

Ilmunud Kunst.ee, 2005, lk 37-40.

Nõukogude *camp*: kultuurilisest kohandumisest ja vastupanust filmis “Don Juan Tallinnas”

Eva Näripea

1970. aastate alguse Nõukogude Eesti kinole on siinse filmikriitika parnassil külge kleepunud tõelise paaria reputatsioon, mis, tõsi küll, retrospektiivse postsovetliku *ostalgia* kontekstis on vähemalt populaarses teadvuses hakanud tasapisi rehabiliteeruma. (Kuri)kuulsaimate näidete hulka toonaste “fopaade” kollektsioonist kuulub kahtlemata ka 1971. aastal vändatud muusikaline komöödia “Don Juan Tallinnas” (rež. Arvo Kruusement, sts. Samuil Aljošin, op. Mihhail Dorovatovski, kunstnik Mari-Liis Küla), mis ühes “Varastati Vana Toomaga” (1970) tunnistati ajakirja “Советский Экран” 1973. aasta vaataja-ankeetide põhjal halvimaks filmiks kogu Nõukogude Liidu ulatuses.¹ Seda tiitlit toetas ka Nõukogude Liidu mastaabis üliväike külastatavus: film kogus esimesel linastusaastal (järgnevate aastate külastatavust nõukogude kinopraktikas ei registreeritud) üksnes 12,2 miljonit vaatajat.²

Nii oma eesmärkidelt – turismitööstuse kaudu üleliidulisse bilanssi defitsiitse valuuta toomine³ ja “suure kodumaa” vaatajaskonna vaatamängulise ajaviite kriitilist meelt uinutavasse tugitooli surumine – kui ka loo didaktilise ja moraliseeriva tooni (ironiseerimine “kergeuslike väikekodanlaste üle, kes on sattunud vaimustusse Don Juani kõlavast nimest”⁴) ning stereotüüpsete karakterite, olukordade ja probleemilahenduste poolest on “Don Juan Tallinnas” tüüpiliselt nõukogudelik film. Ometi, *anno* 2005 positsioonilt vaadates on siin midagi, mis tekitab elevust, kergitab kahtlusi ning osutab

¹ Õie Orav, Tallinnfilm I. Mängufilmid 1947–1976. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2003, lk. 522.

² Võrdluseks: üsna populaarse “Viimse reliikvia” vaatajanumbrid küündsid 44,8 miljonini. Veelgi halvemini läks filmil “Varastati Vana Toomas”, mis meelitas kinno üksnes 6,4 miljonit inimest. (Edvi Vabamägi, Sulev Teinemaa, Tehtud ja tegemata teod. Arvo Kruusemendi filmidest. – Teater. Muusika. Kino, 1989, nr. 2, lk. 66.)

³ Arvo Kruusemendi sõnul tuli algne idee väliturismiga tegelevalt organisatsioonilt “Inturist”, mis püüdis Tallinna vanalinna atraktiivsust võimalikult tulutoovalt eksploateerida. Autori vestlus Arvo Kruusemendiga 26. II 2004.

⁴ Arvo Kruusement, Don Juan Tallinnas. [Lavastaja räägib oma filmist.] – Ekraan 1971, nr. 12, lk. 2.

vastupanu hõlpsalt ja üheselt lahterdamisele, pannes umbusaldama toonaste ja hilisemate kriitikute ning isegi filmi valmimises osalenute⁵ üksmeelselt hukkamõistvat hoiakut⁶. Ennekõike avaldub tänasest retrospektiivsest vaatenurgast filmi potentsiaal oma ajastut üllatavalt tabavalt kirjeldava mosaiigina, veidra kõverpeeglina, millest paistab iha kättesaamatute ilusate asjade ja lääneliku elustiili järele. Teisalt pole küsimus mitte üksnes selles, *mis* filmis on, vaid paljuski ka selles, *kuidas* seda lugeda. Üks võimalik viiteraamistik “Don Juani” mitmetahulisemaks, tähendustasandite ettekavatsemata paradoksaalsust ja konfliktisust tunnustavaks ning seda õigustatult mitte ületada püüdvaks analüüsiks võiks ehk olla nn. *camp*-teooria.⁷ “Don Juani” kontekstis tekitab teatava probleemi asjaolu, et *camp*’i silt on sellele filmile külge kleepunud ilma tugeva teoreetilise baasita, justkui isevooluliselt ja intuiitiivselt. Seega on oluline osutada *camp*’i käsitleva tekstikogumi ja “Don Juani” märgimustrite vahelisele dünaamikale, ehk lihtsalt küsida, *mis* teeb sellest *camp*-filmi? Alles seejärel on võimalik tõeliselt hinnata, *kuidas* see teoreetiline võrgustik suhtestub “Don Juani” võimalike konnotatiivsete tähendusladestustega.

Camp kui nähtus ja kui mõiste on olemuslikult laialivalgud ja raskelt kirjeldatav entiteet. Andy Medhurst’i sõnul sarnaneb püüde *camp*’i defineerida katsega istuda ringikujulise ruumi nurgas⁸; see allub vaevaliselt analüüsile, kuna on ennekõike kogemuslik diskursus⁹. Väidetavalt sisenes *camp*’i mõiste keele sanktsioneeritud ruumi 1909. aastal avaldatud hilisviktoriaanliku slängisõnastiku kaudu¹⁰, mis määratles selle “liialdatud

⁵ Autori vestlus Arvo Kruusemendiga. Kristjan Mändmaa sõnul olla veel 1990. aastate keskel Lembit Ulfsak, kes täitis filmis Florestino rolli, öelnud, et “iga kord, kui telekavas seisab “Don Juan”, on tal tahtmine kogu Tallinnas elekter välja lülitada” (autori vestlus Kristjan Mändmaaga 27. II 2004). Mändmaa teatel keeldunud ka “tookord juba “Viimse reliikvia“ läbi kuulsust kogunud Peeter Tooma, kes õppis lavakunstikateedris koos enamuse “Don Juani” osatäitjatega, ... “sellist jaburust” kaasa tegemast”.

⁶ Vt. nt. Elem Treier, “Don Juan Tallinnas”. – Öhtuleht 25. III 1972; Jüri Lina, Don Juan seikleb Tallinnas. – Edasi 2. IV 1972; H. Hindpere, K. Tamberg, “Don Juan Tallinnas”. – Rahva Hääl 15. IV 1972; Edvi Vabamägi, Sulev Teinemaa, Tehtud ja tegemata teod, lk. 63–66; Öie Orav, Tallinnfilm I, lk. 522.

⁷ Olen sellele aspektile tähelepanu pööramise eest tänulik Kristjan Mändmaale ja Harry Liivrannale.

⁸ Andy Medhurst, Batman, Deviance and Camp. – The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media. Eds. Roberta E. Pearson, William Uriccio. New York: Routledge; London: bfi Publishing, 1991, lk. 154.

⁹ Andy Medhurst, Batman, Deviance and Camp, lk. 155.

¹⁰ J. Redding Ware, Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang, and Phrase. London: George Routledge; New York: E. Dutton, 1909. Tsit. Fabio Cleto, Introduction: Queering the Camp. – Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999, lk. 9.

rõhku omavate tegevuste ja žestidena”, mida “kasutavad peamiselt erakordselt ülemeeliku karakteriga persoonid”¹¹. Nii meelelahutustööstuse paljudes harudes kui kõrgseltskonna ja -kultuuri (ennekõike kirjanduses, aga kahtlemata ka ooperis ja balletis) ringides levivana tähistas *camp* alates 1920. aastaist “estetismi, aristokraatliku irdumuse, ironia, teatraalse frivoolsuse, paroodia, efeminatsiooni ja seksuaalse transgressiooniga”¹² seotud strateegiaid. Nii sai sellest soorollide ja seksuaalsuse väikekodanlikult normatiivse mõistmise õõnestaja, valdavalt meessoost homoseksuaalset kogukonda ühendav (sala)kood¹³. 1960. aastail haaras üha uusi tarbimismagneteid otsiv väikekodanliku peavoolu reklaami- ja ajaviitetööstus *camp*’i subkultuuri atraktiivse kitškooriku konsumeerimiskarussellile, kaubastades selle maailma tunnetamise ja olemise viisi võltsiks (elu)stiilik, kustutades sellest algse geisubjekti ning allutades selle turumajanduse moevoolulisele ja efemeersele loogikale.¹⁴ Samas muutus teema atraktiivseks ka akadeemilistes ringkondades ning 1964. aastal ilmunud Susan Sontagi essee “Märkmeid *camp*’ist”¹⁵ on paljudele vaieldavustele (eelkõige väitele selle apoliitilisest olemusest¹⁶) vaatamata tänaseni *camp*-diskursuse krestomaatiline tekst. 1980. aastail geikultuur reklameeris oma “sünnipärase” õiguse *camp*’ile ning politiseeris selle kui vastupanu ja eristumise platvormi.¹⁷ Niisiis liigub *camp*’i voolav kontseptsioon mitmete omavahel seotud struktuuride vahel: sh. kapitalism, subkultuur ja kaubastamine; esteetika, maitse ja klassikuuluvus; soo-, seksuaalsuse ja identiteedipoliitika; melodraama, kitš ja stiil.¹⁸

¹¹ J. Redding Ware, *Passing English of the Victorian Era*, lk. 61. Tsit. Fabio Cleto, *Introduction: Queering the Camp*, lk. 9.

¹² Fabio Cleto, *Introduction: Queering the Camp*, lk. 9.

¹³ Vt. nt. Richard Dyer, *It’s Being So Camp as Keeps Us Going*. – *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, lk. 110–116; Jack Babuscio, *The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)*. – *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, lk. 117–153; Mark Booth, *Camp*. London, Melbourne, New York: Quartet Books, 1983, lk. 11–41.

¹⁴ Vt. nt. Chuck Kleinhans, *Taking out the Trash: Camp and the Politics of Parody*. – *The Politics and Poetics of Camp*. Ed. Moe Meyer. London, New York: Routledge, 1994, lk. 182–201; Paul Roen, *High Camp: A Gay Guide to Camp and Cult Films*. Vol. 1. San Francisco: Leyland Publications, 1994, lk. 9; Andrew Ross, *Uses of Camp*. – *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, lk. 308–329.

¹⁵ Susan Sontag, *Märkmeid camp’ist*. – *Vaikuse esteetika*. Esseed. Tallinn: Kunst, 2002, lk. 25–46.

¹⁶ Susan Sontag, *Märkmeid camp’ist*, lk. 28.

¹⁷ Vt. nt. *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Ed. David Bergman. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993; *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*. Ed. Tamsin Wilton. London, New York: Routledge, 1995; *The Politics and Poetics of Camp*. Ed. Moe Meyer. London, New York: Routledge, 1994.

¹⁸ Patrick Paul Garlinger, H. Rosi Song, *Camp: What’s Spain Got to Do with It?* – *Journal of Spanish Cultural Studies* 2004, vol. 5, nr. 1, lk. 3. Vt. ka David Bergman, *Introduction*. – *Camp Grounds*, lk. 5.

Et “Don Juan” kuulub kahtlemata väikekoodanliku meelelahutuse põhivoolu ning enam-vähem ühtib oma valmimisajalt kaubastatud popkultuurilise *camp*’i kõrgajastuga, tuleb seda eelkõige vaadelda massi-*camp*’i positsioonilt, mis aga siiski ei tähenda, et teatud mitmemõttelisus ja isegi dominantseid võimustruktuure teatud määral õõnestav potentsiaal selles päriselt puuduks. Seda enam, et *camp* opereerib sageli paroodia vormis ning seega domineeriva ideoloogia raames, ilma sellele radikaalselt vastandumata, problematiseerides nii valitsevaid normatiivseid arusaamu¹⁹ ning konventsionaalseid (maitse)standardeid²⁰. Vastandumise potentsiaal võib avaneda alles uues kontekstis, retrospektiivselt.²¹

Üks peamisi *camp*’ile iseloomulikke jooni, mille olemasolus tunduvad muidu küllaltki vastandlikke positsioone hoidvad kriitikud üksmeelselt nõustuvat, on stiili silmnähtav rõhutamine sisu arvel, dekoorielementide teatraalne, mänguline ja humoorikas “liiasus”, “kunstlikkus” ja “ekstreemsus”,²² mis sageli rüvetab üldkehtivaid “hea maitse” norme. “Don Juani” võlu peitub justnimelt eelkõige *mise en scène*’i julges stilisatsioonis, mis heidab üle parda vaashoitud elegantsi peenelt timmitud rafineerituse ning kuhjab kaadrisse peaaegu vulgaarselt liialdatud rekvisiitide küllusliku kollektsiooni. Triviaalselt moraliseeriv narratiiv kahvatub selle kõrval veelgi, andes toonastele kriitikutele üsna õigustatult voli kaevata väärrika maailmakirjanduse traditsioonide blameerimise üle.²³ Kuid just see vabameelne kergus, millega tolmunud tavadid ignoreeritakse, annab filmile – vähemalt tagantjäreli vaadates – tardunud *status quo*’d raputava kvaliteedi, naeruvääristab poolpühaduse ideoloogilist jäikust, parodeerib iseennast. “...“tõsisest vaatepunktist,” kirjutab Sontag, “[on paljud *camp*-näited] kas halb kunst või kitsš.”²⁴ Just nii nägid “Don Juani” ka paljud kaasaegsed arvustajad.

¹⁹ Vt. nt. Chuck Kleinhans, *Taking out the Trash*, lk. 187–188.

²⁰ Jack Babuscio, *The Cinema of Camp*, lk. 120.

²¹ Chuck Kleinhans, *Taking out the Trash*, lk. 195.

²² David Bergman, *Introduction*. – *Camp Grounds*, lk. 5; Fabio Cleto, *Introduction: Queering the Camp*, lk. 3; Susan Sontag, *Märkmeid camp’ist*, lk. 27, 29, 31, 41; Mark Booth, *Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp*. – *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, lk. 67; Richard Dyer, *It’s Being So Camp as Keeps Us Going*, lk. 113; Andy Medhurst, *Batman, Deviance and Camp*, lk. 155; Jack Babuscio, *The Cinema of Camp*, lk. 122.

²³ Elem Treier, “Don Juan Tallinnas”.

²⁴ Susan Sontag, *Märkmeid camp’ist*, lk. 29.

Tundub, et “Don Juani” autorid suhtusid oma töösse ilmselge (kuigi tõenäoliselt veidi üleoleva) tõsidusega; nende eesmärk oli luua muusikaline komöödia, mis oleks populaarne nii kriitikute kui ka publiku seas ning mis järgiks tellija huve ja ei astuks üle kinobürokraatide sätestatud (ideoloogilistest) normidest. Kunstiline ebaõnnestumine osutub aga *camp*’i võiduks, sest “Puhas *camp* on alati naiivne. [---] Puhtad *camp*’i näited on sündinud ettekavatsemata; nad on surmtõsised.”²⁵

Camp avaldub ka “Don Juani” stereotüüpsetes rollilahendustes, visandlikult ja üheplaaniiselt antud tegelaskujudes, kelle loomuses pole enamasti mitmekihilist keerukust, vaid üksnes karikatuurne šabloonsus. Sontagi sõnul “vastab [*camp*-maitse] “valmiskarakterile ... ja ... mõtte karakteri arendamisest ei eruta seda. Karakterit hoomatakse pideva ergamisseisundina – isiku väga intensiivse ühesusena.”²⁶ *Camp* kattub siin osaliselt sotsrealistliku kaanoni taotlustega, mis samuti valib sõnumikandjateks selgelt defineeritud loomuomadustega kangelased.²⁷ “Don Juani” tegelasgaleriis paistab pealtnäha seletamatu veidrusena silma nimiosaline, kelle muudab teistest “kambimaksiki” narratiivselt üsna põhjendamatu soomuutus: Don Juani mängib miskipärast meheks maskeeritud naine. Sontagi järgi ilmneb “rafineerituim seksuaalne veetlus ... vastandumises oma soorollile”²⁸ ning *camp*’i üheks põhjapanevaimaks allikaks on tõepoolest mängud sooliste identiteetide ja nende märgistajatega, mis väljendavad vastupanu kitsarinnaliselt üksnes reproduktsioonile suunatud seksuaalinstitutsiooni reeglitele ja ideoloogilistele tabudele, kutsudes üles naudingule ja neid piiravate keeldude eiramisele. Kuid “Don Juanis” ei kanna see transformatsioon (vähemalt mitte autorite taotluses) mingil juhul režiimikriitilisi noote (kuigi (homo)seksuaalsus ja hälbed normatiivsest käitumisest olid Nõukogude Liidus seaduslikult rangelt sanktsioneeritud), pigem võiks seda filmi “ametliku” sõnumi foonil ehk vaadelda dekadentliku Lääne veidruse üle irvitamisena. Meherõivisse riidetunud naine, kelle käte vahele kogu linna

²⁵ Susan Sontag, Märkmeid *camp*’ist, lk. 33–34.

²⁶ Susan Sontag, Märkmeid *camp*’ist, lk. 39.

²⁷ Ei saa märkimata jätta, et ka Hollywoodi “klassikalise stiili” üheks võtmelemendiks on konkreetselt määratletud ja kindlaid narratiivseid funktsioone kandvad karakterid, kelles puudub segadustekitav sügavuse mõõde. Selles pole midagi imelikku: nii nõukogude kino kui *camp*-tundlikkus (nii homo- kui heteroseksuaalses inkarnatsioonis) on tihedalt seotud klassikalise Hollywoodi filmitööstuse produktidega.

²⁸ Susan Sontag, Märkmeid *camp*’ist, lk. 30.

õrnem sugu on otsekohe valmis viskuma, rõhutab veelgi nende võimetust pealispinnast (välimus, nimi) sügavamale vaadata, nende ühemõõtmelist frivoolsust, ennastimetlevat pinnalisust ning, eriti donna Anna puhul, ka truudusetust. Komtuur, kes ainsana suudab Don Juani maskeeringust läbi näha, funktsioneerib siin “sotsialistliku kangelasena”, stalinistlikes filmides esinenud eksinuid õigele teele juhatava partorgi²⁹ arendatud, pehmendatud ja kommertsialiseerunud variandina.³⁰ Siiski tutvustab Don Juani “transvestism” teatud loogikat katkestava potentsiaali, kergitab kahtlusi ja arusaamatust, mis ei lase filmi allutada skemaatilistele vormelitele ning seega teeb sellest võimalike taktikaliste diversioonide tugipunkti. Nagu juba eespool mainitud, on “Don Juan” üldiselt oma sotsialistlikku kaasaega üsna tabavalt kirjeldav teos, ning et “väikekodanlikkus”, mida väidetavalt kritiseeritakse, tundis end üsna koduselt ka siinpool raudset eesriiet, langetakse teatud mõttes iseene seatud lõksu, parodeerides ennast, mitte Läänt.

“Don Juani” stsenograafiline kontseptsioon toetus tellija soovil tugevalt Tallinna pitoreskse vanalinna kujundistule, teenides nii Nõukogude Liidu turismiturustuse eesmärke. Varjamatult turistlikku “reklaamihõngulisust” heitsid filmile ette nii mõnedki kaasaegsed kriitikud.³¹ Ometi ei tohi unustada ka asjaolu, et kaasaegse linnaehitusliku situatsiooni taustal toimus “Don Juan” teljel standardiseeritud uusrajoonid (normatiivne nõukogude keskkond, mis põhines modernistlikul esteetikal/maitasel) *versus* vanalinn kui unikaalne *kohalik* keskkond, mis sugereeris antimodernistlikku historitsismi. Jack Babuscio sõnul ongi *camp* “osalt reaktsioon tehnoloogiaühiskonna anonüümsusele ja igavusele”.³²

²⁹ Vt. nt. Dmitry Shlapentokh, Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography 1918–1991: Ideological Conflict and Social Reality*. New York: Aldine de Gruyter, 1993, lk. 133; Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London, New York: I. B. Tauris, 2001, lk. 144; Peter Kenez, *Soviet Cinema in the Age of Stalin. – Stalinism and Soviet Cinema*. Eds. Richard Taylor, Derek Spring. London, New York: Routledge, 1993, lk. 56.

³⁰ Muuhulgas on “Don Juan” ka üsna naistevaenulik film, mis rõhutab “õrnema soo” arutut sensuaalsust ning vastandab selle mehelikult positiivsele ratsionaalsusele.

³¹ Nt. Jüri Lina: “...tundub, et kunstniku osalusnivoo hakkab eesti filmi üldtasemest tugevasti ette jõudma ... , kuigi käesoleval juhu kipus see kohati reklaamihõnguliseks kujunema...” (Jüri Lina, *Don Juan* seikleb Tallinnas.) Või Elem Treier: “...vanalinn on selle filmi peamine dekoratsioon ja annab üht suuremat esteetilist naudingut oma kindlusemüüride, punaste katuste ja majadega. Seetõttu võib “Don Juan Tallinnas” olla küllaltki efektn reklaamfilm nii ekskursiooni- ja reisibüroodele kui linnamuuseumile.” (Elem Treier, “Don Juan Tallinnas”.)

³² Jack Babuscio, *The Cinema of Camp*, lk. 122.

Ühtaegu järgisid filmiloojad kujundusprintsiipe, mille juhtmõtteks ajaloo moodne tõlgendamine, stiilimängude ja autentika ühendamine. See avaldub filmi kogu *mise en scène*'is – nii arhitektuurses keskkonnas, kostüümides, rekvisiitides kui ka soengutes. Ajaloolised fragmendid ja kaasaegsed, paljuski spetsiifiliselt läänelikud elemendid³³ on ühendatud retrolikuks *camp*-tervikuks, luues ajalises situatsioonis võluva ebaselguse, millest konkreetse ajastutruuduse asemel õhkub tugevat nostalgiahõngu. “*Camp*’i on alati veedelnud ja vorminud vanamoelisuus [---] ning seda on tihti raske eristada nostalgiast,” kirjutab Caryl Flinn.³⁴ Aukartuseta lähenemine möödunud aegadele ja võõrastele stiilidele tähendab *camp*’i viiteraamistikus muuhulgas institutsionaliseeritud ajaloodogmadest võõrandumist ning seeläbi vastuhakku sätestatud (ja väikekodanlikult igavatele) normidele.³⁵ Kuigi “Don Juani” kontekstis on kahtlemata pädev ka väide, et nõukogulik kultuuriparadigma neelas kohaliku (arhitektuuri)pärandi ja läänelikud mõjud alla positiivse eneserepresentatsiooni ning lokaalsete eripärade ideoloogilise tasalülitamise nimel, ei saa siiski jätta tähelepanuta filmi “repressiivset” vaatamängulisust mõnevõrra paradoksaalsel kombel läbivat kultuurilise eristumise värvingut. Mängu mineviku märgisüsteemidega võib vaadelda keeldumisenähtena *nõukogude* režžiimi kehtestatud ajalookäsitlusest (või Ajaloost kui sellisest üldse); lääneliku tarbimiskultuuri märkide üliküllust saab tõlgendada kui “märga unenägu”, mis tunnistab sotsialistlikus ühiskonnas valitsenud rahuldamatat tarbimistungist; ning eskapistlikust vaatamängust saab mitte allutatuse, vaid vaikiva vastandumise tunnus.

³³ Nii võib näha “keskaegset” interpretatsiooni õlleautomaadist ja hobuste lasipuu juures parkimist lubavat liiklusemärgi. Kõrtsis pakutakse muuhulgas “Põltsamaa Tõmmut” ja “Viru Valget”. Don Juani ja Komtuuri libaduelli kommenteerib Florestino hääl, mis tuleb makilindilt, samas kui Florestino ise mugib puu otsas saiapätsi ja joob pudelist piima peale.

³⁴ Caryl Flinn, *The Deaths of Camp*. – *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, lk. 435–436.

³⁵ Mark Booth, *Camp*, lk. 141.