikaga seostuvaid kunstilisi strateegiaid ja võtteid.

Postmodernismi levik on üks näide kultuurilisest sünkroniseerimisest läänemaailmaga. Kuid mõnelgi siirdeaja uuendusel on eelugu nõukogude perioodi kunstides, enamasti küll katkeline ja/või marginaalne ning varjatud. Nii leidub postmodernistlikke jooni ja teoseid juba nõukogudeaegses kirjanduses, teatris, arhitektuuris

jm. Sel moel tuleb esile nõukogude pärandi ambivalentsus, vähemalt kultuuri vallas. Siirdekultuuris pörkuvad ja põimuvad seega väga erinevad ideoloogiad, väärtused ja traditsioonid: neoliberaalsed, nõukogulikud, rahvuskonservatiivsed. Ühelt poolt hakati ikka enam väärtustama avatust mitmesugustele mõjudele, kultuurilist pluralismi jms, teisalt rõhutati rahvuslikku ühtsust ja vajadust säilitada rahvuslikud traditsioonid. Michael D. Kennedy (2002: 158–159) järgi nõuab rahvuslus, et siirdekultuuri kesksed ideed kerkiksid esile rahvuse seest ja tulevikuvisioonid oleksid kooskõlas rahvusliku ajaloonarratiiviga.

Siirdekultuuri ambivalentsus ja vastuolulisus asetaski tolle aja kultuuripoliitika tegijad keerulisse olukorda. Kultuuripoliitikas püüti pidada sammu nõukogudeaegsetest piirangutest vabanemise järel pulbitseva kultuuripraktikaga ja pidada dialoogi demokratiseeruva kultuuriväljaga. Siirdeaeg tähendas üksiti nõukogude kultuuripoliitika lõppu: vanad institutsioonid likvideeriti või kujundati ümber; asutati uusi institutsioone nii riigi kui ka eraalgatusel; teisesid seadusloome ja kultuuri rahastusmodelid. Jaak Kangilaski (1998) sõnul seisis siirdeaaja kultuuripoliitika ees kaks vastandlikku ülesannet: toetada kultuuri uuenemist (ka radikaalset), multikultuurilisust ja erinevate väärtushierarhiate võimalikkust ning samal ajal toetada ja kaitsta rahvusühtsust ja rahvuslik-konservatiivseid väärtusi.

Kultuuris töötavad nii seda pidevustavad kui ka uuendavad mehhanismid. Kultuurilised kujutelmad, sümbolid, kunstilised strateegiad jms ei kao kohe poliitiliste murrangute toimudes, vaid kestavad edasi, samas kui nende kõrvale ilmuvad uued kujutelmad, väärtussüsteemid, mõttemudelid. Endise ja uue vaheline pinge on siirdeajastul, kui kogu ühiskonda raputavad kiired reformid, pöörded ja kriisid, eriti kõrge. Laiaulatuslikud kultuurimuutused võivad viia ühiskonna lõhestumise ja konfliktideni. Teisiti vaadates on vastuolud ja konfliktid aga paratamatud, juhul kui kultuuri muutmine rajaneb liberaalsetel põhimõtetel, mille järgi arvamuste paljusus ja lahknevus on demokraatlikule ühiskonnale omane positiivne väärtus.

Siinses numbris on kuus artiklit, mis analüüsivad eri nurkade alt eespool mainitud teemasid.

Teatri- ja kirjandusuurija **Luule Epneri** artikkel „Postmodernism siirdeajastu eesti teatris” käsitleb postmodernistliku esteetika avaldumist eesti teatris 1980. aastate lõpust kuni 21. sajandi alguseni. Postmodernism, millest võinuks tol ajal saada teatri kunstilise uuenemise peatee, jäi küll huvitavaks, kuid tervikpildis pigem vähenähtavaks, üksikute lavastajate ja teatritruppide loominguks avalduvaks suundumuseks ning postmodernismi teooriad ei kinnistunud teatrikriitikas. Artiklis vaadeldakse lähemalt 1980. aastate lõpul tegutsenud lühiajalisi vabaturppe (Gregor, Ruto Killakund), 1992. aastal loodud Von Krahli teatrit ja selle juhi Peeter Jalaka loomingu ning riigiteatris tegutsenud Evald Hermaküla ja Mati Undi lavastusi.

Kirjandus- ja teatriuurija **Piret Kruuspere** eritleb artiklis „Haiguse temaatika ja metafoorika Madis Kõivu dramaturgias” siirdeajal lavale jõudnud näidendeid (eeskätt „Tagasitulekut isa juurde”), põigetega Kõivu proosasse („Juhtum”) ja esseistikkasse. Ta analüüsib haiguste ja puuetega seotud motiive Kõivu loominguks, nagu näiteks tiisikus, neuroosid, invaliidsus, ning näitab, kuidas nende kaudu kajastuvad mitte ainult autori isiklikud kogemused, vaid ka ajaloolised ja kogukondlikud traumad, mis on talletatud kollektiivses mälus, st haigus toimib Eesti ajaloo kontekstis metafoorina. Artiklis vaadeldakse haiguse motiive ka tundetooni ja stiili vaatenurgast ning tuuakse esile koomilised, grotesksed või absurdsed tahud.

Teatriuurija **Kristiina Reidolvi** artikkel „Siirdeajastu institutsionaalsed muutused Eesti teatri- ja filmivaldkonnas: võrdlev analüüs” annab ülevaate mõlema valdkonna ajaloolisest kujunemisest ja siirdeajastu üldistest kultuuripoliitilistest muutustest ning analüüsib võrdlevalt teatri- ja filmivaldkonna olukorda sel perioodil. Autor otsib vastust küsimusele, miks oli kahe lähedase kultuurivaldkonna areng siirdeajal erisuunaline: teatrivealdkond jäi süsteemisest kriisist puutumata ning säilis senisel kujul, kuid filmivaldkond lagunes. Järeldused niisuguse erinevuse põhjuste kohta tuginevad

dokumentidele, arhiiviallikatele ja valdkonna esindajatega tehtud intervjuudele.

Kunstiteadlase ja koomiksiuuri **Mari Laaniste** artikkel „„Tagurpidi” mitut pidi: õpetlik, sürrealistlik, postmodernistlik” käsitleb Priit Pärna lasteraamatut „Tagurpidi” (1980), milles sõnaline komponent on põimitud mitmekihilise visuaalse lahendusega. Artiklis uuritakse nii raamatu saamislugu, süžeed kui ka teose visuaalset külge. Raamatu visuaalse külje puhul tuuakse esile selle popilik väljenduslaad, teatud psühheedealne mõõde, sürrealismi, eriti Réne Magritte’i mõju ning ka teose üldisem postmodernistlik iseloom. Lisaks vaagib artikkel teose ümber kujunenud nostalgilist diskursust.

Saksa kirjanduse ja kultuuri uurija **Aigi Heero** ingliskeelne artikkel „Voices from transition: literary reflections on postsocialist life in German and Estonian contemporary literature” („Siirdeaja hääled: postsotsialistliku elu kujutamisest saksa ja eesti nüüdiskirjanduses”) vaatlleb siirdekultuuriga seotud muutusi Ida-Saksamaal ja analüüsib lähemalt Daniela Krieni romaani novellides „Mulden-tal” (2014/2020), tuues sisse paralleele ka mõne eesti autoriga (Lilli Luuk, Kiwa, Mats Traat ja Andrus Kasemaa). Keskendudes „siir-deaja kaotajate” (sks *Wendeverlierer*) kontseptsioonile endisel Ida-Saksamaal ja analoogsetele kogemustele postsotsialistlikus Eestis, uurib artikkel, kuidas kirjandusteosed kajastavad inimeste kohane-mist sotsialistlike režiimide kokkuvarisemise ajal ja selle järel.

Ukraina kirjandusuuri **Irena Petersoni** artikkel „Language as a battlefield. Ukrainian postcolonial identity through Halyna Pahutiak’s young adult novel „The World’s Eye”” („Keel kui lahingu-väli. Ukraina postkoloniaalne identiteet Halõna Pahutjaki noortero-maanis „Maailma silm”)” vaatlleb ukraina kirjandust läbi postkolo-nialistliku ja feministliku raamistiku ning uurib kriitiliselt ukraina postkoloniaalse identiteedi eripära, rõhutades just ukraina keele tähtsust ukraina identiteedi loomisel ja Vene imperialismile vastu-hakul. Artikkel analüüsib Halõna Pahutjaki 2022. aastal ilmunud romaani „Maailma silm” feministlikust aspektist, rõhutades 1990.

aastate ukraina naiskirjanike panust Ida-Euroopa kultuuri dekolo-niseerimisse ja keele rolli imperiaalsetele mõjudele vastuhakul.

Ida-Euroopa riikide, sh Eesti siirdeaeg kogu oma vastuolulisus- ses ja keerukuses on praeguseks muutunud (lähi)ajalooks. Kummati pole saabunud ei poliitilist, ideoloogilist ega majanduslikku stabiil- sust. Vastupidi, praegune ajastu on taas täis kriise, hirne ja segadust ning tulevik näib olevat määramatu. Sellises olukorras tõuseb eriti tähtsaks kultuuri roll maailma mõtestamisel. Siirdeaaja sotsiaalsete ja isiklike kogemuste analüüs võib selle ülesande täitmisel kasuks tulla.

KIRJANDUS

- Kalmus, Veronika; Vihalemm, Triin 2017. Väärtused ja identiteedid. – Pee- ter Vihalemm, Marju Lauristin, Veronika Kalmus, Triin Vihalemm (toim.), Eesti ühiskond kiirenevas ajas. Uuringu „Mina. Maailm. Mee- dia” 2002–2014 tulemused. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 111–138.
- Kangilaski, Jaak 1998. Eesti kultuuripoliitika vastandlikud ülesanded. – Sirp, 5. juuni.
- Kennedy, Michael D. 2002. Cultural Formations of Postcommunism: Eman- cipation, Transition, Nation, and War. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter; Rosengren, Karl Erik; Weibull, Lennart (eds.) 1997. Return to the Western World: Cultural and Political Per- spectives on the Estonian Post-Communist Transition. Tartu: Tartu University Press.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter 2020. The ‘Estonian way’ of the post- communist transformation through the lens of the morphogenetic model. – Veronika Kalmus, Marju Lauristin, Signe Opermann, Triin Vihalemm (eds.), Researching Estonian Transformation. Morphoge- netic Reflections. Tartu: University of Tartu Press, 33–74.
- Lotman, Juri 1999. Semiosfäärist. Tlk Kajar Pruul. Tallinn: Vagabund.
- Lotman, Juri 2001. Kultuur ja plahvatus. Tlk Piret Lotman. Tallinn: Varrak.
- Masso, Anu; Lauristin, Marju; Opermann, Signe; Kalmus, Veronika 2020. Applying the morphogenetic perspective for the analysis of Estonian social transformations. – Veronika Kalmus, Marju Lauristin, Signe

- Opermann, Triin Vihalemm (eds.), *Researching Estonian Transformation. Morphogenetic Reflections*. Tartu: University of Tartu Press, 1–32.
- Piotrowski, Piotr 2012. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books.
- Sztompka, Piotr 2004. *The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies*. – Jeffrey S. Alexander, Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka (eds.). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 153–195.
- Tamm, Marek 2012. Monumentaalne ajalugu. Esseid eesti ajalookultuurist. *Loomingu Raamatukogu* nr 28–30. Tallinn: SA Kultuurileht.

POSTMODERNISM SIIRDEAJASTU EESTI TEATRIS

Luule Epner

Tallinna Ülikool, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Ülevaade. Artikkel annab ülevaate postmodernistliku esteetika levikust eesti teatris siirdeajastul (1980. aastate lõpust kuni 21. sajandini). Sel perioodil avaldus postmodernism teatris nõrgemini kui teistes kunstides, piirdudes üksikute lavastajate ja teatritruppidega. Artiklis vaadeldakse postmodernismi perspektiivist lähemalt 1980. aastate lõpul tegutsenud lühiajalisi vabatruppe (Gregor, Ruto Killakund), 1992. aastal esimese Eesti erateatrina loodud Von Krahli teatrit ja selle juhi Peeter Jalaka loomingu ning riigiteatris tegutsenud Evald Hermaküla ja Mati Undi lavastusi. Postmodernistlik esteetika imbus eesti teatrisse 1990. aastatel ja hakkas teatripilti jõulisemalt mõjutama 21. sajandi alguses, kuid teatridiskursuses postmodernismi teooriad ei kinnistunud. Artiklis analüüsitakse eesti teatri postmodernismileiguse põhjusi ning selle mõiste kasutamist kirjeldusmudelina lääne teatris üldisemalt ja eesti teatridiskursuses.¹

Võttesõnad: postmodernism, eesti nüüdisteater, eesti teatridiskursus, Von Krahli teater, Peeter Jalakas, Evald Hermaküla, Mati Unt

Sissejuhatus

Siinses artiklis on vaatluse all Eesti teatrisituatsioon siirdeajastul – perioodil, mis algas 1980. aastate teisel poolel Nõukogude Liidu lagunemise ja Eesti taasiseseisvumiseni viinud poliitiliste

¹ Artikli valmimist on toetanud Eesti Teadusagentuuri grant PRG636 „Eesti siirdekultuuri arengumustrid (1986–1998)”. Käsitlus toetub osaliselt vastavale alapeatükile autori artiklis „Pildi kokkupanek. Nüüdisteatri kaks aastakümnet”, ilmunud kogumikus „Vaateid eesti nüüdisteatrile” (Tartu, 2016).

ja ideoloogiliste nihetega ning kestis sajandivahetuseni. Siirdeaja Eesti ühiskond püüdis institutsioonide ja tehnoloogia tasandil lääne modernsusele järele jõuda, ent samal ajal võeti omaks postindustrialiseid kultuurimustreid ja väärtusi, s.o ühiskondlik-kultuuriline moderniseerumine ja postmoderniseerumine toimusid samal ajal ja läbipõimitult (Lauristin 1997: 26, 36).

Siirdeaja kultuuriprotsesside laiema raamistiku moodustavad ajastuomased nihked ajaloolise aja ja (kultuuri)geograafilise ruumi tajumises. Ruumilises plaanis oli peamine eesmärk tagasipöördumine läände ehk sidemete taastamine ja tihendamine lääne kultuuriga. Muu hulgas avaldus see kaasaegsete lääne mõtte- ja kunstivoolude entusiastlikus retseptsioonis; olulisim ja mõjujõulisim neist oli postmodernism. Aja tasandil oli Ida-Euroopa riikide siirdekultuuri põhiprobleemiks minevik ja selle pärand tuleviku jaoks (Kennedy 2002: 195). Kui nõukogude minevikust püüti Eesti ühiskonnas distantseeruda, siis suhe eelmise iseseisvuse aja pärandiga oli nostalgiline ja restauratiivne. Riikliku iseseisvuse taastamise ajal (1980.–1990. aastail) olid tugevalt esil uuskonservatiivsed väärtused ja rõhutatud rahvuslikkus, toetatuna nostalgilisest püüdlusest taastada 1930. aastate sotsiaalsed ja vaimsed struktuurid. Rahvuslike väärtuste mõju vähenes ja kõrgkultuur postmoderniseerus stabiliseerumisperioodil 1994–1997. (Lauristin, Vihalemm 1997: 83)

See dünaamika on muidugi visandatud väga üldjooneliselt. Lähemal vaatlusel ilmneb, et postmoderniseerumine toimus kultuurivaldkonniti ja kunstiliigiti erinevas tempos ja ulatuses. Eesti teatris ei saanud postmodernismist uuenemise peateed, nagu toimus kaasaegses lääne teatris ja ositi teistes eesti kunstides – siirdeajal oli postmodernismi positsioon teatris palju nõrgem kui kirjanduses, kõnelemata visuaalkunstidest. Eesti teater haakus esmajoones moderniseerumisprotsessiga (nt võeti kiiresti kasutusele uus tehnoloogia), märksa vähem aga postmodernse vaimulaadi ja esteetikaga. Millal, kus ja kuidas ilmus postmodernism eesti teatrisse? Mis olid teatris domineeriva postmodernismileiguse põhjused? Neile küsimustele vastuste leidmiseks tuleb kõigepealt määratleda

postmodernismi peamised tunnusjooned, nii üldised kui ka teatri-kunstile eriomased.

Mis on postmodernism (teatris)?

Paljud teoreetikud eristavad postmodernsust kui ühiskondlikku ja kultuurisituatsiooni postmodernismist. Viimast võib teatri ja teiste kunstide perspektiivist käsitleda teatud suundumusena kunstipraktikates või esteetilise paradigmana (kunstiliste vahendite ja stiilitunnuste kooslusena), mida motiveerivad ja mille kaudu väljenduvad postmodernne maailmapilt ja subjektsus.

Postmodernset maailmapilti iseloomustab usaldamatus modernsuse suurte jutustuste (Lyotard'i *métarécit*) vastu, mis pakuvad universaalseid ja kõikehõlmavaid kirjeldusmudeleid inimkonna ajaloo, inimkogemusele jm. Küsimuse alla seatakse ratsionaalne ja keelekeskne tunnetus kui kindlate tõdede allikas, valdavaks muutub epistemoloogiline relativism. Teatris väljenduvad need nihked eeskätt kehalisuse ja afektiivsuse esiletõusust tekstilisuse arvel ning vaatajate meelelise tajukogemuse väärtustamises. Postmodernne mõtteviis vastustab essentsialismi, sh ettekujutust inimloomuse muutumatusest läbi ajaloo – arusaam, millele suurel määral toetus traditsiooniline psühholoogiline teater –, ning eelistab vastuolulisust ja ambivalent-sust esile tõstvat loogikat („nii see kui ka teine”, mitte „see või teine”) (vt Kellner 2007: 109). Postmodernne subjekt kujuneb maailmas, mis on tulvil hierarhiliselt korrastamata erinevusi, teda moodustavad väärtussüsteemid on suhtelised (Raud 2013: 61–62).

Linda Hutcheoni (1988: 222) sõnul on postmodernism paindlik ja pluralistlik, isegi seesmiselt paradoksaalne, kuivõrd kunstilisi ja ideoloogilisi norme ühtaegu seatakse sisse ja õõnestatakse. Sestap ei tundu postmodernistliku stiili defineerimine tunnuste kataloogi kaudu eriti viljakas. Kui siiski tõsta eri allikate põhjal esile üldist laadi põhijooned, siis koorub välja mitmesuguste piiride ületamine või hägustamine, nagu piirid žanrite ja kunstiliikide vahel (hübriidsus või eklektika), kultuuriliselt kõrge ja madala, fiktsiooni

ja reaalsuse (antimimeetilisus), aga ka teooria ja praktika vahel (eneserefleksiivsus). Tugevad tunnused teatri vallas on kunstiliste vahendite mittehierarhilisus, fragmentaarsus (mis tuleneb sageli brikolaazi meetodist), taaskasutus (*recycling*), intermeedialisus ja uue tehnoloogia kasutamine. Loomeprotsessis taandub lavastaja kui tähendusi kontrolliv instants ning esile kerkivad koosloome (*devised theatre*)² ja rühmaimprovisatsioon. Lääne teatridiskussioones on postmodernismidiskussioon seotud eelkõige visuaalkunstist 1970.–1980. aastail väljakasvanud etenduskunstiga (*performance*), mis kehtestas end uue, teatrit dekonstrueeriva ja representatsiooni hüljava meediumina (vt Auslander 1997: 49–57).

Siiski tuleb rõhutada, et postmodernismi avaldumisviise teatrikunstis on teoreetiliselt kirjeldatud oluliselt vähemal määral kui kirjanduses, visuaalkunstis, arhitektuuris jm. Suurtes teatriliksi-konides puudub sageli märksõna „postmodernism”. 1993. aastal avaldatud artiklis väidab Jane Goodall (1993: 24), et erinevalt arhitektuurist on teatri (ja etenduskunsti) teoorias ja praktikas raske, kui mitte võimatu piiritleda postmodernistlikku pööret ning teater olevat postmodernismidiskussioonist kõrvale jäänud. Ka prantsuse teatriuuriija Patrice Pavis (1998: 279) nendib, et teatritegijatele on postmodernismi filosoofia jäänud võõraks, seda on keeruline kohandada teatripraktikatele ja uuenduslikke suundi sildistatakse postmodernismiks ilma teoreetilise ranguseta.

Teatriajalugudes ei ole postmodernism samuti kuigi populaarne kirjeldusmudel. Üks põhjusi võib olla asjaolu, et puudub üldiselt aksepteeritud mudel, mis kirjeldaks lääne teatri ajalugu modernismi, s.o postmodernismi eelkäija kategooria abil.³ Teatris oli modernism

² Teatriterminoloogia töörühma definitsiooni kohaselt on koosloome (*devised theatre*) lavastuse loomise protsess, mille tuumaks on kindla alusteksti puudumine ja lavastuse valmimine loomingulise trupi koostöös. Vt <https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/#char-K> (11.11.2024).

³ Esinduslik „Oxfordi illustreeritud teatriajalugu” (1995, eesti k 2006) vaatleb küll modernismi ja ajaloolist avangardi (futurism, sürrealism jt voolud), kuid uuemat teatrit käsitlevas peatükis postmodernismi mõistet ei kasutata.

hilisem ja pehmem kui lähikunstides ega tulnud eriti aredalt esile (Connor 1997: 141–142). Nii ongi modernismi ja postmodernismi piir teatriloos jäänud liikuvaks ning nende esteetiline omapära ja erinevus hämarapoolseks. Teoreetilise ja ajaloolise raamistiku hõredus mõjutas kahtlemata postmodernismi märkamist, mõistmist ja kirjeldamist siirdeajastu eesti teatris.

Postmodernismi tulek teatriväljale

Postmodernism mõistena ja praktikana saabus eesti kultuuriväljale mitmes laines: arhitektuuris hakati postmodernismist rääkima juba 1970. aastate lõpus, kunstikriitikud tutvustasid postmodernismi teooriaid 1980. aastate keskpaigast ja kirjanduskriitikud sama kümnendi lõpust alates (Tomberg, ilmumas 2025). Teatrikriitikutest kasutas postmodernismi mõistet teadaolevalt esimesena Tõnu Karro, kes tõdes 1987. aasta algul toimunud arutelul, et eesti teater on jõudnud postmodernismi staadiumisse (Hetkeseis 1987: 96). Karro (1987) väitis, et toetub Umberto Eco mõistekasutusele ja mõistis postmodernismina lavastuslike kujundisüsteemide eneseammendamist, niisiis väljendas see mõiste esmailmumisel pigem negatiivset hinnangut. Aastajagu hiljem suhestas Andres Heinapuu (1988: 48–51) artiklis „Puškin on surnud!” Mati Undi lavastusi postmodernistliku arhitektuuriga, ühisosaks radikaalne eklektitsism ning olemasolevate, eri algupära kunstivahendite kombineerimine, selmet leiutada uusi; impulsi oli ta saanud Jaak Olepi 1986. aastal ilmunud arhitektuuri-ülevaatest. Selles artiklis analüüsis Heinapuu Undi teatri omapära alates 1980. aastast, paigutades nõnda postmodernismi kategooriasse ka sügaval nõukogude ajal valminud lavastused.

Postmodernistlikku tundelaadi ja stiilijooni leidub tõepoolest juba nõukogude perioodi kunstiloomingus, ehkki tsensuuri tõttu jäid need sünkroonkriitikas postmodernismina identifitseerimata ja reflekteerimata. Epp Annus on näidanud, et postmodernism on mõistetav mitte ainult hiliskapitalistliku, vaid ka hilissotsialistliku ühiskonna kultuuriloogikana. Diskursusena algas postmodernism

Ida-Euroopa maades 1980. aastail, ent kunstilise strateegiana veel varem, diskursusele n-ö tagantjärele eelnedes (Annus 2000: 770). Juba 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse teatriuuenduslikes lavastustes (Evald Hermaküla, Jaan Tooming) põimusid modernistlikud jooned postmodernistlikega. Viimastest on märkimist väärt näitlejamängu kehalisust ja kõrgendatud emotsionaalsust rõhutavad kunstilised strateegiad, mis ei sea eesmärgiks kirjandusliku alusteksti tõlgendamist, klassikaliste tekstide dekonstrueerimine, samuti prooviprotsessis ning mõnes lavastuseski domineeriv improvisatsioonilisus (nt „Sina, kes sa saad kõrvakiile”, 1971 ja nn ööteatri etendused). Eesti teatriuuendus sai kaudselt impulsse nii sotsialistlikus Poolas tegutsenud Jerzy Grotowski teatri-ideedest kui ka Ameerika off-off-Broadway truppide loomingust; kaasajal nimetati neid suundumusi eksperimentaalseks teatriks, kuid tagantjärele on neid mõtestatud postmodernistlikuna (Heinsalu 2015: 86). 1970. aastail tegid postmodernistliku mündiga lavastusi mitmed noored lavastajad, näiteks väärrib nimetamist Kalju Komissarovi lavastus „Good-bye, baby” (1975) Mati Undi radikaalselt fragmentaarse ja stiilieklektilise näidendi põhjal.

Rein Heinsalu (2015: 96) sõnutsi väsis 1960.–1970. aastate vahetuse postmodernistlike elementidega teatrimurrang 1980. aastate argipäevas, et ilmuda uuesti Eesti iseseisvumise järel, 1990. aastatel. Seda uut ilmumist valmistasid ette perestroika aegu loodud vabatrupid, mida vaatlen järgmises alaosas.

Siirdeaja algus: uued vabatrupid

Teatri kui kollektiivselt loodava kunsti arenguprotsesside analüüsis on tarvis jälgida mitut omavahel seotud ja üksteist mõjutavat tasandit: institutsioonilised vormid (teatritüübid) ja tööviisid, kunstilised valikud ja strateegiad ning ideed, väärtused ja mõtteviisid, mis kunstilisi valikuid suunavad. Siirdeajastu nähtavaimad ja kiireimad muutused toimusid institutsioonilises süsteemis. Teatris said need muutused alguse 1980. aastate lõpus, kui riiklike

kontrollimehhanismide lödvenedes tekkis võimalus luua eraalgatuslikke teatritruppe väljaspool riiklikku repertuaariteatrite süsteemi. Uute väikeste vabatruppide kunstilised eesmärgid ja ideoloogilised alused olid mitmesugused. Postmodernismiga haakusid mõned esteetiliselt motiveeritud trupid, mis soovisid teha teistsugust, kaasaja lääne teatriga sünkroonis olevat teatrit. Nende seas paistsid silma Gregor ja Ruto Killakund.⁴

Toomas Hussari loodud trupp Gregor alustas 1988. aastal ja tegutses vaheaegadega kuni aastani 1996. Töötati projektiteatri põhimõttel, st igaks lavastuseks pandi trupp eraldi kokku, ja põhiliselt koosloome meetodit rakendades. Gregori aloogilistel ja absurdistlikel lavastustel, mida tegid peamiselt Toomas Hussar ja Toomas Saarepera (mõnes projektis ka Ervin Õunapuu), oli ühisjooni etenduskunstiga. „Viimane öö” (1989) oli suuremalt jaolt improviseeritud dialoogiga absurdilik näitemäng, ühtaegu naljakas ja beckettlikult tõsine (Heinsalu 1989). Üpris radikaalselt tühistas teatri tavalised antused „Lågmälda” (rootsi keeles „vaikne”), mis esitati Pärnus, esimesel rahvusvahelisel alternatiivteatrite festivalil Baltoscandal (1990): publikul oli paarikümne minuti vältel vaadata inimtühi lava, kus seisis laud tuhatosisis hõõguva sigaretiga ja kaks tooli, teine neist kummuli, ning põrandal vedeles kortsus ajaleht (vt Tuumalu 2012) – otsekui kutse rekonstrueerida juba juhtunu järelejäanud jälgede põhjal.

Baltoscandali rajaja, teatritrupp Ruto Killakund,⁵ oli 1989. aastal eraldunud Tallinna Pedagoogilise Instituudi juures loodud VAT Teatrist, mis oli Eesti esimesi vabatruppe. Ruto Killakund positsioneeris end selgesti alternatiivse teatrina. Selle juht Peeter Jalakas oli pärast ülikooli stažeerinud Skandinaavia maades ja Saksamaal; tema mentorid ja mõjutajad olid lääne postmodernistliku teatri käilakujud, nagu Odin Teatreti juht Eugenio Barba, kaasaegse tantsu

⁴ Jätan kõrvale kaasaegse tantsu trupid.

⁵ Etteruttavalt olgu öeldud, et Ruto Killakunna baasil loodi 1992. aastal Eesti Vabariigi esimene erateater, Von Krahli teater.

esikoreograafe Pina Bausch, saksa avangardistlik lavastaja Roberto Ciulli, USA Ontoloogilis-hüsteerilise Teatri juht Richard Foreman. Jalakat köitis lahtise struktuuriga, assotsiatiivne ja poeetiline teater, mis oleks institutsiooniliselt sõltumatu. Tagasivaatelises intervjuus rääkis ta, et Ruto lavastused sarnanesid muusikateosele, kus on tegijate soolod ja koosmängimise partiid, ning neid võib kogeda nagu muusikat, kus pole vaja iga fraasi täpselt mõista (Garancis 1997). Näiteks ainuetenduses „Mõttetult” (1990, lavastaja Kanada eestlane Hillar Liitoja) esitasid osalejad eesti luulet sümfoonilise muusika saatel ja sooritasid aloočilisi, kuid köitvaid toiminguid; üldmuljet pidaski kriitik Jaak Rähesoo (1990) niisama raskesti kirjeldatavaks kui muusikat või abstraktset kunsti.

Mõned lavastused kombineerisid postmodernset mõtteviisi folkloori ja mütoloogiaga. „Eesti mängud. Kaelkirjak liigub edasi” (1991) oli eesti rahvamängude ja pärimuse kollaaž, millega liideti trupiliikmete isiklikust kogemusest ja unenägudest võetud materjali (Ruus 2005: 14). „Pööre Pirita kloostis” (1991) alustas suurejooneliste vabaõhulavastuste rea, kus kasutati tänavateatri ja karnevali atribuutikat, nagu suured maskid, kargud, trummid, pürotehnika jne (Ruus 2005: 15–16). Ruto Killakunna lavastustes oli sõnalist teksti tavaliselt vähe või üldse mitte ning sellest suurema kaalu said etendajate keha-keel, muusika ja visuaalia. Riigiteatritest Ruto kujunevale esteetikale vastet ei leia.

Niisiis saab mõndagi siirdeaja alguse väikeste vabatruppide teatritööst kirjeldada postmodernismi mõistetes. Enamik truppe olid aga ebapüsivad ja lühiajalised, mistõttu nende uuenduslik esteetika mõjutas suuremat teatripilti õige vähe. Kriitikas hinnati neid truppe kui institutsioonilist uudsust, märki vabaduse suurenemisest teatrisüsteemis, ent kunstiliste arengute analüüs keskendus peamiselt riigiteatrites toimuvale. Uute vabatruppide postmodernistlikud katsetused olid kriitika jaoks marginaalne nähtus. Kas olukord muutus 1990. aastate iseseisvas Eestis?

1990. aastad. Von Krahli teater

1990. aastatele tagasi vaadates tõdes Madis Kolk (2011: 138), et postmodernismi periood eesti teatris möödus ilma märkimisväärse faasinihketa (lääne teatri suhtes), kuid teatrimaastiku väiksuse tõttu saab sellest rääkida vaid väheste võtmefiguuride tegevuse kaudu. Püsivamalt postmodernistlikus esteetikas töötavaid truppe ja lavastajaid oli tõepoolest vähe. Keskkel kohal on taasiseseisva Eesti esimese erateatrina 1992. aastal asutatud Von Krahli teater, mida juhtis Peeter Jalakas (s 1961).

Von Krahli oli orienteeritud tulevikule ja sooviti luua teatrit, mida ei olnud seni (Eestis) eksisteerinud. Päris algusest peale tegutses teater rahvusvahelises kontekstis, teadlikuna lääne kaasaegse teatri arengutest ja nendega sünkroonselt. Platvormi selle jaoks pakkus alternatiivteatrite festival Baltoscandal, samuti kutsus Von Krahli teater Eestisse teatritegijaid välismaalt ja käis omakorda esinemas välisfestivalidel. Niisiis tutvuti postmodernismiga mitte teooria, vaid praktilise kogemuse kaudu: vaadati lääne teatritruppide lavastusi ning tehti nendega koostööd ühiste (neo)liberaalsete väärtuste alusel, nagu mõtte- ja loomevabadus, teise/teistsuguse tunnustamine jm.

Von Krahli teatri avalavastus, August Kitzbergi „Libahunt” (1992, lavastaja Peeter Jalakas), oli klassikalise tragöödia dekonstruktsioon. Kanoonilist teost kasutati kultuuriliste klišeede allikana ja seda esitati valdavalt koomilis-paroodilises võtmes. Kostüümides kombineeriti takuseid rõivaid ja ettekleebitud habemeid moodsate atribuutidega, nagu päikeseprillid, jalgratas või revolver, helikujunduses segunes Tšaikovski rahvamuusikaga ning etendust saatsid läbivalt lavastaja kommentaarid. Niisuguste irooniliste ja distantseerivate võtetega lammutati „Libahundi” kinnistunud, kui mitte kivistunud tähendusi. Suhe klassikaga oli postmodernistlik, nii nagu seda selgitab Patrice Pavis (1992: 60–61): teksti ei peeta tähenduste depositooriumiks lavastaja ootel, vaid see on tähenduslikult avatud ja ootab vaatajate tõlgendusi.

Peeter Jalakas (1999) mõistis postmodernismi avaralt: kultuuri (reeglitest) vabastava ja destabiliseeriva algena, mitte stiilivõtete kataloogina. Teda ennast huvitas jätkuvalt mittenarratiivne teater, mis ei allu draamakaanonitele, vaid toimib nagu luule või muusika. Teisalt oli Jalakas multimeedialavastaja, kes kasutas ühe esimesena eesti teatris uut meediat ja tehnoloogiat kontseptuaalselt. Tõsisemad katsetused videoga algasid autorilavastusega „Imelikud inglid” (1993), mis annab Jalaka käekirjast hea ettekujutuse. Fiktsiooni ja lavareaalsuse piiri hajutasid etendajate videotutvustus etenduse alguses ning dialoogid iseenda ekraaniversiooniga. Lavastus lähtus etendajate mälupeletistest ja unenägudest ning mõjuski unenäolisena oma katkendlikkuses ja kaootilisuses. Verbaalne tekst koosnes peamiselt väga erinevate kirjanike tsitaatidest (Karl Ristikivi, Veikko Huovinen, Ingeborg Bachmann jt); muusikas kasutati Philip Glassi, Michael Nymani jt loomingut. Kujundus (Ene-Liis Semper) oli mitteillusionistlik: lavapõrandal vedeleva kila-kola, imelike kostüümide, laest rippuvate kummaliste asjade kaos, mis ajuti mattus suitsu või täielikku pimedusse.

Videokaamerad ja ekraanid olid tõhus tööriist suurte jutustuste koost lahti võtmiseks ning kriitiliseks läbiuurimiseks. Jalaka „Eesti mängud. Pulm” (1996, uusversioon 1999) algas arvutimängu imitatsiooniga suurel ekraanil, kust ilmusid lavale tegelased – „tüüpilised”, kindlate parameetritega eestlased. Ekraanile kuvati ka tekste, skeeme, kaarte, pilte, andmeid jm, mis näitlikustasid Eesti ajalugu. Moodne tehnoloogia ja virtuaalne reaalsus sattusid huvitavasse esteetilisse dissonantsi autentse regilaulu ja iidse pulmarituaaliga lavategevuses osaleva ehtsa setu laulukoori esituses. Eri kunstiliike ühendav vaimukas ja (enese)irooniline lavastus mõtestas Eesti ajalugu uue nurga alt.

1990. aastail toimis Von Krahl eri laadi otsingulistele teatriprojektidele avatud platvormina, teatri identiteet oli võrdlemisi hajus ja mitmuslik. Paari esimest hooaega sisustasid muu hulgas Gregori trupi põhijõudude Toomas Hussari („Päevavari”, „Remont pastoraadis” jm) ning Toomas Saarepera ja Ervin Õunapuu projektid („Sannikovi

maa”, „Kruppi viimane lint” jm) – need kummalised tööd, mida Jaak Rähesoo (2011: 500) nimetas anarhistlik-dadaistlikuks absurdiks, olid 1990. aastate algupoole alternatiivteatri esteetiliselt radikaalseim äärmus. Von Krahlis etendati nüüdistantsu- ja nukulavastusi, toodi lavale uusi eesti kammeroopereid jm – žanriline amplituud oli väga lai. Tihti põimusid eri žanrid ja kunstiliigid ka lavastuse sees. Näiteks sobib hästi Igor Stravinski „Sõduri lugu” (1996), koostööprojekt uue muusika ansambliga NYJD, kus lavastaja Peeter Jalakas kombineeris sõna, muusikat, nukke, näitlejaid ja videopilti.

1998. aastal võeti tööle esimene väike püsitrupp, mis jätkas hübriidsete, nüüdistantsu, tegevuskunsti ja teatri esteetilisi printsiipe ühendavate lavastustega. Külalislavastaja Moskvast, koreograaf Aleksandr Pepeljajev tõi lavale „Kodanikud!”, žanrinimetusega „kontseptuaalne keha kultuur” (1998), ning koos saksa avangardtrupiga Showcase Beat le Mot valmis rühmatöö „Pirates” (2001), mida peetakse hübriidse *performance*’i-teatri esimeseks näiteks Eestis (Härm 2023: 283). (Von Krahli teatri kohta lähemalt vt Epner 2014.)

Von Krahli teatri esteetika on sel kümnendil n-ö mitmuslik. Alatas mängiti teatriliikide ja kunstide vahepiiridel ning kombineeriti erinevat päritolu väljendusvahendeid. Seetõttu on mõisteid, millega saab Von Krahlis tehtud lavastusi kirjeldada, terve hulk: multimeediateater, interkultuuriline teater, *performance*’i-teater, visuaalne teater, füüsiline teater, poliitiline teater jne. Katusmõisteks sobib postmodernism, kusjuures rõhk langeb postmodernistliku kunsti heterogeensusele. Eesti teatridiskursuses kinnistus postmodernismi mõiste võrdlemisi hilja, mistõttu Von Krahli lavastuste sünkroonkriitikas seda esialgu eriti ei kohta – eelistati täpsemalt sisustamata mõistet „alternatiivne”. Kuid 1990. aastate lõpuks sai Von Krahli teatrist postmodernismi põhiesindaja nii kriitika jaoks kui ka enesekirjelduses. Teatri missiooni tutvustus kodulehel algab nii: „1990ndatel postmodernismi ja kaasaegse teatrikeelega maaletoojana Eestis teed rajanud avangardteater Von Krahli on nihutanud näitekunsti piire nii sisuliselt kui ka tehniliste lahenduste abil.” (Von Krahli teater)

Postmodernism riigiteatrites

Riigiteatrid on siirdeajal nii institutsiooniliselt kui ka kunstiliselt pidevussuhtes nõukogudeaegse teatriga. Peavooluna jätkus 1980. aastail domineerinud stiil, mida võib kirjeldada lavaliste kujunditega rikastatud psühholoogilise realismi ehk modernrealismina. Kui Lätis löid neli noort lavastajat 1990. aastate keskel protestimeelse ja postmodernistliku Talumatu Teatri Artelli (Zeltiņa 2012: 26), siis sel kümnendil alustanud eesti noored lavastajad jätkasid ja värskendasid senist traditsiooni. Peavool ei olnud siiski esteetiliselt monoliitne, vaid võimaldas ja sisaldas ka katsetuslikumat laadi teatrit.⁶ Alternatiivse teatri tegija perspektiivist kirjeldas Peeter Jalakas (1999) seda nii: „Meie teatrisüsteemi tervikuna iseloomustab aga suhteliselt tugev ja alalhoidlik *mainstream*, mis püüab katta teatrikunsti n-ö seinast seina, produtseerides ise ka marginaaliaid.” Tao-lissesse marginaaliasse võib arvata lavastajad, kelle esteetika on postmodernistliku dominandiga: eelkõige 1960. aastate teatriuuenduse tuumikusse kuulunud Evald Hermaküla (1941–2000) ja Mati Unt (1944–2005).

Evald Hermaküla töötas 1990. aastatel Eesti Draamateatris, meie suurimas ja esinduslikemas sõnateatris. Ta otsis iseseisvas Eestis võimalusi jätkata piiranguvabalt oma esteetilisi otsinguid ning arendada eksperimentaalset teatrit, kuid suure riigiteatri raamistik osutus siiski ahistavaks. Suur osa Draamateatri publikust ei leidnud Hermaküla lavastustega kontakti ja kriitika suhtus tema otsingutesse leigelt.

Hermaküla teater oli näitlejakeskne. Ta mõistis teatrit mänguna, mis tõukub ja toitub näitlejate isiklikust kogemusest ning avab tee teadvuse varjatud kihtidesse. Näitleja ja rolli muutuv suhe; avatud, etenduseti suures amplituudis varieeruv struktuur; improvisatsioonilisus ja protsessuaalsus – niisugused olid Hermaküla

⁶ Noorematest lavastajatest paistsid silma näiteks Andres Noormets, Hendrik Toompere ja Jaanus Rohumaa.

teatriesthetika alused. Oma ideedele otsis ta enam-vähem sobivat vormi olemasolevate tekstide seast, kuid ei allutanud end tekstile. Postmodernistlikke tekstistrateegiaid kasutas ta näiteks keskkooliõpilastega tehtud noorteprojektides. Fragmentaariumi „Lõpukirjand” (1996) teemaks oli elu Eestis ja mujal aastal 2035 ning fookuses ökoloogiline kriis. Siirast maailmavalust kantud lavastuses miksiti „Hamleti monoloogi ja teinibändi paroodiat, segamini ökoloogiaproblemaatika ja vampiirigroteskiga” (Õun 1996).

Gogoli „Südaöö” („Vii”, 1990) oli teatri ja visuaalkunsti sümbioos, mis algas juba teatrihoone ees mulaažidega ning jätkus kunstnik Vadim Fomitševi omalaadi näitusega fuajees, kus Gogoli õudusloo proloogina olid eksponeeritud kommunistlike valitsejate grotesksed kujud. Kriitiku hinnangul segas Hermaküla ses lavastuses „nii stilistiliselt kui ka kontseptuaalselt ühendamatut: sügavat ajaloo filosoofiat ja odavat publitsistikat, *happening*’i ja kitsi”, kuid need intrigeerivad elemendid „ei haakunud kõrgemasemeliseks tervikuks” (Lotman 1990: 78). Eklektika teadliku esteetilise valikuna osutab postmodernismile.

Eesti ja soome klassika lavastustes aastail 1991–1993 (Kitzbergi „Rätsep Õhk ja tema õnneloos”, Vilde „Mäeküla piimamees”, Juhani Aho „Raudtee”) tegeles Hermaküla traditsioonist erineva eesti oma- või ürgteatri otsingutega. Neid lavastusi kandis Hermaküla huvi modernsusest järsult erineva soomeugrilise või boreaalse substraadi vastu eesti identiteedis, mis leidis väljenduse loomult postmodernistlikus poeetikas: ebaloogilised, seletamatud tegevused, äkilised pöörded ja katkestused, kummastav kehakeel ja kõnetehnika, mis lõhkusid psühholoogilise sidususe. Tühi lavaruum toimis keskkonnana, kus näitlejad mängisid ja improviseerisid erinevaid lugusid.

Hermaküla lavastuste retseptsioonis ei võetud kummatigi postmodernsust jutuks. Teistsugune oli Mati Undi lavastuste vastuvõtt, küllap ka seetõttu, et ta oli tuntud postmodernistliku pöörde ühe põhisooritajana kirjanduses. Undi romaanides „Öös on asju” ja „Doo-nori meespea” (1990) nägi kriitika mängulisust, fragmentaarsust,

iroooniat ja ambivalentsust (Viires 2006: 56). Needsamad tunnusjooned avaldusid tema lavastustes.

Undi postmodernism oli enese- ja teooriateadlik. Viited tema esseedes-artiklites ja läbitöötatud raamatud memoriaalkogus näitavad, et ta oli kursis postmodernistlike mõtlejate ideedega, sh asjakohaste teatriteooriatega. Postmodernism tähendas talle eeskätt vohavat mälu, unustamatust, pidevat laenamist arhiividest ja mittekultuurilisest sfäärist (Unt 2001: 123), lavastustes avaldus see viitelisuses (tsitaadid ja autotsitaadid), korduvuses ning eri päritolu lavaliste elementide vabas kombineerimises. Postmodernistliku võttestiku kaudu väljendus Undi põhimiselt postmodernne elutunnetus: reaalsuse ambivalentsuse tajus, „mina” paljusus ja muutlikkus jm. Paljude tööde allhoovuseks oli teatri (mängu, illusiooni) ja tegelikkuse ambivalentne vahekord, nende üksteiseks üle- ja segimine.

Ehkki kirjanikuna alustanud, pidas Unt teatrit mööndusteta iseseisvaks kunstiks. Ta toetas küll oma lavastused kirjanduslikele alustekstidele, kuid töötles neid vabalt ja kaugeleulatuvalt, kasutades postmodernseid tekstistrateegiaid: intertekstuaalsed kombinatsioonid, ülekirjutamine (*rewriting*), vormiteisendused jms. Näiteks kirjutas ta värssteksti ümber proosaks („Hamleti tragöödia”, 1997) või vastupidi, compileeris alusteksti paljudest eri päritolu tekstikatketest: „Täna õhta kell kuus viskame lutsu” (1998) oli kildhaaval kokku pandud pea veerandsajast Oskar Lutsu teosest, päevikutest, teatrimemuaaridest jm ajastudokumentidest. „Vaimude tund Kadrioru lossis” (2000) põhines Gaston Bachelard’i filosoofilisel esseel „Ruumipoeetika”, mille tekstist punus Unt kokku kahe tegelase dialoogi ja sulatas sellesse tsitaate teistelki autoritelt (filosoof Martin Heidegger, arhitekt Vilen Künnapu, luuletaja Juhan Viiding jt). Oma lavastustes teisendas ta alusteoste aja- ja ruumistruktuuri ning korraldas ümber tegelassüsteemi.

Unt tegi tavaliselt oma lavastustele ise kujunduse ja valis muusika. Lava- ja muusikaline kujundus olid teadlikult eklektilised, klassikalavastustes viitasid kujunduselemendid eri ajastutesse.

Näiteks segas Unt „Hamleti tragöödias” elemente Shakespeare’i ajastust, 1960.–1970. aastaist ja kaasajast: satelliidiantenn kuldse troonisaali katusel, kuninga kaasaegne ülikond kombinatsioonis krooniga, automaadid ja rapiirid, vanamoodne telefon jne. Muusikalises kujunduses kasutas Unt valmismuusikat ja kombineeris klassikat, poppi, rocki, filmide taustamuusikat jm. Shakespeare’i „Kuningas Richard Kolmanda tragöödias” (1998) marssisid tegelased sõtta vene patriootliku laulu rütmis, veetsid viimset ööd enne lahingut Anne Maasiku ballaadi saatel, surid kupleega Brechti „Kolmekrossiooperist” jne. Laulude ja filmimuusika algse kontekstiga seotud assotsiatsioonid mõjutasid lavamaailma tajumist.

Näitlejatööd rajanesid Undi inimesekäsitusel, mis lahkes traditsioonilisest, psühholoogilis-realistlikule teatrile tüüpilisest arusaamast: Undi teatri lavakujudes ei olnud kindlat karakteri tuuma või keset, vaid nad ilmses pigem kui „minade” kimp või „erinevate vektorite ristumispunkt” (Unt 2002), käitudes eri olukordades isemoodi ja kätledes sügavaid vastuoksusi. Nii liikus Hamlet (Hannes Kaljujärvi) „Hamleti tragöödias” teravates vastuoludes – klounaad ja frivoolsus, meeleheide ja resignatsioon jne – ning oli korraga traagiline kangelane ja trikster kui kangelase koomilis-deemonlik teisik. (Undi teatrist lähemalt vt Epner 2018: 151–221.)

Unt ei häbenenud ennast postmodernistiks tunnistamast. 1990. aastate lõpul eritleti kriitikaski tema lavastusi postmodernismi perspektiivist (Epner 1999), kuid seda mõistet kasutati ka negatiivse hinnanguna, näiteks „Hamleti tragöödia” kohta: „... lavalt kõlab palju sõnu, lisaks muusikat, liikumist, kostüüme, valgusefekte. [...] Kõik see võib ju väga postmodernistlik olla. Aga ju on ka vaatajaid, kes mäletavad või ootavad teistsugust „Hamletit”, William Shakespeare’i kirjutatut” (Visnap 1998: 35).

Kokkuvõtteid. Postmodernism teatridiskursuses

Visandagem suurtes joontes postmodernismi arengutee siirdeaja eesti teatris. Esimesi märke postmodernismist võib leida juba nõukogude aja teatris; kandepinda võitis see siirdeperioodi algul loodud eraalgatuslikes väiketruppides, mis olid aga ebapüsivad ja lühiajalised. 1990. aastatel imbusid postmodernistlik esteetika ja seda kandvad maailmavaatelised hoiakud eesti teatrisse peamiselt väljaspool riigiteatrite süsteemi tegutsevate koosluste kaudu, millest olulisim oli Peeter Jalaka juhitud Von Krahli teater. Riigiteatris kujunes postmodernismi „esinduslavastajaks” Mati Unt, postmodernistlikke jooni on ka Evald Hermaküla režiis ja mõne sel kümnendil alustanud noore lavastaja teatritöödes.

Postmodernism, mis võinuks olla siirdeaja eesti teatri kunstilise uuenemise peatee, jäi 1990. aastatel küll huvitavaks, kuid teatri kogupildis pigem vähenähtavaks, üksikute lavastajate ja teatritruppide loomingus avalduvaks suundumuseks. Miks? Teatri teatavat arenguinertsit põhjendatakse tavaliselt institutsionaalsuse ja sellest johtuva publikusõltuvusega, mis eesti teatreid perioodi alguses, kui majanduslik turbulents tõi kaasa publikuarvu järsu kahanemise, tõepoolest mõjutas, kuid see seletus ei ole ammen-dav. Seletust võib otsida ka lavastajate individuaalsetest valikutest, mis eesti teatrikultuuri väiksuse tõttu teatriprotsesse päris tugevalt mõjutavad. Nii saab postmodernismi-leiguse taga näha mitme tolle aja keskse lavastaja (Merle Karusoo, Mikk Mikiver, Jaan Tooming, Priit Pedajas, Elmo Nüganen, Lembit Peterson jt) väärtushoiakuid, mis olid suunatud ühiskonda konsolideeriva rahvusnarratiivi ja eetiliste püsiväärtuste säilitamisele; kriitika toetas ja tunnustas neid püüdlusi, kuna postmodernismi tajuti pigem destruktiivse jõuna.

Postmodernismi jõudmatus teatridiskursusesse, selle väga nõrk kontseptualiseerimine on samuti oluline tegur. Postmodernistlikud lavastused ei leidnud sünkroonkriitikast kuigivõrd tuge. Erinevalt teiste kunstide diskursusest jäi teatrikriitika postmodernismi kui

ühiskondliku nähtuse ja stiili aruteludest kõrvale. Postmodernismi mõistet kohtab 1990. aastate erialaajakirjanduses (ajakiri Teater. Muusika. Kino, aastaraamat „Teatrielu”) harva ning seda kalduti mõistma kunsti enesekordamise ja -ammendamisenä või negatiivsena tajutud paljususe, segasuse ja ebamäärasusena (nt Noor režissuur 1996: 25, 37). Arvatavalt mõjutas niisugust hoiakut siirdeajastu teatrikriitikas üsna valdav teooriatõrksus. On omajagu tõtt noorema generatsiooni kriitiku Valle-Sten Maiste (2001: 118) väites, et kriitika sageli ei üritagi leida lavastustest „kaasaegse teoreetilise konteksti pinnal interpreteeritavaid märke”, vaid piirdub psühholoogilise teatri tuttava diskursusega.

Peavoolule alternatiivsed stiilid olid nõukogudejärgses teatri-diskursuses iseenesest aktsepteeritud, ent kirjeldati perifeerseks. Üheks põhjuseks oli mitteriiklike teatrite (nagu Von Krahli teater) paigutamine amatööriteatri konteksti, samas kui kunstilise taseme peamised hinnangukriteeriumid olid professionaalsus ja meisterlikkus, kusjuures meisterlikkuse mõõdupuud võeti peavoolu ehk modernrealismi traditsioonist. Väidetavalt madala kunstilise taseme tõttu vaatles osa kriitikuid erateatrite postmodernistlikke katsetusi võib-olla huvitavate, aga teatripildis marginaalsete kunstiliste veidrustena. Nii konstrueeris sünkroonkriitika üheksakümendate kaanoni riigiteatrikesksena, kuid neis teatrites olid postmodernistlikud lavastused harv nähtus. (Ka Mati Undi loomingut hinnati vastukäivalt ja perioodi alguses tekitas tema professionaalsuses kahtlusi asjaolu, et ta oli teatrihariduseta kirjanik.) Uuenduslike nähtuste äratundmine ja uuendusena kirjeldamine on aga teatri kui ajas mittesäiliva kunsti puhul kriitilise tähtsusega akt – kui seda omas ajas ei juhtu, siis on veenvate kirjelduste puudumise tõttu keeruline neid tagantjärele kaanonisse sisse kirjutada.

1990. aastate jooksul muutus postmodernistlik esteetika siiski tasahaaval alternatiivsenä tajutavast ja perifeerest kunstinähtusest normaalsuseks ning hakkas nullindatel tervikpilti jõulisemalt määrama. Kümnenä „esipostmodernistid” Peeter Jalakas ja Mati Unt tõusid uue sajandi alguseks tunnustatud lavastajate hulka. Seda

näitavad eesti teatri aastaauhinnad: Unt sai lavastajaauhinna oma 2000. aasta lavastuste eest, Jalakas eriauhinna 2003. aastal esietendunud „Eesti ballaadide” eest. Diskursiivsetele muutustele valmisitasid pinda erateatrite truppide professionaliseerumine ning näitlejate-lavastajate tihenev liikumine riiklike ja erateatrite vahel, samuti noore põlvkonna kriitikute esiletõus, millega koos muutusid vaatenurgad ja hinnangukriteeriumid.

Ometi ei toimunud 21. sajandi algul postmodernismi kui mõiste ja kirjeldusmudeli läbimurret teoreetilisse ja kriitilisse diskursusesse – nimelt seetõttu, et nii lääne kui ka eesti kultuuriruumis tuli käibele postdramaatilise teatri mõiste (Hans-Thies Lehmanni monograafia „Postdramatisches Theater” ilmus 1999. aastal). Võib tähele panna, et lääne teatridiskursuses kasutatakse postmodernismi mõistet 21. sajandil varasemast harvemini, sest paljut sellest, mida ta hõlmab, sisaldab postdramaatilise teatri mõiste (Allain, Harvie 2014: 233) – mille eeliseks on teatrispetsiifilisus ja selgelt esteetiline probleemipüstitus. Vaevalt kodunenud, peitus postmodernistlik teater postdramaatilise teatri maski taha. 21. sajandi teatri ajaloostamise lugu on juba hoopis teine lugu.

KIRJANDUS

- Allain, Paul; Harvie, Jen 2014. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. 2nd ed. London, New York: Routledge.
- Annus, Epp 2000. Postmodernism kui hilissotsialismi kultuuriloo. – Keel ja Kirjandus 11, 769–780.
- Auslander, Philip 1997. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London, New York: Routledge.
- Connor, Steven 1997. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford [etc]: Blackwell.
- Epner, Luule 1999. Mati Undi lavailmad. – Teatrielu '98. Tallinn: Eesti Teatriliit, 86–110.
- Epner, Luule 2014. Von Krahli teater – postmodernne alternatiivteater? – Jim Ashilevi, Valle-Sten Maiste (koost.), Žilett. *Monoloogid ja dialoogid ajastuväärilisest teatrist*. Tallinn: Von Krahli Teater, 68–80.

- Epner, Luule 2018. Mängitud maailmad. Heuremata. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Garancis, Kristiina 1997. Peeter Jalakas otsib Püha Graali. – Sirp, 12. september.
- Goodall, Jane 1993. Postmodernism and the Discipline of Drama/Theater Studies. – American Studies International 31, 2, 24–30.
- Hetkeseis 1987 = Hetkeseis: veebruar 1987. – Vikerkaar 7, 94–96.
- Heinapuu, Andres 1988. Puškin on surnud! – Teater. Muusika. Kino 3, 44–53.
- Heinsalu, Rein 1989. Vaimustus kurvast kalast. – Reede, 1. detsember.
- Heinsalu, Rein 2015. Postmodernistlikke jooni eesti noore režissuuri lavastustes 1969–1975. – Methis 15, 82–101.
- Hutcheon, Linda 1988. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York, London: Routledge.
- Härm, Anders 2023. Allumatud kehad: radikaalsed performatiivsed praktikad 20. ja 21. sajandi kunstis ja kultuuris. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus.
- Jalakas, Peeter 1999. Postmodernism?! Mis see küll on? – Postimees: Arter, 4. detsember.
- Karro, Tõnu 1987. Vabavormis „Vanemuisest”. – Sirp ja Vasar, 7. august.
- Kellner, Douglas 2007. Reappraising the Postmodern: Novelties, Mapping and Historical Narratives. – Pelagia Goulimari (ed.), Postmodernism. What Moment? Manchester, New York: Manchester University Press, 102–126.
- Kennedy, Michael D. 2002. Cultural Formations of Postcommunism: Emancipation, Transition, Nation, and War. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Kolk, Madis 2011. Eesti teater 21. sajandil. – Vikerkaar 4–5, 137–141.
- Lauristin, Marju 1997. Contexts of Transition. – Marju Lauristin, Peeter Vihalemm, Karl Erik Rosengren, Lennart Weibull (eds.), Return to the Western World. Tartu: Tartu University Press, 25–40.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter 1997. Recent Historical Developments in Estonia: Three Stages of Transition (1987–1997). – Marju Lauristin, Peeter Vihalemm, Karl Erik Rosengren, Lennart Weibull (eds.), Return to the Western World. Tartu: Tartu University Press, 73–126.

- Lotman, Mihhail 1990. Hilisõhtune kuninglik *comelopard*. – Teater. Muusika. Kino 10, 78–81.
- Maiste, Valle-Sten 2001. Poolteist mõtet teatrist ja teooriast. – Teatrielu 2000. Tallinn: Eesti Teatriliit, 114–121.
- Noor režissuur 1996 = Noor režissuur – kas astub kandadele? – Teater. Muusika Kino 10, 23–38.
- Pavis, Patrice 1992. Theatre at the Crossroads of Culture. London, New York: Routledge.
- Pavis, Patrice 1998. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press.
- Raud, Rein 2013. Mis on kultuur? Sissejuhatus kultuuriteooriasse. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Ruus, Katrin 2005. Von Krahli teatri arengulugu. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool. Tartu.
- Rähesoo, Jaak 1990. „Baltoscandal ’90”. – Reede, 13. juuli.
- Rähesoo, Jaak. 2011. Eesti teater. Ülevaate teos. 1. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Zeltiņa, Guna (koost.) 2012. Theatre in Latvia. Riga: Institute of Literature, Folklore and Art.
- Tomberg, Jaak, ilmumas 2025. The End of History at the Beginning of History. On the Peculiarity of Postmodernism in Post-Soviet Estonia.
- Tuumalu, Tiit 2012. „Seenelkäigu” ukse taga seisavad festivalid pikas järjekorras. [Intervjuu Toomas Hussariga.] – Postimees, 20. september.
- Unt, Mati 2001. Teatrist ja uususest. – Teatrielu 2000. Tallinn: Eesti Teatriliit, 122–127.
- Unt, Mati 2002. Abielumõrva lavastaja. [Intervjuu Marko Mägile.] – Eesti Ekspress: Areen, 25. aprill.
- Viires, Piret 2006. Postmodernism eesti kirjanduskultuuris. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 5. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Visnap, Margot 1998. Hamlet Undi kastmes. – Teater. Muusika. Kino 1, 32–35.
- Von Krahli teater. <https://www.vonkrahli.ee/info/missioon> (11.11.2024).
- Õun, Mats 1996. Maailmavalust kantud mikstuur. – Kultuurileht, 23. veebruar.

SUMMARY

POSTMODERNISM IN THE ESTONIAN THEATRE IN THE TRANSITION PERIOD

The article gives an overview of the emergence of postmodern aesthetics in the Estonian theatre and the response it received in the theatre discourse during the transitional period. The postmodernisation of different arts occurred at various speeds and in a different scope. In the Estonian theatre, postmodernism was less pronounced than in other arts, being limited to individual directors and theatre groups. Postmodern aesthetics and the worldview that carried them permeated the Estonian theatre mainly through non-state theatre groups operating outside the state theatre system. The article first examines the short-lived theatre groups created in the late 1980s, such as Gregor and Ruto Killakund. It then focuses on the Von Krahle Theatre, founded in 1992 as the first Estonian private theatre, led by Peeter Jalakas. The article also analyses the postmodernist features of the productions of Mati Unt and Evald Hermaküla, directors who worked in state theatres.

In general, postmodernism emerged in the Estonian theatre in the 1990s (although it did not become mainstream) and began to influence theatre aesthetics more strongly in the early 21st century. However, the theories of postmodernism did not take root in the theatre discourse. This developmental inertia is usually explained by the theatre's institutionalism and the resulting dependence on audiences. The individual Estonian leading directors' choices contributed to this, as well as a very weak conceptualisation of postmodernism in the theatre criticism of the time. The styles that were alternative to the mainstream were accepted in post-Soviet theatre discourse but were described as peripheral, largely because the private theatres of the 1990s were placed in the context of amateur theatre. The synchronic criticism constructed the theatrical canon based on state theatres, and therefore, postmodernist features in the Estonian transitional theatre have remained in the background.

Keywords: postmodernism, Estonian contemporary theatre, Estonian theatre discourse, Von Krahle Theatre, Peeter Jalakas, Evald Hermaküla, Mati Unt

HAIGUSE TEMAATIKA JA METAFLOORIKA MADIS KÕIVU DRAMATURGIAS

Piret Kruuspere

Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Ülevaade. Käsitlen eesti kirjaniku, füüsiku ja filosoofi Madis Kõivu (1929–2015) näidendeid – koos põigetega tema proosas ja esseistikasse –, vaadeldes neid ühelt poolt autobiograafilises ja teisalt ühiskondlik-poliitilises, täpsemalt siirdeajastu kontekstis. Keskendun põhiliselt 1990. aastatel teatrilavale jõudnud draamaloomingule ning analüüsin haiguse temaatikat (tiisikus, neurootilised vaevused) ja sellega liituvaid motiive (kehalisus, puue, invaliidsus, trauma, hirm), samuti metafoorseid haigusnähte (iiveldus jms). Tekstide lähilugemisele lisaks olen toetunud käsitlustele, mis vaatlevad haigustele omistatud kultuurilisi tähendusi (sh stereotüüpe) ja haigustega seotud metafoorikat, samuti uurimustele haiguse kujutamisest ja tähendusest eesti kirjanike elu- ja loomeloos. Näitan, kuidas Madis Kõiv on haiguse temaatika ja metafoorika kaudu isikupärasel moel avardanud ja süvendanud meie rahvusliku mineviku ja (traumaatilise) ühismälu mõtestamist-tõlgendamist algupärase dramaturgias ja teatrilaval.¹

Võttesõnad: Madis Kõiv, eesti näitekirjandus, siirdeaeg, rahvuslik ajalugu, traumaatiline mälu, haigus, puue, kehalisus

Sissejuhatuseks

Madis Kõivu avastamine ja lavastamine eesti teatris langes suuresti 1980. aastate lõpus alanud ja 2000. aastate alguseni kestnud siirdeajastu keskmesse, resoneerides siirdekultuurile omaseks peetud

¹ Siinse artikli aluseks on ettekanne „Haigus kui nähtus ja metafoor Madis Kõivu dramaturgias” A. H. Tammsaare muuseumi 11. sügiskonverentsil „Kirjandus ja haigus” (30.11.2015) ning sama teksti laiendatud versioon ettekandena Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse seminaril (10.11.2017).

dünaamilisusega.² Siirdekultuuris on toodud esile eri kunstides omaks võetud uusi mõtteviise, katsetamist uute esteetikatega ja piiride kompamist, samuti eripärast ajataju: „aeg on sündmustest tihe ning samas vastuoludest pingestatud” (Epner, Viires 2021: 8). Kõnekas on osutus teatavale diskrepantsile: „Siirdeühiskonnas on ühiskonnas valitsevate väärtuste ja reaalse elu kooskõla häiritud, sest materiaalne ja sotsiaalne keskkond areneb ühtede reeglite järgi, kultuurilised arusaamad, tõlgendusmallid ja väärtushinnangud aga on pärit hoopis teistsugusest kontekstist. [...] 1990. aastate globaalne postindustriaalne kultuur ei sobi kokku siirdeühiskondade hilinenud modernismipüüdlustega ja „laulva revolutsiooni” rahvusriiklike aadetega” (Lauristin, Vihalemm 1998: 906–907).

Teatri puhul on ühest sotsiaal-kultuurilisest ajajärgust teise ülemineku algus dateeritud 1987.–1988. aastaga: nõukogulikud kontrollmehhanismid hääbusid, teatrimaastikule ilmusid vabatrupid, kusjuures riiklik repertuaariteatrite süsteem jäi püsima. 1990ndate algusaastatel kahanes ootamatult järsult publiku hulk. Kümnevdivahetusel eriti hoogsalt tekkinud loomekooslused ja alates 1990. aastate keskpaigast aktiveerunud suveteater tõid kaasa uuslavastuste arvu märgatava kasvu; kümnendit iseloomustavad ka meelelahutusteatri taassünd ja publiku diferentseerumine. Üldiselt säilis 1990ndatel järjepidevus murrangueelse eesti teatriga ja teatrisüsteemi ei tabanud sedalaadi katkestused nagu näiteks filmi- ja visuaalkunsti. (Epner 2016: 24–26) 1990ndate teatripildis ei paistnud veel silma suuri temaatilisi ega stiililisi murranguid, ent kindlasti oli muutunud lavakunsti asend ühiskonnas: aegamööda kippus teater minetama senise vaimse liidri või vaikse vastupanu ärgitaja staatust.

Juba 1980. aastate lõpus hakkas poliitilist maiku päevakajateater taanduma ja lavadel kasvama esteetilis-subtiilsem alge (Luik 1987);

² 1990. aastatel jõudis publikuni 13 Kõivu lavatõlgendust. Siinkohal peab märkima, et mitu näidendit on algselt – enamasti käsikirjalistena – pärit (palju) varasemast ajast ja jõudnud sageli trükki mõnevõrra hiljem kui lavale. Eesti kultuuriruumi ilmusid need aga olulise fenomenina kõnealusel kümnendil.

1990. aastatel näis eesti teater eelistavat ühiskondlikele probleemidele ja argielu reaalsusele pigem abstraktseid ja subjektiivseid teemasid (Rähesoo 2000b: 14). Kunstilise peavooluna jätkus stiil, mida Luule Epner (2016: 28) on iseloomustanud kui modernrealismi, st metafooriteatri mõjul sündinud lavaliste kujunditega rikastatud psühholoogiline realism. Varasemast, üldjoontes võrdväärse kunstilise tasemega teatripildist joonistusid 1990ndatel välja Eesti Draamateater ja Tallinna Linnateater, kus olulisemate lavastajatena kerkisid esile vastavalt Priit Pedajas ja Elmo Nüganen. Tegusalt jätkasid eesti teatris tollal ka Mikk Mikiver, Mati Unt, Jaan Tooming, Merle Karusoo jt. 1980.–1990. aastate vahetusest alates võis näha noorema režipõlvkonna pealekasvu.³

Samas hakkas 1990ndatel uut elujõudu koguma kümnendivahe- tusel peaaegu varjusurma langenud eesti algupärane näitekirjandus, mille esinimeks kujunes Madis Kõiv, laval enamasti Priit Pedajase kongeniaalsetes tõlgendustes.⁴ Kõivule sekundeerisid autoritena Jaan Kruusvall ja Merle Karusoo (viimane eriti oma elulugude- või mäluteatriga), debütantidena kogusid populaarsust Andrus Kivirähk, Jaan Tätt ja Mart Kivastik. Silma torkas ka teatritegijate endi elav lavatekstiloom.⁵ Võrreldes 1980ndatega, kui eesti draama ja teater tegelesid innukalt rahvusliku ajaloo, mälu ja identiteedi temaatikaga, seda tolele ajale omaselt tihti paatoslikkusega tempides, leidsid nimetatud teemad 1990. aastatel tunduvalt mitmeplaanilisema (eneseiroonilise, retrospektiivse, unenäolise, (auto)bio- graafilise) käsitluse. Rõhk nihkus pigem mäletamise valule, mälu fragmentaarsusele, valikulisusele ja suhtelisusele. Just Madis Kõivu

³ Põhjaliku ülevaate 1990.–2000. aastate eesti teatri arengutest pakub Luule Epneri artikkel „Pildi kokkupanek. Nüüdisteatri kaks aastakümnet” (vt Epner 2016).

⁴ 1990ndatel tõi Pedajas Eesti Draamateatris lavale kuus Madis Kõivu teost. Sel kümnendil lavastasid Kõivu näidendeid eri teatrites veel Jüri Lumiste, Ingo Normet, Raivo Adlas, Mikk Mikiver, Ain Mäeots, Taago Tubin ja Tõnu Lensment; lisaks jõudis raadioetrisse paar kuuldemängu.

⁵ Vaatlusaluse kümnendi algupärase näitekirjanduse üldpilti olen analüüsinud artiklis „Maastik Kõivust Õunapuuni ja Undist Unduskini. Eesti näitekirjandus üheksa- kümnendatel” (vt Kruuspere 2000).

draamaloomingus (kõivulikus mäluteatris) põimuvad rahvuslik mälu ja ajalugu tihedamalt eksistentsiaalsete küsimustega.⁶ Samas hakkas sel kümnendil ühisminevikulistele painetele langema tragi-koomilist valgust⁷ ning seda näeb ka Kõivu draamaloomingus.

Haigus kui eksistentsiaalne teema

„Haigus on elu ööpool, rängem kodakondsus. Kõigil, kes sünnivad, on kahekordne kodakondsus, tervete kuningriigis ja haigete kuningriigis,” on tõdenud intellektuaal, kirjanik ja kultuurikriitik Susan Sontag (2002: 7). Haigus on ühtaegu meditsiiniline (bioloogilis-meditsiiniline, bioloogilis-psühholoogiline) ja kultuuriline (sotsiaal-kultuuriline) nähtus. Tänapäeva meditsiiniajaloos on haiguse kontseptsiooni alusena hakanud domineerima biomeditsiiniline, nii bioloogiat kui ka psühholoogiat hõlmav mudel, mille puhul nähakse haigusel kaht tunnust: bioloogilist ja/või psühholoogilist protsessi ning sellest tulenevat psühhosotsiaalset kogemust ja tähendust inimesele. Viimati mainitu seostub aga üldise sotsiaal-kultuurilise situatsiooniga, mh kultuuritausta ja traditsioonide, samuti kultuuriliste ja sotsiaalsete reageeringutega haigustele. (Torp-Kõivupuu 2007: 812)

Susan Sontag on uurinud metafoore, mis määratlevad haigusi ja haigestumise kogemust, analüüsides ühtlasi haigustele omistatud kultuurilisi tähendusi. Haiguse metafooriks muutumise mehhanismi selgitab ta nõnda: iga haigus, mille põhjused on ebaselged ja millel pole tõhusat ravi, kaldub omandama tähendusrikkust: haigusega samastatakse kõige kardetumaid seiku ning kui haigus muutub

⁶ Tõuke haiguse temaatikaga tegelemiseks andis mulle Merle Karusoo dokumentaalne „Haigete laste vanemad” (laval 1988, trükkis 2008), mis kujutab endast vaimse puudega lapse ema monoloogi. Eesti Draamateatri väikeses saalis sündinud lavastuse puhul nägi kaasaegne arvustus kujundlikku paralleeli haige rahvaga (Mikkil 1988). Samas räägiti lavastuses ja kriitikas teemal, mis oli nõukogude ühiskonnas aastakümneid maha vaikutud.

⁷ Esimesena käsitles rahvuslikku ajalootraagikat koomilis-absurdsemas võtmes Rein Saluri ühe eesti talupere küüditamist kujutavas näidendis „Minek” (laval 1988, trükkis 1989).

seeläbi metafooriks, surutakse see koondatud negatiivsus – haigust metafoorina kasutades – peale ka muudele nähtustele; nii muutub haigus omadussõnaliseks ja midagi haigusega võrreldes võimendub ka see, võrreldav, eemaletõukavaks. (Sontag 2002: 58)⁸ Sontag lahkab eri ajastutel levinud ja ka mõneti teisenenud stereotüüpseid kujutlusi, eeskätt tuberkuloosi ja vähktõve näitel. Nii osutab ta hingehaiguseks peetud tuberkuloosi romantiseeritusele ja mütologiseeritusele ning näitab, kuidas vähki on tõlgendatud pigem keha haiguse, demonliku haiguse või isegi karistusena (Sontag 2002). Eesti folkloristi ja kultuuriloolase Marju Kõivupuu sõnul, kes on vaadelnud haigust kui staatusesümbolit (Torp-Kõivupuu 2007), hoitakse kollektiivses mälus alal mingite haigustega seotud arhetüüpeid uskumusi, eelarvamusi ja hirme (sh kogukonnannarratiive) ning neist tulenevaid käitumismudeleid. Haigused, mille põhjused on ebaselged ning millel pole kiiret mõjusat ravi, ei toimi pelgalt metafoorsete kujundite toitepinnasena, vaid hoiavad elus meditsiinipärimust (Kõivupuu 2014: 121).

Tuues näiteid haiguse temaatikast ja metafoorikast kirjanduses ja kunstis, mainib Sontag (2002) näitekirjanikest Shakespeare'i, Ibsenit ja O'Neillit. Lisada võime Tennessee Williamsi, William Gibsoni, Brian Frieli jpt nimesid; ka eesti näitekirjandusest leiab vastavaid autoreid ja teoseid – alates Bernard Kangro pagulasdraamast „Linnuaiad” ja Juhan Smuuli ebahaige-versioonist „Polkovniku lesk” kuni Andrus Kivirähki loominguni (nt „Aabitsa kukk”, „Adolf Rühka lühikene elu”).⁹

Isikliku haiguskogemuse mõjukust eesti naiskirjanike elu- ja loomeloos on käsitlenud kirjandusuurija Eve Annuk. Kirjaniku ja ajakirjaniku Lilli Suburgi (1841–1923) loomingus haigus(ed) ei

⁸ Haiguskujundeid pruugitakse tihti ühiskondliku korra arvustamiseks (*haige ühiskond*), kuid haiguseks või haiglaseks võidakse tembeldata ka taunitavaks peetavaid nähtusi (*haige kirjandus*) või isikuomadusi (*haiglane kalduvus*, *haiglaselt kõhn*, *meestehaige*) (Torp-Kõivupuu 2007: 841).

⁹ Vaadeldes eesti kirjandust laiemalt, võib haiguste kajastusi leida veel mitme autori sulest (A. H. Tammsaare, August Mälk, Valev Uibopuu, Aadu Hint, Jaan Kross jt).

kajastu, ent tema biograafia annab tunnistust sellest, kuidas vaimne (pedagoogiline) töö ja selle kõrval kirjanduslik eneseväljendus (jutulooming, mälestused) aitasid üle saada kehalistest vaevustest ja piirangutest ning andsid elule uue perspektiivi (Annuk 2016: 546). Noorelt tuberkuloosi surnud poetessi Ilmi Kolla (1933–1954) elu ja loomingu, nii tema luule kui ka kirjavahetuse käsitlusse on mõjuvalt kaasatud nüüdiskultuurile laiemalt omane autobiograafiline, isiklikke haiguskogemusi vahendav aspekt (Annuk 2004; Annuk 2010); ka Suburgi-uurimuses on üheks allikaks olnud kirjaniku päevik (Annuk 2016). Annuk on rakendanud ka patograafia ja Thomas G. Couserilt laenatud autopatograafia mõisteid (Couser 1999), mille kasutamise võimalust Kõivu loomingu käsitluses kaalume edaspidi.¹⁰

Madis Kõivu juhtum I: „Tagasitulek isa juurde”

Küsigem, kuhu asetub haiguse teema ja metafoorika Madis Kõivu (draama)loomingus ja kuidas see suhestub nii tema isikuloole kui ka ajastu ühiskondlik-poliitiliste hoovuste, sealhulgas rahvusliku ühismäluga. Senistes põhjalikes Kõivu loomingu käsitlustes (Rähesoo 1999; Rähesoo 2000a; Epner 2018: 61–136; Saro 2004b jt) pole haiguse temaatikale kuigi palju tähelepanu pööratud.

Kõivu näidenditest tõuseb siinse teemaasetuse seisukohalt esile „Tagasitulek isa juurde” (laval 1993, trükkis 1997), kus haiguse teema ja metafoorid toimivad mõjuvalt eri tasanditel ja vaatenurkadest. Kõivu proosaloomingust peatun allpool pikemalt jutustusel „Juhutum” (Kõiv 2009a). Mõlemad tekstid tõukuvad enamal või vähemal määral autobiograafilistest seikadest. Osutagem kõigepealt sellele, kuidas noorema venna Antsu haigestumine 1944. aasta sügisel otsekui lõikas läbi senise elu. Tegu polnud mitte Kõivu enda haigusega

¹⁰ Meditsiinilises diskursuses tähistab *patograafia* uurimust, mis käsitleb haiguse mõju inimese elule ja tervisele, autobiograafiauuringutes on seda aga kasutatud haiguskujutuste tähistamiseks ning käsitletud autobiograafia alaanrina (Annuk 2010: 40); *autopatograafia* omakorda tähistab autobiograafilisi, haigust või puuet kujutavaid narratiive (Couser 1999: 164).

ega ka pereliikme meditsiinilises mõttes fataalse tõvega, küll aga haiguse kui ootamatu ja paratamatu takistusega toona 14-aastase Madis Kõivu ning ta ema ja venna põgenemisteel, mis pidi nad viima Eestist üle Läänemere vabasse maailma, kuhu pereisa oli juba varem pagenud. Madis Kõiv on end ühes usutluses määratlenud kahe elu invaliidina: „... sõda puudutas mind väga. Minul on nii-sugune tunne, et minul on kaks elu. Kaks täiesti erinevat elu. [...] Ma olengi selle kahe eluga elanud ja ma olen selle kahe elu invaliid.¹¹ See teine, mis säält tuli pärast sõda, see ei olnud enam selle eelmisega üldse seotud. [...] .. mul oli see asi, et isa läks ära. Me pidime kõik minema, aga mul jäi vend haigeks äraminemise peal. Väga raskest haigeks. Jäime kinni ja pidama ja ei saanud ära” (Kõiv 1991b: 5). Sellest samast luhtunud põgenemisloost, nagu ka oma kahest elust räägib Kõiv mitmel pool (vt Kõiv 1998a: 23; Kõiv 1998b: 54), samuti kajastub vend Antsu (kes kannab hilisemas lavaversioonis tegelaskuju nime Jaan) haigestumine episoodiliselt näidendis „Tagasitulek isa juurde” (Kõiv 1997: 174–176). Mälestustesarja „Studia memoriae” kuuenda osa „Suvi Pääbul ja kinnijooks Raplas” (Kõiv 2009c) lõpus annab autor tekstikatkenditena sõna ka vend Antsule, kelle meenutuslik kommentaar lisab nii eelmainitud näidendile kui ka Kõivude perekonnaloole veel ühe isikliku tunnetusvarjundi või tähendusmõõtme: sõja valulik-absurdne, seejuures aastaid kestnud mõju inimestele, antud juhul vendade lähisuhtele.¹² Madis Kõivu jaoks oleks venna ränk haigestumine olnud otsekui määravalt seotud tema enda (hingelis-vaimse) invaliidistumise või omamoodi identiteedipuudega. Kuigi hüpoteetiliselt võis põhjuseks olla pigem isa ja ühtlasi

¹¹ Meenutagem Susan Sontagi varem tsiteeritud mõttekäiku, mis puudutab kõigi elavate n-ö topeltkodakondsust.

¹² „... solvang, pettumus, äng või midagi taolist ei lubanud tal andestada oma isale, samuti nagu minulegi, kes tegi tema arvates „tänu” oma haigusele ärasõidu võimatuks. (Haigeks jäin ma siis, kui igasugune põgenemine oli juba täiesti võimatu.) [...] Minule siiski vist andestas – pärast kümme aasta pikkust sallimatust,” tõdeb Ants Kõiv (Kõiv 2009c: 316) Ka siis, kui läände pagenud isa 1958. aastal endast, kuigi valenime all, märku andis, ei soostunud Madis kunagi lugema isa kirju vennale ega ise isale kirjutama.

isikliku tulevikuperspektiivi kaotamise määratu valu – lein, mis teatavasti võib samuti olla haiguste tekke või ägenemise põhjuseks.

Viieosalise näidendi „Tagasitulek isa juurde” kolmanda pooltunni äreva atmosfääriga haiguse-stseeni eeltaktina toob Kõiv juba üsna näidendi alguses remarkteksti kuuldelise katke hingamisest: „Magaja sügavas hingamises ei ole siiski rahu”, aeg-ajalt näib olevat hingamisega raskusi (Kõiv 1997: 152). Rahutu, otsekui takistatud hingamise motiiv esineb mitmel pool mujalgi. Kõivu dramaturgias kohtab üldse palju auditiivseid kujundeid, mispuhul tekib paralleel näiteks Samuel Beckett'i dramaturgilise võttestikuga. Venna haigestumisest tingitud saatuslikele tagajärgedele viitab „Tagasitulekus isa juurde” ka n-ö prospektiiv (eelteadmus), mis on taas üks kirjanikule omaseid võtteid: nimelt nendib Ants/Jaan viienda pooltunni lõpus läbi naeru ülejäänud pereliikmetele: „Mina jään ju haigeks ja me ei pääse kuhugi” (Kõiv 1997: 222).

„Tagasitulekus isa juurde” pean tähenduslikuks eeskätt Ema monoloogi, mis Priit Pedajase lavastuses Eesti Draamateatris (1993) kõlas Kersti Kreismanni esituses¹³ ning milles Ema viitab eestlaste ühistele kollektiivsetele-kogukondlikele tõbedele ja epideemiatele.¹⁴ Haigused paigutuvad näidendis metafoorina, kujundliku üldistusena Eesti ajaloo kataklüsmide, nn saatuslike aastarvude (1939, 1941, 1944, 1949) konteksti: „Ja see nelikümmend neli [...] on meil kõigil seljas, matab meid kõiki ühtemoodi, ja kellestki ei lähe ta mööda, ja kõik, kõik viimseni [...] on temast haiged. Meil ei ole muid haigusi antudki kui ainult epideemiad. Tuleb üks neljakümne esimene või neljakümne neljas ja trügib sisse ja muudab naljaks või mõttetuseks või jaburduseks kõik meie omad isiklikud ja erilised

¹³ Külalislavastaja Adolf Šapiro käe all sündinud lavastuses Tallinna Linnateatris (2015) mängis Ema rolli Anne Reemann.

¹⁴ Võimaliku assotsiatsioonina osutagem keskaegsetele käsitustele haigustest, mispuhul arvati, et ka juhul, kui need tabavad üksikisikut, painavad tõved needusena siiski tervet kogukonda (Gonzales 1997: 1917). Meditsiini- ja kultuuriajalooist võib leida teooriaid, mis omistavad ühele või teisele rassile või rahvusele teatud (endeemilisi) haigusi (Kõivupuu 2014: 118).

õnned ja õnnetused. Kõik me jõuame ühel ajal ühte ja samma kohta nagu loomakari” (Kõiv 1997: 204).

Ema emotsionaalset väljapurret võib tõlgendada omalaadse variatsioonina kogukondlikust narratiivist. Pangem tähele tekstilõigu lõppu, kus kõlab määratlus „nagu loomakari”. Vaid pisut hiljem jätkab Ema veel tugevama tundeplahvatusena, remargi järgi lausa karjades: „Jätke järgi, jätke järgi oma viied, neljateistkümned, üheksateistkümned, neljakümned, neljakümne esimesed, neljakümne neljandad, neljakümne üheksandad, jumala pärast, jätke järgi see numbrite ettelugemine, rääkige midagi muud! [...] Mis te kooserdate ringi nagu vasikad, numbrid kõrvades. Mul hakkab pööritama nendest” (Kõiv 1997: 204–205). Siin näeme võrdlust nummerdatud vasikatega. On väidetud, et kõige hirmutavamad ongi läbi aegade olnud need haigused, mida tajutakse mitte lihtsalt surmavana, vaid sõna otseses mõttes dehumaniseerivana (Kõivupuu 2014: 118). Ema monoloogis heiestub protest just säärase inimväärikust alandavate, ajaloolis-poliitilistest tähendustest laetud „tõbede” vastu. Analüüsisdes poliitikategurite mõju inimeste hingeseisundeile, on arst Heino Noor väitnud, et nõukogudeaegses Eestis tekitati vaimsele tervisele tõsiseid rikkeid, mida tuleks käsitleda genotsiidile omaste kahjustustena. Loetledes toonase elukeskkonna poliitilist ja psühholoogilist saastumist iseloomustanud tegureid – üleindustrialiseerimine ja linnastumine, venestamispoliitika, isiksuse ja rahvusliku identiteedi hävitamine –, toob ta muu hulgas esile ka totaalse jälitus- ja pealekaebamissüsteemi juurutamise ning „rahvusetu, jumalata ja isiku-pärata kariinimese” kujundamise. (Noor 1994: 1847, 1854–1855)

Seesama painav mõte ühisest rahvuslikust-haiguslikust determineeritusest, mis kannab Ema monoloogi ja osutab teravale vastandusele (privaatne vs. kollektiivne), valgatab ka Kõivu esseistikas. Juba essee „Schopenhauerlikud anamneesid” pealkiri on mitmetähenduslik. Ühelt poolt on platonlik *anamnēsis* tõlgendatav kui mälestus teadmisesest, mis on arvatavasti omandatud eelmises elus. Aga mälu, uni, järjepidev pärimine tähenduse järele – kõik need on Kõivu loomingule olemuslikud jooned. Teisalt, meditsiinilises

kontekstis tähistab anamnees haiguse eellugu, st patsiendi küsitlomisel kogutud andmeid, mille alusel pannakse esmane diagnoos. Mainitud essees kirjutab Kõiv: „... olime „too põlvkond” ja kõik koos ja ühiselt ühte vormi ja aega asetatud ja pidime end ka sellistena tundma. Pidime olema 48. aasta mehed ja mingit väljaastumist sellest kastist meile ei lubata. Me oleme kollektiivselt määratud, sest kollektiivne tingitus on paraku ikka meie saatust. [...] Me ei saanud olla üksikud, sest meil oli ühine aeg .. [...] Ja peale kõige pidime põdema kopsutuberkuloosi [...], oli noorte-meeste-tiisikuse aeg ja rohkem kui neisse suurtesse tuulest toodud hädadesse surime me temasse ..” (Kõiv 2005: 110).¹⁵ Siin konkretiseeruvad kujundlikud, anonüümsed kollektiivsed haigused-epideemiad kindla nimega tõveks – tuberkuloosiks ehk tiisikuseks, mida on läbi aegade käsitletud kahetähendusliku metafoorina, nii nuhtluse kui ka rafineerituse võrdkujuna (Sontag 2002: 61). Selle haigusega seotud motiivide juurde Kõivu näidendites pöördume veel tagasi.

„Tagasituleku isa juurde” teises eeltoodud monoloogilõigus paiskab Ema saatuslike aastaarvude kohta välja, et tal „hakkab pööritama nendest” (Kõiv 1997: 205). Iivelduse, samuti oksendamise motiivi/metafoori võib Kõivu loomingus lähilugemisel märgata päris paljudes eri laadi ja žanri kuuluvates teostes. Osutagem esmalt taas „Tagasitulekule isa juurde”, kus iiveldushoog, mis võib viia ka oksendamiseni, kimbutab näidendi protagonist, Tulijat seoses hirmu ja/või äratundmisega – sagedamini Isa, ent vahel ka Ema eemalolekust või äkilisest lahkumisest. Siinjuures muutuvad tähenduslikuks ka eluruumi piiravad kinnised ukse-aknad, mis võivad Tulijas lausa paa-nikat tekitada: „Uks on kinni, ei tule lahti. // TULIJA tõmbab kõve-mini. // Uks avaneb, TULIJA jääb uksele seisma, uksest voolab sisse tühjus nagu okse. // TULIJA vaatab abiotsivalt ringi, paneb käe suu ette, jookseb rõduuksele, oksendab” (Kõiv 1997: 209). Teisal imub

¹⁵ Sama üldistust, mis siinkohal puudutab kollektiivset neuroosi, varieerib Kõiv ka ühes usutluses: „Me oleme mingisugused kodukäijad, sõjaaja kodukäijad. Meil ei ole kunagi kindel, et ei ole sõda. [...] .. kuidas on üldse võimalik niisuguses neurootilises olukorras elada” (Kõiv 1998b: 55).

kõrvaltoast, läbi avatud ukse „kollakas-punane pilkuv valgus võõra muusikaga – midagi oksenduseni ameerikalikku” (Kõiv 1997: 172); selles võib aimata viidet Isa võimalikule liiderlikkusele, reetlikkusele Ema suhtes, mida Ema on varem vihjamisi mõista andnud.¹⁶

„Tagasituleku isa juurde” viimase veerandtunni ja kogu näidendi lõpetab stseen kalasupi rödu kaudu väljaviskamisest. Teenijanna Hermine on keetnud supi latikast. Isa, kellele selline seik kuidagi pähe ei mahu – „Ta teeb latikast supi!” –, annab umbmäärase korralduse: „Visake see supp välja, kuulete, visake see supp aknast välja!” Seepeale, kesk suurt segadust ja hõikumist, täidabki vend (Jaan) vallatul moel Isa korralduse, visates supi rōdult alla (Kõiv 1997: 227–228). Jaak Rähesoo (2000a: 1378) on seda stseeni tõlgendanud lepitava žestina. Küsida võime aga ka hoopis nii: kui Kõiv üpriski sageli isikustab nii ruumi (näiteks näidendis „Finis nihili”: „Tuba, mis on jäänud üksi, näitab ärevuse märke.” – Kõiv 2010: 178) kui ka aega („Tagasitulekus isa juurde”: „hetkeks näib aegki rahunevat” – Kõiv 1997: 156), kas sel juhul ei võiks kalasupi, st toidu toast, st eluruumist välja viskamist-heitmist näidendis, mida läbivalt struktureerivad sellised motiivid nagu haigus või iiveldus või mingi üldisem palavikuline paine, võrdsustada sümboolselt millegi keha jaoks ebameeldiva, häiriva väljaoksendamisega? Ehk võib selles näha kergendust, sealhulgas toksilistest ainetest vabanemist pakkuva protsessi, organismi enesepuhastuse võrdkuju? Ilmeka tähendusnüansi lisab seegi, et Tulija oli varem oksendanud just täpselt samas, otsekui eelaimuslikult märgitud kohas ehk rōduksel.

¹⁶ Nagu öeldud, esineb iivelduse-oksendamise motiive Kõivul sageli, ent selle reaktsiooni põhjused võivad olla küllaltki erinevad, vahel isegi diametraalselt: eri teostes mainitud kõogi- või toidulõhnad; vastumeelne töökoht ja -kohustus mälestustes „Vana kateeder” (Kõiv 2007b: 1910) või kokkupuude julgeolekuorganitega jutustuses „Juhtum” (Kõiv 2009a: 50). Samas võib ka mõni loetud raamat olla nii pillavalt hästi kirjutatud, et „ajas pööritama”, nagu on mainitud intervjuus Astrid Reinlale „Kõik inimesed haritakse kirjanikkudeks” (Kõiv 1991a: 86). Hilisemas näidendis „Lõputu kohvijoomine” (laval ja esmatrükkis 2008) omandab motiiv Kõivule mitteomaselt ühesea sotsiaalse tähendusvarjundi: „Eesti riik ajab mulle okse peale,” väidab kohvikus Kõrge naishääl (Kõiv 2009b: 300).

Madis Kõivu juhtum II: „Juhtum”

Kõige olemuslikuma, isiklikuma ja valulikuma tähenduse omandavad iiveldus ja oksendamisrefleks ning järgnev haigestumine Kõivu autobiograafilises jutustuses „Juhtum” (Kõiv 2009a). Selles kirjeldatakse traumaatilisi kogemusi kokkupuutumisest nõukogude julgeolekuorganitega, iseloomustades selle järelmõju psühhosomaatilise, neurootilise, lõplikult läbi põdemata ja välja ravimata haigusena, mille kohta Kõiv sedastab: „... pole tast kunagi rääkida tahtnud, pole rääkinudki. [...] Keel ei paindu sellest jutustama, kõht ei kannata, okse tuleb pääle. Ja nii ongi ta seniajani jäänud iseendale haudumiseks ja seedimiseks, kuigi seedimise lootustki pole. [...] ... juhtum ise kestab ja lõpeb alles minu surmaga” (Kõiv 2009a: 45). Kõiv kirjeldab „Juhtumis” julgeolekutöötaja ootamatut käiku tema töökohta Tõraveres (1961–1973 töötas Kõiv TA Füüsika ja Astronoomia Instituudis) millalgi aastatel 1963–1965, võttes toimunud vestluse kokku: minust taheti nuhki teha, mispeale „tuli jälestusele lisaks veel viha ja solvumine juurde” (Kõiv 2009a: 49). Minajutustajal ajab südame pahaks ka see, kui julgeolekumees kutsub ta järgmiseks korra „enda juurde”. „Mul tükkis selle jutu juures okse pääle [...] ... läksin siis tualetti ja oksendasin, vaatasin ennast peeglist ja mõtlesin: lõõn peegli puruks ja löikan killuga oma sooned läbi” (Kõiv 2009a: 50). Siinkohal osutagem väitele, et nõukogudeaegse Eesti ebasoodne psühhosotsiaalne ja poliitiline olukord mõjus sageli ka suitsiidikäitumuslikult (Noor 1994: 1848).¹⁷

„Juhtumis” tabab minajutustajat seejärel pöördumatu katsu-
muste jada: hirm, põgenemine Tartust ja Eestistki, talumatu ham-
bavalu, magamatus – kuni kõik päädib mäestikuhaigusega Pamii-
ris. Kõrgmäestiku sündroom ehk kõrgusehaigus tekib liiga järsul
mäkketõusul õhurõhu langedes ja hapniku osarõhu vähenedes;
sümptomiteks on muu hulgas kuiv köha (siinkohal tekib võrdlus
tiisikusega), hingeldus, peavalu ja pearinglus, mis omakorda viivad

¹⁷ Enesetapu motiivi kohtame Kõivul veel näiteks näidendis „Finis nihili”.

iivelduse ja oksendamiseni; võimalikud on ka kõnnaku- ja nägemishäired ning segasusseisundid.¹⁸ Kõiv ise on meenutanud toonast teravat külmatunnet, kaootilist südamepekslemist, nõrkuselainet, paanilist ja vastikut hirmu, isegi surmaeufooriat (Kõiv 2009a: 55). Tagasi kodus, püsis haigus omamoodi peitefaasis. Siinkohal ilmneb aga ka üks haigusseisundit tasakaalustav ja ajuti isegi leevendav autobiograafilis-loomelooline seik: „... kui tundsin, et risk läks väga suureks, hakkasin kritseldama dialoogi, mis mõjus nähtavasti rahustavalt ja pääd ei vaevanud, ja nii kirjutasin sel hilissügisel näitemängu „Castrozza”” (Kõiv 2009a: 58).

Seoseid haigusega leiab Kõivu loominguloost veel. Näiteks „hulluseks” tituleeritud näidendi „Peiarite õhtumängud” (laval 1997 pealkirja all „Peiarite õhtunäitus”, trükkis 2007) ajendiks olevat olnud 1950ndate lõpus gripihaigena kuulnud raadiosaade Soomest, kus oli jutuks pulm, mis pöördus tapluseks (Kõiv 1998a: 24). Või eneseirooniline tõdemus (diagnoos) „Juhtumist”, et kui julgeolek ei suutnud temast teha nuhki, muutus ta hoopis neurasteeniliseks grafomaaniks (Kõiv 2009a: 49). Või üldise loomeprotsessi võrdlemine oksendamisega Kõivu enda poolt – seda kuulsin esimest korda mitmes Pedajase Kõivu-lavastuses mänginud näitleja Andrus Vaarikult 1990ndate lõpus. Hiljem vastas mu asjakohase pärimise peale kirjaniku loomingut põhjalikult uurinud Aare Pilv: Kõivu sõnul olla „mingid ta tekstid [...] ilma komponeerimata otsekui paberile oksendatud, nii et ise ka kõike pärast välja ei loe” (Aare Pilve e-kiri artikli autorile 23.11.2015).

Pädevat abi sai Kõiv toona mitmete vintsutuste järel psühhiaater dr Jüri Saarmalt, kes päris temalt enne haiguse avaldumist kogetud võimalike tugevate psüühiliste läbielamiste kohta: nii selgus otsene seos KGB-kogemuse ja haigestumise vahel. Kõiv tõdeb, et haigus „jäi sisemusse pesitsema ja lõi aeg-ajalt uuesti välja ja nüüd need viimased kuus aastat olen „raske psüühilise puudega” inimene..” (Kõiv

¹⁸ Sama eluepisoodi kujutab Kõiv ka romaanis „Päev” (2004), mispuhul Arne Merilai on vaadelnud kirjaniku nn vomitiivset diskursust (Merilai 2005).

2009a: 60). „Juhtumis” viitab Kõiv seigale, et kui temalt päriti julgeolekus kirjanik Ain Kaalepi Werneri kohvikus käimiste kohta, siis tundus talle hiljem, nagu oleks ta Kaalepi kohta midagi liiast rääkinud, ning see vaevas teda rängalt ja kaua (Kõiv 2009a: 60–61).¹⁹

Lisanäiteid haiguse motiividest ja metafoorikast Kõivu näidendites

Haigustest kohtab Kõivu loomingus ilmselt kõige sagedamini tuberkuloosi ehk tiisikust. Ühe läbiva motiivina ilmneb see beckettlike allüüridega näidendis „Stseene saja-aastasest sõjast” (laval 1998, trükkis 2009), põimudes siin kõivuliku igikestva sõja kujundiga, üldise fataalselt tumemeelse atmosfääriga ning abstraktsevõitu tegelaskujude valdavalt apaatse ja passiivse seisundiga, aga seejuures siiski ka teatava erootilisuse²⁰ ning sellega omakorda seguneva agressiivsuse ja hüsteeriaga (vt Kõiv 2009b: 179–181). „Stseenides saja-aastasest sõjast” käib jutt kellestki Salmest, kes olla 1940ndate lõpus, „neljakümne kuuendal või seitsmendal” tiisikusse surnud. Autobiograafilise kommentaarina mõjub Kõivu meenutus, kuidas nad ema ja vennaga elasid pärast 1944. aasta luhtunud põgenemist Tartus kellegi tiisikusehaige korteris: „... kõik me tookord kartsime ka tiisikust. See oli aeg, kus inimesed surid tiisikusse. Tiisikusse suremine ja tolleaegne erootika – üldse kogu XIX sajandi erootika kuni Teise maailmasõja lõpuni on tiisikuse erootika. Kui te tuletate meelde seda Skandinaavia erootikat, mis on eriti terav, Munchi ja Hamsunit. Seal taga on tiisikus. Me olime kõik tiisikuse-eelses seisundis. See tuba oli ise nagu tiisikus .. [...] Ja siis see tiisikusehaige on sealt

¹⁹ 20. sajandi keskpaigast alates on kiiresti arenenud psühhosomaatiline meditsiini-suund, mis uurib kehaliste haiguste sõltuvust psüühilisest seisundist. Sageli võibki psüühilise või psühhosomaatilise haiguse taustaks olla teatav psüühiline süütunne.

²⁰ Tuberkuloosiga on melanhoolia kõrval seostatud ka kõrgenenud kirge ja seksuaalsust, millele viitab kas või tiisikushaige kurtisaani sage esinemine kirjanduses ja kujutatavas kunstis (Sontag 2002: 16, 24, 27), samuti suursugust ilu, mille näiteks on „haiglaslikult rambete” iluduste kujutamine prerafaellitide loomingus (Sontag 2002: 27).

laenatud, sealt toast” (Kõiv 1998b: 54). Määratlus „tuba nagu tiisikus” mõjub äärmiselt intrigeerivalt, kuna eluruumi samastatakse haigusega. Tiisikuse-motiive leiab ka näidendist „Finis nihili” (laval 2004, trükkis 2010), kus tegelaskõnes vilksatab korra võrdlus „haigus kui mälestus”: „... igivana haigus see tiisikus, peaaegu nagu ilus mälestus” (Kõiv 2010: 170), mis osutab üldlevinud minevikutavale tuberkuloosi romantiseerida.

Hullumeelsus on Kõivul samuti üpris sage kujund, ent selle üllatusväärtus pole enamasti kuigi suur. Tuberkuloosi ja hullumeelsust seob asjaolu, et haiged eraldatakse kogukonnast, sestap on mõlemat kutsutud omamoodi pagenduseks (Sontag 2002: 37). Nõukogude totalitaristliku süsteemi puhul näeme väärdunud seost psühhiaatriaga: teisitumõtlemit käsitleti haigusena, mille tulemuseks oli tihti füüsiline väljaarvamine ühiskonnast. Siit lähtuvalt kõlab kõnekalt repliik Kõivu kahasse Hando Runneliga sündinud näidendist „Küüni täitmine” (trükkis 1998, laval 1999)²¹: „Hullumeelsus on ka nakkushaigus” (Kõiv, Runnel 1998: 18). „Tagasitulekus isa juurde” purskab pahatihti agressiivsusele kalduv Isa vihahoos välja omaenda kodu võrdluse hullumajaga (Kõiv 1997: 163); näidendis „Finis nihili” mõjuvad intrigeerivalt korduvad viited ülakorrusel asuval salapärasele hullumajale, mille puhul jääbki õhku küsimus, kas tegemist on ravi- või kinnipidamisasutuse või hoopis omamoodi kloostriaga. Mitmes Kõivu (draama)tekstis kohtab osutusi ka sõjahüsteeriale või -hullusele.

Ajaloopööristes on eestlasi muu hulgas suuresti defineerinud märksõna „hirm”; see on ka üks olulisi tähenduslikke motiive eesti mäluteatris. Madis Kõiv on hirmutunnet lahanud isiklikul tasandil: „... kõik asjad, mida ma teen ja millega ma olen kokku puutunud, on seotud hirmuga. Ma kardan alatasa. Mul ei ole niisugust hetke, kus mul hirmu ei ole, nii et see on kohe niimoodi *a priori*” (Kõiv 1998a: 17). Seega aktualiseerub küsimus hirmust kui haigusest või

²¹ Esmalt ilmus näidend pseudonüümi Jaanus Andreus Nooremb all ajakirjas Looming (1978, 4).

haiguse vallandajast. Ühelt poolt võib kogeda ühiseid, kogukondlikke hirme, näiteks sõja ajal pommide all olevate või nõukogude ühiskonnas „märgitud”, oma ankeete võltsima sunnitud inimeste hirmud (Kõiv 1998a: 22; Kõiv 2009a: 48), teisalt aga sügavalt isiklikke paineid. „Juhtumis” mainib Kõiv oma kõige hullemat püsiva kompleksi või psühhoosina hirmu kusagilt kaugelt (reisilt, konverentsilt vm) koju „tagasisaamise pärast” (Kõiv 2009a: 60). Ilmselt viitab millelegi sarnasele ka eri teostes korduvalt mainitud, juba lapsepõlvest pärit aistiliselt hirmutav õhtune ürg- või röövelkollane valgus (Kõiv 1991b: 8–9; Kõiv 1998a: 22–23). „Peiarite õhtumängudest” leiab Testa-nimelise tegelase tekstist motiivi, milles – haiglaselt kollases üldpildis – sulavad ühte loodus ja haigus: „... selsamal laupäeval põleski Priita rehealune esimest korda, kui välk lõi sisse, nagu ei olnudki pilvi, ainult kollane, kolletanud haige taevas ja inimesed, näost haiged [...] miks nii kollased ja läbipaistvad näod, võibolla haiged, ja olidki, olimegi” (Kõiv 2007a: 221). Küsigem, kas selline surmahaigena mõjuv taevas võib olla ka vihje näiteks taudile või apokalüpsisele. Mardi Valgemäe on aga Kõivu kollase valguse ja oksendamise kujundid sidunud absurditeatri võttestikuga (Valgemäe 2003: 174).

Hirmule viitavad ka metafoorsed suletud ukSED-aknad (nt „Tagasitulek isa juurde”, „Stseenid saja-aastasest sõjast”, „Lõputu kohvijoomine”). Kinnisus võib metafooriks muutuda aga ka avaramas aegruumis, nagu „kinnijooks Raplas” „Studia memoriaes” või „kinnine koht” „Peiarite õhtumängudes” (Kõiv 2007a: 185, 227). „Juhtumis” väljendub see ka kehalise peetuse metafoori kaudu: kui juhtunut ei ole jaksu (ära) seedida, jääb see organismi otsekui hauduma, omal kombel ummuksisse.

Kehalisus ja koomika

Meenutades Kõivu metafoorset enesemääratlust kahe elu invaliidina, ei saa eirata viiteid katkestuse retoorikale, olgu ajaloolis-ühiskondlikus või isiklikus taustsüsteemis. Invaliidsust või puuet kujutab Kõiv

aga ka teistmoodi tonaalsustes. Kirjaniku perekonnapärimusega seotud näidendis „Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätöistkümnendama aasta suvõl” (trükkis 1987, laval 1993) kohtab tegelaskonnas küürakat Porila Tiiut. Noore naise füüsilise puudega seostub erootiliselt laetud lapsepõlveseik, mida Pekri perepoeg Arnold (Arno) meenutab: lastena heinaküünis Buuri sõda mängides laskis ta Tiiul riidest lahti võtta, et tema „kühmu” katsuda. Kaasajas toimuvast stseenis põimuvad samuti sõda (Esimese maailmasõja eelaimdus) ja erootiline mängulisus ning dialoog ja tegevus hakkavad ka päriselt vahekorra poole kulgema, kui noori ei häiriks hämarduv-vihmases suveõhtus kellegi lähenevad sammud (Kõiv, Lõhmus 1987: 105–106). Jutustuses „Vana kateeder” vilksatab aga Kõivu ühe toonase kolleegi kohta käiv sootuks vastupidine sedastus: „vigase inimese tигedus” (Kõiv 2007b: 1934).

Invaliidsusest või puudest lähtuvalt on ühtlasi põhjust nimetada Kõivule omast *pars pro toto* võtet: märgatavalt tihti ilmutatakse tekstis/lavaruumis lugejale/vaatajale esmalt tegelase mingit kehaosa – kõige sagedamini pead, aga tegu võib olla ka käe või õlaga vms. Seda võtet võib vaadelda Kõivule omase varjamisstrateegia ilminguna, sellega seoses märkame aga ka koomikat. Küsimusele, kuidas tal hirmust kirjutades sinna ühtlasi ka palju naljakat sugeneb, on Kõiv vastanud: „Iga asi, mida sa natuke lähemalt hakkad vaatama, osutub kentsakaks ja veidraks ja naljakaks. Kui ma olen jõudnud temast eemale ja näen teda eemalt, siis ta tundub mulle naljakas. Aga kui ma tema käes olen, ma olen tema küüsis ja ma ei saa ..” (Kõiv 1998a: 22). Kõivu loomingus ongi omajagu naljakat, mis liitub tihti ka haiguse või kehalisusega, muu hulgas *pars pro toto* võtte rakendamise kaudu sündinud paradokslevat ja absurdset huumorit, isegi groteski. Näidendist „Küüni täitmine” võib tuua näitena lõigu Kusta monoloogist, kus kõneldakse, kuidas laastulõõja Nikopensiuse Iivan jäi kättpidi masina vahele ning siis „oli ta kaks. Vaatab: mööda masinat jookseb ja hüppab käsi, tuttav käsi, justkui oma käsi – ja ongi kuradiline oma. Ja kes on rohkem oma, kas käsi või see, kes vahib. [...] Nikopensiuse Iivan vahtis silmad punnis peas oma karvast kätt,

ütles veel, et esimene mõte olnud: kus ma seda tuttavat näinud olen, aga ise ta oli” (Kõiv, Runnel 1998: 11–12). Kõivulik fragmentaarsus, traumeeritus või katkendlikkus²² omandab siin sootuks teistsuguse, musta või võllahuumoriga tembitud tonaalsuse.

„Tagasitulekus isa juurde” õrritab Isa söögilauas teadlikult nii Ema kui ka nende külalist, pisut peenutsevat proua Klaudit iroonilisest alatoonist kantud looga Esimese ilmasõja järgsest ja revolutsiooniaegsest Petrogradist. Muu hulgas kirjeldab ta sõjaväeorkestrantidele toona viimaseks söögikorraks antud hobusejalga („karvad küljes ja kabi otsas”). Kohe seejärel meenutab Isa moosekandipolguga Kiievis viibimist, kus kamraadid ostsid kogu tema viimase raha, viierublaste eest, mis ta oli nende kätte usaldanud, kaks kartulikotitait õunu – seepeale sõi ta need kõik korraga viha pärast üksipäini ära ja jäi seejärel düsenteeriasse. „Kaks nädalat istusin sääli laatsareti peldikus .. [...] jõud kadus kah ära, ei jõudnud pärast enam trompetit puhuda, pidin baritoni võtma” (Kõiv 1997: 189–190; meenutagem, et seda lugu räägib ta lõunalauas!). Vihaga söödust põhjustatud kõhulahtisust võib samuti tõlgendada organismi enesepuhastusena. Samas sünnib siin madala (haigus, vaevus) ja kõrge (muusika) kõrvutuse kaudu mõjus kontrast. Ihulike hädade kontekstis sekundeerib Isa monoloogile Kõivu näidendites kaks episoodi, mispuhul teeb laua alla peitunud tegelane end kurbkoomilisel moel, aga sõna otseses mõttes täis: näidendis „Finis nihilis” Ema, kes võõras kohas võõra lapsega peitust mängides laua all pugununa ootamatult haigeks jääb, ning „Lõputu kohvijoomise” varasemas variandis kesk sõjakära kohvikusse pakku rutanud Magister, kes hiljem nuhiks osutub. Samasuguses võtmes loodud jämekoomilist

²² Eelõeldu avaldub ka teatavat teravust või lõikavust vahendavates, seeläbi omakorda ka valuaistingule viitavates motiivides-metafoorides – olgu tegu kas ootamatult väljapurskuva (hingelise) raevukuse, erootilisuse ja agressiivsuse põimingute või remarkteksti looduskujunditega. Osutagem siinkohal ka Kõivu kultuuriloolisest esseistikast pärit, ühiskondlik-kultuuriliselt kõike võõrast sümboliseerivale pabermantlile, mis tema sõnul hakkas eestlastele 1949. aasta küüditamise järel koos suure hirmuga „ihusse ja lihha” kasvama (Kõiv 2005: 306–307).

ravitsemisstseeni kohtab näidendis „Põud ja vihm ...”, kus põrsakohitseja Peetso Saamo saunas talumehe tagumikust kuuli välja kougib; Jaak Rähesoo (1999: 1872) on seda õigustatult nimetanud külakuraasi groteskseks tipuks.

Üldistades juhtumeid

Toetudes Jeanette R. Malkini väitele, et traumaatilist mälu iseloomustavad nii katkendlike fragmentide üliküllus kui ka seosetute kehaliste seisundite ja aistingute rohkus, nagu ka kaootiliste mälestuste taas läbielamine (Malkin 1999: 29, 31), võime nentida, et Kõivu loomingus peitub ja peegeldub suuresti traumaatiline mälu. Kõivu erilist huvi (lapsepõlve)mälestuste uuesti läbielamise vastu ongi tõlgendatud kui trauma märki, leppimatust minevikuga (Saro 2004a: 141). Trauma-teooria aspektist kinnitavad Kõivu dramaturgiast leitud näited, kui tihedal ja paradoksaalsel moel on seotud mineviku taastamise võime ning teisalt võimetus sellele ligi pääseda (Caruth 1995: 152). Kirjutamist on arvatud Kõivu jaoks paljuski teraapiliseks tegevuseks (Saro 2004a: 141), ent sama küsimust on puudutatud ka avaramast vaatenurgast: „Midagi tahetakse alal hoida, millestki lahti saada [...] Kuid Kõivu dramaturgia ei ole mingi psühhoteraapia eneseabi korras, vaid maailmatunnetuse väljendus” (Epner 2004: 128).

Kõiv ise on tõesti tunnistanud, et „pool sellest, mis ma kirjutan, on selles, et ma kirjutan oma hirmuelamusi ja katsun nendest kuidagi lahti saada. Pool on sellest täiesti irratsionaalne ja ainult selleks kirjutatud, et oma hirmu kuidagiviisi leevendada” (Kõiv 1998a: 22). Sellest väitest lähtudes sobib Kõivu tekstiloomes puhul rakendada eespool mainitud (auto)patograafia mõistet, mis tähistab nii enda kui ka kellegi teise isiklikul kogemusel põhinevat haiguskujutust. Patograafiaid on eeskätt omaelulookirjutuse uurimisel väärtustatud inimlike dokumentidena nii traumaatilise kriisi kui ka nende kriiside üleelamise ja mõistmisvõimaluste kujutamisel (Annuk 2010: 40–41). Kirjandusuurija Thomas Couser, kes aga on juurutanud mõiste „autopatograafia” (*auto* 'ise' + *pathos* 'kannatamine,

haigus' + *grapho* 'kirjutamine'), tähistamaks autobiograafilisi haigust või puuet kajastavaid narratiive, nendib, et need võivad varieeruda päevikuvormilistest lugudest esseistlike ja inimese kogu elukaart hõlmavate omaelulookirjutusteni. Ühtlasi määratleb Couser autopatograafia arengulist tõusujoont 20. sajandi viimastel kümnenditel kultuurilise tervise märgina, st märgina oma haigusseisundi tunnistamisest ja uurimisest. (Couser 1999: 164)

Just viimati mainitud aspektid – tervet inimelu hõlmavad autobiograafilised haigusnarratiivid ja sedalaadi tekstide märgilisus üldisesmas, kultuurilises, aga ka ühiskondlikus ja ühismälu kontekstis – resoneerivad väga loomulikult moel Kõivu loominguga. Nagu nägime, mängib haiguse temaatika ja metafoorika nii Kõivu maailmatunnetuses kui ka isiklikus elu- ja loomeloos tähendusrikast rolli. Kõivulikes haigusnarratiivides võivad teemad ja kujundid esineda kas üksikuna või kobardunult nii ajaloolis-ühiskondliku ja rahvuslik-kogukondliku üldistuse kui ka autobiograafiliste (autopatograafiliste) kaastähenduste kandjate ja vahendajatena. Ühelt poolt paigutub haigus *per se* metafoorina Kõivu dramaturgias ja muus loomingus Eesti ajaloo kataklüsmide, nn saatuslike aastaarvude konteksti; teisalt võivad haigused ja haigusnähud omandada ka leevendavalt absurdse ja kurbkoomilise või teravdatult groteskse varjundi.

KIRJANDUS

- Annuk, Eve 2004. Keha ja haigus Ilmi Kolla kirjades ja luuletustes. – Ariadne Lõng 1/2, 43–57.
- Annuk, Eve 2010. Haiguse kujutamine luuletaja Ilmi Kolla kirjades. – Mäetagused 45, 39–52.
- Annuk, Eve 2016. Haigused ja igatsused. Lilli Suburgi käänuline tee. – Keel ja Kirjandus 7, 539–552.
- Caruth, Cathy 1995. Recapturing the Past. Introduction. – Cathy Caruth (ed.), Trauma: Explorations in Memory. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 151–157.
- Couser, Thomas G. 1999. Autopathography: Women, Illness and Lifewriting. – Martine Watson Brownley, Allison B. Kimmich (eds.), Women and Autobiography. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 163–173.

- Epner, Luule 2004. Kõivu teatrid. – Jaan Kangilaski, Bruno Mölder, Veiko Palge (koost.), Püsimatu *metaphysicus*. Madis Kõiv 75. Tartu: EYS Veljesto Kirjastus, 123–139.
- Epner, Luule 2016. Pildi kokkupanek. Nüüdisteatri kaks aastakümnet. – Vaateid eesti nüüdisteatrile. *Studia litteraria Estonica* 17. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 24–52.
- Epner, Luule 2018. Mängitud maailmad. *Heuremata* 8. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Epner, Luule; Viires, Piret 2021. Siirdeajastu kultuurimuutused. – *Philologia Estonica Tallinnensis* 6. Siirdeajastu kultuurimuutused. Cultural Changes of the Transition Period. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 5–12.
- González, María de la Luz Sevilla 1997. Muutused mõistes *haigus* ja selle ühiskondlik kujutus. Pidalitõvest AIDSini. Tlk Ruth Lias. – *Akadeemia* 9, 1916–1929.
- Kruuspere, Piret 2000. Maastik Kõivust Öunapuuni ja Undist Unduskini. Eesti näitekirjandus üheksakümnen datel. – *Looming* 6, 899–907.
- Kõiv, Madis; Lõhmus, Aivo 1987. Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätoistkümnendäma aasta suvõl. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kõiv, Madis 1991a. Kõik inimesed haritakse kirjanikkudeks. Kõsitlenud Astrid Reinla. – *Vikerkaar* 3, 83–89.
- Kõiv, Madis 1991b. Vastab Madis Kõiv. – *Teater. Muusika. Kino* 10, 3–14.
- Kõiv, Madis 1997. Kolm näitemängu. Tallinn: Eesti Draamateater.
- Kõiv, Madis 1998a. *Die Hammerklaviersonate*. Kokkusaamine Madis Kõivuga. – *Teater. Muusika. Kino* 11, 12–25.
- Kõiv, Madis 1998b. *Die Hammerklaviersonate*. Kokkusaamine Madis Kõivuga II. – *Teater. Muusika. Kino* 12, 52–57.
- Kõiv, Madis; Runnel, Hando 1998. Kõüni täitmine. Tartu: Ilmamaa.
- Kõiv, Madis 2005. Luhta-minek. Eesti mõttelugu 61. Tartu: Ilmamaa.
- Kõiv, Madis 2007a. Näidendid II. Tartu: Akkon.
- Kõiv, Madis 2007b. Vana kateeder. Meenutusi Tallinna Polütehnilise Instituudi füüsika kateedrist aastatel 1953–1961. – *Akadeemia* 9, 1899–1947.
- Kõiv, Madis 2009a. Juhtum. – *Vikerkaar* 3, 45–62.
- Kõiv, Madis 2009b. Näidendid III. Tartu: Akkon.
- Kõiv, Madis 2009c. Suvi Pääbul ja kinnijooks Raplas. *Studia memoriae* VI. Tallinn: Eesti Päevaleht, Akadeemia.

- Kõiv, Madis 2010. Näidendid IV. Tartu: Akkon.
- Kõivupuu, Marju 2014. Rahvameditsiin – argipraktikad, uurimisvaldkond, kultuuripärand. – Vikerkaar 7/8, 109–122.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter 1998. Postkommunistlik siirdeaeg Eestis: Tõlgendusvõimalusi II. – Akadeemia 5, 899–916.
- Luik, Hans H. 1987. Pööre peenuse suunas. – Teater. Muusika. Kino 8, 61–68.
- Malkin, Jeanette R. 1999. Memory-Theatre and Postmodern Drama. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Merilai, Arne 2005. Patafüüsiline tuumafüüsika: vomitiivne diskursus. – Vikerkaar 4/5, 170–173.
- Mikkel, Reet 1988. Mitu puud on metsas? „Haigete laste vanemad” Draamateatris. – Õhtuleht, 22. oktoober.
- Noor, Heino 1994. Vaimse tervise poliitilisi aspekte. Enesehävituslikust käitumisest sovetiaegses Eestis. – Akadeemia 9, 1846–1861.
- Rähesoo, Jaak 1999. Madis Kõivu näidenditest. – Looming 12, 1861–1874.
- Rähesoo, Jaak 2000a. Madis Kõivu näidenditest II. – Looming 9, 1363–1382.
- Rähesoo, Jaak 2000b. Pildi sees olek: jooksev üldistuskatse. – Teater. Muusika. Kino 12, 10–14.
- Saro, Anneli 2004a. Madis Kõivu elu kui unenägu. – Jaan Kangilaski, Bruno Mölder, Veiko Palge (koost.), Püsimatu *metaphysicus*. Madis Kõiv 75. Tartu: EYS Veljesto Kirjastus, 140–151.
- Saro, Anneli 2004b. Madis Kõivu näidendite teatritretseptsioon. Dissertationes litterarum et contemplationes comparativae Universitatis Tartuenssis 2. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Sontag, Susan 2002. Haigus kui metafoor. AIDS ja selle metafoorid. Tlk Krista Kaer. Tallinn: Varrak.
- Torp-Kõivupuu, Marju 2007. Haigus kui staatusesümbol. Traditsioon, lähiminevik ja tänapäev. – Akadeemia 4, 812–846.
- Valgemäe, Mardi 2003. Madis Kõivu tagasitulek patafüüsikasse. – Maris Balbat, Piret Kruuspere (toim.), Madis Kõivu mõttelistes maailmades. Tartu 4. XII 1999 toimunud Madis Kõivu 70. sünnipäeva tähistanud konverentsi ettekannete põhjal koostatud artiklikogumik. Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, 170–186.

SUMMARY

SUBJECT MATTER AND METAPHORS OF ILLNESS IN THE DRAMATURGY OF MADIS KÕIV

The aim of this article is to analyse the dramaturgy of Estonian writer, physicist and philosopher Madis Kõiv (1929–2015), including selected texts of his prose and essays. My approach derives from the autobiographical as well as socio-political point of view, set in the context of the Estonian transition period. Studying Kõiv's plays that were brought on stage mainly in the 1990s, the article explores the subject matter of illness (tuberculosis, neurosis) and associated motifs (corporeality, disability, trauma, fright) as well as metaphorical symptoms of illness (nausea etc) in his works. This research is based on the method of close-reading and studies of cultural semantics, including stereotypes and metaphors of illness (Sontag), as well as studies of autobiographical aspects in the depiction of illness/disability (Couser, Annuk).

Focusing on Kõiv's play "Tagasitulek isa juurde" ("Return to the Father") and his short story "Juhtum" ("An Incident"), corresponding and comparative examples are presented from his other works. Kõiv's individually masterful and aesthetically fresh approach, namely the use of motifs and metaphors of illness, has amplified the interpretation, and extended the connotations of Estonian national history and collective memory in drama and theatre. Following Couser, an autopathographical point of view – emphasizing the significance of autobiographical narratives of illness in the wider context of social and collective memory – has proved to be relevant in the study of Kõiv's plays. On the one hand, the metaphor of illness *per se* is emphasized in the context of the cataclysms of Estonian national history. On the other hand, Kõiv offers ways of healing through absurdity and even dark humour.

Keywords: Madis Kõiv, Estonian drama, transition period, national history, traumatic memory, illness, disability, corporeality

SIIRDEAJASTU INSTITUTSIONAALSED MUUTUSED EESTI TEATRI- JA FILMIVALDKONNAS: VÖRDLEV ANALÜÜS

Kristiina Reidolv

Tartu Ülikool

Ülevaade. Artikli eesmärk on võrrelda Eesti teatri- ja filmivaldkonna institutsionaalseid muutusi siirdeajastul ehk 1985. aastast kuni 2004. aastani, kui Eesti liitus Euroopa Liiduga. Esmalt annab artikkel ülevaate siirdeajastu kultuuripoliitilistest suundumustest, mis loovad taustsüsteemi teatri- ja filmivaldkonna arengutele. Seejärel vaadeldakse Eesti teatrisüsteemi kujunemist: nõukogudeaegse repertuaarteatrite süsteemi säilitamine koos teatrihoonete ja juhtimissüsteemiga, riikliku rahastuse alused, mis lähtusid sisuliselt 1987. aastal elluviidud teatrieksperimentidest ja 1989. aasta majandustingimuste regulatsioonist, teatrivaldkonda reguleeriva õigusruumi kujunemine, erateatrite teke, tööandjate ja töövõtjate katus- ja eestkostekoostööorganisatsioonid ning külastatavuse tendentsid. Teatrisüsteemi säilitamine siirdeajastul oli omalaadne fenomen üldiste majanduslike ja poliitiliste reformide kontekstis. Järgnevalt võtab artikkel vaatluse alla siirdeajastul toimunud muutused Eesti filmivaldkonnas, mida kirjeldatakse kriisina: sisuliselt lagunes koost nii filmivaldkonna infrastruktuur, rahastus kui ka turg. 1990ndatel toimusid Eesti filmitööstuses riikliku rahastuse drastiline vähenemine ja kärped (sh asendati institutsioonide rahastus projektipõhise rahastusega), erastamine, tootmismahtude vähenemine ja erasektori filmikompaniide teke. Artikkel uurib, miks kahe kõrvuti eksisteeriva ja osati läbipõimunud kultuurivaldkonna areng Eestis siirdeajastul nii drastiliselt erines. Teoreetiliseks raamistuseks on institutsionaalne kunstiteooria.

Võttesõnad: siirdeaeg, teatrivaldkond, filmivaldkond, kultuuripoliitika, institutsionaalne kunstimaailm, kriis

Sissejuhatus

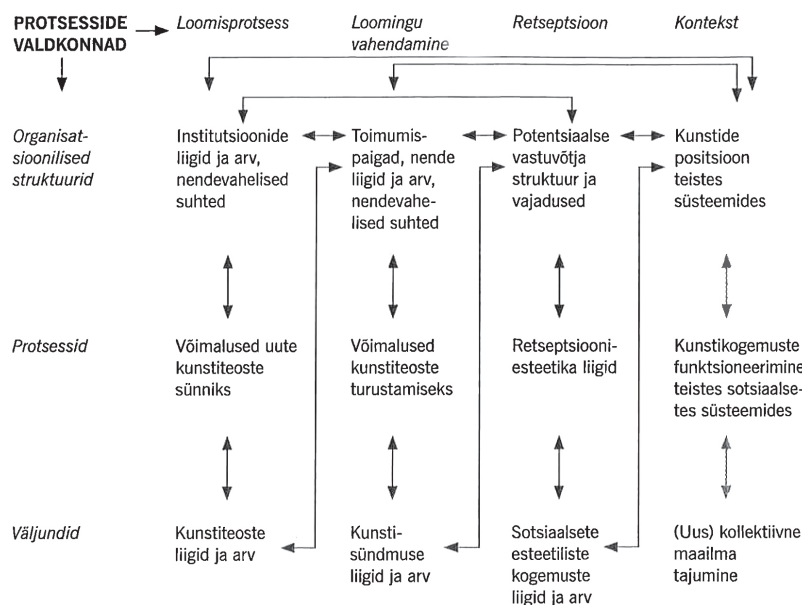
Artikli eesmärk on anda ülevaade siirdeajastu kultuuripoliitilistest suundumustest ning võrrelda institutsionaalseid muutusi Eesti teatri- ja filmivaldkonnas perioodil 1985–2004. Artikli teoreetiliseks taustaks on institutsionaalne kunstiteooria – hollandi sotsioloogi Hans van Maaneni kunstimaailma funktsioneerimise süsteem, mis asetatakse ühiskondlike kriiside konteksti.

Kui siirdeajastu teatrisüsteemi on järjepidevalt ja süstemaatiliselt uuritud, siis terviklik käsitlus filmivaldkonna kujunemisest üleminekuajal puudub. Artikli tarbeks on tehtud intervjuusid nii teatri- kui ka filmivaldkonna esindajatega, uuritud kultuuri- ja haridusministeeriumi arhiive ning analüüsitud riigieelarve seadusi alates taasiseseisvumisest. Kuna üleminekuaeg oli drastiliste muutuste aeg, kui valitses palju juhuslikkust ja määramatust, siis raskendab ajastuomane puudulik arhiveerimine ja dokumenteerimine kultuuriuuringute tegemist.

Institutsionaalne kunstimaailm

Alates 1960. aastatest on kunstimaailma kontseptsiooniga tegeletud nii kunstifilosoofia (Danto 1964, Dickie 1993 jt) kui hiljem ka kunstisotsioloogia diskussiooniruumides. Kunstisotsioloog Hans van Maanen (2009) seob institutsionaalsed kunstiteoreetilised arutelud, mis tegelevad peamiselt kunsti defineerimisega, kunstimaailma praktilise toimimisega, huvitudes küsimusest, kuidas funktsioneerib kunst ühiskonnas. Ta pakub välja kunstimaailma funktsioneerimise süsteemi, kus kunstimaailma tuumaks on loomisprotsess, loomingu vahendamine ja retseptsioon ning kontekstiks poliitika, haridus ja majandus. Kunstimaailma tuum ja kontekst on sealjuures vastastikusel mõjuväljas.

Kui kunstifilosoofilistes aruteludes on fookuses peamiselt kunstimaailma tuuma puudutavad küsimused või retseptsiooniteooriad, siis sinne artikkel võtab vaatluse alla hoopis konteksti



Joonis 1. Kunstimaailma funktsioneerimine sotsiaalsel tasandil: väljad ja suhted (van Maanen 2009: 12, Karja 2020: 46 kaudu)

muutumise: mis juhtub institutsionaalse kunstimaailmaga siis, kui konteksti tasandil toimuvad lühikese aja jooksul suured muutused, nagu need leidsid aset siirdeajastul. Kuidas muutuvad organisatsioonilised struktuurid? Kuidas protsessid ja suhted? Miks muutused valdkonniti erinevad? Kas siirdekultuuris tekivad katkestused? Kuidas mõjutavad konteksti tasandil toimunud muutused väljundeid ehk kunstiteoste ja -sündmuste liike ja hulka?

Teatavas mõttes on tegemist kunstimaailma laamtektoonikaga. Kui sotsiaalsed, poliitilised ja majanduslikud formatsioonid muutuvad ehk toimub laamade tektooniline liikumine konteksti tasandil, siis põhjustab see seismilise aktiivsuse kunstimaailma tuumas.

Kuivõrd siirdeajastul leiab aset ühiskondlik kriis, siis on artiklis pööratud eraldi tähelepanu küsimusele, kuidas mõjutavad kunstimaailma konteksti tasandil toimuvad kriisid, mida institutsionaalsetes teooriates kutsutakse ka välistekkelisteks või väliskeskkonna

šokkideks (*exogenous shocks*) (Balme, Fisher 2021: 12). Välistekkeli-sed šokid mõjutavad süsteemi, aga need pole süsteemi enda loodud, näiteks peetakse välistekkeliseks šokiks poliitilise süsteemi kokkuvarisemist, globaalset majanduskriisi, globaalset tervishoiukriisi ja pandeemiat, sõda, terrorismi, looduskatastroofe jms.

Kriiside puhul eristatakse intra- ja intersüsteemseid kriise. Intrasüsteemne kriis toimub süsteemi ehk olemasolevate institutsioonide ja struktuuride sees, selle lahendus eeldab küll radikaalseid, ent siiski vaid süsteemisiseseid reforme. Intersüsteemne kriis on aga süsteemi enda kriis, mis eeldab siiret ühest süsteemist teise. (Elliott, Dowlah 1993: 528) Nõukogude Liidu kokkuvarisemine oli intersüsteemne kriis, tuues kaasa poliitilised, sotsiaalsed ja majanduslikud muutused (Toome, Saro 2021: 153).

Kuivõrd kunstimaailma kontekst ja tuum on omavahel seotud, siis tekib ka küsimus, kas, kuidas või mil määral kutsub konteksti tasemel toimunud kriis esile kriisi kunstimaailma tuumas – kultuuri-valdkondadeüleselt loomisprotsessis, loomingu vahendamises ja retseptsioonis või kultuurivaldkonniti – ning mis tüüpi kriisiga on tegu (intersüsteemne või intrasüsteemne).

Teoreetilise sissejuhatuse kokkuvõtteks võib väita, et siirdeajastul aset leidnud intersüsteemne kriis ning muutused konteksti tasandil – poliitikas, hariduses ja majanduses – põhjustasid institutsionaalseid muutusi kunstimaailma tuumas, millest on selles artiklis vaatluse all Eesti teatri- ja filmivaldkond.

Eesti teatri- ja filmivaldkonna kujunemislugu

Artikli valdkondlikuks sissejuhatuseks on lühike ülevaade Eesti teatri- ja filmikunsti institutsionaalsest arengust, avaliku sektori toetussüsteemide ajaloolisest kujunemisest ning mõlema valdkonna positsioonist Eesti kultuuriloos, mis annavad taustsüsteemi vastasuunalistele arenguteedele siirdeajastul.

EESTI TEATRIVALDKONNA KUJUNEMINE

Eesti teatri otseseks eeskujuks peetakse baltisaksa teatrit. Eesti teatrisüsteem kujunes 19. sajandi Saksamaa repertuaariteatri mudeli järgi, mis mitmeliigiteatrina hõlmas tavaliselt kolme žanrit: draamat, ooperit ja balletti. Eestikeelne teatritegevus sai alguse 1870. aastail, kui peaaegu kõikides suuremates keskustes asutati eesti seltsid. Nii võibki väita, et praeguse teatrivõrgu alused loodi juba 19. sajandi teisel poolel. Esialgu toetasid teatreid rahaliselt teatriseltsid, mis vastutasid nii teatrimajade ehitamise kui ka hooldamise eest. Esimesed teatrimajad – Vanemuine (1906), Endla (1911) ja Estonia (1913) – omandasid eestlaste jaoks rahvuskultuuriliselt sümbolse staatuse. (Saro 2010: 10)

Eesti Vabariigi ajal (1918–1940) tugines teatrite rahastus peamiselt omatulule ehk piletimüügile, kuid juba vabariigi algusaastatel eraldas riik teatritele väiksemas mahus toetusi. 1919. aastal kattis riik Estonia ja Vanemuise loomingulise kollektiivi palkadest 30% (Uljas, J. 2016: 8), 1920ndate lõpul hakkas riik toetama Tallinna Töölisteritrit ning alates 1930ndatest ka teisi maakonnakeskuste teatreid. Lisaks toetasid teatreid väikeses mahus linnavalitsused, eriti Tartus ja Tallinnas, ning 1925. aastal asutatud Eesti Kultuurkapital. Riigitoetused (sh Kultuurkapitali kaudu) moodustasid kutseliste teatrite sissetulekutest *ca* 45% (Saro 2010: 5–6).

Kui Nõukogude Liit okupeeris Eesti 1940. aastal, tõi see kaasa institutsionaalsed muutused: ühelt poolt natsionaliseeriti kõik suured teatrid ja teisalt suleti poolprofessionaalsed teatrid, peamiselt väikelinnades. Sealjuures eristati suured teatriinstitutsioonid žanrite järgi. Estoniast sai muusikateater, ülejäänud teatritest sõnateatrid ning vaid Vanemuine jäi erandlikult kolmeliigiteatriks. Nii Eesti kui ka kõik Nõukogude Liidu teatrid tegutsesid riiklikult toetatud repertuaariteatritena, millel olid nii teatrihooned kui ka koosseisulised trupid, kellega olid sõlmitud tähtajatud lepingud. (Saro 2010: 14–15, 18)

EESTI FILMIVALDKONNA KUJUNEMINE

Eestisse jõudis vendade Lumière'ide kinematograaf vähem kui aasta pärast leiutamist – juba 1896. aasta sügisel toimusid seansid Tallinna Börsihoones ja Tartu Bürgermusses. Eesti filmi sünniks peetakse Johannes Pääsukese filmijäädvustust Sergei Utotškini õhulennust 27. ja 28. aprillil 1912 Tartus.

Esimese Eesti Vabariigi ajal valmis üle paarikümne mängufilmi. Esialgu tootsid oma raha eest kroonikaid ja mängufilme väikeärimehed ja harrastajatest operaatorid-režissöörid, kes pidid aga oma tegevuse lõpetama turu väiksuse tõttu (Ruus 2000: 10). 1920ndatel tegeles filmivõtetega peamiselt Estonia Film, 1931. aastal asutati Eesti Kultuurfilm.

1930ndate alguseks oli filmivaldkond sattunud majanduslikesse raskustesse. Seetõttu võeti 1935. aastal vastu filmitööstust toetav kinoseadus, mis kohustas kinosid kohalikke kroonikaid näitama. 1936. aastal reorganiseeriti Eesti Kultuurfilm riiklikuks institutsiooniks, et tagada riigikroonika järjepidev tootmine. Kultuurfilm hakkas alluma riigi propagandatalitusele, mis tõi kaasa riikliku toetuse ja tehnilise baasi. (Kärk 2024)

Eesti Kultuurfilm natsionaliseeriti septembris 1940. Studio nimi muutus nõukogude ajal korduvalt kuni 1963. aastani, kui studio nimeks sai Tallinnfilm. Nõukogude perioodil oligi Tallinnfilm peamine kinofilmide tootja Eestis, alludes Nõukogude Liidu Kinokomiteele Moskvast. Tallinnfilmi kõrval tegutses vaid 1965. aastal loodud Eesti Telefilm, mis tootis televisioonile peamiselt dokumentaal- ja kultuurifilme, alludes omakorda NSVL Riiklikule Televisiooni ja Raadio komiteele.

Kokkuvõtvalt võib väita, et kui eesti teatril oli rahvusliku ärkamise ajal, mil pandi alus kutselise teatri sünnile, keskne positsioon, mille teater on säilitanud Eesti kultuuriloos läbivalt, siis film oli kuni 1960. aastateni pigem harrastuskunsti tasemel ning nõukogude perioodil tsensuuri kammitsais, alludes Moskva juhiste. Seega pole filmil Eesti kultuuriloos olnud kunagi nii olulist ja täenduslikku rolli kui teatril. (Lokk 2024)

Siirdeühiskond

Siirdeajastuks peetakse perioodi, mis algas sotsialistliku poliitilise süsteemi kokkuvarisemisega Ida- ja Kesk-Euroopas 20. sajandi lõpus. Üldjuhul loetakse siirdeajastu alguseks Berliini müüri lange-mist 1989. aastal. Kuid endistes idabloki riikides toimusid siirdeajas-tule omased protsessid juba varem. 1985. aastal tuli Nõukogude Liidus võimule Mihhail Gorbatšov, kes algatas ideoloogilised ja majanduslikud reformid. Perestroika eesmärk oli restruktureerida Nõukogude Liidu poliitilisi ja majanduslikke institutsioone, kuid intrasüsteemsest kriisist kujunes intersüsteemne kriis (Elliott, Dow-lah 1993: 528). Gorbatšovi reformid viisid Nõukogude Liidu lagune-miseni ja Eesti iseseisvuse taastamiseni 1991. aastal.

Siirdeajal muutusid intersüsteemse kriisi tulemusena poliitilised ja majanduslikud süsteemid, kutsudes ellu uut tüüpi ühiskondliku formatsiooni. Poliitikas toimus üleminek autokraatlikest režiimidest avatud demokraatlikku kodanikuühiskonda, majanduses plaani-majandusest turumajandusse ning kultuuris toimus nõukogulike traditsioonide, väärtuste ja identiteetide asendumine või sümbioos läänelike, demokraatlike ja liberaalsetega¹ (Epner, Viires 2021: 5).

Siirdeaega mõistetakse kitsamas ja laiemas tähenduses; kitsamas tähenduses peetakse siirdeajastu alguseks Eestis 1985. aastat ja lõpuks 2004. aastat, kui Eesti liitus Euroopa Liiduga (transitsioon), laiemas tähenduses hõlmab siirdeaeg aga sügavaid sotsiaalseid ja kultuurilisi muutusi, mis võivad kesta aastakümneid (transformatsioon) (Lauristin *et al.* 2017: 1). Artikkel keskendub siirdeajastule kitsamas tähenduses.

Artikli kontekstis on oluline tähele panna, et muutused ei olnud eri valdkondades ühesugused ega toimunud samal ajal, vaid võisid leida aset eri kujul, eri ajal, eri suunas ja ka erineva kiirusega. Tegemist oli ebakindla üleminekuperioodiga, kui vanad reeglid enam ei kehtinud

¹ Van Maaneni institutsionaalse kunstimaailma konteksti ja tuuma vastasmõju tulemuseks on uus kollektiivne maailma tajumine: siirdeajastul asendusid eestlastel nõukogulikud traditsioonid ja väärtused liberaalsete ja demokraatlikega ning kujunes välja läänelik maailmavaade.

ja uued polnud veel välja kujunenud. Muutused seoses üleminekuga nõukogulikust ühiskonnast neoliberaalsesse ühiskonda võisid osutada traumaatiliseks, sest elatustase langes järsult ja sotsiaalne ebakindlus suurenes. Postsotsialistlikus siirdeühiskonnas on sotsiaalne ja ajalooline õiglus sageli vastuolus, sealjuures jagavad sotsiaal-majanduslikud ümberkorraldused ühiskonna võitjateks, kes on vähemuses, ning kaotajateks, keda on enamus. (Rämmer 2017: 28–29)

Siirdeajastu periodiseerimisel on võetud aluseks Marju Lauris-
tini ja Peeter Vihalemma väljatöötatud periodiseering ehk transit-
siooni neli etappi kuni aastani 2004. Neljane jaotus on aluseks ka
siirdeajastu kultuuripoliitika kirjeldamisel.

1. Lähimurdeline laulev revolutsioon (1988–1991). Perioodi iseloomustavad poliitilised tegevused, nagu Balti kett, Rah-
varinne jt, arutelud Eesti iseseisvuse taastamise võimaluste
üle ning 1989. aastal alanud majanduskriis. Periood lõpeb
Eesti Vabariigi taasiseisvumisega 20. augustil 1991. aastal.
Sel perioodil välja kujunenud sotsiaalsed jõud ja ideoloogi-
lised diskursused jäävad kogu siirdeaja jooksul Eesti poliiti-
kas toimuvat mõjutama (Rämmer 2017: 30).
2. Erakorralise poliitika ja radikaalsete reformide periood
(1991–1994). Perioodi iseloomustab edukas rahareform, mil-
lele järgnenud liberaalsed majandusreformid hakkasid valit-
suse usaldusväärsust kahjustama (Rämmer 2017: 30).
3. Majandusliku olukorra stabiliseerumine (1995–1998).
Perioodi iseloomustab majanduskasv.
4. Ettevalmistused Euroopa Liiduga liitumiseks, seesmiste pin-
gete kasv ja arengukriis (1999–2004). Perioodi iseloomustab
rahulolematus liberaalsete reformide sotsiaalsete tagajärge-
dega, rahvuslik lõhestatus, edukust fетиšeeriv siirdekultuur
ja materiaalne ebavõrdsus. Samas tõdeti, et reformid olid
end õigustanud – nõukogude poliitilise süsteemi asemele
oli rajatud uus kapitalistlik ühiskond (Rämmer 2017: 32).
Ka Maailmapank tunnistas Eesti majandusreformi edukaks
võrreldes teiste Ida-Euroopa riikidega (World Bank 1999: 7).

Siirdeajastu kultuuripoliitika

Institutsionaalses kunstimaailmas on kultuuripoliitika rolliks siduda konteksti ja tuuma. Ühiskondlikus kontekstis määratleb kultuuripoliitika kunstide positsiooni teistes süsteemides ja ka teiste süsteemidega võrdlevalt, näiteks riigieelarve jagunemisel eri sektorite vahel. Kultuuripoliitika ülesanne on aga reguleerida ka kunstimaailma tuuma ja luua võimalused kultuuri arenguks.

Ühiskondlikes kriisisituatsioonides on kultuuripoliitika puhvertsooniks, kus toimub valik, millisel kujul kriis kunstimaailma tuuma üle kandub, kas intersüsteemselt, intrasüsteemselt või on kultuuripoliitika kaitsemehhanism niivõrd tugev, et maandab ja tasalülitab kriisi ning kriis jääb üldse üle kandumata.

Siirdeajastu sotsiaalpoliitilised muutused leidsid väljenduse kultuuripoliitikas, mis omakorda andis raamistiku teatri- ja filmivaldkonna institutsionaalseteks muutusteks.

Kunstimaailma konteksti tasandil toimunud ühiskondlik intersüsteemne siirdekriis mõjutas tugevasti kunstimaailma tuuma, kutsudes esile nii intersüsteemseid (filmivaldkonnas) kui ka intrasüsteemseid kriise, kuid fenomenaalsel moel jäi teatrivaldkond kriisist puutumata.

Üleminekuaja kultuuripoliitikat iseloomustab hehtilisus, ebastabiilsus ning pendeldamine äärmuste – vana ja uue, ida ja lääne, sotsialistliku ja kapitalistliku lähenemise vahel. Peamised märksõnad on riigitoetuste vähesus, kohalike omavalitsuste võimetus kultuuri toetada, puudulik kultuuriseadusandlus, riiklike kultuuriorganisatsioonide sulgemine, kultuurivaldkonna kinnisvara erastamine, kultuuritarbimise langus, erasektori kultuuriorganisatsioonide teke ja kommerts-kultuuri kasv.

Väidetavalt iseloomustab taasiseseisvunud Eesti Vabariigi kultuuripoliitikat läbivalt võitlus kahe kontseptsiooni vahel: kultuuri lahtiriigistamine või kultuuri riiklik toetamine (Allik 2024). Lahtiriigistamiseks oli kolm teed: munitsipaliseerimine, erastamine ja likvideerimine. 1992.–1993. aastail anti kohalikele omavalitsustele

üle kõik rahvaraamatukogud, kultuuri- ja rahvamajad ning enamik kinodest, millele anti uued, sageli merkantiilsed funktsioonid. Riik pakkus omavalitsustele ka teatreid, mida suurte ülalpidamiskulude tõttu vastu ei võetud, sest omavalitsustel puudus selleks tulubaas. Kultuuris erastati kõik need asutused ja tegevusalad, mis olid võimalised kasumit tootma: kirjastused, trükikojad, päevalehed, levi-muusika ja filmitootmine. (Allik 1997: 9)

I. LÄBIMURDELINE LAULEV REVOLUTSIOON (1988–1991)

Nõukogude kultuuripoliitikat 1988. aastal iseloomustab ideoloogia rolli nõrgenemine, detsentraliseerimise printsiip ja kultuuripoliitika demokraatlikumaks muutmine. Nii ühiskondlikult kui ka kultuuri-poliitiliselt oluline sündmus oli 1.–2. aprillil 1988 toimunud loome-liitude ühispleenum, kus nõuti vabariigi üleviimist isemajandami-sele, oma kodakondsuse sisseseadmist ja Eesti NSV suveräänsust. Palju tähelepanu pälvinud ühispleenum näitas kultuuriinimeste rolli olla eestkõnelejaks ühiskondlike muutuste elluviimisel.

Riiklikul tasandil toimunud muudatused puudutasid ENSV Kultuuriministeeriumi reorganiseerimist. ENSV Kultuuriministee-riumi, ENSV Riikliku Kinokomitee ja ENSV Riikliku Kirjastuste, Polügraafia ja Raamatukaubanduse komitee põhjal loodi 1988. aasta sügisel ENSV Riiklik Kultuurikomitee, mis ei viinud ellu enam üle-liidulist kultuuripoliitikat, vaid võttis oma peamiseks ülesandeks eesti rahvusliku kultuuri säilimiseks vajalike tingimuste loomise (Kutman 2009: 77).

Tabel 1. Kultuurikulude protsent riigieelarvest 1988–1990
(Lagerspetz, Raud 1995: 289)

	Aasta	Protsent
Läbimurdeline laulev revolutsioon	1988	0,60
	1989	0,60
	1990	0,74

2. ERAKORRALISE POLIITIKA JA RADIKAALSETE REFORMIDE PERIOOD (1991–1994)

Taasiseseisvumine tõi riiklikul tasandil kaasa kompleksed protsessid ühiskonnakorralduse muutmiseks, samas iseloomustab ülemineku esimesi aastaid nii osatine teadmatuse ja juhuslikkus kui ka ebakindlus ja segadus.

Näiteks on 1991. aasta riigieelarve seaduses kirjas vaid tulud ja kulud (1 627 370 000 rubla) ning juhised finantseerida riigieelarvest asutusi ja üritusi vastavalt eelarve tulude tegelikule laekumisele (RES 1991), kuid jaotust ministriumite valitsemisalade vahel ei ole. Ka 1992. aasta riigieelarve seadus I poolaasta kohta on napp ja üld-sõnaline (RES 1992 I poolaasta). Alles 1992. aasta riigieelarve II poolaastaks, mille tulud ja kulud on tasakaalus (1 508 620 000 krooni), toob välja eelarve jaotuse ministriumite valitsemisalade vahel (RES 1992 II poolaasta). „Seega ei õnnestunud määramatuse tõttu riigieelarvet kinnitada enne 1992. aastat. Seetõttu polnud eelarvet ka kultuuri-ministriumil. Kultuuriasutused said raha kuude kaupa. Olid küll kinnitatud kuluproportsioonid, raha aga jaotati vastavalt laekumisele. Samal ajal anti paljud kultuuriinstitutsioonid kohalike omavalitsuste hallata, mis sellega toime ei tulnud,” väidab Jüri Uljas (2015: 19).

Taasiseseisvuse alguses asutati Kultuurikomitee põhjal kultuuriministrium, kuid juba 1992. aasta oktoobris viidi kultuuri-valdkond uue kultuuri- ja haridusministriumiga alla. 1990ndate alguses, majanduskriisi tingimustes, toimusid kultuurijuhtimises institutsionaalsed muutused: varem suures osas riigi finantseeritud kultuurivaldkonnad ei suutnud osalise finantseerimisega kohaneda ja paljud kultuuriasutused suleti. Kultuuri infrastruktuur oli rajatud ajal, kui kultuuritarbimine oli palju suurem. Vaatamata sellele, et suurema osa kultuuriministriumiga toetustest said riiklikud kultuuriinstitutsioonid, millel olid hooned, ei piisanud toetustest nende ülalpidamiseks ega personali hoidmiseks. Sel põhjusel soovitasid Euroopa Nõukogu eksperdid ministriumil vähendada kultuurikulutuste institutsioonikesksust. (Uljas, J. 2015: 5, 20)

1994. aastat peetakse Eesti riikliku kultuuripoliitika kujundamise algusaastaks, sest siis ilmus kultuuriministeeriumi ametnike koostatud kultuurikontseptsioon.

Väga oluline sündmus oli 1994. aastal Eesti Kultuurkapitali taasasutamine, mis lõi uued võimalused kultuuri ja loovisikute finantseerimiseks. Kultuurkapitali tulu saadakse riigieelarvesse laekunud alkoholi- ja tubakaaktsiisist, hasartmängumaksust, varalistest annetustest ja pärandustest ning Kultuurkapitali vara paigutamisest saadud tulust.

Tabel 2. Kultuurikulude protsent riigieelarvest 1991–1994
(Lagerspetz, Raud 1995: 289)

	Aasta	Protsent
Erakorralise poliitika ja radikaalsete reformide periood	1991	1,21
	1992	2,59
	1993	2,17
	1994	2,59

3. MAJANDUSLIKU OLUKORRA STABILISEERUMINE (1995–1998)

Pärast majanduskriisi hakkasid kultuurivaldkonna riigitoetused suurenema. Ometi jätkus kultuurirahastuse institutsioonikeskus: 1995. aasta riigieelarves said kultuuritoetustest 76% teatrid, muuseumid, raamatukogud ja kontserdiorganisatsioonid (Uljas, J. 2015: 122).

1. jaanuaril 1996 eraldati kultuuri- ja haridusministeerium. Kultuuriministeeriumi vajalikkust põhjendati sellega, et ühendatud ministeerium oli ebaproportsionaalselt suur, hallates 20% riigieelarvest, st 11 ministeeriumi seas haldas üks ministeerium tervelt viiendikku riigieelarvest (Allik 2024).

1996. aastal toimusid kultuuriministeeriumi initsiatiivil kultuurifoorum ja Eesti kultuurikongress. Seeläbi püüti kaasata laiemat avalikkust ministeeriumi ametnike loodud kultuurikontseptsiooni edasiarendamisse. Tehtud töö tulemuseks oli 1996.–1997.

aastal väljatöötatud dokument „Eesti riigi kultuuripoliitika põhi- alused”, mille Riigikogu kiitis heaks 1998. aastal. Selle dokumendi järgi on kultuuripoliitika põhieesmärk tagada eesti rahvuskultuuri traditsioonide kestmine, vähemusrahvuste kultuurautonomia toetamine ning professionaalse ja rahvakultuuri elujõulisus kõigis kultuurivaldkondades. Niisamuti tuuakse välja, et kultuuri riiklikul rahastamisel on prioriteediks tegevuse sisu, innovaatus ja rahvuskultuuriline tähendus, mitte aga tegija kuuluvus ühe või teise omandivormiga seotud kultuuriinstitutsiooni alla (Riigi Teataja 1998).

Kultuuriministeeriumi teine prioriteet oli kultuuriseadusandliku baasi loomine, mis seni puudus, v.a muinsuskaitse, raamatukogundusel ja elektroonilisel meedial. Kui riiklikku seadusloomet iseloomustas horisontaalsus, siis sel perioodil hakati kultuuriministeeriumis ette valmistama vertikaalseid ehk valdkonnapõhiseid seadusi. 1995–1999 võttis Riigikogu vastu 11 kultuuriministeeriumi ettevalmistatud seadust, sh etendusasutuse seadus ja rahvusoperi seadus (mõlemad 1997). Kinoseadust valmistati küll aastaid ette, ent see jäi vastu võtmata, kuna puudus institutsioon, millele see seadus rakenduks (Allik 2024).

4. ETTEVALMISTUSED EUROOPA LIIDUGA LIITUMISEKS, SEESMISTE PINGETE KASV JA ARENGUKRIIS (1999–2004)

Koos „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialustega” võeti vastu vabariigi valitsuse tegevuskava riigi kultuuripoliitika elluviimiseks lähiaastatel, kus igale kultuurivaldkonnale olid ette nähtud eesmärgid.

Siirdeajastu kultuurivaldkonna riiklik rahastus

Tabel 3 annab ülevaate siirdeajastu riiklikust rahastusest vastavalt igal aastal vastuvõetud riigieelarve seadusele: riigieelarve tulud ja kulud ning nende vahe (2003–2004 oli riigieelarve miinuses), kultuuriministeeriumi (1993–1995 kultuuri- ja haridusministeeriumi)

eelarve maht, selle protsent riigieelarvest, teatrivaldkonna ja filmivaldkonna toetused, nende protsent kultuuriministeeriumi eelarvest ning teatri- ja filmivaldkonna toetuste erinevus. Teatri- ja filmivaldkonna toetustes on arvestatud nii tegevustoetusi kui ka investeeringuid hoonetesse, seadmetesse, transpordivahenditesse, tehnikasse, muusikainstrumentidesse jne.

Kuna riigieelarves on jaotust ministeeriumiti võimalik eristada täiskalendriaastate lõikes alles alates 1993. aastast, siis annab tabel detailse ülevaate perioodist 1993–2004.

1996–2000 eraldas kultuuriministeerium projektitoetusi teatri-, muusika- ja kunstiürituste toetamiseks, ent neid pole teatrite rahastuses arvesse võetud, kuna ministeeriumi arhiivist ei õnnestunud saada täpset infot valdkondliku jagunemise kohta.

Tähelepanuväärne on kultuurivaldkonna rahastuse suur protsent riigieelarvest, varieerudes 3,17% ja 5,26% vahel (1992–1995, kultuuri- ja haridusministeeriumi perioodil on täpse protsendi eraldamine ühiseelarvest keeruline). Ühelt poolt ongi väikeriigi oma kultuuri elushoidmine ja ülalpidamine kallid, teisalt tuleb arvestada ka kultuurivaldkonna rahastuse omapära: kui tavapäraselt finantseerivad Euroopa riigid kultuuri lisaks riigitoetustele suures osas ka kohalike omavalitsuste kaudu (sageli kultuuriinstitutsioonide eelarvetes umbes kolmandiku mahus), siis Eesti kultuuripoliitikas on kohalike omavalitsuste panus läbi ajaloo olnud väike.

Tähelepanuväärne on teatri- ja filmivaldkonna riikliku rahastuse erinevus. Kuna nõukogude aja riiklikule rahastusele, eriti Moskvast eraldatud filmitoetustele, on arhiivides ligipääs komplitseeritud, siis saab toetuda vaid valdkonnas tegutsenud inimeste hinnangutele. Tiina Lokk (2004) väidab, et nõukogude ajal oli teatrite rahastus ENSV eelarvest ja filmivaldkonna rahastus üleliidulisest eelarvest enam-vähem võrdne, sest mõlema kultuurivaldkonna toimimismudelites oli palju sarnast.

Kui aastail 1996–2004 moodustab teatrivaldkonna toetus kultuuriministeeriumi eelarvest 14,51–19,11%, siis filmivaldkonna rahastus on maksimaalselt 3,19%. Nii saab teatrivaldkond võrreldes

Tabel 3. Riigieelarve 1993–2004

	Riigieelarve tulud	Riigieelarve kulud	Riigieelarve tulude- kulude vahe	Riigieelarve kulude protsent tuludest	Kultuuri- ministeeriumi valitsemisala kulud
1993	3,704,000,000	3,704,000,000	0	100.00	756,609,000
1994	5,793,000,000	5,793,000,000	0	100.00	1,196,872,200
1995	8,797,300,000	8,797,300,000	0	100.00	1,959,315,500
1996	13,252,956,000	13,252,956,000	0	100.00	543,059,000
1997	12,512,034,000	12,512,034,000	0	100.00	657,083,400
1998	14,967,518,500	14,967,518,500	0	100.00	787,572,200
1999	18,464,506,700	18,464,506,700	0	100.00	889,821,500
2000	28,530,988,300	28,530,988,300	0	100.00	1,020,706,900
2001	29,786,050,000	29,786,050,000	0	100.00	1,045,020,000
2002	33,130,693,000	33,130,693,000	0	100.00	1,169,451,800
2003	38,434,017,600	38,758,141,200	-324,123,600	100.84	1,321,058,700
2004	47,619,732,025	47,699,931,444	-80,199,419	100.17	1,512,217,373

filmivaldkonnaga sõltuvalt aastast 5–11 korda suuremat riiklikku toetust.

Alates 1994. aastast lisanduvad toetused Eesti Kultuurkapitalist.

Siirdeajastu institutsionaalsed muutused Eesti teatrivaldkonnas

Teatrivaldkond eristub siirdeajastul institutsionaalse stabiilsusega nii teistest kultuurivaldkondadest Eestis kui ka teistest postsotsialistlikest riikidest, kus paljud teatrid suleti majanduskriisi tõttu

Kultuuri- ministeeriumi protsent riigieelarvest, perioodil 1993– 1995 kultuuri- ja haridus- ministeerium	Teatri- valdkond	Protsent KM eel- arvest	Filmi- valdkond	Prot- sent KM eel- arvest	Filmi- valdkonna protsent teatri- valdkonnast	Mitu korda on teatri- valdkonna toetus filmi- valdkonna omast suurem
20.43	29,273,400	3.87	24,000	0.00	0.08	1219.73
20.66	28,367,000	2.37	3,150,000	0.26	11.10	9.01
22.27	74,041,200	3.78	7,040,000	0.36	9.51	10.52
4.10	92,406,000	17.02	17,350,000	3.19	18.78	5.33
5.25	116,828,000	17.78	19,390,000	2.95	16.60	6.03
5.26	145,376,600	18.46	19,590,000	2.49	13.48	7.42
4.82	167,407,500	18.81	21,350,000	2.40	12.75	7.84
3.58	148,064,500	14.51	23,750,000	2.33	16.04	6.23
3.51	198,367,200	18.98	19,370,000	1.85	9.76	10.24
3.53	223,531,300	19.11	34,337,400	2.94	15.36	6.51
3.41	241,707,600	18.30	34,337,400	2.60	14.21	7.04
3.17	273,497,013	18.09	36,737,400	2.43	13.43	7.44

(Saro 2010: 21). Arvestades Eestis aset leidnud reforme, on tegemist omalaadse fenomeniga. Ühelt poolt võib seda nimetada teatrivaldkonna rajasõltuvuseks (Einasto, Lagle 2018), kuid teisalt tähendas see põhimõttelisi kultuuripoliitilisi otsuseid ja survegruppide mõjujõudu. Võib väita, et siirdekriis ja väliskeskkonnas toimunud šokid jätsid teatrisüsteemi suures osas puutumata. Loomulikult mõjutasid teatrivaldkonda üldised ühiskondlikud tendentsid, nagu elatus-taseme langus jm, kuid valdkonna sees ei toimunud ei intersüsteem-set ega intrasüsteemset kriisi.

TEATRIEKSPERIMENT

Nõukogude aja lõpuperioodil (1988) oli Eestis kümme riigi toetatud repertuaariteatrit: ENSV Riiklik Akadeemiline Ooperi- ja Balletiteater Estonia, Tallinna Riiklik Akadeemiline Draamateater, ENSV Riiklik Vene Draamateater, ENSV Riiklik Noorsooteater, ENSV Riiklik Nukuteater ja ENSV Riikliku Filharmoonia Vanalinna stuudio, mis asusid Tallinnas, ning maakonnateatrid ENSV RAT Vanemuine Tartus, Rakvere teater, Ugala Viljandis ja teater Endla Pärnus. Need olid nõukogude ajale omaselt püsitrupiga repertuaariteatrid, mida ideoloogiliselt kontrollisid Kommunistliku Partei funktsionäärid ja mis allusid tsensuurile (Epner 2021: 74). Tsensuur hakkas kaduma alates 1986. aastast, kuid vastavad institutsioonid tegutsesid edasi (Saro 2018: 284).

Teatrivaldkonnas päädis uuendamine nn teatrieksperimendiga 1987. aastal. NSVL Ministrite Nõukogu määruse alusel otsustati valitud teatrites rakendada teatrite juhtimise täiustamiseks ja tegevuse efektiivsuse tõstmiseks komplekssperimenti, mis sisuliselt tähendas seda, et teatritele anti lääneriikide eeskujul vabamad võimalused nii organisatsioonilistes kui ka finantsküsimumustes. Kõige enam läksid eksperimendiga kaasa Eesti ja Leedu teatrid. (Viller 2004: 65–66) Teatrieksperiment andis võimaluse töötada iseseisvalt välja kollektiivide loominguise, majandusliku ja sotsiaalse arengu plaanid, millele nägi iga liiduvabariigi kultuuriministeerium ette vajalikud investeeringud. Sisuliselt anti teatritele suurem õigus suunata repertuaari ja tõsta uuslavastuste arvu, rakendada paindlikku piletihinda vastavalt elanikkonna ostuvõimele, otsustada koosseisu suuruse üle, korraldada loominguise koosseisu jaoks konkursse, valida loominguise kollektiivi poolt kunstinõukogusid, määrata töötajatele preemiaid ning tegeleda töötajate sotsiaalse arenguga. Selleks kehtestati teatritele aastaplaanides järgmised näitajad ja printsiibid: teenindatavate külastajate arv, tulubaasi kasv toob kaasa töötasu tõusu, stabiilse suurusega riigidotatsioon. (Viller 2004: 66)

Teatrieksperimenti positiivseks tulemuseks oli eelkõige paindlikum hinnakujunduspoliitika, mis võimaldas teatritel teenida omatulu. Selle tulemusena tõusis teatripersonalile makstav palk, oli võimalik trupi suurust optimeerida ja värvata uusi näitlejaid. Eksperimenti negatiivseks küljeks oli näitlejate ülekoormus, kuna majanduslik efektiivsus sai prioriteediks ja näitlejad pidid andma palju etendusi. Samuti avaldas see negatiivset mõju repertuaaripoliitikale: 1980ndate lõpul oli repertuaaris palju kommertslikke lavastusi. (Viller 2004: 68) Ometi oli just sel perioodil teatrite külastatavus Eestis tipus – 1987. aastal 1,723 miljonit ehk tunduvalt rohkem kui Eesti elanike arv (Pesti 2018: 135).

Teatrieksperiment kutsus ellu ka institutsionaalsed muutused seoses esimeste erateatrite tekkega. Uut tüüpi statuut võimaldas asutada stuudioteatreid, millele anti juriidilised ja majanduslikud õigused. Esimene neist Eestis oli 1987. aastal loodud stuudiotheater Viadukt. Enamik 1980. aastate lõpus loodud väiketruppe olid ebastabiilsed ja eksisteerisid lühikest aega (Epner 2021: 76).

1989. aastal viidi teatrid kogu Nõukogude Liidus üle uutele majandustingimustele:

1. Riiklik toetus on seotud külastaja piletihinna kompenseerimisega.
2. Teatritel võimaldatakse vastu võtta annetusi ja toetusi.
3. Kaotatakse piirangud koosseisu suurusele, töö- ja lisatasudele ning preemiatele.
4. Antakse õigus suhelda välispartneritega.
5. Lubatakse mitteriiklike teatrite loomist. (Viller 2004: 70)

TEATRISÜSTEEMI SÄILIMINE

Erinevalt teistest Ida-Euroopa postsotsialistlikest riikidest säilitati Eestis pärast taasiseseisvumist tänu riiklikule kultuuripoliitikale nõukogudeaegne teatrisüsteem (Saro 2010: 27). Ühtki teatrit ei suletud. Riiklik rahastamine jätkus sarnase loogika alusel nagu 1987. aasta teatrieksperimenti ja 1989. majandustingimuste regulatsiooni

ajal, st riiklik toetus seoti külastaja piletihinna kompenseerimisega. Säilis peanäitejuhtide ja teatridirektorite ametisse nimetamise kord.

Teatrivaldkonna lahtiriigistamist seega ei toimunud. Teatrite erastamise vastu tunti küll huvi, kuid teatrijuhid seisis sellele vastu. Erastati vaid ENSV Teatriühingu Tööstuskombinaat, mille ülesanne oli remontida lavatehnikat ja dekoratsioone ning ömmelda kostüüme (Allikmaa 2024).

RIIKLIK FINANTSEERIMINE

1990ndatel riik teatrite toetusi ei vähendanud, vaid pigem suurendas, ent riigitoetused polnud piisavad suurte hoonete ülalpidamiseks. „Riik tõstis küll nominaalselt teatritöötajate palka, kuid raha selleks ei andnud. Kuna piletituluga kattis teater oma kuludest ainult 13,8% ja leiti, et omavahenditest oleks võimalik katta kõige rohkem 20% kuludest, siis kaaluti 1995. aastal truppide koondamist,” väidab Jüri Uljas (2015: 46).

Paljud teatrid, mis tegutsesid väljaspool Tallinna, leidsid end nõukogudeaegsete suurte teatrihoonete vangina. Majade ülalpidamine oli väga kallid ja 500-kohalisi saale linnades, kus elas 20 000 – 40 000 inimest (nt Rakvere, Viljandi, Pärnu), polnud enam tarvis. Samas otsustati neist majadest mitte loobuda. (Saro 2010: 30)

Alates taasiseseisvumisest on kultuuriministeeriumi igaaastases eelarves lisaks teatrite tegevustoetustele olnud ka eraldised investeeringuteks. Sisuliselt tehti korda kõik riigile kuuluvad teatrihooned ning varustati need vajalike teatritehnoloogiliste seadmete, transpordivahendite ja muusikateatrite puhul ka instrumentidega. Peamised investeeringud tehti aastatel 1994–1999, kui teatritele eraldatud toetustest läks investeeringuteks kuni 16%.

21. sajandi alguseks olid kõik Eesti teatrihooned värselt renoveeritud, mis tõi aga kaasa küsimused kultuuripoliitiliste prioriteetide kohta: mis on riigile olulisem, kas toetada teatrikunsti või kinnisvara (Saro 2010: 30).

Eesti Vabariigi valitsus jätkas olemasolevate teatrite toetamist, jättes praktilised küsimused ja repertuaari iga teatri enda otsustada. Kultuuripoliitika kontekstis pole teatrite tähtsust rahvuskultuurile kunagi analüüsitud, vaid piiratud toetused on eraldatud peamiselt riiklike institutsioonide miinimumvajaduste rahuldamiseks (Saro 2010: 27).

TEATRIVALDKONNA INSTITUTIONAALNE MITMEKESISTUMINE

Siirdeajal leidsid teatrivaldkonnas aset olulised muutused institutsionaalsel tasandil, mis mitmekesistasid valdkonda. Toimus kaks erateatrite loomise lainet:

I laine 1987–1996, mille kutsus esile majanduslangus: Pirgu Laulu- ja Näitemängu Seltskond (1987), VAT Teater (1987), Teater Tuuleveski (1988), Ruto Killakund (1989–1992), Tartu Lasteteater (1989–2000), Ilmarine (1989), Von Krahli Teater (1992), Fine 5 Tantsuteater (1992), Theatrum (1994), Emajõe Suveteater (1996).

II laine 2000–2005, mille kutsus esile majanduskasv: R.A.A.A.M (2000), Kanuti Gildi SAAL (2001), Saueaugu Teatritalu (2001), Kell Kümme (2003), Uus Vana Teater (2004), Nargen Opera (2004), Pärimusteater Loomine (2004), Vana Baskini Teater (2005), Sõltumatu Tantsu Ühendus (2005).

Paljude erateatrite eesmärk oli pakkuda kunstilist alternatiivi riigiteatritele. Erateatrite teke on seotud ka näitlejate ja lavastajate vabakutselisuse üha suurema eelistamisega teatrivallas. Majanduskriisi ajal võimaldas erateatrite loomine pakkuda üha suuremale hulgale vabakutselistele erialast tööd, majandusbuumi ajal aga saada osa üldisest majanduskasvust.

Munitsipaliseerimisprotsess leidis aset vaid Tallinnas, kui Noorsooteatrist sai 1994. aastal Tallinna Linnateater. Munitsipaliseerimise käigus sõlmiti kokkulepe, et riigitoetuse eest kaetakse teatritöötajate palgad, Tallinna linn katab aga teatri majanduskulud,

saades sealjuures riigilt tasuta 15 hoonet kohustusega need renoveerida. Nii kasvas Tallinna Linnateatri avaliku sektori toetus kahekordseks. (Põldmaa 2024)

Teatrivaldkonda rikastasid ka rahvusvahelised suhted ja organisatoorsed uuendused lääne teatrite eeskujul. Juba 1980ndate lõpust alates käivitus mitme erateatri rahvusvaheline koostöö, peamiselt Soomega, lisaks hakati nii riigi- kui ka erateatritesse kutsuma lavastama prominentseid välislavastajaid. Teatrivaldkonna oluliseks maamärgiks oli rahvusvahelise teatrifestivali Baltoscandal loomine 1990. aastal, et tutvustada Eesti publikule kaasaegset eksperimentaalteatrit. Aastal 2000 hakkas Tallinna Linnateater korraldama rahvusvahelist festivali „Talveöö unenägu”.

Alates taasiseseisvumisest viisid teatrid lääne eeskujul läbi organisatoorseid uuendusi, nagu efektiivsem töökorraldus, mängukava täpsem planeerimine, piletimüügisüsteemi uuendamine, näiden-dite avalikud lugemised, publiku-uuringute tegemine jne (Allikmaa 2024). Olulised institutsionaalsed arengud olid seotud teatrivaldkonna eestkoste- ja katusorganisatsioonide tekkimisega, mis tugevdasid ja korrastasid teatrisüsteemi.

1987. aastal reorganiseeriti Eesti Teatriühing Eesti Teatriliiduks, mis esindab teatrivaldkonna töövõtjaid ja koondab ametiühinguid. Teatriliidule eraldati maja aadressil Uus 5.

1991. aastal loodi Eesti Teatrijuhtide Liit² – nii riigi- kui ka erateatrite juhte koondav katusorganisatsioon. Teatrijuhtide Liit oli algusest peale kultuuriministeeriumi koostööpartner, tehes ettepanekuid nii riiklike toetuste eraldamise printsiipide kui ka etendus-asutuse seaduse väljatöötamise kohta (Põldmaa 2024). 1998. aastal ühines liit üleeuroopalise etenduskunstide tööandjate võrgustikuga PEARLE* ehk Euroopa Etenduskunstide Tööandjate Liitude Liiga.

1994 loodi Eesti Näitemänguagentuur³ – autoriõigusi vahendav ja omadramaturgiat arendav organisatsioon, mis kogub Soome

² Alates 2006. aastast Eesti Etendusasutuste Liit.

³ Alates 2007. aastast Eesti Teatri Agentuur.

eeskujul ka Eesti teatrite statistikat (Simmo 2023). Tegemist oli valdkondliku algatusega. Kõik riigiteatrid loobusid kindlast protsendist kultuuriministeeriumi tegevustoetusest, et finantseerida Näitemänguagentuuri loomist (Pöldmaa 2024).

KÜLASTATAVUS

1990ndate alguses kahanes teatrite külastatavus võrreldes nõukogude aja tipuga 1987. aastal enam kui poole võrra. Aastaks 1992 oli teatrite külastatavus langenud alla 700 000 – viie aastaga oli kaotatud rohkem kui pool publikust ehk ligi miljon külastajat. Regulaarsete teatrikülastajate arv vähenes: 1985 külastas teatrit vähemalt üks kord aastas 88% elanikkonnast, 1993. aastal 63% ja 1998. aastal 44% (Järve 1999: 32).

Sellist publiku hulga vähenemist ei osatud ette näha. Üheks põhjuseks võib pidada elatustaseme langust: maksujõulist publikut oli vähe ja samas oli tekkinud konkurents vabale rahale. Teiselt poolt olid poliitilised muutused ühiskonnas jätnud kultuurivaldkonna ilma nõukogude ajal saavutatud opositsiooni rollist (Rähesoo 2011: 457). Teater elas seda üle eriti valuliselt. Teatavas mõttes oli teater kaotanud kompassi, sest enam ei teatud publiku soove, samas oli omatulu teenimise vajadus suur; et tagada vähenenud lojaalsele publikule pidev repertuaari uudsus, eksperimenteeriti ja katsetati ning suurendati hüppeliselt uuslavastuste arvu (Allikmaa 2024).

TEATRIVALDKONNA SEADUSED JA KULTUURIPOLIITILISED SUUNISED

Teatrivaldkonna institutsionaliseerimise ja teatrisüsteemi korrastamise seisukohalt on oluline ka 1990ndate lõpu õiguslik regulatsioon ning riiklikud kultuuripoliitilised juhised.

1997. aastal Riigikogus vastu võetud etendusasutuse seadus sätestab etendusasutuse mõiste, selle tegevuse korraldamise, eelarve, finantseerimise, vara ja aruandluse (Riigi Teataja 1997). 2003. aastal võeti vastu seaduse uus redaktsioon, mis toob välja ka riigieelarvest

toetuse määramise põhimõtted (§ 16): toetus määratakse etenduse või kontserdi külastaja toetusena, millega „hüvitatakse etendusastusele külastaja teenindamise tegeliku kulu ja arvestusliku piletihinna vahe. Toetuse määramise alus on kultuuriministeeriumi tellitav külastajate arv ja uute lavastuste või kontserdikavade arv ning nende teenindamiseks tehtavad kulutused, mis tulenevad töötajate tasustamisest ja vara haldamisest” (Riigi Teataja 2003). Need printsiibid on sarnased 1987. aastal teatrieksperimendis ja 1989. aastal majandustingimuste regulatsioonis kirjutanduga. 1997. aastal võeti vastu eraldi seadus avalik-õiguslikule rahvusooperile Estonia.

Kultuuripoliitilisi juhiseid aga riik teatrivaldkonnale ei andnud. 1998. aastal vastu võetud „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialustes” sõnastati teatrivaldkonna kohta vaid järgmist: jätkub teatrikunsti riiklik toetamine (Riigi Teataja 1998). Kuid koos põhialuste heakskiitmisega võeti vastu ka vabariigi valitsuse tegevuskava lähiaastateks, kus teatrikunsti kohta oli kirjas kolm punkti, milles kirjeldati teatrisüsteemi ja selle finantseerimist tervikuna ning materiaalse baasi arendamist. Olulisim aspekt oli jätkata teatrikunsti riiklikku toetamist teatri omandivormist olenemata, et hoida teatrikülastajate arv vähemalt 800 000 külastuse tasemel aastas ja keskmine piletihind mitte üle 1% riigi keskmisest palgast. (Riigi Teataja 1998)

TEATRIVALDKONNA KOKKUVÕTE

Kunstimaailma kontekstis toimunud välistekkeline šokk ja intersüsteemne kriis ei jõudnud teatrivaldkonda tänu kultuuripoliitilisele puhvertsoonile ja kaitsemehhanismile, kuid valdkonnas toimusid ühiskondliku formatsiooni muutuse tõttu mõningad muutused.

Kunstimaailma tuuma tasandil toimusid teatrivaldkonnas järgmised muutused:

- loomisprotsess: toimus institutsionaalne mitmekesistumine seoses erateatrite, festivalide ja eestkosteorganisatsioonide tekke ning vabakutseliste arvu suurenemisega, nii-samuti suurenesid väljundite tasandil teatrilavastuste liigid

(eksperimentaalteater ja erateatrite kunstilised alternatiivid riigiteatritele, kuid ka kommerts kultuur) ja hulk (uuslavastuste arvu kasv);

- loomingu vahendamine: toimus institutsionaalne mitmekesistumine, kuna (era)teatrid ja festivalid võtsid kasutusele erinevaid etenduspaiku (k.a kohaspetsiifilised ja suveteatrite lavastused leitud paikades) ja nii kasvas väljundina ka kunstisündmuste hulk;
- retseptsioon: drastiliselt vähenes külastajate hulk, mis 1990ndate jooksul hakkas tasahilju taas kasvama, samuti muutusid publiku struktuur (sh vähenes lojaalse publiku hulk), vastuvõtjate vajadused (valikuvõimalused ja konkurents kultuuri- ja meelelahutussektoris suurenesid) ja kogemused (eksperimentaalteater ja kommerts kultuur, samas polnud teatril enam ühiskonnas opositsiooni rolli jms).

Siirdeajastu institutsionaalsed muutused Eesti filmivaldkonnas

Eesti filmivaldkond sattus üleminekuajal sügavasse kriisi: kokku kukkusid nii filmisektori riiklik rahastus, infrastruktuur kui ka turg. Sisuliselt elas filmivaldkond 1990ndatel läbi kolm katastroofi korraga: riikliku rahastuse drastiline vähenemine, Tallinnfilmi kui nõukogudeaegse filmitootmise monopoli likvideerimine ning üle-eestilise kinovõrgu kokkukukkumine. Jõulise lahtiriigistamise tulemusena sattus filmisektor taasiseseisvuse ajal varjusurma ja pidi hakkama ennast uuesti üles ehitama. Kuid filmivaldkonna kriis polnud siinses regioonis ainulaadne: kõikide Ida-Euroopa riikide filmitööstused elasid 1990ndate alguses läbi suured kärped, kõigi kolme Balti riigi filmivaldkonnas valitses kriis (Dabrovolskas 2022: 142).

Võib väita, et siirdekriis ja väliskeskkonnas toimunud šokid tabasid Eesti filmivaldkonda teiste kultuurivaldkondadega võrreldes pea kõige tugevamini. Ühiskonnas aset leidnud intersüsteemne

kriisi kandus üle filmisektorisse, kus tuli üles ehitada täiesti uus süsteem. Erinevalt teatrivaldkonnast ei pakkunud kultuuripoliitika filmivaldkonnale mingit puhvrit ega kaitset (vähemalt 1990ndate teise pooleni, kui teadvustati kriisi sügavus).

RIIKLIKU FINANTSEERIMISE DRASTILINE VÄHENEMINE JA TALLINNFILMI LIKVIDEERIMINE

Nõukogude ajal oli Eesti filmivaldkond ainsa kultuurivaldkonnana Moskva otseses alluvuses; Moskvast finantseeriti filmitootmist ja -levi ning ühtlasi tsenseeriti filme (Lokk 2004). „Paljud teemad ja probleemid, mille kajastamisega tegelesid eesti teater ja kirjandus, olid filmikunstis Moskva ideoloogilise diktaadi tõttu välistatud. Eesti film proovis rääkida päevakajalistest probleemidest mõistukeeli, ajalooliste paralleelide abil, või oli sunnitud lihtsalt valetama,” väidab Tiina Lokk (2004). Perestroika ajal tsensuur leevenes ning hakati tegema filme seni mahavaikitud sotsiaalsetest probleemidest ja tabuteemadest, nagu Eesti aeg, mustlased, rahvusvähemused, geid, prostituudid, vangid jne (Ruus 2024).

Nõukogude perioodil oli kinofilmide peamine tootja Eestis Tallinnfilm, mille põhilise tulubaasi moodustas Nõukogude Liidu Kinokomitee (Goskino) toetus. Kinokomitee tellis igal aastal 3–4 mängufilmi ja mitu animafilmi. Ringvaateid ja dokumentaalfilme, mille tootmine oli mängufilmidest tunduvalt odavam, rahastati ENSV eelarve kaudu (Ruus 2024). Tallinnfilm oli monopoolne riiklik kompleksstudio, kus toimus filmide tootmisprotsess algusest lõpuni. Tallinnfilmile kuulusid paviljonid Kaupmehe tänaval ja Hiiul, mustvalge laboratoorium, heliateljee, ülesvõttetehnika tsehh, dekoratsiooni- ja kostüümiladu, dublaažiosakond, transpordi-, valgus- ja pürotehnika osakond. Nukufilme valmistati Randvere paviljonis. Alates 1984. aastast oli Tallinnfilmis kolm loominguulist tootmisühendust (LTÜ): mängufilmide LTÜ, kroonika-, dokumentaal- ja populaarteaduslike filmide LTÜ ning joonis- ja nukufilmide tegemiseks multifilmide LTÜ. (Ruus 2024)

Perestroika tõi kaasa Tallinnfilmi monopoli lõpu. „1989. aastal lõpetas Goskino rahvuslike filmivaldkondade rahastamise, kuid Eesti NSV eelarvest eraldati sel aastal filmide tootmiseks ainult 700 000 rubla. Seega kaotas filmindus nõukogude aja lõpus Moskva kui rahastaja ja Eesti seda rolli üle ei võtnud,” väidab Jüri Uljas (2015: 44). 1990. aastal lõpetati Tallinnfilmi mängufilmide LTÜ tegevus. Aastal 1991 oli Tallinnfilmi struktuuris vaid 21 osist, sh stuudio Joonisfilm ja Nukufilm ning kroonika stuudio (Ruus 2024).

Eesti taasiseseisvumisel 1991. aastal kadus sisuliselt filmide tootmise riiklik rahastus. Kroonile üleminek pingestas 1992. aasta keskel rahastamise võimalusi veelgi: riigieelarves ei olnud ei 1991., 1992. ega 1993. aastal filmide tootmiseks finantsvahendeid ette nähtud. 1990ndate esimesel poolel valmisid filmid vaid inertsist, tänu Nõukogude Liidu lõpuperioodil saadud rahastusele (Lõhmus 2024; Reidolv 2024).

Institutsionaalselt märgiline sündmus 1990ndatel oli Tallinnfilmi likvideerimine, mida kahjuks varjutab tänini saladuseloor. Aastatel 1990–1992 toetas kultuuriministeerium Tallinnfilmi vaid niipalju, et säiliksid stuudio ja materiaalne baas, filmide tootmiseks rahastust ei antud. Filme püüti küll edasi toota, ent ilma riikliku toetuseta satuti võlgadesse.

1992. aastal muudeti Tallinnfilm riiklikuks aktsiaseltsiks. Riikliku finantseerimise lõpetamise tõttu alustati ligikaudu 500 töötajaga organisatsioonis suuremahulist koondamist. Pikaajalise filmikogemusega režissöörid, operaatorid, toimetajad, monteerijad, nuku- ja joonisfilmi erialade tippspetsialistid jt kaotasid töö. 1994. aastal koondati nuku- ja joonisfilmi stuudio, mille põhjal loodi AS Nukufilm ja AS Eesti Joonisfilm. 1995. aastast lõpetati Tallinnfilmis nii mängu- kui ka dokumentaal- ja animafilmide tootmine. (Ruus 2024)

Tallinnfilmi toonane juht Toivo Tomson kirjeldab majanduslikult rasket seisu: Tallinnfilmil oli jooksvalt suur võlg, ennekoike riigimaksude osas, ja infrastruktuur oli amortiseerunud. Tulevikuvision oli kultuuri- ja haridusministeeriumi kultuurikontseptsioo-

nis sõnastatud Tallinnfilmi reformimisena filmitootmise tehniliseks keskuseks, mis ise filme ei tooda, ent peab teenindama nii Eesti väikestuudioid kui ka välistellijaid. (Säde 1994)

1993. aastal muutis kultuuri- ja haridusministeerium filmivaldkonna rahastamist: institutsionaalse toetuse ehk senini Tallinnfilmi monopoolse finantseerimise asemel võeti kasutusele projektipõhine rahastus, millele oli võimalik kandideerida kõigil valdkonnas tekkinud väikestuudiotel. Seega lisandus ministeeriumi taotlusvormidele uus amet – produtsent. Rahapuuduse tõttu ei saanud aga komisjon alustada tööd enne 1994. aasta jaanuari. (Uljas, J. 2015: 45) Sealjuures nägi riigieelarve 1994. aastaks filmivaldkonnale ette vaid sümboolse toetuse, 3,15 miljonit krooni, mis oli üheksa korda väiksem kui sama aasta riiklik toetus teatritele.

Samal aastal toimus Toompea lossi ees valdkonna alarahastuse pärast filmiinimeste aktsioon, mis päädis filmilintide põletamisega. Reaktsioonina suurendas riik 1995. aastal filmivaldkonna rahastust peaaegu 2,6 korda.⁴ Kui 1996. aastal eraldus kultuuriministeerium haridusministeeriumist, siis rahastusprintsipides see muudatusi kaasa ei toonud, küll aga hakkasid tõusma toetused. 1996. aastal kasvasid filmivaldkonna riiklikud toetused 2,5 korda ja vahe teatrivaldkonna rahastusega kahanes viiekordseks.

1997. aastal likvideeriti RAS Tallinnfilm ja asutati Eesti Filmi Sihtasutus, milles riigikontroll nägi kultuuriministri soovi vabandada võlgades vaevlevast riiklikust äriühingust (Sepp 2022: 71). 1998. aastal algas Tallinnfilmi hoonete ja infrastruktuuri müük. Kinoliidu infolehes Pääsuke anti avalikult teada, et plaanitakse müüa Tallinnfilmi kolm kinnistut, et saadud tuluga ehitada üles Eesti Filmi Keskus ning soetada selle jaoks uus filmitootmise tehnoloogia. Eesti Filmi Keskuse rajamiseks eelistati Tallinnfilmile kuuluvat krunti Kaupmehe tänaval, ent alternatiividena kaaluti ka Hiiu-Suurtüki või Mureli tänava kinnistut (Iho 1998). Tallinnfilmi

⁴ Samas suurenes ka teatrite riiklik toetus, mille tulemusena said teatrid üle kümne korra rohkem raha kui film.

toonane juhatuse esimees Hillar Parkja ütles aga Postimehele, et uus kompleks valmib 2000. aastaks ja see on kavas rajada hoopis Kristiinesse või Kadriorgu; sealjuures plaanib Tallinnfilm maha müüa kõik ülejäänud hooned (Uljas, H. 1998).

1999. aasta septembris sõlmiti Metkal OÜ-ga ostu-müügi eelpeping Mureli tn 5 asuva hoone peale, niisamuti käisid läbirääkimised Hiiu-Suurtüki filmipaviljoni kinnistu müümise üle (Põldma 1999). Tallinnfilmi kesklinna hooned müüdi maha 2000. aasta septembris. Harju 9 hoone, mille müügihind oli 8 miljonit Eesti krooni, ostis Soomes registreeritud ettevõtte EGICO OÜ. Kaupmehe 6 müümisel tekkis võistlejate vahel enampakkumine, viiest osalejast tegi kõrgeima pakkumise 5,2 miljoni Eesti krooniga kodumaise osalusega suurfirma SKANSKA EMV (Põldma 2000). Kinoliidu infoleht Pääsuke toob välja, et Tallinnfilmi lõpupeol 7. detsembril 2000 tõstatati küsimus, miks müüdi Kaupmehe hoone, kuhu pidi tulema Eesti Filmi Keskus.⁵ „Kas noored hakkavad mehed/naised .. kellel puudub igasugune isiklik suhe stuudiosse, kellel on aga ohtralt valmis sloganeid (Sovetlik monstrum, savijalgadel eesti film), päriselt ikka tajusid, et odavalt maju maha müües lakkas tegelikult olemast terve tükk Eesti kultuuri maastikust?” (Tallinnfilmi 2000) Tallinnfilmi likvideerimise võtab kokku filmikriitik Jaan Ruus (2024):

Viha nõukoguliku filmitootmise ja selle ületsentraliseerituse vastu hävitas seni kogu Eesti filmitootmist koondanud studio. „Tallinnfilm” oli paljude jaoks nagu liidutehas Dvigatel või võimukas sovhoos või kolhoos ja samastus enamiku kineastide teadvuses kõige nõukogulikkuse taagaga. Teatrid nii ei käitunud ja tagantjärele on selgunud, et vihane filmimaailm viskas koos väga räpase pesuveega soojast lesimisvannist välja ka lapse, st oli nõus filmitootmise täieliku detsentraliseerimisega.

⁵ Tallinnfilmi likvideerimise ja hoonete müügiga seotult võib 1990ndate dokumentides ja ajalehtedes leida lubadusi rajada selle asemele kas Eesti Filmi Keskus, filmipaviljon või eesti filmi nüüdisaegne tootmistehnoloogiline baas, ent tänini pole veel Eestis filmipaviljoni. (2021. aastal sai Tallinna filmilinnak riiklikult tähtsate kultuuriobjektide nimekirja, selle rajamise toetus tuleb Eesti Kultuurkapitalilt.)

EESTI FILMI SIHTASUTUSE LOOMINE

Filmivaldkonna institutsionaalse arengu oluliseks maamärgiks oli 1997. aastal Eesti Filmi Sihtasutuse rajamine, mis volitati suunama ja jagama riiklikku filmieelarvet. Eesti kultuuripoliitika põhialustega koos vastu võetud vabariigi valitsuse tegevuskavas on kirjas, et Eesti Filmi Sihtasutuse eesmärk on stuudio Tallinnfilm saneerimine ning materiaalosa müügi abil eesti filmi nüüdisaegse tootmistehnoloogilise baasi rajamine (Riigi Teataja 1998). Eesti Filmi Sihtasutus päris riigiettevõtte AS Tallinnfilmi aktsiad koguväärtusega 2 768 000 Eesti krooni⁶ ja sai Tallinnfilmi tootjaõigused. Eesti Filmi Sihtasutuse alla kuulub ka tütarettevõtte Tallinnfilm, mis haldab Artise kino.

Eesti Filmi Sihtasutuse loomisel võeti eeskujuks Skandinaavia filmiinstituudid (Sokmann 2024). Rahastusotsuseid hakkas tegema viieliikmeline eksperdikomisjon, kuhu kuulusid filmivaldkonna esindajad. Esimesel aastal toimus filmide finantseerimine veel kultuuriministeeriumi eelarve kaudu, ent alates 1998. aastast sai Eesti Filmi Sihtasutus kultuuriministeeriumilt eelarve eraldise (RES 1998). Sajandivahetusel loobuti kollegiaalsest lähenemisest rahastamisele, kaotati rahastuskomisjon ning edaspidi usaldati otsused eksperdile, kes võttis ainuisikulise vastutuse filmide toetuste eest (Ruus 2008: 5).

KINOVÕRGU KOKKUKUKKUMINE

Lahtiriigistamisega seoses munitsipaliseeriti või erastati 1990ndatel ka üle-eestiline kinovõrk, mis võeti kinnisvarana kasutusele teistel, sageli merkantiilsetel eesmärkidel (Lokk 2024). 1991. aastal toimus kõikide kinode juriidiline iseseisvumine: maakinovõrk lõpetas oma tegevuse, linnakinod viidi mitmeid ettevõtlusvorme katsetades

⁶ Vabariigi valitsuse korraldus 8. mail 1997 Eesti Filmi Sihtasutuse asutamise kohta ja Eesti Filmi Sihtasutuse asutamisotsus 9. mail 1997.

kohalike omavalitsuste hallata, kuid ainult mõned üksikud kinod tulid asutuse ülalpidamisega toime (Sepp 2022: 69). Kui 1988. aastal oli Eestis 709 kino (Uljas, J. 2015: 44), siis siirdeaja lõpuks oli ametlikult vaid 12 püsikino, millele lisandusid multifunktsionaalsed saalid, kus vaid aeg-ajalt filme näidati (Ruus 2008: 8). Ühtlasi lõpetati riikliku levifirma Meedium tegevus.

Loomulikult langes kinovõrgu kokkukukkumise tõttu kino-külastuste arv, mis oli nõukogude ajaga väga suures kontrastis: kui 1960.–1980. aastail oli Eesti mängufilmidel *ca* 300 000 vaatajat ühe filmi kohta, siis 1990ndate lõpuks oli see kahanenud 5000 – 15 000 kinokülastajani (Ruus 2000: 18).

FILMIVALDKONNA INSTITUTIONAALNE MITMEKESISTUMINE

Nii nagu teatrivaldkonnas, tekkisid ka filmivaldkonnas 1980ndate lõpul esimesed erafilmistuudiod: Eesti Kultuurfilm (1988), Estofilm (1989) ja Freya Film (1990), mille tegevus jäi toona marginaalseks (Ruus 2000:12). Filmivaldkonna lahtiriigistamise ja monopoolsetes institutsioonides (Tallinnfilm ja Eesti Telefilm) toimunud suuremahuliste koondamiste tulemusena sattus 1990ndatel tööturule suur hulk valdkonna professionaale, kes pidid erialase töö jätkamiseks asutama oma filmitootmisettevõtteid. Perioodil 1988–2004 tekkis umbes 95 erafilmistuudiot,⁷ mille loojateks olid režissöörid, operaatorid ja produtsendid. Nüüdseks on tegevuse lõpetanud 55 siirdeajal tekkinud väikestuudiot. (Sokmann 2024)

Kuna filmindus oli alarahastatud, kirjeldatakse 1990ndate filmivaldkonda Metsiku Läänena, kus produtsendid pidid ellujäämiseks võtma suuri majanduslikke riske. Erandiks polnud ka juhud, kui filmide tootmiseks olid produtsendid sunnitud pere teadmata oma kodu pantima. (Felt 2024) Erafilmistuudiote ellujäämisstrateegiad

⁷ Erafilmistuudiote erinevus erateatritest on see, et kui erateatritele eraldab kultuuriministeerium tegevustoetusi, siis erafilmistuudiotele vaid projektitoetusi; filmitoetustel on tänini raske teha aastaeelarveid ja finantsplaanid, sest määramatus on suur (Felt 2024).

olid erinevad. Kogenumad režissöörid keskendusid autorifilmide tootmisele, milleks taotleti toetusi ja kohe ka kaasrahastust välismaalt (nt F-Seitse; Sokmann 2024); teised keskendusid äritegevusele: reklaamide tootmisele ja välisfilmidele teenuste pakkumisele, et alles ajapikku hakata tootma esialgu dokumentaalfilme ja siis mängufilme (nt Eesti üks edukamaid filmikompaniisid Allfilm; Felt 2024).

Kuna riigitoetus oli vähene ja kohalik turg tootmiskulude tagasiteenimiseks liiga väike, siis hakkasid filmiettevõtted kohe rahvusvahelist koostööd tegema – nii kaasprodutseerima kui ka filmitootmise teenuseid osutama. Baltikum oli 1990ndatel välis-tootjatele eksootiline piirkond: tagasimaksesüsteemi⁸ puudumisele vaatamata oli siin odav filme toota, boonuseks tööturul olev kompetentne teenindav personal (Felt 2024). Väga oluline institutsioon oli Baltic Media Centre Fund (BMC), mis loodi Taanis 1994. aastal demokraatlike siirdeprotsesside läbiviimiseks Eesti, Läti, Leedu, Vene ja Poola audiovisuaalsektoris. BMC pakkus avaliku ja erasektori filmi- ja teleprodutsentidele täiendkoolitusi rahvusvahelise filmitootmise, eelarvete, lepingute ja levi osas. See oli Baltikumi audiovisuaalsektori hüppelauaks, et jõuda rahvusvahelistele turgudele, sest just nendelt koolitustelt said alguse paljud rahvusvahelised koostööprojektid (Felt 2024, Sokmann 2024).

Filmivaldkonna üks rahvusvaheliselt olulisem erainitsiatiiv oli 1997. aastal toimunud esimene Tallinna Pimedate Ööde Filmifestival (PÖFF).⁹ Kuna filmilevis olid 1990ndatel peamiselt Ameerika filmid, siis PÖFF loodi teatavas mõttes protestina filmilevis valitseva olukorra ja poliitikute filmivaldkonda mitteväärtustavate hoiakute

⁸ Riikliku tagasimaksesüsteemi eesmärgiks on toetada välismaiste filmitootjate mängufilmide, dokumentaalfilmide jms tootmist ja järeltootmist Eestis, kus kohalik kaastootja saab taotleda kokkulepitud protsendi ulatuses tagasimakset Eestis tehtud abikõlblikelt tootmiskuludelt. Eesti Filmi Instituut lõi riikliku filmifondi ja tagasimaksesüsteemi (*cash-rebate*) Film Estonia aastal 2016.

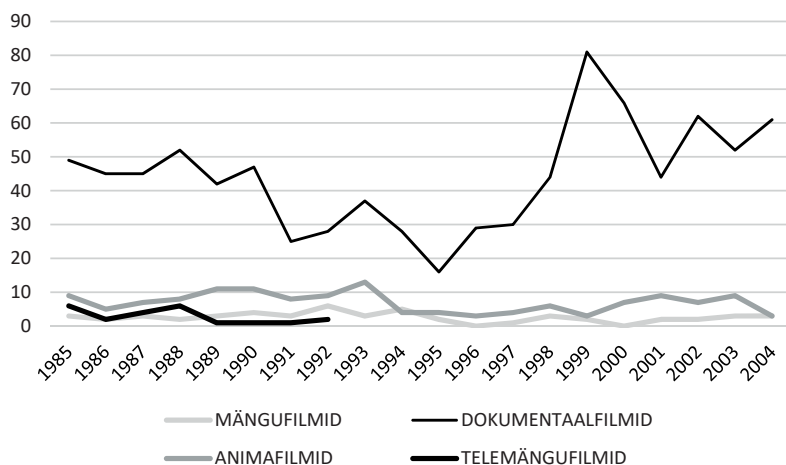
⁹ 1998. aastal leidis aset ka Hannes ja Renita Lintropi korraldatud konkureeriv Tallinna rahvusvaheline filmifestival, mis aga ellu ei jäänud.

vastu. Festivali looja Tiina Lokk sai inspiratsiooni Euroopa festivalidelt, nagu Berlinale Saksamaal ja Cannes'i filmifestival Prantsusmaal. PÖFF-i eesmärk oli asetada eesti film uude konteksti, keskenduda rahvusvahelisele autorikinole ning huvipakkuva programmi abil täita Tallinna ja Tartu tühjana seisvad kinod. Vaatamata alafinantseeritusele oli festivalil algusest peale nii saatkondade tugi kui ka suur publikuhuvi, mis võimaldas omatulu teenida. (Lokk 2024)

Taasiseseisvumisega kaasnenud šokk tõi välja ka vajaduse valdkondliku eestkõneleja ja survegrupi järele, milleks 1990ndatel sai filmivaldkonna katusorganisatsioon Eesti Kinoliit (Lokk 2024).

FILMIDE TOOTMINE

Allolev joonis annab ülevaate kodumaiste täispikkade mängufilmide ja telemängufilmide, dokumentaalfilmide ning animafilmide (joonis- ja nukufilmid) linastumisest perioodil 1985–2004.



Joonis 2. Filmide tootmine siirdeajastul. Eesti filmi andmebaas 2024

1990ndate esimesel poolel valmisid kodumaised täispikad mängufilmid tänu Nõukogude Liidu lõpuperioodil saadud rahastusele. 1996¹⁰ ja 2000 olid null-aastad, kui ei linastunud ühtegi uut mängufilmi. Täispikki telemängufilme toodeti kuni aastani 1992, vaid 2004 linastus üks telemängufilm. Kuna dokumentaalfilmide tootmine on palju odavam kui mängufilmide tootmine ning 1990ndatel tekkinud erafilmistuudiod alustasid just dokumentaalfilmidest, ei tekkinud siirdeajastul nende puhul kordagi katkestust ehk null-aastat. Kõige sujuvamalt õnnestus uute oludega kohaneda animafilmi, mis oli endiselt eesti eliitkultuuri kandja. Eesti Joonisfilm ja Nukufilm suutsid säilitada eesti animatsiooni hea maine rahvusvaheliselt (Kärk 2000: 6).

FILMIVALDKONNA KULTUURIPOLIITILISED SUUNISED

1998. aastal vastuvõetud Eesti kultuuripoliitika põhialustes sätestati filmivaldkonna kohta järgmist: „Eestis jätkub mängu-, tõsielu- ja animafilmi tootmine. Eesti Filmi Sihtasutuse kaudu antav riiklik toetus filmikunstile peab vastama rahvusvaheliste konventsioonide ja lepingute poolt määratud tingimustele, mis kindlustavad vajalikud õigused Eestile kui koostööprojektide ühele osapoolle. Jätkub riiklik toetus väärt- ja lastefilmide ostmisele ning nende levitamisele Eestis.” Kultuuripoliitika põhialustega kaasnevas vabariigi valitsuse tegevuskavas on kirjas, et aastaks 2002 normaliseeritakse filmivaldkonna finantseerimine, et kindlustada rahvusliku filmikultuuri eksistentsiks hädavajaliku minimaalmahu, 100–120 filmiosa (ühe osa kestus on 10 minutit) tootmine aastas. (Riigi Teataja 1998)

¹⁰ Seoses filmivaldkonna vähese riikliku rahastusega oli filmitootmine kahanenud 1996. aastal alla 1937. aasta mahu (Allik 1997: 9).

FILMIVALDKONNA KOKKUVÕTE

Kunstimaailma kontekstis toimunud välistekkeline šokk siirdeajastul mõjutas väga tugevalt filmivaldkonda, kus leidis aset intersüsteemne kriis, seega tuli välja vahetada terve süsteem.

Filmivaldkonna siirdeprotsessid võtab kokku Tiina Lokk (2004).

Varad alates materiaal-tehnilisest baasist ja lõpetades kinnisvaraga parseldati maha – nii privatiseeriti eesti film sisuliselt 24 tunniga. Kõige rumalam ja läbimõtlematum oli valitsuse tasandil kõlanud postulaat, et filmikunst ja kino peab ennast kõikidel tasanditel ise majandama. [...] Paraku ei saanud film siis, ei saa praegu ega tulevikuski ennast turumajanduse reeglitele vastavalt ise ära majandada, sest 1,4-miljonilise elanikkonnaga Eesti riik ei ole turg, mis looks eeldused tootmiskulude tagasisaamiseks. [...] Euroopa filmifondid olid Eesti ees lukus ja eesti film ise maailmas tundmatu. See, et meie film elas selle perioodi üle ja jäi ellu, kuulub imede valdkonda.

Kultuuripoliitika koos riikliku rahastusega seob kunstimaailma konteksti ja tuuma. Kahjuks ei pakkunud aga kultuuripoliitika filmivaldkonna intersüsteemse kriisi vastu kaitset kuni 1990ndate teise pooleni, kui teadvustati kriisi sügavus.

Kunstimaailma tuuma tasandil toimusid filmivaldkonnas järgmised dramaatilised muutused:

- loomisprotsess: monopoolsete institutsioonide likvideerimise tõttu tekkis ligi sadakond erafilmistuudiot, mis hakkasid kohe tegema rahvusvahelist koostööd nii kaastootmise kui teenuse pakkumise kujul; riiklike toetusmahtude vähenemise ja alarahastuse tulemusena vähenes väljundite tasandil filmide tootmismaht;
- loomingu vahendamine: kinovõrgu kokkukukkumine ja Nõukogude Liidu turu kadumine, samas Pimedate Ööde Filmifestivali ellukutsumine ja Eestis toodetud filmidega rahvusvahelistel filmifestivalidel osalemine; väljundite tasandil vähenes suures mahus kunstisündmuste arv;

- retseptsioon: külastajate arvu järsk langus ning vaatajaskonna struktuuri, vajaduste ja esteetilise kogemuse muutus (Hollywoodi filmide domineerimine kinolevis ja kommerts-kultuur, samas võimalus tutvuda rahvusvahelise autori-kinoga Pimedate Ööde Filmifestivalil).

Kokkuvõte

Artikli lõpp jõuab tagasi alguse ehk institutsionaalse kunstimaailma juurde, mida kirjeldab Hans van Maanen. Artikkel käsitles siirdeajastul aset leidnud muutusi kunstimaailma kontekstis – poliitikas, hariduses ja majanduses – ning tuumas, täpsemalt eesti teatri- ja filmivaldkonna organisatsiooniliste struktuuride ja protsesside muutumist ning väljundina nende valdkondade kunstiteoste ja -sündmuste liike ja hulka. Konteksti tasandil leidis aset intersüsteemne kriis, mis kandus üle filmivaldkonda, ent teatrivaldkond jäi kriisist puutumata.

Artikli uurimisküsimus oli, miks kahe lähedase ja osaliselt põimunud kultuurisektori areng Eestis üleminekuperioodil nii drastiliselt erines. Miks teatrivaldkond säilitas nõukogudeaegse teatrisüsteemi, mille juured ulatuvad esimese Eesti Vabariigini, olles siirdeajastu sotsiaal-majanduslikes muutustes omamoodi kord kaoses või fluktuatsioon entroopias, ent filmivaldkond lagunes? Miks ühes valdkonnas leidis aset intersüsteemne kriis ja teine jäi kriisist puutumata? Miks pakkus kultuuripoliitika teatrivaldkonnale kriisi vastu kaitset ja puhvertsooni, kuid filmivaldkonnale mitte? Miks olid kahe valdkonna arenguteed vastassuunalised? Esitan kokkuvõtvad järeldused.

Üks peamisi põhjusi oli kahe kultuurivaldkonna erinev rahastamismudel nõukogude perioodil: filmid said peamiselt rahastust Moskvast, samas kui teatrid said toetust Eesti NSV-st. Nõukogude Liidu lagunemise järel puudus Eesti Vabariigil traditsioon ja ka finantsallikad kohaliku filmisektori rahastamiseks, mis põhjustas valdkonnas kriisi.

Teine põhjus on erineva suurusega turg. Kuna Tallinnfilm oli osa nõukogude filmitööstusest, linastusid nõukogude perioodil filmid pea terves Nõukogude Liidus (1980ndate lõpul juba ka rahvusvahelistel filmifestivalidel), ent taasiseseisvumise ajal kadus filmil endine turg (nn kuuendik planeedist), samas kui teater oli nii nõukogude perioodil kui ka taasiseseisvumise ajal suunatud vaid kohalikule tarbijale.

Siirdeajastul toimusid paljudes sektorites sarnaselt filmivaldkonnaga erastamisprotsessid. Ilmselt ei pannud võitjad ootamatult avanenud ja vaid siirdeajastul võimalikele kapitalistlikele kiusatustele vastu (väidetavalt ei näinud filmitegijad riigitoetuse kadumisel valdkonnal ka enam perspektiivi). Erinevalt kinodest ei soovinud kohalikud omavalitsused teatreid munitsipaliseerida, kuna puudus tulubaas nende ülalpidamiseks ja teatrijuhid võitlesid erastamise vastu.

Poliitikud nägid filmivaldkonnas pelgalt kapitalistlikku potentsiaali kasumi teenimiseks, samas kui teatrivaldkond koos kuluka infrastruktuuriga vajas ülalpidamiseks riiklikku dotatsiooni.

Erines valdkonna eest seismise tase. Teatrivaldkonnal oli tugev eestkosteargamentatsioon Eesti Teatrijuhtide Liidu näol, filmivaldkonnas võttis Kinoliidu kujunemine eestkõnelejaks aga aega. Palju sõltus ka Riigikogus olevate teatri- ja filmiinimeste veenmisjõust ja oskustest.

Filmivaldkonna tegutsemise loogika on sõltumata ajastust projektipõhine (Allikmaa 2024), ent teatrivaldkonnal kollektiivne ja seetõttu ka solidaarne. Projektipõhine tegutsemine on immuunsüsteemi mõttes nõrgem variant (Põldmaa 2024).

Taustsüsteemina on kindlasti üheks põhjuseks erinev positsioon Eesti kultuuriloos. Erinevalt filmist on teater olnud alati Eesti kultuuris kesksel positsioonil, seega *a priori* hoidmist väärt.

Niisiis võib ühelt poolt väita, et süsteemi hoidmine ja säilitamine teatrivaldkonnas oli edukam strateegia kui destruktiivne strateegia filmivaldkonnas, kus ilmselt toimus katkestus valdkonna järjepidevuses. Teatrivaldkond on nii riikliku toetuse, üleriigilise infra-

struktuuri kui ka valdkonna korrastatuse osas olnud Eesti kultuuri edulugu, samas kui filmivaldkonnal läks kriisist väljumiseks ja valdkonna ülesehitamiseks terve inimpölv (Lõhmus 2024; Reidolv 2024).

Teiselt poolt pani kriis filmivaldkonna olukorda, kus süsteem tuli nullist üles ehitada ning seda tehti Põhjamaade eeskujul, nii juhtimise, rahastamise kui ka rahvusvahelise koostöö puhul. Selle tulemusena on eesti film praegu kaasaegne, rahvusvaheliselt ambitsioonikas ning maailmale avatud, nautides esimesi võiduvilju rahvusvahelistelt filmifestivalidelt.

KIRJANDUS

- Allik, Jaak 1997. Kultuuri areng ei talu murranguid. – Kultuurimaa, 8. jaanuar.
- Balme, Christopher; Fisher, Tony (eds.) 2021. *Theatre Institutions in Crisis: European Perspectives*. London, New York: Routledge.
- Danto, Arthur C. 1964. The Artworld. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61, 19, 571–585.
- Dickie, George 1993. A Tale of Two Artworlds. – Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*. [New Jersey]: Blackwell, 73–77.
- Dabrovolskas, Audrius 2022. Film Policy and the Role of Lithuanian Film Studio, Riga Film Studio and Tallinnfilm in Developing National Film Production. – *Information & Media* 93, 136–155.
- Einasto, Heili; Lagle, Evelin 2018. Path Dependency in Theatre Funding: Venues and Their Impact on Dance Productions in Estonia. – *Nordic Theatre Studies* 30, 1, 55–71.
- Elliott, John E.; Dowlah, Abu F. 1993. Transition Crises in the Post-Soviet Era. – *Journal of Economic Issues* 27, 2, 527–536.
- Epner, Luule 2021. The Emergence of the Independent Theatre Scene in Estonia (1987–92). – *Nordic Theatre Studies* 33, 1, 72–86.
- Epner, Luule; Viires, Piret 2021. Siirdeajastu kultuurimuutused. – *Philologia Estonica Tallinnensis*, 6, 5–12.
- Iho, Arvo 1998. Infot „Tallinnfilmi” kohta. – *Pääsuke*, 26. märts.
- Järve, Malle 1999. Kultuuritarbimise trendid 1990ndate aastate Eestis. – *Rahvakultuur ingliska ja internetiga*. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus.

- Lokk, Tiina 2004. Eesti kultuuri Suur Üksiklane – kaua veel? – Postimees, 7. aprill.
- Karja, Sven 2020. Eesti teatrite repertuaar aastatel 1986–2006. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Kutman, Gerli 2009. Kultuuripoliitika põhimõtete uuendamine ENSV Riiklikus Kultuurikomitees (välissuhtluse näitel). – Tuna 4, 67–77.
- Kärk, Lauri 2000. Muutustes vabastet või kammitset? – Eesti film 1991–1999. Tallinn: F-Seitse OÜ.
- Kärk, Lauri 2024. Eesti filmiloo lühikonspekt. <https://www.filmi.ee/filmid/eesti-filmiajalugu> (05.12.2024).
- Lagerspetz, Mikko; Raud, Rein 1995. Eesti kultuuripoliitika Euroopa Nõukogu kultuurikomitees: riiklik ülevaade Eesti kultuuripoliitikast ja selle mõjust aastatel 1988–1995. Ettekanne Euroopa Nõukogu kultuurikomiteele. Tallinn: Kultuuriministeerium.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter; Kalmus, Veronika; Keller, Margit; Kiisel, Maie; Masso, Anu; Opermann, Signe; Seppel, Külliki; Vihalemm, Triin 2017. Teoreetiline hoovõtt: ühiskond ja elavik. – Eesti ühiskond kiirenevas ajas. Uuringu „Mina. Maailm. Meedia” 2002–2014 tulemused. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1–23.
- Pesti, Madli 2018. Eesti teatri 100 aastat. [Tallinn]: Post Factum.
- Reidolv, Kristiina 2024. Viimane intervjuu Jaak Lõhmusega. – Sirp, 26. juuli.
- Põldma, Janno 1999. Tallinnfilmi hetkeseisust. – Pääsuke, 22. september.
- Põldma, Janno 2000. Tallinnfilmi hooned müüdud. – Pääsuke, 1. november.
- Ruus, Jaan 2000. Kino ja raha Eesti vabariigis. – Eesti film 1991–1999. Tallinn: F-Seitse OÜ.
- Ruus, Jaan 2008. Eesti filmi olukord 2000–2007. – Eesti film 2000–2006. Tallinn: Eesti Filmi Sihtasutus.
- Ruus, Jaan 2024. Tallinnfilm kui monument. Eesti filmi andmebaas. <https://www.efis.ee/et/varamu/artiklitekogu/tallinnfilm-kui-monument> (5.12.2024)
- Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater: Ülevaateteos. 1. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Rämmer, Andu 2017. Sotsiaalse tunnetuse muutused Eesti siirdeühiskonna kontekstis. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Saro, Anneli 2010. Eesti teatrisüsteemi dünaamika. – Anneli Saro, Luule Epner (toim.), Interaktsioonid: Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Tartu: Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituut, 8–36.

- Saro, Anneli 2018. Nõukogude tsensuuri mehhanismid, strateegiad ja tabuteemad Eesti teatris. – Ajalooline Ajakiri 4, 283–304.
- Sepp, Aadik 2022. Mõttepilte laulva revolutsiooni ja taasiseseisvunud Eesti Vabariigi kinomaastikult. – Reet Land, Aadik Sepp (toim), Sajand Eesti filmilevis: Estonia-Filmist 1913 kuni filmideta Filmi tänavani 2013. Tallinn.
- Simmo, Kirsten 2023. Kuldkalake ja miljon teatrikülastust. 30 aastat agentuuri. – Madli Pesti, Tambet Kaugema (koost.), Teatrielu 2023. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 227–249.
- Säde, Enn 1994. „Tallinnfilm”? – kuningas on surnud, elagu kuningas! Jutuajamine Toivo Tomsoniga. – Pääsuke, 5. juuli.
- Tallinnfilmi = Tallinnfilmi lõpu pidu 2000. – Pääsuke, 30. detsember.
- Toome, Hedi-Liis; Saro, Anneli 2021. Creating New Theatres During Economy Crisis: the Case of Estonia. – Christopher Balme, Tony Fisher (eds.), Theatre Institutions in Crisis: European Perspectives. London, New York: Routledge, 153–165.
- Uljas, Harli 1998. Eesti filmiloojad vajavad ajakohast tootmiskeskust. – Postimees, 2. juuli.
- Uljas, Jüri 2015. Eesti Kultuurkapitali uus tulemine 1988–1995. Tallinn: Eesti Kultuurkapital.
- Uljas, Jüri 2016. Eesti Kultuurkapital 1921–1941. Tallinn: Eesti Kultuurkapital.
- Van Maanen, Hans 2009. How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Viller, Jaak 2004. Teatriorganisatsiooni areng Eestis 20. sajandi II poolel. Tartu: Tartu Ülikool.
- World Bank 1999. Estonia: Implementing the EU Accession Agenda: A World Bank Country Study. Washington, DC: World Bank.

RIIGI TEATAJA

Eesti riigi kultuuripoliitika põhialused 1998. <https://www.riigiteataja.ee/akt/76129>

Etendusasutuse seadus 1997. <https://www.riigiteataja.ee/akt/25236>

Etendusasutuse seadus 2003. <https://www.riigiteataja.ee/akt/606779>

Rahvusooperi seadus 1997. <https://www.riigiteataja.ee/akt/106082022008>

RIIGIEELARVE SEADUSED

RES 1991. <https://www.riigiteataja.ee/akt/13066446>

RES 1992 I poolaasta. <https://www.riigiteataja.ee/akt/13076386>

RES 1992 II poolaasta. <https://www.riigiteataja.ee/akt/13105790>

RES 1993. <https://www.riigiteataja.ee/akt/13105796>

RES 1994. <https://www.riigiteataja.ee/akt/28618>

RES 1995. <https://www.riigiteataja.ee/akt/28719>

RES 1996. <https://www.riigiteataja.ee/akt/28475>

RES 1997. <https://www.riigiteataja.ee/akt/28613>

RES 1998. <https://www.riigiteataja.ee/akt/74471>

RES 1999. <https://www.riigiteataja.ee/akt/76803>

RES 2000. <https://www.riigiteataja.ee/akt/71664>

RES 2001. <https://www.riigiteataja.ee/akt/72597>

RES 2002. <https://www.riigiteataja.ee/akt/162841>

RES 2003. <https://www.riigiteataja.ee/akt/235954>

RES 2004. <https://www.riigiteataja.ee/akt/691962>

INTERVJUUD

Allik, Jaak 2024. Intervjuu 21. augustil.

Allikmaa, Margus 2024. Intervjuu 10. juunil.

Felt, Ivo 2024. Intervjuu 24. septembril.

Lokk, Tiina 2024. Intervjuu 6. augustil.

Lõhmus, Jaak 2024. Intervjuu 21. juunil.

Põldmaa, Raivo 2024. Intervjuu 20. juunil.

Sokmann, Reet 2024. Intervjuu 27. septembril.

Intervjuude salvestised on artikli autori valduses.

SUMMARY

INSTITUTIONAL CHANGES IN THE ESTONIAN THEATRE AND FILM SECTOR DURING THE TRANSITION PERIOD

The article compares institutional changes in the theatre and film sector in Estonia during the transition period from 1985 until 2004, preceding and following the dissolution of the Soviet Union in 1991. This painful process had a profound effect on the practitioners from both sectors. These tragic societal upheavals affected the above-mentioned sectors to a different extent, however. The article will analyse the manifold causes why the film sector was hit considerably harder than the performing arts.

The transition period refers to socio-historical and geopolitical changes when post-socialist states shifted toward liberal democracy and market economy. While the fall of the Berlin Wall in 1989 is often considered the start of this period, in the Baltic states (including Estonia), it began earlier due to *perestroika* initiated by Mikhail Gorbachev in the mid-1980s. Estonia regained independence in 1991, and the transition period extended until 2004 when Estonia joined the European Union. During this time, various cultural fields experienced changes, each unfolding differently. The cultural landscape was marked by various events, significant shifts, and contradictions.

While in all other spheres of life, especially in culture, ground-breaking reforms took place, which often had a short-term negative effect on the development of the field, theatre enjoyed relative stability. The former Soviet-time theatre system in Estonia remained intact: Soviet-time principles of state funding from the late 1980s continued, and the system of appointing artistic and managing directors remained the same. Consequently, no theatre was closed down and practitioners of the field still enjoyed relative stability. What most affected both the institutional and the artistic landscape of the Estonian theatre is the founding of independent companies. Already in the mid-eighties, the first independent theatre companies started to emerge here.

Unlike the relative stability in the theatre system, the film sector faced significant challenges. Changes that occurred in the Estonian film sector during the transition period, can be described as a crisis – essentially, the infrastructure, public funding and the film market collapsed. In the 1990s, the Estonian film industry experienced a drastic reduction in state funding and cuts (institutional funding was replaced with project-based funding), privatisation, a decrease in production volumes, and the emergence of private film companies.

In summary, Estonia's transition period witnessed divergent trajectories in theatre and film, highlighting the complexities of cultural change. The theatre system remained largely intact, while the film sector underwent substantial transformations.

Keywords: transition, theatre, film, cultural policy, institutional art world, crisis

„TAGURPIDI” MITUT PIDI: ÕPETLIK, SÜRREALISTLIK, POSTMODERNISTLIK

Mari Laaniste

Eesti Kunstiakadeemia

Ülevaade. Artikkel käsitleb Priit Pärna raamatut „Tagurpidi” (1980), menukat lastekirjandusteost, milles sõnaline komponent on mänguliselt põimitud mitmekihilise ja põneva visuaalse lahendusega. „Tagurpidi” on ilmunud kuues keeles ja Eestis endiselt kordustrukina saadaval, kuid seni pole seda kuigi põhjalikult analüüsitud. Siinne artikkel kirjeldab kõigepealt teose saamislugu ajastu kontekstis, pöörates tähelepanu raamatu seostele selle autori peamiseks tegevusalaks peetava animafilmiga ning osutades, et lastele suunatud pildiraamat võis olla arvestatav eraldiseisev loominguine väljund. Järgmisena iseloomustatakse raamatu süžeed ehk peategelase Antsu rännakut Tagurpidiandlasse, muinasjutumaailma, kus on kindel vaid see, et tavapärased normid ja reeglid ei kehti. Raamat kujutab seda mittetavapärasust sihiteadlikult didaktiliselt, kaalutletult ja vaheldusrikkalt, seades vaatajate ette järjest piltmõistatusi ning mängides pildi ja tekstilise komponendi vahelistele ebakõladele. Seejärel keskendub analüüs teose visuaalsele poolele, kirjeldades piltides, kuid ka laiemas tervikus jälgitavaid vormivalikuid ja tasan-deid: popilik väljenduslaad, teatav psühheedelne mõõde, tugev sürrealismi, eriti René Magritte’i mõju ning ka teose üldisem postmodernistlik iseloom. Viimaks vaeb artikkel „Tagurpidi” ümber kujunenud nostalgilist diskursust, mida on eest vedanud seda lapsena lugenud kultuuritegelased ja -uurijad, kuid mis on kaldunud ehk pisut liialdama teosesse tagantjärele ideoloogilise lisamõõtme sisselugemisega.¹

Võtmesõnad: eesti koomiks, eesti lastekirjandus, Priit Pärn, sürrealism, postmodernism, popkunst, hilisnõukogude perioodi kultuur

¹ Artikli valmimist on finantseerinud Eesti Teadusagentuuri grant PRG636 „Eesti siirdekultuuri arengumustrid (1986–1998)”.

Sissejuhatus

Priit Pärna raamat „Tagurpidi” (Tallinn: Kunst, 1980) on üks tema ulatusliku ja mitmekesise loomingu populaarsemaid töid. Viiekümneleheküljeline (lehekülgedeks tuleb antud juhul lugeda ka tagakaane mõlemaid külgi) värviline pehmeakaaneline pildiraamat on kunstiliselt märkimisväärne ning intellektuaalselt mänguline teos, mis on tulvil visuaalseid ja tekstilisi nalju. 1980. aastate eesti laste põlvkonna seas mäletatakse seda inspireeriva ja vaimuka lugemisena.

Raamat jõudis tiitellehe andmetel trükikotta juunis 1979 (ehk sisuliselt võiks seda liigitada pigem 1970. aastate kui 1980. aastate kultuuripärandi sekka) ning selle avatiraaž oli muljet avaldav, kuigi omal ajal mitte tavatu 60 000 eksemplari. 2005. aastal ilmus raamatust kõvakaaneline kordustrükk (väljaandja Eesti Joonisfilm). „Tagurpidi” oli kaua sisuliselt ainus Eesti päritolu koomiksina kirjeldatav teos, mis saavutas ka teatava rahvusvahelise kõlapinna: 1980. aastate lõpus, perestroikast ajendatud Ida-Euroopa-huvi ja Priit Pärna kui animafilmitegija rahvusvahelise läbimurde laines, ilmusid selle tõlked Soomes, Rootsis, Taanis ja Norras.² 2017. aastal ilmus tõlge ka Hispaanias.³

² Soome keeles: „Nurinkurin-Nuuti” (Helsinki: WSOY, 1989, tlk Eva Lille), rootsi keeles: „Resan till Baklängesboda” (Stockholm: Fripress bokförlag, 1989, tlk Ann Liis Hanslep, Lars Järlestad; peategelane kannab nime Baklänges-Bosse), taani keeles: „Rejsen til Sønderomvendt” (København: Høst & Søn, 1989, tlk Alice ja Bent Haller) ja norra keeles: „Tvertom-tom” (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1989, tlk Turid Farbregd). Samal aastal ilmunud tõlgete avaldamise asjaolud vajavad veel täiendavat selgitamist. Soomekeelse tõlke avaldamise eestvedaja oli kirjastus WSOY, kellega Priit Pärn oli juba varem koostööd teinud (Pärn 2024); tõlkija Eva Lille polnud seejuures teadlik samal aastal avaldatud tõlgetest teistes Põhjamaades (Lille 2024). Oluline on ära märkida ka, et tõlgete ettevalmistamise käigus läksid kaduma „Tagurpidi” illustratsioonide originaalid: nende Soome toimetamise korraldas ametiasutus VAAP (Всероссийное Агентство Авторских Прав), kuid illustratsioonid ei jõudnud Soomest enam kunagi autorile tagasi ning hilisemad otsingud Soomes ei andnud tulemusi, mistõttu Pärn peab võimalikuks, et illustratsioonid võisid kaduda tagasiteel (Pärn 2024).

³ „Tagurpidi” (Fulgencio Pimentel, 2017, tlk Consuelo Rubio Alcover).

„Tagurpidit” on 21. sajandil küll palju hea sõnaga meenutatud, kuid samas ei ole seda seni kuigi ulatuslikult analüüsitud. Olemasolevate laiemaa haardega käsitluste seas leidub lõik „Tagurpidi” kohta Mari Laaniste artiklis Eesti koomiksi ajaloost (Laaniste 2001: 82). Valik katkendeid „Tagurpidi” meediakajastustest ja autori intervjuudest on koondatud raamatusse „Pärnograafia” (Kall 2006: 162–171). Konkreetselt „Tagurpidit” puudutavast materjalist võib esile tõsta Andrus Kivirähki esseed Vikerkaares (Kivirähk 2005: 113–115) ning Hasso Krulli pikemat kommentaari Pärnale ja „Tagurpidile” pühendatud raadiosaates „Litter” (Krull 2005) (mõlemad on seotud 2005. aastal ilmunud kordustrükiga, mis kõnetas paljusid kunagi õrnas eas esmatrükki lugenuid), kuid ka Elle-Mari Talivee lühiesseed ülevaatlikus kogumikus „Eesti lastekirjanduse kuldvaramu” (Talivee 2018: 112–113).

Uurimisainest pakub raamat küllaga: kui osutada mõnele olemasolevale või võimalikule tõlgendusraamistule, siis võiks „Tagurpidit” vaadelda näiteks avangardse kunstiimpulsi sublimatsiooni hüpoteesi valguses, mida Andreas Trossek on rakendanud 1970. aastate popkunstimõjuliste Eesti joonisfilmide analüüsiks (vt Trossek 2009: 73–74). Psühhedeelilise varjundiga popkunstilikku visuaaliat võiks ajastu kontekstis tõlgendada ka lääne igatsuse ilminguna, juhindudes näiteks Alexei Yurchaki menukast kirjeldusest, kuidas piiritagust maailma kujutleti imedemaana (vt Yurchak 2005: 158–160). „Tagurpidis” ilmub kõrvuti nii äraspidiseid versioone klassikalistest muinasjutuelementidest ja -tegelastest (Punamütsike, Lumivalgeke, Pöial-Liisi jne) kui ka viiteid kaugetele ja toona võrdlemisi kättesaamatutele asjadele päris maailma piiritaguses osas (Eiffeli torn ja London, elevandid-kaelkirjakud jne). Ants Juske on raamatut põgusalt selgitanud tajupsühholoogilisest perspektiivist (vt Juske 2005), väikese nonkonformisti kuju ja tema seikluste lahtiseletamiseks võiks küllap kaaluda ka psühhoanalüütilist lähenemist.

Siinne artikkel seab raamatu saamisloo kirjeldamise järel põhirõhu aga teose kunstilisele mõõtmele. „Tagurpidis” kulmineerub

hulk elemente, mis andsid tooni autori 1970. aastate loomingus: popkunstile ja psühhedeelilise muljega väljenduslaad, sürrealismi ja konkreetsemalt René Magritte'i mõju ning viimaks raamatu ilmne avatus tõlgendamisele postmodernistliku teosena

Omaette teema on „Tagurpidi” ümber hiljem kujunenud diskursus, mida on ilmselt tooninud nostalgiafaktor, aga ka mõneti stampelikud tõlgendused ajastu sotsiaalkultuurilisest kontekstist, mis ajendavad hilisnõukogudeaegsetest teostest otsima õonestuslikust ja ridadevahelisi ideoloogilisi sõnumeid. See ei puuduta ainult kohalikku retseptsiooni, näiteks on Soomes, kus raamat oli Pärna kirjeldusel samuti menukas⁴ ja tõlkeversiooni võib seni järelturuult leida, seda hiljuti müüdud oksjonikeskkonnas huuto.net kui „allegooriat Nõukogude Eestist”.⁵ Ideoloogilise mõõtme võimalikkust vaeb artikli viimane alapeatükk.

Saamislugu: miks on „Tagurpidi” raamat?

Üheks käibetõeks „Tagurpidi” retseptsioonis, mida autor on ise intervjuudes korranud, on see, et raamat koosneb suuresti materjalist, mis jäi animafilmina teostamata (vt nt Lokk 1988; Vadi 2005). 1970. aastate teisel poolel Tallinnfilmi joonisfilmistuudios töötades oli Priit Pärn juba tuntud ja ambitsioonikas kunstnik, kuid suhteliselt algaja režissöör, kelle esimest lavastajatööd „Kas maakera on ümmargune?” (1977) ei võtnud rahastaja, st Nõukogude Liidu filmitööstuse keskne rahastus- ja kontrolliorgan Goskino⁶ hästi vastu ning seetõttu oli stuudio tema järgmiste projektide osas ettevaatlikum (vt Laaniste 2006: 79). Siiski väärrib esiletõstmist, et Pärna

⁴ „Aga lisaks Eestile on näiteks ka Soomes terve põlvkond, kes on „Tagurpidi” peal üles kasvanud. Nii et sellest on küll hea tunne.” – Priit Pärn e-kirjas artikli autorile, 01.12.2024.

⁵ Vt müügikuulutus „PRIIT PÄRN Nurinkurin-Nuuti * allegoria Neuvosto-Eestistä *” (postitatud 24. XI 2024) – <https://www.huuto.net/kohteet/priit-parn-nurinkurin-nuuti--allegoria-neuvosto-eestista-/604668255>.

⁶ Государственный комитет по кинематографии СССР ehk Nõukogude Liidu Riiklik Kinematograafiakomitee.

toona kuhjunud ideedel oli lisaks raamatule paralleelne väljund animafilmis: „Tagurpidi” kokkupuutepunktid filmiga „Harjutusi iseseisvaks eluks” (1980) on võrdlemisi ilmsed (juba peategelaste visuaalse sarnasuse tasandil), ehkki film mõjub raamatu kujundite tulevärgi ja vaimukustepildumise kõrval pisut kammitsetumalt ja kahvatumalt.

Raamatuna realiseerunud „Tagurpidit” oleks samas eksitav kirjeldada kõrvalprojektina või kompromissina, mille tingisid „süsteemi kammitsad” või muud takistused. Esmalt seetõttu, et säärane meediumipõhine hierarhiseerimine ja animafilmi implitsiitne kõrgemale seadmine pole kuidagi põhjendatav. Ohtralt illustreeritud lasteraamatud pakkusid kunstnikele toonases kontekstis võib-olla mingil moel vähem prestiižseks peetavat, kuid laialt levivat ja hästi tasustatud väljundit.⁷ „Tagurpidi” kui animatsiooni tõukunud pildiraamat polnud seega erandlik: Pärn ise avaldas veel kaks raamatut, mis olid rohkem või vähem animafilmidega seotud. „Kilplased” (Tallinn: Kunst, 1977) põhineb kunstnikutööl Rein Raamatu lavastatud samanimelisele joonisfilmile 1974. aastast, millest jäi üle hulk filmis kasutamata ideid ja materjali. Lõdvalt seotud visuaalsete naljade kogumikul „Naljapildiaabits” (Tallinn: Kunst, 1983) on omakorda kattuvusi Pärna lavastatud filmiga „Aeg maha” (1984). Toona valmis lastele mõeldud raamatuid ka teiste Joonisfilmi studio popilike filmiprojektide⁸ põhjal, näiteks leidis Ando Keskküla lavastatud ja Rein Tammiku kujundatud joonisfilm „Lugu jänese pojast” (1975) silmatorkava lisaväljundi raamatus „Jänese pojaõhtu koos isaga” (Tallinn: Perioodika, 1982, tiraaž sarnaselt „Tagurpidile” 60 000 eksemplari). (Raamatu ainsa autorina on seejuures

⁷ Toonane noor graafik ja illustraator Tiina Mariam Reinsalu meenutab, et ta teenis 16-leheküljelise lasteraamatu piltide eest, mille joonistamiseks kulus tal umbes kaks kuud, 800–900 rubla – lihttöölise kuupalk oli samal ajal 60 rubla ja kunstniku ajakirjatöimetajast ema kuupalk 120 rubla (Reinsalu 2023). Suuri honorare võimaldasid suured tiraažid ja ilmuvate nimetuste väike koguarv soosis raamatute müügiedu.

⁸ Eesti popanimatsiooni on järjepidevalt kirjutanud Andreas Trossek, vt nt Trossek 2023.

kaanel nimetatud Ellen Niit, kelle 1967. aastal esmailmunud menukale väikelasteraamatule „Jutt jänesepojast, kes ei tahtnud magama jääda” joonisfilmi stsenaarium tugines.)

Pärn oli paralleelselt Tallinnfilmi joonisfilmiosakonnas töötamisega pidevalt tegev karikaturistina (kuigi tema kui radikaalse mainega autori avaldamisvõimalused selles valdkonnas olid seisaku tingimustes pigem ahtapoolsed ja heitlikud) ja illustraatorina. Intervjuudes on ta korduvalt maininud, et naudib illustreerimist (Pärn 1978; Juur 2000), teiseks oli see tollal vähem kontrollitud valdkond kui täiskasvanutele mõeldud karikatuur.⁹ Ilmne on ka, et tema erinevad loomingulised väljundid, joonisfilm ja mitmesugune pildilooming, on alati olnud omavahel tihedalt seotud. Nagu märgib Andreas Trossek Pärna arvukatest lasteajakirjas Täheke ilmunud illustratsioonidest kõneledes: „Tekstita, pildilist kaksitilugemist võimaldavad karikatuurid mängisid sealjuures sageli kas ennetavalt või uuesti läbi tema joonisfilmide teemasid” (Trossek 2007: 24). Nii leidub karikatuurikogumikus „Naljapildiaabits” mitmeid nalju, mis on liikuvus pildis läbi mängitud 1984. aasta joonisfilmis „Aeg maha”, ning nagu Trossek kirjeldab: „... parafraseeris Tallinna kirjastuses Kunst avaldatud, ent vormiliseks lasteraamatuks maskeeritud Pärna koomiksiraamat „Tagurpidi” paljuski seda materjali, mis joonisfilmi „Harjutusi...” puhul kinobürokraatiasse takerdus” (*ibid.*). Ka Heie Treier on kaardistanud, kuidas konkreetne motiiv võib kulgeda Pärna illustratsioonidest ja 1980. aastatel talle veel üheks oluliseks väljundiks kujunenud vabagraafikast joonisfilmi ja tagasi (Treier 1992: 50).

Seisakuajastu tingimusi arvesse võttes võib küsimus, miks ei saanud „Tagurpidi” mitmest stsenaariumivariandist filmi, ajendada spekulereima näiteks teemal, et ehk tundus materjal ebapedagoogiliselt anarhiline, tõlgendatav süsteemikriitikana või leidis liialt

⁹ Soomes antud intervjuus kurtis Pärn näiteks, et „Naljapildiaabitsat” poleks saanud avaldada mustvalgena, kuna siis oleks seda peetud täiskasvanutele suunatud karikatuurikogumikuks, ent värvilise lasteraamatu pähe esitletud materjal sobis avaldamiseks küll (Jokinen 1988: 6).

läänelikke detaile. Autor ise on sellistele küsimusepüstitustele vastates osutanud, et kõnealused stsenaariumivisandid ei olnud kuigi detailsed ega jõudnud kunagi joonisfilmistuudiost kaugemale (Vadi 2005), seega ei saa kuidagi väita, et toonane võim oleks „Tagurpidi” filmiprojekti poliitilistel kaalutlustel ära keelanud. Samuti on Pärn tagasi vaadates väljendanud tänulikkust, et „Tagurpidi” realiseerus just raamatuna, mitte kümneminutise filmina, kuigi hiljem pakuti talle raamatu põhjal filmi tegemise võimalust (vt Vadi 2005). Pildi ja sõna koosmäng raamatus ning lugemiskogemusele omane võimalus detailidesse süveneda osutus selle materjali perspektiivist huvitavamaks kui oleks olnud naljade liikuma panemine. Ühtlasi tõusevad omaette väärtusena esile raamatu suhteliselt pikad saatetekstilõigud ja dialoog, mis on silmatorkavalt vaimukad ning samas üks harvu näiteid filmides pigem sõnaahtrat stiili kasutanud Pärna sõnalisest loomest.

„Tagurpidi” raamatuks vormumise üle arutamise kokkuvõtteks võiks esitada veel ühe ehk pisut tähenärijaliku lisaküsimuse hilisnõukogude kontekstis teose kirjeldamiseks kasutatud terminite kohta. Koomiksi laensõna käibis nõukogudeaegses Eesti kultuuri-kontekstis esialgu pigem halvustavalt (lääneliku) kollase kirjanduse või sopaka tähenduses (vt Besserwisser 1969: 125). 1970. aastate jooksul oli sõna juba levimas ka spetsiifilise pilti ja sõna ühendava meediumi tähenduses,¹⁰ kuid sellisena ilmselt mitte veel üldiselt käibel. „Tagurpidi” ilmumise aegsed teated ajakirjanduses kirjeldasid uudisteost näiteks „rohkest illustreeritud lasteraamatuna” (Uusi raamatuid 1980), mitte koomiksina. Samas pole nähtavaid märke sellest, et koomiksilikku vormi oleks teosele mingil moel pahaks pandud, pigem vastupidi. Näiteks märkis Asta Põldmäe Sirbis ja Vasaras 1981. aastal kiitvalt: „Suurepäraseid pioneerid seni söötis seisnud alal on laste seas väga nõutavad Priit Pärna vähese jutuga

¹⁰ Vt nt Edgar Valteri põhjalikku vastust küsimusele „Mida arvate koomiksist?“, kus ta märgib, et „koomiks on jutu ja pildi tihe süntees”, tõstab seda esile vajalikuna, rõhutades omal jõul loetava materjali tähtsust lapslugejatele, ning kiidab lehekoomiksisarja „Peanuts” autorit Charles M. Schulzi (Valter 1977: 3).

pildiraamatud „Tagurpidi” ja „Kilplased” (Põldmäe 1981: 5). Kiidusõnu jagus raamatu kohta ka teistel kultuuriajakirjanduses lastekirjandust kajastanud autoritel, kuid koomiksi terminiga seostamist on ilmumisjärgses retseptsioonis vähe: üks erand on Leida Olšaki, ENSV Riikliku Laste- ja Noorteraamatukogu teadusdirektori kommentaar, kus ta märgib vastuseks küsimusele parimate hiljutiste lasteraamatute kohta: „Meeldivaks üllatuseks kujunes Priit Pärna andekas pildikoomiks „Tagurpidi” (Olšak 1981).

Tagantjärele on „Tagurpidi” kui raamat kindlasti kirjeldatav koomiksina, kuid sel on kohalikud ja idiosünkraatsed eripärad – seda saab selgitada tõsiasjaga, et Eesti NSV-s polnud siin suhteliselt vähe levinud meediumit kammitsemas väljakujunenud (kommerts) standardid. Raamatu formaat on nn maastikumöödus ehk horisontaalne – see on ehk seostatav animafilmi taustaga (teisedki toona-ses Eestis animafilmi põhjal tehtud raamatud olid ülekaalukalt sarnases kinoekraanilikult horisontaalses formaadis), kuid sama formaati kasutas ka populaarne lasteajakiri Täheke. Lisaks on raamatus piltide servas üksjagu pildiga integreerimata jutustavat paralleelteksti, mis lisab detaile ja kommenteerib toimuvat. Intervjuus Urmas Vadile 2005. aastal kirjeldas Pärn, et pilte saatev lisatekst võimaldas teha loos suuremaid hüppeid ilma neid läbi joonistamata, tehes terviku mängulisemaks, näiteks saateteksti ja dialoogimullide koostoime ja lugemisjärjekorra mõttes (Vadi 2005). Ometi on lisatekst meediumispetsiifilisust puristlikult käsitlevast vaatenurgast koomiksis võõrastav. Kui raamatut valmistuti 1980. aastate lõpul Soomes avaldama, kirjeldas sealse koomiksiseltsi väljaanne „Sarjainfo” Pärna raamatuid sõnadega: „Pärn kasutab oma raamatutes väga koomiksilikku stiili” (Jokinen 1988: 5–6), st hoiduti seda otseselt koomiksiks nimetamast.

„Tagurpidi” kui rännak

Raamatu süžee jutustab väikesest Antsust, kes elab tavapärasel, üldjoontes 1970. aastate Eesti olme järgi vormitud (kuid tähelepanuväärselt ilma nähtava nõukogude korra kihistusega) lasteraamatumaailmas. Antsule aga meeldib teha kõike tavaloogikale ja normidele vastupidisel viisil. Murelikud, kuid heatahtlikud vanemad saavad Antsu tema põikpäise normitrotsimiskalduvuse tõttu kasvatusliku tagamõttega reisile, külla onule, kes elab Tagurpidiantslas: anarhistliku varjundiga kohas, kus kehtib ainult see reegel, et tavapärased normid ja reeglid seal moel või teisel ei päde. Narratiivi teljeks on keeruliseks osutuv teekond Tagurpidiantsla rongijaamast onu majja. Tagurpidiantsla keskkond on põnev, kuid ka tulvil väljakutseid ja ootamatuid ohte, ning kogetu ajendabki Antsu tagasi koju soovima ja oma hoiakuid kohendama.

Seega on üldplaanis tegemist küllaltki normatiivse lasteraamat süžee, mis tugineb fantastilisele või maagilise iseloomuga rännakule, nagu näiteks „Alice imedemaal” (Lewis Carroll, 1865; selle teine eestikeelne väljaanne Vive Tolli illustatsioonidega ilmus 1971. aastal kirjastuselt Eesti Raamat) – ja niisugused rännakud ei pruugi muidugi lastekirjandusega piirduda, kui osutada Eestiski kultusliku kuulsuse saavutanud joonisfilmile „Kollane allveelaev” („Yellow submarine”, rež. George Dunning, 1969). Rännak ise on lähemal vaatlusel siiski keskmisest lasteraamatust mõneti filosoofilisema mõõtmega: pea iga lehekülg on ühtlasi süvenema ärgitav piltmõistatus. Tsiteerides autorit: „Tagurpidistamine ise on ju põhjatu, mitte ainult pildis, ka sõnades ja väljendites. Siin ei ole üheseid lahendusi, on tuhat võimalust mängida” (Tuumalu 2005). Leheküljelt leheküljele ilmub Tagurpidiantsla olemus uutes harjumuspärasele asjade korrale vastanduvates vormides, mõnikord lihtsamal-lapsikumas võtmes (süsimust ja tuline lumememm, vt „Tagurpidi” lk 39¹¹), siis aga riuklikumalt (majja sisenemisel selgub, et põrandalaudade

¹¹ Edasised viited „Tagurpidi” sisule on antud leheküljenumbritena.

asemel kannavad inimeste raskust vaid peenikesed praod, lk 41) või dadaistlik-eksistentsialistlikumalt (stseen olematu kaelkirjakuga, lk 26).

Hasso Krull näeb raamatu ümberpööramise võtit leheküljel 29, kus onu demonstreerib, millistel erinevatel viisidel võivad „tagurpidistada” ehk harjumuspärast peegelpilti eitada Tagurpidiantsla peeglid (Krull 2005). Tõe võimalik eitamine või valetamine piltkujutises on semiootilises plaanis põnev protsess (vt Sarapik 2006). Kui ootuspärast reaalsuse kujutist saab kirjeldada tinglikult tõe vastu võetava ehk tõe väitena ning vale ehk väär(väide) esitatakse eituse kaudu, on ka mooduseid valetada rohkem kui öelda tõtt (*ibid.*, 43). „Tagurpidi” mängibki valelike kujutiste piiritlemata hulgaga, asetab lugeja ette järjest võimalikke viise eitada asjade ja olude tavapärasest korda, püüab kasutatud variante mitte korrata ning ehitab samas neist mittetõlevastavatest kujutistest üles Tagurpidiantsla kaootilise „fiktsionaalse tõe” (*ibid.*, 45).

Hasso Krull, kes luges „Tagurpidit” 16-aastasena, on kõnelenud teosest kui müütilise maailma mudeli loomisest. Raamat on kui uks sellesse maailma ning võtmeks on ümberpööramise-muster – sisuliselt varieerib raamat läbi lehekülgede üht ja sama vormelit, mis on küll paari lühikese lausega kokkuvõetav, kuid väga fantaasiarikkalt teostatud. Krulli silmis on raamatu ehk olulisimad detailid seotud pildi ja sõna löikumise ja vastumänguga (Krull 2005). Vastumäng vastandub standardsele kokkumängule: üldjuhul kinnitab üks pool sellest paarist teist, kuid „Tagurpidis” on nende vahel põnevad ebakõlad. Ehkki kohalikul tasandil vähemalt esialgu raamatu sihtpubliku vanuse küsimust kõneks ei võetud (raamatus puudub tollal tavakohane vanusegrupi-viide, nt „nooremale koolieale”), on mõttemängu rafineeritus ja ebakõladest kerkiv absurdihumor piisavalt põnev, et kõnetada ka täisealisi lugejaid (väidetavalt eeldati seda Pärna puhul niigi, vt Juske 2005). Seda, et absurdihõnguline raamat on mõeldud nii lastele kui ka täiskasvanutele, märkis Pärn ise otsesõnu mõned aastad hiljem Soomes antud intervjuus (vt Jokinen 1988: 6).

Laiemas plaanis vormisid raamatut ka autori sihiteadlikult didaktilise tagamõttega kaalutlused, mida Pärn kirjeldas nii: „Kui ma „Tagurpidit” tegin, oli kaks printsiipi: esiteks, raamat peab olema piisavalt paks, et laps ei suudaks seda ühe korraga läbi käia, teiseks, et see oleks ka piisavalt keeruline, nii et arusaamiseks peaks laps suhtlema vanematega. Küsima, mida üks või teine asi tähendab” (Tuumalu 2005). Raamat kulgeb seega õpimänguna, mille tempo valib lugeja.

Vaatlemaks maastikke ja ruume, mida teekond läbib, ehk teose kunstilist palet, alustagem sedastamisest, et raamat on joonistatud Priit Pärna küpses, eksimatult äratuntavas käekirjas, mis on lakoonilise ja robustse moega, aga ka dünaamiline ja väljendusrikas. Teiseks on oluline märkida, et Eesti NSV hierarhiliselt struktureeritud kunstiväljal (vt nt Andreas Trossek (2009: 71), kes summeerib: „ainuvõimalik kolmainsus: maal, graafika, skulptuur”) oli lasteraamat „Tagurpidi” tiraaži suuruse ja laia leviku kiuste marginaalne, teise- või kolmandajärgulise tähtsusega nähtus. See tähendas mõnevõrra enam kunstilist väljendusvabadust. Muu hulgas oli lasteraamatu puhul enesestmõistetav kasutada värviröömsat ja rohkete mänguliste detailidega kujunduslahendust. Tulemus mahub kenasti raamesse, mida Trossek on nimetanud „eesti popkunsti(likuks kunstiks)”: nähtuseks, millel oleks kõrvalisematest valdkondadest kerkinud lisandusteta „küllaltki teostevaene ajalugu” (*ibid.*, 70). Mõned aastad varem kohalikus avangardses noortekunstis ilmekalt esile kerkinud popkunstiga oli Pärnal side pea algusest peale. Eestis hakkasid popkunstist kõigepealt kõnelema needsamad väljaanded, millele ta pilte joonistas, näiteks Tartu Riikliku Ülikooli ajaleht (eeskätt seoses ülikooli kunstikabineti näitustega) ja ajakiri Noorus, kus avaldati tollal kõrvuti Pärna omadega näiteks ka Leonhard Lapini, Andres Toltsi ja Ando Keskküla illustratsioone (vt Helme 2010: 20). 1980. aastaks polnud popkunstil Eestis ehk enam päris sama radikaalselt moodsat varjundit kui mõni aasta varem, mõnedki huvilised olid vahepeal n-ö päris Lääne poppi ehk kultuslikku „Kollast allveelaeva” kinos

näinud,¹² ent lääneliku jumega popilik väljenduslaad eristus endiselt millegi tavalisest põnevamana.

Libisedes siinkohal üle koomiksi kui niisuguse ja popkunsti seoste keerulisemast küsimusest, võib öelda, et popilik stilistika oli ilmnenud juba Pärna eelmises, „Kilplaste” raamatus, seejuures helgemas ja pastelsemas võtmes („Kilplaste” värvilahenduse autor on Kaarel Kurismaa, kes töötas ka mitme Tallinnfilmi animafilmi juures). „Tagurpidi” lehekülgede kujundus on mitmekesisem (seda näeb muidugi ette taustruumi muutlikkust rõhutav süžee). Pildiruumi ilmestavad mitmel pool töödeldud fotokollaaži-motiivid, mille materjal paistab osaliselt pärinevat välismaistest ajakirjadest (sh hiljem korduvalt nostalgiaga meenutatud – nt Vadi 2005 – pilt Kawasaki mootorrattast, lk 36). Sarnaseid motiive on ka Pärna tollastes filmides „Kas maakera on ümmargune” (1977) ja „Kolmnurk” (1982), kus need esinevad viidetena ilusama, põnevama ja ihaldusväärsema maailma võimalikkusele. Ka „Tagurpidisse” hiilib pisut igatsust teistsuguse, kättesaamatu reaalsuse järele, seejuures mitte ainult kollaažide kaudu – teekonnal kulgevad onu ja Ants mööda ka Eiffeli tornist (mille lähedal asub küll antud juhul eelduspäraselt kohasilt „London”). Soovi korral võiks raamatu kollaažielementides, mille seas on ka tehnilisi skeeme ja mustreid, ilmselt näha lisaks allusioone popi järel päevakorda kerkinud jahedamale ja tehnikalistlikumale hüperrealistlikule kunstile.

Lehekülgedel öitsevate popilike värvi- ja vormilahenduste kõrval mõjutab raamatu tervikmuljet kummaliste, teekonna käigus pidevalt muutuvate taustruumide ja olukordade sisendatav psühheedealne alatoon. Selleski võiks näha moodsama Lääne kunsti ja graafilise disaini mõjutusi, tuletades taas meelde kas või „Kollast allveelaeva” ning selle plastilist ja muutlikku maailma. „Tagurpidi” psühheedealsus näib aga olevat puhtalt intellektuaalne,

¹² 1975. aasta aprillis näidati Tallinnas toimunud Inglise multifilmide festivalil ka „Kollast allveelaeva”, festivali seansid olid publikumenukad, kuigi festivali meediakajastus oli väga napp (ilmus vaid üks reportaaž Sirbis ja Vasaras, vt Põks 1975).

mõttemänguline ja kunstiline, erinevalt Lääne hipiajastu psühheedilist kunsti oluliselt inspireerinud keemiliste vahendite abil teisendatud meeleseisundite kogemisest. Nõukogude hipikultuur küll eksisteeris ning seda ja ka selle raames toodetud kunsti on hiljem huviga uuritud,¹³ sealhulgas pöörates tähelepanu nõukogude hipide mitmekesistele suhetele narkootilise toimega ainetega (vt Socialist Flower Power 2018: 17–18), kuid tegu oli küllaltki piiratud nähtusega. Priit Pärn (2024) märgib konkreetselt: „„Tagurpidi” tegemise ajaks olin ma kokku puutunud nii kaugema kui kohaliku hipikultuuriga – kuivõrd viimast hipikultuuriks võib nimetada. „Tagurpidi” ja hipinduse vahel kindlasti mingit seost ei ole.” Ühtlasi pole „Tagurpidi” ainuke näide säärasest juhuslikust kokkupuutepunktist ajas kõrvuti sattunud nähtuste vahel, kui osutada Aino Perviku lasteraamatule „Kunksmoor” (Eesti Raamat, 1973; Edgar Valteri illustratsioonid), mille süžees on oluline osa nõiarohtude kasutamisel ja nende mõju all olemisel. Raamatu ja selle järje põhjal lavastas Heino Pars Tallinnfilmis ka kaks nukufilmi: „Kunksmoor” (1977) ja „Kunksmoor ja kapten Trumm” (1978).

Sürrealism kui elevant toas ja taustal hiiliv postmodernistlikkus

ENSV 1970. aastate kunstiväljal asetub „Tagurpidi” olukorda, kus sürrealism oli mitteametlikult väga populaarne, põnevaks peetud kunstivool, mida tunti mingil määral kättesaadavate välismaiste allikate kaudu. Nõukogude väljaannetes üldiselt ei reprodutseeritud sürrealistlikke kunstiteoseid, kuid samas tudeeriti hoolega käest kätte liikuvaid ajakirju ja raamatuid. Mitme tollase eesti kunsti peavoolu liigitatud maalikunstniku, eeskätt Ilmar Malini, aga ka

¹³ Üks uuemaid näiteid on 2018. aastal Californias Wende külma sõja muuseumis toimunud Juliane Fürsti koostatud näitus „Socialist Flower Power: Soviet Hippie culture”; <https://wendemuseum.org/exhibition/socialist-flower-power-soviet-hippie-culture/> (vaadatud 22.11.2024), mille kataloog annab nõukogude hipiliikumisest küllaltki hea ülevaate.

Jüri Palmi, Jüri Arraku jt loomingut on kunstiajaloos tagantjärele kirjeldatud otsesõnu sürrealistlikuna või raamistatud sürrealismi-mõjulisena (vt Helme 2016: 111–114). Ametlikult peeti sürrealismi aga endiselt taunitavaks, dekadentlikuks Lääne nähtuseks, mis ei kandnud õigeid ideoloogilisi väärtusi jne,¹⁴ ning kuigi hinnangud olid ajapikku mahenenud (vrd nt Leo Gensi (1960) tulise sürrealis-mipõhjamisega¹⁵ eelmise kümnendi alguses), kõneleti toonases avalikus kunstidiskursuses sürrealismist endiselt ääri-veeri, peamiselt

¹⁴ 1967. aastal ilmunud Ott Kangilaski ja Jaak Kangilaski „Kunsti kukeaabis” annab küllaltki põhjaliku ülevaate sürrealismist kui „ühest tuntumast kaasaegsest lääne kunstivoolust” ja selle taustast, serveerides seda materjali osavalt koos ametlikku nõukogulikkude vaatenurka peegeldava hinnanguga: „Võib öelda, et sürrealistlik maalikunst on kapitalistlike maade tänapäevale loomulik ja seaduspärane. Sürrealismis on, nagu nägime, otseselt ja avalikult reaktioonilisi tendentse ja niihästi neile kui ka kõigile teistele sürrealismi variantidele on iseloomulik püüe „kompromiteerida” reaalselt elu, sugereerida inimestele, et maailm on ebaloogiline ja ilma igasuguste ratsionaalsete seaduspärasusteta” (Kangilaski, Kangilaski 1967: 309–310). Teisalt pehmemdavad autorid seda hinnangut, mööndes, et „mõningatel juhtudel on sürrealismi kaudsed mõjutused [...] siiski kaasa aidanud progressiivsete kunstiteoste sünnile”, tuues näiteks Picasso „Guernica”. Nad osutavad: „Nähtavasti ei maksa arvata, nagu oleks sürrealistlike teoste (nagu ka hilisemate „absurdi-teatri” ja „pop-kunsti”) absurdus alati kurjast. Esiteks võib teose absurdus peegeldada teda sünnitanud ühiskonna iseloomu. Teiseks võib mõnigi nähtus omandada meie jaoks uue tähenduse, me võime teda hoopis sügavamini mõista, kui näeme teda väljakistuna harjunud keskkonnast, s.o. ebatavalises või isegi absurdses seoses. Lõpuks ei saa alahinnata ka absurdses huumori tähtsust [...]” (*ibid.*, 310)

¹⁵ „Täisvereliste inimeste asemel kirstudesse suletud surnukehad, elu asemel kõdunemine ja surm, värvirikkuse ja sisemise liikumise asemel tardunud liikumatus – selles avaldub võibolla kõige paremini sürrealismi inimvaenulik olemus. [...] Nagu see on üldse iseloomulik moodsatele kodanlikele kunstivooludele, on sürrealismil võrdlemisi üksikasjaliselt väljatöötatud teoreetiline platvorm ja nagu see on samuti väga iseloomulik kodanlikule moevoolule, peab teooria põhjendama, pigem varjama kunstipraktika mõttetust ja absurdust. [...] Ühelt poolt usk inimesesse ja tema loovatesse jõududes, teiselt poolt inimese mõnitamine, tema alandamine looma tasemele – sellisel vastanduvad [Nõukogude] realism ja [kapitalistliku Lääne] sürrealism kui kahe kultuuri iseloomulikud näitajad.” Sürrealistide maalidel olevat „monstrumid”, „vårdjalikud inimkoletised ja raiped”, „sadistliku naudinguga kujutatud aatomipommi plahvatuse ohvrid” ja loodus kui „viirastuslik kõrb”. Samas tutvustab Gens lehelugejatele siiski nimepidi hulka väljapaistvamaid sürrealiste: René Magritte, Salvador Dalí, Yves Tanguy. (Gens 1960)

väliskunsti kajastavates tekstides. Ene Lamp kirjutas 1971. aastal almanahhis Kunst kaasaegsest Eesti maalist rääkides, et sürrealismil näib olevat lai külgetõmbejõud kõige erinevamate kunstnike seas (Lamp 1971: 11). Samas numbris ilmunud järelehüüded Ülo Soosterile mainivad nii sürrealismi kui ka magritte'ilikku laadi (Roode, Sobolev 1971: 46–47). Tasapisi jõuti ka märksõna otsese seostamiseni elavate kohalike kunstnikega, näiteks kasutas Mai Levin seda Silvi Liiva graafika iseloomustamiseks (Levin 1976: 55). Vähem tähtsustatud loomevaldkonnad, nagu karikatuur, lasteraamatud, mille seast võiks lisaks „Tagurpidile” sürrealismimõjulisena esile tõsta näiteks Jüri Arraku raamatut „Panga-Rehe jutud” (Tallinn: Kunst 1975), või ka plakatikujundus, ei pälvinud kunstikirjutuses enamasti tähelepanu ning seega polnud seal ka muret võimaliku kirjeldava terminoloogia pärast.

Sürrealismiilmingud nii 1970. aastate Eesti kunstis laiemalt kui ka „Tagurpidis” on niisiis vaadeldavad osana laiemast, põlvkondlikust sürrealismihuvist, mis levis mitteametlikult ka mujal tollases Nõukogude Liidus. Leonhard Lapin on Nõukogude Liidu avangardkunsti kirjeldades rääkinud „kümnetest tuhandetest põrandaalustest sürtšikutest”; sürrealism tundus olevat paljudele ahistatud kunstnikuhingedele loomulik viis ümbritseva reaalsuse kujutamiseks (vt Lapin 1997: 75). Kafkalike ja hirmutavate keskkondade ja olukordade ilmumine totalitaristlike režiimide territooriumide (põrandaalusesse) kunsti näib 20. sajandi kontekstis olevat olnud võrdlemisi tüüpiline.

„Tagurpidis” avanev maailm ei ole oma ettearvamatuses siiski õõvastav, selle intellektuaalse mängulisuse tõlgendamine totalitaarse süsteemi peegeldusena ei mõjuks ilmselt eriti veenvalt. (Elle-Mari Talivee (2018: 112–113) on osutanud loo soojusele: veidrikust Antsu ei karistata ega häbistata, tema hoolivad vanemad suunavad ta omaenda mõttetöö kaudu ümber kasvama.) Keskkond on sürreaalne ja muutub lisaks drastiliselt pea iga leheküljepöördega ning selles liikudes või ka paigal seista püüdes ei saa milleski kindel olla. Kontroll puudub, kuid see on siiski mäng: hirmutamise asemel

esitab raamat lugejale paradoksaalseid olukordi, mõttemängueksperimente ja naljakalt absurdseid kujundeid (hiidkärbseid ja pisikesed elevandid jne).

Raamatu peamise mõjutegurina tuleb esile tõsta Belgia sürrealismiklassikut René Magritte'i.¹⁶ Eeskätt onu tegelaskuju kui niisugune, tumelillas ülikonnas kõvakübaraga mees, on hõlpsalt tõlgendatav popiliku *hommage*'ina anonüümsetele kõvakübarat kandvatele ülikondades meeskujudele, kes ilmusid Magritte'i maalidele juba 1920. aastatel, omandades 1950.–1960. aastateks, kui sajandi esimeste kümnendite stiilis kõvakübarad oleks avalikus ruumis anonüümsest massist juba oluliselt eristunud, tema loomingu emblemaatilise, isegi eneseparoodilise varjundi. „Tagurpidi” onu jääb raamatus küll nimetuks, kuid pole kindlasti anonüümne – pigem on ta keigarlik, ka ümbritseva ruumi kirevuses silmatorkav tegelane, kelle põnev ambivalentsus on osa Tagurpidiantsla keskonna ettearvamatuses. Onu on sõbralik, kuid ka omakasupüüdlik ja edev ning kuigi ta käitub Antsu kohaliku teejuhi rollis enesekindlalt ja enamasti muretult, tuleb narratiivi kestel korduvalt ilmsiks, et ka onu ei kontrolli olukorda ega suuda alati lahendada läbi Tagurpidiantsla kulgeval teekonnal ettetulevaid ootamatuid pööreid. (Selles võiks näha õpetlikku tagamõtet: täiskasvanudki ei saa alati kõigega hakkama.)

Raamatus on teisigi visuaalseid motiive, mida võib näha viidena Magritte'i loomingust tuntud kujunditele, näiteks on onu ründav õun just kärealt rohelist värvi, nagu Magritte'i maalidel korduvad õunad (lehekülgi 20–21 võib kõrvutada näiteks 1964. aastast pärit maaliga „Le fils de l'homme” („Inimesepoeg”)), ja mõistagi selgub, et onu suitsetab piipu (lk 46). Ilmuvad ka Magritte'ist inspireeritud paradoksaalsed peegeldused-mittepeegeldused (lk 29) ja ruumiparadoksid: näiteks võib raamatu lehekülge 19, millel tegelased kõnnivad läbi metsa, siduda Magritte'i maaliga „Le blanc-seing”

¹⁶ Trossek osutab „aupaklikule sürrealismiklassik Magritte'i tsiteerimisele” ka filmis „Harjutusi iseseisvaks eluks” (Trossek 2007: 40).

(„Tühi leht allkirjaga”, 1965), mis kujutab hobusel läbi metsa (või ka läbi puutüvede) liikuvat naisratsanikku. Maali ühendab Pärna raamatu leheküljega paradoksaalne metsaruum, mis tõstatab tegelikkuse ja illusiooni vahekorra küsimuse. Suzy Gablik kirjeldab Magritte'i maali: „Hobune on jaotatud osadeks, mis asuvad nii puude taga kui ees, kui ka puudevahelise ruumi taga ja ees; naisratsanik näib lähemal vaatlusel olevat puutüvele maalitud. Meid [vaatajatena] paisatakse Magritte'ile huvi pakkunud tegelikkuse ja illusiooni vahelisse konflikti. Võibolla esitab ta küsimuse, kas väline maailm on üldse olemas” (Gablik 2003: 39–40). Pärn on motiivi korrates lahendanud selle aga visuaalselt märksa moodsamas, popilikult kirkavärvilises ja psühheedeelilise alatooniga võtmes, tihendades metsa peategelaste ümber hulga lobisevate detailidega (nt tagurpidi-Lumivalgeke, kes on „vana, paks ja kole”, või orav, kes ei oska puu otsas ronida).

Lisaks kujundite tsiteerimisele on „Tagurpidil” ilmne side Magritte'i lähenemisega ka kontseptuaalsel tasandil: neid ühendab enesestmõistetava küsimuse alla seadmine, põhimõtteline vastandumine n-ö objektiivsele reaalsusele, argises ebaargise, seletamatu, isegi häiriva mõõtme leidmine, et raputada rutiinseid mõttemustreid ja avada uusi vaatenurki. See on mõlemal juhul sageli vaimukas, kuid pole samas kunagi lihtsalt naljategemine.¹⁷ Kuid erinevalt Magritte'i pildimaailma hoolikalt kultiveeritud salapärast, mida võimendavad maalide justkui seosetud, pretensioonikana mõjuvad pealkirjad, on Pärna lähenemine „Tagurpidis” avatud, didaktilise mõõtmega ja ärgitab kaasa mõtlema. Nagu Hasso Krull on „Tagurpidist” kõneledes osutanud: määramatuse tekitamine ja realistlikule nägemisele justkui vastutöötamine tähendab, et „hoopis avatakse [lugeja] silmad realistlikuks arusaamiseks sellest, kuidas niisugune sõnaline ja pildiline maailm üldse toimib”. Krull märgib ka, et

¹⁷ „Tagurpidi” ilmse Magritte'i-vaimustuse tasakaalustamiseks võiks mainida, et 2007. aastal ilmunud koguteoses „Pärnograafia” (vt Kall 2006) sisalduv „Priit Pärna entsüklopeedia” ei tõsta enam esile ei Magritte'i ega ka sürrealismi kui niisugust.

„Tagurpidi” on „väga mitmes mõttes läveline, initsiatsiooniraamat – sind pühendatakse nagu mingitesse saladustesse” (Krull 2005).

Kõrvalepõike korras on siinkohal ehk paslik märkida, et vaata-mata popi ja sürrealismi kunstiliste huviväljade ilmsele kattumisele oli René Magritte'i enese suhtumine 1960. aastatel esile kerkinud popkunsti selgelt negatiivne; Magritte'i nägemuses oli tegemist kommertsliku ja ebatõlise kunstitegemisega ning ta pani otsesõnu pahaks enda kui sügavalt kontseptuaalse ja filosoofilise lähenemi-sega kunstniku määratlemist Ameerika popkunsti ühe eelkäijana (Gablik 2003: 73).

„Tagurpidi” sürreaalsetes elementides võib vähemal määral erit-leda ka teisi võimalikke inspiratsiooniallikaid ja mõjutajaid, näiteks munakoorte kombel haprate ja õõnsatena tunduvad heledad mõra-nevad puutüved (lk 14) meenutavad põrgumotiivi õõnsa inim-puu-monstrumiga Hieronymus Boschi triptühhonilt „Maiste rõõmude aed” (ca 1490–1510). Raamat on ühtlasi rikas ka laiemate kunsti- ja kultuuriviidete poolest: kriipsujuku joonistab plangule Botticelli Veenuse pea (lk 13), Tagurpidiantsla kartulipõld annab võimaluse tutvustada lugejale kubismi mõistet (lk 32), onu toaseinal (mitte pildiraamis) on Ermitaaži kogusse kuuluv Paul Cézanne'i „Nature morte avec rideau et pichet fleuri” („Vaikelu kardina ja lillelise kan-nuga”, ca 1898), onu televiisorist paistab filmidiiva Sophia Loren, keda Ants nimetab Marcello Mastroianniks jne. Osalt kajastub sellises detailirohkuses eespool mainitud didaktiline tagamõte, et lapsed peaksid lugemise käigus arusaamatuks jäävate asjade kohta täiskasvanutelt uurima-küsima, aga Pärna käekirjale on ka muidu tüüpiline kõrvaliste naljade (filmides ka tiimi sisenaljade) helde lisamine (Vadi 2005). Allusiooniderohke ja lobisev stiil toob aga meelde veel ühe tagantjärele hilisnõukogude kultuuri käsitlustes esile kerkinud määratluse: postmodernistlikkus.

Paljude visuaalselt äratuntavate kunstiliste mõjutajate kõrval on „Tagurpidi” postmodernistlik iseloom võib-olla vähem otse-selt nähtav, kuid ometi läbivalt kohalolev. See on üks teostest, mis on tõlgendatav varase näitena postmodernismi hiilivast tulemisest

hilisnõukogude Eesti kultuuri. Epp Annuse kirjelduses oli see toona jälgitav kui veel terminoloogiliselt või programmiselt artikuleerimata nihe hoiakutes (vt Annus 2000). Postmodernistlikke jooni on ka Pärna teistes tolle ajastu töödes – neis ilmnevad põhimõttelised lahknevused modernismi printsiipidest, mis toonase kunstipildi n-ö ametlikuna kirjeldatud osas justkui veel pädesid.

Postmodernistlikkus väljendub „Tagurpidi” puhul niihästi teose *hommage*’ilikkuses, tsitaadirohkuses, mitmetasandilistes, võrdlemisi rafineeritud ja mitte tingimata lastepärastes naljades kui ka distantseeritud, pisut irooniliselt mõjuvas jutustajahoiakus ning onu ambivalentses tegelaskujus. Ehk kõige ilmsemana tõusevad esile narratiivi eripärad, näiteks see, et lool on mitu lõppu, sh avatud lõpp (tühjade ruutudega tagakaas ise edasi joonistamiseks), aga ka kahtlev alatoon. Mänguline teekond Tagurpidiantslas ei ole tavapärane raskusi trotsiv võidukas seiklus, vaid läheb sündmuste arenedes justkui aina rohkem käest ära, onu majani liikumine on üha ohtlikum ja kaootilisem, onu maja sisemuses aga kuhjuvad pahupidipööratused sellises tempos, et olukord on juba ängistav. Kulminatsioon on leheküljel 45, kus toalaest kukkuv lambipirn purustab pildil kujutatud ruumi ja ka onu kildudeks, ehk metafoorselt puruneb loo fiktsionaalne ruum (mida võib pidada erinevate eituste kuhjumise eelduspäraseks tulemuseks). Ants avaldab seepeale soovi „eluks ajaks Tagurpidiantslasse jääda”, mispeale onu viib ta mõistagi otse kojusõitvale rongile. Tõenäoliselt on just postmodernistlikena kirjeldatavad jooned oluline osa „Tagurpidi” värskusest ja erakordsusest hilisnõukogude Eesti lapslugejate silmis; nagu Andrus Kivirähk on meenutanud, oli Pärna stiil tema jaoks „ilmutuslik” ja naljad tema piltidel lõikasid „otsekui augu uude maailma” (Kivirähk 2005: 114).

Ideoloogilise lisamõõtme võimalikkus

„Tagurpidi” süžeed võib tõlgendada kui lapselikult vaba, rikkumata kujutlusvõime vastuastumist korrastatud ja kammitsetud täiskasvanulikule meelelaadile.¹⁸ Lastekirjanduses on see küll võrdlemisi tavaline narratiivne võte, kuid kuna teos on valminud Brežnevi-aegse Nõukogude Eesti totalitaarses ja stagneerunud raamistus ning suurt osa ajastu kultuuripärandist on hiljem harjutud vaatlema vastupanudiskursuse¹⁹ perspektiivis, on see andnud mingil määral ainekse spekulatsioonideks teemal, kas raamatul on ka poliitilisena tõlgendatav mõõde.

„Tagurpidi” narratiiv esitab kahtlemata küsimusi enesestmõistetavate asjade pädemise kohta ning osutab paradoksile ja ebakõladele. Norme trotsiva peategelase vaatevinklist paistab kehtiv kord, normikohane elamis- ja käitumisviis millegi arbitraarse ja olemuslikult küsitavana. Peategelane Ants areneb teekonna käigus, kuni loobub raamatu viimastel lehekülgedel põhimõttelisest ja üldisest normidele vastutöötamisest, kuid otsustab edaspidi iseseisvalt mõelda, mitte pimesi juhinduda olemasolevatest reeglitest ja normidest (Tagurpidi-Antsust saab Ants-Isemõtteleja).

Sellise lõplahenduse valguses võib väita, et raamat ärgitab lapsi kriitiliselt mõtlema, mis koos kuuldustega „filmistsenaariumi ärakeelamisest” on vististi selle retseptsioonis tõuganud tagant oletusi „Tagurpidi” õõnestuslikust iseloomust. Näiteks küsis Urmas Vadi Priit Pärnalt raadiosaates „Litter” nii: „Aga kas selle esialgse filmistsenaariumi keelamise põhjuseks võis olla ka see, et, noh, Nõukogude võim nägi selles tekstis või selles seal stsenaariumis seda, et võetakse üks mingisugune maailm, Nõukogude Liit näiteks, ja hakatakse seda väänama, pöörama, aetakse kõik perspektiivid,

¹⁸ Sama võib öelda ka joonisfilmil „Harjutusi iseseisvaks eluks” (1980) kohta, kuid seal on vastandus lahendatud raamatust lihtsamates, sõnadeta kujundites ning rütmilisemas-muusikalisemas vormis.

¹⁹ Kunstimaastiku puhul on dissidendi-diskursust kriitiliselt analüüsinud näiteks Kadi Talvoja (vt Talvoja 2019: 25–29).

tegelased, kõik ettekujutused kuidagi sassi, et see võis olla sedapidi mõtlemine [...]?” (Vadi 2005). Pärna vastused, tõsi küll, jäid sel teemal vaoshoituks. Ta märkis, et pelgab „suuri sõnumeid” kui niisuguseid, raamatu võimalikku ideoloogilist mõõdet ta küll otseselt ei eitanud, kuid summeeris selle lausega: „Maailm on keerulisem, kui ta paistab.” Lisaks selgitas Pärn, et lootis järgmist: „Minu tehtud kummalise, mittestandardse asja kaudu inimene saab aru, et kusagil on keegi, kes mõtleb teistmoodi, ja ma arvan, et see on totalitaar-ses ühiskonnas ehk oluline sõnum.” Teisisõnu, teisitimõtlemisest rääkiva lasteraamatu sõnum võiks olla „kõik ei ole veel kadunud” ning „kasutades sellesama süsteemi ressursi, on [keegi] suutnud teha asja, mis võib-olla mingil väga väikesel moel õõnestab seda süsteemi” (*ibid.*).

Seega võib ju kujutleda, et „Tagurpidil” oli Brežnevi ajastu ja stagnatsiooni tingimustes pisut riskantne agenda, ent ohtu, mida üks algkooliealistele sobiv lasteraamat süsteemile kujutada võis, ei peaks seejuures üle hindama. Kui vaadata raamatu lehekülge 7, millel keegi pole märganud ära keelata üsna ilmselt lubatavuse piiri kompivat nalja (vaguniakende kohal paistab osaliselt tekst WAGON LITS – prantsuse keeles *magamisvagun*), nagu pole keelatud spekulatiivselt võimuvastase mõõtmega grafitit „jaamaülem on loll” (lk 6), tundub, et ohtu ei hinnanud üle ka toonane kirjandustsensuur.

Kokkuvõte

Lasteraamatuna on „Tagurpidi” hilisnõukogude kultuuripärandis kaksipidises positsioonis: korraga oma laia leviku ja suure loetavuse tulemusena väga hästi tuntud ning samas jäänud siiski kultuuriuuringute fookusest pigem välja, kuna naljakate piltidega lasteraamatutele ei ole omistatud ülearu palju tähtsust. Ent see on teos, mida võiks mitmes plaanis nimetada märgiliseks. Priit Pärna mitte just saavutusvaeses loomingus kerkib „Tagurpidi” – kompaktne ja hoogne, mitmekihiline ja efektne ning eredalt meelde jääv – ikkagi esile kui üks säravamaid. Teiselt poolt koonduvad ja pääsevad selles

„ebaolulises” värvilises lasteraamatus esile ajastu laiemas kultuuripildis väga olulised arengud: ametliku kunstidiskursuse kõrval või kiuste õitsenud läänelik pop-psühheedelilisus, sürrealismivaimustus ning veel sõnadesse seadmata kujul teosesse imbunud teisene-
nud, postmodernistlik nägemus.

„Tagurpidist” eesti kultuuri jäänud jälge on keeruline hinnata. Kuigi teosele lausa ideoloogilise programmi omistamine oleks liialdatud, oli raamatul kahtlemata mingisugune mõju: ajastule tüüpiline hiiglaslik tiraaž, mida meelelahutuse nappuses ning tänu autori populaarsusele vaimuka ja julge karikaturistina saatis suur publikumenu, tähendas, et „Tagurpidi” jõudis tõenäoliselt peaaegu kõigi 1980. aastatel eestikeelseid raamatuid lugenud lasteni ning pehmeaanelised köited loeti räbalateks. (1988. aastal, enne soomekeelse tõlke ilmumist antud intervjuus kirjeldas Pärn, kuidas algne suur tiraaž müüdi peaaegu kohe läbi ja raamatut võis hiljem saada veel ainult valuutapoodidest (Jokinen 1988: 6).) Mõõtu, mille järgi kalkuleerida, kuidas see lugemiskogemus neid mõjutas, paraku ei leidu. Ka teisitimõtlemist vaenanud Nõukogude süsteem hakkas kokku varisema juba enne, kui raamatust oletatavalt kriitilise mõtlemise tõuke saanud põlvkond jõudis täisealiseks saada. Ent küllap kulus raamatust virgutatud vaim ja õrnas eas kultiveeritud absurdi-
huumori tunnetus ära ka edaspidi. Andrus Kivirähk on märkinud „Tagurpidit” selle ilmumise järel lugenud laste kohta, et nood on „ka Pärna põlvkond. Ka tema on meie maailmanägemist vorminud, nagu roosas frakis sepp „Tagurpidi” raamatus, kes taob oma alasil vasaraga porgandit ja teatab „Kes töötab, see ei söö!” Jah, mis võiks olla magusam kui külasepa taotud ehtne sidruniviil?” (Kivirähk 2005: 115).

KIRJANDUS

- Annus, Epp 2000. Postmodernism kui hilissotsialismi kultuuriloogika. – Keel ja Kirjandus 11, 769–780.
- Besserwisser 1969. Sopaka sünonüümid ehk *Graecum est, non legitur*. – Keel ja Kirjandus 2, 125.

- Gablik, Suzi 2003. Magritte. Thames & Hudson World of Art. London, New York: Thames & Hudson.
- Gens, Leo 1960. Mis on sürrealism? „Noorte Hääl” Foorum Hans Pöögelmanni nimelises raadiotehnika tehases. – Noorte Hääl, 28. detsember. <https://www.etera.ee/zoom/78239/view?page=2&p=separate&search=s%C3%BCrrealism&tool=search&view=0,2581,4576,3843> (22.11.2024).
- Helme, Sirje 2010. Popkunst forever. Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel. Tallinn: Eesti Kunstimuseum.
- Helme, Sirje 2016. Realismi mõiste hajumine ja peavool kunstis. – Jaak Kangilaski (toim.), Eesti kunsti ajalugu 6: 1940–1991. II osa. Tallinn: SA Kultuurileht, 83–180.
- Jokinen, Heikki 1988. Absurdin viivan mestari. – Sarjainfo 60, 3, 3–6.
- Juske, Ants 2005. Tagurpidi – idiprugat Priit Pärna käsitluses. – Eesti Päevaleht. LP, 5. november. <https://epl.delfi.ee/artikkel/51023141/ants-juske-tagurpidi-idiprugat-priit-parna-kasitluses> (22.11.2024).
- Juur, Mart 2000. Priit Pärn [intervjuu]. – KesKus 12, 17.
- Kall, Toomas (koost.) 2006. Pärnograafia. Priit Pärna joonistusi 1964–2006. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Kangilaski, Ott; Kangilaski, Jaak 1967. Kunsti kukeaabits. Algteadmisi kunstist ja kunstiajaloo. Tallinn: Kunst.
- Kivirähk, Andrus 2005. Appi, appi, ei mina upu! – Vikerkaar 12, 113–115.
- Krull, Hasso 2005. Tagurpidist. – Urmas Vadi (toim.), Litter: Priit Pärn. Vikerraadio, 20. november. <https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/litter-litter-priit-parn> (22.11.2024).
- Laaniste, Mari 2001. Lühiülevaade Eesti koomiksi ajaloost II. – Vikerkaar 4, 75–85.
- Laaniste, Mari 2006. Eine murul. Ühe animafilmi tekst ja kontekst. – Kunstiteaduslikke Uurimusi / Studies on art and architecture 4, 15, 77–96.
- Lamp, Ene 1971. Uusi taotlusi Eesti maalil. – Kunst 1, 7–13.
- Lapin, Leonhard 1997. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst.
- Levin, Mai 1976. Silvi Liiva graafika. – Kunst 2, 53–57.
- Lille, Eva 2024. E-kiri artikli autorile, 6.12.
- Lokk, Tiina 1988. Kas on kerge olla rikas. Juttu Priit Pärnaga. – Rahva Hääl, 19. juuni.

- Olšak, Leida 1981. Meie laste raamatud? – Noorte Hääl, 22. märts.
- Põks, Ursula 1975. „Kollase allveelaevaga” sõprusvisiidil. – Sirp ja Vasar, 18. aprill.
- Põldmäe, Asta 1981. Asta Põldmäe: Eesti NSV kirjanike kongressi eel. – Sirp ja Vasar, 20. märts.
- Pärn, Priit 1978. Mis on valmis, teoksil, kavas? – Sirp ja Vasar, 22. september.
- Pärn, Priit 2024. E-kiri artikli autorile, 30.11.
- Reinsalu, Tiina Mariam 2023. E-kiri artikli autorile, 10.12.
- Roode, Henn; Sobolev, Juri 1971. Ülo Sooster. In memoriam. – Kunst 1, 44–47.
- Sarapik, Virve 2006. Fiktsioon ja tõde, kujutis ja vale. – Kunstiteaduslikke Uurimusi / Studies on art and architecture 15, 4, 42–54.
- Socialist Flower Power 2018 = Socialist Flower Power: Soviet Hippie Culture, May 20 to August 26, 2018 [näituse kataloog]. Culver City: Wende Museum of the Cold War. https://issuu.com/wendemuseum/docs/wm_socialistflower_catalog (22.11.2024).
- Talivee, Elle-Mari 2018. Priit Pärna „Tagurpidi”. – Jaanika Palm, Anu Kehman (toim.), Eesti lastekirjanduse kuldvara. Tallinn: Eesti Lastekirjanduse Keskus, 112–113.
- Talvoja, Kädi 2019. Karm stiil eesti kunstiajalookirjutuse kontekstis. Doktoritöö. Dissertationes Academiae Artium Estoniae 27. Eesti Kunstiakadeemia. Tallinn.
- Treier, Heie 1992. Priit Pärna kodus – avastusi tema vabagraafikast. – Teater. Muusika. Kino 7, 50, 96.
- Trossek, Andreas 2007. Risoomja alfabeedi algus: Priit Pärn ja tema looming. – Priit Pärn. [KUMUs toimunud näituse kataloog.] Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 12–48.
- Trossek, Andreas 2009. Eesti popanimatsioon 1973–1979: joonisfilmist lähikunstiajaloo kontekstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi / Studies on art and architecture 1/2, 18, 69–107. https://ktu.artun.ee/articles/2009_1_2/ktu_2009_18_1_069-107_trossek.pdf (22.11.2024).
- Trossek, Andreas 2023. Pop Art in Animation Behind the Iron Curtain: The Estonian Example. – Heleen Gerritsen (toim.), Decolonising the (Post-) Soviet Screen I. Special issue of Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 17. <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/355/652> (22.11.2024).

- Tuumalu, Tiit 2005. Priit Pärn teeb seda jälle – sätib asjad tagurpidi [intervjuu]. – Postimees, 26. august. <https://kultuur.postimees.ee/1494117/priit-parn-teeb-seda-jalle-satib-asjad-tagurpidi> (01.12.2024).
- Uusi raamatuid 1980 = Uusi raamatuid. – Sirp ja Vasar, 25. aprill.
- Vadi, Urmas 2005. Intervjuu Priit Pärnaga. – Urmas Vadi (toim.), Litter: Priit Pärn. Vikerraadio, 20. november. <https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/litter-litter-priit-parn> (22.11.2024).
- Valter, Edgar 1977. Meie sõbrad, meie tuttavad. „Noorte Hääle” lugejate küsimustele vastab kunstnik Edgar Valter. – Noorte Hääle, 26. jaanuar. <https://www.etera.ee/zoom/81113/view?page=3&p=separate&search=%22Silvi%20Liiva%22~10%20%22Mai%20Levin%22~10&tool=search&view=405,3325,2815,1183> (01.12.2024).
- Yurchak, Alexei 2005. Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation. Princeton, Woodstock: Princeton University Press.

SUMMARY

INSTRUCTIVE, SURREALIST, POSTMODERNIST: CONSIDERING THE ASPECTS OF THE COMIC BOOK “TAGURPIDI”

The article discusses Priit Pärn's book “Tagurpidi” (first edition: Tallinn: Kunst, 1980; a possible translation of the title would be “Topsy-turvy”), a popular work of Estonian children's literature in which the verbal component is playfully intertwined with multi-layered and exciting visuals by making use of the medium-specific toolkit of comics. “Tagurpidi” has been translated into Finnish, Swedish, Danish and Norwegian (all published in 1989) as well as Spanish (2017). While the book has been available as a reissue in Estonia since 2005, and has prompted quite a bit of nostalgia-tinged discourse from its now-grown-up readers over the years, the article is the first attempt of academic analysis specifically dedicated to it.

The initial subchapter gives an overview of how the book came to be, considering its original historical and sociopolitical context. Particular attention is paid to “Tagurpidi's” links to its author's activity in the field of drawn animation: while Pärn had a number of creative outlets, there is a tendency to regard animation as the most important one. Thus the discourse surrounding “Tagurpidi” has often presented the book as a reworking of a supposedly banned animation script from the late 1970s into something that could be released in the less controlled, marginal field of children's literature. Upon closer inspection, this understanding appears to exaggerate matters, as the rough script drafts in question were never greenlighted by the Tallinnfilm studio's drawn animation department Joonisfilm, and thus never made it out of the studio to the Soviet State Cinema Committee in Moscow, which held the actual power of censoring or banning films. On the other hand, it is important to assert that the book does have a fairly obvious connection with one of Pärn's animated films, namely “Harjutusi iseseisvaks eluks” (“Some Exercises in Preparation for an Independent Life”, 1980): the book and the film have some overlapping themes and design similarities. It is also important to emphasize that at the

time, illustrating children's picture books was a valid, attractive and well paid creative outlet in itself.

The next subchapter discusses the contents of the book. The plot follows the main character, a little boy named Ants who dislikes conforming to common sense and practices, and tries to do the opposite at every opportunity. His concerned parents would like Ants to grow out of this phase and thus send him to visit his uncle in a fictional location named Tagurpidiantsla (approximately: Topsyturvyville), a fantasy environment where the only certainty is that conventional norms and rules do not apply. The book depicts the narrative environment in a considered, purposefully didactic, yet entertaining way, presenting the audience with a series of picture puzzles page after page, playing on the inconsistencies that emerge between the image and the textual component.

The third subchapter is dedicated to the book's illustrations, analysing the artistic choices and layers of meaning observed in particular images but also those emerging in the broader picture. There is a clear visual influence of pop art in the use of bright colours and collage, but the book also appears to have a certain psychedelic dimension. Surrealism, a phenomenon that was both highly popular yet officially still rather frowned upon in 1970s Estonia, is another strong influence. The book shows a particular fondness of René Magritte, with multiple references to his works, i.e. the character design of Ants's uncle is linked to Magritte's anonymous men in dark suits and bowler hats. Yet the overall nature of "Tagurpidi" also appears open to interpretation as a postmodernist work due to the characteristics of the narrative.

The fourth subchapter of the article takes a look at the existing discourse about "Tagurpidi" in Estonia, shaped by cultural figures and literati who read the book as children, and influenced by nostalgic feelings as well as the so-called resistance discourse evident in much of the analysis of Estonia's late-Soviet culture. The issue of whether these influences have led to a somewhat exaggerated reading of the book's relatively faint ideological dimension emerges as a particular point to consider.

Keywords: Estonian comics, Estonian children's literature, Priit Pärn, surrealism, postmodernism, pop art, late Soviet culture

VOICES FROM TRANSITION: LITERARY REFLECTIONS ON POSTSOCIALIST LIFE IN GERMAN AND ESTONIAN CONTEMPORARY LITERATURE

Aigi Heero

Tallinn University

Abstract. This article examines the literary representation of the transition era and its effects on individual and collective identities in Daniela Krien's "Muldentale" and selected examples of Estonian contemporary literature. Focusing on the concept of the "losers of the reunification" (*Wendeverlierer*) in former East Germany and the analogous experiences in postsocialist Estonia, the study explores how these works portray the disorientation and adaptation of people during and after the collapse of socialist regimes. The analysis highlights the resilience of individuals as they try to fill the "void" (*Tlostanova*) left by the dismantling of old social structures, offering insights into the broader human experience of loss, transformation, and the search for stability in postsocialist societies.¹

Keywords: Daniela Krien, "Muldentale", transition era, losers of reunification, East Germany, contemporary German literature, contemporary Estonian literature

¹ The author disclosed receipt of the following financial support for the research, authorship, and publication of this article. The article is part of the project "Translating Memories: The Eastern European Past in the Global Arena" that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (Grant agreement No 853385).

Introduction

The fall of the Berlin Wall in November 1989 was an epochal event that symbolically embodied the collapse of the entire communist system in Eastern Europe. The events of 1989 had far-reaching effects on the disintegrating Soviet Union and other Eastern Bloc countries, where citizens also fought for political freedom and democracy. However, it was not only political changes but also economic restructuring and social challenges that these nations faced after the end of the Cold War (Sztompka 2004: 162–166; Corsten *et al.* 2016: 46–53).

In the case of the German Democratic Republic (GDR), the establishment of a market economy-based society may have been less radical than in other states of the former Eastern Bloc, as it largely took place within the framework of the constitutional state of the Federal Republic of Germany (FRG) (Wiesenthal 1996: 10–12). At the same time, it must be emphasized that the West German state apparatus practically took over the political leadership of the former GDR in the early 1990s. Significant effects of this process include the ongoing discussion about the “winners” and “losers” of reunification, a certain sense of inferiority among East Germans compared to West Germans, and the low proportion of East German leaders among Germany’s political elites (Böick, Lorke 2022: 47–55; Hogwood 2013: 37–38; Thieme, Mannewitz 2021: 208–222). Therefore, the reunification left deep marks on German society and raised profound questions about identity, belonging, and memory (Kowalczuk 2019: 10–17; Lühmann 2021).

Many significant works of contemporary German-language literature deal with the time of reunification and the GDR past in retrospect, employing a wide range of perspectives. In addition to critical discussions of the GDR legacy and depictions of this era as a bleak time under the conditions of a dictatorship, there are also ironically humorous narratives about the absurdities of socialist society, nostalgic reflections on youth in the GDR, and family sagas

in the traditional style. The theme of reunification is also addressed in various literary ways. Notable works here include those by Thomas Brussig, Ingo Schulze, Jana Hensel, Uwe Tellkamp, and Eugen Ruge (Sabrow 2009: 13–19; Leier 2010; Norkowska 2020: 267–271).

The examination of the reunification and post-reunification period in literature is of interest because it not only provides insights into the individual experiences or even identity crises of people during this era but also reflects the social upheavals and collective challenges that accompany such political changes. In fact, many people in former East Germany felt the reunification, after an initial euphoria, to be a painful plunge into the void where they had lost something of their previous lives and certainties. Thus, Madina Tlostanova's concept of the "postsocialist void" or the "leap into the void" can be drawn upon at this point (Tlostanova 2017: 1–21). According to Tlostanova, the collapse of the Eastern Bloc brought the former socialist world into a precarious and insufficiently conceptualized situation – a "void" – which was perceived as such both by the postsocialist countries themselves and by the West. This widespread interpretation of postsocialism as a "void" is dominated by a sense of uncertainty, instability, and disorientation. The "leap into the void", as Tlostanova describes it, refers to the radical jump or sudden change that could be interpreted as a kind of metaphorical plunge into an abyss, where people feel they are losing their identity, connections, and security. After the collapse of the old ideological foundations, new social structures of knowledge and values were established in this void, predominantly following the Western model (Tlostanova 2017: 4–6; Silova *et al.* 2017). Therefore, a process of decolonization or a detachment from the logic of coloniality, which shapes knowledge production in the postsocialist context, is now necessary (Tlostanova 2017: 3–4). One possible way to initiate the process of reinterpreting the (post)socialist legacy is through artistic engagement with the "void" left by the transition. This involves a thorough discussion of the Soviet past. In addition to existing studies, the present discussion should also focus on works

that highlight the transformation period as a difficult or even traumatic transition, with particular emphasis on the *Wendeverlierer* (losers of the reunification). This term originates from the German words *Wende*, meaning ‘turn’ or ‘change’ – specifically referring to the political and social transformations in Germany following reunification – and *Verlierer*, meaning ‘losers’. Initially, it described individuals who felt marginalized or disadvantaged by the rapid changes after the fall of the Berlin Wall in 1989. Over time, the term’s connotation has evolved to reflect a broader critique of the socio-economic disparities that emerged between East and West Germany. Thus, *Wendeverlierer* refers to those who were disadvantaged by reunification, in contrast to the winners who benefited from the social upheaval (Müller 2020).

Literature about the ‘losers of reunification’ complements the dominant success stories of German reunification by offering alternative perspectives. It sheds light on the social and economic realities after 1989, illustrating the challenges of transitioning from a socialist to a capitalist system and the resulting social ruptures. This literature critically reflects on the present, showing how the upheavals following reunification brought not only positive changes but also new inequalities and uncertainties. In this context, the term *Ostalgie* should be mentioned. *Ostalgie* combines the German words *Ost* (East) and *Nostalgie* (nostalgia) and emerged as a cultural phenomenon in post-reunification Germany. It reflects a longing for certain aspects of life in the former East Germany (Figus *et al.* 2018). *Ostalgie* is characterized by a retrospective appreciation for certain social values, such as solidarity, which are perceived to contrast with the competitive nature of Western capitalism (Ponzi 2019). This phenomenon can also be understood as an expression of dissatisfaction with the present and a yearning for the supposedly better times of the past (Hyland 2013: 113; Sierp 2009). Thus, literary representations of the transition era can help to appreciate the cultural achievements and everyday life in the GDR without trivializing its political repressions.

The experiences of people in Eastern Bloc countries exhibited parallel developments in many respects. The collapse of the socialist state, the introduction of market principles, and the search for national identity were common issues that arose everywhere. However, it should be emphasized that the experience of the transition as a plunge into instability, uncertainty, and insecurity, or as the “leap” into “postsocialist void”, does not necessarily apply equally to all former Eastern Bloc countries.

For instance, in Estonia, after the end of Soviet occupation and the restoration of the independent republic in 1991, there was no widespread longing for the Soviet past and no pronounced *Ostalgie* for socialism. Instead, the transformation was perceived as a step towards the European Union and NATO, and a return to the Western cultural sphere (see Lauristin *et al.* 1997). It is important to note that this transformation was understood as the restoration of an independent state based on the principle of legal continuity, rather than the creation of a new state. This aspect marks a significant difference from East Germany, where reunification was not based on the restoration of a previous state but rather the absorption of the GDR into the FRG. Therefore, in contrast to the GDR, Estonia's path was marked by reclaiming its pre-occupation independence, leading to different societal dynamics. The Singing Revolution is regarded as one of Estonia's greatest achievements in history and is mostly remembered positively (see Šmidchens 2014), although it brought about significant societal changes, such as the collapse of socialist agriculture, the consequences of which and its negative impact on rural life are still felt today (Hänni 2021). Also, the rapid stratification, resulting from the reforms of the 1990s, was first highlighted by 26 Estonian social scientists in 2001. They introduced the term “Two Estonias”, which later inspired another popular term *Teine Eesti* (Second Estonia) to describe the societal divide (Sotsiaalteadlaste avalik pöördumine 2001). In this time, president Arnold Rüütel's speeches during his office often focused on lack of social cohesion and presence of stratification within contemporary Estonian society

(Jõesalu 2012: 65). This concept of societal division in Estonia parallels the notion of the “losers of the reunification” in the former GDR. Both terms capture the sense of disenfranchisement and inequality experienced by segments of the population following significant political and economic transitions.

The transformation period introduced new and intriguing trends into Estonian literature. For instance, some themes previously considered taboo were addressed, notably the critical examination of the Soviet past (Hinrikus 1997; Hennoste 2018). Literary texts reflecting on the GULAG experience or addressing deportations, forced collectivization, and other historical traumas must also be highlighted (Hinrikus 1997: 33). Estonian literature also includes examples that treat the time immediately before and during the transition as a more or less traumatic period where much was gained but also much was discarded.

The present study analyzes selected examples of the German and Estonian literature about the transformation period, focusing primarily on a work that centers not only on the memory of the GDR but also on the time after reunification. It is Daniela Krien’s “Muldental”, a novel consisting of short stories, first published in 2014; an expanded new edition was released in 2020.² Krien (born in 1975) is one of the authors who grew up in the GDR and experienced the political changes herself after reunification.

In the first edition of “Muldental”, ten separate stories portray individuals living in the villages and small towns of the former Muldental region (now part of the district of Leipzig, Saxony). The use of multiple stories reflects the fragmented and non-linear nature of human memory. Therefore, Krien’s novel in short stories can be compared to intense memory work, in which different stories and memories are captured. As with other memory texts, the stories

² The following edition is used in the present study: Krien, Daniela 2020. *Muldental*. Zürich: Diogenes. Quotations from this work are cited in the main text with the page number in parentheses. All quotations are translated into English by the author of this study.

rework, repeat, and recontextualize personal and collective experiences, taking on a timeless, mythic quality through retelling. In line with Annette Kuhn's observation on oral history life stories, these texts may reflect a collective viewpoint, playing a crucial role in shaping collective identities through the act of remembering (Kuhn 2000: 192). Consequently, Krien's stories can be read as a manifestation of collective identity in various forms, capturing the complexity and diversity of shared experiences.

The narratives focus on people who were significantly influenced by both the GDR era and the reunification period. Thereby, various aspects such as social inequality, identity loss, and alienation in society are addressed. All main characters (who the reader knows by their first name such as Marie, Gunnar or Otto) have lost something significant after reunification – whether it is their job, their social status, their family, or their wealth. Some characters are also haunted by shadows of their Stasi past, which still influences their lives today. The period of reunification often appears in these stories as an era of chaos, disorder, collapse, and lawlessness. At the same time, in Krien's stories, the new society constructed according to Western concepts sometimes seems as a space where human connections are dissolved, and only coldness and indifference are experienced. Nevertheless, the protagonists in Krien's stories also attempt to defend themselves against their difficult circumstances. Therefore, the following discussion not only aims to understand the reasons for the downfall experienced by the characters or explore the depth of their situations, but also examines whether the protagonists find ways to overcome these challenges or how they attempt to fill the void that emerged after reunification with meaning and find a new sense of purpose in their lives.

In addition to "Muldentäl", selected examples from contemporary Estonian literature are used to establish a comparative framework that explores the broader postsocialist experience shared by both East Germany and Estonia. These examples provide insights into common themes such as socio-economic displacement, loss,

and adaptation following the collapse of socialist regimes. While authors like Lilli Luuk and Kiwa are briefly discussed, particular focus is given to the works of Mats Traat and Andrus Kasemaa, which deal more thoroughly with the traumatic impact of the collapse of the Soviet agricultural system. The disintegration of rural culture in Estonia after 1991, along with the memory of the kolkhoz era as depicted by Traat and Kasemaa, parallels the experiences of Krien's characters who also witnessed the loss of their way of life. This comparison might offer a deeper understanding of how different societies grappled with the end of socialism and the transformation of their cultural landscapes.

The chaos of transformation

Societal upheavals can profoundly change an individual's life. This is evident in the "Muldentäl" stories of Maren, "Plan B" ("Backup Plan") and Otto, "Sommertag" ("Summer Day").

Maren is an attractive girl around the time of reunification, but as a young single mother without proper training, she needs a "Plan B". The step she takes to improve her financial situation leads her into a very precarious situation: she becomes a prostitute. But she perceives an even deeper fall when she is forced into sex by her pimp who is also a friend from her youth (68). Her fall is contrasted by a flashback to her past, which depicts her encounter with a "manager" from West Germany. He, too, wanted to exploit her sexually, but at that time she was able to say no (70–71).

Otto's story also depicts both personal and societal downfall. It is summarized as follows: "Otto can pinpoint the day his ruin began. It was November 9, 1989. 'Not only did the Wall fall,' he often says, 'but I fell too, flat on my face.'" (106) Immediately after reunification, he was able to save his business and even rise financially. But the consumer euphoria and the opportunity to finally 'live like in the West' quickly ruined his company. The fall is deep and painful. Consequently, Otto sinks even deeper into alcoholism, which

further alienates him from his family and friends. Finally, he commits suicide, hanging himself, falling symbolically into the depths of death (119).

“Der Zigarettensammler” (“The Cigarette Collector”), the story of a homeless man without a name, also illustrates a deep fall. All we know is that he was a mechanic during the GDR era, but now there are no factories “that produce such mechanical stuff as he had done for thirty years. [...] Moreover, he was not bright and had always found it difficult to learn something new.” (195) He is now an alcoholic who begs for cigarettes in front of a grocery shop and no longer remembers who he was or where he came from: “The GDR was his home, mentally, spatially, and altogether.” (193) He dies, similar to Otto, from a fall when he is hit by a cyclist. Thereby he damages his head, and suffers a brain hemorrhage (198).

The symbolic fall of Otto and the Cigarette Collector into death after reunification can be interpreted as an expression of their existential crisis during a time of profound social change. The fall into death symbolizes their experience of disorientation and lostness that many others felt during this time. The fact that both die from a fall can be seen as an expression of their helplessness and powerlessness in the face of the events of reunification. Maren, on the other hand, does not experience a physical fall or death, but her professional and personal situation becomes precarious after reunification. Thus, she also experiences a kind of fall into an uncertain future and the experience of loss, insecurity, and hopelessness.

These three characters therefore experience a double “leap into the void”: first, a moment of disorientation and dissolution of previous certainties following the collapse of the socialist system (Tlostanova 2017: 4–6), and second, a personal downfall or even death.

In other contemporary German-language novels such as Clemens Meyer’s “Als wir träumten” (“As We Were Dreaming”) a similar perspective on the post-reunification environment opens up. In this work, Leipzig is depicted as a city in chaos after reunification, which correlates with the bleak, drug- and violence-dominated lives

of the young protagonists (Meyer 2021: 8–11). The political conflicts in the GDR and complicated family relationships are addressed, as well as the disorientation and fragmentation of a generation caught between two worlds. In recent Estonian literature, we find similar tendencies. Interestingly, it is primarily life in the second half of the 1980s that is portrayed as one of anarchy and lawlessness. This period marked a transition and the gradual collapse of the Soviet system, evoking a sense of ending and uncertainty. For example, Lilli Luuk, in her novella “Kolhoosi miss” (“The Beauty Queen of the Kolkhoz”), describes the bleak and hopeless existence in a kolkhoz in 1988 (Luuk 2022: 25–45), where poverty, alcoholism, and domestic violence prevail. Similarly, in the novel “Kummiliimiallikad” (“Rubber Adhesive Sources”), artist and writer Kiwa portrays the late 1980s as a time of constant narcotic intoxication through rubber adhesive (Kiwa 2021: 14). The world is depicted as one of perpetual, nauseating decline, filled with ecological disasters, criminal activities, and meaningless Soviet rituals, where only alternative music offers a potential escape.

Life in the new reality

In an interesting contrast to the three tragic fates of Maren, Otto, and the Cigarette Collector, the setting of the stories in “Muldentäl” often resembles an advertisement photo. The post-transition living environment appears extremely tidy and clean: houses are charming and well-maintained, attractive people drive expensive cars and earn good money. This contrast sharpens the precarious situation of the protagonists even more: despite this apparent abundance of resources, they cannot really find a place in the new reality. Thus, the newly built society based on the Western model in “Muldentäl” can resemble a place of coldness and alienation. The emotional numbness of Western society is exemplified by the description of the new living and working environment. Workplaces seem sterile and cold – the “disinfection dispensers are filled” and the index

cards “already sorted by appointment sequence” (33), and the relationships between colleagues are characterized by superficiality and feigned friendliness.

Anne’s story “Mimikry” (“Mimicry”) in “Mulddental” vividly depicts how she, as a young woman from the East, faces prejudice in a North Bavarian town. As a dental assistant, she is not allowed to treat a female patient, who claimed that she “has nothing against East Germans, but they have different bacteria than West Germans, and the last time she got a nasty rash afterwards” (43). At the Christmas dinner with colleagues, Anne has to endure tirades about “Ossis” (51). This term, which emerged post-reunification, has evolved from a mere descriptor into a symbol of perceived deviance and collective identity, often associated with negative stereotypes about East Germans (see Schneider 1997). Sadly, Anne receives no support from her supervisor. Consequently, she must conceal her East German origin to navigate the new unified German society. This situation is also reflected in the title of the story, “Mimikry”. In postcolonial theory, the term mimicry is used to describe the dynamics of cultural adaptation and identity masking. According to Homi Bhabha, the colonized subject has no choice but to assimilate or mask themselves and accept the identity constructed for them (Bhabha 1984: 126). In Anne’s case, it means imitating the behaviors of her West German colleagues and thus adopting a Western “shell”. This perspective aligns with Tlostanova’s viewpoint, which suggests that postcolonialism and postsocialism in the Eastern European context are intertwined, leading to the experiences of post-Soviet countries being similar to those of colonized nations subjected to domination (Tlostanova 2017: 17–20). However, according to Paul Cooke, the term “colonization” must be used with caution when analyzing the situation in East Germany, as the experiences of East Germans are markedly different from those in the Middle East. Despite these differences, postcolonial theories resonate with the depiction of the Western takeover of East Germany (Cooke 2003: 293). Cooke uses Ingo Schulze’s novel “Simple Stories” (1998) as an example, arguing

that postcolonial theory is particularly relevant due to Schulze's focus on foreign influences, especially American, on his homeland. For instance, Schulze describes a newly built, shiny petrol station that appears like a UFO in the dark, capturing a sense of foreignness and alienation (Schulze 1998: 67). The novel thus highlights the swift imposition of Western capitalism on the East, representing unification as an Americanization of the former GDR (Cooke 2003: 294).

In the Estonian context, Epp Annus argues that the Soviet occupation can be understood as a form of colonization, introducing the term *sotskolonialism* (socialist colonialism) to describe the specific nature of Soviet domination in Estonia. This framework highlights the unique aspects of Soviet control, distinct from other colonial experiences (Annus 2019: 21–45). However, in addition to that, the rapid transformation and accelerated “westernization” following the Soviet era have also been subjects of scholarly discussion in Estonia (Lauristin, Vihalemm 1998; Jõe 2002; Rämmer 2017, see also Sztompka 2004: 162) and are depicted in literature, such as in the works of Gohar Markosjan-Käsper, an Estonian-Armenian author, who in her novels thematizes the era of transition as a more or less traumatic experience because of rapid “americanization” (see Heero 2021; Heero 2024).

Returning to “Muldentäl”, it should be noted that feelings of not belonging can be exacerbated when one is already distressed by personal tragedies such as job loss or severe misfortunes, and feels abandoned by the system. Ilko-Sascha Kowalczyk notes that the GDR was a “work society”, meaning that work and collective formed the central focus of a person's life almost completely. The state-owned enterprises and service institutions included not only production facilities but also hospitals, dormitories, holiday resorts, and much more: there was almost nothing in a person's life that was not connected to work. The complete collapse of this system overnight was far more than just the loss of a job – it also meant the loss of social cohesion (Kowalczyk 2019: 138–145). Steffen Mau similarly

argues that the widespread unemployment following reunification in the former GDR was perceived as a collective fate, leading to an identity crisis after the fall of the Berlin Wall. Many people not only lost their jobs but also their sense of identity and social structures. The shock of marketization, the opening of wage scales downward, and discontinuous forms of employment increased pressure and imposed constant (social) stress on job seekers (Mau 2019: 150–165; see also Vogel 1997: 852–853).

This sentiment is clearly reflected in “Muldentäl”, where themes of job search and job loss play a crucial role. For instance, through the example of the Cigarette Collector, one could see how the loss of employment fundamentally altered his personality and ultimately led to his fatal downfall. The job center is a central element in several stories, described as a cold and anonymous institution: “Every now and then she [Juliane, the main figure of the story “Versuchung” (“Temptation”) – A.H.] receives invitations from the job center. An invitation that had actually nothing to do with a real invitation. [...] These invitations, if not adhered to, resulted in cuts or cessation of state support.” (85) This example highlights the impersonality of the state system, becoming a symbol of bureaucratic detachment, where human needs and emotions are often disregarded in favor of rigid administrative procedures.

Next to bureaucratic harshness prevailing in the job world, individual despair is depicted. In the story “Versuchung”, reference is made to a sober newspaper report about an incident where a man attacked his counselor at the job center with a knife (103–104), which underscores the extreme frustration and hopelessness experienced by those trapped in the system. This depiction serves to illustrate the broader societal issue of how the new socio-economic order, post-reunification, often marginalizes and alienates individuals, stripping them of their dignity and sense of belonging. In the context of “Muldentäl”, this cold and impersonal state system contrasts sharply with the memory of life in the former GDR, remembered as a communal and supportive environment.

In Estonia, the optimism of the Singing Revolution was followed by confusion and a realization that the country had shifted to a market economy. This transition created a new reality for many, particularly for those who had held respected positions during the Soviet era and now faced significant losses. Gohar Markosjan-Käsper explores in her novels this societal change, particularly the challenges faced by Russian speakers who, due to their failure to learn Estonian, found themselves unemployed and in shock after 1991. While she does not criticize Estonian laws, her work highlights the systemic issues encountered by Russian-speaking individuals in navigating the new socio-political landscape (Heero 2024: 160–161). Another example can be found in the Estonian cultural sphere. According to Egge Kulbok-Lattik, following the reconstruction of political institutions after 1991, the intellectuals who had played a crucial role during the Singing Revolution increasingly faded into the background, giving way to the economic and political elite (Kulbok-Lattik 2008: 138–139). This sense of loss is illustrated in novels such as “Kooparahvas läheb ajalukku” (2012) (“The Cavemen Chronicle”)³ by Mihkel Mutt, which captures the shock experienced by intellectuals as they realize that freedom also necessitated acceptance of the new social order and market forces (Mutt 2012: 286–290).

In many ways, the greatest losers of the transition were the representatives of the rural Estonian population who lost their traditional way of life during the rapid societal changes. Valdur Mikita has noted that this loss was largely due to the swift dissolution of a “unique feature of Estonian culture that had persisted for centuries and had already disappeared from Europe several generations ago – the settled way of life of rural people. [...] Even forced collectivization could not completely destroy the traditional way of life.” (Mikita 2012) Thus, in some respects, the Soviet era preserved Estonia’s traditional rural culture, which disintegrated after 1991,

³ Translated into English by Adam Cullen (Mutt, Mihkel 2015. *The Cavemen Chronicle*. Victoria: Dalkey Archive Press.)

although there were no longer independent farms, but only *kolkhozes*. Already in 1994, Mats Traat published the novel “Kodu on ilus” (“Home Is Beautiful”) in which the effects of land reform are critically reflected. Traat’s work vividly portrays the time of the Singing Revolution, emphasizing the immense sense of community that prevailed (Traat 2011: 574). However, this sense of unity sharply contrasts with the subsequent collapse of the rural living environment. The main character, Kalju, reflects mournfully on his professional achievements as a *kolkhoz* engineer, while the *kolkhoz* itself has been dissolved. His family home is undergoing reprivatization, with an arrogant legal owner from Canada threatening eviction (Traat 2011: 563–567). Ilmar Mikiver suggests that, like his contemporaries such as Enn Vetemaa, Mati Unt, or Teet Kallas, Traat often employed subtle irony to criticize the Soviet system. This ironic mode persists in their prose after the collapse of the Soviet Union, providing a nuanced commentary on the societal changes they witnessed. The title “Home Is Beautiful” itself is deeply ironic, as few characters in the novel actually know what to call home (Mikiver 1996). Through his use of irony, Traat underscores the absurdities and harsh realities of the new socio-economic order, juxtaposing the idealized notion of “home” with the fragmented and uncertain lives of his characters.

Filling the void?

Life in the new society, as depicted in Kriens’ stories, offers new freedoms but also leads to a colder and more distant atmosphere where old connections lose their significance. This “void”, created by the transition from a socialist to a capitalist system, can, however, offer something positive. Filling this void by giving drastic events significance is not only a personal triumph but also a sign of resilience, survival strength, and creativity. Similarly, Tlostanova argues that the postsocialist void also opens up alternative ways of thinking and possibilities beyond traditional Western thought, as

evidenced in the activist art of former Eastern Bloc countries (Tlostanova 2017: 31–35). The void provides space for creative development and initiates a search for new identities and life models that do not necessarily conform to Western norms. In “Mimikry”, Anne is forced to deny her true self in her professional environment, but she expresses herself elsewhere. Together with a friend, Mattis, she creates unusual situations in public spaces to irritate Western citizens. For instance, they push away a man’s fully loaded shopping cart in the supermarket, and when he reacts aggressively and rudely, they respond calmly: “So you believe you bought the cart for the one mark you put in? [...] Have you paid for the groceries? Can you show me the receipt?” (39–40). Shaping life as a form of performance helps Anne cope in a world that often feels foreign and alienating. This behavior can also be compared to an East German *Trotzidentität* (defiance identity). Many East Germans suffered from a sense of disadvantage and external control after the reunification. In response to these perceptions, a coping strategy emerged, often referred to in public discourse as a “defiance identity” (Cooke 2003: 302). This identity is characterized by a deliberate distancing from and resistance to the imposed Western norms and values, embodying a sense of stubborn pride in one’s Eastern roots and experiences (Sierp 2009: 48–49; Sieber 2014: 24–25). Therefore, Anne’s subversive acts in “Mimikry” reflect a form of resistance to the Western capitalist system. By questioning the ownership and consumerist logic in the supermarket, Anne challenges the taken-for-granted assumptions of the Western economic order. This act of defiance serves not only as a means of personal empowerment but also as a critique of the superficiality and alienation inherent in the new societal structure.

In the revised edition of “Muldentäl” from 2020, Daniela Krien added a new story, “Muldentäl II”, which presents a remarkable turn for Maren (the main character of the story “Plan B”) and Thomas (a secondary character in the title story “Muldentäl”). They have met, fallen in love, and welcomed a new baby into their family. After a long period of struggle, they have finally managed to build a stable

life and leave their past behind. This positive turn can be interpreted as an exemplary portrayal of the emotional strength and resilience. In “Muldentäl II”, we also encounter other people who, after a long period of uncertainty and struggle for survival, have found a way forward: “They are friendly people. Broken and resurrected like most here.” (217) Thus, the final story of “Muldentäl” represents not only an individual triumph but also a collective journey that appreciates the history and life paths of people in East Germany.

Tlostanova argues that the postsocialist void, created by the collapse of the old system and the uncertainty of the new, can offer opportunities for new ways of thinking and living. This suggests that literature serves not only as a reflection of societal shifts but also as a means of constructing new ways of understanding and coping with the changes brought about by historical transitions. In Krien’s “Muldentäl”, this void is both a source of despair and a space for potential transformation. The characters who navigate this void, like Maren and Thomas, illustrate the resilience and creativity required to rebuild their lives amidst the ruins of the past. Similarly, in Estonian literature, the void left by the collapse of Soviet structures and the rapid westernization is filled with new narratives that seek to redefine identity and community in a changed world.

In this context, Andrus Kasemaa’s novel, composed of short stories, “Au kolhoosikorra!” (2023) (“Hail to the Kolkhoz Order!”) should be mentioned. This work is compiled of twenty thematically interconnected stories, focusing on the everyday experiences of ordinary people who lived in a kolkhoz back in the Soviet time, such as the narrator’s grandfather (Kasemaa 2023: 111). The novel received mixed reviews. According to Hanna Linda Korp and Joosep Norma, Kasemaa gives voice to those whose lives did not significantly improve after the restoration of independence and who, due to the unequal distribution of property and benefits, have lost social mobility, health, access to culture, and other aspects of life that many take for granted (Korp; Norma 2023). Critics like Urmas Vadi note that the novel is inconsistent in content and style, yet

Kasemaa's work returns to the roots of cultural memory, revealing that longing for kolkhoz is not so much about the former way of life, agriculture, or better or worse living conditions but rather about the inherent desire to yearn for and seek out lost time (Vadi 2024). Furthermore, the ironic mode seen in Traat's "Kodu on ilus" becomes apparent here, too: the humorous style hints that the homage to the kolkhoz order is, at least in part, a jest (Müürsepp 2023). Overall, Kasemaa's approach can, in some way, be seen as an attempt to fill the void left by the liquidation of Soviet rural life, valuing the culture and the memories of that era. It should be noted that Daniela Krien's "Muldentäl" employs a similar structure (novel in short stories), a fragmented form that emphasizes memory work. This form, seen in both Krien's and Kasemaa's works, reflects a method of remembering, collecting, and keeping memories, portraying personal and collective stories of resilience and adaptation.

Conclusion

The present study of Daniela Krien's "Muldentäl" illuminates the complexities of navigating transition in East Germany, with selected examples from contemporary Estonian literature included to illustrate that comparable themes and experiences exist in both societies, suggesting possibilities for further comparative exploration. While the historical experiences of the former GDR and Estonia differ significantly, the concepts of the *Wendeverlierer* and *Teine Eesti* (Second Estonia) might offer a compelling point of comparison. Both terms encapsulate the sense of loss and dislocation felt by individuals who struggled to adapt to the new socio-political realities following the collapse of the socialist regimes.

The notion of a "void", as articulated by Tlostanova, is central to understanding these transitions, manifesting in various forms, such as loss of identity, job, social status, or a way of life. In "Muldentäl", Krien explores this void through the personal and collective struggles of individuals in post-reunification East Germany, depicting

the challenges they face in adjusting to a new social order. Similarly, Estonian literature captures this sense of loss in different ways, ranging from the disintegration of rural traditions to the erosion of Soviet-era status of individuals. This void, representing the uncertain landscape of a new society, calls for creative navigation. Rather than glorifying the Soviet past, the works discussed here critically examine it – sometimes through a humorous lens –, revealing the complex processes of adapting to a fundamentally changed reality.

By using a ‘novel in short stories’ structure, authors like Krien and Kasemaa engage in the act of remembering, collecting, and preserving disparate memories. This narrative form creates a mosaic of experiences that reflects the complexities of the transition period while also emphasizing the fragmented and non-linear nature of human memory itself. Through retelling, these narratives take on a timeless quality that contributes to the formation of collective identity, where personal and communal truths intertwine.

This approach to storytelling not only documents layered past experiences but also underscores their relevance to present identities, as the stories highlight both individual and collective memory. They encapsulate the cultural and social shifts that marked the postsocialist landscape, serving as a testament to the importance of remembering. Thus, these narratives offer readers a multifaceted view of history that may resonate with their own memories.

Ultimately, literature plays a vital role in portraying alternative perspectives of the past. The narratives discussed in this study challenge official histories and provide nuanced, personal accounts that illuminate the complexity of human experiences in postsocialist societies.

REFERENCES

- Annus, Epp 2019. Sotskolinialism Eesti NSV-s. Võim, kultuur, argielu. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Bhabha, Homi 1984. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. – *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis* 28, 125–133.
- Böick, Marcus; Lorke, Christoph 2022. Zwischen Aufschwung und Anpassung. Eine kleine Geschichte des „Aufbau Ost“. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Cooke, Paul 2003. Beyond a Trotzidentität? Storytelling and the Postcolonial Voice in Ingo Schulze's "Simple Stories". – *Forum for Modern Language Studies* 39, 3, 290–305.
- Figus, Alessandro; Pisaniello, Andrea; Mustica, Stefano 2018. Multiculturalism and Ostalgie. – *Sciendo. Geopolitical, Social Security and Freedom Journal* 1, 1, 49–60.
- Gehler, Michael 2016. Vom Glanz und Elend der Revolutionen. Die Umstürze in Mittel- und Osteuropa 1989 mit Blick auf die Jahre 2001 und 2011. – Michael Corsten, Michael Gehler, Marianne Kneuer (Hrsg.). *Welthistorische Zäsuren 1989 – 2001 – 2011*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 37–66.
- Heero, Aigi 2021. Siirdeaegsed valupunktid kirjandusteoste peeglis: Gohar Markosjan-Käsperi romaanid „Penelopa“ ja „Elena“. – *Philologia Estonica Tallinnensis* 6, 13–35.
- Heero, Aigi 2024. Die Wendezeit in Estland. Gohar Markosjan-Käspers Roman „Elena“. – Maris Saagpakk, Antje Johanning, Rūta Eidukevičiene, Aigi Heero (Hrsg.). *Baltische Erzähl- und Lebenswelten. Kultur-, literatur-, translations- und sprachwissenschaftliche Aspekte*. Berlin, Boston: De Gruyter, 149–162.
- Hennoste, Tiit 2018. Kirjandus kui vastupanu nõukogude Eestis. – *Ajalooline Ajakiri* 164/165, 2/3, 225–251.
- Hinrikus, Rutt 1997. 1990-ndate aastate Eesti proosa. – *Keel ja Kirjandus* 1, 31–36.
- Hogwood, Patricia 2013. Selective Memory: Channelling the Past in Post-GDR Society. – Anna Saunders, Debbie Pinfold (eds). *Remembering and Rethinking the GDR. Multiple Perspectives and Plural Authenticities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 34–48.

- Hänni, Liia 2021. Maareform kui omandireformi osa. – Maareform 30. Artiklid ja meenutused. Tallinn: Maa-amet, 73–92.
- Hyland, Claire 2013. 'Ostalgie doesn't fit!': Individual Interpretations of and Interaction with Ostalgie. – Anna Saunders, Debbie Pinfold (eds.). Remembering and Rethinking the GDR. Multiple Perspectives and Plural Authenticities. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 101–115.
- Jõe, Heili 2002. Õiged valikud üleminekuühiskonnas: mis tagas edu võitjate põlvkonnale. – Ellu Saar (koost. ja toim.). Trepist alla ja üles: edukad ja ebaedukad postsotsialistlikus Eestis. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 37–58.
- Jõesalu, Kirsti 2012. Eesti nõukogudejärgne mälutöö: nõukogude minevik presidentide kõnedes. – ERMi aastaraamat 55, 52–79.
- Kasemaa, Andrus 2023. Au kolhoosikorrale! Tallinn: Varrak.
- Kiwa 2021. Kummiliimiallikad. Tallinn: Tänapäev.
- Korp, Hanna Linda; Norma, Joosep 2023. Selline õudne ja tavaline. – Sirp, 13.10.
- Kowalczuk, Ilko-Sascha 2019. Die Übernahme. Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde. München: C.H. Beck.
- Krien, Daniela 2020. Muldental. Zürich: Diogenes.
- Kuhn, Annette 2000. A Journey Through Memory. – Susannah Radstone (ed.). Memory and Methodology. London *et al.*: Bloomsbury, 179–296.
- Kulbok-Lattik, Egge 2008. Eesti kultuuripoliitika ajaloolisest periodiseerimisest. – Acta Historica Tallinnensia 12, 120–144.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter; Rosengren, Karl Erik and Weibull, Lennart (eds.) 1997. Return to the Western World: Cultural and Political Perspectives on the Estonian Post-Communist Transition. Tartu: Tartu University Press.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter 1998. Postkommunistlik siirdeaeg Eestis: Tõlgendusvõimalusi (1). – Akadeemia 10, 4, 675–701.
- Leier, Nicole 2010. Wendeliteratur – Literatur der Wende? Der Mauerfall in ausgewählten Werken der deutschen Literatur. – Info DaF 37, 5, 494–515.
- Luuk, Lilli 2022. Kolhoosi miss. Äksi: Saadjärve kunstikeskus.
- Lühmann, Michael 2021: Identitäten und Anerkennungen im Vereinigungsprozess. – Judith C. Enders, Raj Kollmorgen, Ilko-Sascha Kowalczuk (Hrsg.). Deutschland ist eins: vieles. Bilanz und Perspektiven von Trans-

- formation und Vereinigung. Frankfurt am Main, New York: Campus, 253–360.
- Norkowska, Katarzyna 2020. Polyphonie ostdeutscher Erinnerung an die DDR. Zum generationsspezifischen Narrativ in autobiographischen Schriften. – *Oxford German Studies* 49, 3, 263–280.
- Mau, Steffen 2019. Lütten Klein. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft. Berlin: Suhrkamp.
- Meyer, Clemens 2021. Als wir träumten. Frankfurt am Main: Fischer 2021.
- Mikita, Valdur 2012. Kalevipoeg lehmas seljas. – *Postimees*, 05.05.
- Mikiver, Ilmar 1996. Kodu on ilus. – *World Literature Today*, 22 December.
- Mutt, Mihkel 2012. Kooparahvas läheb ajalukku. Tallinn: Fabian.
- Müller, Rüdiger 2020. Be Careful What You Wish for: A Story of Broken Promises. Thirty Years After the Fall of the Berlin Wall. – *Europe Now Journal* 16.01. <https://www.europenowjournal.org/2020/01/15/be-careful-what-you-wish-for-a-story-of-broken-promises-thirty-years-after-the-fall-of-the-berlin-wall/> (22.07.2024).
- Mürsepp, Mari-Liis 2023. Kas ta mõtleb seda tõsiselt? – *Looming* 11. <https://www.looming.ee/arhiiv/kas-ta-motleb-seda-tosiselt/> (07.08.2024).
- Ponzi, Mauro 2019. German Difference. *Ostalgie* as a Form of Cultural Identity in Unified Germany. – *Continental Thought & Theory: A Journal of Intellectual Freedom* 2, 3, 202–223.
- Rämmer, Andu 2017. Sotsiaalse tunnetuse muutused Eesti siirdeühiskonna kontekstis. *Dissertationes sociologicae Universitatis Tartuensis* 16. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Sabrow, Martin 2009. Die DDR erinnern. – Martin Sabrow (Hrsg.). *Erinnerungsorte der DDR*. München: C.H. Beck, 11–27.
- Schulze, Ingo 1998. *Simple Storys*. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz. Berlin: dtv.
- Schneider, Wolfgang Ludwig 1997. Osis, Wessis, Besserwessis: Zur Codierung der Ost/West-Differenz in der öffentlichen Kommunikation. – *Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis* 48, 2, 133–150.
- Sieber, Elke 2014. Erinnerung an die DDR. Zwischen (N)Ostalgie und Totalverdammung. – *Jahrbuch für historische Kommunismusforschung*. Berlin: Metropol, 17–28.

- Sierp, Aline 2009. Nostalgia for Times Past. On the Uses and Abuses of the Ostalgie Phenomenon in Eastern Germany. – *Contemporary European Studies* 4, 2, 45–58.
- Silova, Iveta; Millei, Zsuzsa; Piattoeva, Nelli 2017. Interrupting the Coloniality of Knowledge Production in Comparative Education: Postsocialist and Postcolonial Dialogues after the Cold War. – *Comparative Education Review* 61, S1, 74–102.
- Sotsiaalteadlaste avalik pöördumine 2001. – *Postimees* 22.04.
- Sztompka, Piotr 2004. The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies. – Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka (eds.). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 155–195.
- Šmidchens, Guntis 2013. The Power of Song. Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution. *New Directions in Scandinavian Studies*. Seattle: University of Washington Press.
- Tlostanova, Madina 2017. *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Thieme, Tom; Mannewitz, Tom 2021. Integration und Identität – Judith C. Enders, Raj Kollmorgen, Ilko-Sascha Kowalczyk (Hrsg.). *Deutschland 30 Jahre nach der Wiedervereinigung. – Deutschland ist eins: vieles. Bilanz und Perspektiven von Transformation und Vereinigung*. Frankfurt am Main, New York: Campus, 159–251.
- Traat, Mats 2011. Üksi rändan. Kodu on ilus. Tallinn: SE & JS.
- Vadi, Urmas 2024. Kadunud kolhoosi otsimas. – *Vikerkaar* 1–2. <https://www.vikerkaar.ee/archives/30489> (07.08.2024).
- Vogel, Berthold 1997. Arbeitslosigkeitserfahrungen im ostdeutschen Transformationsprozeß. – Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.). *Differenz und Integration: die Zukunft moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 28. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie im Oktober 1996 in Dresden. Band 2*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 851–855.
- Wiesenthal Helmut 1996. *Einheit als Privileg. Vergleichende Perspektiven auf die Transformation Ostdeutschlands*. Frankfurt am Main: Campus.

RESÜMEE

SIIRDEAJA HÄÄLED: POSTSOTSIALISTLIKU ELU KUJUTAMISEST SAKSA JA EESTI NÜÜDISKIRJANDUSES

Käesoleva artikli fookuses on siirdeaja kirjanduslik kujutamine Saksa nüüdiskirjanduses. Keskendudes „siirdeaja kaotajate” (sks *Wendeverlierer*) kontseptsioonile endisel Ida-Saksamaal ja analoogsetele kogemustele postsotsialistlikus Eestis, uurib artikkel, kuidas kirjandusteosed kajastavad inimeste kohanemist sotsialistlike režiimide kokkuvarisemise ajal ja selle järel. Uurimus keskendub Daniela Krieni romaanile novellides „Muldental” (2014/2020). Selleks et luua teatavat võrdluspunkti Saksa kirjandusega, tuuakse mõned näited Eesti nüüdiskirjandusest (nt Lilli Luuk, Kiwa, Mats Traat ja Andrus Kasemaa).

Teoreetilise lähenemisenurgana kasutatakse Madina Tlostanova kirjelatud „postsotsialistliku tühimiku” mõistet. See mõiste esindab sotsiaalkultuurilist ja eksistentsiaalset lõhet, mille põhjustas sotsialistliku ühiskonna lagunemine. Analüüsis näidatakse, millisel kujul see „tühimik” inimeste eludes esineb: näiteks töökoha kaotus, kunagise isikliku staatuse drastiline muutus, teatud kujuga ühiskondlike kultuuriilmingute kadumine. Samas tuuakse esile inimeste vastupidavus, kui nad püüavad täita vana sotsiaalse korra lõppemise järel tekkinud „tühimikku”, ning näidatakse, kuidas on uues ühiskondlikus situatsioonis võimalik kasvada ja leida rahulolu mõnel muul viisil.

Nii Krieni kui ka Kasemaa teosed kasutavad fragmentaarset jutustamisvormi ehk „romaan novellides” struktuuri, mis seondub mälestuste kogumise formaadiga. See omakorda rõhutab siirdeagsete mälestuste säilitamise olulisust ja väärtustab toonaseid isiklikke lugusid. Selline jutustamisvorm loob kogemustest mosaiigi, mis peegeldab siirdeaja keerukust ning rõhutab samal ajal inimliku mälu killustatust ja mittelineaarsust. Taasjutustamise kaudu omandavad need lood ajatu mõõtme, mis kujundab kollektiivset identiteeti, dokumenteerib mitmetahulisi minevikukogemusi ja näitab, kuidas lähiminevik on kujundanud inimeste praegust identiteeti.

Daniela Krieni „Muldental” ja valitud näited Eesti nüüdiskirjandusest toovad esile Ida-Saksa ja Eesti siirdeaegse ühiskonna sarnasusi ja erinevusi. Kuigi endise Ida-Saksamaa ja Eesti ajaloolised kogemused erinevad märkimisväärselt, pakuvad „siirdeaja kaotajate” ja „Teise Eesti” kontseptsioonid veenva võrdluspunkti. Mõlemad terminid hõlmavad kaotuse ja võõrandumise tunnet, mida kogesid inimesed, kes ei suutnud kohaneda uute sotsiaal-poliitiliste reaalsustega pärast sotsialistlike režiimide kokkuvarisemist.

Võtmesõnad: Daniela Krien, „Muldental”, siirdeajastu, „siirdeaja kaotajad”, „Teine Eesti”, Ida-Saksamaa, tänapäeva saksa kirjandus, tänapäeva eesti kirjandus

LANGUAGE AS A BATTLEFIELD: UKRAINIAN POSTCOLONIAL IDENTITY THROUGH HALYNA PAHUTIAK'S YOUNG ADULT NOVEL "THE WORLD'S EYE"

Irena Peterson
Tallinn University

Abstract. This article addresses the ethical implications of applying post-colonial theories to the Ukrainian context, arguing against the homogenization of global postcolonial histories. Positioned between Russian and Austro-Hungarian empires, the Ukrainian culture has long faced oppression and is still fighting against Russian disinformation, perpetuating its colonial narrative. By engaging with the works of Eastern European scholars such as Mykola Riabchuk and Ewa Thompson, and frameworks of subalternity and hybridity, the article critically examines the distinctive features of Ukraine's postcolonial identity. A feminist literary analysis of Halyna Pahutiak's novel "The World's Eye" (2023) foregrounds the critical role of post-1990s Ukrainian women authors in decolonizing Eastern European culture.

Keywords: colonial, decolonial and postcolonial discourse, Eastern European studies, feminist literary analysis, Halyna Pahutiak, hybridity, subalternity, identity, imperialism, insurgents, marginalization, post-Soviet studies, Russian disinformation

Introduction

The struggle for independence and self-determination has been a central theme in the Ukrainian history since the autonomous Zaporozhzhian Cossack state in the late eighteenth century which was "a unique for its time democratic system, of high culture and

free Cossackhood” (Kuzio 2018). The Cossack era marks the start of organized resistance against violence pertaining to ever-changing colonial powers, the struggle which ended only with Ukraine’s independence in 1991. Due to its geopolitical location at the cross-roads of competing empires, the territory of modern Ukraine was divided between the powers and experienced the imposition of external systems in all areas. This includes the period under the Polish-Lithuanian Commonwealth (1569–1795), when significant parts of Ukraine were under Polish control, the Russian Empire’s ownership of Ukraine (following the partitions of Poland in the late 18th century, from 1793 until 1917), and the Austro-Hungarian Empire’s control over Western Ukraine (1772–1918), followed by the interwar period when portions of Western Ukraine were ruled by the Second Polish Republic, the Kingdom of Romania and the First Czechoslovak Republic. These periods of foreign control have had profound effects on Ukraine’s culture. The policies of Russification, Polonization, and Sovietization, and others, which aimed at suppressing the Ukrainian language and national consciousness while promoting the interests of the ruling powers, are similar to those endured by many post-colonial societies across the globe: the Anglicization efforts in Ireland, Francization in various African colonies such as Algeria and Senegal, and Spanish cultural imposition in Latin American countries like Mexico and Peru.

Ukraine is a nation with a thousand-year history, contrasting with the relatively newer Russian state that has often appropriated Ukrainian culture, partially through the historical continuity of the Rurik dynasty in Russia. Throughout a complex historical entanglement, Russian narrative reframes Ukrainians as “Little Russians,” a term Ukrainians have resisted for centuries. By the 1870s–1890s, Ukrainian intellectuals initiated a deliberate reclamation of the name “Ukraine” – a name documented since the 12th century, transforming it into an ethnotoponym (Riabchuk *s.a.*; Plokhyy 2015). Later, Mykhailo Hrushevsky’s “History of Ukraine-Rus” (1903) re-established a historiographical foundation that resisted Russian

narratives and offered Ukrainians a more coherent vision of their pre-colonial past. Ukraine's autonomy is rooted in its early medieval state, Kyivan Rus', and its Cossack traditions, both of which relied on self-governance, distinct legal systems, language and an authentic culture which largely differed from neighboring powers (Hrush-evsky 1997).

After achieving (re-)independence in 1991, Ukrainian identity is now gradually re-emerging from histories of trauma, a process made even more urgent by the current war. As Mykola Riabchuk contends in "Ambiguous 'Borderland'", his review of Tatiana Zhurzhenko's "Borderlands into Bordered Lands. Geopolitics of Identity in Post-Soviet Ukraine", published in 2010, the national identity of the Ukrainian people appears to be a significant factor influencing the various "trends in Ukraine's current (under)development" (Riabchuk, *s.a.*). The entanglements of this identity will be my central focus throughout the literary analyses carried out in this research.

The linguistic identity of Ukraine has been a contested arena under Russian imperial and Soviet rule, where assimilation into Russian culture was systematically enforced upon Ukrainians to suppress distinct Ukrainian expression. Ukrainian literature, especially immediately after re-independence in the post-1990s, often centers language as a battlefield where characters use language as a form of insurgency against imperial erasure of the Ukrainian culture and language. The present research explores how language functions as a postcolonial tool for identity reclamation in Halyna Pahutiak's young adult novel "Око світу" ("The World's Eye", 2023). While the concept of "subalternity" is not my primary focus, it is used as an analytical lens for examining Ukrainian postcolonial identity in comparison with other postcolonial identities. Marginalized within the discourse, subaltern groups occupy spaces that demand alternative modes of expression to counter colonial silencing. In Pahutiak's novel, many characters – especially women – embody this subaltern position, using language and cultural traditions of faith (with prayer being an intimate act that takes place only in one's mother tongue)

to resist cultural assimilation. The chosen novel provides insights into the interrelation of language and spirituality as primary insurgent markers. Through textual analysis, this article aims to demonstrate how Ukraine's context differs from other postcolonial contexts.

Concepts

It is vital to acknowledge the ongoing debate surrounding the ethical implications of applying the term "postcoloniality" in the Ukrainian context, particularly given the specific historical and cultural experiences that distinguish Ukraine from other postcolonial narratives. A number of Eastern European scholars, including Mykola Riabchuk and Ewa Thompson, have contributed to this discourse. Moore (2001) expresses his concern about the lack of research carried out in the field of postcolonial studies in Eastern Europe. He insists that the implementation of knowledge about the Global South in the post-Soviet postcolonial context might be helpful towards the ultimate goal of decolonization. Moore states that excellent tools have already been developed by postcolonial scholars: "In the hands of postcolonial and resistance theorists such as Frantz Fanon, Edward W. Saïd, Ngugi wa Thiong'o, Gayatri Chakravorty Spivak, and Aimé Césaire, postcolonial perspectives have generated powerful analyses of societies and texts" (Moore 2001). In his examination of postcolonial spaces, Moore cautions against the danger of conflating disparate postcolonial experiences into a monolithic narrative. He remains the first Western scholar, however, to point out the colonial nature of the Russian empire and include the Baltic States in the postcolonial context.

In this article, I argue against homogenizing all postcolonial histories and support the position of treating every case within its social, cultural and historical particularity. I do not disagree with the claim that post-Soviet is a different postcolonial space compared to those of West Africa. It is impossible to underestimate the

significance of examining the perspectives of marginalized and subaltern groups within the postcolonial context, however. While Ukraine may not conventionally be viewed as a post-colony from a Western perspective – given that it was not an “overseas” territory and that the victims shared the same skin color as their colonizers – I concur with Ștefănescu who compellingly argues that postcolonialism and post-communism can indeed be regarded as “siblings of subalternity” (Ștefănescu 2013).

The framework of subalternity, first conceptualized by Spivak, provides a critical background to understand the lived realities of marginalized communities under colonial rule (Spivak 1988). In the Ukrainian context, subalternity manifests through the experiences of those forced to the periphery by imperial and Soviet policies, where voices were stifled, and language was subject to erasure. Although Spivak’s notion of the “subaltern” addresses groups in the Global South, I argue that Ukrainian resistance movements embody a form of subaltern identity, while they have been widely disregarded as peripheral or non-compliant. This article aims to situate Ukraine within a global postcolonial space while remaining the specificity of its Eastern European position.

Postcolonial identity is a self-concept that refers to ways in which people from formerly colonized nations or groups understand and express themselves in response to their histories. It is a painful, ongoing conversation between indigenous cultures and the cultural impositions of colonizers. This identity is not static; rather, it is continuously renegotiated. Bhabha was the first to emphasize the “hybridity” of postcolonial identities, referring to how these identities are continuously evolving, containing elements of both colonized and colonizing cultures. This article aims to discuss the transformative potential of those hybrid identities, acknowledging that “the boundary becomes the place from which something begins its presencing” (Bhabha 1994: 7), thus bringing forth new meanings of cultural expressions. Bhabha recognized hybridity as a space for creativity and resistance “without an assumed or imposed hierarchy”

(Bhabha 1994: 5); therefore, one should hope that it is in writing that identities are reclaimed and transformed.

Mbembe demonstrates that a postcolonial framework transcends the confines of specific historical “realities”. Rather, he articulates theories that encompass broader manifestations of power and domination in the global landscape. Central to his conception of postcolonialism is the notion of necropolitics, the generalized instrumentalization of human existence and the material destruction of human bodies and populations (Mbembe 2003: 14). He critiques colonialism and imperialism for historically entailing the systematic destruction of life and the devaluation of certain populations deemed disposable or expendable. This logic of necropolitics persists in the postcolonial era, as in Ukraine nowadays, evidenced in practices of state and interstate violence, militarization, and biopolitical control. These practices have happened in Ukraine systematically and continue to exist; their descriptions can be found in literary works, both classical and contemporary: Taras Shevchenko in the 19th century, “The Enchanted Desna” (1956) by Oleksandr Dovzhenko, “Fieldwork in Ukrainian Sex” (1996) and “The Museum of Abandoned Secrets” (2009) by Oksana Zabuzhko, among others.

Though fully recognizing that Ukraine may not conform to the conventional colonial archetype seen in nations of the Global South, it has nevertheless suffered various forms of external control and subjugation that are indicative of colonial power relations between the Russian Empire and Ukraine. The historical context of Ukraine, characterized by layers of domination by interchanging powers and resistance against them, demands analysis within the broader discourses of postcolonial studies to be accurately contextualized. Employing a feminist perspective in literary analysis will help examine more in depth the effects of colonialism on individual human lives and societal structures that affect them. As Powell (2021) notes, “body is the archive” in itself, “embodiment of transnational spaces [...] and thus a multitude of geopolitical discourses” (Powell 2021: 580). Ukrainian literature has documented the colonial exercise of power and offers

insights into the lived experiences of those who have been directly affected by these dynamics. It is within the narratives of women, who have been oppressed both as colonial and gendered subjects, that we as researchers must find and uncover these “archives” in Powell’s sense and give voices to those who suffered and who resisted.

Loomba, as she explores postcolonial identity, shows how colonial histories influence modern identities. She contends that postcolonial theory is essential to “to map the historical, cultural and political shifts between then and now” in order to comprehend how colonial histories continue to shape cultural and political dynamics today (Loomba 2005: 57). She argues that a comprehension of a postcolonial identity requires examining contemporary responses of individuals and communities to entangled histories. In this context, incorporating a feminist perspective in literary analysis can help address colonial histories that continue to produce discourse.

Employing a feminist perspective in literary analysis enables an evaluation of colonialism’s effects on individual human lives and societal structures surrounding them. Ahmed (2014) posits that emotions present in the discourse are not solely personal; they are socially mediated, both shaped by and shaping power relations. Her concept of “affective economies” problematizes emotions that “circulate between bodies and objects, attaching values and significance to them”, thereby influencing social cohesion and division (Ahmed 2014: 8). In the context of Ukrainian literature, these insights provide a framework for understanding how collective memories of oppression during World War II and responses to the ongoing war are interrelated. Emotions like national pride, fear, and resentment not only actively contribute to the production and reinforcement of unequal hierarchies but also impact the formation of collective identity. By integrating feminist theory, it is possible to see how various narratives participate in the production and reproduction of cultural discourse.

On the case of Ukraine in postcolonial research and the subaltern silence

In view of these postcolonial-post-Soviet parallels, two silences are striking. The first is the silence of postcolonial studies today on the subject of the former Soviet sphere. And the second, mirrored silence is the failure of scholars specializing in the formerly Soviet-controlled lands to think of their regions in the useful if by no means perfect postcolonial terms developed by scholars of, say, Indonesia and Gabon. (Moore 2001)

The emergence of post-Soviet and post-Ottoman studies within the broader field of postcolonial and post-imperial scholarship has marked a significant evolution, particularly as scholars have begun to concentrate on the successor states of the Soviet Union around the turn of the millennium. This development, as highlighted by Moore (2001), has introduced a different perspective to postcolonial studies, despite the acknowledgment by researchers such as Kołodziejczyk and Şandru that their contributions remain somewhat marginalized within the discipline (Kołodziejczyk, Şandru 2018). The substantial body of work produced in this area attests to its growing significance and applicability.

Conrad believes that imperial and colonized societies “(1) have different socio-political orders, (2) have different pre-histories and (3) are differentiated, in the minds of the colonizers” (Conrad 2012: 13). More than a decade ago, Kelertas emphasized that the application of postcolonial frameworks to post-Soviet contexts was not a matter of fit but rather of how these frameworks are applied, indicating the relevance and necessity of postcolonial analysis for understanding the complexities of post-Soviet nations (Kelertas 2006). This sentiment is further elaborated by Kalnačs, who explores the concept of European internal colonialism, thereby extending the conversation beyond the more traditionally recognized forms of intra-continental colonialism, such as the German colonial ambitions in Eastern Europe, including the creation of settlement colonies in what is now

Poland and thus having painful relations both with the East and the West (Kalnačs 2016).

In a contrasting viewpoint, Thompson juxtaposes Western Europe with Russia as East and is convinced that “postcolonial studies conducted by English-speaking Asians or Africans are usually anti-European, but from the perspective of Central and Eastern Europe, Europeanness is not the enemy” (Thomson 2014: 77). Thompson is steadfast in her belief that, despite countless connections, resemblances, and associations, Russian culture continues to rival European culture, and that Russian distinct identity, which has captivated the minds of Russians for centuries, stands in stark opposition to Europeanness with their values of nationhood (Thomson 2014: 77).

The reasons for the silence of the Eastern European scholars, according to Moore (2001), are “pride” and “unwillingness” to engage with the topic. Moore applies this trope repetitively in his analysis, building on the lack of research as a superior position and even lack of understanding. In this way, it seems that the American scholar makes a totalizing move of depriving his colleagues of agency, telling their stories in his own terms. By claiming “they are not speaking,” he justifies imposing a Western perspective on the Eastern European context. As Trinh Minh-ha notes, referring to similar cases, the scholar “makes them said” (Minh-ha 1992: 12). This critique of patriarchal and colonial structures extends to language itself, where the act of “speaking about” is tied to the conservation of binary oppositions (subject-object) that sustain territorialized knowledge. This process creates a semantic distance between the speaker and the work, between the maker and the receiver, and between the self and the other. Through this dynamic, the speaker secures a position of mastery, claiming authority over the known while the “other” remains relegated to the unknown. Truth, in this context, serves as the instrument of mastery, used to dominate areas of knowledge as they are incorporated into the speaker’s domain (Minh-ha 1992: 12).

As Young (2020) asserts, there is no singular “postcolonial theory”; instead, significant portions of it discuss the relationships between ideas and practices – both harmonious and conflicting – across cultures. Young posits that “postcolonialism deals with a changing world, a world that has already been transformed by struggle and will continue to change” (Young 2020: 7). He points out the issues faced by colonized and postcolonial peoples who have suffered defeats in all related paradigmatic wars, enduring tragedies and being deprived of their right to self-defense. This lens is particularly relevant to the Ukrainian experience, allowing us to view postcolonial theory as a “more or less freely woven network of approaches rather than a solid, unified field” (Висоцька 2022: 122).

Raja agrees on the difficulty to define postcolonial studies, stating, “the question ‘What is postcolonial studies?’ might have a simple answer at first, but as I reflect longer on it, the answer keeps getting complicated and becomes increasingly complex” (Raja 2019). He also emphasizes that one should aim to understand postcolonialism as a human experience that has traditionally been either silenced or marginalized, but the focus remains on experiences of the oppressed and the subaltern (Raja 2019).

Prior to the dissolution of the Soviet Union, research into Ukrainian-Russian relations was limited, hindered by the widespread myths of Ukrainian-Russian brotherhood. Such narratives, endorsed by Russian sympathizers, significantly delayed the decolonization process in Ukraine. Falsehoods surrounding the inseparable unity of the two nations acted as barriers to addressing the histories of violence of Russia against Ukraine. Kuzio has been vocal about the myths surrounding Russian-Ukrainian relations that persist in Western discourse since Ukraine’s re-independence. In his work, he emphasizes that Russian violence stems from its colonial thinking, but the invasion has fundamentally altered the relationship between the two countries, debunking the myth of Russian-Ukrainian brotherhood with the emphasis on colonialism and discrimination against national minorities (Kuzio 2022: 37). He

discusses the troubled history of the politics of Russian imperialism and how Russia attempts to retain dominance over Ukraine with disinformation that extends to the West: “Praise for Western colonialism is no longer acceptable in Western scholarship. This is not the case in Russia where Russian state officials and nationalists continue to claim the Tsarist Empire and the USSR were beneficial to the non-Russian peoples” (Kuzio 2022: 37).

Riabchuk (*s.a.*) points out that, on the postcommunist front, Moore (2001) highlighted two fundamental reasons for the hesitancy to embrace postcolonial perspectives, one of them being the perception of Soviet oppression which appeared to many more akin to occupation rather than colonization. He claims that “Eastern Europeans, understandably, feared that being labeled as colonial would diminish their European identity” (Riabchuk, *s.a.*). In 1993, Riabchuk had initiated a rather unexpected discussion of Ukraine’s postcoloniality, claiming that the country was wrestling with the totalitarian legacies of Soviet communism and the colonial legacies of Russian imperialism (Riabchuk 1993). This revelation sparked immediate criticism from several African participants who questioned the participants’ capacity to fully grasp the essence of colonialism due to their white identity. In defense, Riabchuk mentioned the symbolic role of the Ukrainian language as akin to ‘black skin’ – a marker of belonging to a perceived inferior class. He described the experience as, “the Ukrainian language, which was our black skin – a sign of belonging to a lesser world, to a subhuman race of rural bumpkins, a lower caste of kolkhoz slaves, ghettoized in their wretched villages, paid in kind if at all” (Riabchuk 1993: 48). This analogy aimed to illustrate the marginalization experienced by speakers of the Ukrainian language, likened to a subaltern group, relegated to the status of rural lower caste from a collective farm (kolkhoz) laborers, isolated in their deprived villages, and oftentimes bereft of basic rights such as identification documents or the liberty to relocate.

Riabchuk’s analogy reveals a fundamental distinction of Ukraine as a postcolonial state. He notes that Ukrainians who managed to

transition from their “Third World” rural settings, that can and must be viewed as internal colonies, to the ostensibly “First World” urban environments, were forced, within a generation or two, to let go of their stigmatized linguistic identity and assimilate into the dominant culture, thereby “passing” as white. No matter how problematic this statement might be, the lived experience of speaking Ukrainian in the colonized regime was undeniably marked by systemic discrimination, various forms of violence and a pervasive experience of otherness, being something else than the system expected you to be. In the colonized regime, the Ukrainian language was a signifier of lower socio-economic status, intellectual inferiority, and cultural backwardness, effectively relegating its speakers to the peripheries of societal recognition. This relegation was further exacerbated by institutional policies and social practices that privileged Russian language and culture, thereby institutionalizing a form of linguistic imperialism.

The phenomenon of code-switching between Russian and Ukrainian, or the ability to transition between the colonial and native languages, represents a survival strategy against the ubiquitous violence. As Mbembe contends, building on Fanon’s concept of violence, “violence insinuates itself into the economy, domestic life, language, consciousness. It does more than penetrate every space: it pursues the colonized even in sleep and dream” (Mbembe 2001:175). I particularly advocate for the importance of considering linguistic violence. Mbembe’s analysis of language violence emphasizes the need to recognize linguistic domination as a form of violence that is as destructive as physical violence. He explains how a colonized subject participates in the verbal economy of a colonizer, who “irons out” the language, by removing all the local references and thus bringing disorder into the colonized space. Language, in Mbembe’s terms, is not merely speech but acts that serve “essentially to translate orders, impose silences, prescribe, censure, and intimidate” (Mbembe 2001: 179). The practice of code-switching, in this context, can be seen as a form of negotiation with the pervasive

violence that Mbembe describes. In the context of Ukrainian and Russian languages, the act of “ironing out” the language manifests in the systematic suppression of Ukrainian language, and a cultural expectation to code-switching. This suppression attempts to erase local cultural markers, bringing disorder to the colonized space of Ukraine, aiming to transform the speakers into Soviet subjects. At the same time, the switching may be seen as a form of cultural preservation: the persisting of the native culture in the face of forceful homogenizing.

“The World’s Eye” by Halyna Pahutiak

The problematics of language as a symbolic act becomes prominent while analyzing the historical legacy of Ukrainian insurgents, whose resistance against both Soviet and earlier imperialist dominations was both physical and linguistic. This association of the Ukrainian language also rendered Ukrainian speakers as potential subjects of suspicion and discrimination. As Havryshko mentions in her research on women in the military underground, in the Soviet Union, members of the underground Ukrainian organization of nationalists, one of the most massive and longest-lasting anti-Soviet resistance movements, were labeled as “Bandera people,” and sent to the Gulag, where they were ordered to remain silent about their past. This enforced silence contrasted sharply with the Soviet Government’s narrative, which was the only one allowed to proliferate (see Гавришко 2017). Until the country’s independence in 1991, or even until the Maidan Revolution, insurgents were often vilified in official narratives, thereby contributing to a politicized landscape in which the act of speaking Ukrainian could be perceived as an act of defiance.

The publication of Halyna Pahutiak’s young adult novel, “Око світу” (“The World’s Eye”), in 2023, marks a societal shift towards acknowledgement of the history of insurgents, distinguishing itself from the era of their narratives’ marginalization under

Soviet rule (see Парутяк 2023). The plot unfolds in the post-World War II era (1946), with Ukraine being re-occupied by the Soviet Union after the withdrawal of the Germans. In this novel, the use of language is a strategic, meaningful act, and so is a deliberate use of double names. The narrative captures the period when the use of language was not merely about communication but served as a tool of resistance; however, only in places where it was safe to practice it. Language precariousness and the adoption of second names for the pre-Soviet identity preservation were a conscious strategy, but the tragedy of it lay in the fact that it led to a fractured, dual life. Du Bois introduces dual identity with his concept of double-consciousness, arguing that a postcolonial subject perceives oneself through the prism of others' perspectives, embodying "two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body" (Du Bois 1903: 8). Throughout Pahutiak's novel, it can be observed how the postcolonial subject's life is a negotiation between personas, external and internal, pre-occupation and post-occupation ones.

The story about a 14-year-old protagonist, Ількó (Ilko) with a pseudonym Pidstrelenyi ("The Shot One") takes place in the author's native village as a metahistorical narrative. The protagonist secretly serves as a contact point for the Ukrainian Insurgent Army (УПА) and aspires to join the insurgent group, who are fighting against the Soviet regime. The young narrator witnesses deportations to Siberia in the village where people live in a pervasive atmosphere of fear and who thus develop various protective mechanisms either leaning into the power, complying with it or standing against it. It is a reality in which it is hard to trust even the closest ones. Mbembe explains how the omnipresent discourse of power, the danger imposed by a colonizer, distorts reality and manipulates perception: "The post-colonial polity can only produce 'fables' and stupefy its 'subjects', bringing on delirium when the discourse of power penetrates its targets and drives them into the realms of fantasy and hallucination" (Mbembe 2001: 118).

The village has belonged to several different states within the protagonist's life: he remembers the rule of Poland, then Soviet Union, Nazi Germany and the Stalinist regime's reoccupation. Many villagers serve in the Red Army, some stay to fight against the Soviets, but they are not many; their divergent choices to either serve in the Red Army or resist the Soviets are illustrative of how identity is unstable under oppressive regimes. Some villagers appear to be persuaded by the official narrative enforced by the occupiers, essentially becoming "zombified" by it. It is not clear, however, whether they choose to comply with the regime out of fear or because of sympathy. This phenomenon can be observed throughout many postcolonial contexts, and Mbembe points out how "the rhetorical devices of officialdom in the postcolony can be compared to those of communist regimes; that is, to the extent that they are, in both instances, actual regimes given to the production of lies and double-speak" (Mbembe 2001: 118). In both contexts, these regimes engage in the propagation of falsehoods; consequently, any form of verbal dissent becomes a target for stringent monitoring and suppression.

The role of women in this crucible is inherently tied to the preservation of life. In this novel, written by a woman, the female characters, almost exclusively mothers, remain silent and all their stories are told by Ilko, the protagonist, which is emblematic of the concept that only those higher in the hierarchy can tell the subaltern's story (Spivak 1988). Ilko recounts the story of a woman who, after identifying her rebel son among the deceased, brought to the church by the secret police, chooses silence to protect her living children from the danger of being arrested and tortured. This woman, looking at the body of her dead son, turns around with a great effort and goes home, pretending that her son is not there.

In this narrative, time appears to hold a unique significance, echoing Mbembe's argument on temporalities that the perception of time is subjective, thus temporality is a subjectivity (Mbembe 2001: 15). An insurgent identity defies the constraints of time in the popular saying "Heroes do not die" which encapsulates a popular

belief that a rebel's identity transcends the physical existence of the person who has passed away. However, in the context of the aforementioned illustration, "heroes do not die" because recognizing them as dead and burying them can endanger the living.

The condition of the insurgent group is critical at the moment of narration after the re-occupation by the Soviet Union. The other insurgent groups have retreated into the mountains and are on the way to emigrate to the Czechia and further. They say: "You cannot even go to Poland, because Poland is now Communist too" (Парутяк 2023: 123).¹ Following Fanon's exploration of the colonized masses and rebels, the insurgent struggle is specific to colonized societies. These societies always struggle with the same question: how can the oppressed, lacking in material and organizational resources, believe that violence is their only path to liberation against the occupier's military and economic might?

What is the real nature of this violence? We have seen that it is the intuition of the colonized masses that their liberation must, and can only, be achieved by force. By what spiritual aberration do these men, without technique, starving and enfeebled, confronted with the military and economic might of the occupation, come to believe that violence alone will free them? How can they hope to triumph? (Fanon 1963: 73)

The essence of this violence, as Fanon problematizes it, is therefore not rooted in a mere aberration of the mind or a base instinct towards destructiveness. Instead, it emerges as a rational, albeit desperate, response to systemic dehumanization and exploitation.

The insurgents' complex identities, who switch between their pre-war identities (as they are known to their families) and their resistance personas (as they are known to their comrades) as in "double-consciousness" (proposed by Du Bois 1903), reflect a broader

¹ All citations from the novel are translated from Ukrainian to English by the author of the article.

societal conflict between the oppressive forces attempting to maintain control and the individuals seeking to assert their autonomy and resist dehumanization. Their deliberate use of double names is a strategic, meaningful act within a postcolonial culture. Like Du Bois's subjects, insurgents exist in a world that denies them a singular, cohesive identity, enforcing the tension between their colonized personas and the personas that emerged within their struggle.

When Hrom (Thunder) sustains a fatal wound in battle and decides to end his own life, Ilko ponders over the motives behind his comrade's suicide, wondering whether it stemmed solely from the physical pain, mutilation, and leg amputation, or if Hrom recognized that he could no longer be Vasyl (his pre-war self) but only Hrom (Пагутьяк 2023: 142). According to Ilko, Hrom had metaphorically ceased to be Vasyl long before his suicide. As such, returning to the village mutilated and living as a disabled man with his mother was deemed impossible. Ilko believes that Hrom had consciously distanced himself from his mother after adopting this second identity. He recalls an incident during Easter, a time when insurgents received special treats from their mothers, including the traditional pastries, sweet breads "pasochkas". Despite the festivities and the chance to at least play the ordinary life, Hrom refused to act like Vasyl by displaying indifference to his mother's cooking and refraining from expressing gratitude. Although he placed the dish on the table, he physically distanced himself from the one his mother had baked. This observation profoundly impacted Ilko, who remains deeply attached to his own mother. Moreover, after Hrom's death Ilko thinks that he wants to dig up his other comrade's, Nechuy's, body and rebury it near his family because he was "like a brother" to him. He does not want Nechuy to lie alone in the forest.

The contrast between Ilko, who had not yet joined the army and lives in both worlds, and the more mature insurgents becomes apparent through episodes where dual identities are present. Ilko himself asserts that he is not prepared to die as Ilko; he identifies more with

his original self than with the insurgent persona of Pidstrilenyi: "I am not yet ready to give up what I have. I'm still more Ilko than the Shot One" (Пагутьак 2023: 142). On the contrary, the novel foreshadows that Ilko will inevitably have to depart from home; this leaves him anxious, contemplating whether, once he leaves the safety of his home for the concealed refuge in the ground, he will also be reduced to the identity of Pidstrilenyi.

Both the insurgents in the Ukrainian context and the African Americans described by Du Bois are being forced upon a fragmentation, challenged to reconcile their multiple identities within a society that views them through a lens of otherness. The use of language in the novel marks visceral expression of ideological positioning. It also illustrates well the political divide within the community and the characters' relationships. The details in the way characters talk about one another, in how they refer to insurgents, serve as additional indicators of their allegiances: the shepherd boy Slavko demonstrates a lack of hesitation when speaking about the insurgents. He calls them simply "повстанці" without any use of derogatory language. His word choice provides a clear signal to Ilko that he can be trusted. In contrast, Ilko's childhood friend Yurko employs the term "banderas" when referencing insurgents, a pejorative label applied by those aligned with the Soviet power.

Contrasting to insurgents, there is a group of people with no identity, referred to by the narrator as THOSE (original capitalization): "Then there were THOSE about which the insurgents were talking about: deserters who did not want to fight either for the Soviets or for Ukraine. They tried to make their way west and got lost. The rebels bypassed them and the NKVD shot them on the spot. I know that village people helped them a little at first, but when the calves and sheep began to disappear, they started to chase them away" (Пагутьак 2023: 123). Described as deserters attempting to escape the war by avoiding allegiance to either the Soviets or Ukraine, THOSE are rendered nameless and voiceless. They appear lost in the vastness of the landscape but instead of sympathy, they

evoke irrational fear in the narrator's mind. His attitude towards these people is quite peculiar: as an insurgent, he always acts bravely in the face of danger, he fights as an adult soldier without displaying fear facing life-threatening danger. However, when he encounters deserters, he is panic-stricken and runs away: "I myself came across them once and they seemed so terrible to me that I ran away" (Парутяк 2023: 123). His decision to run away implies that the presence of an unidentifiable group evokes a feeling of uncanniness that stands beyond the immediate dangers of war or the foreseeable enemy identity of the secret police. The presence of THOSE seems to evoke a terror that surpasses the known threats, emphasizing an existential affect of encountering the unknown.

The lack of specific identities, apart from the mention of women and children, creates another uncanny accentuation on these individuals' marginalization and isolation: "Sometimes there were women and children there. These unfortunate people didn't even have names and they were so different that they were simply called THOSE (Парутяк 2023: 123). The emphasis on namelessness is similar to the denial of full humanity of others during war times. During unsettling realities with physical danger, individuals seek especially to belong to groups driven by ideological allegiance. Without a group, it is as if people lose their identity and are reduced to an amorphous mass of refugees. The absence of names also points to extreme vulnerability and at the same time difficulty in establishing a connection or empathy with them. The fact that these people do not speak is also remarkable in the Ukrainian linguistic context, where one is always forced to take sides by choosing a language.

At the end of the novel, the narrator mentions them briefly once again by referring to them as "the living dead", which suggests a profound level of disconnection, portraying THEM as individuals caught in a liminal space between existence and non-existence. Situated on the fringes of recognition and categorization, these characters work as non-characters exemplifying the dehumanizing impact of war. Their lack of identities brings a fuller representation to the

war, in which most people take sides. The idea that someone may attempt to merely save their lives, be devoid of ideological attachments, challenges the narrator's worldview, built on ideals and principles; it feels foreign to him that not everyone in this war adheres to clear-cut categories.

The Ukrainian church plays another crucial role in the novel, and being a member of this church is inseparable from speaking the Ukrainian language. Yatsun maintains that nationalism and Christianity as ideologies and social movements exerted a decisive influence on the socio-political development of Western Ukrainians in the interwar period and that the relations between the church and the national movement developed in the spirit of cooperation (Яцун 2003). It's no coincidence that Monk, a secondary character and the protagonist's friend, who was educated at a seminary (school of theology) and is the son of a priest, helps the insurgent army.

In the interpretation of Soviet historians, "the criminal activities of Ukrainian bourgeois nationalists have always found the support of the Uniate Church," and the spiritual father of Ukrainian bourgeois nationalism was the "Trojan horse of the Vatican", Count Andrey Sheptytskyi (Чередниченко 1969: 38–39). The characters note: "Our church is the church where a mass is served in Ukrainian" (Парутяк 2023: 210), accentuating how language for them is a primary marker of identity. The insurgents have conviction that preserving their native language is integral to maintaining their national character, akin to the statement of Mbembe, that "all verbal dissidence, whether written or sung, is the object of close surveillance and repression" (Mbembe 2001: 118). Mbembe maintains that power is not only exercised through violence but is also embedded in everyday practices one of which is using one's language or forcing a person to use another language, which can be seen as a banality, however, this banality masks the underlying violence and arbitrariness of power.

The act of serving a mass in Ukrainian becomes a form of defiance against the atheist Soviet ideology. In the face of political and cultural pressures, the insurgents use Ukrainian language

as a deliberate, impactful act of doing; the fight against linguistic occupation meets the imposition of atheism. This act of doing is dynamic; it transcends mere communication and becomes a revolutionary gesture of commitment to the Ukrainian identity. This pattern is not unique to Ukraine but can be seen across Eastern European regions that have faced similar pressures, including the Baltic states and Poland. During the Soviet era, the promotion of Polish language and culture was a way to resist the imposition of Russian as the dominant language and the superior Soviet ideology (Thompson 2014: 79).

The Ukrainian church, apart from language used in it, is seen as very material: “When we regain our land, we will reclaim our church” (Парутяк 2023: 226), and therefore holds a significance akin to “kryivka”, the hideout that insurgents intentionally destroyed by throwing grenades when the enemy approached. This parallels the villagers’ actions of burning their own churches to prevent them from falling into enemy hands.

Beyond the church, the novel introduces additional ritualistic elements, such as a philosophical stone that lends its name to the novel. The philosopher’s stone is an important cosmogonic symbol in most Indo-European cultures. Berdnyk draws a comparison with the philosopher’s stone and the European legends about the Holy Grail, which, as she states, was also not only the cup from which Christ gave communion to his disciples, “but also a shining stone, the quintessence of life force” (Бердник 2022: 61). Voytovych notes that the “Latyr-stone” is an ancient symbol of the presence of God, symbolizing unity with the deity through sacrifice (Войтович 2002). The philosopher’s stone is also a symbol of fire, one of the world-building elements; the “living” fire was also imagined as a light-bearing stone (Бердник 2022: 61). In folk discourse of the Carpathians, springs that flowed under a stone or rock were especially revered. In his turn, Halaychuk notes that the “Tree of Life” as such does not appear in any of the authentic ancient texts, and it can only be identified by *toponymy* (Галайчук 1999).

Ilko's personal connection to the stone, stuck in his mind as a secret, becomes empowering in a world where no one else believes the fantastical tale:

Since then, that stone has stuck in my head and has become my secret. I was glad that it was so close to me, that I could see Mount Berda, sharp, overgrown with forest, where even mushrooms did not grow, and the trees on it were weak from the shadow that Mount Chornohora cast on them. No one was interested in that mountain, and there were not even trails on it. No one would believe me if I told them. (Парутяк 2023: 19)

According to the legend, whoever found this diamond would not only become immensely wealthy but would also gain superior courage. Yet, it was believed that the diamond, known as the Eye of the World, could not truly belong to any individual, for its purpose was greater. Only those pure of heart could liberate it from the darkness, and share it with humanity, which reads as a deeper quest for knowledge. Fanon, in his exploration of the psychological impact of colonial rule, notes that the colonist's power is often magnified through mythical structures, creating a phantasmagoric realm of terrifying adversaries: "The supernatural, magical powers reveal themselves as essentially personal; the settler's powers are infinitely shrunken, stamped with their alien origin. We no longer really need to fight against them since what counts is the frightening enemy created by myths" (Fanon 1963: 56). In Fanon's understanding, magic elements are distortions that serve to diminish the colonized people's resistance, relegating them to the realm of imagination. However, as he further suggests, in the liberation struggle these people who once believed in magic are suddenly thrust into the tangible reality of their fight for freedom.

At first, Ilko's admiration for the stone is reflective of childhood (pre-colonization) innocence, or a romanticized belief in a world beyond the tangible. Yet, the culmination of the novel, when captured by the secret police, the protagonist is subjected to a brutal

beating, he finds himself drawing a harrowing comparison between his own state in which he remained silent, refraining from telling the insurgent army secrets, and the metaphorical World's Eye:

I liked being silent so much that I seemed to have really become dumb. And I even began to hear worse, because I received a kick first in one ear, then in the other. I didn't even know what they wanted from me, what I was arrested for. Not sure if anyone did that before, but it was cool. I was turning into a stone — into the Eye of the World — and gradually sank into darkness, until I stopped hearing, seeing and feeling anything. (Парут'як 2023: 217)

This way, the character's evolution into the World's Eye works as a statement, where his body marks a transcendence from a childlike way of thinking into sole withstanding the oppression, in Powell's terms "a body that endured what will mark his personal archive" (Powell 2021: 589). This shift from one state to another is rooted in Ukrainian ideas of statehood by Plokhy (2015) and the collective struggles for self-determination: just as rebels collectively challenge oppressive regimes, the protagonist confronts the force that seeks to subjugate him, and in his silence asserts his agency as a Ukrainian nationalist. Plokhy emphasizes that the historical resilience of the Ukrainian people against various foreign dominations: the Mongols, the Polish-Lithuanian Commonwealth, the Ottoman Empire, the Austro-Hungarian and Russian Empires, the Soviet Union gave rise to a collective identity with a vision of Ukraine as a sovereign, independent entity within the European family of nations, that is worth fighting for. Regardless of the outcome of the current war, Plokhy asserts, "on its resolution depends not only the future of Ukraine, but also that of relations between Europe's east and west" (Plokhy 2015, 354). Just as the collective efforts of Ukrainians throughout history have challenged the attempts at erasure and subjugation, the protagonist's development in Pahutiak's metahistorical narrative embodies the very struggle for autonomy that Plokhy articulates.

Conclusion

The article presents an analysis of Halyna Pahutiak's novel "The World's Eye" as a metahistorical text that narrates the post-colonial reality prevalent in the late 1940s within the territory of modern Western Ukraine where linguistic preservation becomes essential for cultural survival amid colonial violence. The emergence of this novel in 2023 signifies a societal shift towards decolonization. Following the full-scale war, Ukrainians are now openly discussing the previously marginalized topic of insurgents and uniting in re-interpreting the narrative surrounding these figures. This conversation is now taking place in broader circles, including discussions with children.

The novel is distinguished by its focus on postcolonial identities of the Ukrainian nationalist rebels as well as the significance of linguistic preservation. During the Soviet era, participants of the underground Ukrainian nationalist movement, who opposed the Soviet rule, were derogatorily termed "Bandera people" alongside accusations of being bandits. The official narrative about them "mercilessly exposed the criminal essence of Ukrainian nationalism," as Havryshko (Гавришко 2017: 204) maintains. The concept of subalternity, relevant across postcolonial studies, here finds a different expression: Ukrainian insurgents not only engaged in armed struggle, but employed language as a form of undoing the cultural erasure and worked to preserve the spiritual markers of identity. Although their lived experiences during the Soviet rule remain largely unspoken, they provide an exceptional case study of decoloniality.

The acknowledgment of Ukraine's position within the postcolonial discourse challenges the narratives that have traditionally dominated postcolonial studies. Ukraine's postcolonial discourse introduces a challenge to these narratives since the Russian Empire and the Soviet Union are still not broadly recognized as colonial powers. Eastern European scholars, e.g. Thompson, emphasize that Russian cultural and political dominance has overshadowed

both Eastern European narratives and the discourse in the West with Russian-centric perspectives (Thomson 2014: 75). Ukrainian scholars such as Riabchuk (*s.a.*) and Kuzio (2022) were among the first to contribute to the understanding of the post-Soviet context and Ukraine within it as postcolonial. They were also the first to explain the consequences of linguistic colonialism by the Russian empire onto present-day Ukraine.

The inclusion of Ukraine in postcolonial discourse invites scholars to re-evaluate established theories on power and ultimately recognize the intersectionality of postcolonial experiences across different cultures. There is a collective sense among Ukrainians of the need for a narrative shift toward a future where their perspectives are central to understanding their history. With the ongoing war waged by Russia against Ukraine, this re-evaluation is particularly urgent. Mstyslav Chernov, the author of the Oscar-winning documentary “20 Days in Mariupol”, also emphasizes the critical importance of Ukrainians telling their own history. This article aligns with Chernov’s hope, that “sooner or later, it will happen that it is Ukrainians and only Ukrainians who tell and write the history of their country” (see Кошеченко 2024).

REFERENCES

- Ahmed, Sara 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. London, New York: Routledge.
- Бердник, Громоваця 2022. *Знаки карпатської магії*. Львів: Terra Incognita.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- Conrad, Sebastian 2012. *German Colonialism: A Short History*. Translated by Sorchá O’Hagan. Cambridge: Cambridge University Press.
- Du Bois, W. E. B. 1903. *The Souls of Black Folk*. https://faculty.uml.edu/sgallagher/WEBDuBois-Souls_of_Black_Folk-1-14.pdf (07.12.2024).
- Essen, Michael Fredholm von 2018. *Muscovy’s Soldiers: The Emergence of the Russian Army 1462–1689*. Warwick: Helion & Company.

- Fanon, Frantz 1963. *The Wretched of the Earth*. Translated by Constance Farrington, preface by Jean-Paul Sartre. New York: Grove Press.
- Галайчук, Володимир 1999. Функціональні та семантичні особливості фітонімів у текстах українських та російських замовлянь. – *Вісник Львівського університету. Серія філологічна* 27, 87–97.
- Гавришко, Марта 2017. Жінки у національному підпіллі: внески і втрати. – Оксана Кісь (ред.), *Українські жінки у горнилі модернізації*. Харків: Книжковий клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 204–231.
- Hrushevsky, Mykhailo 1997. *History of Ukraine-Rus', Vol. 1. From Prehistory to the Eleventh Century*. Translated by Marta Skorupsky. Edmonton, Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press.
- Kalnačs, Benedikts 2016. Comparing Colonial Differences: Baltic Literary Cultures as Agencies of Europe's Internal Others. – *Journal of Baltic Studies* 47, 1, 15–30. doi.org/10.1080/01629778.2015.1103514
- Kelertas, Violeta 2006. *Baltic Postcolonialism*. Amsterdam: Rodopi.
- Kołodziejczyk, Dorota; Șandru, Cristina (eds.) 2018. *Postcolonial Perspectives on Postcommunism in Central and Eastern Europe*. London, New York: Routledge.
- Kopp, Kristin 2012. *Germany's Wild East: Constructing Poland as Colonial Space*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Кошеленко, Ольга (інтерв'юер) 2024. Неочікуваний ефект від перегляду “20 днів у Маріуполі”. Ексклюзивне інтерв'ю ТСН з автором. YouTube, 10 бер. 2024, www.youtube.com/watch?v=G1Xb8r1bKC0.
- Kuzio, Taras 2002. *Ukraine: State and Nation Building*. Routledge Studies of Societies in Transition. London: Routledge.
- Kuzio, Taras 2022. *Russian Nationalism and the Russian-Ukrainian War*. London, New York: Routledge.
- Loomba, Ania 2005. *Colonialism/Postcolonialism*. London, New York: Routledge.
- Mbembe, Achille 2001. *On the Postcolony*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Mbembe, Achille 2003. Necropolitics. – *Public Culture* 15, 1, 11–40. doi:10.1215/08992363-15-1-11.
- Minh-ha, Trinh T. 1992. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. London, New York: Routledge.

- Moore, David Chioni 2001. Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique. *Atlas of the Transformation*. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/postcolonial-post-soviet/is-the-post-in-postcolonial-the-post-in-post-soviet-toward-a-global-postcolonial-critique-david-chioni-moore.html> (25.01.2018).
- Пагутяк, Галина 2023. *Око світу. Ілюстрації Івана Сулими*. Київ: А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га.
- Plokhyy, Serhii 2015. *The Gates of Europe: A History of Ukraine*. New York: Basic Books.
- Powell, Katrina M. 2021. Archives in Motion: Transitional Sites of Identity in Narratives of Displacement. – *A/b: Auto/Biography Studies* 36, 3, 577–601.
- Raja, Masood 2019. What is Postcolonial Studies? – *Postcolonial Space. Resources on Postcolonialism*. <https://postcolonial.net/2019/04/what-is-postcolonial-studies/> (07.12.2024).
- Riabchuk, Mykola s.a. Ambiguous 'Borderland': Ukrainian Identity on the Crossroads of West and East. – *Centre for Political Thought* <https://www.omp.org.pl/stareomp/riabchuk.php> (07.12.2024).
- Riabchuk, Mykoła 1993. *Colonialism in Another Way: On the Applicability of Postcolonial Methodology for the Study of Postcommunist Europe*. Ukrainian Academy of Sciences.
- Said, Edward W 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1988. Can the Subaltern Speak? – Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 271–313.
- Ștefănescu, Bogdan 2013. *Postcolonialism/Postcommunism: Siblings of Subalternity*. Bucharest: University of Bucharest Publishing House.
- Thompson, Ewa 2014. It is Colonialism After All: Some Epistemological Remarks – *Teksty Drugie* 1, 67–81.
- Trakilović, Milica 2015. The Other Within: Challenging Borders from the European Periphery. – Sandra Ponzanesi, Gianmaria Colpani (eds.), *Postcolonial Transitions in Europe: Contexts, Practices and Politics*. London, Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 209–228.
- Velickovic, Vedrana 2012. Belated Alliances? Tracing the Intersections Between Postcolonialism and Postcommunism. – *Journal of Postcolonial Writing* 48, 2, 164–175.

- Войтович, Валерій 2002. Українська міфологія. Київ: Либідь.
- Висоцька, Наталія 2022. Постколоніальна теорія та літературознавча американістика: Зони контакту. – Іноземна філологія 135, 121–134. <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2022.135.3812>
- Зайцев, Олександр; Беген, Олег; Стефанів, Василь 2011. Націоналізм і релігія: Греко-Католицька Церква та український націоналістичний рух у Галичині (1920–1930-ті роки). Львів: Український Католицький Університет; Центр досліджень визвольного руху.
- Чередниченко, В. 1969. Шлях чорної зради. Львів.
- Young, Robert J.C. 2020. Postcolonialism: A Very Short Introduction. Oxford University Press.
- Яцун, Богдан 2003. Взаємовідносини Церкви і націоналістичного руху в Галичині в міжвоєнний період: ідеологічний та політологічний аспекти. Львів: Наукові зошити історичного факультету ЛНУ ім. І. Франка. Вип. 5–6, 238–253.

RESÜMEE

KEEL KUI LAHINGUVÄLI. UKRAINA POST-KOLONIAALNE IDENTITEET HALÕNA PAHUTJAKI NOORTEROMAAANIS „MAAILMA SILM”

Artikkel uurib Ukraina näitel postkoloniaalsete teooriate rakendamise eetilisi küsimusi ja hoiatab üleilmse postkoloniaalse ajaloo ühtlustamise eest. Ukraina kultuur on sajanditepikkuse võitluse käigus oma identiteedi ja iseseisvuse säilitamise nimel pidanud taluma nii Venemaa kui ka Austria-Ungari impeeriumi survet. Tänapäeval seisab Ukraina silmitsi Venemaa desinformatsioonisõjaga, mis püüab säilitada ja taaslustada koloniaalnarratiive. Siinne uurimus lähtub sellest, et keel toimib postkoloniaalse vahendina identiteedi taastamisel. Ukraina keeleline identiteet on olnud Venemaa keisririigi ja nõukogude võimu all vaidlusküsimus, kui venestamispoliitika kaudu püüti ukrainlasi süstemaatiliselt allutada ja nende eneseväljendust pärssida. Artikkel toetub Ida-Euroopa teadlaste Mykola Riabchuki ja Ewa Thompsoni töödele ning lähtub mõistetest *subaltern* ja *hübriidsus*, analüüsides kriitiliselt Ukraina postkoloniaalset identiteeti ja selle kujunemist. Riabchuk tõstab esile ukraina keele sümboolset rolli, kirjeldades seda kui märki, mis näitab, et selle keele kõneleja kuulub madalamasse ühiskonnaklassi. Artikkel analüüsib ukraina keele marginaliseerimise ajaloolisi põhjusi ja vaatleb, kuidas keele kasutamine muutus vastupanu vahendiks. Feministliku kirjandusanalüüsi kaudu uurib artikkel Halõna Pahutjaki 2023. aastal ilmunud romaani „Maailma silm”, rõhutades 1990. aastate ukraina naiskirjanike panust Ida-Euroopa kultuuri dekoloniseerimisse. Feministliku lähenemise rakendamine kirjandusanalüüsis võimaldab hinnata kolonialismi mõju üksikutele inimestele ja neid ümbritsevatele ühiskondlikele struktuuridele. Ukraina kirjanduses on kollektiivsed mälestused rõhumisest ja reaktsioonid käimasolevale sõjale omavahel seotud. Just ukraina naiskirjanike teostes on näha, kuidas keel toimib vastuhaku vahendina, et oma kultuuri imperiaalsete mõjude eest kaitsta.

Võtmesõnad: kolonialistlik, dekolonialistlik ja postkolonialistlik diskursus, Ida-Euroopa uuringud, feministlik kirjandusanalüüs, Halõna Pahutjak, hübriidsus, subaltern, identiteet, imperialism, Ukraina vastupanuvõitlejad, marginaliseerimine, post-sovetoloogia, Vene desinformatsioon