

Turistlik eskapism ja sümfoonilised variatsioonid: Tallinna vanalinn vaatefilmides 1960.–1970. aastail*

Eva Näripea

Sissejuhatus

1960. ja 1970. aastail kerkis Nõukogude Eesti kultuuriruumis – nii teaduslikus kui ka populaarses diskursuses, nii visuaal- kui ka kirjakuultuuris – esile laialdane huvi Tallinna vanalinna kujundistu ja temaatika vastu. Algselt muinsuskaitsete ja restauraatorite tööpõllult lähtunud ajakirjanduslik diskussioon haaras 1960. aastail kiiresti kohaliku haritlaskonna tähelepanu, omandades peagi varjatud rahvusliku vastupanu alatoon, mis asetas ametlikuks arhitektuuriparadigmaks sätestunud, eripärasid tasalülitava modernismi vastu vanalinna unikaalse ajaloolise keskkonna ja moodustas nii üle okupatsiooni toodud kultuurikatkestuse silla lokaalse traditsiooniga. Kummatigi lahustus see eristumistahe üldise keskajavaimustuse laineharjale tõustes massiliseks romantilis-nostalgiliseks retrokujundistuks, nn. vanalinnamoeks, mis tõmbas mõttelise võrdusmärgi vanalinna ja keskaja vahele, ning “gootilik”-arhaiseeriv visuaalia levis plahvatuslikult lugematu hulga tarbeesemete, arvukate interjöörikuju-

duste ning terve rea mängu-, vaate-, dokumentaal- ja kontsertfilmide kaudu.¹ Esiti reaalse linnaruumi, hiljem ka selle representatsioonide tasandil hakiti vanalinna euroopalik keskaegne kujundistu sovetliku impeeriumi kirjusse kultuuriseljankasse, asendades vanad tähendused ja funktsioonid uutega ning museumiseerides argise ruumi tardunud ja kaubastatud objektikollektsiooniks. Nõnda rakendus vanalinn nõukogude progressiivsuse kuvandisse, mis mängis ühtlasi paljuski Lääne “vaatemänguühiskonna” mängureeglite järgi selleks, et turismitööstuse kaudu laekuva “köva raha” arvel kärpida N. Liidu ohtlikult paisuvat välisvõlga. Läänelikkus omakorda hakkas toimima nii sotsialistliku paratamatusega kohanemise kui ka sellele teatud moel vastandumise mehhanismina.

Käesolevas artiklis keskendun Tallinna vanalinna representatsioonidele neljas vaatefilmis: “Toompea” (rež. Valeri Blinov, Eesti Telefilm, 1977), “Tallinna mosaiik” (rež. Andrei Dobrovolski, Tallinnfilm, 1967), “Pikk tänav” (rež. Hans Roosipuu, Tallinnfilm, 1966) ning “Tallinna saladused” (re•. Ülo

* Käesolev artikkel valmis Eesti Teadusfondi grandid nr. 5965 toel.

¹ Vt. nt. E. Näripea, Sotsrealistlik keskaeg. Tallinna vanalinn ENSV mängufilmis 1969–1972. – Kohanevad tekstid. Toim. V. Sarapik, M. Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, TÜ eesti kirjanduse õppetool, 2005, lk. 303–322; E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.–1970. aastail. Magistritöö, Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituut, 2005.

Tambek, Tallinnfilm, 1967).² Kuna turismi-
turustuse hoovad mängivad vaatefilmide toot-
misel äärmiselt olulist rolli, vaatlen enne fil-
mide lähianalüüsi John Urry jt. turismiteo-
reetikute kirjutiste abil nn. turistliku pilgu
toimet linnaruumi representatsioonidele, mis
ühtlasi tundub hästi haakuvat Nõukogude
Liidu Teise maailmasõja järgses filmitöös-
tuses ametlikult soovitud kõneviisidega ning
konkreetselt Tallinna vanalinna kinemato-
graafilise kujutamisega. Samuti käsitlen tu-
ristlikule kujutamisaadile iseloomulikke fil-
mitehnili võtteid, vormiaparatuuri ja stilis-
tikat, lähtudes vaatefilmi kui olemuslikult tu-
rismitööstust teeniva žanri traditsioonidest.

Turistlik pilk ja tardunud vaated: fragmendid, monumendid, panoraamid

Turismisotsioloog John Urry vermitud mõis-
te “turistlik pilk”³ pole seotud üksnes huvi-
reisija uudishimuliku silmitsusega, vaid on
(eelkõige tänu fenomenoloogilisele lähene-
misele) saanud teatud universaalse tajuviisi
tähistajaks, mis paljude meelest on kujune-
nud 20. sajandi teisel poolel ja eriti lõpus
domineerivaks keskkonnaga suhestumise
moeks.⁴ Nii nimetab Edward Relph turistli-
kuks kohakogemuseks mitteautentset, võltsi
ja massiliselt levinud arusaamade kriitikava-
bast ülevõtmisest lähtuvat vahetõrva ümb-
ritsevaga, millele vastandub autentne, kesk-
konnaga süvitsi suhestuv, otsene ja ehe koha
kogemise viis.⁵ James G. Carrier väidab ana-
loogses vaimus, et kaasaegses ühiskonnas on
inimesed kaotanud “praktilise seose neid ümb-
ritsevaga, neil pole enam oma ümbruskon-
naga tähendusrikast suhet, vaid selle asemel
näevad nad [keskkonda] abstraktsel moel,
põhimõtteliselt turisti pilguga”.⁶ Nende mõt-
teavalduste taustal tuleb vaadelda ka Tallin-
na vanalinnas vändatud vaatefilme: “turist-
likkus” ei märgi ilmingimata võõramaise

külalise taju iseärasusi, vaid pigem osutab
valikutele, mida võib samahästi teha ka kol-
halik – vaatamisväärsuste loomise protses-
sis on ju vähemalt Läänemaailmas algne töö-
kejõud kohaliku päritolu. Nii viitab “turist-
lik pilk” muuhulgas ka sellele, missugune
kuvand keskkonnast ja linnaruumist, aga ka
ühiskonnast laiemalt tahetakse välismaailma
jaoks konstrueerida, sisaldades ühtlasi viibet
kohalike kollektiivsete identiteetide valda.

Emma Widdis on nõukogude filmikun-
stis 1920. aastate lõpus ja 1930. aastatel toi-
munud paradigmat vahetust kirjeldades väit-
nud, et sotsialistliku realismi dogmadel põhi-
nev stalinistlik filmikunst tõi kaasa uue suh-
tumise maastiku kujutamisse: avangardistlik

2 Nõukogude ajal valmis Tallinna vanalinna eksponeerivaid vaatefilme teadaolevalt umbes 40. Need võib jagada mitmesse üsna eripalgelisse rühma. Esiteks toodeti terve nõukogude aja vältel regulaarselt kogu vabariiki tutvustavaid “audiovisuaalseid vaatealbumeid”, mille struktuur, objektikollektsioon ja isegi pealkirjad kattusid paljuski paralleelselt publitseeritud trükiformaadis analoogidega ning milles Tallinna vanalinn moodustab vaid ühe osa. Teiseks valmis rida filme Tallinna ainetel, milles vanalinnal on nõukogudeaegse uuslinna ning töö(stuse), hariduse ja ajaviite representatsioonide kõrval sageli mahuliselt ülekaalukam roll. Paljud neist vändati Tallinnfilmis tellimustööna enamasti välismaal levitamise tarbeks; eriti on see tendents täheldatav 1960. aastate lõpul ning alates 1970. aastate teisest poolest, mil hakati aegsasti valmistuma 1980. aasta Moskva olümpiamängudeks. Üsna arvukalt leidub ka vaatefilme, mis keskenduvad üksnes vanalinnale, koguni selle teatud ruumilõikudele või objektidele. Vt. pikemalt E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.–1970. aastail, lk. 44–50.

3 J. Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London, Newbury Park: Sage Publications, 1990.

4 Vt. nt. J. Urry, *The Tourist Gaze*, lk. 82.

5 E. Relph, *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976, lk. 80–87.

6 J. G. Carrier, *Mind, Gaze and Engagement: Understanding the Environment*. – *Journal of Material Culture* 2003, Vol. 8 (1), lk. 6.

detsentraliseeritud, fragmentaarne ruumikogemus, mille kvintessentsi võib leida 1929. aastal valminud Dziga Vertovi filmist “Inimene kaameraga” (“Человек с кино-аппаратом”), asendus tardunud, hierarhiseeritud ja esemestatud maastikuvaadetega, tunnistades “niinimetatud “turistliku pilgu” esiletulekut”.⁷ Territooriumi uurimine asendus selle hõlvamisega (*освоение*), maadeavastamine andis teed ajaviitereisimisele, muutes uute kogemuste kosmose dekoratiivseks, keskusest määratletavaks vaateks.⁸ Niisiis on teatav “turistlikkus”, aja ja ruumi koloniseerimine sotsrealismi ideoloogiale olemuslikult omane aspekt. Kuigi Nikita Hruštšovi sula tingimustes vähenes ka sotsrealismi dogmaatilise jäikus, ei kadunud 1930. aastail kehtestunud kaanonid kunagi päriselt, tugevnedes taas Leonid Brežnevi režiimiga ning väljendudes eriti selgelt raudeesriide tagusele välismaailmale suunatud ametlikku kultuuripalet esindavates kunstivormides.

Kõrvutades Tallinna vanalinnast vändatud arvukaid vaatefilme Läänes levinud reisireklaamimaterjalidega, tuleb tõdeda, et nende pildikeel on hämmastavalt sarnane, olgu selle põhjuseks siis nõukogude turismiturustuse püüe pöörduda välisvaluutat omavate külaliste poole neile tuttavas vormis, “turistliku pilgu” globaalne mõju keskkonna kogemise viisidele või Emma Widdise sõnul sotsialistliku realismi kõnemaneeeris olemuslikult sisalduv “turistlikkus”. Kõige silmatorkavam on ehk argireaalsusest ja olmepraktikatest nii keskkondlikul kui sotsiaalsel tasandil irdunud illusionistliku, eskapistliku ja selektiivse soovtegelikkuse konstrueerimine. John Urry kirjutab: “Turistlik pilk on suunatud maastiku ja linnaruumi nendele tahkudele, mis on eraldatud argikogemustest. Selliseid aspekte vaadeldakse seetõttu, et neid peetakse teatud mõttes tavatuteks.”⁹ Turismireklaam “muudab tavalised paigad ja ajad eba-

tavalisteks turismimaailmadeks”.¹⁰ Ka nõukogude 1920. aastate avangardi järgses filmikunstis, vähemalt piiritagusele publikule suunatud ja Nõukogude Liitu atraktiivse reisisihtkohana propageerivas toodangus võib tihti täheldada võltsilt positiivse, paatosliku ja idealiseeritud pseudoreaalsuse loomist, mis oli harilikult karjuvas vastuolus argikogemusega, muutes seega tavalise erakordseks. Needsamad jooned on iseloomulikud ka klantsivatele turismi “võlumaailmadele”, mida konstrueeriti lähemaid ja kaugemaid, nii Lääne kui ka Kolmanda Maailma eksootilisi sihtmärke reklaamivates nn. reisifilmides (*travel films*) ehk traveloogides (*travelogues*) ja turismibrošüürides. Mõlemal juhul selekteeriti tegelikkuse jätkuvusest välja katkendlikud ideaalkaadrid, veenmaks nende kujundistute tarbijaid, et kuskil eksisteerib reaalsus, mis on õilsam, parem ja ilusam neid hetkel ümbritsevast argipäevast.

Nende turistlike soovtegelikkuste, kaleidoskoopiliste pildimaailmade loomisel ehk “reaalsuse sümboolsel transformeerimisel”¹¹ killustub sidus linnaruum irdseteks vaadeteks¹², fragmentideks, mille sõlmpunktid kattuvad sageli riiklikult sätestatud kollektiivseid identiteete kandvate ajalooliste monu-

7 E. Widdis, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven, London: Yale University Press, 2003, lk. 139.

8 E. Widdis, *Visions of a New Land*, lk. 139, 140.

9 J. Urry, *The Tourist Gaze*, lk. 3.

10 D. M. Hummon, *Tourist Worlds: Tourist Advertising, Ritual, and American Culture*. – *The Sociological Quarterly* 1988, Vol. 29 (2), lk. 179. Vt. ka N. Wang, *Tourism and Modernity: A Sociological Analysis*. Amsterdam: Pergamon, 2000, lk. 164–165.

11 N. Wang, *Tourism and Modernity*, lk. 165.

12 J. Urry, *Sensing the City*. – *The Tourist City*. Eds. D. R. Judd, S. S. Fainstein. New Haven, London: Yale University Press, 1999, lk. 78.

mentidega. Ka nõukogude filmis kaardistus linnakude 1930. aastaist alates sageli tardunud vaadete monumentaalseks ruumiks¹³, ning 1920. aastate avangardi loodud dünaamiline, elust pulbitsev linnakaos muutus “imetleva publiku jaoks kadreeritud [grandioosete monumentide] väljapanekuks”¹⁴.

See monumentaalne pildiruum on ühtlasi võõrandunud, dekontekstualiseeritud,¹⁵ “linna pidevalt voolavast ja muutuvast argipäevast”¹⁶ lahti lõigatud, teadlikult ja tahtlikult ajaloolistest, poliitilistest ja ühiskondlikest viidetest puhastatud kogum vaatamisväärsusi, mida sageli ümbritseb inimtühi vaakum. Turistlik pilk kuvab linnast nende valitud vaatamisväärsuste lõputu mehaanilise reproduktsiooni kaudu lihtsustatud ja stereotüüpse, nn. homogeniseeritud¹⁷ kujundistu, milles keerukas kogemuste põiming raugneb “hõlpsalt hallatavaks ja turustatavaks näivuste komplektiks”¹⁸. Kaunilt komponeeritud stereotüüpseid panoraamid ja perspektiivvaated, võtted suurejoonelistest monumentidest ning lähikaadrid huvitavatest detailidest annavad tunnistust püüüst filtreerida sihtpaiga kirjust tegelikkusest ilustatud ja ideaalne kontsentraat. Turistlik pilk vaatab mööda nii elu ja linna varjukülgedest, igavast ja ilmetust olmest kui ka olnud aegade ladestustest, kohalike mälestuste paatinast.¹⁹ Nii kaob sügavus ning linn killustub reaks muuseumieksponaatideks, muutub skemaatiliseks dekoratsiooniks, mille taustal etendub üheplaaneline tarbimisvaatemäng. Misanstseeni juurde kuulub lahutamatu ka seda valgustav ere päikesepaiste, mis sugereerib optimistlikku meeoleu ning pühib minema kõik idüllil varjutavad kahtlused. Pilvitu (suve)taevas rõhutab ühtlasi veelgi keskkonna killustatust, lisades ruumilisele fragmentatsioonile ka ajalise selektsiooni katkendlikkuse.²⁰ Niisugune avaliku elu ideoloogiliselt erapoolik ja esinduslik fassaad on määrav representat-

siooninorm nii Lääne turismiturustuse kommertslikes kanalites kui ka nõukogude filmitööstuse režiimikuulekates avaldustes.²¹

Tallinna vanalinna representatsioonid vaatefilmides mahuvad ülal visandatud mudelisse enamasti üpriski hästi, andes tunnistust turismitööstuse tugevast tõukejõust vanalinnaomae tekkemehhanismides.²² Samas polenud “turistlik pilk” kaugeltki monopoolne vanalinna nägemise viis ja selle kujutamise

13 E. Widdis, *Visions of a New Land*, lk. 177.

14 E. Widdis, *Visions of a New Land*, lk. 175.

15 Vt. P. C. Albers, W. R. James, *Travel Photography: A Methodological Approach*. – *Annals of Tourism Research* 1988, Vol. 15, lk. 153–154; N. Wang, *Tourism and Modernity*, lk. 161.

16 B. Groys, Linn tema turistliku reprodutseerimise ajastul. – *Vikerkaar* 2004, nr. 4–5, lk. 86.

17 Vt. P. C. Albers, W. R. James, *Travel Photography*, lk. 153–154. Albersi ja Jamesi artikkel keskendub küll etnilistele representatsioonidele reisifotograafias, kuid nende pakutud põhimõistet homogeniseerimine ja dekontekstualiseerimine kirjeldavad tegelikult turistliku representatsiooni olemust laiemalt. Homogeniseerimise all mõistavad nad pildiliste stereotüüpide kujundamist teatud domineerivate kultuuriliste mudelite baasil; sellega tihedalt seotud dekontekstualiseerimine viitab aga asjaolule, et neis representatsioonides puudub osutus konkreetsetele elulistele ja ajaloolistele tingimustele.

18 P. C. Albers, W. R. James, *Travel Photography*, lk. 154.

19 Vt. nt. C. Crawshaw, J. Urry, *Tourism and the Photographic Eye*. – *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*. Eds. C. Rojek, J. Urry. London, New York: Routledge, 1997, lk. 179.

20 Vt. V. Winiwarter, *Buying a Dream Come True*. – *Rethinking History* 2001, Vol. 5 (3), lk. 453.

21 Vt. nt. D. Cauter, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*. Oxford: Oxford University Press, 2003, lk. 149.

22 Muidugimõista oli ideaalmaailma loomisel oma roll ka ideoloogilistel kaalutlustel – nn. sotsiaalpoliitilise mimikri (Kaia Lehari määratlus: autori vestlus Kaia Lehariga 4. IX 2005) loomisel –, ent kommertslike aspektide mõju nn. vanalinnaomae tekkes ja selle mõistmisel ei saa samuti alahinnata. Vt. pikemalt E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.–1970. aastail, lk. 10–27.

alus: alternatiivina eksisteeris ka keskkondlikult, ent samuti võimaluste piires sotsiaalselt mõnevõrra tundlikum lähenemistaal, mille olemasolule viitamiseks piisas vahel vaid üsna pisut turistlikust peavoolust nihestatud väljendusvõtetest ning mis võis vahetevahel kanda ka kultuurilise diferentseerumise soovi. Tõtt-öelda polnud mõningane vastandumise taotlus välistatud isegi pealtnäha “riigitiitude” ehk siis turismitööstusele allutatud ekraanitööde puhul.

Vanalinna turistlike representeerimisviiside repertuaar, eriti aga võtpeaikade valik, nn. objektimenüü säilis läbi aegade küllaltki konstantsena. Kuid tuleb rõhutada, et just Teise maailmasõja järgse Nõukogude okupatsiooni tingimustes sai vaatealbumites ning -filmides valitsevaks üsna tendentslik ja küllalt jäigalt reglementeeritud Tallinna (vanalinna) kujutamise kaanon. Alates 1960. aastate keskpaigast domineeris vanalinna arhitektuurse ruumi representatsioonides värskest restaureeritud, ülekaalukalt kesk- ja varauusaegne pärand, millele teisejärgulistena lisandusid üksikud näited hilisematest perioodidest. Klanitud fassaadide taga peituvate räämas õuede ja hoovide ning arvukate laokile jäetud nurgataguste mitteeesinduslik elu enamasti tsenseeriti.

Vanalinna stereotüüpset, keskaegset “omapära” võis hoolikalt eksponeeritud fassaadide, gooti teravkaarte ja perspektiivportaalide ning muude iidsete kildude kõrval tähistada ka romantiline “lagunenud krohvi esteetika”, kuid see ei astunud turistlikes vaatefilmides kunagi üle kriitilise piiri, mis võinuks viidata üksnes turismimarsruutide välise keskkonna üha süvenevale hooletusse jäetusele. Ühes pitoresksete käänuliste tänavavaadete, punaste kivikatuste laamade ja rustikaalsete paekivimüüridega oli see samas ka näide turismiotstarbelise kujundistu romantiseerivast portreerimisest, mis on

turismidiskursuses üks peamistest lähenemisviisidest juhul, kui reprodutseeritavad objektid pole piisavalt puhtalt “ilusad”.²³ Konkreetsemalt nõukogude filmikunstist kõneldes on maastiku romantiseerimist nähtud ka võõra kodustamise, selle taltsutamise aktina.²⁴

Lisaks iseloomustab turistlikku visuaaliat nii fotograafias kui ka kinematograafias rida stilistilisi võtteid, millest tähelepanuväärsemad on seotud kaameratööga (näiteks võttenurga valik, distants objektist, kaamera liikumine ja kaadri kestus). Muidugimõista ei kuulu see vormiaparatuur eksklusiivselt turistlike representatsioonide valda ning neile elementidele konnotatsioonide andmisel ja iga filmi kui terviku interpreteerimisel tuleb arvesse võtta veel tervet rida lisaaspekte: sh. filmimaterjali valik (mustvalge või värviline), heliriba kompositsioon (muusika, teksti olemasolu ja selle iseloom), aga ka režissööri taust, tema režiimikuulekuse määr jms. kontekstuaalsed asjaolud. Nii võib film eksponeerida küll kulunud vaateid ja stampobjekte, kuid ühtaegu, olles võetud mustvalgele, mitte värvilisele filmiribale ning omades tavapärast akustilist kujundust, siiski luua suhteliselt innovaatilise ja tundliku terviku. Kui enamasti toetas värvifilm helge soovtegelikkuse loomist, siis leidis ka juhtumeid, mil kogu selle spekter rakendus lohutu fassaadidetaguse reaalsuse esiletoomiseks – tõsi küll, seda juhtus siiski turismiparadigmast välja jäävate kriitilisemate dokumentaalfilmide puhul ning alles 1970. aastate lõpus ja eriti sotsialistliku režiimi viimasel kümnendil. Teisalt ei tähendanud ka mustvalge film kaugeltki alati ühemõttelist turistlikkusest eemaldumist.

²³ Vt. nt. N. Wang, *Tourism and Modernity*, lk. 165.

²⁴ E. Widdis, *Borders: The Aesthetic of Conquest in Soviet Cinema of the 1930s*. – *Journal of European Studies. Literature and Ideas from the Renaissance to the Present* 2000, Vol. 30 (4), lk. 410.

Mis puutub helikujundusse, siis selle ülesehitus võis pealtnäha konventsionaalsete kaadrite raames juhtida tähelepanu sootuks tavatutele aspektidele, kanda väga eripalgelise värvinguga meeleolusid ja väljendusviise, toetada pildiriba või luua sellele hoopis vastandlikke tähendusvälju. Näiteks esineb turistlikes vaatefilmides märkimisväärselt sageli võõrkeelsetest giiditekstidest komponeeritud helikollaaz, mis sugereerib ehk petlikku maailmaga suhtlemise miraaži ning loob unistusliku kuvandi Tallinnast kui globaalses plaanis vastupandamatult atraktiivsest reisisihtkohast.

Niisiis, kuigi alljärgnevad kategooriad on võrdlemisi tinglikud, suudavad nad usutavasti siiski iseloomustada vaatefilmi “žanrile” omast formaalset struktuuri.

Paljude vaatefilmide vormileksika üks põhielemente on aeglaselt üle linna katusemaastiku või silueti libisev kaamera, mis loob suurejoonelisi panoraamvaateid. Et sellisele liikumisele liitub sageli ka kõrge võttenurk, tekib mulje keskkonda kontrollivast ja kaardistavast “isandpilgust”, mis sugereerib omanditunnet, ikestades ja esemestades seega kujutatavat maastikku. Tõepoolest, selle vormivõtte genealoogia on tihedalt seotud 19. sajandi fotograafia ja 20. sajandi alguse ülipopulaarsete reisifilmide-traveloogide kolonialistliku traditsiooniga, mis viis esialgu valged Lääne piltnikud²⁵, edaspidi aga ka filmioperaatorid²⁶ eksootiliste asumaade ja veel vallutamata äärealade eksootilisse valda. Administratiivse allutamise toeks võeti ette ka nende territooriumide pildiline alistamine, sest nagu John Urry on kirjutanud, tähendab “fotografeerimine teatud mõttes pildistatava objekti omastamist. See on võimu ja teadmise [*power/knowledge*] suhe. Objekti visuaalse tundmaõppimisega saavutatakse kas või hetkeks tema üle võim. Fotograafia abil pilgu objekt taltub....”²⁷ Laia-

haardeline, põgus ja pealiskaudne pilguheit kaugelt omandas maastiku kujutamise reglemendis ühtaegu kolonialistliku varjundi, kusjuures poliitiliste võimuambitsioonide kõrval oli vahest veelgi olulisem kultuurilise kolonialiseerimise, Euroopa kultuuri ülimuslikkust kinnitavate “legaalsete” eelkäijate tuvastamine²⁸, aga ka mitteläaneliku Teise kartus ja selle idealiseerimisega toimuv talalulitamise²⁹ ambitsioon. Veelgi enam, taustaks industrialiseeruva Euroopa iha oma kadunud autentsuse juurde naasmise järele, sugereeris see pilditraditsioon üha enam ka merkantiilseid konnotatsioone, sest osutus asendamatuks eksootiliste sihtpaikade armetu argielu varjamisel ja nende apetiitsete ar-

25 Nende seas inglane Francis Frith, kes 1850.–1860. aastail tegi tuhandeid ülevõtteid Lähis-Idas ja Aafrikas, ja peamiselt Egiptuses, Ameerika Metsikus Läänes 1860.–1870. aastail töötanud William Henry Jackson ning Timothy O’Sullivan jpt. Vt. nt. P. Linnap, *Pictorial Estonia*. – Koht ja paik / Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III. Eesti Kunstiakadeemia toimetised 14. Toim. V. Sarapik, K. Tüür. Tallinn, 2003, lk. 437; R. Pare, *Photography and Architecture: 1839–1939*. Montréal: Centre Canadien d’Architecture, 1982, lk. 27–36; R. Elwall, *Building with Light: The International History of Architectural Photography*. London, New York: Merrell, RIBA, 2004, lk. 50.

26 Vendade Auguste ja Louis Lumière’i jt. vändatud arvukad traveloogid, *actualité*’de eriliik, olid ühed populaarseimad ja edukamad varase kino vormid, mis tootsid “kolonialistliku fantaasia globaalseid võrgustikke”. Vt. A. Utterson, *Destination Digital: Documentary Representation and the Virtual Travelogue*. – *Quarterly Review of Film and Video* 2003, Vol. 20, lk. 194. Vt. ka F. Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham, London: Duke University Press, 1996, lk. 84.

27 J. Urry, *The Tourist Gaze*, lk. 138–139. Vt. ka S. Sontag, *On Photography*. New York: Picador, 1990, lk. 4.

28 P. D. Osborne, *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2000, lk. 24.

29 Vt. nt. N. Wang, *Tourism and Modernity*, lk. 138.

tefaktide hunnituse esilemanamisel. Analoogete eesmärke täitis panoraamne kaamera ka Tallinna vanalinna puhul, kus on täheldatav nii administratiivse allutamise kui ka kultuurilise lõimimise taotlus ning samuti linnaruumi kaubandusliku eksponeerimise soov. Siiski, kui imperiaalse Euroopa ja asumaade vahelistes suhetes valitses nn. ülevalt alla eksootilisus (*top-down exoticism*), siis Nõukogude Liidu ja selle läänepoolsete vabariikide vahelkorda määratles pigem “alt üles eksootilisus” (*bottom-up exoticism*), lääneliku keskkonna imetus.³⁰ Samuti tuleb silmas pidades, et kaamerate taga seisis enamasti kohalikku päritolu operaatorid ja režissöörid, mis annab võimaluse neid panoraamseid perspektiive vaadelda mitte üksnes kultuurilise alistamise, vaid teatud määral ka lokaalse eristumise võtmes.

Mõnevõrra ühemõttelisemaid kaastähendusi kannab samuti vaatefilmides küllalt sageli esinev vaade linnulennult, milles üsna selgelt avaldub keskkonda kaardistav, korrastav, abstraheriv ja seetõttu kontrolliv pilk. Linnulennurakursi sünd ühtib muidugimõista paljuski aeronautika, aga teisalt ka “pilvi lõhkuva” arhitektuuri võimalikuks saamisega ning mõistetavatel põhjustel vaimustus sellest eriti 1920. ja 1930. aastate kunsti- ja arhitektuuriavangard, kuna õhuperspektiiv hõlbustas tajumuslikult simuleerida üht nende peamist ambitsiooni: muuta linn selgelt loetavaks.³¹ Siiski märkis juba Sergei Tretjakov, 1920. aastate vene avangardkunstnike rühmituse LEF liige, et aeroaadet tekitavad maastiku ja vaataja vahel omandisuhte, tarbijaliku vahekorra ning vaatajalt võetakse kogemusliku “teadmise” omandamise võimalus.³² Ka Michel de Certeau, silmitsedes Manhattani linnadžunglit Maailma Kaubanduskeskuse 110. korruse pooltaevalikult positsioonilt, pidas seda kõikenägevast kõrgusest avanevat aeroaadet kontrollivaks, ak-

tiivset sekkumist välistavaks ning võõrandumist sugereerivaks ruumiesitlusviisiks³³, sest see “tarretab [linna] tuunja mobiilsuse läbi paistvaks tekstiks”³⁴, ohverdades ühtlasi “linnaelu lähidetailide tunnetamise”, ning “aitab kaasa linna objektistamisele”³⁵. Nii resonanceerub linnulennurakurs turistliku pilgu taotlusega redutseerida keskkonna mitmepalgelisus ja vastuolulisus hõlpsalt haaratavaiks mustreiks, mille lihtsa ja atraktiivse visuaalilant heidetakse kergestiseeditavat sööta ootavate huvireisijate ette.

Kuigi 1920. aastate Vene avangard pidas linnulennuperspektiivi nõukogude (filmi)kunstile ebasobivaks võtteks, rakendas 1930. aastate sotsrealistlik diskursus selle Nõukogudemaa avaruste visuaalse vallutamise teenistusse, kaardistades territooriumi stabiilseks ja administratiivselt kontrollitud hierarhiliseks ja kodustatud maastikupildiks.³⁶ Nii vastandus see 1920. aastate avangardses fil-

30 N. Wang, *Tourism and Modernity*, lk. 141.

31 Vt. nt. D. Frisby, *The Metropolis as Text: Otto Wagner and Vienna's "Second Renaissance"*. – *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*. Ed. N. Leach. London, New York: Routledge, 2002, lk. 15–30.

32 Tsit. E. Widdis, *To Explore or Conquer?: Mobile Perspectives on the Soviet Cultural Revolution*. – *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*. Eds. E. Dobrenko, E. Naiman. Seattle, London: University of Washington Press, 2003, lk. 236; E. Widdis, *Visions of a New Land*, lk. 122.

33 M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, lk. 91–95. Vt. ka E. Widdis, *To Explore or Conquer?*, lk. 236; E. Widdis, *Visions of a New Land*, lk. 123; J. Donald, *The City, The Cinema: Modern Spaces*. – *Visual Culture*. Ed. C. Jenks. London, New York: Routledge, 1995, lk. 79; J. Donald, *Imagining the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, lk. 69.

34 M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, lk. 92.

35 R. Shields, *Linn, urbaansus, virtuaalsus*. Vestlus Rob Shieldsiga. – *Vikerkaar* 2004, nr. 4–5, lk. 153.

36 E. Widdis, *Visions of a New Land*, lk. 122, 141.

miloomes esitletud dünaamilisele, kaootilisele ja uusi avastusi otsivale ruumikogemisele, mille sümboolseks kandjaks polnud mitte lennuk, vaid rong – massilise liikumise ning ideoloogilise ja tehnoloogilise revolutsiooni jõu võrdkuju.³⁷

Tallinna vanalinna puhul tõi linnulennuvaade eriti hästi esile romantiseeritud tekstuurimenüüsse kuuluva punaste kivikatuste kobrutava maastiku, millesse pikitud tornikiivrite nõelad astusid dialektilisse dialoogi suitsevate tehasekorstende ning sadamas kõrguvate kraananokkadega, andes tunnistust ajaloo ja progressi paradoksaalsest, kuid sõbralikust kõrvuti eksisteerimisest. Tehniliselt võrdlemisi kallilt teostatavad aerovõtted olid kättesaadavad üksnes mahukama eelarvega, enamasti Moskva turismibürokraatia tellimisel valminud projektidele, ning Semjon Školnikovi käe all 1980. aasta olümpiatuultes vändatud 10-minutiline helikopterilt filmitud “Parem üks kord näha” oli pea ainukordne ekstravagantsus (millest vanalinn moodustab küll ainult ühe osa). See-eest võimaldasid linnulennuperspektiivi odavamalt imitatsiooni ka kirikutornid või Toompea vaateplatvormid, kust sageli võeti üles vaatefilmide avakaadrid. Et õhuvaade asetseki enamasti filmi (või mõne selle lõigu) alguses, annab ühtlasi aimu nõukogude filmitööstuse tugevatest sidemetest Atlandi-taguse sõsaraga, mille toodangus linnakeskkonnas toimuvate lugude sissejuhatamine arhitektuurset maastikku eksponeerivate aérokaadritega (nn. *establishing shot*) oli (ja on siiani) üsna konventsionaalne, ruumilist selgust ja jätkuvust taotlev võte.

Panoraamsete kaadrite ja linnulennuperspektiivi kõrval määratlesid vaatefilmide struktuuri staatiliste, piltpostkaardilike võtete read, millest tihti kompüleerusid pikad segmendid või äärmuslikematel juhtudel pea terve film. Need kaadrid olid 1960. aastate lõpust ala-

tes sageli komponeeritud moodsa rakursifoto printsiipidel, eksponeerides vanalinna vaatamisväärsusi teravatest, alt üles suunatud võttenurkadest. Kaamera kallutamine ja ebakonventsionaalsete rakursside kasutamine oli iseenesest 1920. aastate modernistlike fotograafide leiutus, mis arhitektuuri jäädvustamisel saavutas suure populaarsuse Teise maailmasõja eelsel kümnendil, eriti tihedalt täis ehitatud metropolide kõrghoonestuse pildistamisel, kuid Eestis sattusid pilvelõhkujate puudumisel rakursifoto objektiivi ette vanalinna iidsed vertikaalid – kirikutornid, Pikk Hermann ja raekoda.³⁸ See üürike värskusepuhang aga ei suuda vaatefilmides päriselt tuulutada “museumiseeritud” vanalinna representatsioonide tardumust. Siiski olgu mainitud, et analoogne katkendlikkusel põhinev kogemis- ja esituslaad võis anda ka diametraalselt erineva, Edward Relphi terminit kasutades, “autentse” tulemuse: näiteks löi Dziiga Vertov oma nõukogude avangardi krestomaatiasse kuuluvas filmis “Inimene kaameraga” monumentaalse arhitektuuri ja mälestusmärkide isoleeritud võtete reast killustatud, perifeerselt positsioonilt konstrueeritud, kaardistamatu ning pulbitseva inimmassiga täidetud linnamaastiku, mis ei artikuleeru äratuntavaks geograafiliseks tervikuks.

Vertovi juba mitmel korral mainitud “Inimene kaameraga” kuulub nn. linnasümfoonia žanrisse, mis sündis ja kulmineerus 1920. aastail, kui ühelt poolt oli võtetehnika saavutanud suurema portatiivsuse ning teisalt modernistlik metropol sätestanud uue ruumi kogemise paradigma. Kino, mida muide on peetud suurlinna dünaamika väljendamisel

37 E. Widdis, *Visions of a New Land*, lk. 122–123, 141–143.

38 Vt. L. Jänes, *Nõukogude aeg. – Kahemõõtmelised majad. Arhitektuurifoto Eestis 1860. aastatest tänapäevani*. Koost. P. Epner, L. Jänes. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuseum, 2002, lk. 61–62.

adekvaatseimaks kunstimeediumiks, ning metropoli kokkupõrkest sündis rida ekraanitöid, mille üldnimetaja ristiisaks sai 1927. aastal saksa režissööri Walther Ruttmanni käe all valminud “Berlin, die Symphonie der Großstadt” (“Berliin, suurlinna sümfoonia”). Ruttmanni ja Vertovi filmid ongi selle žanri kuulsaimead³⁹ ning nende põhjal võib esile tuua ka teatud iseloomulikke vormikonventsioone, millest siinkohal on olulisim nimetada spetsiifilist ajastruktuuri: nii Ruttmann kui ka Vertov konstrueerivad oma nägemuse linnast ühe päeva raames, päikesetõusust loojanguni. Selle printsiibi on üle võtnud ka mitmed vanalinna jäädvustavad vaatefilmid, kommertsialiseerides innovaatilise formaalseks ja trafaretseks kompositsioonistandardiks. Sageli algavad need kaadritega tõusva päikese kumas oranžiks värvunud taeva taustal sirgivatest kirikute barokk-kiivrite ja masajate linnamüüritornide koonuskatuste siluettidest, jätkudes päeva kulgedes “arhitektuurse jalutuskäiguga” tavapära turistimarsruutidel ning lõppedes pildiga loojanguhõõguses väljajoonistuvast “kilukarbisi luuetist”.

Turistlik vaatefilm: “Toompea”

Turistlikus võtmes lahendatud vaatefilmide võrdlemise tüüpiline näide on 1977. aastal Eesti Telefilmis toodetud ca 10-minutiline “Toompea” (rež. Valeri Blinov), mille kuriooselt kirillitsat ja gooti šrifti kombineerivad tiitrid ning venekeelne diktoritekst annab alust oletada, et film oli ennekõike suunatud potentsiaalsetele huvireisijatele teistest liiduvabariikidest.⁴⁰ Pisut fantaasiavaene pealkiri reedab filmi ainestiku: tutvustatakse vana Tallinna ülalinna Toompea arhitektuurset keskkonda ja peamisi turismiobjekte. Filmi põhistruktuur toetub kolmele vaatamisväärsusele: pildirida raamistav piirkonna olulisim maamärk Toompea linnus, Tal-

linna toomkirik ning Kiek in de Köki suur-tükitorn. Neile sekundeerivad arvukad tänavavaated, üksikud panoraamvõtted all-linna katusemaastikust ning mõned lõigud haljasaladest ja linnamüürist, samuti kaadrid “tüüpilistest” detailidest (nt. sepistatud kukekujuline tuulelipp, vahest ka korstnapühkija, kes üsna filmi lõpus mööda Pikka jalga all-linna poole suundub). Omaette kategooria moodustavad skulptuursed monumendid: Linda kuju ja Johannes Lauristini büst.

Linnuse imposantseid paekivimüüre jäädvustavatele avakaadritele järgnevad põgusad lõigud üla- ja all-linna ühendavatest “jalgedest”. Edasi tehakse lühiekskursioon mööda kitsaid pitoreskseid (kõrval)tänavaid, mille sajanditevanuse ajaloo laadestunud väärikat rahu rikuvad vaid üksikud uitajad (vastupidiselt Pika ja Lühikese jala suhteliselt

³⁹ Peale nende valmisid veel näiteks New Yorki representeeriv “Manhatta” (1921, Paul Strand, Charles Sheeler, vt. http://www.metmuseum.org/explore/artists_view/manhatta_main.html, varaseim selle žanri esindaja), Pariisi dokumenteeriv “Paris: Rien que les heures” (1926, Alberto Cavalcanti), Vertovi venna Mihhail Kaufmanni “Москва” (1927), amsterdamlase Joris Ivensi “De Brug” (1928) ja “Regen” (1929), Prantsuse sivuslinna väikekodanlust kritiseeriv portree “À propos de Nice” (1930, Jean Vigo), Belgia kuurordis Oostendes vändatud “Images d’Ostende” (1929, Henri Storck), “City Symphony” (1930, Herman Weinberg), “A Bronx Morning” (1931, Jay Leyda), “Autumn Fire” (1931, Herman Weinberg), “Douro, Faina fluvial” (Portugali linnast Oportost; 1931, Manoel de Oliveira) jne. Vt. nt. J. Donald, *Imagining the Modern City*, lk. 63–94.

⁴⁰ 1970. aastaid puudutavad sekundaarsed arhiividokumendid (s.t. paberkanjdail materjalid) puuduvad paraku nii Eesti Rahvusarhiivi Riigiarhiivist (kus säilitatakse Eesti Telefilmi materjale kuni 1970. aastani) kui ka Eesti Televisiooni arhiivist ning mul polegi õnnestunud selle põhjust välja selgitada. Eesti Televisiooni arhiivis väidetakse, et dokumendid kuni 1980. aastani peaksid olema Riigiarhiivis, sealse ametnikud kinnitavad vastupidist. Seega põhineb analüüs üksnes primaarsel allikal, audio-visuaalsel salvestusel.

suuremale saginale). Esimene pikem peatus toimub toomkiriku juures, kus varasügisese sooja päikesevalguse peaportaaliesise puudega palistatud platsi võrdlemisi vilgas liikumine kontrasteerub teravalt hämara kivi-halli ja tühja interjööri tardunud vaikusega, soliidse, kuid mõneti õõva tekitava museaalse meeoluga. See polaarsus kajastub ilmekalt ka Lepo Sumera üsna tundlikult komponeeritud muusikalises saates: helgetoonilised helid vahetuvad kiriklikku orelimuusikat interpreteeriva väljapeetud, kuid süngevõitu meloodiaga. Lakooniline diktoritekst mainib vaid hoone stiili (hilisgootika) ning rõhutab tema “kunstilist ja ajaloolist hinnalisust”, konkreetseid kunstiteoseid aga (vapid, sarkofaagid, maalid, skulptuurid) ei tutvustata. Inimtühi interjäär kõneleb aga iseenesest juba sissejuhatuses mainitud funktsioonimuutusest, mis katkestas endise religioosse otstarbe ning kalgendas traditsiooniliste praktikate ruumi didaktilisi ja kommertslikke eesmärke taotlevateks mudelväljapanekuteks.

Metafoorina mõjub toomkiriku lõiku lõpetav interjööri võetud kaader peaportaali avatud udest, milles kontrast hämara sise-muse ja väljast tulvava valguse vahel vihjaks justkui sotsialistliku kaasaja kasuks tekikivale võrdlusele (vaimu)pimedada või vähemalt maneerlikult veidra minevikuga.

Ülemineku järgmise “staarobjekti” – Kiek in de Köki suurtükitorni – juurde vormistavad piltpostkaardilikus võtmes võtted Toompea tänavatest, mis sageli eksponeerivad esiplaanil veel üht vanalinna “ikooni”, 1965. aastal Ervin-Juhan Sedmani projekteeritud vanade gaasilaternate vormi järgivat tänavavalgustit; lõik rekonstrueeritud kaitsekäigust Neitsitorni lähistel, mis viib mõtte toonase muinsuskaitsetegevuse vaatamängulisele, “autentset” minevikku esile manada püüdvale tahule; ning kaadrid pargiroheluses promeneerivast paarist, mis seostub tahtmatult

“helge sotsialismi” kujundiga. Esimesed pil did Kiek in de Köki tumenenud ja suurtüki-kuulidega pikitud paemüürist meenutavad filmi avakaadreid. Interjööris peatutakse esmalt torni militaarset ajalugu kajastavatel suurtükkidel ja raudrüüdel, kusjuures lõik metalsest turvisest on perfektne mikrotasandiline näide nn. Hollywoodi–Mosfilmi⁴¹ stiilis montaažist: algatuseks kadreeritakse objekt situatsiooni sätestavas üldplaanis, sellele järgnevad detailkaadrid soomusrüü elementidest, misjärel kaamera võtab taas üldplaani. Kompaktne kollaaž sõjaatribuutikast, kammermuusikutest ning fotonäitusest osutab torni tänapäevasele funktsioonile Linna-museumi filiaali ning kontserdipaigana.

Eelviimase, võimukonnotatsioonidega laetud episoodi Toompea linnusest juhatab sisse kaader Linda kujust, taustaks tükike Pika Hermanni torni ning raamistuseks puukste rohelus. Rida võtteid linnust ümbritsevast keskkonnast (Snelli tiik, Falgi tee) viib lõigu kompositsioonilise kõrgpunktini: Pika Hermanni ning selle tippu krooniva punalipuni, millele järgnevad kaadrid vana linnuse müüridest, varaklassitsistlikust lossist ning ekspressionistlikust fassaadist. Diktoritekst rõhutab paiga strateegilist tähtsust, peatudes põgusalt kindluse ehituslool ning teatades, et just siin võeti 1940. aastal vastu “ajalooline otsus nõukogude võimu kehtestamisest Eestis”, milles mängis olulist rolli “revolutsionäär-kommunist Johannes Lauristin, vabariigi Rahvakomissaride Nõukogu esimene esimees”.

Filmi lõpetab mõneti enesereflektiivne lõik Toompead imetlevatest turismigruppidest vaateplatvormidel ja tänavatel; saatemuusika asendub kuues keeles (eesti, saksa, vene, soome, prantsuse ja inglise) kõnelevate gii-

41 D. Caute, *The Dancer Defects*, lk. 119.

dide tekstidega. Viimase kaadri moodustab sujuv panoraamvõte, mis algab Oleviste kirikust, libiseb üle Toompea silueti ning peatub linnusel. Nii peegeldab see kogu filmi struktuuri, sümboolset teekonda “vaimust võimuni”.

“Toompea” pildikeelt iseloomustab ebatavaliselt keerukalt ja üsna “vabakäeliselt”, kuid siiski stabiilselt liikuv kaamera: sageli joonistab see pehmeid ümaraid trajektoore või võtab ootamatuid pirulette, mis annab filmile teatud dünaamilisuse, isegi poeetilisuse. Sellele aitavad veelgi kaasa rohked diagonaalidel põhinevad kaadrikompositsioonid, teravatest alumistest rakurssidest filmitud võtted kõrgusse pürgivatest tornidest ning siin-seal tundlikult lindile püütud valgusevarju mängud. Seevastu võrdlemisi vähe kohtab frontaalseid, sümmeetrilisi pildiseadeid, piltpostkaardilikke tardkaadreid ning kõrgeid võttenurki. Tüüpilise “vaatefilmistiili” leivanimbrita – (akna)avadesse ja/või puuokste rohelusse raamistatud kaadrid staarobjektidest ning pitoresketest katusemaastikest – ei saada aga hakkama siingi. Niisamuti möödapääsmatud on küll varasügisese veidi melanhooline, kuid siiski turvaliselt helget meeleolu sugereeriv kustumatu päikesepaiste ning olmeprobleemidest puutumatu turistlik linnaruumikujutus, mille distantseeritud, justkui klaaskuplialust olemust rõhutab ka napp, kuid selgelt tendentslik diktoritekst. Veelgi enam, vaatamata sellele, et Toompea hoonetus on valdavalt uusaegne (paigutudes siiski keskaegse tänava- ja krundistruktuuri raamesse), kinnitavad filmi sõlmpunktidenä ülekspluateeritud keskaegsed hooned, aga ka gooti šrifti kasutamine tiitrites ikkagi turistlikes vaatefilmides domineeriva ajaloonägemuse kallutatust. Lisaks konstrueeritakse “keskaegsus” foonina ka mitmesuguste romantilisust sisendavate tüüptekstuuride abil: aukartustäratavad musta paatinakihiga pinnatud

paekivimüüride pahklikud laamad, ruuged katuseviilude vood, robustse pahtli ning tuhmunud värviga kaetud majaseinte kanjonid kitsaste, sajandite jooksul läikivisiledaks lihvitud munakivisillutisega tänavate kohal.

Poole lühem, kohendatud ja kärbitud variant “Toompeast” valmis Telefilmis järgmisel, 1978. aastal pealkirja “Tallinn, mu Tallinn” all. Kuigi tiitel näiks justkui viitavat isiklikumale visioonile, on siiski tegemist puhtalt reklaamfilmiga: seekord puuduvad viited autoritele ning koguni keelebarjääre tekitav saatetekst. Samas on loobunud ka gooti šriftist, mis ühes teisenenud üldkompositsiooniga annab filmile mõnevõrra teise, kuid pigem veelgi otsesemalt kommertsliku värvingu.

Variatsioonid linnasümfoonia teemadel: “Pikk tänav”, “Tallinna mosaiik” ja “Tallinna saladused”

Nn. fotofilm⁴² “Tallinna mosaiik” (rež. ja sts. Andrei Dobrovolski, op. Rein Maran ja Kalju Kivi), mis kujutab endast “kinematografeeritud” versiooni samal aastal ilmunud vaatealbumist “Läbi linna”⁴³, valmis legendaarse, Nõukogude Liidu esimese fotogrupi

42 Tallinnfilmi kunstinõukogu protokollist (Eesti Riigiarhiiv (ERA), f. R-1707, n. 1, s. 985, l. 47) selgub, et see oli teine omataoline, kuid esimesele fotofilmile siinkirjutajal paraku jälile jõuda ei õnnestunud.

43 Läbi linna. Fotod STODDOM (Kalju Suur, Peeter Tooming, Tatjana Dobrovolskaja, Andrei Dobrovolski, Rein Maran ja Boris Mäemets), tekst Peeter Tooming. Tallinn: Eesti Raamat, 1967.

STODOM⁴⁴ piltidest. Tallinnfilmi kunstinõukogu protokollil põhjal võib oletada, et initsiatiiv tuli autoreilt ning finantseerijad otsiti temaatilistel motiividel turismindusega seotud institutsioonide hulgast. Seetõttu oli film suunatud põhiliselt piiritagusele auditooriumile.⁴⁵ Ometi ei mahu “Tallinna mosaiik” tavapärasele merkantiilsele skaalale, vaid loovib, vähemalt osaliselt, 1920. aastail sündinud linnasümfoonia traditsiooni kiiluvees. Kuigi ta on lahutamatu oma kontekstist, sõltudes aja (ja kahtlemata ka rahastajate) nõudmistest ning vaatefilmi ootuspärastest žanritunnustest, suudab film sellegipoolest üllatada värskete lahenduste, ootamatute võttenurkade ja kõrvutuste ning innovaatilise lähenemisviisiga. Ennekõike on erakordne terve filmi komponeerimine fotoülesvõtetest: üksikute stoppkadrite või neist moodustunud “montaažistseenide” (*montage sequence*) monteerimine tavaliste filmilõikude vahele on üsna konventsionaalne vahend nii mängufilmide kui ka dokumentalistika vormiaparatuuris, kuid ainuüksi fotokaadritest konstrueeritud ning seega liikumise illusioonist pea täiesti loobuv linateos on kindlasti väljakutse filmikunsti “spetsiifikale”, eksperiment äärealadelt, mis kompab meediumi (taluvus)piire. Samas Eesti foto kontekstis on “Tallinna mosaiik” aga – nagu kogu STODOM-i looming – foto kui eriomase kunstiiligi väljendusvahendite esiletõstmise ja katsetamise platvorm, märk uuest, vormiekperimentidega provotseerivast ning subjektiivset nägemust rõhutavast fotokultuurist, mis nüüd kinematograafia mängumaale tungides laiendas üksiti ka fotokunsti eksponeerimisformaate diapasoni, andes seega õigusatult aluse küsida, kas STODOM “on fotograafiline või kinematograafiline nähtus”⁴⁶.

Kaadrikompositsioon, dünaamilised, sageli asümmeetrilised ja diagonaaljoontel põhinevad ning teravast alumisest rakursist ja/

või kallutatud kaameraga tehtud ülesvõtted väljendavad juba iseenesest tõepoolest teatud filmilikkust. Kuid montaaž – ennekõike vene 1920. aastate avangardi arvukates kirjutistes filmikunsti liigispetsiifika panteoni arvatud ja kinosajandil seal kindlalt etableerunud võte – lisab neile mosaiigikildudele uue dimensiooni, võimaldades vaimukaid kõrvutusi, millest eisensteinlikul printsiibil sünnivad uued tähendused ja ootamatud seosed. Neid toetab Ivalo Randalu tabavalt valitud muusika klassikast lastelauludeni ning ühtaegu võimendab emotsioone ning vahel suunab tõlgendusigi. Liikumatu kaadrite elavdamiseks on kasutatud ka n.-ö. metakaamerat, mis moodustab fotode kohal panoraame, suumib sisse ja välja ning vahel teeb koguni 180-kraadiseid piruette või justkui rapub pildiga kaasa.

“Tallinna mosaiik”, nagu pealkirigi arvatavalt laseb, eksponeerib vanalinna vaid ühe osana linnast ning erinevalt paljudest trafaretsetest vaatefilmidest on rõhk pigem tänavamelu portreerimisel kui arhitektuuripäran-

44 Selle “asutavasse” tuumikusse kuulusid Kalju Suur, Peeter Tooming, Tatjana Dobrovolskaja, Andrei Dobrovolski, Rein Maran ja Boris Mäemets, hiljem liitusid Peep Puks ja Tõnu Tormis: vt. P. Laurits, STODOM! Repliike. – Teater. Muusika. Kino 1995, nr. 5, lk. 38. Rühmituse algkoosseisu enesemääratlus leidis aset küll juba 1964. aastal (vt. P. Tooming, Stodomlikud kuue- ja seitsmekümnendad. – Teater. Muusika. Kino 1997, nr. 4, lk. 129), kuid nimi ning avalik identiteet saadi alles 1966. aastal, mil Teaduste Akadeemia raamatukogu fuajees toimus nende esimene näitus, ühisväljapanek koos teiste kujutavkunstnikega “Maal. Graafika. Foto”. Kunstibürookraatiaga tihedama asjaajamise tõttu tekkis siis vajadus ka institutsionaalse raamistuse järele ning et mitmed grupi liikmed (Tatjana Dobrovolskaja, Andrei Dobrovolski ja Peeter Tooming) töötasid toona Tallinnfilmis, võttis filmistuudio STODOM-i oma eeskoste alla: P. Tooming, Stodomlikud kuue- ja seitsmekümnendad, lk. 130. Vt. ka L. Jänes, Nõukogude aeg, lk. 54.

45 ERA, f. R-1707, n. 1, s. 985, l. 47.

46 P. Laurits, STODOM!, lk. 38.

di esitlemisel. Tõsi, vanalinna tornid ja kirikud, paekivimüürid ja munakivisillutis, kitsad tänavad ja vaiksed maalilised soidid ning siin-seal vilksatavad “gaasilaternad” jm. vanalinna imagot tavapäraselt märkivad detailid (nt. metallist kringel-reklaam, gooti šriftis kirjadega muuseumi- ja kohvikusildid) on siiski kohustuslik raamjutustus, samuti nagu ehitatud keskkonna kronoloogia teine äärmus – paneelkastidega täidetud uuslinn. Kuid enamasti on stodomlased suutnud vältida imalat romantikat ning leidnud uusi – kuigi massilise jälgendamise tõttu kiiresti vulgariseerunud – võttenurki ja pildilahendusi: ennekoike rakursifoto, samuti kraananokkade, suitsevate tehasekorstende ja elektriliinide võrgustike ning iidsete kirikutornide siluettide vahelist uue ja vana dialoogi kandvaid kaadreid ning “staarhoonete” suhtelist vähesust. Aga ka seda, et ühelt poolt näitab nende vanalinn pigem üksildase uitaja kui turismigrupi kohakogemust, teisalt aga toimib elava linna orgaanilise osa, mitte muuseumiseeritud teemapargina. Kommertsliku klantsi asemel – ja tõenäoliselt aitab sellele tublisti kaasa mustvalge filmimaterjali kasutamine – komponeerib STODOM mosaiki, mille kildudelt peegeldub hulk lõpetamata lugusid, subjektiivseid narratiive, lahtisi niidiotsi. Nii tõuseb “Tallinna mosaik” vaatefilmide seast positiivselt esile suhteliselt tundliku ja dünaamilise ruumikäsitluse ning värske pildikeelega, samuti teatud määral stambivaba objektivaliku ning inspireerivate kõrvutuste poolest. Ometi lisavad enamasti särav päike (kui välja arvata etüüd ootamatu vihmahooga) ning lõpukaadreis üle katuste libisev kaamera ja keskkonda kaardistavad aérokaadrid Toompeast ka heroilise, institutsionaliseeritud kihistuse.

Teatud pingeid tunduvad märkivat ka ikka ja jälle ekraanil vilksavad kummalised, grotesksed raidreljeefid loomapeadest ja moo-

nutatud inimnägudest, luues rahutukstegevalt salapärased lõhed, mis katkestavad päikesepaistelisel tänavatel voolavat liiklust ning lõbusalt rannas ja parkides, baarides ja kohvikutes aega veetvate inimeste oleskelu ja argitoimetusi. Ühest küljest märgivad need ajaloo lakkamatut kohalolu, meenutades mineviku ja oleviku järjepidevust, traditsiooni kestvust, teisalt aga justkui viitaksid häirivatele ebakõladele kollektiivses teadvuses, peegeldades nii katkestatud kultuuri traumas. Meenub stseen Walther Ruttmanni Berliini suurlinnasümfooniast, kus meelegeheites naine heidab end sillalt jõesügavusse. Asjalike argitoimetusi kujutavate dokumentaalkaardrite taustal tundub see lavastatud lõik ekspressionistlikult ebaloomulikuna, kuid samas avaldub siin miski, mida Anthony Vidler nimetab Sigmund Freudile viidates *unheimlich*.⁴⁷ See on tuttavlikkuse petliku kelme alt kumav kummastus, mis kõigutab normatiivseid arusaamu, õõnestab *status quo*'d, osutab näiva stabiilsuse haprusele. Kui Berliini suitsiid märgib dissonantse modernse metropoli rütmides, siis Tallinna raidreljeefid kõnelevad kummitava ajaloo käärimisest oleviku tuttavliku olme all.

Nagu juba viidatud, flirdib “Tallinna mosaiki” struktuur nn. linnasümfoonia kaanoniga: fotod on järjestatud enam-vähem kronoloogiliselt varahommikust päikeseloojanguni ning grupeeritud temaatiliselt liinil ärkamine-töö-ajaviide; põhiorhk on dünaamilikal, tänavail voolaval elul, mitte fassaadide staatikal. Ent kui Dziga Vertov täitis linna revolutsioonilise proletariaadiga, siis STODOM tehastesse ei jõuagi. Nende töökäsitlus on suhteliselt napp ja estetiseeritud (sellest annavad tunnistust näiteks pea abstrakt-

⁴⁷ A. Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. London, Cambridge: MIT Press, 1992. Vt. ka J. Donald, *Imagining the Modern City*, lk. 63–92.

sed kaadrid sadamas lossimist ootavatest tün-nivirnadest), inimesed tänaval aga näivad pigem üürikest põhjamaist suve nautivate promeneerijate või sotsialistliku ühiskonna hüvede tarbijatena (terve lõik on pühendatud kõikvõimalikku kaupa – arbuusidest tolmuimejateni – kandvatele inimestele ning produktidest lookas poelettidele) kui vabrikuisse tõttavate töölisena; rõhutamist väärrib ka laste erakordne hulk kaadris. Pikad lõigud kujutavad puhkajaid pargis ja suvitajaid rannas; vanalinnas töötavad kunstnikud (maalijatest filmitegijateni) esindavad üksnes töötegemise hedonistlikku, “siidkindaliku” versiooni. Siin peegeldub tõsiasi, et sõjajärgne Nõukogude Liit pürgis üsna varjamatult lääneliku elustiili ja väärtushinnangute suunas⁴⁸ ning ametlikud kanalid püüdsid välismaailmale edastada sõnumit siinsest igati moodsast ühiskonnast. Selles suhtes on “Tallinna mosaiik” mõneti lähemal hoopis Ruttmanni Berliini-filmile, mille rõhuasetus eelistas samuti väikekodanliku meelelahutuse aspekti. Ka sarnanevad need kaks koha määratluse poolest, seevastu Vertov kompileeris oma metametropoli koguni viiest erinevast linnast (Moskva, Kiiev, Donbass, Jalta ja Odessa⁴⁹).

Elemente linnasümfoonia žanrist sisaldab ka Tallinnfilmis 1966. aastal vändatud “Pikk tänav” (rež. ja op. Hans Roosipuu, sts. Lenart Meri), mis üsna erandlikult valmis stuudio initsiatiivil, mitte turismiorganisatsioonide vm. instantside tellimisel. Nn. vanalinnafilmide kohta on ebatavaline ka selle kümne-minutilise lühifilmi struktuur ning pildikeel, koguni sedavõrd, et vaatefilmiks seda vahest nimetada ei passikski. Vaatamata gooti šriftis algustiitritele, mis võimaldaksid filmi paigutada tuure koguva keskajavaimustuse põhivoolu, on sel vähe ühist turistliku pilgu kommertslike manipulatsioonidega. Et

tema haare katab üksnes ühe – tõsi küll, üsna pika – tänaval, siis puudub tõtt-õelda ka suur- (ejoonelis)ust sugereeriv sümfooniline mõõde; pigem sobiks sellest kõnelda kui etüüdist või improvisatsioonist. Filmi toimetaja Jaan Ruus kasutas Tallinnfilmil kunstinõukogu ees võrdlust grafiidijoonisega⁵⁰, Rein Raamat nägi seda “tugeva sõevisandina”⁵¹. Mis tahes võrdkujundit ka kasutada, “Pikka tänavat” iseloomustab eksperimenteeriv ja innovaatiline laad ning fragmentaarne ja kohati subjektiivsus rõhutav vaatlusviis. Linnasümfooniatega ühendab seda siiski ajastruktuur (hommikust õhtuni) ning liikumise ja liikluse tuiksoonte esiletõstmine. Ent “ühe tänaval ühe päeva” sisse on peidetud ka abstraktsemaid üldistusi tänapäeva ja mineviku aineil ning liiklusteemat läbib reeglite ning nende rikkumise konfliktist tõusev varjatud ühiskondliku kriitika konnotatsioon.

Üldjoontes jaguneb film kahte ossa: Pika tänaval päevane portree ning tema võõristavalt kummaline, kohati ohtlikki olemine hämaruse saabudes. Esimene pool toetub peamiselt argisaginast komponeeritud kaadritele “inimestest tänaval”; üldplaanid teed ummistavatest veo- ja sõiduautodest ning mootorratastest ja nende vahel kiirustavatest inimestest, mis täidavad kitsa, kõrgete seinte vahele surutud tänavasäangi tiheda liiklusega, vahelduvad tõttajate massist eraldunud, kesk- ja suurplaanides võetud portreedega naistest ja meestest, noortest ja vanadest, töö-

⁴⁸ Keskklassi kui režiimi põhilise toe ja aluse kujunemise kohta juba Stalini-aegses nõukogude ühiskonnas vt. nt. V. S. Dunham, In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Enlarged and updated edition. Durham, London: Duke University Press, 1990.

⁴⁹ G. Roberts, The Man with the Movie Camera. London, New York: I. B. Tauris, 2000, lk. x.

⁵⁰ ERA, f. R-1707, n. 1, s. 942, l. 146.

⁵¹ ERA, f. R-1707, n. 1, s. 942, l. 148.

listest ja turistidest, kunstnikest ja madrustest. Üldplaanides rõhutab teleobjektiiv esi- ja tagaplaani kokku surudes tiheda liikluse muljet veelgi, lähikaadrites aga püüab filmile poseerimata pildid, hetkeemotsioonid ja teesklemata ilmed, vältides “töötava rahva eesrindlike esindajate” stiilis heroilisi tüüpportreid. Vormilises plaanis on oluline see- gi, et pea eranditult on kaamera silmakõrgusel, rikkudes seda reeglit vaid ühel korral: üle paari katuse libisedes peatub objektiiv ootamatult kivimüüridevahelisel murulapil päevitaval naisel.

Kaamera ja inimeste liikumise ning Kuldar Singi loodud omanäolise, tänavamüra- st jm. heliefektidest moodustuva mittediegeetilise heliriba⁵² põimuvad rütmid mängivad variatsioone aja(loo) ja kulgemise teemadel, sugereerides ühtaegu suurlinnikuse muljet. Suurlinna alati kiirustavat, ajaga võidu jooksvat rütmi rõhutavad pildis alguskaadrid tänaval ruttavate inimeste jalgadest, neile järgnevad keskplaanid käigu pealt ajalehti lugevatest tööletõtjatest; veidi hiljem esinev episood kellapoe vitriini, Püha Vaimu kiriku põhjafassaadi tänavakella ning päikesekellaga, mida toetav sammude kajast, tiksumisest ja kellahäälestest komponeeritud helitaust toonitab lisaks ka aegade pidevuse ideed. Aeg-ajalt lisandub sellesse pea kakofoonilisse audiomaastikku masina- ja automüra, mis ühes montaažirütmidega rõhutab (töö)-päeva erinevate staadiumide iseloomulikke rütme: varahommikune sagin asendub kesk- päeva rahulikumate võngetega, mis pärast- lõuna edenedes taas intensiivistuvad. Linna- sümfooniale iseloomulikku tööteemat meenutab siin vaid masinavärkide abstraheeritud helikude ning kaadrid paarist tänaval toimetavast kanalisatsioonitöölisest. Seevastu on üsna suurt tähelepanu pööratud kaubandusele: hommikuse äripäeva algust märgivad klientidele avanevad poeüksed, samuti on

paljud portreekaadrid filmitud vitriinakende ees seisvatest inimestest. Paralleelselt kohalike argitoimetustega näidatakse ka turismi- kihistust, fotoaparaatide, pisikeste filmikaamerate ning giidiraamatutega varustatud huvireisijaid, vihjates nii vanalinna kui atraktiivse sihtkoha staatusele. Ent Pika tänava tavapärased turismiobjektid – Suurgild, Mustpeade vennaskonna hoone, Püha Vaimu ja Oleviste kirik, Pika jala väravatorn – jäävad filmi esimeses osas pea sootuks kõrvale ning nende juurde jõutakse tavapärasest turistlikust representatsioonilaadist radikaalselt erinevas võtmes alles teises osas. Esialgu piir- dutakse vaid üksikute, pealtnäha juhuslikult kaadrisse sattunud elementidega: näiteks mu- nakivisillutis, mis selles haigutava kanalisat- siooniaugu ning torumeeste tõttu ei mahu “romantiliste tekstuuride” stereotüüpsesse raamistikku; vitriinaknalt peegelduv tänavalatern, mis toob meelde Jacques Tati filmis “Playtime” (1967) Pariisi ikoonobjektide ku- jutamiseks kasutatud võtte; aga ka juba ni- metatud kaader Püha Vaimu kiriku kellast, mis filmi üldises kontekstis omab pigem liht- salt ajanäitaja funktsiooni, ning koguni paaril korral esinev “näpitsprillidega uudishi- mutseja”⁵³ Pikk tn. 23/25 maja räästalt.

Lisaks turistidele kuuluvad ajaviiteorbiidile filmi esimese poole kaks kõige ebatavalisemat kaadrit: peale ülal mainitud murul päevitavat naist kujutava lõigu ka etüüd hoo- viga. Kui esimeses peatub kaamera, mis mui- de libiseb üle katuste ebatavaliselt madalalt,

52 Filmitaaduses mõistetakse mittediegeetilise heli all heli, mille allikas asub väljaspool filmi “ruumi” (nt. meeleolumuusika, diktoritekst), vt. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*. 6th ed. New York: McGraw-Hill, 2001, lk. 305–306, 432.

53 K. Hallas, Jacques Rosenbaumi maneristlik historitsism. – Vana Tallinn IV (VIII). Tallinn: Estopol, 1994, lk. 86.

kaardistavat pilku sugereerimata (kuid siis-ki skopofiilsel moel, nagu nii mõneski teises kaadris), päevitajal justkui juhuslikult, suumides järsult ootamatult leitud dissonantsile, siis hoovi sisenetakse teadlikult ja sihilikult: kaader algab kangialuse sissekäigust ning kulgeb mööda seda siseõue, tehes seejärel seal teravast alumisest rakursist 180-kraadise pöörde, mis haarab soojas päikesepaistes kitsast hoovi embava müürimassiivi robustselt krobelse krohvi ja vahvärgivõrguga kaetud sopilisi seinu. Nostalgilise meeleolu loob ülejäänud äripäevahelide kakofooniaga teravalt kontrasteeruv mängutoosimeleodid, mis ühest küljest annab tunnistust mõnevõrra ilustatud esitlusviisist, seda enam, et õu ise on üllatavalt korrastatud ning kaamera hoidub hoolikalt kõrgusse, jättes kaadrist välja prügikastid jm. “köögipoolt” puudutava. Teisalt viidatakse aga vanalinnale kui kodupaigale, laiendades seega tema keskkonna kasutusviiside diapasooni; samuti leidub selles lõigus ka teatud vihje “mittemidagitegemise” hetkele⁵⁴, mis muide avaldub ka nii mõneski tänaval filmitud portreekaadris ning millel on potentsiaali teisitimõtlemissuure loomiseks.

Filmi esimese poole viimane lõik, kus dünaamiline montaaž, teravad panoraamid ja järsud sissesuupid liiklusmärkidele (sissesõidu keeld, sõidu keeld, kohustuslik sõidusuund) ning agressiivne mootorimürin loovad vastanduse tegeliku olukorra ning keh-testatud reeglite vahel, sest tänav on vaatomata arvukatele keelumärkidele autosid täis, näib asetuvat üsna mitmeplaanilistele tähendusväljadele. Ühelt poolt tundub, et kaadri-rida lõpetav pilt hobusepeaga reljeefist ning sootuks lakanud heli võiks olla irooniline kommentaar 1960. aastail aktualiseerunud debatile vanalinna efektiivse liikluskorralduse küsimuses, mis omakorda paisus vanalinna funktsionaalse ümbermõtestamise diskus-

siooniks ning tema kui terviku säilimise nimel peetud võitluseks. Teisalt aga paistab pealetungivalt intensiivses võtmes esitatud keelumärkide jada ning juhiseid silmanähtavalt eirava tegeliku olukorra vaheline konflikt kandvat ka varjatud vihjeid liikumis- ja mõttevabaduse teemadel, osutades vastuoludele laiemas ühiskondlikus plaanis: ei tohi unustada, et film valmis siiski vahetult enne 1968. aasta sündmusi valitsenud liberaalsemas õhkkonnas, mis andis hingamisruumi ambivalentsematele väljendusviisidele ning teisitimõtlemissuurele.

Filmi teise poole meeleolu ja esituslaad erineb teravalt senisest kujutamiskiisist, vastandudes ühtlasi ka tavapära-tes turistlikes vaatefilmides kinnistunud pildikeelele. Silmapaistvaim on ehk subjektiivse kaamera erakordselt suur osakaal. See väljendub kohe esimestes kaadrites, kus kaamera koogutab Suure Rannavärava all hobuse pea liikumise rütmis munakivisillutise kohal, taustaks kabalöögid; liikumise katkestab ootamatu lask ja ähvardav vaikus. Veidi hiljem, Suurgildi hoone ees tundub nagu miski ründaks operaatorit, lööks ta pikali ja sunniks siis põgene- ma – ründajat jäävad meenutama vaid kummituslikult kajavad sammud. See miski pole kangialuse pimeduses oma ohvrit varitsev kurjategija ega isegi mitte rahutuks muutunud poltergeist. Neis veidrais stseenides kangastub ajaloo paine, mis kimbutab tuttavaid paiku seletamatu võõristusega, rebestab koduse kindlustunde ning purskab pinnale la-destunud saladused. Kui “Tallinna mosaiigi” grotesksed reljeefid vaid vihjasid minevikule, siis siin tungib see täie jõuga peale, sunnib meenutama oma paratamatut ja jätkuvat kohalolu. Lõpukaadrite montaažilõik

54 H. Üprus, Sotsiaalsete, funktsionaalsete ja looduslike iseärasuste osatähtsus Tallinna vanalinna rege-nerimisel. – Ehitus ja Arhitektuur 1974, nr. 1, lk. 22.

raidreljeefidest – kuningas, ülik, raudrüüs ratsanik, pühak –, millele kogu teise poole ulatuses sekundeerivad agressiivselt dünaamilised kaamera- ja montaažimustrid ning tontlik helimaastik, toob üsna selgelt esile mõtte vastuolusid ja võitlust täis ajaloost, viidates ühtlasi, et kõik lahingud pole veel kaugeltki peetud.

Pika tänava arhitektuuri- ja kunstipärandi tipud – Paks Margareeta koos Suure Rannavärvaga, Kolm Õde, Oleviste kirik ja Maarja kabeli kenotaaf, Mustpeade vennaskonna maja ning Suurgildi hoone – kerkivad pimedusest mineviku vaevnähtavate varjudena, mitte päikesevalguses eksponeeritud ja “puhtaks” restaureeritud turismiatraktsioonidena või üheselt määratletud tähendusi kandva näitliku õppematerjalina, ideoloogilis-didaktilise tööriistana. Seletav tekst puudub kogu filmil hoopis ning küsimusi näib jätkuvat rohkem kui vastuseid. Ehk just seetõttu tekitas “Pikk tänav” Tallinnfilmi kunstinõukogus erakordselt elava ja vastaka arutelu, mis kulmineerus mõnevõrra ebaõiglase, kuid siiski igati ettearvatava hinnanguga “teine kategooria”.⁵⁵

Mõistatusliku ajaloo teemat jätkab samuti Lennart Meri käsikirja alusel 1967. aastal Tallinnfilmis valminud 18-minutiline “Tallinna saladused” (rež. Ülo Tambek, op. Andres Sööt), mis kombineerib harjumuspärase objektikollektsiooni ebatavaliste võttenurkade, innovaatilise kaameratöö ning ainulaadse heliribaga, saavutades tõelise “kunstifilmi” traditsioonis sissevaate vanalinna ruumi- ja tekstuurimaastikku. Tekstita ja mustvalgele filmile võetud kompositsioon asetab vanalinnakujundistu kummalisse kõverpeeglistesse, mis vormib tuttavaist elementidest rahutuks tegevalt veidraid konfiguratsioone ning reflekteerib mitmekihilist, ühtaegu määratlematut ja abstraheeritud aegruumi. Selles küll leidub otseseid viited teatud “kesk-

aegsusele”, kuid need ei konkretiseeru turismimaiguliseks väljapanekuks.

Filmi audiovisuaalne rütm põhineb ühelt poolt Andres Söödi omapärasel kaamerakäsitlusel, mida teisalt toetab Anti Marguste minimalistlik, ent väga ekspressiivne muusika. Pikad panoraamid, mis sageli moodustuvad keerukalt sinusoidsetest ja ringlevatest trajektooridest, vahelduvad lühikeste, täpselt kadreeritud staatiliste võtetega; ülirohkest on kasutatud hüplikku ja subjektiivset käsikaamerat, domineerivad suured ja keskplaanid. Montaaž püüab sageli lõikekohti varjata ning pikki panoraame veelgi ulatuslikumatenäidata või mängib kaasa heli ja pildi rütmidele. Noote pikalt hoidev muusika järgib pikade panoraamide mustreid; üksikud tabavalt valitud heliefektid (sammud, ukseprõmm, lennukimürin) loovad ühes subjektiivse kaameraga etüüdilikke narratiivikatkeid.

Esimeses episoodis paljastab piki mustjashalli paekivimüüri libisev ning liikumistempo ja -suuna vaheldustega mängiv kaamera kogu filmi läbivat vormikeelt sätestava dünaamika ning pinnatekstuuride kombinatsiooni. Kohati subjektiivne kaamera hingestab muidu inimitühja keskkonna, asetades keha ruumikogemuse keskmesse; lähivõtted erinevate vanalinnale iseloomulike materjalide pindadest – eelkõige pahlklik mustunud paas, aga ka konarlikud katusekivid ja krobeldised krohvikihid – annavad sellele kogemusele pea kombatava mõõtme, andes tunnistust tundlikust, turistliku pilgu pealiskaudsele kõikehaaravusele ja rustikaalse romantilisuse stereotüüpidele vastanduvast keskkonnakaemusest. Oluline on ka see, et suurema osa filmist moodustavad kaadrid vanalinna perifeeriast (veel varemeis Paks Margareeta, hüljatud Katariina käik, tühi Labo-

⁵⁵ Vt. ERA, f. R-1707, n. 1, s. 942, l. 146–154.

ratooriumi tänav ja dominiiklaste kloostri rohtukasvanud õu), pea määratlematutest kohadest, mis muudab ruumi poolabstraktseks, kuid siiski mitte nimetuks. Selle eest hoolitsevad ühelt poolt kaadrid tuntud turismiatraktsioonidest (Oleviste ja Püha Vaimu kirik, raekoda, Kolm Öde, linnamüüri tornid, Pikk Hermann, Pirita klooster), millele sekundeerivad põgusad kunstiajaloolisi tähtteoseid (nt. “Surmatants” ja Maarja altar, Johannes Ballivi hauakivi ning Pontus de la Gardie ja Sofia Gyllenhielmi sarkofaag) kujutavad lõigud. Ent nendega kõrvuti leidub üsna arvukalt ka muidu harva esinevaid arhitektuuriobjekte (nt. nn. piiskopi maja Vana-Nal turul) ja kunstiesemeid, mille täpne olemus ja tähendus on teksti puudumise tõttu vaid ähmaselt aimatav. Üldjoontes jäävad need trafaretsed ja mõneti ju möödapääsmatudki maamärgid muuga võrreldes selgesse vähemusse, esindades seejuures üsna nappi ja piiratud valikut tavapärasest vaatamisväärsuste nimekirjast. Ootamatud kompositsioonid ja võttenurgad, aga ka keerulised kaameratrajektoordid annavad neile teatud värskuse, mida hilisemad maneerlikud ja maotud kordused pole suutnud jäljendada.

See “muu” toetub peamiselt massiivsete pae-kivimüüride esteetikale, haakudes nii 1960. aastate kultuuriajakirjanduses aktualiseerunud diskussiooniga vanalinna omapära loovatest teguritest, mille üheks keskseks tekstiks oli kahtlemata Helmi Üpruse “Sirbis ja Vasaras” ilmunud pikk artikkel “Vana-Tallinna omapära”.⁵⁶ Üprus rõhutab pae-kivi kui ajaloolise ehitusmaterjali olulist rolli vanalinna keskkonna üldmuljes ning populaarses kuvandis domineeriva gooti stilistika suhtelist teisejärgulisust. Ka “Tallinna saladused” hoidub enamasti keskaegse kujundistu ikoonidest, n.-ö. tühjadest tähistajatest (“gaasilatnrad”, teravkaared jms.), eelistades pae-raskepärast arhailisust. Paksude müüride va-

hele surutud ruum kannab siin ühtlasi teatud intellektuaalse ja hingelise isolatsiooni konnotatsioone; trellitatud aknad toekates kiviseintes toovad lisaks sisse tõenäoliselt üsna sihiliku viite vangistusele, kaotatud vabadusele. Nii mitmeski mõttes balansseerib film kahe kõneviisi piirimail, luues tuttavlikest elementidest ambivalentsete ja vahel sootuks tuunjate tähendustega kooslusi ning lähenedes klišeedele novaatorlikus võtmes. Näiteks viimastes kaadrites, kus kõrgelt üle Pirita kloostri varemete lendab üksik lind, loob ootamatu heliefekt – sihtmärgi poole sööstva (lahingu)lennuki ähvardav mürin – seose, mille ründavale tähendusele pole just raske ajaloost paralleeli leida. Samuti omandab valgete “turistipilvedega”⁵⁷ täidetud taevast ning särav päikesevalgus mustvalgele filmile võetuna ning venivate keelpillihelide taustal plakatliku turistlikkuse asemel piimja toonaalsuse, mis seab “staarhooned” sürraalsesse vaakumisse ja võtab neilt lihtsa üheplaanilise haaratavuse. Sageli torne mööda aeglaselt teravas rakursis alt üles libisev kaamera järgib ühelt poolt moodsa fotograafia võttemustreid, teisalt aga tähistab selle filmi kaamerakäsitluse kontekstis subjektiivset vaatenurka, üsna konkreetse ja keskkonnatundliku inimese kohalolu, mitte massituristi meelituseks konstrueeritud ahvatlevat reklaampala. Niisamuti saab teatud kehalisuse ka muidu distantseeriva ja defineeriva ambitsiooniga *dieu voyeur*’ilik õhuperspektiiv, seda enam, et kõrgetes panoraamsetes kaadrites on sageli “raamina” kasutatud mõnd aknaava või müüripilu, mis positsioneerib vaataja, annab talle n.-ö. reaalse jalgealuse. Inimtühjus ei teeni siin arhitektuuripärandi

⁵⁶ H. Üprus, Vana-Tallinna omapära. – Sirp ja Vasar 3. IX 1963.

⁵⁷ Peeter Linnapi tabav väljend: P. Linnap, Entsüklopeedilised vaated Tallinnale. – Eesti Ekspress. Areen 2. II 2005.

segamatu nautimise eesmärki, vaid sugereerib eraldatuse ja üksijäetuse kummastavat tunnet – justnagu neis imelikes unenägudes, kus avastatakse end ühtäkki maailmas ihuüksiks olevat.

Teisalt loob tühjas linnas uitav subjektiivne kaamera ka luurava Võõra, seletamatu Teise häiriva kohalolu mulje, kulmineerudes filmi kõige ebatavalisemas stseenis, mis leiab aset kitsukestes paekivimüüride vahele pressitud ruumides ja linnamüüri kaitsekäigus ning kujutab muuhulgas kohtumist Tundmatuga, saladuslike, arhailist väljakäiku valvavate raudrüütlite ning tuleaseme lõõris rippuva (poodud?) mehega. Rappuv kaamera märgib olnud aegade tardunud rahu segavat luusijat, näidates teda ahtast tornitrepist üles minevat, raske ukse kriiksudes sõõrjasse ruumi astuvat ning seal ringi vaatavat, seejärel aga ootamatu uksepaugu peale ehmatades mööda kaitsekäiku põgenevat. Siin avaldub filmi pealkirjas sedastatud saladuslikkuse idee kõige otsesemalt, lavastades etüüdina olevikku paratamatult sekkuva mõistatusliku ajaloo müsteeriumi. Ühelt poolt annab see tunnistust vanalinna nägemisest kohaliku ja jätkuva traditsiooni kehastusena ning seega ka kultuurilise iseolemise tugipunktina. Teisalt aga viitab “ajaloo näitelava” kujund selle keskkonna potentsiaalile saada manipuleeritud palja kulissina, mugavalt tõe- ja käepärase dekoratsioonina.

Kokkuvõte

Kommertsialiseeriva turistliku pilgu all taandus vanalinn paljudes vaatefilmides eskapistlikuks ja selektiivseks soovtegelikkuseks, mis vastas ühtaegu nii nõukogude filmikunstis ametlikult kehtestatud kõneviisidele kui ka piiri tagant laenatud turismiturustuse põhialustele. Sidus linnaruum killustus kaleidoskoopiliselt irdseteks vaadetekks, kadreerides stereotüüpilisuseni korratud vaatamisväärsused

monumentaalseiks dekoratsioonideks, monteerides neist võltsilt positiivse illusoorse “teemapargi” ning tsenseerides fassaadidetaguse trööstitu olme. Ruumi kontrolliv ja kaardistatav kaamera ning linnulennuperspektiiv esemestas maastiku fikseeritud ja abstraheeritud pildiks, millelt on eemaldatud kõik vastuolulisuse ja intiimsuse jäljed.

Samas eksisteeris klassikaliste vaatefilmide vormileksika kõrval ka mõnevõrra nihetatud esituslaad, mis küll osaliselt toetus stereotüüpsele objektiringile, kuid lähenes (vana)linnale kogemuslikult sootuks erineval tasandil, kandes elemente 1920. aastail sündinud ja õilmitsenud nn. linnasümfoonia žanrist ning esindades suuremal või vähemal määral tundlikumat, keskkonnaga süvitsi suhestuvat linnakaemust. Neid linataseid iseloomustab väljapaistvalt isikupärane filmikeel, innovaatiline ja kohati ehk eksperimentaalnegi representatsioonilaad, samuti sotsiaalkriitiliselt tundlikum närv, mis annab alust osutada teatud kultuurilise eristumise ambitsioonile. Vastupidiselt klassikalistele vaatefilmidele, mis pakendavad pärandi õõnsad koorikud klantsivasse turismitselfoani, sugereerivad “Pikk tänav”, “Tallinna mosaiik” ja “Tallinna saladused” ühel või teisel moel ajaloo kummastav-häirivat olevikku sekkumist, osutades nii vanalinnaga seotud tähenduslikele dissonantsidele ning täites selle kujundistu hulga vastamata küsimuste ning krüptiliste mõistukõnedega.

Tourist Escapism and Symphonic Variations: The Old Town of Tallinn in the scenics of the 1960s and 1970s

Summary

In Soviet Estonian culture of the 1960s and 1970s there emerged a widespread interest in the imagery and theme of the old town of Tallinn, which expressed itself in both academic and popular discourses, and in both visual and textual cultures. The media discussion, having originally sprung from the preservation and restoration movement quickly caught the attention of the local intelligentsia and soon carried overtones of a latent national resistance. The latter set the unique historic environment of the old town in opposition to the official architectural paradigm of modernism which neutralised local differences; and so this interest formed a bridge to the local tradition across the cultural rift opened up by the Soviet occupation. However, this desire for difference was reduced by a wave of general obsession with the Middle Ages to a romantic-nostalgic retro-image – the so-called ‘fashion of the old town’, which equated the Middle Ages with the old town of Tallinn and generated an explosion of Gothic or ‘archaic’ imagery distributed via the applied arts, interior design and a number of scenic, feature, documentary and concert films.¹ The European imagery of the medieval old town was added to the cultural mix of the Soviet Union both as the actual city space and as its representations. This process replaced the old meanings and functions with new ones and pressed an everyday space into a frozen and consumerist collection of different objects. The old town was used as part of the image of progress in the Soviet Union, i.e. that image which was constructed according to the rules of the Western ‘society of spectacle’ in order to

enhance the tourist industry and the influx of hard currency to minimise the growing foreign debt of the Soviet Union. ‘Westernness’, in its turn, started to function as a mechanism both adapting and in opposition to the socialist reality.

The current article concentrates on representations of the Old Town of Tallinn in four Estonian scenics: ‘Toompea’ (dir. Valeri Blinov, Eesti Telefilm, 1977), ‘The Mosaic of Tallinn’ (‘Tallinna mosaiik’, dir. Andrei Dobrovolski, Tallinnfilm, 1967), ‘Pikk Street’ (‘Pikk tänav’, dir. Hans Roosipuu, Tallinnfilm, 1966) and ‘The Secrets of Tallinn’ (‘Tallinna saladused’, dir. Ülo Tambek, Tallinnfilm, 1967).²

1 See, e.g., E. Näripea, *Medieval Socialist Realism: Representations of Tallinn Old Town in Soviet Estonian Feature Films, 1969–1972*. – Koht ja paik / Place and Location. *Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics* 2004, no. IV, pp. 121–144; E. Näripea, *Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstimis 1960.–1970. aastail*. MA thesis. Estonian Academy of Arts, Institute of Art History, 2005.

2 During the Soviet period approximately 40 scenic films showing the Old Town of Tallinn were produced. These can be divided into the following groups. Firstly, throughout the whole Soviet period, various ‘audio-visual albums’ introducing the Estonian Soviet Socialist Republic were made – their structure, choice of objects and even the titles were similar to the print analogues which were published at the same time and in which the Old Town of Tallinn is just one object of interest among many. The second group consists of films in which the Old Town played a more significant part than representations of new, Soviet parts of the town, and images of contemporary industry, education and entertainment. Many films of this category were commissioned from the studio Tallinnfilm in order to be distributed outside the USSR. This was especially the case beginning with the late 1960s and early 1970s, when preparations for the 1980 Moscow Olympic Games began. There are also a number of scenics which concentrate only on the Old Town, or even on some of its areas or monuments. See: E. Näripea, *Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstimis 1960.–1970. aastail*, pp. 44–50.

Since the levers of the tourist industry play an extremely important role in the production of scenics, I will analyse the effects of the so-called tourist gaze on urban representations using the writings of John Urry and other theorists of tourism, and then proceed to a close reading of the films themselves. Theories of the tourist gaze seem to be related to the official language of the post-second-world-war Soviet film industry and, more specifically, with cinematographic representations of the Old Town of Tallinn. Also, I will deal with specific technical devices, formal apparatus and styles used in tourist representations, thus relying upon traditions of the scenic as a genre essentially in the service of tourist industry.

The notion of 'tourist gaze',³ introduced by sociologist of tourism John Urry, does not refer merely to a curious viewing on the part of the traveller, but has – due to the phenomenological approaches – become the signifier of a concrete universal perception which is, according to many authors, a dominant way of relating to the surrounding environment during the second half of the 20th century.⁴

Writing about the paradigmatic shift in Soviet cinema which occurred toward the end of the 1920s and during the early 1930s, Emma Widdis has claimed that Stalinist film, based on the dogmas of socialist realism, brought with it new attitudes towards the representation of landscape. Decentralised and fragmentary experience of space – the quintessential use of which may be found in Dziga Vertov's 1929 film 'Man with a Movie Camera' ('Человек с киноаппаратом') – was substituted by rigid, hierarchical and objectified landscapes, thus testifying 'the emergence of what might be called a "tourist gaze"'.⁵ The exploration of territory was replaced by its appropriation (*освоение*), the discovery of new lands gave way to travel as

entertainment, thus changing the world of new experiences into a decorative, centralised view.⁶ Consequently, certain kinds of tourism – e.g., the colonisation of time and space – became an essential aspect of the ideology of socialist realism. Although the dogmatic inflexibility of socialist realism decreased under the conditions of Khrushchev's thaw, the canons established during the 1930s were never entirely abolished: they gained further strength during Brezhnev's regime and expressed themselves especially clearly in those areas of official cultural production which were designated for the outside world, beyond the iron bars.

By comparison, the numerous scenics of Tallinn's Old Town and Western travel advertisements use a surprisingly similar visual language. Perhaps the most illustrative in this respect is the construction of a detached, illusionist, escapist and selective ideal reality out of the everyday life and practices – both in the social and environmental spheres. In both cases, disjointed ideal shots were selected from continuous actual life in order to convince the consumers of these images that somewhere there exists a reality which is better, more honorable and more beautiful than their everyday world.

In this process of creating touristic ideal realities and kaleidoscopic worlds of pictures, i.e. in the process of the 'symbolic transformation of reality', the city space is fragmented

3 J. Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage, 1990.

4 See, e.g., J. Urry, *The Tourist Gaze*, p. 82.

5 E. Widdis, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven, London: Yale University Press, 2003, p. 139.

6 E. Widdis, *Visions of a New Land*, pp. 139–140.

into detached views⁷ – into pieces which are often connected to one another by images of the historical monuments that signify officially determined collective identities.

The tourist gaze imagines the city through the mechanical reproduction of these chosen monuments as simplified, stereotypical and homogenous⁸ – imagery which reduces the complex interplay of experiences into ‘an easily managed and marketable set of appearances’.

Touristic visuals are characterised by a series of stylistic devices amongst which the most important ones are related to photographic/cinematic technique (e.g., the choice of camera angle, the distance from the object, camera movement and the duration of a shot). The central element of the formal lexicon of many scenics is a camera panning slowly over the roofscape of the city or its silhouette, producing magnificent panoramic views.

As such movements are often accompanied by the high camera angle, they create an impression of the ‘master gaze’, mapping and controlling the environment: its look suggests a sense of ownership, thus exploiting and objectifying the represented landscape. A bird’s eye view which again carries the mapping, ordering, abstracting and controlling gaze is also quite common. Besides panoramic and bird’s eye views, the structure of scenics was determined by series of static shots reminiscent of postcards; these were often compiled into longer segments or, in more extreme cases, even into an extended film. From the end of the 1960s, such shots were often composed on the basis of modern racourse photography, showing the landmarks of the old town from sharp and upward angles.

A fairly typical example of touristic scenics is ‘Toompea’, a 10-minute film produced

by Tallinnfilm in 1977. Its infamous subtitles combining Cyrillic and Gothic scripts, together with a Russian-language soundtrack, suggest that the film was initially addressed to potential tourists from other republics of the Soviet Union. The title reveals the subject of the film – to introduce the architectural environment and major landmarks of the upper town of Old Tallinn, Toompea.

Besides the traditional formal language of the scenics there existed also a somewhat unusual mode of representation which was partially based on the choice of stereotypical objects and yet still approached the (old) town from a very different, experientially grounded point of view. This mode made use of certain elements from the genre of the city symphony, which was born and peaked during the 1920s, and represented a more sensitive, context-based approach to the cityscape. These films are characterised by idiosyncratic filmic language, innovative and sometimes even experimental modes of representation, and also by a more socially critical point of view which may indicate an ambition to differentiate it from other cultural productions. In contrast to classic scenics which wrap the empty forms of historical heritage into glamorous touristic

7 J. Urry, *Sensing the City. – The Tourist City*. Eds. D. R. Judd, S. S. Fainstein. New Haven, London: Yale University Press, 1999, p. 78.

8 See P. C. Albers, W. R. James, *Travel Photography: A Methodological Approach. – Annals of Tourism Research* 1988, Vol. 15, pp. 153–154; N. Wang, *Tourism and Modernity: A Sociological Analysis*. Amsterdam: Pergamon, 2000, pp. 153–154. Although Albers and James concentrate on ethnographic representations in travel photography, their concepts of ‘homogenization’ and ‘de-contextualization’ are applicable to touristic representation at large. By homogenisation they mean the creation of visual stereotypes on the basis of certain dominant cultural models; de-contextualisation is closely related to the former and implies the fact that representations lack the signs of concrete experiential and historical circumstances.

paper, films such as 'Pikk Street', 'The Mosaic of Tallinn' and 'The Secrets of Tallinn' suggest that history interferes with the present in surprising ways. Thus they highlight significant dissonances in the imagery of the old town, and present it as a domain of unanswered questions and cryptic allegorical speech.

Translated by Katrin Kivimaa
Proof-read by Justin Ions