

6 (2021)

Philologia Estonica

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

SIIRDEAJASTU KULTUURIMUUTUSED

*Cultural Changes of
the Transition Period*

Tallinna Ülikooli Kirjastus
Tallinn 2021

Philologia Estonica Tallinnensis 6 (2021)
Siirdeajastu kultuurimuutused
Cultural Changes of the Transition Period

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

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

Peatoimetaja: Reili Argus
Toimetajad: Luule Epner, Piret Viies
Ingliseelsete tekstide keeleteoimetaja: Janusz Peters
Kaanefoto: Roman Nogin (Shutterstock)

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

Autoriõigus: Tallinna Ülikooli Kirjastus ja autorid, 2021

ISSN 2504-6616 (trükis)
ISSN 2504-6624 (võrguväljaanne)

Tallinna Ülikooli Kirjastus
Narva mnt 25
10120 Tallinn
www.tlupress.com

Trükk: Grano Digital

SISUKORD

Luule Epner, Piret Viires

Siirdeaajastu kultuurimuutused. 5

Aigi Heero

Siirdeaegsed valupunktid kirjandusteoste peeglis:

Gohar Markosjan-Käsperi romaanid „Penelopa“

ja „Elena“ 13

Pain points of the transition era in the mirror of literary

works: Gohar Markosjan-Käsper's novels „Penelopa“

and „Elena“ 35

Piret Viires

Eesti punkluule ja siirdeaajastu algus 36

Estonian punk poetry and the beginning of the transition

period 52

Triin van Doorslaer

Tõlkekirjanduse vahendamisest ja vastuvõtust Eestis

aastatel 1990–2000 saksakeelse kirjanduse näitel 53

Mediation and reception of translated literature in Estonia

between 1990–2000 with reference to German literature. 74

Maris Sõrmus, Suliko Liiv

Looduse-kultuuri ökokriitiline ümbermõtestamine

Andrus Kivirähki ja Monique Roffey teoste näitel 75

Ecocritical rethinking of nature-culture on the example

of Andrus Kivirähk's and Monique Roffey's works 97

Mari Laaniste

Lehekoomiks 1990. aastate Eestis 98

Newspaper comic strips in Estonia during the 1990s 122

Liis Kibuspuu

Suudlusest süütuse kaotuseni: Eesti <i>performance</i> 'i-kunstnike esimesed esinemised Soomes ja nende kajastused sealse trükimeedias.	124
<i>From the Kiss to the Loss of Innocence: the first appearances of Estonian performance artists in the west and their reviews in the Finnish print media</i>	144

Raivo Kelomees

Sillad ja konfliktid ida-lääne kunstiteljel: Ida-Euroopa kui „lähedase Teise“ kodustamine 1990. aastatel.	145
<i>Bridges and conflicts on the Eastern-Western art axis: the domestication of Eastern Europe as „close Other“ in the 1990s</i>	161

SIIRDEAJASTU KULTUURIMUUTUSED¹

Luule Epner, Piret Viires

Siinse teemanumbri eesmärk on kaardistada eesti kultuuris siirdeajastul toimunud muutusi. Teemanumbri kontekstis tähistab siirdeajastu mõiste perioodi, mis algas sotsialistliku süsteemi lagunemisega Ida- ja Kesk-Euroopas 20. sajandi lõpul ning kätkes põhjanevaid muutusi ühiskonna kõigil tasanditel: poliitikas (üleminek autokraatlikust režiimist demokraatlikku kodanikuühiskonda), majanduses (üleminek plaanimajandusest turumajandusse), kultuuris, argielus jne. Selle perioodi kultuur ehk siirdekultuur on samuti üleminekulist laadi: siin põimuvad ja põrkuvad keerukal moel vanad, sotsialismiaegsed, ning uued, lääne kultuurist mõjutatud väärtused, identiteedid, arusaamad, sümbolid jm.

Alates millenniumivahetusest on sotsioloogid hakanud eristama siiret kitsamas ja laiemas tähenduses. Kui esimene hõlmab post-sotsialistlike riikide üleminekut turumajandusse ja liberaalsesse demokraatiasse, siis viimane märgib sügavaid sotsiaalseid ja kultuurilisi muutusi, mis võivad võtta aastakümneid aega (Lauristin *et al.* 2017: 1). Teemanumbri artiklid võtavad fookusesse esimese, kiirete muutuste perioodi. Selle sümboolseks algustähiseks peetakse tavaliselt Berliini müüri langemist 1989. aasta sügisel, kuid Balti riikides said muutused alguse mõnevõrra varem, kui Mihhail Gorbatšovi perestroika ja avalikustamise poliitika mõjul tasahaaval liberaliseeruv režiim võimaldas tuua senised tabuteemad avalikesse arutelu- desse ning ilmutada poliitilist aktiivsust. Niisiis algas siirdeajastu 1980. aastate teisel poolel, veel nõukogude korra kehtides. Esimese, poliitilise läbimurde faasi alguseks võib pidada nn fosforiidisõja puhkemist 1987. aastal, lõpule jõudis see Eesti taasiseseisvumisega

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

1991. aastal. Seevastu siirdeprotsesside lõppu on keerulisem määratleda. Iseseisva postsotsialistliku Eesti arengut on sotsioloogid periodiseerinud järgmiselt: uue riikliku korralduse rajamine 1991–1995; majanduslik stabiliseerumine 1995–1999; eurointegratsioon ja arengukriis 1999–2004; kitsamas tähenduses siirde lõpp-punktiks peetakse Eesti ühinemist Euroopa Liiduga 2004. aastal (Lauristin, Vihalemm 2017). Kultuuriprotsesside seisukohast on siirde aktiivseimaks ajajärguks 1990. aastad (koos eelneva kümnendivahetusega), mil nõukogudeaegse kultuurisüsteemi kokkuvarisemisele järgnesid dramaatilised muutused nii institutsioonide toimimises kui ka kultuuriloomes; need olid omakorda mõjutatud põhjalikest ümberkorraldustest poliitika ja majanduse vallas (Lauristin 2012: 13). 1990. aastate lõpul hakkas uus kultuurisituatsioon stabiliseeruma ning 21. sajandi algul asendus siirdekultuur kaasaegse võrguühiskonna hilismodernse kultuurimustriga, mida mõjutavad juba globaalsed, tehnoloogiaga seotud nihked ja suundumused (Lauristin 2012: 13–14).

Siirdeajastule on iseloomulik, et muutused eri valdkondades toimuvad erinevas tempos ja rütmis, seega ei pruugi need olla omavahel sünkroonis ega sujuvalt seostuda. Kui institutsionaalset süsteemi reformida või uut tehnoloogiat juurutada saab kiiresti, siis inimeste väärtushoiakute ja mõttemallide teisenemine on pikemaajaline protsess. Kultuuri on peetud võrdlemisi inertseks valdkonnaks, kus muutused kalduvad olema pigem aeglased, sest kultuuriline järjepidevus on üldiselt väärtustatud ning tähtsat rolli mängivad traditsioonid. Ka Eesti siirdeajastul on sotsioloogide väitel uue kultuurilise identiteedi kujunemine olnud kõige põhilisem, ent ka kõige aeglasem protsess (Lauristin *et al.* 2017: 3). Samuti on kultuur eriti tundlik kiiretest ja radikaalsetest sotsiaalsetest muutustest põhjustatud traumade suhtes, mis peegelduvad kinnistunud väärtuste ja normide, mustrite ja reeglite, ootuste, uskumuste, sümbolsete tähenduste, diskursuste jms vallas (Sztompka 2004: 161–162). Seniste reeglite toimimast lakkamine ja institutsionaalse süsteemi lagunemine – rääkimata rahalistest raskustest, mida tingis

majanduspoliitiline šokiteraapia – mõjusid eriti 1990ndate alguses traumeerivalt ka Eesti kultuurile.

Ometi ei saa eespoolseid väiteid absolutiseerida. Kultuuriprotsesside üldise aegluse taustal leidis eesti kunstides aset ka väga kiireid ja teravaid muutusi ning sotsiaalsetele traumadele reageeriti uuendustega nii kunstipraktikates kui ka esteetikas. Pigem väärib rõhutamist siirdekultuuri dünaamilisus, mis kätkeb mõistagi ebaühtlust muutuste tempos ning arengute asünkroonsust. Nõukogudeaegsete kunstiinstitutsioonide reformid, nende kaotamine ja uute loomine, muutused kultuuripoliitikas, tsensuuri lõppemisega võimaldatud ideede vaba ringlus, uute praktikate levik ja esteetilised uuendused mõjutasid vastastikku üksteist ning kujundasid ühtaegu ümber eri kunstide vahelisi suhteid. Nii oli möödunud sajandi viimane kümnend kokkuvõttes väga intensiivne ajajärk, mil kunstides võeti omaks uusi mõtteviise, katsetati uute esteetikatega ja kombati piire.

Siirdekultuurile on tunnuslik eripärane ajataju: aeg on sündmustest tihe ning samas vastuoludest pingestatud. Michael D. Kennedy (2002: 105) väitel on on siirde võtmeprobleemiks aja teljel suhtumine minevikku ning küsimus mineviku pärandist tulevikule. Postsotsialistlik kultuur toetub suurel määral vana elukorralduse kokkuvarisemise kujutelmale, püüab minevikku hüljata (Kennedy 2002: 14) ning kultiveerib „eutoopilist utoopiat“, mis põhineb sellel, mis kusagil mujal juba eksisteerib (Kennedy 2002: 116). Tõepoolest, kui aja teljel püüeldi tulevikku, mis põhjalikult erineks sotsialistlikust minevikust, siis ruumi teljel pöörduti idast läände, orienteerudes eeskätt lääne kultuurimudelitele ja -mustritele.

Eesti siirdeprotsessides kujunevat uut identiteeti võib vaadelda kultuurilises mõttes läänestumisena (Lauristin *et al.* 2017: 3), kuid täpsemini saab kõnelda n-ö tagasipöördumisest läände, kuna Balti riigid kuulusid enne Nõukogude okupatsiooni lääne kultuuriareali. Kõnekal viisil on näiteks Eesti siiret käsitleva artiklikogumiku pealkiri „Return to the Western World: Cultural and Political Perspectives on the Estonian Post-Communist Transition“ (1997).

Läänestumist peetakse siirdeprotsesside kõige olulisemaks süsteemseks aspektiks (Lauristin 1997: 31). Tasub toonitada, et Eestis kergendasid siirdeajastu traumadega toimetulekut olemasolevad kultuurilised ressursid – kaasa aitasid nõukogude ajal (taas)tekkinud kontaktid läänemaailmaga (Soome televisiooni roll on siin märkimist väärt) ning kollektiivses mälus säilinud ettekujutused elust sõjaeelses iseseisvas riigis. Uuenduste tarbeks võeti üle ja kohandati ideid erinevatest (lääne) kultuurikontekstidest ja ajastutest, muu hulgas eesti kultuuri nõukogude-eelsetest traditsioonidest. Kokkusobimatud kultuuriloorikad – hääbuvad kultuurinormid nõukogude ajast, kiirendatud korras ülevõetavad ideed ja vormid läänest, nostalgiline suhe eesti traditsiooniga – pingestasid 1990ndate kultuuriruumi. Vastuolud ja pinged tõid kaasa kultuuriloomes killustumise, kuid sellest dünaamikast sündisid ka uued praktikad ja uued, tihti hübriidsed kunstivormid. Siirdeprotsesside tulemusena muutus kogu kultuurisituatsioon. Rein Raua järeltus Ida-Euroopa postsotsialistliku visuaalkunsti arengu kohta kehtib üldjoontes ka teiste kunstialade kohta: kui heita pilk üleminekuprotsessi algusele ja lõpule, näeme kaht täiesti erinevat, omavahel kokkusobimatut süsteemi (Raud 2018: 274).

Eesti kunstivaldkondadele olid 1990. aastad paljutahkne, dünaamiline, paljuski keeruline aeg. Siirdeajastul toimunud muutusi on seni uuritud ebaühtlaselt. Kirjanduse vallas on kokkuvõtteid ja üldistusi tehtud uuemates kirjanduslugudes: eesti autorite „Eesti kirjanduslugu“ (2001) ja samaaegne mõttevahetus 1990ndate kirjandusest ajakirjas Looming (1999–2001) ning väljastvaataja perspektiivist Cornelius Hasselblatti „Eesti kirjanduse ajalugu“ (saksa keeles 2006, eesti keeles 2016). Kunstiteadlastel on ette näidata kogumik „Ülbed üheksakümnendad: Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis“ (2001), mis ilmus 2001. aasta jaanuaris toimunud rahvusvahelise konverentsi puhul; sama perioodi hõlmav „Eesti kunsti ajaloo“ 7. köide (koostaja ja toimetaja Virve Sarapik) on veel kirjutamisel. Teatris toimunud kirjeldab ülevaatlikult Jaak Rähesoo „Eesti teater. Ülevaateos. 1“ (2011), millele pakub

täiendust artiklikogumik „Vaateid eesti nüüdisteatril“ (2016). Terviklikku ülevaadet siirdeajastu kultuurimuutustest, mis seni puudub, püüab luua Eesti Teadusagentuuri rahastatav, mitme ülikooli teadlasi koondav interdistsiplinaarne uurimisprojekt „Eesti siirdekultuuri arengumustrid (1986–1998)“, millega on seotud ka osa siinse teemanumbri artikleid.

Teemanumbri avab kirjandusteadlase **Aigi Heero** artikkel „Siirdeaegsed valupunktid kirjandusteoste peeglis: Gohar Markosjan-Käsperi romaanid „Penelopa“ ja „Elena““, kus vaadeldakse vene keeles kirjutanud armeenia-eesti kirjaniku Gohar Markosjan-Käsperi romaane „Penelopa“ (1998) ja „Elena“ (2000). Romaanid käsitlevad siirdeaega ja artiklis analüüsitakse, kuidas ja milliste võtete abil kujutatakse neis ajaloolisi sündmusi ning toonast argielu Eestis ja Armeenias. Artikkel näitab, kuidas kirjeldades nn kohalikku ajalugu universaalsete, rahvusvaheliselt levinud motiivide abil, mõtestatakse samal ajal nõukogude aja pärandit ning ühest ühiskonnast teise ülemineku kohati traumaatilist kogemust.

Kirjandusuuriija **Piret Viires** vaatleb artiklis „Eesti punkluule ja siirdeajastu algus“ eesti punkluulet, mis arenes 1980. aastate lõpus kiiresti subkultuursest nišifenomenist poliitiliselt angažeeritud isamaaliseks protestikirjanduseks. Samal ajal sisenes punkluule ka jõuliselt eesti kirjanduskaanonisse, tuues kirjandusse uued võtted ja jooned ning olles 1990. aastate kirjandusmurrangute eelkäijaks. Artiklis näidatakse, et kui punkluule poliitiline angažeeritus jääb laulva revolutsiooni perioodi, siis eesti kirjanduskaanonisse on punkluule end kinnistanud.

Tõlkeuuriija **Triin van Doorslaeri** artikkel „Tõlkekirjanduse vahendamisest ja vastuvõtust Eestis aastatel 1990–2000 saksakeelse kirjanduse näitel“ vaatleb saksakeelse tõlkekirjanduse olukorda Eestis aastatel 1990–2000 ning arutleb selle üle, kui palju aitavad tõlkija, tõlke kommenteerija, kirjastaja, lugeja ja tõlke arvustaja kaasa tõlketeksti spetsiifika hoidmisele. Lisaks antakse ülevaade sellest, kuidas muutus saksakeelse kirjanduse kirjastamine, vahendamine ja vastuvõtt siirdeajastu Eestis.

Kirjandusuurijate **Maris Sõrmuse** ja **Suliko Liivi** „Looduse-kultuuri ökokriitiline ümbermõtestamine Andrus Kivirähki ja Monique Roffey teoste näitel“ toetub materiaalse ökokriitika ideedele, mis jõudsid Eestisse 1990. aastatel. Rakendades uusi kontseptsioone, nagu looduse agentsus, looduskultuurilisus, transkorporealsus jm, analüüsivad autorid võrdlevalt looduse ja kultuuri suhte kujutamist briti-kariibi kirjaniku Monique Roffey romaani-des „Sun Dog“ (2002) ja „The White Woman on the Green Bicycle“ (2009) ning Andrus Kivirähki romaanis „Mees, kes teadis ussisõnu“ (2007). Artikli autorid näitavad, kuidas mõlemad kirjanikud ületavad looduse ja kultuuri jäiga vastanduse ning toovad selle asemel esile looduse toimimisjõu ja kultuuri ning looduse sulandumise.

Kunstiteadlase ja filmiuurija **Mari Laaniste** artikkel „Lehekoomiks 1990. aastate Eestis“ annab ülevaate ajakirjandusbuumist siirdeaja Eestis ning laiema kultuurilise teisenemise osana tekkinud ajalehekoomiksitest. Artiklis näidatakse, kuidas moodsa ja läänelikuna tajutud formaat tõrjus leheveergudelt kõrvale varem menuka karikatuuri ning mõned uutest lehekoomiksisarjadest saavutasid suure populaarsuse. Samas, 1990. aastate teises pooles, kui trükimeedia-maastik stabiliseerus, hakkas lehekoomiksiline erinevatel põhjustel vaibuma ja kohalik materjal asendati enamjaolt tõlkekoomiksiga. Artiklis sedastatakse, et 1990. aastate koomiksipärandist avaldatakse praegu ajalehtedes jätkuvalt vaid üksikuid sarju. Siirdejastu robustne, kohati vulgaarne ja transgressiivne koomiksilaad on ajakirjandusest kadunud ning asendunud rahvusvaheliste sündikaatide levitatud leebemate ja meelelahutuslike importkoomiksitega.

Teemanumbri lõpetavad kunstivaldkonda käsitlevad artiklid, mille fookuses on ida ja lääne suhted siirdeajastul. Kunstiuurija **Liis Kibuspuu** „Suudlusest süütuse kaotuseni: Eesti *performance*’i-kunstnike esimesed esinemised Soomes ja nende kajastused seelses trükimeedias“ eritleb Eesti tegevuskunstnike Siim-Tanel Annuse ja Raoul Kurvitza esmakohatumisi läänega 1980. aastate lõpus ning nende *performance*’ite retseptsiooni Soome kunstikriitikas. Perioodi raamistavad metafoorid „suudlus“ ja „süütuse kaotus“ markeerivad

perestroika-aegse *performance*'i-kunsti üleminekut siirusest illusioonivabasse hoiakusse, mida mõjutasid pinged ja vastuolud, mis ilmnesisid kokkupuutel lääne kunstimõistmisega. Artiklis uuritakse, kuidas suhestusid lääne publiku ootused kunstnike kavatsustega, ning arutletakse poliitiliste ja universaalsete tõlgendusvõimaluste üle.

Kunstiteadlane **Raivo Kelomees** vaatlleb artiklis „Sillad ja konfliktid ida-lääne kunstiteljel: Ida-Euroopa kui „lähedase Teise“ kodustamine 1990. aastatel“ ida-lääne dialoogi siirdeajastul kolme juhtumi näitel. Ta kirjeldab ja analüüsib rahvusvahelise kunsti-alase meililisti Syndicate lagunemist, Oleg Kuliku etteastest puhkenud konflikti Stockholmis toimunud näitusel „Interpol – a global network from Stockholm and Moscow“ (1996) ning Peeter Linnapi näitust „Le Top 50“ (1994). Artikkel toob esile lääne ja ida kontaktide keerukuse ning vastuolulisuse, Ida-Euroopa käsitamise „lähedase Teisena“ ning ka olukorra muutumise 21. sajandil.

Ehkki siirdeperioodi kitsamas tähenduses võib arvata lõppenuks 21. sajandi alguses, kui Eesti liitus Euroopa Liidu ja NATO-ga, ei ole muutuste protsess mõistagi lakanud. Nagu eespool osutatud, tähistab siire laiemas tähenduses ühiskonnas, inimeste mõtteviisis, väärtushoiakutes jm pikema aja jooksul toimuvaid nihkeid, ning selles mõttes ei ole siirdeajastu veel lõpule jõudnud.

KIRJANDUS

- Kennedy, Michael D. 2002. *Cultural Formations of Postcommunism: Emancipation, Transition, Nation, and War*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lauristin, Marju 1997. *Contexts of Transition. – Return to the Western World: Cultural and Political Perspectives on the Estonian Post-Communist Transition*. Eds. Marju Lauristin *et al.* Tartu: Tartu University Press, 25–40.
- Lauristin, Marju 2012. *Eestlaste kultuurisuhte muutused liikumisel siirdeühiskonnast võrguühiskonda. – Nullindate kultuur I: teise laine tulemine*. Koost. Aili Aarelaid-Tart. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 13–43.

- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter; Kalmus, Veronika; Keller, Margit; Kiisel, Maie; Masso, Anu; Opermann, Signe; Seppel, Külliki; Vihalemm, Triin 2017. Teoreetiline hoovõtt: ühiskond ja elavik. – Eesti ühiskond kiirenevas ajas. Uuringu „Mina. Maailm. Meedia“ 2002–2014 tulemused. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1–23.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter 2017. Eesti tee stagnaajast tänapäeva: sotsiaalteaduslik vaade kolme aastakümne arengutele. – Eesti ühiskond kiirenevas ajas. Uuringu „Mina. Maailm. Meedia“ 2002–2014 tulemused. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 61–95.
- Raud, Rein 2018. Tähenduste keeris: tervikliku kultuuriteooria visand. Tlk Anne Lange. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Sztompka, Piotr 2004. The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies. – Cultural Trauma and Collective Identity. Eds. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka. Berkeley: University of California Press, 153–195.

SIIRDEAEGSED VALUPUNKTID KIRJANDUSTEOSTE PEEGLIS: GOHAR MARKOSJAN-KÄSPERI ROMAANID „PENELOPA“ JA „ELENA“

Aigi Heero

Tallinna Ülikool

Ülevaade. Gohar Markosjan-Käsper (1949–2015) on armeenia-eesti kirjanik, kes kirjutas vene keeles ja keda loetakse seetõttu üldiselt eesti venekeelse kirjanduse esindajate hulka. Tema romaanid „Penelopa“ (1998) ja „Elena“ (2000) käsitlevad siirdeaega, mil NSV Liit lakkas eksisteerimast ning algas uutel, turumajanduslikel väärtustel põhineva ühiskonna ülesehitamise aeg. Käesolev uurimus analüüsib, kuidas ja milliste võtete abil kujutatakse nendes romaanides siirdeaegseid ajaloolisi sündmusi ja toonast argielu Eestis ning Armeenias. Analüüsis toetutakse ühelt poolt sotskolonialismi, teiselt poolt mälu-uuringute ja kollektiivse mälu teoreetilisele mõistestikule. Artikkel näitab, kuidas kirjeldades nn kohalikku ajalugu universaalsete, rahvusvaheliselt levinud motiivide abil, mõtestatakse samal ajal nõukogude aja pärandit ning ühest ühiskonnast teise ülemineku kohati traumaatilist kogemust.¹

Võttesõnad: Gohar Markosjan-Käsper, Eesti, Armeenia, lähiajalugu, nõukogude aeg, kollektiivne mälu, siirdeaeg, eesti venekeelne kirjandus

¹ Käesolev artikkel on osa projektist „Translating Memories: The Eastern European Past in the Global Arena“, mida on rahastatud Euroopa Teadusnõukogu (ERC) Euroopa Liidu teadusuuringute ja innovatsiooni raamprogrammi „Horisont 2020“ raames (toetusleping nr 853385).

Sissejuhatuseks

NSV Liidu ja laiemalt kogu sotsialistliku bloki majanduslik allakäik ja võimetus 1980. aastatel üles kerkinud kriisi ohjata ning mitteparteiliste kodanikuühenduste teke neis riikides viisid üha suuremate ühiskondlike pingeteni, mis tipnesid revolutsioonilise iseloomuga üleminekutes ühelt ühiskonnakorralt teisele aastatel 1989–1991 (Gehler 2016: 46–51). Niinimetatud siiret, mil lagunes nõukogude võim ja taaskehtestati iseseisvad rahvusriigid, on iseloomustatud kui radikaalsete poliitiliste, majanduslike, sotsiaalsete ja kultuuriliste muudatuste ning nendega paratamatult kaasnevate kollektiivsete traumaatiliste kogemuste aega (Sztompka 2004: 162–166). Kahe protsessi üheaegne elluviimine, ehk demokraatliku ühiskonna ülesehitamine ning samaaegselt turumajandusliku süsteemi kehtestamine kulges keeruliste sotsiaalsete ja majanduslike probleemide saatel ja osutus paljudele valulikuks (Gehler 2016: 53). Ka Eestis järgnes laulva revolutsiooni aegsele tulevikuoptimismile segaduste ja turumajanduslikku reaalsusesse jõudmise aeg. On selge, et oli neid inimesi, kes läbisid selle perioodi edukalt, kui ka neid, kes jäid kaotajate poolele (Jõe 2002: 48–57).

Siirdeaja fenomeni on Eestis seni pigem käsitletud eestlaste vaatepunktist, nt kontekstualiseerides seda suhtes 19. sajandi rahvusliku ärkamisajaga (Ruutsoo 2002: 2–3) või väärtustades muusikalist rahvakultuuri ning selle jõudu (Šmidchens 2013, Brüggemann 2015) ja esile tõstes väikerahva vabadusliikumise kangelaslikkust ning demokraatlikku iseloomu olukorras, kus emakeelne kultuur on ohus. Pigem vähe uuritud on aga vaatenurka, kuidas kogesid seda aega inimesed, kes ei kuulunud eestikeelse enamuse hulka. Andu Rämmer (2017: 81) näitab, et eestlased tulid siirdega paremini toime, sest nende käsutuses olid sobilikud sümbolilised ressursid (mälestused kunagisest sõjaelsest ühiskonnast, paremad teadmised välismaailmast, parem võõrkeelteoskus). Enamuses sisserändajatest ja nende järeltulijatest kujunenud venekeelsel kogukonnal, kes moodustas 1989. aastal 36% rahvastikust (Katus, Puur, Pöldma 2002:

53–60) selliseid ressursse kasutada ei olnud. Seetõttu on mõistetak, et nende nägemus siirdeajast ning selle probleemistikust kujunes eestlaste omast vägagi erinevaks.

Käesolev artikkel keskendub autorile, kelle teostes mängib siirdeaeg olulist rolli. Gohar Markosjan-Käsper (1949–2015) on Jerevanist pärit armeenia-eesti kirjanik. Ta õppis meditsiini ja töötas mitmeid aastaid arstina, ent juba alates varasest noorusest kirjutas ta ka luuletusi ning proosat. 1990. aastal abiellus ta eesti kirjaniku ja tõlkija Kalle Käsperiga ning asus elama Eestisse. Olles mõnda aega töötanud ka Tallinnas meedikuna, pühendus ta täielikult kirjandusele.

Kuigi sündinud ja üles kasvanud armeeniakeelses peres, kirjutas Gohar Markosjan-Käsper oma teosed vene keeles. Lapsena käis ta venekeelses koolis, samuti loeti peres palju vene kirjandust ja maailmakirjandust vene keeles. Ilmselt seetõttu oligi vene keel Markosjan-Käsperi jaoks kirjandusliku eneseväljenduse keel. Eesti kirjandus- ja kultuuriloos loetakse teda ka üldiselt eesti venekeelse kirjanduse esindajate hulka (vt Belobrovtseva 2018a: 118). Enamus tema teoseid ongi esmakordselt avaldatud Venemaal nii nagu paljude teiste eesti venekeelse kirjanduse esindajate puhul (Kotjuh 2012: 139). Näiteks ilmusid tema esimesed romaanid „Penelopa“ ja „Elena“ Sankt-Peterburgi kirjandusajakirjas Zvezda.² Kokku on Markosjan-Käsper avaldanud kuus romaani, ühe novellikogu, mitu köidet *science fiction*-proosat ja teisi teoseid. Tema tekste on tõlgitud eesti, saksa, prantsuse, hollandi ja hispaania keelde.

Käesoleva uurimuse fookuses on Gohar Markosjan-Käsperi romaanid „Penelopa“ (1998) ja „Elena“ (2000),³ mis käsitlevad aega,

² Esmatrükid vastavalt: Zvezda 1998, nr 12 ja Zvezda 2000, nr 10.

³ Artiklis on kasutatud teoste venekeelsete originaalpealkirjade „Пенелопа“ ja „Елена“ eesti transkriptsioone. Allikadena kasutatakse järgnevaid väljaandeid: Markosjan-Kasper (2002), Markosjan-Käsper (2003), Маркосян-Каспер (2014a), Маркосян-Каспер (2014b). Tsitaatide leidmise hõlbustamiseks märgitakse tekstis vastavalt viide „Penelopa“ saksakeelse (P) või „Elena“ eestikeelse tõlke (H) leheküljele. Eestikeelsed tsitaadid „Elenast“ pärinevad K. Käsperi tõlkest, tsitaadid „Penelopast“ on tõlkinud eesti keelde artikli autor.

mil NSV Liit lakkas eksisteerimast ning algas uue ühiskonna ülesehitamine. „Penelopa“ viib lugeja postsotsialistlikku Jerevani, kus valitseb puudus elementaarsetest asjadest, sh toidust ning kus esmavajaduste rahuldamine on muutunud igapäevaseks ellujäämisvõitluseks. Lugu räägib detailse täpsusega ühest päevast peategelase Penelopa elus, teisalt annab aga lühiülevaate armeenia ajaloost, kirjandusest ja kultuurist. „Elena“ käsitleb Eesti laulva revolutsiooni ja vabariigi taastamise aega, aga vaatleb eelkõige Armeenia näitel ka 1980. aastate elu Nõukogude Liidus laiemalt (Артемьев 2018: 14–16). Peategelaseks on armeenlanna Elena (Helena), kes abiellub eestlase Oleviga ning kogeb Eestis elades NSV Liidu lagunemist ning siirdeaega. Maailm, mis nendes romaanides avaneb, kõnetab ilmselt kõige rohkem ühte ja samasse mälu kogukonda kuuluvaid lugejaid – inimesi, keda ühendavad sarnased kogemused ja arusaamad minevikus sel perioodil toimunud ja kes sageli jagavad ka samu tõlgendusi teatud sündmustest (Annus 2019: 101). Uue korra sündimise vaevad Armeenias, mida kirjeldab „Penelopa“, on hõlpsasti mõistetavad ka Eesti publikule. Ent „Elena“ toob lugejani võrdleva perspektiivi, kõrvutades erinevaid nõukogude ja siirdeaja ilminguid Eestis ja Armeenias ning neid erinevusi selgitades. Samuti kujutab „Elena“ siirdeaega Eestis viisil, mis eristub küllaltki tugevalt siinses kollektiivses kultuurimälus (Assmann 1988: 10–11) kinnistunud „Eesti vabaks laulmise“ kui eduloo narratiivist ning keskendub mitte-eestlase või pigem nn kaotajate poolele jäänud inimese perspektiivile. See distants omakorda võimaldab tal kriitiliselt käsitleda mitmeid ajaloolisi valupunkte eestlaste kultuurimälus (nt Eesti okupeerimine, Teine maailmasõda Eestis). Samal ajal selgitavad need romaanid ka kohalikke sündmusi, kasutades selleks rahvusvahelisel tasandil mõistetavaid ja maailmakirjanduses juba etableerunud motiive (Walkowitz 2015: 29). Käesolev artikkel püüab seega kaardistada erinevaid teemasid, mis tulevad nendes romaanides siirdeaja ühiskonnast rääkides esile, näidates samal ajal ka seoseid laiemal ühiskondliku ja kirjandusliku kontekstiga.

Ajaloolised traumad

Siirdeaeg on romaanides „Penelopa“ ja „Elena“ karm muudatuste periood. Epp Annus on seda aega kirjeldanud nii: „Taas muutusid mitte ainult riigikord ja majandusstruktuur, vaid ka väärtussüsteemid ja avaliku sfääri tõerežiimid, ümber oli vaja mõtestada minevikukogemus, üksikisiku roll ajaloos, rahvusluse alustalad. Identiteediloomes seisukohalt ei alanud omariikluse saavutamise täiesti uus ajajärk – uude ajastusse võeti kaasa postkoloniaalsed pinged ja probleemid.“ (Annus 2019: 129)

Üheks oluliseks aspektiks neis romaanides ongi (nõukogude) mineviku ja (eriti Eesti puhul) traumaatiliste ajalookogemuste (ümber)mõtestamine. Ühelt poolt on tegu minevikusündmustest jutustamisega, teiselt poolt aga ka nende sündmuste laiemas konteksti selgitamise ja näitlikustamisega. Selleks kasutatakse näiteid elust (nt kujutatakse sündmuse või teatud ühiskondlikke protsesse teatud inimtüüpide najal), aga ka võrdlusi tuntud sündmuste või kirjanduslike motiividega.

Oluline on märkida, et nii Eestis kui Armeenias toimus 1990. aastate alguses „sõda“ nõukogudeaegse mälu kultuuri vastu, kui nimetati ümber tänavaid ja teiseldatai nõukogudeaegseid monumente (Martinez 2018: 40–47; Grigoryan, Margaryan 2018). Sihipärane tegelemine Nõukogude okupatsiooni pärandiga ja selle mõtestamine algas mõnevõrra hiljem. Ka Markosjan-Käsperi romaanid vaatlevad siirdeaega ajaliselt distantsilt, mis annab võimaluse käsitleda keerukaid teemasid, sealhulgas neid, mida nõukogude ajal peeti tabudeks ja mille avamine sai võimalikuks alles *glasnosti* tingimustes ja uue vabariigi tulles.

Üheks olulisemaks aspektiks nendes romaanides, teemaks, millest varasemalt vaikiti ning mis kerkis üles vägagi valusalt siirdeaja algul, on arutelu, kuidas nõukogude perioodil tekkisid teravad vastuseisud põlisrahvaste ja ümberasunute vahel, kuidas kinnistused sel ajal erinevad ajalookäsitlused ning kuidas need võivad tänaseni meie elu mõjutada. Näiteks võib tuua nn fašismi kujundi. Epp Annus

(2019: 227) näitab, kuidas selle kujundi ümber toimus ka mitme diskursuse omavaheline põimumine ja teisenemine. Baltikum oli Teise maailmasõja ajal nii NSV Liidu kui ka Saksamaa poolt okupeeritud ning paljud baltlased võitlesid ka Saksa poolle Nõukogude vägede vastu. Seetõttu kujunes venekeelse elanikkonna seas välja kalduvus nimetada baltlasi „fašistideks“ mistahes konfliktsetes situatsioonides, samal ajal kui põliselanikud tajusid nõukogude sissetundajaid agressorite ning kohaliku kultuuri hävitajatena. Samuti oli Saksa okupatsioon (1941–1944) sõjaaegse põlvkonna mälus talletunud ajana, mis tõi võrreldes nõukogude ajaga kaasa vähem repressioone (Mertelsmann, Rahi-Tamm 2008: 322–323).

Seda ilmingut püüab Markosjan-Käsper selgitada „Elenas“ konkreetse näite varal. Üheks markantseimaks kujudks selles teoses on peategelase eestlasest ämm, kes ei salli nõukogude korda ning vastandab sellele Saksa okupatsiooni, selgitades, et Hitler püüdis Baltikumi „päästa kommunistide eest“ (H 89), ning meenutades, kuidas „ta koos oma emaga oli käinud vaatamas Saksa tankide sisseõitu, kuidas ema oli rõõmust nutnud, kuidas nad olid koos hõikunud saksakeelseid tervitusi [...]“ (H 89). Siin tuleb märkida, et Saksamaa rõhutas Teise maailmasõja alguses oma nn idapropaganda raames väga tugevalt enda kui kommunismist vabastaja rolli, tuues muuhulgas esile Eesti ja Saksa ühist ajalugu (Alenius 2016) ning näidates NSV Liitu kui ühist vaenlast (Ventsel 2016: 120–124). Osavalt kombineeriti ka natsionaalsotsialismi propagandat rahvuslike elementidega, seda just eriti visuaalkunstis. Kristo Nurmis (2013: 70) toob välja, et kuigi Saksa propagandaplakatitel kasutati kaasaegseid Saksa eeskujusid, võib „plakatite sisu ja vormi hinnata suuresti Pätsi-aegse traditsionalistliku rahvusromantismi järelilminguna. [...] Eestlastele pakutud võimalus end rahvuslike kujutluspiltide kaudu väljendada võimaldas omakorda selle abil ka legitimeerida režiimi survet. See puudutab eelkõige sundmobilisatsiooniga kaasaminekut ning võimu poolt teadlikult sugereeritud siirast usku, et võideldakse oma kodumaa eest.“ Siin peituvad võimalikud põhjused suurema narratiivi tekkeks, mis seob Teise maailmasõja ajaloo

etnilise rahvusriigi ajalooga, näidates eestlasi kommunismi kuritegude läbi kannatajatena ja NSV Liitu põhiagressorina (Velmet 2010) ning suuresti vaikides Saksa okupatsiooni ajal sündinud kuritegudest, sh eestlaste poolt sooritatutest (Maripuu 2001; Maripuu 2006; Liivoja 2013: 251–254). Epp Annus (2019: 31) näitab, et selline tajumisviis tuleneb nn koloniaalsest lõhest, mis toetas idealiseeritud, etnilise põhjaga rahvuslikul mudelil põhinevat ning binaarsele opositsioonile „meie“ vs „nemad“ tuginevat maailmapilti ja mis sulges nõukogude-eelse lähimineviku „eheda eksistentsi ja müütilise täiuse kujutletavasse sfääri, mille uus ühiskonnakord oli muutnud kättesaamatuks“.

Sedasama hoiakut püüab Gohar Markosjan-Käsper oma (vene-keelsele) lugejale selgitada, tuues välja, et tegu pole mitte niivõrd teadliku natsionaalsotsialismi pooldamisega, kuivõrd just kogemusliku ja kultuurilise mälu ühildumisega, teatud (kollektiivse) mäletamisviisi või narratiivi kinnistumisega, seda eriti teatud põlvkondade teadvuses (vt Assmann 2021: 267–277). Markosjan-Käsper kirjutab: „[...] ta püüdis mõista ämma sünnipäevale kogunevate vanade naiste elukäsitust: nad olid sündinud ühes maailmas, seejärel oli neid väevõimuga paisatud teise ja nüüd üritasid nad naasta esimesse, mingis mõttes lapsepõlve. Nad olid elanud terve pika elu, olid kohanenud ja muutnud värvi, aga polnud midagi unustanud ega andestanud, ja nende külm vihkamine inimeste vastu, kes olid sündinud neid peitma oma sini-must-valge kiindumuse punase sirmi taha, soojendas neid umbes samuti, nagu pakase käest tulnud inimest soojendab pits külma viina.“ (H 89)

Samas on Markosjan-Käsper kriitiline sellise narratiivi edasipärandumise suhtes: kui ülalkirjeldatud „vanade naiste“ põlvkond elas suuresti „tasumise tunni“ ootuses, siis „kättemaksjateks“, s.t nõukogude korra (kohati jõhkralt) likvideerijateks osutus hoopis noorem põlvkond: „Muide, ka noorem rahvas ei tundnud võidetud (enda arvates) vaenlasele kaasa, keegi ei kiirustanud eemaldama käsi tema kõrilt.“ (H 89) Sellist vastandumist läbi kättemaksu peab autor jätkusuutmatuks ja isegi ohtlikuks: kui 1990. aastatel kehtestati

uued ühiselu reeglid, loodi nõukogude surve all kannatavate eestlaste asemele uus kaotajate (sh ühiskondlikust elust tõrjutud vene-laste) põlvkond, kes ei suuda andestada (Ehala 2009: 73) ning võib omakorda üle võtta kättemaksja rolli: „Nad [töö kaotanud vene rahvusest inimesed – A.H.] tammusid pakase käes jalalt jalale, puhusid kätele, et sooja saada, ja kindlasti mõtlesid endamisi: „*Exoriare ultor!*“ Täpselt sedasama olid [...] nelikümmend aastat järjepanu mõelnud eestlased [...]. Ja marsivadki siit lahkunud vene kommunistide asemele vene fašistid ja hakkavad kaitsma rõhutud venelaste õigusi.“ (H 125)

Samas näitab Markosjan-Käsper, et ka NSV Liidu ajal valitsenud viha, usaldamatuse, vägivalda ja hirmu õhkkond aitas tugevalt kaasa selliste vastanduste tekkele ning ühtlasi hoidis režiimi tugevana: „Inimõigustega oli juba juhtunud midagi niisugust, mida stagnatsioonialal oli kombeks kviteerida iroonilise fraasiga: 'Me võitleme rahu eest nii, et kivi ei jää kivi peale.' Ühtede õigusi hakati kaitsma teistelt õiguste äravõtmise hinnaga.“ (H 125)⁴ Nii selgitab autor lugejale nõukogude võimu olemust, kasutades koduvägivalda metafoori: „Eestlaste käitumise kallal võis loomulikult norida. Kuid seda võis ka mõista. Naine, kes astub armastusabiellu, unistab, et ta oleks neitsi – eriti, kui teda eelnevalt on vägistatud. Lahutanud pealesunnitud abielu nõukogude võimuga, hakkasid eestlased unistama süütusest ja otsustasid teha näo, et mingit abielu polnudki.“ (H 96)

Markosjan-Käsper kasutab siinkohal nii lokaalses kui globaalses võtmes üheselt mõistetavat ja kultuuriliselt hõlpsasti tõlgitavat pilti (Walkowitz 2015: 6) ning puudutab ühtlasi ka väga delikaatset teemat. Kuigi ametlikult valitses Nõukogude Liidus sugudevaheline võrdsus, tähendas see reaalsuses pigem seda, et naised töötasid reeglina madalamalt tasustatud ametikohtadel, nende kanda oli suur osa kodustest töödest ja lastekasvatusest. Koduvägivald, üks osa konservatiivsest, meeste poolt domineeritud nõukogude

⁴ Lauri Vahtre (2007: 172) märgib seoses nõukogudeaegse terminiga „rahuvõitlus“, et Nõukogude Liit oli võitluse ideoloogiast nii läbi imibunud, et isegi rahu pooldamist ei osanud see riik näidata teistmoodi kui „võideldes“.

ühiskonnakultuurist, kujutas endast massiivset probleemi, mida enamasti ignoreeriti (Hawkins, Knox 2014: 511). Väga tugevalt kerkis see esile just Kaukaasia liiduvabariikides kui traditsioonilistele hierarhiatele ja soorollide jaotusele üles ehitatud ühiskondades (Zovickian, *s.a.*: 1-2; Khatchvani 2015: 20–28).

Huvitav on märkida, et Eesti riigi territooriumi võrreldakse siin naise kehaga, mis „Elena“ ilmumise ajal oli eesti kirjanduses mitte eriti levinud metafoor (Laanes 2021: 51), küll aga tuttav Lääne-Euroopa kultuuris, kus juba alates 19. sajandi algusest kasutati naisekujusid äsjaasutatud rahvusriikide allegooriatena, kes kehas-tasid riigi ja rahva ühtsust (nt sakslaste Germania või prantslaste Marianne) (Brandt 2009: 89). Esile tuleks tuua antud näite juures ka seda, et tegemist ei ole sõjaaegse vägistamisega, mis kvalifitseeruks inimsusevastase kuriteona,⁵ vaid koduvägivallaga, mis reeglina jääb varjatuks, raskesti tõestatavaks ning mida senini paljudel juhtudel tõlgendatakse kui perekonna siseasja. Autor viitab ilmselt tõsiasjale, et 1940. aastal inkorporeeriti Eesti NSV Liitu ilma sõjalise vastuhakuta (st sunniti „abiellu“, mis osutus algusest peale vägivaldseks) (Liivoja 2013: 249), aga ka sellele, et kuigi Nõukogude okupatsiooni Lääne poolt enamasti ei tunnustatud, siis sealset genotsiidi, sh GULAGi peeti NSV Liidu siseasjaks (Tannberg, Tarvel: 2006). Samuti tuuakse siin esile ka rahva kannatuste või ohvrinarratiivi, mille on pärast idabloki lagunemist selle kunagised riigid suuresti omaks võtnud – ajalookäsituses nähakse end ja riiki tervikuna kui passiivset ohvrit, kes on jäänud ajaloo hammasrataste vahele või suurriikide omavaheliste jõukatsumiste jalgu (Assmann 2013: 61 jj). Ulrike Jureit ja Christian Schneider (2010: 8 ja 23–25) märgivad, et sellistel puhkudel on tegu nn tunnetatud ohvritega. See tähendab, et uuem põlvkond, kes ise nõukogude repressioone üle elama ei pidanud, soovib end siiski identifitseerida ja oma elulugu kodeerida läbi eelmise põlvkonna kannatuste.

⁵ Eneken Laanes (2021: 49) näitab Sofi Oksaneni „Puhastuse“ najal, kuidas selles teoses kujutatakse stalinistlikke repressioone kui sõjaaegset vägistamist ning tõlgitakse seeläbi rahvusvaheliselt levinud diskursusesse.

Markosjan-Käsper kasutab siinkohal võrdlevat perspektiivi Armeeniaga ja näitab, kuidas selles osas Eesti ja Armeenia mälu-kogukonnad erinevad – mis on ka ajalooliselt tingitud. Armeenia lülitati Nõukogude Liidu koosseisu juba 1922. aastal. Teise maailmasõja ajal pääses Armeenia suuremast hävingust ning 1960. aastatel, stalinlike repressioonide lõppedes, hakkas sealne elu ülesmäge minema, paranes elatustase, samuti algas Stalini ajal tugevalt kannatanud kirikute taaselustamine (vt History of Armenia). Et ka nõukogude võim mingis osas omaks võeti, näitab ka nõukogudeaegne sümboolika, mis rõhutas muuhulgas Ararati mäe kuulumist Armeeniale, mitte Türgile. Seega olid „rahvuslik“ ja „nõukogulik“ komponent Armeenia kultuuris omavahel tugevalt põimunud (Lehmann 2015: 15-16 ja 20), s.t kasutusele võeti sarnane võte, mida nägime ülalkirjeldatud Saksa idapropaganda puhul. Ka hiljem püüti Armeenias nõukogudeaegseid monumente osaliselt ka säilitada või uude konteksti integreerida (Grigoryan, Margaryan 2018). Maike Lehmann (2015: 12) näitab, et paljude armeenlaste sõnutsi elati nii „NSV Liidus kui ka Armeenias“. Sarnast mõtet väljendab ka Markosjan-Käsper: „Armeeniaga seoses pole üldse mõtet rääkida ideede võitlusest, seal vaadeldi kõike partei ja kommunismiga seonduvat omalaadi bisnisena ja kohalikel dissidentidel polnud tarvis kellelegi midagi tõestada“ (H 94). Seega „tõlgib“ Markosjan-Käsper viisid, kuidas tajuti nõukogude korda Eestis ja Armeenias, hõlpsasti arusaadavasse (pildi)keelde, rääkides Eesti puhul okupatsioonist kui koduvägivallast ja Armeenia puhul kui kasulikust äritehingust, kuigi mitte kõige võrdsemate partnerite vahel.

Nõukogude Liidu lagunemist markeeritakse „Elenas“ võrdluses Spitaki maavärinaga, mis leidis aset 7. detsembril 1988 ja mille tagajärjed olid Armeenia jaoks katastroofilised.⁶ Maavärin halvas suuresti tegevuse mitmes Armeenia piirkonnas ja hävitas umbes 40% töötlevast tööstusest – seda ajahetkel, mil iseseisvumine oli

⁶ Maavärinas tugevusega 7.0 Richteri skaalal hukkus üle 25 000 inimese, hävines üle 2200 ehitise, jättes peavarjuta üle 530 000 inimese (Hadijan 1992: 5; Melkumyan 2000: 297).

saabumas ning majanduslikud reformid tulekul (Melkumyan 2000: 297–298). Nõukogude Liitu võrreldakse monumendiga, mis seisab ebakindlal alusel ja mille kokkukukkumiseks piisab vähesest: „[...] ka impeerium ise ei paistnud olevat mitte üksnes monumentaalne, vaid ka väga tugev ja keegi ei osanud aimatagi, et piisab kergest maa-alusest tõukest, ja ta variseb kokku nagu Spitaki (otsekui) kivi- ja betoonhooned [...]“ (H 78). Spitaki ebakvaliteetsetest materjalidest ehitatud majad (Hadijan 1992: 7) sümboliseerivad siin NSV Liidus toimuva näilisust ja valelikkust – kena fassaadi taga valitses tühjus ja korralagedus. Samas tähendab autor kriitiliselt, et uus maailm sündis paljude jaoks läbi katastroofi ning traumaatilise kogemuse, sest paljude inimeste jaoks kadus üleöö stabiilne, korrastatud elu: „Jah, surnuks ei litsunud lagunev impeerium peaaegu kedagi, aga muljuda, ja üpris kõvasti muljuda, said paljud [...]“ (H 78).

Esile tuleb tõsta ka Markosjan-Käsperi kriitilist suhtumist uue, turumajandusliku ühiskonnakorra liiga kiiresse kehtestamisse, mis väljendab ka paljude mitte-eestlaste suhtumist. Nagu märgib Andu Rämmer (2017: 46), avaldusid kogu siirdeaaja vältel selles suhtes „süsteemaatilised erinevused eestlaste ja eestivenelaste hoiakutes. Suurimad (30%) olidki need siirdeaaja alguses, kui individuaalset vastutust väärtustavad eestlased vaatasid tulevikku suure optimismiga, rohkem riigi abile lootvad eestivenelased aga palju murelikumalt.“ Need erisused pärast reforme siiski mõnevõrra ühtlustusid (Rämmer 2017: 78). „Elenas“ sümboliseerib 1992. a. rahareform eriti selgelt uue aja väärtusi: paindlikkust ja konkurentsivõimelisust, mida paljud, eriti vanema põlvkonna esindajad, ei suutnudki omaks võtta. Markosjan-Käsper kasutab selle olukorra illustreerimiseks spordi-metafoori ja kujutab tolleaegset ühiskonda kui ebavõrdsete osavõtjatega võidujooksu: „[...] kärgatas rahareform. Ühe tunniga likvideeriti kõik hoiused kui selline ja poolteist miljonit inimest alustas reibast võidujooksu parema tuleviku suunas. Stardijoonel kasutati ka Helena ja Olev. Liidrite hulka neil jõuda ei õnnestunud“ (H 98). Autor näitab siin kujukalt, kuidas 1990. aastatel tekkis olukord, mil inimesed, kes olid harjunud teatavat laadi võrdsusega, ühtäkki halvemalt

positsioonilt startima pidid – seda sõltumata rahvusest. Võidujooksu käigus muutub ka inimeste meelelaad: vaimsete väärtuste üle hakkavad domineerima uue ühiskonna hingetus ja kasumile orienteeritud, konsumeristlik hoiak – sestap ongi uus ühiskond „[...] koos konverteeritava valuuta sünniga riiki paiskunud plastmassparadiis televiisorite, videomagnetofonide, külmkappide, aknaraamide, pesumasinate, fotoaparaatide ja paljude teiste materiaalsete hüvede näol, mida enamik inimesi, nagu pole raske taibata, eelistas mittemateriaalsetele, sealhulgas ka tervisele“ (H 99).⁷ Markosjan-Käsper kirjeldab olukorda, mida Piotr Sztompka (2004: 162) nimetab „kultuuriliseks globaliseerumiseks“ ja mille jaoks kasutati erinevates postkommunistlikes ühiskondades negatiivselt konnoteeritud mõisteid, nagu „amerikaniseerumine“ või „mcdonaldiseerumine“. Autor esindab siin selgelt globaliseerumiskriitilist hoiakut ning näitab, et taoline ühtlustumine toimus kõikides endise idabloki riikides. Selleks kasutab ta väga drastilist pilti, võrreldes taasiseseisvunud riike prostituutidega: „Te ju teate, lugeja, et nii Eesti kui ka teised verivärsked postnõukogude riigid, sovettide eestkoste alt vabanenud Ida-Euroopa ja tol armsal õhina ja ootamatu naiivsuse perioodil isegi Venemaa ise, olid rõõmuga valmis heitma selili ja laskma enda peale musklilise, tähtede ja triipudega ehitud ning dollareid pungil taskutega Ameerika onu“ (H 97). Seega, endiste kommunistlike riikide ideoloogiline sõltuvus Nõukogude Liidust asendus uue, majandusliku sõltuvusega arenenud lääneriikidest. Tulles tagasi eelpool analüüsitud koduvägivalla metafoori juurde, võime siinkohal öelda, et ka siin on tegu vägivaldse suhtega, kus üks pool kasutab teist ära, surudes teda majanduslikku sõltuvusse. Väga kiirete ja valulike ühiskondlik-kultuuriliste muudatuste varjus peituvadki vähemalt osaliselt nn „ostalgia“ (nõukogude aja kui stabiilse eluperioodi tagaigatsemine, vaatamata toonastele probleemidele) tekkimise põhjused (Keshishian, Harutyunyan 2013: 376; Jõesalu 2017: 32–34).

⁷ Vaimsete väärtuste hääbumist siirdeaegses ühiskonnas, kus ellu jäävad need, kes on nõus „täitma uusi reegleid ja uute isandate tujusid“ (Kivirähk 2013: 268) tematiseerib ka Mihkel Mutt oma 2012. a. ilmunud romaanis „Kooparahvas läheb ajalukku“.

Argielu, oma keel ja omaruum

Ent siirdeajal ei tegeletud vaid ajaloolise taaga ning kaasaegsete sündmuste mõtestamisega. Rääkides siirdeagest argielust Eestis, meenub sageli nõukogude aja lõpp, mida seostatakse tühjade poelettide, talongide, toidukriisi, kuritegevuse kasvu, kütmata korterite, inflatsiooni ja sellele järgnenud ülikiire hinnatõusuga. Siiski hakkas enamuse inimeste elujärg pärast 1992. aasta rahareformi paranema (Lauristin, Vihalemm 1998: 694–696). Armeeniat vapustas aga siire rängemalt, sest uude ühiskonda üleminek juhtus samal ajal, kui oli vaja tegeleda Spitaki maavärina tagajärgedega ning Karabahhi konfliktiga (alates 1988). Siirdeaga, kui majandus kukkus kokku, kuritegevus ja korruptsioon lokkasid ja väljaränne muutus massiliseks, tajuti kui pidevalt kasvavat ohtu elementaarsetele kindlustundele (Keshishian, Harutyunyan 2013: 373).

Ka Markosjan-Käsperi raamatutes jääb esmalt silma majandusliku viletsuse motiiv. Eriti „Penelopas“ valitseb permanentne puudus kõigest, sh toidust ja muust esmavajalikust. Läbivalt kirjeldatakse, kuidas Penelopa mõtleb isuäratavatest roogadest, mida aastate eest söödi, aga mis on hetkel kättesaamatud, sest maksavad liiga palju või pole tooraineid, millest neid valmistada. Piisab vaid heast toidulõhnast, kui mälestused toitudest elavnevad: „Prošjani tänav lõhnas šašlõki ja kebabi järele, üle kõrgete kivimüüride [...] voogas meeleliselt väänlev ja üksikuid jalutajaid ümbritsev sinakas suits, mis Penelopa ninasõõrmetega vaid vaevu kokku puutudes tekitas ta mitte just kõige täidetumas kõhus tõelise mässu. Reetur! Kes muu toob näljase naisterahva mahlast nõrguvate, rohmaka varda otsa aetud punaste lihatükkide ja peenikeste, piklike kebabitükkide maailma [...]“ (P 82–83).

Romaanis joonistub välja ka terav kontrast uusriikaste ja tavainimeste vahel. Uusrikkust kehastab Penelopa kunagine austaja Edgar, kellest on saanud Kaliningradis ärimees, Mercedese, oma firma ja eralennuki omanik – vähemalt nii ta väidab (P 87). Seetõttu pole tal keeruline välja teha luksuslik lõuna kallis restoranis (P 85), samas

kui Penelopa ei saa endale midagi lubada, sest „tal polnud nagunii üleliigset raha, ausalt öeldes polnud tal üldse mingit raha, sealhulgas üleliigset“ (P 119). Väga pragmaatiliselt soovitab sõbranna Kara tal unustada oma suur armastus Armén ja minna Edgariga, kel on pakkuda „[...] normaalset elu. Küte, gaas, soe vesi, Mercedes ...“ (P 144). Edgar kehastab seega ühiskonnakihti, keda Eestis nimetati „võitjate põlvkonnaks“ ja kelle edu kujutati meedias just erinevate materiaalse elu sümbolite (auto, maja, reisid jne) kaudu (Toomere 2002: 27–32).

Lisaks majanduslikele vajakajäämistele iseloomustab Markosjan-Käsperi romaanide peategelaste kodust elu pidetus, juurtetus, ebakindlus tuleviku ees ja nn „omaruumi“ puudumine. Omaruumi all mõistetakse siin identiteeti loovat kodust ruumi, kus „tuttavlikkuse tunne tuleneb ruumi ja keha intiimsest kombinatsioonist“ (Annus 2019: 257) ja kus erilist rolli mängivad positiivsed suhted nende inimestega, kellega seda ruumi jagatakse (Annus 2019: 257). Sellist kodu ei ole kummagi romaani kangelannal. Penelopa elab vanemate juures Jerevani kortermajas, kus pole kütet ja sooja vett ja kus elektrit antakse loetud tundideks päevas (P 14–17). Romaani raamistuseks ongi päev, mille vältel Penelopa väisab oma tuttavaid ja sugulasi Jerevanis, eesmärgiga nende juures ennast üle tüki aja puhtaks pesta. Seega võib kangelanna kodulinn selles romaanis tunduda kõledavõitu mitte-kohana (Luks 2014: 739), ent teekond läbi Jerevani sümboliseerib ühtlasi Penelopa enesearengut, protsessi, mille lõpuks ta oma (vaimsesse) koju jõuab (Белобровцева 2018b: 10).

„Elena“ peategelase jaoks seostub romaani alguses kodu mitte koha, vaid suhetega. Samas ei õnnestu tal Armeenias luua toimivat abielusuhet ning tema kodud sisustab peamiselt isa. Ent ka Tallinnas pole tal „oma“ kodu. Kuigi uus abielu on õnnelik ja uus korter asub „kõige prestiižikamas kohas, paari sammu kaugusel Raekoja platsist“ (H 73), ei teki ka selles omaruumi, sest see kodu on pigem ämmaga peetavate (kultuuriliste) sõdade tanner: ämm võõrustab kodus arvukaid külalisi, evib täiesti erinevaid arusaamu koristamisest ja

kritiseerib miniat kui teise kultuuri esindajat (H 84–86). Vaatamata arvukatele tülidele, valitseb selles kodus siiski teatav rahu, „mitte millekski kohustav sõbralik lobisemine igasuguse südamlikkuse raasuta“ (H 87). Olukord muutub, kui silmapiirile ilmub „korteriküsimus“ (H 107)⁸, s.t jõustub restitutsiooniseadus, mille rakendamist käsitleti kui kunagise õigluse taastamist, ent mida paljud tajusid kui riigipoolset ebaõiglust (Jõesalu 2017: 14). Pere on sunnitud vanalinna korterist loobuma ja kolima Lasnamäele, ühte „armetutest paneelmajadest“ (H 110). Kuigi ämm tajub seda allakäigu ja ebaõiglusena (peegeldades paljude samasse olukorda sattunud eestlaste tundeid), on Olev üpris rahul, sest uues korteris pole ta üürnik, vaid omanik – staatus, mille poole taasiseseisvunud Eestis paljud püüdisid. Ka Elena tunneb end uues kodus hästi. Ent ka see kodu kaob, kuna Olev võtab oma filmiprojekti realiseerimiseks korteri peale laenu: hubasena tundunud omaruumist saab „ängistav Lasnamäe arutult laiali loobitud majadega“ (H 133), mis enam kohana ega „omaruumina“ ei toimi.

Omaruumiga seostub ka oma keel, mis on nii eestlaste kui armeenlaste puhul väga tugev osa (rahvuslikust) identiteedist. Keele teemat lahatakse romaanides põhjalikult, tuues välja põhimõttelised erinevused Eesti ja Armeenia vahel. Eestis moodustasid venekeelne ja kohalik elanikkond vaevu kokku puutuvad kultuuriruumid, mistõttu puudus ka motivatsioon eesti keele õppimiseks (Annus 2019: 228). Eesti 1995. a. keeleseadust, mis tühistas vene keele eristaatuse „rahvastevahelise suhtluse keelena“ ja andis eesti keelele ametliku riigikeele staatuse (vt Keeleseadus 1995), esitatakse „Elenas“ mitteeestlase vaatest kui katkestust ja traumaatilist kogemust, kuna äkitselt tuli hakata rääkima võõras keeles. Samuti kirjeldatakse keeleseaduse mõju kui lakmuspaberit, mis näitab, kuidas nõukogudeaegsete uusasukate ühiskondlik positsioon muutus. Epp Annus (2019: 226) toob välja, et uusasukad olid enne 1991. a. eelistatud

⁸ Viide Mihhail Bulgakovi „Meistrile ja Margaritale“. Kirjanduslike seoste kohta nendes romaanides vt Heero 2020: 112–115.

positsioonis, neile oli „ette antud tõlgendusmudel, kuidas mõtestada oma kultuurikogemust nõukogude ideoloogia diskursiivsel väljal“. Seetõttu tajuti end kui kõrgema võimu ja ülimusliku kultuuri esindajaid, võttes mõneti omaks nn „koloniseerija positsiooni“ (Annus 2019: 224). Ka Markosjan-Käsper kasutab siin kontekstis ideed Nõukogude Liidust kui impeeriumist ja selgitab selle näite varal, miks teatud osa uusasukatest ei pidanud (ja ei pea senini) vajalikuks eesti keelt õppida: „Kolmandaks, hea lugeja, kui provintslane kolis Rooma, siis loomulikult oodati temalt, et ta järgiks impeeriumi kombeid, – kuid kes sõandas nõuda impeeriumi kaugemasse nurka sattunud roomlaselt, et ta elaks kaldealaste tavade järgi? Impeeriumiteadvus on palju vastupidavam kui impeeriumid ise“ (H 95–96). Seega, keeleseadus oli eestlaste jaoks jälle üks võimalik „tasumise tund“, eriti võttes arvesse, et kogu okupatsiooniaja vältel vene keelt omaks ei võetud, püüdes „okupantide“ keelt vältida, demonstreerides sundolukorras kõike muud kui kõrgstiili, ka mitte enam-vähem ladusat kõnekeelt, mis oli veider, sest vene keelt oli koolis õpetatud juba pool sajandit. Vaevalt, et eestlastel jäi puudu andest, pigem oli siin tegu sisemise sabotaažiga [...]“⁹ (H 97).

Samas saame „Penelopast“ teada, et peategelane ja tema õde suhtlevad omavahel vene, aga vanematega armeenia keeles (P 218). Siit nähtub fakt, et Armeenias oli suhtumine vene keelde pragmaatiline, eelkõige seetõttu, et vene kooli lõputunnistus ja vene keele vaba valdamine pakkusid paremaid karjäärivõimalusi (Grenoble 2003: 122–123). Vene keel oli seega paljude jaoks kunstide, kultuuri, hariduse keel. Ka Elena on õppinud Jerevanis venekeelses koolis ja tema jaoks on vene keel kirjanduse, intellektuaalsete mõtiskluste, tema „oma“ keel (H 106), armeenia keelt seevastu aga tajub ta suulise kõnekeelena (Markosjan-Käsper 2006: 69). Seega tekkis Armeenias kahe keele „hübriid“ (P 218), omapärane „mikstuur, milles

⁹ Vene keelt ei saanud koolides selgeks siiski eelkõige seetõttu, et erinevused eesti ja vene keele vahel on väga suured, eriti mis puudutab grammatikat ja foneetikat. Siin viidatud „sisemise sabotaaži“ näol on tegemist pigem reaktsiooniga vene keele õpetamise ideologiseeritusele ning riigipoolsele sunnile seda õppida (Pilve 2013; Tomusk 2018).

rääkis pool Jerevani“ (P 216).¹⁰ Siiski tuleb rõhutada, et armeenlaste pikaajaline kirjandustraditsioon, armeeniakeelne kõrgharidus ja tugev rahvusteadvus olid need faktorid, miks jäi vene keele mõju armeenia kultuurile siiski pigem väikseks ja vene keelest ei saanud armeenia identiteedi osa (Rabanus, Barseghyan 2015: 24–25; Heero 2020: 101). Seega võib väita, et vene keel on Markosjan-Käsperi teostes ühe kadunud maailma ja selle kultuuri eneseväljenduskeel, sümboliseerides pöördumatult kaotsi läinud ajajärku.

Kokkuvõtteks

Siirdeaega kujutatakse Gohar Markosjan-Käsperi romaanides „Penelopa“ ja „Elena“ kui karmi aega, mis on täidetud igapäevase võitlusega. Ühelt poolt on see võitlus majanduslike ja olmeprobleemidega. Teiselt poolt tuleb tegeleda nii leinaga, mille on esile kutsunud ühe maailma kokkuvarisemine, kui ka teise maailma kohati traumaatiliselt valusa sündimise tagajärgedega. Uus ajajärk pakub võimalusi kõneleda ränkadest minevikukogemustest otsesõnu. Samas on see aeg, mis muutis radikaalselt inimeste elu ning jättis kauaks varju need, kes ei suutnud uues ühiskonnas olla kohet edukad. Kuigi siirdeajast on möödunud palju aastaid, pole siiski paljud tol ajal alguse saanud probleemid lõplikku lahendust leidnud. Gohar Markosjan-Käsperi romaanid „Penelopa“ ja „Elena“ näitavad, kuidas nendega toime tulla pere, sõprade, kunsti ja kultuuri abil. Penelopa leiab tuge raamatutest ja mälestusesemetest oma vanematekodus (P 382–388), Elena pöördub tagasi Jerevani ning on õnnelik taasleitnud perekondliku tugivõrgustiku üle (H 143). Seega räägivad need raamatud mitte ainult ühiskondlik-ajaloolistest valupunktidest, vaid ka inimese vaimujõust, vastupidavusest ja tarkusest.

¹⁰ 1989. a. märkis 60,6% armeenlastest, et vene keel oli nende teine keel (Grenoble 2003: 135).

KIRJANDUS

- Alenius, Kari 2016. The People's Expectations of Good Governance in German-occupied Estonia, 1941–1944. – *Revista Română de Studii Baltice și Nordice*, 2, 25–46.
- Annus, Epp 2019. *Sotskolonialism Eesti NSV-s. Võim, kultuur, argielu*. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Артемьев, Максим 2018. Кросс-культурное взаимодействие в творчестве Г. Маркосян-Каспер. – Чтения памяти Гоар Маркосян-Каспер. 16 марта 2018 г.: сборник докладов. Изд. Александр Данилевский. Таллин: EVK MTÜ, 14–19.
- Assmann, Aleida 2013. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München: C.H. Beck.
- Assmann, Aleida 2021. Mineviku pikk vari. Mäletamiskultuur ja ajaloo-politiika. Tlk Mari Tarvas. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Assmann, Jan 1988. Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. – *Kultur und Gedächtnis*. Hrsg. Jan Assmann, Tonio Hölscher. Frankfurt: Suhrkamp, 9–19.
- Belobrovitseva, Irina 2018a. Vene kirjandus Eestis: eile ja täna. – *Looming* 1, 102–121.
- Белобровцева, Ирина 2018b. Писательница и писатель Гоар. – Чтения памяти Гоар Маркосян-Каспер. 16 марта 2018 г.: сборник докладов. Изд. Александр Данилевский. Таллин: EVK MTÜ, 7–13.
- Brandt, Bettina 2009. *Germania in Armor: The Female Representation of an Endangered German Nation. – Women and Death 2. Warlike Woman in the German Literary and Cultural Imagination since 1500*. Eds. Sarah Colvin, Helen Watanabe-O'Kelly. Rochester, New York: Camden House, 86–126.
- Brüggemann, Karsten 2015. „One Day We Will Win Anyway”. The „Singing Revolution“ in the Soviet Baltic Republics. – *The Revolutions of 1989. A Handbook*. Eds. Wolfgang Mueller, Michael Gehler, Arnold Suppan. Wien: ÖAW, 221–246.
- Ehala, Martin 2009. Etnogenees Eestis. – *Acta Politica* 3, 65–87.
- Gehler, Michael 2016. Vom Glanz und Elend der Revolutionen. Die Umstürze in Mittel- und Osteuropa 1989 mit Blick auf die Jahre 2001 und 2011. – *Welthistorische Zäsuren 1989 – 2001 – 2011*. Hrsg. Michael

- Corsten, Michael Gehler, Marianne Kneuer. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 37–66.
- Grenoble, Lenore A. 2003. *Language Policy in the Soviet Union*. New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow: Kluwer Academic Publishers.
- Grigoryan, Elen; Margaryan, Sona 2018. *Memory Politics: The Post-Soviet Memory Landscape in Yerevan*. – Caucasus Edition. *Journal of Conflict Transformation*. <https://caucasusedition.net/memory-politics-the-post-soviet-memory-landscape-in-yerevan/> (14.06.21).
- Hadijan, A. H. 1992. The Spitak, Armenia Earthquake. Why so much Destruction? – *Earthquake Engineering, Tenth World Conference*. Rotterdam, 5–10.
- Hawkins, Catherine A.; Knox, Karen S. 2014. Gender Violence and Discrimination in Russia: Learning from an American–Russian Partnership. – *International Social Work* 57/5, 511–522.
- Heero, Aigi 2020. Über die Mehrsprachigkeit in den Romanen von Gohar Markosjan-Käsper. – *Mehrsprachigkeit und das Politische. Interferenzen in zeitgenössischer deutschsprachigen und baltischer Literatur*. Hrsg. Marko Pajević. Tübingen: Narr Francke Attempto, 99–119.
- History of Armenia. <https://www.britannica.com/topic/history-of-Armenia> (10.06.21).
- Jureit, Ulrike; Schneider, Christian 2010. *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Jõe, Heili 2002. Õiged valikud üleminekuühiskonnas: mis tagas edu võitjate põlvkonnale. – *Trepist alla ja üles: edukad ja ebaedukad postsotsialistlikus Eestis*. Toim. Ellu Saar. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 37–58.
- Jõesalu, Kirsti 2017. *Dynamics and Tensions of Remembrance in Post-Soviet Estonia: Late Socialism in the Making*. *Dissertationes ethnologiae Universitatis Tartuensis* 6. Tartu: University of Tartu Press.
- Katus, Kalev; Puur, Allan; Pöldma, Asta 2002. *Eesti põlvkondlik rahvastikuareng*. Tallinn: Eesti Kõrgkoolidevaheline Demouuringute Keskus.
- Keeleseadus 1995. Riigi Teataja I, 23, 334. <https://www.riigiteataja.ee/akt/28746> (10.12.2021).
- Keshishian, Flora; Harutyunyan, Lilit 2013. Culture and Post-Soviet Transitions: A Pilot Study in the Republic of Armenian. – *International Journal of Politics, Culture, and Society* 26, 369–392.

- Khatchvani, Tinatin 2015. The Impact of Gender-Related Stereotypes on Intimate Partner Violence in the South Caucasus. Comparative Study of Azerbaijan, Georgia and Armenia. Degree Project in Criminology. Malmö: University of Malmö.
- Kivirähk, Andrus 2013. Vana kuld. – *Looming* 2, 266–269.
- Kotjuh, Igor 2012. Eesti venekeelne kirjandus: kas osa eesti või vene kirjan-
dusest? – *Keel ja Kirjandus* 2, 134–139.
- Laanes, Eneken 2021. Born Translated Memories: Transcultural Memorial
Forms, Domestication and Foreignisation. – *Memory Studies* 14, 1,
41–57.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter 1998. Postkommunistlik siirdeaeg Ees-
tis: Tõlgendusvõimalusi (1). – *Akadeemia* 10, 4, 675–701.
- Lehmann, Maike 2015. Apricot Socialism: The National Past, the Soviet
Project, and the Imagining of Community in Late Soviet Armenia. –
Slavic Review 74, 1, 9–31.
- Liivoja, Rain 2013. Competing Histories: Soviet War Crimes in the Baltic
States. – *The Hidden Histories of War Crimes Trials*. Eds. Kevin Jon
Heller, Gerry Simpson. Oxford: Oxford University Press, 248–266.
- Luks, Leo 2014. Eesti kirjanduse kadunud kodu. – *Keel ja Kirjandus* 10,
729–748.
- Maripuu, Meelis 2001. Eesti juutide holokaust ja eestlased. – *Vikerkaar* 8/9,
135–146.
- Maripuu, Meelis 2006. Execution of Estonian Jews in Local Detention Insti-
tutions in 1941–1942. – *Estonia 1940–1945: Reports of the Estonian
International Commission for the Investigation of Crimes Against
Humanity*. Eds. Toomas Hiio, Meelis Maripuu, Indrek Paavle. Tallinn:
Inimsusevastaste Kuritegude Uurimise Eesti Sihtasutus, 651–662.
- Markosjan-Kasper, Gohar 2002. Penelope, die Listenreiche. Übers. Gabriele
Leupold. Berlin: Rowolt. [P]
- Markosjan-Käsper, Gohar 2003. Helena. Tlk Kalle Käsper. Tallinn: Faatum.
[H]
- Markosjan-Käsper, Gohar 2006. Teekond säravatele tippudele. Tlk Kalle
Käsper. Tallinn: SA Kultuurileht.
- Маркосян-Каспер, Гоар 2014a. Пенелопа. <http://www.markosjankasper.com/romany/penelopa-8/> (01.07.2021).

- Маркосян-Каспер, Гоар 2014b. Елена. <http://www.markosjankasper.com/romany/elena-2/> (01.07.2021).
- Martinez, Francisco 2018. *Remains of the Soviet Past in Estonia. An Anthropology of Forgetting, Repair and Urban Traces*. London: UCL Press.
- Melkumyan, Mikael 2000. Ten Years After the 1988 Spitak Earthquake: Reconstruction and New Lines of Earthquake Engineering Development in Armenia. – *Earthquake Hazard and Seismic Risk Reduction*. Eds. Serguei Balassanian, Armando Cisternas, Mikael Melkumyan. Dordrecht: Springer, 294–300.
- Mertelsmann, Olaf; Rahi-Tamm, Aigi 2008. Cleansing and Compromise. The Estonian SSR in 1944–1945. – *Cahiers du monde russe* 49, 2/3, 319–340.
- Nurmis, Kristo 2013. Eesti ja eestlane Saksa okupatsiooni aegsetel propagandaplakatitel, 1941–1944. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 22, 30–71.
- Pilve, Eli 2013. Nõukogude noore kasvatamisest paberil ja päriselt. *Ideoloogiline ajupesu Eesti NSV kooli(tunni)s 1953–1991*. – *Tuna* 3, 82–100.
- Rabanus, Stefan; Barseghyan, Haykanush 2015. Language Choice and Identity in Post-Soviet Armenia. – *Linguistic Construction of Ethnic Borders*. Eds. Peter Rosenberg, Konstanze Jungbluth, Dagna Zinkhan Rhobodes. Frankfurt a.M., Berlin, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 13–32.
- Ruutsoo Rein 2002. Võimu vaimust ja vaimu võimust. – *Riigikogu Toimetised* 5, 13–23.
- Rämmer, Andu 2017. *Sotsiaalse tunnetuse muutused Eesti siirdeühiskonna kontekstis*. *Dissertationes sociologicae Universitatis Tartuensis* 16. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Sztompka, Piotr 2004. The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies. – *Cultural Trauma and Collective Identity*. Eds. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka. Berkeley: University of California Press, 155–195.
- Šmidchens, Guntis 2013. *The Power of Song. Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. *New Directions in Scandinavian Studies*. Seattle: University of Washington Press.
- Tannberg, Tõnu; Tarvel, Enn 2006. Documents on the Soviet Military Occupation of Estonia in 1940. – *Trames. A Journal of the Humanities and Social Sciences* 10, 1, 81–95.

- Tomusk, Ilmar 2018. Kas rahvuskeelte koht on jälle ajaloo prügikastis? 1978. aasta NLKP Keskkomitee määrus ja mida on meil sellest õppida. – Sirp 22.06.
- Toomere, Tuuli 2002. Personaalse edu kujutamine Eesti ajakirjanduses. – Trepist alla ja üles: edukad ja ebaedukad postsotsialistlikus Eestis. Toim. Ellu Saar. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 15–36.
- Vahtre, Lauri 2007. Absurdi impeerium. Tartu: Tammerraamat.
- Velmet, Aro 2010. Balti rahvaste okupeeritud identiteet. – Sirp 05.03.
- Ventsel, Andreas 2016. Rhetorical Transformation in Estonian Political Discourse During World War II. – Semiotica 208, 103–131.
- Walkowitz, Rebecca, L. 2015. Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature. New York: Columbia University Press.
- Zovickian, Haley *s.a.* Domestic Violence, Poverty, Gender Norms, and the Post-Soviet Landscape in Armenia. – Yerevan State University. Center for Gender and Leadership Studies. <http://www.ysu.am/files/YSU%20DV%20Report%20Zovickian.pdf> (14.06.21).

SUMMARY

PAIN POINTS OF THE TRANSITION ERA IN THE MIRROR OF LITERARY WORKS: GOHAR MARKOSJAN-KÄSPER'S NOVELS "PENELOPA" AND "ELENA"

Gohar Markosjan-Käspër (1949–2015), an Armenian-Estonian writer, is generally considered to be a representative of Estonian Russian-language literature. Her novels "Penelopa" (1998) and "Elena" (2000) deal with a period of transition, when the Soviet Union ceased to exist and the construction of a market-oriented society began. The present study analyses how and with what techniques these novels depict the historical events and everyday life in Estonia and Armenia. The article shows how describing the history of Estonia and Armenia with universal, internationally common motives helps to discuss the Soviet legacy and to understand the traumatic experience of transition from one form of society to another. For example, the Soviet occupation in Estonia is explained with the metaphor of domestic violence and the Estonian monetary reform in 1992 is compared to track racing with unequal participants. At the same time, the sometimes differing experiences of the Estonian and Armenian people are compared.

The transition period is portrayed as a tough time filled with daily struggle. On the one hand, there are economic and domestic problems; on the other hand, the grief caused by the collapse of a familiar world is addressed. The new era also offers opportunities to speak directly about the traumatic experiences of the past such as World War II. Although several years have passed since the transition, many of the problems of this period have not yet been resolved. These novels show that sometimes there is a way to come to terms with the past with the help of art, literature, and, of course, friends and family. Thus, these books speak not only of socio-historical pain points, but also of strength, endurance, and wisdom.

Keywords: Gohar Markosjan-Käspër, Estonia, Armenia, recent history, Soviet Union, collective memory, transition period, Estonian literature in Russian

EESTI PUNKLUULE JA SIIRDEAJASTU ALGUS

Piret Viires

Tallinna Ülikool

Ülevaade. Artikkel käsitleb siirdeajastu alguse üht huvitavamast kirjandusnähtusest, eesti punkluulet, mis 1980. aastate lõpus arenes kiiresti subkultuursest nišifenomenist poliitiliselt angažeeritud isamaaliseks protestikirjanduseks ja oli nähtavas rollis laulva revolutsiooni ajal. Samal ajal sisenes punkluule ka jõuliselt eesti kirjanduskaanonisse, seda märgatavalt laiendades. Punkluule tõi kirjandusse uued võtted ja jooned (kõnekeelsus, madalate kategooriate poetiseerimine, luuletekstide jõulisus ja intensiivsus, terav ühiskondlik protest jm) ning oli 1990. aastate kirjandusmurrangute eelkäija. Kui punkluule poliitiline angažeeritus jääbki laulva revolutsiooni perioodi, siis eesti kirjanduskaanonisse on punkluule end kinnistanud. Seda näitab nii punkluule käsitlemine kirjanduslugudes, kaasatus gümnaasiumi riiklikusse õppekavasse kui ka käsitlemine mitmetes kooliõpikutes.¹

Võtmesõnad: punkluule, siirdeajastu, kirjanduskaanon, laulev revolutsioon, poliitiline angažeeritus

Sissejuhatus

Rääkides siirdeajastu algusest Eestis, ei saa mööda minna punkluulest ning punkluuletajate rollist ühiskondlikes protsessides ja laulvas revolutsioonis. Punkluule oli ühelt poolt kirjanduslik ja subkultuuriline fenomen, teiselt poolt aga 1980. aastate Eesti ühiskonnas valitseva ärevuse ja rahulolematuse omamoodi peegeldus. Nii võiks Eesti punkluuletajaid ja -muusikuid pidada esimesteks

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

pääsukesteks, kes ennustasid, et maailm ei pruugi enam jätkuda sellisena, nagu ta ligi viiskümmend aastat Eesti NSV-s oli olnud. Siinse artikli eesmärgiks ongi siduda eesti punkluule siirdeajastu algusega. Selleks kaardistatakse punkluulet tema algusperioodil 1980. aastate teisel poolel, arutletakse punkluuletajate rolli üle siirdeajastu alguse märgilistes ühiskondlikes sündmustes ning käsitletakse punkluule institutsionaliseerumist ja kirjanduskaanonisse hõlmamist.

Eesti punkkultuur ja punkluule ei ole täiesti läbiuurimata ala. Punkkultuurile on pühendatud mitmeid käsitlusi ja üliõpilastöid ning punkkultuuri esindajad on ise koostanud mälestuslikke kogumikke. Eesti punkkultuuri on uuritud akadeemilisel tasandil üliõpilaste bakalaureuse- ja magistritöös. Joonas Vangonen on näiteks bakalaureusetöös vaadelnud punki Eesti Nõukogude Sotsialistlikus Vabariigis 1980–1991 (Vangonen 2015) ja arendanud seda teemat edasi oma magistritöös „Punkarite roll Eestis ning nende suhted ühiskonnaga 1985–1995“ (2017). Karl-Henri Käämer on bakalaureusetöös uurinud eesti punkluule muutusi 1986–2016 (Käämer 2017) ja magistritöös keskendunud küsimusele, kuidas on punkkultuuri käsitletud kirjandusõpikutes. Lisaks on ta koostanud punkkultuuri teemalised eksamiülesanded põhikooli eesti keele lõpueksamiks (Käämer 2019). Varasematest üliõpilastöödest tuleks kindlasti mainida Leo Luksi proseminaritööd „Punk on surnud. Märkmeid punkluule kohta Eestis“ (1996). Pirjo Turk on kogumikus „Subkultuurid“ avaldanud põhjaliku artikli punkarite subkultuurist „Eesti punk – miilitsast presidendini“ (2013). Artikleid on ilmunud veel mitmeid, nagu näiteks Lauri Sommeri „Haaknõela vari“ (2001), Valner Valme „Punk läheb eest ära“ (2018) ja Tõnis Kahu „Ebapüha keeldumine“ (2018). Tõnu Trubetsky on koos kaasautoritega koostanud rohkelt illustreeritud mälestuslikud kogumikud „Eesti punk 1976–1990. Anarhia ENSVs“ (Blackbait, Bloomfield 2009), „Haaknõela külm helk. Eesti punk 1976–1990“ (Trubetsky, Lehola 2012) ja „Vaikne hooaeg. Eesti punk 1990–1999“ (Trubetsky, Lehola 2018). Üksikuid käsitlusi on veel, nende hulgas näiteks Jürgen Rooste järelsona kogumikule „Tagasi prügimäele“ (Rooste 2000). Punkluule on

jõudnud ka gümnaasiumi riiklikusse õppekavasse (vt GRÕK 2011) ja kooliõpikutesse. Seda, mis ulatuses ja millised punkluule tekstid leiduvad III–IV kooliastme kirjanduse õppevaras, on oma magistri-töös põhjalikult käsitlenud Karl-Henri Käämer (2019).²

Punkluule on fenomen, mis on praeguseks kujunenud kirjan-duskaanoni osaks, nagu kinnitab ka tema käsitlemine eesti kirjan-duslugudes (Annus *et al.* 2001, Hasselblatt 2016). Samas oli 1980. aastate lõpus punkluule puhul tegemist luulepilti raputava nähtu-sega. Punkluule oli lihtsalt niivõrd teistsugune kui 1970.–1980. aas-tate luule peavool, mida Kajar Pruul on nimetanud järelarbujalikuks ja post- või etnosümbolistlikuks ning mida muu hulgas määratlesid adutav ja terviklik luulemina, stoilise humanismi ja sisemise vaba-duse säilitamise kõrgelt hindamine, traagiline alatoon ning tugev koodide ja sümbolite süsteem (Pruul 2000: 176–177). Iseloomulik on see, et punkluule raputav mõju oli tekstide ilmumise suhtes tea-tud eelnihkes. Nii ilmusid esimesed punkluulekogud alles aastal 1989 (Tõnu Trubetsky „Pogo“ ja Merca (Merle Jäägeri) „Merca by air mail“), punkluule aga levis suuliselt avalikel ülesastumistel ja oli mõjukas juba 1980. aastate keskel. Seega oli algselt tegemist iseära-liku suulise luule fenomeniga. Võib aga öelda, et punkluule oli 1990. aastate alguse kirjandusmurrangute eelkuulutaja.

Punkluule algusajad

Punkkultuuri algust on uurijad ja ka punkkultuuris osalejad mää-ratlenud 1970. aastate lõpuga. Karl-Henri Käämer on märkinud, et „1970. aastate lõpuni jäi see, mida võib määratleda (eel)pungiks, marginaalseks nähtuseks. Punk esines eklektiliselt, selgete tunnus-teta. Punkliikumine algas ja sai selgemaks nähtuseks kirjanduses kui ka riietuses ehk välises plaanis 1980. aastatel“ (Käämer 2019: 14). Tõnu Trubetsky hinnangul muutus punk liikumiseks 1980. aastal,

² Ka siinse artikli autor on kirjutanud 1999. aastal ettekande eesti punkluulest, mis oli mõnda aega avalikustatud internetis Tuglase seltsi kodulehel, kuid praeguseks pole see enam kättesaadav. Osaliselt põhineb praegune artikkel sellel varasemal käsitlusel.

kuigi ka varem oli Eestis pungiilminguid olnud (Lehola, Trubetsky 2012: 44). Leo Luks on oma 1996. aastal kirjutatud proseminaritöös markeerinud punkkultuuri eri perioode ja leidnud, et 1980. aastate alguse pseudopungile järgnes pungi esimene põlvkond, mis kestis kuni 1986. aastani (nt punkbändid Punk T, Generaator M, 6. Kolonn). Pungi „kuldajastuks“ olid aastad 1986–1989, kui loomeküpsuse saavutasid Villu Tamme, Tõnu Trubetsky, Merle Jääger (Merca), aga ka paljud teised varjujäänud luuletajad. Ansambleid tegutses palju, tuntumad olid Vennaskond ja J.M.K.E. „Nõukogude“ pungi lõpp oli 1990. aastatel, millele järgnes neopunk. 1990. aastate keskel tekkisid uued kollektiivid, kes jõudsid Luksi hinnangul sinna, kus läänes oldi paarkümmend aastat tagasi: degenerereerunud väikekodanliku ühiskonna hukkamõistuni. „Kuldse põlvkonna“ sarnast tugevat autoriterühma aga enam peale ei kasvanud. (Luks 1996)

Samas ei ole punkluule siiski ainult minevikunähtus. Ka tänapäeval on jätkuvalt punkluuletajaid ja korraldatakse punkluuleõhtuid. Lisaks on punklaule iseäralikul kombel ühendatud koorilaulu traditsiooniga: on korraldatud neli nostalgiahõngulist punklaulu pidu Rakveres (2008, 2011, 2015, 2018).

Küsimusele, miks punkliikumine 1980. aastatel Eestis laialt levis ja populaarne oli, ei ole ühest vastust. Võimalik, et üks põhjus oli see, et visuaalselt eristusid punkarid selgelt ülejäänud inimestest ning oma mässumeelsust ja protesti oli noortel niimoodi kerge demonstreerida – kanti nahkjopesid, haaknõelu, soenguks olid „kukehari“. Teine põhjus oli tõenäoliselt punkmuusika populaarsus 1970. aastate lõpu läänes, kust see jõudis Eestisse peamiselt Soome televisiooni kaudu. End punkarina identifitseerida oli ka vastuhakk nõukogude tegelikkusele ja seose rõhutamine nii lääneliku muusikakultuuri kui ka üldse läänemaailmaga. Samuti võis põhjuseks olla noortekultuurile omane vajadus grupikuuluvuse järele. Paljude jaoks võis see olla lihtsalt hea võimalus kuhugi kuuluda, ilma seda sügavamalt mõtestamata.

Rein Kruusi (1989) järgi olid esimesed märgid punkaritest pärit 1970. aastate lõpust, 1980. aastal oli ansambli Propeller kontserdil

kuulajate hulgas ka salk punkareid loosungiga „Disco mine persse, elagu Propeller“. Trubetsky ja Lehola on nimetanud punkbände, kes tegutsesid juba 1978–1979, nt Cheese, Sex Telegramm, Lao Jõuk, ka Propelleri eelkäija Haak (Trubetsky, Lehola 2012: 38–42).

Rein Kruus kirjutab, et ajakirjanduses võis sõna *punk* esimest korda kohata 1983. aastal, seda küll lendsõna „Punk on lahe“ tutvustamisena (Kruus, R. 1989: 45). Samas oli avalikult sõna *punk* kasutamine ajakirjanduses taunitud, ehkki punkareid võis Tallinnas kohata, eriti nende kogunemispaias kohvik Moskva ees. Ametlik suhtumine neisse oli eitav, punkarite ja Nõukogude miilitsa konfliktid ning punkarite arreteerimine olid tavalised sündmused. Miilitsa surve tekitas aga omakorda punkarites vastuseisu ja seetõttu tugevat rühmaidentiteeti, mida rõhutati nii välise atribuutika (haaknõelad, needid), väljakutsuva käitumise kui ka oma ideoloogia ja kultuuri väljatöötamisega. Võimalik, et kui poleks olnud ühiskonna tugevat vastusurvet punkaritele, ei oleks punkarite eneseteadvus olnud niivõrd tugev ega leidnud kirjalikku väljundit.

Üheks Eesti punkkultuuri ilminguks kujunes jõuline punkluule, mille levikut ja avaldamist toetasid 1980. aastatel kirjandusringkonnad, nähes selles ühelt poolt uuenduslikkust eesti luulepildis, teiselt poolt toetades punkluules avalduvat protesti kehtiva ühiskonnakorra vastu.

Esimene teadaolev avalik punkkirjanduslik üritus toimus 12. veebruaril 1986 Tallinnas kirjanike klubis Pegasus, kus rohkele kuulajaskonnale kanti ette Merle Jäägeri (Merca), Solveig Ülase (Soku), Tõnu Trubetsky jt teoseid. Ürituse registreeris ka kirjandusajakirja Looming kroonikarubriik: „12. veebruaril oli „Pegasuse“ publikul külas, nagu väljendus ürituse vahetalitaja Juhan Habicht, „„Varblase“ kohviku loominguline aktiiv“ – öhtul nimega „Inglid ja kangelased“ kõlasid punkautorite (Merle Jääger, Solveig Ülane, Andre Lemmik, Villu Tamme, Tõnu Trubetski jt.) teosed.“ (Kroonikat 1986: 427)

Paraku tekitas sõna *punk* kasutamine kirjandusajakirjas Eestimaa Kommunistliku Partei linnakomitees vastuseisu ja sellele

viidates keelustas tollane Loomingu peatoimetaja 19. mail 1986 Tartu Kirjanduse Majas toimunud punküritust kajastava sõnumi (autor Riho Laanemäe) (vt Kruus, R. 1989: 44). Seega oli sõna *punk* kasutamine trükisõnas ikkagi tabu.

Esimene teadaolev punkluule publikatsioon oli 17. mail 1986 ajalehes Noorte Hää! (4 Tõnu Trubetsky ja 2 Merca luuletust). Samas välditi nende luuletuste avaldamisel sõna *punk* kasutamist.

Rein Kruus toob esile, et tegelikku olukorranihet ja *pungi* aksepteeritavaks muutumist näitavad Ülo Kraani artiklid punkaritest, mis 5. ja 6. augustil 1986 avaldati Noorte Hääles pealkirjaga „Kes on punkarid?“. Ajastule vastavalt oli tekst dotseeriv ja ideoloogilise kallakuga, kuid samas nendib autor, et riigivastast organisatsiooni punkarid endast ei kujuta. Olukorra leebumist näitab ka see, et Ülo Kraan konstateerib: „Ka tänaste punkarite hulgas on noori, kes käivad korralikult tööl, õpivad kõrgkoolides, kirjutavad luuletusi...“ (vt Kruus, R. 1989: 48).

15. aprillil 1987. aastal esinesid Tallinna Kirjanike Majas õhtul „Progress ’87“ ühes teiste nooremate luuletajatega Tõnu Trubetsky ja Merca, kaasa tegid ka punkmuusikud. Õhtu oli selle poolest märkimisväärne, et kui seni olid punkautorid avalikkuse ees üles astunud tavalisele kirjanduspublikule, siis sellel esinemisel oli Kirjanike Maja saal täis punkaritest kuulajaid, kes esinejatele aktiivselt kaasa elasid. Rein Kruus on seda õhtut kirjeldanud:

15. aprillil moodustas Kirjanike Maja auditooriumi enamuse punkorientatsiooniga noorsugu, saali publikutäitumus ületas viisaastaku keskmise ning osa publikust audieeris põrandapinnal istuvas või lamaskleivas poosis. [...] See oli üks väheseid kordi eesti kirjanduselu ajaloos, kus noori autoreid oli kuulamas just see rohkearvuline publik, kellele noorkirjanike looming võiks adresseeritud olla. Auditooriumi reaktsioonid peegeldasid noorsookeskkonnas spontaanselt väljakujunenud intuiitivsete hinnangukriteeriumide suurt ühtelangevust kirjandusringkondades käibivate maitsekriteeriumidega: hea luule võeti hästi vastu, halb

jättis ükskõikseks. [...] Agressiivsuse ilminguid ei ole täheldatud, küll aga heasoovlikku kontaktiotsimist riigi võimuaparaadi esindajatega – on andmeid, et Kirjanike Maja juurde ürituse puhul välja saadetud erakorralisele miilitsapatrullile hüüti aknast: „Tulge üles, siin on lahe musa!“. (Kruus, R. 1989: 48)

Seega sai punkluule võidukäik tegelikult tuge kultuuriringkondade soosingust, kes nägid pungis protesti kehtiva ühiskonnakorra vastu. Punkluulet hakati avaldama ning pärast läbimurdeid nii perioodikas kui ka avalikel esinemistel planeeriti tolelaegses riiklikus kirjastuses Eesti Raamat noorluuletajate debüütkogude kasseti, kuhu koostaja Joel Sang valis ka punkautori Tõnu Trubetsky. 1989. aastal ilmiski Trubetsky debüütkogu „Pogo“ luulekassetis. Kasseti oli plaanitud ka Merca, kuid tema loobus Eesti Raamatu pakkumisest ja avaldas oma esimesed kaks raamatut „Merca by air mail. Ameerika valimik“ (1989) ja „MercAmerka. Teine Ameerika-valimik“ (1989) hoopis Kanadas Maarjamaa kirjastuses.

Punkluule mõjus 1980. aastate lõpu eesti kirjanduspildis uendusliku ja põnevana. Huvitav fenomen on see, et kui kirjandusringkondi köitis uus ja värske luule, siis punkaritele endile oli seos kultuuriga ka omamoodi kaitse miilitsa ja KGB vastu. Võiks oletada, et kirjandusõhtutel esinedes ja oma tekste avaldades demonstreerisid punkarid, et nad pole sugugi heidikud ja huligaanid, keda miilits korrarikkumiste eest arreteerib, vaid tõsiseltvõetavad noored loojad.

Punkluule temaatikast ja poeetikast

Eesti punkluule „kuldajastuks“ võib lugeda aastaid 1986–1989. Üldistavalt saab öelda, et punkluuletajad kujutasid endast nii kirjanduslikku kui ka subkultuurset *underground*’i, kelle tekste iseloomustas jõulisus ja intensiivsus, samas lihtsus, kõnekeelsus ja ebatsensuurised väljendid ning terav ühiskonnakriitika. Pungi „kuldajastu“ esilekerkivad autorid olidki Tõnu Trubetsky, Merca (Merle Jääger) ja Villu Tamme, kes on praeguseks ka need autorid, kellega punkluulet ennekõike seostatakse.

Teemaring, millest punkluuletajad kirjutasid, oli suhteliselt lai. Punkpõlvkonna kreedot on Trubetsky väljendanud otsesõnu nihilistliku manifestilaadse „Vennaskonna hümniga“, mis on ka debüüt-kogu „Pogo“ avaluuletus: „Mina olen mittekeegi / Ma ei ole mingi mees / Ükskõik mida ma ei teegi / Olen inimestel ees“ (Trubetsky 1989: 5).

Punkarite maailmavaate avalikuks alusideoloogiaks oli anarhism. Siit pärineb ka põlgus riigi kui institutsiooni vastu, mis langes kokku Nõukogude riigi vastasusega. Seega pole imestada, et anarhia on punkluules üks kesksemaid teemasid. Näiteks ülistavad anarhiat Trubetsky „Anarhia“ ja „Anarhia ENSV-s“, ka pühendas ta luuletuse „Max Stirner“ anarhismi ühele rajajale.

Punkluuletajad kirjutasid ka muinsusromantikast (Trubetsky „Revala hümn“), mustast plagust (Trubetsky „Musta lipu valguses“), Pariisi-ihalusest (Trubetsky „Teater „Odeon““). See kõik seati vastu diskodele ja baaridele, *yuppie*’likule elule. Punkluuletajate jaoks oli õnn oös ja sõprades, ühiskonna reeglitest loobumises, rokis, seksis, alkoholis, bensiinis (Trubetsky „Täna jälle me joome bensiini“). Punkluules kujutati palju kehalist armastust ja seksi, kuid näiteks Merca „Sängipühad“ oli karm ja julm grupiviisilise seksuaalakti kirjeldus, aga samas ka õrn armastusluuletus. Punkluules leidis ka tõeliselt romantilist armastustunnet (nt Trubetsky „Ma lahkun hüvasti-jätmata“).

Punkluule üks keskne teema oli väljakutsuv sotsiaalkriitika, mis kõlas kokku aastatel 1987–1988 levinud isamaalise luulega. Tera-vaid poliitilisi tekste kirjutavad punkluuletajad olid näiteks Merca („Maarjamaa“) ja fosforiidisõjast kirjutav Villu Tamme („Käed üles, Virumaa!“). Ühiskonnakriitikaga olid seotud ka luuletused, mis paljastasid totalitaarse riigi vägivalda. 1980. aastate keskel oli nõukogude võimu kuritegudest rääkimine veel väga riskantne, punkluuletajad ei jätanud neid aga võimule ette heitmata: nt Merca luuletus „Kodukased“ rääkis repressioonidest, Villu Tamme „Tsensor“ tsensuurist, luuletus „Tbilisi tänavad“ rahvarahutuste maha-surumisest sapöörilabidatega Tbilisis 1989. aastal. Üks tuntumaid

punkarite ühiskonnateemalisi tekste on aga Villu Tamme ja J.M.K.E irooniline laul „Tere perestroika“, kus ühelt poolt pilatakse ametlikku nõukogulikku perestroika-retoorikat, teiselt poolt on aga selle iroonia all aimata lootust muutustele.

Veel üks teema, mis punkluules jõuliselt esile kerkis, oli sõda, nii apokalüptiline düstoopiline sõda (Villu Tamme „Tallinn põleb“) kui ka täiesti reaalne, 1979–1989 toimunud Nõukogude Liidu ja Afganistani sõda. Seda sõda käsitlesid punkluuletajad julgelt, hüperboolselt liialdades ja naeruvääristades nõukogude patriootilist ja sõjalist retoorikat. Oli näha, et punkluuletajad põlgasid kõike, mis oli seotud sõja ja sõjaväega. Sõjavastasust andsid nad punkluulele omaselt edasi lihtsavormiliste, enamasti laulusõnadeks mõeldud tekstidega. Valdavaks tooniks oli neis luuletustes läbilõikav iroonia ja sarkasm nõukogude võltspaatose ja propaganda suhtes. Näitena võib tuua Villu Tamme luuletuse „Afganistan“: „Võtkem tankid võtkem pussid võtkem noored sõdurid / Sisse uljal sammul mingem pealinna Kabuli / Afganistan Afganistan“ (Tamme 1992: 7). Või teine näide Villu Tamme 1988. aastal kirjutatud luuletusest „Sõjavägi kohustab“: „On karastunud lahinguis me kuulsusrikkad väed / Me kuulsusrikas sõdur hoiab automaati käes“ (Tamme 1992: 57).

Taustaks meenutagem, et Afganistanis sai surma 36 Eesti NSV-st Nõukogude armeesse kutsutud noormeest. Kokku nõudis Afganistani sõda Nõukogude Liidult ametlike andmete järgi üle 15 000 inimelu. See teema oli punkluuletajate jaoks oluline tõenäoliselt seepärast, et paljud punkarid olid noored mehed, keda ähvardas ajateenistus Nõukogude armees. Nende terav reageerimine Nõukogude-Afganistani sõjale oli seotud ohuga ise selles sõjas hukkuda. Näiteks kirjutas Villu Tamme luuletuses „Sõjavägi kohustab“: „Ja ootavad sind ordenid või ootab tinakirst“ (Tamme 1992: 57).

Nagu eelnevatest näidetest näha, on punkluuletajate tekstid lihtsad, nad ei hiilga poeetilise vormikeerukuse ega viimistletusega, vaid on pigem naiivselt otseütlevad. Kuna tegemist on ennekõike laulutekstidega, on enamik luuletusi lihtsad, riimilised, ristriimidega. Samas on luuletuste rütm karm, raiuv, nii et neid oleks hea

esinedes mikrofoni karjuda. Mis oli pretsedenditu 1980. aastate eesti luules (erandiks olid siin küll Matti Moguči luuletused ja mõned veel, nt Albert Trapeeži tekstid) ja mille punkluule sisse tõi, oli rämeda kõnekeelsuse ja vulgarismide kasutamine. Merca omakorda tõi luulesse omapärase kirja-pildi, kasutades *ks* asemel *x*, *ü* asemel *y*, *ku* asemel *q* jne. Nii võis juba kirjaviisi järgi ära näha, et tegemist ei ole tavapärase luulega, vaid viidatakse pungilikule hoiakule. Merca kirjaviisi hakkasid kasutama ka teised autorid ja võõrtähtede kasutamine saavutas üpris laia populaarsuse.

Punkluule poliitiline angažeeritus

Eesti punkluule juures on eripärane see, et punkluuletajatest kujunesid laulva revolutsiooni võtmefiguurid. Kui Eesti laulev revolutsioon (1987–1991) oli tihedalt seotud traditsiooniliste isamaaliste laulude ja isamaalise rokkmuusikaga (Alo Mattiiseni ja Jüri Leesmendi „Viis ärkamisaegset laulu“), siis lisaks neile olid ka punklaulud ja punkluule oluline osa uue ärkamisaja miitingutest ja rahvuslikest kontsertidest.

Merle Jääger on 2017. aastal meenutanud: „Muidugi sattusin Hirveparki [23. augustil 1987 MRP-AEG korraldatud rahvakoosolekule – P.V.]. Eks ma tundsin rahva seas ära ka seltsimehed KGB Pagari-poisid, kes olid massi infiltreerunud. [...] Siis ma mõtlesin, et okei, kui juba on Siberisse sõit, siis olgu vähemalt asja eest, mitte ainult selle pärast, et ma olen ühe pildi peal koos riigikukutajatega. Läksin ja lugesin rahvale oma luuletuse „Kodukased“.“ (Kerge 2017)

Merle Jäägeri esinemine poliitilisel miitingul ei olnud erand, vaid sellest kujunes pigem reegel. Laulva revolutsiooni ajal, eriti 1987–1989 oli üpris tavapärane, et rahvuslikul rahvakoosolekul peeti isamaalisi kõnesid, lauldi isamaalisi laule ja siis astusid rahva ette punkluuletajad ning esitasid oma luuletusi, või esinesid punkbändid ja laulsid oma ühiskonnakriitiliste tekstidega laule.

Punkarid ei olnud enam paariad, kelle suhtes tunti umbusku ja ebalust, vaid revolutsionäärid koos teiste rahvuslike vabadusvõitlejatega.

Paradoksaalne on see, et algne punk-filosoofia ja maailmavaade on anarhistlik ja eitab mistahes võimu ja riiki. Eestis kujunesid punkaritest ja punkluuletajatest aga poliitilised figuurid, kelle looming oli poliitiliselt angažeeritud, olles niimoodi vastuolus pungi anarhistliku maailmavaatega. Samuti on mainimisväärne see, et kui traditsiooniliselt on pungi maailmavaade vasakpoolne, siis hilisnõukogude poliitilistes oludes oli punkarite maailmavaade pigem parempoolne ja rahvuslik.

Olles Nõukogude režiimi vastu, protestides ja paljastades oma tekstidega selle inimvaenulikkust ja silmakirjalikkust, olid punkarid samal ajal rahvusliku liikumise poolt, toetades uut ja vaba Eesti ühiskonda. Nii kaalus protest Nõukogude ühiskonna ja ideoloogia vastu üles seotuse teise, rahvusliku ideoloogiaga. Põhjus võib olla see, et revolutsioonilisel perioodil tähendas protestimine Nõukogude korra vastu ja rahvusliku vabadusvõitluse teenistusse astumine seda, et niimoodi toetasid punkarid vabaduse ideed. Ja see samm – vabaduse eest seismine – on kooskõlas ka pungi maailmavaatega.

Nii pole ka imestada, et kui loodi Eesti Vabariik ning selle struktuurid formeerusid ja kindlustusid, siis hajus ka punkarite revolutsiooniline roll. Nemad olid seisnud vabaduse eest ning kui vabadus oli käes ja hakati ehitama uute reeglite ja seadustega ühiskonda, küll teistsugust kui Nõukogude ühiskond, siis tõmbus punkliikumine taas oma nišši ja sai tagasi oma subkultuurse rolli, mis on püsinud kuni tänapäevani. Lühikesel perioodil 1987–1989 olid aga poliitiliselt angažeeritud punkluule ja punkmuusika rahvusliku vabadusliikumise esirinnas.

Punkluule institutsionaliseerumine ja mõju eesti kirjandusele

Lauri Sommer leiab, et eesti punk on kurioosne nähtus isegi maailma taustal ning väidab, et punki ei saa kategoriseerida või käsitleda kirjandusprotsessi osana. „Seda veidram tundub mulle, et käsitlejad pyyavad teda tagasi suruda tavalise nihilismi, pohhuismi, eksistentsialismi ja, mis juba teisiti tobe – siinse kirjandusprotsessi

raamidesse“ (Sommer 2001: 85). Ka on Sommer skeptiline punkluule antoloogiatesse ja kaanonisse kaasamise suhtes. „Punk pole antoloogiline fenomen, samuti nagu punkmuusika teravamaid palu ei lasta ilmselt kunagi raadio hommikuprogrammis. Seda nähtust ei saa ekstraheerida ja kolvi seest rahvale demonstreerida. Autentsena saab seda ainult läbi elada.“ (Sommer 2001: 86)

Sellistest seisukohadest hoolimata on punkluule oma algsest subkultuursest ümbrusest eraldunud ja saanud nii kirjandusprotsessi kui ka kirjanduskaanoni osaks. Siin võib näha samasugust paradoksi nagu punkarite poliitilise angažeerituse puhul laulva revolutsiooni ajal. Sommer toob esile, et „Läänes ongi pungiga seotuv värk kas D-I-Y *fanzine*’ides või proosas (Martin Millar jt). Ja kuna luule on ikka tõeliselt perifeerne pungiväljendus, siis kohtab eesti traditsioonis ka palju veidrat“ (Sommer 2001: 86). Eestis seevastu ilmusid punkluuletused ENSV vabariiklikes ajalehtedes, riiklikus kirjastuses Eesti Raamat üllitatuna, esineti ENSV Kirjanike Liidu musta laega saalis jne. Kuigi Sommer rõhutab, et punkluuletajad suhtusid oma loomingusse väga irooniliselt ja nende loomingut võib näha ka kirjanduse paroodiana, siis asjaolude kokkusattumise tõttu, kultuuris muudatuste ja uudsuse igatsemise tõttu ja ka 1980. aastate lõpu ühiskondliku elevuse tõttu vastas punkarite looming nii ühiskonnas kui ka kultuuris eksisteerivatele ootustele.

Võiks öelda, et punkluule institutsionaliseerus, väljus oma subkultuursest sfäärist analoogiliselt poliitilise angažeeritusega ning sisenes eesti kirjanduse peavoolu ja kaanonisse. See tulek kaanonisse oli aga niivõrd mõjus, et kuigi kaanonit ei lõhutud, siis tänu punkluulega tulnud uuendustele kaanon laienes.

Punkluule jõudmine kaanonisse on klassikaline kirjandusnähtuste kanoniseerimise protsess. Esiagne suuline luule jõudis trükisõnasse ja ka omaette raamatuteni. Punkluule teoseid arvustati mõjukates kirjandusajakirjades ja hiljem käsitleti neid ka ülevaateartiklites, nt mõttevahetuses 1990. aastate kirjandusest Loomingus (Looming 1999–2001) või Kajar Pruuli järelsõnas kogumikule „Varjatud ilus haigus“ (2000). Järgnes punkluule käsitlemine eesti

kirjanduslugudes. Näiteks „Eesti kirjandusloos“ on Mart Velsker teinud ülevaate punkluulest kui fenomenist, tuues esile punkluule lähtekohad: „anarhistlik ideoloogia, „koleduse romantika“, terav kriitika sotsiaalse ümbruse ja heakodanlike tavade suhtes, räme keele- ja vormikasutus“ (Velsker 2001: 631). Lühidalt on vaadeldud ka Tõnu Trubetsky ja Merca loomingut (Velsker 2001: 632). Ka seni viimases eesti kirjandusloos, Cornelius Hasselblatti „Eesti kirjanduse ajaloo“ (saksa k. 2006, eesti k. 2016) on punkluulele pühendatud lõik alapeatükis „Krimi, porno, punk ja *science fiction*“ (Hasselblatt 2016: 636). Punkluulet on käsitletud ülikoolides siirdeajastu kirjanduse loengutes ja üliõpilaste uurimistöodes.

Kanoniseerimise viimast etappi võib aga näha selles, et nagu artikli alguses viidatud, on punkluule lülitatud ka gümnaasiumi riiklikku õppekavasse. Karl-Henri Käämeri magistritööst selgub, et punkluulet on 21. sajandil ilmunud 7.–12. klassi kirjanduse õppevaras otseselt käsitletud lausa kuues õpikus (Käämer 2019). Lisaks punkluule näidetele erinevates õpikutes, on punkkultuuri ja punki põhjalikumalt käsitletud näiteks Priit Kruusi 7. klassi õpikus „Kahekõne“ (2011), kus on muuhulgas niisugune pungi definitsioon: „Punk tähendab autoriteetide ja reeglite eiramist. Punkar soovib olla vaba kõikidest kammitsatest, käituda, riietuda ja rääkida nii, nagu ta ise parajasti soovib. Punkar ei keela ise kunagi kedagi ega lase ennast kasutada“ (Kruus, P. 2011: 172). Samuti sisaldab Jan Kausi gümnaasiumiõpik „Uuem kirjandus“ (2015) põhjalikku alapeatükki „Muutuv ühiskond, muutuv kirjandus: punk ja etnofuturism“. Punk on siin tugevasti seostatud ajalooliste ja ühiskondlike nähtustega 1980. aastatel. Monika Undo gümnaasiumiõpikus „Nüüdiskirjanduse kurvid ja ristmikud“ on punkluulele ja punkkultuurile pühendatud mahukas osa, rohkem kui seda on tehtud teistes kirjandusõpikutes (Undo 2017: 12–17). Peale punkluuletajate tekstinäidete on siin ka pooleleheküljeline ülevaade pungist ja punkluulest (Undo 2017: 12–13).

Seega, hoolimata Lauri Sommeri skepsisest punkluule kirjandusprotsessi lülitamise ja kaanonisse hõlmamise suhtes, on see siiski

toimunud. Punkluule on institutsionaliseerunud. Võib-olla on tegemist tõesti eesti kultuurile eriomase fenomeniga, mis võib tuleneda ka eesti kultuuri väiksusest, et üks subkultuurne marginaalne nähtus saab kultuuri keskmes niivõrd tugeva positsiooni. Samas on punkluule kõnetanud ka laiemat ringi lugejaid kui ainult punkarid ise, mis tähendab, et punkluulel on suurem ja kaasahaaravam tähendus.

Ei tohiks täiesti kõrvale jätta ka punkkultuuri nostalgilist aspekti, mis iseäralikul kombel avaldus punklaulupidude korraldamises, kus laulukoorid esitasid endisaegseid punklaule. Punkkultuuri algsele filosoofiale mõeldes mõjusid need üritused kurioosumina. Samas on seni toimunud neli punklaulupidu ja üks korraldamise põhjus võis olla see, et inimestele oli mälestus punkkultuuri tähtsast rollist 1980. aastate lõpus oluline. Lisaks võis nende laulupidude menu põhjus olla ka see, et punklaulupidu võimaldas inimestel üheks õhtuks mänguliselt kehastuda punkariteks.

Kokkuvõtteks

Punkluule oli siirdeaja alguse nähtus, mis arenes kiiresti subkultuursest nišifenomenist poliitiliselt angažeeritud kirjanduseks ja sisenes jõuliselt eesti kirjanduskaanonisse. Kui punkluule poliitiline angažeeritus jääbki laulva revolutsiooni perioodi, siis eesti kirjanduskaanonisse on punkluule end kinnistanud.

Uutest joontest, mida punkluule eesti kirjandusse tõi, võiks esile tõsta järgmised: kõnekeelsus; madalate kategooriate poetiseerimine; luuletekstide jõulisus ja intensiivsus; terav ühiskondlik protest, mis haakus eriti isamaaluulega aastail 1988–1989; lihtne, raiuv vorm; võõrtähtedega kirjaviis; luule ja muusika segunemine; agressiivsed avalikud esinemised; eri kunstiiliikide süntees.

Sellel kõigel on olnud vahetu mõju eesti luulele ja eriti 1990. aastatel toimunud kirjandusmurrangutele. Kirjanduskaanonis toimusid nihked, punkluule hõlmati sinna ja uued, 1990. aastatel oma loometeed alustanud luuletajad juba arvestasid selle taustaga. Kirjanduspilt oli märgatavalt muutunud.

Punkluule pole aga ainult minevikunähtus, mille kõrghetk oli 1980. aastate lõpus tormiliste ühiskondlike sündmuste ajal. Subkultuurina on punk jätkuvalt aktiivne, korraldatakse punkluule õhtuid, esile kerkivad ka uued punkautorid. Samas, sellist positsiooni nagu siirdeajastu alguses, kui punkluule murdis nii poliitiliste revolutsiooniliste liikumiste kui ka kirjandusvälja keskmesse, punkluulel enam ei ole. Kas see olukord võib muutuda ja punkluule võib uuesti suureks saada, on praegu võimatu ennustada.

KIRJANDUS

- Annus, Epp; Epner, Luule; Järv, Ants; Olesk, Sirje; Süvalep, Ele; Velsker, Mart 2001. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri.
- Blackbait, Tony; Bloomfield, Cat 2009. Eesti punk 1976–1990. Anarhia ENSV-s. Tallinn: Varrak.
- GRÕK 2011 = Gümnaasiumi riiklik õppekava. Vabariigi Valitsuse määrus nr 2. 06.01. 2011. Lisa 1. Ainevaldkond „Keel ja kirjandus“. – Riigi Teataja. https://www.riigiteataja.ee/aktiis/1290/8201/4021/2m_lisa1.pdf# (15.12.2021).
- Hasselblatt, Cornelius 2016. Eesti kirjanduse ajalugu. Tlk Mari Tarvas, Maris Saagpakk, Ave Mattheus. Tartu-Tallinn: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Kahu, Tõnis 2018. Ebapüha keeldumine. – Sirp 16.03. <https://sirp.ee/s1-artiklid/c9-sotsiaalia/ebapuha-keeldumine/> (15.12.2021).
- Kaus, Jan 2015. Uuem kirjandus. Tartu: Maurus.
- Kerge, Rainer 2017. Merca meenutab Komissarovit: aga niisugune Koma lihtsalt oli. – Õhtuleht 06.03. <https://elu.ohhtuleht.ee/791677/merca-meenutab-komissarovit-aga-niisugune-koma-lihtsalt-oli> (15.12.2021)
- Kroonikat 1986. Kroonikat. – Looming 3, 427.
- Kruus, Priit 2011. Kahekõne. 7. klassi kirjandusõpik. Tallinn: Koolibri.
- Kruus, Rein 1989. Progress '87. Saateks. – Vikerkaar 11, 44–50.
- Käämer, Karl-Henri 2017. Eesti punkluule muutused 1986–2016. Bakalau-reusetöö. Tallinna Ülikool, humanitaarteaduste instituut.
- Käämer, Karl-Henri 2019. Punkkultuur III–IV kooliastme kirjanduse õppevaras. Magistritöö. Tallinna Ülikool, humanitaarteaduste instituut.
- Luks, Leo 1996. Punk on surnud. Märkmeid punkluule kohta Eestis. Proseminaritöö. Tartu Ülikool, eesti kirjanduse õppetool. Käsikiri.

- Looming 1999–2001 = Mõttevahetus. 1990-ndad eesti kirjanduses. – Looming 1999, 9–12; 2000, 1–12; 2001, 1.
- Pruul, Kajar 2000. Vana sajandi uued luuletajad. – Varjatud ilus haigus. Tartu: Eesti Kostabi Selts, 175–207.
- Rooste, Jürgen 2000. tagasi prügimäele. – Tagasi prügimäele. Valik eesti punkluulet 20. sajandi teisest poolest. Tallinn: Tänapäev, 111–114.
- Sommer, Lauri 2001. Haaknõela vari. – Vikerkäär 2-3, 81–90.
- Tamme, Villu 1992. Tuvi oli tihane. Tallinn: Tiritamm.
- Trubetsky, Tõnu 1989. Pogo. Tallinn: Eesti Raamat.
- Trubetsky, Tõnu; Lehola, Kalev 2012. Haaknõela külm helk. Eesti punk 1972–1990, Tallinn: Kunst.
- Trubetsky, Tõnu; Lehola, Kalev 2018. Vaikne hooaeg. Eesti punk 1990–1999. Tallinn: Vaiguviiul.
- Turk, Pirjo 2013. Eesti punk – miilitsast presidendini. – Subkultuurid. Elustiilide uurimused. Koost. ja toim. Airi-Alina Allaste. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 79–118.
- Undo, Monika 2017. Nüüdiskirjanduse kurvid ja ristmikud. Tallinn: Koolibri.
- Valme, Valner 2018. Punk läheb eest ära. – Sirp 16.03. <https://sirp.ee/s1-artiklid/c9-sotsiaalia/punk-laheb-eest-ara/> (15.12.2021)
- Vangonen, Joonas 2015. Punk Eesti Nõukogude Sotsialistlikus Vabariigis 1980–1991. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, ajaloo ja arheoloogia instituut.
- Vangonen, Joonas 2017. Punkarite roll Eestis ning nende suhted ühiskonnaga 1985–1995. Magistritöö. Tartu Ülikool, ajaloo ja arheoloogia instituut.
- Vesker, Mart 2001. Uue luule aastad. – Annus, Epp; Epner, Luule; Järv, Ants; Olesk, Sirje; Süvalep, Ele; Velsker, Mart. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, 624–645.

SUMMARY

ESTONIAN PUNK POETRY AND THE BEGINNING OF THE TRANSITION PERIOD

The article discusses Estonian punk poetry, which is one of the most interesting literary phenomena during the beginning of the Estonian transition period. Punk poetry had become viable in Estonian culture from the early 1980s and its heyday was at the end of that decade. Punk poets utilised both literary and subcultural landscapes, their texts were powerful and intense, using unconventional poetic language, colloquialisms, obscene expressions and expressed sharp social criticism. Punk poetry developed quickly from a subcultural niche phenomenon into a politically engaged patriotic protest literature in the late 1980s and played a visible role during the Singing Revolution. At the same time, punk poetry entered vigorously the Estonian literary canon, changing and expanding it considerably: bringing new techniques and features to literature. Punk poetry was also a precursor to the literary upheavals of the 1990s. While the political engagement of punk poetry remains in the period of the Singing Revolution, its position in Estonian literary canon is secure. This is demonstrated by the analyses of punk poetry in literary history volumes, the inclusion of punk poetry in the national school curriculum, as well as, its treatment in several school textbooks.

Keywords: punk poetry, transition period, literary canon, Singing Revolution, politically engaged literature (*littérature engagée*)

TÖLKEKIRJANDUSE VAHENDAMISEST JA VASTUVÕTUST EESTIS AASTATEL 1990–2000 SAKSAKEELSE KIRJANDUSE NÄITEL

Triin van Doorslaer

Tallinna Ülikool

Ülevaade. Artiklis võetakse vaatluse alla saksakeelse tõlkekirjanduse olukord Eestis aastatel 1990–2000 ning püütakse arutleda selle üle, kui palju aitavad tõlkija, tõlke kommenteerija, kirjastaja, lugeja ja tõlke arvustaja kaasa tõlketeksti spetsiifika hoidmisele. Lisaks vaadeldakse, kuidas muutus saksakeelse kirjanduse kirjastamine, vahendamine ja vastuvõtt Eestis pärast taasiseseisvumist, kui riik pööras pilgu pigem angloameerika kultuuriruumi suunas.

Võtmesõnad: tõlkekirjandus, retseptsioon, saksakeelne kirjandus, kirjastamine

Tõlkekirjanduse funktsioon ning selle muutumine üldises kultuurikontekstis

Väikerahvale nagu Eesti on tõlkekirjandus üheks oluliseks kultuurielu edasiviivaks vahendiks ja tunnuseks. Omakeelne kirjavarasünnib ju sajanditega ja selle edendamisele saab tõlkekirjandus paljuski kaasa aidata. Ameerika tõlketeadlane Lawrence Venuti on nimetanud seda isegi identiteeti kujundavaks jõuks, „kaalutud tekstide valik ja tõlke strateegia valik võib muuta või kinnistada sihtkultuuri kirjanduskaanoneid, kontseptuaalseid paradigmasid, uurimismetodoloogiasid, osaleda kultuuri sidususe või homogeensuse kindlustamises ja kultuurilise vastupanu või kultuuri uuenemisprotsesside aktiveerimises“ (Venuti 1998: 68).

Peeter Torop, kes on sügavamalt tegelenud tõkeloo koostamise printsiipide ja selle vajadusega kultuuris, arutleb oma artiklitekogus „Kultuurimärgid“ tõlketeaduse senise ebaproportsionaalse arengu üle ja toob ühe põhjusena välja tõlketekstide spetsiifika kadumise. Torop mainib, et „murrangulistel aegadel on tõlked tihti lahutamatud originaalkirjandusest, lahendades selle probleeme, teenides algupärase kirjanduse uuenemise huvisid – ja kaotades spetsiifilisi tõlkekirjanduslikke jooni“ (Torop 1999: 43). Võib öelda, et niisugune murranguline periood oli Eestis 20. sajandi esimene pool, ent keeruline ja kiirete muutuste aeg Eesti ühiskonnas oli ka 20. sajandi viimane dekaad. Nõukogude Liidu lagunemise ja Eesti taasiseseisvumisega saabus sõnavabaduse ja ümberkorralduste aeg, nõukogudeaegne plaanimajandus lakkas eksisteerimast ja raamatuturg hakkas toimima turumajanduse põhimõttel. Siirdeajastu muudatused mõjutasid kahtlemata ka tõlkekirjanduse olukorda Eestis.

Iisraeli tõlketeoreetiku Itamar Even-Zohari järgi kujutab kirjandus – nagu kõik teisedki ühiskondlik-kultuurilised nähtused – endast keerulist, dünaamiliselt arenevat konglomeraati, milles on omavahel hierarhilistes suhetes mitu erinevat allsüsteemi, mida nende omavaheliste keeruliste seoste pärast nimetatakse ka polüsüsteemideks (Even-Zohar 2000, vt ka Tarrend 2005). Even-Zohar ei räägi küll otseselt sellest, mis on tõlge, milline see olema peaks või milline peaks olema tõlgitud teksti suhe originaaliga, vaid tunneb huvi tõlkega seotud ajalooliste probleemide vastu, uurides tõlketeksti vastuvõtva kultuuri väärtuste põhjal konkreetsel ajahetkel (Evan-Zohar 2005). Tõlget ei võrrelda mitte originaaliga, vaid autentsete sihtkeelsete tekstidega ehk paralleeltekstidega (Chesterman 1997: 133–134). Samuti püüdis Even-Zohar, aga ka teine Iisraeli tõlketeadlane Gideon Toury minna tõlgitud tekstist kaugemale, tundes huvi tõlgitud teksti tagamaade vastu, sh tõlkearvustuste, saatesõnade, retsensioonide, tõlgitud kommentaaride jne vastu (Baker 1998: 177). Oma hilisemates töödes (nagu „Descriptive Translation Studies and Beyond“ [1995] 2012) on Toury peamine tähelepanu

pööratud näiteks tõlkele sihtkultuuri polüsüsteemis ja tõlgete iseärasustele sihtkultuuris (Toury 2012).

Even-Zohar on muuhulgas seisukohal, et tõlkekirjandus peaks olema konkreetse rahvuse kirjandussüsteemis perifeersel positsioonil (Even-Zohar 2000: 196). See tähendab, et tõlkekirjandus ei peaks osalema liiga aktiivselt polüsüsteemi kujundamises, vaid peaks jääma pigem teist kultuuri esindavaks kirjanduseks. Kui sihtkultuuri originaalkirjandus on kindel ja tugev, siis jääb tõlkekirjanduse osaks üha enam nn teisene keeleline roll. Tõlkekirjandust hakatakse sobitama vastavalt rahvuskirjanduse traditsioonidele ning selle mõju ei ole enam domineeriv.

Kui vaadelda eespool mainitud ideestiku taustal Eesti kirjandus- ja tõlkekirjandusmaastikku 20. sajandi lõpu siirdeajastul, siis võib öelda, et ehkki sel ajal ei olnud enam tegemist osaliselt arengujärgus oleva originaalkirjandusega, olid vahepealsed aastad Nõukogude Liidu koosseisus jätnud Eesti kirjandus- ja kultuurimaastikule siiski piisavalt palju valgeid laike, mida püüti nüüd kiiresti katma hakata. Selle tulemusena kasvas tõlkekirjanduse osakaal kogu kirjanduse üldmahust hoogsalt. Samuti tõi nõukogude korra kokkuvarisemine kaasa hulgaliselt probleeme, mille tagajärjel tekkis vajadus tuua sisse välismaist kirjandust.

Vaba turumajanduse saabumisega läks lahti nn tõlkebuum, praktiliselt igaüks võis asutada kirjastuse, tõlkida, trükkida ja turustada oma tekste. Nii hakkaski sarnaselt 20. sajandi algusega, ehkki teistel põhjustel, tõlkekirjandus ka 20. sajandi lõpus kaotama oma spetsiifikat, eksisteerides pigem originaalkirjanduse osana, mitte eraldi seisva tekstitüübina. Kuid erinevalt sajandi algusest, mil missiooniks oli tõlkekirjanduse kaudu eesti kultuuri ja keele arendamine, tundus nüüd, et tõlkekirjandus hakkas eesti keelt mõneti lausa risustama ja rikkuma. Tõlkimine muutus massiliseks ja väärtkirjanduse kõrval ilmus hulgaliselt ajaviitekirjandust, mille tõlkekvaliteet oli mitmeski mõttes kõike muud kui eesti keelt ja kultuuri arendav.

Peeter Torop peab tõlgete spetsiifilisuse kadumise põhjuseks paljuski jooksva tõlkekriitika puudumist, s.t tõlgete mõtestamise

puudumist kirjandusprotsessis (Torop 1999: 42). Võttes aluseks Toropi ja teiste eespool tsiteeritud teoreetikute mõttearendused tõlkekirjanduse spetsiifika kohta, võib resümeerida, et tõlkekirjandust tuleks siiski vaadelda iseseisva tekstitüübina ning sellele aitab kõige paremini kaasa, kui me tõlkeid hindame, kritiseerime, kommenteerime ja mõtestame. „Teisi kultuure suudetakse mõista tõlke kaudu, kuid veel ei suudeta mõista tõlget kui iseseisvat tekstitüüpi. Ja peamine põhjus peitub siin puudulikus järellugemises, kirjandus- ja tõlkekultuuri ebaproportsionaalsuses“ (Torop 1999: 69).

Kirjastamine Eestis 1990–2000

Tõlke vastuvõtt ja vahendamine teise kultuuriruumi on paljuski seotud vastuvõtjamaa kultuuritraditsioonide, stereotüüpide ja märkide tasandiga. Raamatud on olulised kultuuritraditsioonide kandjad ning säilitajad, nende kaudu antakse edasi teadmisi ja mõtestatakse olevikku. Seega ongi nii kirjastamine kui ka raamatute väljaandmine otseselt seotud ühiskonnas valitsevate poliitiliste, sotsiaalsete ja majanduslike oludega.

Taasiseseisvumisele eelneval ajal, nõukogude perioodil, oli raamatute väljaandmine ning tõlkimine väga rangelt tsenseeritud ja planeeritud, 1990. aastate alguses said kirjastused ning trükikojad aga täieliku tegutsemisvabaduse. Samuti avanesid 1990. aastal paljud seni salastatud arhiivid, sealne materjal pakkus huvi ka kirjutajatele. 1990. aastate algul tõusis kirjastamisega tegelevate asutuste arv enneolematult suureks. Paljud organisatsioonid ja asutused lisasid oma põhikirja punktid kirjastamistegevuse kohta. Samuti moodustati hulgaliselt uusi kirjastusi, millest paljud on tänaseks siiski juba lakanud tegutsemast. Mitmed nõukogudeaegsed riiklikud kirjastused lagunesid ja nende baasil moodustusid uued üksused (nt Olion, Tiritamm, Koolibri). Nõnda tekkinud kirjastuste puhul oli sageli oluliseks teguriks teatav idealism, soov realiseerida ideid, mida nõukogude ajal realiseerida ei saanud. Need kirjastused

haarasid ka suure osa tõlketurust, sest omasid häid sidemeid kogunud tõlkijatega.

Oluline motiiv oli loomulikult ka äritegevuse eesmärk. Aile Möldre toob välja, et „1992. aastal andis raamatuid välja 435 firmat, 1993. aastal oli kirjastajaid 520, 1994. aastal – 510, 1995. aastal – 533, 1996. aastal – 546, 1997. aastal – 606, 1998. aastal – 736 ning 1999. aastal – 695 ja 2000. aastal – 638“ (Möldre 2005: 228).

Ehkki tõlgitud teoste nimetuste arv siirdeajastul pidevalt suurenes, hakkas raamatute keskmine tiraaž 1992. aastast vähenema. 1990. ja 1991. aastal oli mõne seni keelatud raamatu tiraaž veel väga suur, kuid siis ei suutnud kirjastused enam ülisuuri tiraaže läbi müüa ja trükiarvud hakkasid vähenema. Kui 1991. aastal jõuti rekordilise keskmise trükiarvuni Eestis, 14 084 eksemplari, siis 1993. aastaks oli keskmine trükiarv vähenenud 5300 eksemplarini ning 1998. aastaks jõudis langus 1900 eksemplarini. (Möldre 2005: 243)

Trükiarvude langus oli siiski üsna ootuspärane. Oli ju erinevate nimetuste arv suurenenud ja seega kasvanud ka raamatuhuvilise valikuvõimalused. Tiraažide vähenemine oli ilmselt siiski seotud ka raamatu hinna tõusmisega, samuti tole perioodi raskemate majanduslike tingimustega, mille tõttu oli elanike ostujõud langenud. Ka 1992. suvel toimunud rahareform, mil käibele võeti rahvusvaheliselt konverteeritav Eesti kroon, kahandas mõneks ajaks inimeste ostujõudu.

Siirdeajastu kirjastamisboomist rääkides ei tohiks vaadata mööda ajakirjanduses ja mujal meedias laialt arutletud tõlkeraamatute kvaliteedi probleemist. Majanduslike riskide maandamise, kogemuste puudumise, pingestatud tähtajagraafiku ja arusaadavalt ka kiire kasumi teenimise soovi tõttu tehti nii mõnigi kord järeleandmisi töö kvaliteedi osas. 20. sajandi viimasel kümnendil, aga ka uue sajandi algul, ilmub palju toimetamata ja parandamata kordustrükke, kuna raha kokkuhoiu mõttes loobusid kirjastused tihti toimetajast. Sageli jättis soovida ka (tõlke)raamatute trükitehniline ja kujunduslik kvaliteet – teosed ilmusid kehvval paberil, kiirestilaginevas köites, kahvatute illustratsioonide ja kaanekujundusega.

Mitmed väikefirmad lootsid kasumit teenida vanade tõlgete taasavaldamisega. Nii mõnelgi juhul oli tegemist mitukümmend aastat vana tõlkega, mida oleks ehk tulnud vastavalt muutunud keelekasutusele uuesti toimetada, kuid milleks pingestatud eelarve juures ei jätkunud ei ressursi ega aega.

Tõlkekirjanduse osatähtsuse muutumine kirjastamises 1990–2000 ja tõlkimine saksa keelest

Suured muudatused ühiskondlikus elus töid endaga kaasa ka tõlkekirjanduse osakaalu muutumise raamatuturul. Kadunud ideoloogiline ja poliitiline surve andis kirjastajatele võimaluse hakata üllitama seni keelatud ja põlu all olnud kirjandust. Tõlkekirjanduse osakaalu hüppelisel tõusul oli tõenäoliselt mitu erinevat põhjust, kuid paljuski mõjutas seda ilmselt just eespool mainitud n-ö vanade kirjastuste toimetajate soov ja võimalus realiseerida oma seni keelatud ideid. Kahtlemata toitis seda ettekujutust – eriti just kümnendi algul – lugejate huvi, kuna uue ja seni keelatud informatsiooni järele oli vajadus ja huvi väga suur. Samas on oluline mainida ka asjaolu, et Eesti Vabariik taasühines Berni kirjandus- ja kunstiteoste kaitse konventsiooniga alles 1994. aastal. See tähendab, et kuni selle ajani valitses autoriõiguste vallas omamoodi õiguslik auk, mis samuti aitas kaasa 1990. aastate alguses tekkinud tõlkekirjanduse buumile.

Võib ehk öelda, et nõukogude ajal ilmestas tõlkekirjandust suhteline ühekülsus, kuna üsna suure osa tõlkekirjandusest moodustasid tõlked vene keelest. Samuti piirasid tõlkekirjanduse ilmumist range tsensuur ja sisulised piirangud. Väliskirjanduse tõlkimisel olid paika pandud ranged kvoodid, s.t igast keelest võis tõlkida vaid teatud arvu teoseid aastas, kusjuures eelistati klassikuid. Tsen-suuriamet likvideeriti Eestis 4. oktoobril 1990. aastal ja Eesti taasiseisvumise ning raamatuturu vabanemisega senistest piirangutest asuti kohe täitma tekkinud lünki. Seni valitsenud vene keele asemel võttis juhtpositsiooni nüüd inglise keel, järgnesid saksa,

soome ja prantsuse keel, kuid need keeled jäid inglise keelele juba palju alla. „Aastatel 1992–1998 moodustasid tõlked saksa keelest 9% tõlgetest, tõlked soome keelest – 7% ja tõlked prantsuse keelest – 5%. Nõukogude ajal domineerinud vene keelest tehti vaid 3% tõlgetest, mis vaadeldaval ajavahemikul tähendas 139 nimetuse tõlkimist.“ (Möldre 2005: 246)

Inglise keele tungimine meie keelemaastikule on seotud üldise angloameerikaliku kultuuritüübi domineerimisega Euroopas, mis sai alguse popkultuuri arenemisega 1950. aastate lõpus. Oli justkui loomulik, et avaneval kultuurimaastikul muutus uue ja vaba etaloniks inglise keel. Samuti mõjutas inglise keele kujunemist Eesti juhtivaks võõrkeeleks kogu riigi orientatsioon angloameerika kultuurile ja maailma üleüldine globaliseerumine ja ameerikastumine. Kindlasti mõjutas seda ka välissuhtluse ja äritegevuse arenemine just inglise keele baasil.

Saksa keel, mis domineeris Eestis kuni Teise maailmasõjani, kaotas siis paljuski oma tähtsust, kuid sellest hoolimata võib öelda, et traditsiooniliselt on saksa kultuuriruum Eesti kultuurile lähedasem kui Ameerika Ühendriikide või inglise kultuur. See on kindlasti ka põhjuseks, miks tõlkekirjanduses on üldjuhul läbi aegade olnud saksakeelsete tõlgete protsent kõrgem kui hispaania või prantsuse keelest tehtud tõlgete protsent. Mõnes mõttes võib öelda, et Eesti, või eesti kirjandus – nii nagu me seda täna mõistame – ongi sündinud saksa tõlkelaenuna, sest eesti kirjanduse esimesed näited olid just saksa kirjanduse tõlkemugandused. Kuni 19. sajandi alguseni tegelesid eestikeelse teksti loomisega, olgu siis tegemist algupärandite või tõlgetega, peamiselt saksa rahvusest pastorid ja kirikuõpetajad. Samas on teada, et nende eesti keele alased teadmised jätsid tihti-peale soovida ja nii ongi meie keelest ja kirjandusest räägitud kui saksapärasest või vähemasti tugevate saksa mõjudega keelest ja kirjandusest. Kuid 1830. aastatel hakkas juttude tõlkimine minema üha enam eestlaste kätte. Näiteks tulid juurde sellised uued eesti rahvusest tõlkijad nagu Pärnu kooliõpetaja Heinrich Gottlieb Lorenzonn ja Tartu kübarsepp Aleksander Umblia. Samuti tegeles tõlkimisega

näiteks Johann Voldemar Jannsen. (Laos 2004) Ka edaspidi, kuni esimese Eesti Vabariigi väljakuulutamiseni 1918. aastal, domineerisid meie raamatuturul tõlked saksakeelsest kirjandusest. Näiteks tõlgiti aastatel 1900–1917 kõige enam saksa kirjandust, järgnes vene, siis inglise, prantsuse ja soome (Soosaar 1994: 53). Samas mainib Daniele Monticelli Noor-Eesti fenomenist kirjutades, et osaliselt samal perioodil tegutsenud nooreestlased suunasid oma tähelepanu teadlikult saksakeelsest kirjandusest eemale, peamiselt romaani keeltele, aga ka soome, skandinaavia ja angloameerika kirjandusele (Monticelli 2016: 283). Siiski ei leidunud ka sel perioodil eestindatud kirjanduse hulgas väga palju klassikuid või maailmakirjandust. Ants Oras kirjutab 1923. aastal: „Meie kirjandus ei ole iialgi rikas olnud välismaa kirjanduse suurteoste tõlgetest. Käesoleva aastasaja alguseni toitis ta end peaaesjalikult saksa odavate perekonnaromaanide ja avantüürlugude peegeldustest ja eestistustest.“ (Oras 1923: 573)

1918–1940 hakati saksa kirjanduse kõrval tõlkima rohkem ka inglise, prantsuse jt maade kirjandust. Ühest küljest oli see tingitud soovist vabaneda saksa, täpsemalt baltisaksa vaimust, kuid samas tõi see kaasa olukorra, kus saksakeelne kirjandus hakkas paratamatult nihkuma tagaplaanile. Teisalt tuleb tunnistada, et esimese Eesti Vabariigi ajal pandi eesti keelde ümber arvestatav hulk maailmakirjanduse teoseid. Saksa keelest tõlgiti sel perioodil näiteks Thomas Manni „Võlumägi“, 1937 ja 1939 (tlk Marta Sillaots), „Buddenbrookid“, 1936, ja Arthur Schnitzleri „Karjuseflööt. Novellid“, 1929 (tlk Jaan Kangilaski vanem).

Nõukogude perioodil, mis oli küll pikk ja jaotus erinevateks alaetappideks, nii et igal ajajärgul oli olukord veidi erinev, moodustasid üldjoontes suurema osa tõlgetest tõlked vene keelest, kuid palju tõlgiti ka nn vennasrahvaste kirjandust. Järgnesid prantsuse, saksa, ja angloameerika kirjanduse tõlked. Saksa kirjanduse osakaal vähenes ja väga vähe tõlgiti ka saksakeelset nüüdiskirjandust. Põhirõhk pandi klassika tõlkimisele, kuna see oli ideoloogiliselt riskivaba. Sel ajal tegelesid saksa keelest tõlkimisega näiteks Helga Kross (Hermann Hesse „Klaaspärlimäng“, 1976; Thomas Mann „Doktor

Faustus“, 1987), tõlkimist alustasid ka tuntud ja tunnustatud saksa keele tõlkijad Mati Sirkel ja Rita Tasa.

Rääkides saksakeelsest kirjandusest, tuleb kindlasti täpsustada, et selle all on mõeldud tõlkeid saksa keelest, s.t mitte ainult Saksamaa autoritelt, vaid ka Austria ja Šveitsi kirjanikelt. Enamik eesti lugejaid ei pruugi tajuda Austria ja Šveitsi kirjandust iseseisva kirjandusena, vaid saksakeelse kirjanduse ühe osana. Ometi ei ole korrektne panna võrdusmärki kõigi kolme maa kirjanduse vahele. Tihti on saksakeelse kirjanduse ajalugu kirjutatud väga Saksamaakeskselt. Kuid Saksamaa, Austria ja Šveitsi kirjandusest rääkimisel tuleks siiski arvestada nende kolme riigi ajalooliste, poliitiliste ja sotsiaalsete erinevustega, mis ju kõik mõjutavad kirjandust ning kajastuvad kirjanduses erinevalt.

Austria kirjanduse tõlkimisega alustati Eestis 20. sajandi alguses ja esialgu oli tiitlite arv suhteliselt tagasihoidlik ning valik juhuslik. Väärtkirjanduse kõrval tõlgiti üsna palju ka ajaviitekirjandust. Pärast Teist maailmasõda Austria kirjanduse tõlgete arv kasvas. Tõlgiti selliseid autoreid nagu Heimito von Doderer, Peter Handke, Robert Musil, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Elias Canetti, Joseph Roth jt. Tõlkijateks olid näiteks August Sang, Johannes Semper, Eno Raud, Nigol Andresen, hiljem ka juba Rita Tasa ja Mati Sirkel. Eesti taasiseseisvumise ajal Austria ja Šveitsi kirjanduse tõlkimine eesti keelde jätkus. Et nüüdseks olid kadunud kvoodid ja plaanipoliitika, avardusid ka valik ja võimalused. Samuti ei tohiks alahinnata Rahvusraamatukogu Austria ja Šveitsi lugemissaalide tähtsust nimetatud riikide kirjanduse tutvustamisel.

Siirdeajastul oli saksa keel võrdluses teiste keeltega tähtsusetel teisel kohal, ehkki sellest tõlgiti ikkagi viis korda vähem kui inglise keelest. Inglisekeelsete nimetuste arv kasvas iga aastaga, kuid saksa-keelsete tõlgete arv püsis alates 1994. aastast enam-vähem samana (Lahe 2003: 45).

1990. aastatel tõlgiti saksa keelest kõige enam ilukirjandust, sh lastekirjandust, järgnevad religioon, teoloogia, filosoofia ja psühholoogia. Vaid paari nimetusega on esindatud loodus- ja täppisteadused

ning infoteadused. „Raamatu tüüpi arvestades domineerivadki 1990. aastate raamatutoodangus ilu- ja õppekirjandus, järgnevad tarbe-, teadus, ametlik kirjandus ja teatmekirjandus.“ (Möldre 2005: 250)

Tutvudes lähemalt 1990–2000 saksakeelse ilukirjanduse tõlgete bibliograafiaga, jääb ajaviitekirjanduse seas silma siiski ka hulk maailmakirjanduse nimesid. Jätkub juba varem tõlgitud autorite eestindamine, kuid nüüd on võimalus avaldada tuntud maailmakirjanduse nimede seni tõlkimata jäänud teoseid, näiteks Heinrich Manni romaan „Professor Unrat ehk ühe türanni lõpp“ (tlk Helgi Loik, Tuum, 1993). Kui Thomas Manni tõlgiti klassikuna küllaltki palju ka nõukogude ajal, siis jäi ühiskonnakriitiline Heinrich Mann sel ajal tõlgitavate autorite nimekirjast välja. 1990. aastate alguses tekkis aga võimalus hakata avaldama ka ühiskonnale jõulisemaid ja vahetumaid kommentaare andvaid teoseid ning vastukaaluks „lubatud“ Thomas Mannile hakati tõlkima ka Heinrich Manni, kes esindas justkui teist poolt või teist nägemust.

Enimtõlgitud saksakeelsed autorid on 1990–2000 Hermann Hesse, Stefan Zweig ja Erich Maria Remarque. Remarque'ilt ilmub tõlgituna pea kogu tema olulisem looming, osaliselt ka kordustrukidena, kuid palju ilmub ka seni tõlkimata teoseid. Hesse ja Zweig on Eestis kahtlemata väga armastatud saksakeelsed autorid. Hesse tõlkimisega alustati juba esimese Eesti Vabariigi ajal: 1929. aastal ilmus Jaan Kangilaski tõlkes „Eelkevad“ (kirjastus Loodus). Hiljem on Hesselt eestindatud veel 14 teost. 1991. aastal ilmunud Hesse „Lõputu unenäo“ tõlget (tlk Piret Pääsuke, Eesti Raamat) on Ain Kaalep nimetanud senistele Hesse eestindustele oluliseks lisanduseks, kuna selles domineerib element, mida ilmselt on õige nimetada just romantiliseks fantaasiaks (Kaalep 1991: 88). Romantiline fantaasia oli arvatavasti samuti teema, mis ei sobinud kokku nõukogudeaegse realismi ideoloogiaga kunstis ja see seletab ka Hesse tõlgete arvu kasvu 1990. aastatel.

Saabunud sõnavabadus andis meile hulga tõlkeid saksakeelsetelt autoritelt, keda varem tsensuuri tõttu tõlkida ei saanud. Nn

Lääne-Saksa autorite teoseid sai nõukogude ajal tõlkida harva, läbi häda ilmus siiski üksikuid teoseid Heinrich Böllilt, Peter Weissilt, Elias Canettilt. Kuid tuntud saksa ühiskonnakriitilise kirjaniku Günter Grassi esmatõlge Eestis ilmus alles 1988. aastal (novell „Kass ja hiir“, tlk Mati Sirkel, Perioodika). Günter Grassi sensatsioonilise teose „Plekktrum“ tõlge ilmus aastal 1990 (Eesti Raamat), samuti Mati Sirkeli tõlkes. Nagu tõdeb teose eestindaja, on tegemist teosega, mida nõukogude ajal tõlkida ei oleks saanud. „„Plekktrum“ on nii vormilt kui ka sisult provokatiivne raamat, kaugelt valusam ja kõhedam kui vaid selle sajandi saksa ajaloo keele- ja fantaasiarõõmust ülekeev skandaalikroonika, mida ta oma drastilise huumori ja groteskse kummastatusega muidugi samuti on.“ (Sirkel 1990: 459)

Saksakeelse kaasaegsema kirjanduse küllaltki skandaalsetest nimedest tuleks kindlasti mainida austerlast Elfriede Jelinekki. Eesti keeles ilmus 1995. aastal Jelineki romaan „Löbu laialt“ (tlk Hermann Sau, Kupar), 2002. aastal ilmus Loomingus katkend näiden-dist „Alpides“ (tlk Heli Mägar). Seega, nagu näha, alustati ka Jelineki tõlkimist alles 1990. aastate keskel, ja tema tõlked leidsid Eesti ajakirjanduses ka küllaltki laia vastukaja. Tegemist on autoriga, keda nõukogudeaegne tsensuur ilmselt läbi ei oleks lasknud. Elfriede Jelineki loomingu läbivaks teemaks on vägivald, võim ja seksuaalsus. Samuti on Jelinekki tema ühiskonnakriitiliste vaadete pärast nimetatud radikaalseks feministiks ja provokaatoriks. „Jelineki näol on tegemist omamoodi unikaalse kollektsiooniga radikaalsuseist, kus esinevad nii võitlev feminism, pahempoolsus, kui looduslähedus; muuhulgas on Jelinek ka tõsiseltvõetav kirjanik.“ (Parmas 1996)

1990. aastatel jätkub filosoofilise kirjanduse tõlkimine. Tõlgitakse Friedrich Nietzsche „Ecce homo“ (tlk Jaan Undusk, Vagabund, 1996) ja kordustrukina antakse välja juba 1932. aastal (Eesti Kirjanduse Selts) tõlgitud „Nõnda kõneles Zarathustra“ (tlk Johannes Palla, Olion, 1993). 2006. aastal andis Olion välja sama teose kolmanda trüki, endiselt Johannes Palla tõlkes, mille kohta on Maarja Kangro öelnud, et kuigi Johannes Palla tõlge on iseenesest ladus ja jõuline, on seal kummalisi reksioone ja naljakalt palju uudissõnu,

mille originaali vaste on lihtne ja tavakeelne. „Näiteks lihtne *Gier* (ahnus) on tõlgitud „jõöraks“, *Lärm* (lärm) on „mõna“ ja *mürrisch* (pahur) „morssis“. Ja kuigi need on toredad sõnad, võiks olemas olla teine, kas või tänapäevasem variant.“ (Kangro 2006)

Tõlkekriitika ja retseptsioon

Tõlge vajab vahendamist, sest tuleb teistsugusest kultuuriruumist ja vastuvõtvas kultuuriruumis omandab tõlgitud tekst alati uue ning teiselaadse väärtuse. See tähendab, et tekst ei toimi üheski kultuuris üksinda, kuna tema ümber on vastuvõtva kultuuri ruum oma tekstide ja ideoloogiatega, nn ajastu rütm ja spetsiifika. Vastuvõtva kultuuri tekstuaalse tausta moodustavad ilukirjanduse tõlgete jaoks näiteks sihtkultuuri algupärandid, teised varem tõlgitud tekstid samast või mõnest teisest lähtekirjandusest, samuti vastuvõtva kultuuriruumi kirjanduslooline, -teoreetiline ja laiemalt kultuuripoliitiline mõte. Kuid siinjuures tuleks meele pidada üht Peeter Toropi sõnastatud hoiatust: „Samas on oluline, et ka tulevase retseptsiooni arvestamise juures lähtutakse siiski originaali säilitamisest, mitte ainult vastuvõtva kultuuri omahuvist“ (Torop 1999: 19).

Sellest hoolimata võib jääda eelnevalt mainitu juurde, mille järgi on tõlke vahendamisel teise kultuuri oluline roll just tõlkekriitikal. Tõlgete arvustused aitavad tuua kirjandust lugejale lähemale ja lahendada võimalikke tekkivaid distantsiprobleeme. Ka Elin Sütiste toob välja metatekstide olulisuse tõlgete vahendamisel ja tõlkeloo uurimisel laiemalt. Ta mainib, et metatekstid loovad „pildi sellest, kui teadlikud ollakse kultuuris tõlkimisega seotud küsimustest: millisena nähakse tõlkimise rolli, kas pannakse tähele tõlkijat ja tema tööd, mil määral ja kuidas mõtiskletakse tõlkemeetodi valiku ja mõju üle jne“ (Sütiste 2009: 910). Daniele Monticelli märgib omakorda ära, kuidas 20. sajandi alguses aitas Noor-Eesti laiendatud tõlketegevus kaasa muutustele tõlkepoliitikas ja -normides, üheks pöördeks oligi asjaolu, et tõlgetega hakkasid käima kaasas põhjalikud ja süstemaatilised saatesõnad – tõlkijate ees- ja järelsõnad, aga

ka neologismide sõnastikud, lisaks avaldati eraldiseisvaid artikleid ja ülevaateid tõlgitud autorite, nende tööde ja stiili ning Euroopa kirjandusmaastikul aset leidvate uute trendide kohta (Monticelli 2016: 284). Seega, distantsiprobleemide osaliseks vältimiseks aita-
vad kaasa tõlgete järel- ja eessõnad ning kui esimese Eesti Vabariigi ajal, aga ka nõukogude ajal, ilmus pea iga tõlge tõlkija või toimetaja järelsõnaga, siis muutus olukord selles osas 1990. aastate alguses, mil kommentaare ja arvustusi tõlketekstidele jäi järjest vähemaks.

Muutuvas ühiskonnas muutub ühes kirjandusega ka kriitika. Rein Veidemann mainib, et „ajast aega on eesti kirjanduskriitikas olnud ülekaalus retsensioon kui teose käsitlemise ratsionaalseim variant, ühtlasi kui kirjandusteadusliku artikliga vormilt sarnasem žanr“ (Veidemann 2000: 16). Ent 1990. aastatel toimus muutus ka siin, nagu on märkinud Marin Laak: „Vahepealsete aastate suurte murrangutega on muutunud nii kirjandus kui kriitika. Seoses meedia ülikiire arenguga on teisenenud ka erinevate kriitika-tüüpide funktsioonid“ (Laak 2003: 332). Kui võtta siin aluseks Tiit Hennoste (2001) jaotus, siis võib jagada kriitika üldsuunal kaheks: päevakriitika ja kirjandusuurimine. 1990. aastate keskel hakkas päevakriitika muutuma. Samuti oli selleks ajaks suurenenud avaldamiskohtade arv, juurde ilmus terve hulk erinevaid väljaandeid, kus oli võimalik kirjutada kirjandusest, sh tõlkekirjandusest. Näiteks võib mainida siirdeajastu ajalehtede igapäevaseid kultuurikülgi ja kultuurilisasid, nagu Areen, Arter või Arkaadia. Samuti hakkasid kirjanduse ja tõlkekirjanduse kohta avaldama kirjutisi erinevad naisteajakirjad, tekkisid kirjandust müüvad ja tutvustavad internetiportaalid. Kahtlemata ei tohi unustada Eesti kultuuriajakirju Looming, Vikerkaar ning Keel ja Kirjandus ja Akadeemia, millest mõned vahendavad eesti lugejale juba aastakümneid kõrgetasemelisi kirjandusanalüüse.

Seega tekkis juurde terve hulk kohti ja võimalusi kirjutamiseks, kuid samas muutus rõhuasetus. Kui varem võis öelda, et kirjandus, sh tõlkekirjandus, oli kõige tähtsam kultuurivaldkond, siis 1990. aastate keskel hakkas väärtkirjanduse osatähtsus vähenema. Asemele tulid meelelahutuskultuur, mood, kodukujundus jm elustiiliga

seotud tarbekunsti liigid. Suur arv juurde tekkinud arvustuste avaldamiskohti ei pruukinud siiski olla automaatselt positiivseks märkiks. Võib öelda, et korraga tekkis juurde väga palju, ent süstematiseerimata informatsiooni. Samas tekkis uute avaldamiskohtadega juurde ka hulgaliselt pealiskaudseid, ebaprofessionaalseid ja mitte kirjandusajatundjate produtseeritud arvustusi, mis opereerisid tasandil meeldib–ei meeldi. „Meil avaldatakse praegu uudiskirjanduse kohta rohkem lühitutvustusi ning arvustusi kui kunagi varem. Aga need on paljudesse lehtedesse ja ajakirjadesse laiali pillatud ja ei ole ega saagi olla kõiki ilmunud teoseid hõlmavad.“ (Soosaar 1994: 56)

Nii võib öelda, et kriitika muutus mõnes mõttes massidele lugemiseks ja ühtlasi ka lugejasõbralikumaks. Samas jäi selline arvustus kindlasti pealiskaudsemaks ja muutus ebaprofessionaalsemaks. Kui arvustuses ka viidati mingitele puudujääkidele, siis sügavama analüüsini nende puudujääkide osas jõuti harva. „Kriitika ei kipu olema mitte analüüsiv, vaid autoritaarne, enesekindlalt hoiakuid paiskav. [...] Samas on kriitikas liiga palju lihtsalt ümberjutustamist ja loba.“ (Hennoste 2001: 1567)

Tulles nüüd tagasi tõlkekirjanduse vastuvõtu juurde teises kultuuriruumis, võime kokkuvõtteks uuesti väita, et nii siirdeajastu kui ka praeguses kirjanduskultuuris on vahendamise ja tõlgendamise vajadus kahtlemata oluline. Kriitik aitab selgitada tausta ja hoiab nii omamoodi elus huvi kirjanduse vastu.

Vaadeldaval perioodil, aastatel 1990–2000 ilmus tõlkekriitilisi seisukohavõtte Eesti ajakirjadest kõige enam Vikerkaares, muudes väljaannetes taandus tõlkekriitika suures osas kirjanduskriitikale. Tõlkest kirjutasid peamiselt teised tõlkijad ning needsamad kirjanduskriitikud, kes kirjutasid ka eestikeelsetest algupäranditest, erialaspetsialistid, kirjandusteadlased. Tõlkekriitika puudumine oli seotud juba varem mainitud mõttega, et meil ei vaadelda tõlget kui omaette tekstitüüpi. Puudus sügavam arusaam tõlke spetsiifikast ja see on omakorda puuduliku tõlkekultuuri tulemus. Ja kui puudub tõlkekriitika, siis puudub samas ka arusaamine tõlketekstist kui oma

eripäraga tekstist. 1999. aastal kirjutas Peeter Torop (1999: 43): „Tõlkekirjandus muutub lihtsalt kirjanduseks, kaotab oma spetsiifika ka siis, kui puuduvad tõlkekirjanduse analüüsi teaduslikud alused ja traditsioon. [...] Veel pole küllalt hoomatavalt fikseeritud tõlgete analüüsi põhimõtted, kriitikul pole teooriast küllaldast tuge. Tulemuseks on kriitika puudumine üldse või tõlketeadusliku analüüsi asendamine kirjandusteadusliku, lingvistilise vms analüüsiga.“

Ajalehtedes ilmuvast nn päevakriitikast erinesid traditsioonilistes kultuuriajakirjades Looming, Vikerkaar ning Keel ja Kirjandus ilmunud arvustused. 1990. aastate algupoole üheks juhtivaks kirjandusajakirjaks võiks nimetada Vikerkaart ja 1990. aastate algusest kuni kümnendi keskpaigani oli Vikerkaare puhul tegemist täiesti asendamatu materjaliga, seda erinevate kaasaegsete mõttesuundade tutvustamisel, mis omakorda oli rakendatud eesti kultuuriruumi tõlgendamisele ning vaatlemisele eesti oma autorite poolt. Samuti oli väga heaks otsuseks Vikerkaare teemanumbrite väljaandmine, see aitas ühelt poolt paremini suunata suurt materjalivalikut ning samal ajal siduda ühte numbrisse nii Eesti kui ka välismaiste mõtlejate tekste ja artikleid mingil kindlal teemal. Vikerkaares ilmus lisaks heal tasemel ilukirjanduse tõlkeid, nii luule kui ka proosa vallas. Tõlkekriitika osa ei olnud vaadeldaval perioodil Vikerkaares siiski väga suuremahuline, enamasti oli ajakirjas tõlgitud tekste, aga mitte arutelusid nende või ilmunud tõlketeaduste tõlketaseme üle. Samas ilmus Vikerkaares teiste kirjandusajakirjadega võrreldes tõlkearvustusi kõige enam. Samuti tuleks mainida tõlkimisele pühendatud Vikerkaare erinumbrit 2000, 2–3.

Ka saksakeelse tõlkekirjanduse arvustusi ilmus kultuuriajakirjadest vaadeldaval perioodil kõige rohkem Vikerkaares. Ajavii-tekirjandust retsenseeriti siin siiski harva. Peamiselt on vaatluse alla võetud maailmakirjanduses tuntud nimed, nagu Georg Trakl, Franz Kafka, Hermann Hesse, filosoofid Friedrich Nietzsche ja Ludwig Wittgenstein. Teisi ja vähemtuntud autoreid on retsenseerimiseks võetud ilmselt seetõttu, et need on retsenseerijas tekitanud mingeid huvitavaid (kas siis negatiivseid või positiivseid) mõtteid,

mis vajasis paberile panemist. Saksakeelse tõlkekirjanduse arvustajatest võiks mainida nimesid, nagu Marju Lepajõe, Sven Kivisildnik, Marek Tamm, Lauri Pilter, Andres Herkel jt.

Keele ja Kirjanduse kriitika osa keskendus 1990. aastatel peamiselt eesti uudiskirjanduse tutvustamisele, arvustamisele, analüüsile. Vaadeldaval kümnendil ei ilmunud mitte ühegi saksakeelse tõlke-teose arvustust. Ilmus küll üksikuid retsensioone inglise, soome ja vene keelest tõlgitud teoste kohta, kuid sellele vaatamata võib öelda, et võrreldes teiste kirjandusajakirjadega jääb Keele ja Kirjanduse tõlkearvustuste osakaal tagasihoidlikuks.

Looming tegeles sel perioodil enamasti eesti kirjanduse tutvustamisega, kuid aeg-ajalt avaldati ka tõlkekirjanduse arvustusi. Uuritaval perioodil ilmus Loomingus saksakeelse tõlkekirjanduse retsensioonidena vaid filosoofiliste tekstide arvustusi – Friedrich Nietzsche, Hermann von Keyserling, Karl Jaspers. Arvustajateks olid siin Enn Soosaar, Haljand Udam, Jaak Kangilaski. Filosoofiliste või mõttelooliste tõlketekstide retseptsioon Loomingus näitab ajakirja selgepiirilisust, s.t kui tõlkekirjandust arvustatakse, siis sageli mitteilukirjandust.

Kirjandusloolane ja Loomingu pikaaegne toimetaja Toomas Haug on kommenteerinud Loomingus ilmuvate tõlkearvustuste temaatikat järgmiselt: „Väliskirjanduse materjalid on Loomingus marginaalsed ja seetõttu seal ilmunud arvustused ei mõjuta tõlkekirjanduse retseptsioonide üldilmet.“ (Haug 2007)

Nagu eespool mainitud, tekkis 1990. aastatel juurde päris palju päevakriitikat meedias. Kui esialgu võis tunduda suhteliselt pealiskaudste ja sügavama analüüsita arvustuste kirjutamine teatud laadi kriitika allakäiguna, võib samas siiski öelda, et kirjanduse rolli muutumisega ühiskonnas leidis oma koha ka päevakriitika. Inimene, kes laseb silmadel kiiresti üle leheveergude libiseda, kellel ei ole aega süvenemiseks, ei ootagi ajalehest väga keerulist ja sügavat analüüsi. „Kuna ajakirjandus on muutunud järjest enam meelelahutuseks, siis muutub selleks ka kriitika, mis ajakirjanduses elab.“ (Hennoste 2001: 1568)

Arvustajad ja mida arvustati

Meie väikeses kultuuriruumis mängib kindlasti väga olulist rolli see, kes konkreetset mingit teksti arvustab. 1990. aastate keskel tuli kriitikasse hulk uusi nimesid, kirjutajaid oli palju ja kirjutasid väga erinevate põlvkondade esindajad. Igal arvustajal on arusaadavalt ikka oma lähenemisviis, omad nõudmised ja oma vaatenurk. Olulised on isiklik kogemus, maailmapilt ja sihtkultuuri konteksti tajumine. Näiteks võiks tuua ühe ja sama teose, Friedrich Nietzsche „Ecce homo“ (tõlkija ja järelsõna autor Jaan Undusk, Vagabund, 1996) tõlke arvustused kahes erinevas väljaandes. Märt Väljataga on seda teost retsenseerinud Loomingus ning kasutanud oma arvustuses kahe sarnases võtmes teose võrdlust. Ta on võrrelnud Nietzsche teost John Stuart Milli üsna samal ajal ilmunud teose „Vabadusest“ (tõlkija Kaja Tael, Hortus Litterarum, 1996) tõlkega. Väljataga on pidanud oluliseks tuua sisse ka Nietzsche tõlkija ning järelsõna autori Jaan Unduski vaated Nietzsche kohta. Tõlget ennast ta aga ei kommenteeri. (Väljataga 1996)

Sama teose tõlke (Nietzsche „Ecce homo“) arvustaja Vikerkaares, Sven Kivisildnik, läheneb tõlgitud tekstile hoopis teise nurga alt. Ta tutvustab Nietzschet kui enesereklaamijat, räägib kuulsast filosoofist tema kommertsedu võtmes. „Nietzsche kirjutab iseendast, sellest, miks ta nii tark on ja miks ta raamatud on nii väga tähtsad. [...] Nietzsche edu seisneb selles, et ta kaubastab seda, mida meil tegelikult vaja on: instinkte, maailma, tervet mõistust, kultuuri, edenemist ja tervist.“ (Kivisildnik 1997: 98)

Saksakeelse tõlkekirjanduse tõlkearvustajate hulgas on vaa-deldaval perioodil palju tuntud kirjandustegelasi, kes tegelevad ka ise tõlkimisega, tõsi küll, mitte alati saksa keelest – Marek Tamm, Ain Kaalep, Tiiu Hallap, samuti on arvustajate hulgas erialaasjatundjaid, nagu näiteks muusikaprofessor Jaan Ross, klassikalise filoloogia teadur Marju Lepajõe või ajaloolane Andres Herkel, luuletajad Priidu Beier ning Sven Kivisildnik, tõlkija ja kolumnist Enn Soosaar, tõlkija, luuletaja ja kriitik Märt

Väljataga, kirjanik, tõlkija ja Ameerika juudi kirjanduse uurija Lauri Pilter.

Üldjuhul on tõlkearvustus üsna suur töö ja nii juhtub sageli, et väga põhjalikku analüüsi ette ei võeta. Muidugi tekitab alati enam diskussiooni ja huvi tõlgitud teos, mis kuulub maailmakirjanduse nimetuste hulka (näiteks Franz Kafka, Günther Grass), seda eriti Eesti-sugustes väikestes kultuurides. Samas võib sihtkultuuris senitundmatu nimi jääda täiesti tähelepanuta. Samuti tekitavad suuremat ja ärevamat vastukaja skandaalsemad nimed (näiteks Elfriede Jelinek). Lisaks kipuvad tõlkearvustused kujunema ülevaatlikeks teose ümberjutustusteks ning tõlkekriitikat on vähe. Tavaliselt arvustatakse konkreetset tõlget vaid siis, kui see on arvustaja meelest väga halb. N-ö hea tõlke puhul pöörab arvustaja põhitähelepanu autorile ja teosele endale. Tõlkearvustuste üheks läbivaks ühiseks jooneks ongi sageli teose autori tutvustus, teose enda tutvustus ja autori varasemate eesti keelde tõlgitud nimetuste mainimine, tõlge ja tõlkija tunduvad olevat kõrvalise tähtsusega. Ent vahel kritiseeritakse hoopis seda, et tõlge on toimetamata. Elfriede Jelineki tõlke „Lõbu laialt“ (tlk Hermann Sau, Kupar, 1995) arvustuses mainib retsenseerija Sven Parmas: „„Lõbu laialt“ on nimelt toimetamata – raamat kubiseb vigadest.“ (Parmas 1996) Ja sinna juurde lisatakse kommentaar tõlke kohta: „Kusjuures trükivead ärritavad seda enam, et tegemist on väga hea ning tundliku tõlkega.“ (Parmas 1996)

Siinkohal julgeksin tõmmata paralleele eespool mainitud problemaatikaga tõlkekirjanduse vahendamisest teise kultuuriruumi ja tõlketekstide spetsiifilisusega. Nagu juba öeldud, tekkivad tõlgitud teksti üleviimisel sageli distantsiprobleemid (ajaline nihe, erinev tähendus, stereotüüpide olemasolu), samuti omandab vahendatud tekst uues kultuuriruumis teise väärtuse. Järelsõnad, kommentaarid, tutvustused ja konsultantide kasutamine, see kõik peaks aitama kaasa tõlgitud teksti vahendamisele meie kultuurikonteksti ja samas säilitama tõlke spetsiifilisuse lähtekeelse tekstina. „„Lõbu laialt“ eristub Eesti kontekstis teravalt, ent Saksa ja Austria kultuuriruumis Jelineki teostel erandlik vastandlikkus puudub; õigupoolest on

autori vaimne side kodumaise traditsiooniga tugevam kui paistab.“ (Parmas 1996)

Samas võib ka juhtuda vastupidine – kommenteerimisega minnakse pisut liiale. Nii on näiteks arvanud Ain Kaalep, retsenseerides Vikerkaares Hermann Hesse „Lõputu unenäo“ tõlget (tlk Piret Pääsuke, Eesti Raamat, 1990). „Pean tähendama, et mind päris tõsiselt häirisid joonealused märkused. [...] Võtan endale vastutuse väita, et Hermann Hesse vaim pahandab niisuguse editsiooniprintsiibi pärast väga tõsiselt.“ (Kaalep 1991: 88)

Kokkuvõtteks

Kokkuvõtvalt võib ehk järeldada, et siirdeajastul, eriti aga 1990. aastatel, ei pööratud Eestis tõlketekstile iseseisva tekstitüübina kuigi palju tähelepanu. Puudus sügavam analüüs ajakirjanduses, ka kultuuriajakirjade veergudel, mis oleks aidanud hoida tõlketekstid eraldi eestikeelsest originaalkirjandusest. Arvustused keskendusid küll autori või žanri tutvustusele, võrreldi sarnaseid tekste, kuid puudus pikem ja sügavam arutelu tõlketekstist Eesti kultuurivälja ja ühiskonna kontekstis.

Idealis võiksid tõlkijad, kirjastajad, tõlkearvustused ning -kriitika toetada tõlketeksti eripära hoidmist ja tõlke ühest kultuurist teise vahendamisel tekkivate distantsiprobleemide maandamist. 1990. aastatel (ja osaliselt ka praegu) jäi sellesuunaline tegevus Eestis pigem nõrgaks. Ühtlasi võib ka tõdeda, et 1990. aastatel, mil Eesti ühiskonda tabasid siirdeajastule omaselt väga suured poliitilised, majanduslikud ja kultuurilised muutused, valitses kirjandusmaastikul mõneks ajaks olukord, kus tõlked hõlmasid keske positsiooni. Ja ehkki nii väikeses riigis nagu Eesti, kus omakultuur jääb suurrahvastega võrreldes mahuliselt alati väiksemaks, ei saagi eeldada, et tõlkekirjandus võtaks sisse täiesti perifeerse positsiooni, on siiski oluline teadvustada tõlgete rolli ja tähtsust kirjandusmaastikul ning viidata tõlke vahendamise ja tõlkekriitika kaudu tõlketekstide spetsiifilisusele.

KIRJANDUS

- Baker, Mona (ed.) 1998. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Routledge.
- Chesterman, Andrew 1997. *Memes of Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Even-Zohar, Itamar 2000. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. – *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London, New York: Routledge, 192–197.
- Even-Zohar, Itamar 2005. *Polysystem Theory (Revised)*. – Itamar Even-Zohar, *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics (Temporary electronic book). <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.4768&rep=rep1&type=pdf> (15.06.2021).
- Haug, Toomas 2007. Kõsimus Loomingus ilmuvate tõlkearvustuste kohta. Triin Pappel, E-kiri, 28.04.
- Hennoste, Tiit 2001. Kuidas me kirjutame kriitikat. – *Looming* 10, 1563–1571.
- Kivisildnik, Sven 1997. Reklaamiõpik edasijõudnutele. – *Vikerkaar* 3, 97–98.
- Laak, Marin 2003. Kirjataht kriitika kammitsas I. – *Keel ja Kirjandus* 5, 331–344.
- Lahe, Virge 2003. Verlegen als einer der Gegenstände der empirischen Literatursoziologie. Marktforschung über das Verlegender der deutschsprachigen Übersetzungsliteratur in der 90er Jahren in Estland. *Magistritöö*. Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond, saksa filoloogia õppetool.
- Laos, Ülle 2004. Eestikeelne vanaraamat Viljandi muuseumis. Sisesevaade lugemisvarasse. – *Viljandi muuseumi aastaraamat 2004, 1739–1865*. <http://www.muuseum.viljandimaa.ee/aastaraamat/2004/laos.pdf> (13.06.21).
- Kaalep, Ain 1991. Ja läksin oma pildi sisse. – *Vikerkaar* 5, 88–89.
- Monticelli, Daniele 2016. (Trans)forming national images in translation: The case of the „Young Estonia“ movement. – *Interconnecting Translation Studies and Imagology*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 277–297.
- Möldre, Aile 2005. *Kirjastustegevus ja raamatulevi Eestis aastail 1940–2000*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Oras, Ants 1923. Reinhold Kask: „Valik uuemaid Prantsuse novelle“. *Varaku kirjastus 1923*. – *Eesti Kirjandus* 12, 573–575.

- Parmas, Sven 1996. Elfride Jelinekiga lõbutsemas. – Postimees. Kultuur 23.09.
- Sirkel, Mati 1990. „Plekktrummi fenomen“. – Günter Grass, Plekktrumm. Tallinn: Eesti Raamat, 459–465.
- Soosaar, Enn 1994. Tõlkimisest täna läbi eilse. – Vikerkkaar 1, 53–56.
- Sütiste, Elin 2009. Märksõnu Eesti tõlkeloost 1906–1940: tõlkediskursust organiseerivad kujundid. – Keel ja Kirjandus 12, 908–924.
- Tarrend, Ave 2005. Tõlge täidab tühikut. Tänapäeva eesti laste- ja noortekirjanduse valged laigud. – Lastekirjandus – see on imelihtne. Valik „Algupärase lastekirjanduse päeva“ ettekandeid aastatest 1999–2009, 51–58. https://www.luts.ee/noorteleht/ettekanded/2009_1999.Lastekirjandus_see_on_imelihtne.pdf (15.06.2021).
- Torop, Peeter 1999. Kultuurimärgid. Tartu: Ilmamaa.
- Toury, Gideon 2012. Descriptive Translation Studies – and beyond. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Veidemann, Rein 2000. Kriitikakunst. Uurimus kriitika olemusest ja toimest. Eesti kogemus. Tallinn: Avita.
- Venuti, Lawrence 1998. The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference. London, New York: Routledge.
- Väljataga, Märt 1996. Kuidas anda oma elule mõte? Milli ja Nietzsche eksperiment. – Looming 12, 1700–1705.

SUMMARY

MEDIATION AND RECEPTION OF TRANSLATED LITERATURE IN ESTONIA BETWEEN 1990–2000 WITH REFERENCE TO GERMAN LITERATURE

In 1991, when Estonia regained its independence, the situation in the translation market changed dramatically. The number of translations rose rapidly, the conventional translation methods were changed, and the translated books of fiction acquired a central position in the system of Estonian culture as well as in the landscape of Estonian literature. Translations became a part of the Estonian literature, and they were often seen as original texts. At the same time translations tended to lose their own identity as translated texts.

The aim of this article is to find out whether the social and cultural systems of the target culture (translators, publishers, critics) were supporting literary translations as such, since they involved specific type of texts, representing rather the source culture than the target culture, yet becoming a part of the literature of the target culture. The situation of the publishing houses in Estonia between 1990–2000 and the importance of translations, particularly German translations over the mentioned period is analysed and translation criticism of the translated works from German into Estonian between 1990–2000 in the Estonian press is discussed.

Finally, it could be said that changes in the Estonian social and cultural system 1990–2000 gave a boost to new topics in literature. The position of translated literature was significant, taking the central position in the Estonian literary polysystem and acquired partly the role of the original Estonian literature. It is also important to mention that during the discussed period translation criticism in the Estonian press and literary journals was mainly replaced by general literary criticism.

Keywords: translated literature, reception, German literature, publishing

LOODUSE-KULTUURI ÖKOKRIITILINE ÜBERMÕTESTAMINE ANDRUS KIVIRÄHKI JA MONIQUE ROFFEY TEOSTE NÄITEL

Maris Sõrmus, Suliko Liiv
Tallinna Ülikool

Ülevaade. Artiklis uuritakse looduse-kultuuri dualismi kujutamist Andrus Kivirähki ja Monique Roffey loomingus näitel. Toetudes materiaalsele ökokriitikale, analüüsitakse, kuidas kirjanikud looduse ja kultuuri vastandust ümber mõtestavad. Kõrvutades Roffey romaane „The White Woman on the Green Bicycle“ (2009), „Sun Dog“ (2002) ja Kivirähki romaani „Mees, kes teadis ussisõnu“ (2007), ilmneb neis looduskultuuriline hägusus ja posthumaanne maailm, mis vaidlustab normatiivse inimkeskse vaatenurga. Kirjanikud osutavad antropotsentrismi kriitikale ja kultuuri muutumisele, laiendades agentsuse ja hääle loodusele ning dekonstrueerides looduse ja kultuuri binaarsuse. Artiklis käsitletakse uusi teoreetilisi kontseptsioone keskkonnahumanitaariast: transkorporealsus, looduskultuurilisus ja agentsus. Esmalt keskendutakse hääle ja agentsuse ümbermõtestamisele, jõudes selleni, kuidas inimene ja loodus sulanduvad ühtseks looduskultuuriks.

Võttesõnad: Andrus Kivirähk, Monique Roffey, materiaalne ökokriitika, antropotsentrism, agentsus, looduskultuur, transkorporealsus, posthumanism

Sissejuhatus

Keskkonnatemaatika on viimastel aastakümnetel üha aktuaalsemaks muutunud ja leidnud tee ka loodusteadustest väljapoole. Globaalne kliimasoojenemine ja teised ökoloogilised probleemid tekitavad üha enam küsimusi kultuuri rollist nendes olulistes teemades,

näiteks loodushoidliku mõtteviisi ja suhtumise käsitlemisel ilukirjanduses. Eelkõige kirjandusökoloogia kirjandusteaduse maakeskse haruna võtab oma uurimisobjektiks kirjanduse ja füüsilise keskkonna suhted, pakkudes nii huvitavaid ja aktuaalseid sissevaateid koha ning looduse kujutamisse kirjandustekstides. Ökokriitikal on humanitaarias ka eripärane interdistsiplinaarne positsioon: olles „ühe jalaga kirjanduses ja teisega maa peal“ (Glottfelty 1996: xix), lisab ökokriitika kirjandus- ja kultuuriuuringutesse ökoloogilise vaatenurga.

1990. aastatel tunnustatud uurimissuunaks saanud ökokriitika on tänaseks oma sünnikodust Ameerikast välja kandunud. Eestis on ökokriitikaga tegeldud alates 1990. aastate lõpust, kui uudsed teoreetilised kontseptsioonid jõudsid meie siirdeajastu kultuuri-ruumi. Rohkem hakati teadvustama ja väärtustama looduse ja keskkonna teemasid. Ökokriitika ajaloost Balti riikides kirjutavad Kadri Tüür ja Ene-Reet Soovik (2020), ülevaadet ökokriitikast Eestis saame lugeda ka Tõnis Vilu (2014: 11–13) magistritööst. Ökokriitikast lähtuvalt on tekste analüüsinud Kadri Tüür ja biosemiootik Timo Maran. Angloameerika kirjandustele ja teooriatele tuginevad Ene-Reet Sooviku, Maris Sõrmuse ja Julia Kuznetski (Tofantšuk) tööd. Esimese ökokriitilise doktoritöö Eestis kaitses Maris Sõrmus (2016). Sellele järgnes Kadri Tüüri looduskirjandust uuriv doktoritöö (2017), kus kombineeritakse ökokriitikat biosemiootikaga.

Käesolev artikkel toetub ökokriitilisele raamistikule, kõrvutades maailma tasandil perifeerseid eesti ja briti-kariibi kirjandusi. Täpsemini on vaatenurgaks ökokriitika üks uuemaid harusid – materiaalne ökokriitika –, mis ühendab uuritavas kirjanduses eripäraselt kujutatud looduse ja kultuuri temaatikat. Võrdlusobjektiks on tänapäeva autorite Monique Roffey ja Andrus Kivirähki looming, mis on eripärane nimelt materiaalse ökokriitika raamistikus, tõstatades küsimuse looduse ja kultuuri piirist või selle puudumisest. Kui Kivirähk on üks tuntumaid Eesti kirjanikke, siis kariibi naisautori Roffey looming on Eestis veel vähetuntud. Võrdlemiseks valitud „Mees, kes teadis ussisõnu“ (2007) ja Roffey „The White Woman

on the Green Bicycle“ (2009) ning „Sun Dog“ (2002) moodustavad omanäolise koosluse just ökokriitilises raamistikus, näitlikustades looduse-kultuuri dualismi romaanidele ühises maagilis-realistlikus valguses.

Kui Roffey loomingut on tõstetud esile selle kohataju poolest ja tema teoste peamine teema, identiteet, seostub tihti loodusega, siis Kivirähki loomingus ei ole loodust keskse teemana nii palju esile tõstetud. Ometigi on Kivirähki menuteost „Mees, kes teadis ussisõnu“ klassifitseeritud kui Eesti esimest ökoromaani (Hasselblatt 2007: 1262). Erinevalt Kivirähki romaani analüüsimisel valdavast eesti keele, kultuuri, identiteedi ja rahvusmütoloogia perspektiivist (vt nt Heinapuu 2011, Kaljundi 2007) lähtub siinne artikkel kaas-aegsest ökokriitikast. Kivirähki ja Roffey looming muutub kõnekaks just ökokriitilises valguses, tõstes esile looduse, mida peetakse üldjuhul perifeerseks teemaks.

Lähtudes materiaalsest ökokriitikast, eritletakse seda, kuidas kirjanikud looduse-kultuuri dualismile lähenevad ning kas ja kuidas sellele väljakutseid esitatakse. Esmalt tutvustatakse materiaalselt ökokriitikat kui paljulubavat kaasaja keskkonnahumanitaaria suunda, siirdudes seejärel looduse-kultuuri suhete juurde Monique Roffey ja Andrus Kivirähki loomingus.

Materiaalne ökokriitika: agentsus ja materiaaldiskursiivsus

Ökokriitika keskendub looduse-kultuuri suhetele kõige laiemas plaanis, võttes tähelepanu keskmeks inimese ja mitteinimlikud olendid (*nonhumans*) ning keskkonnaobjektid. Kuigi inimpilk on paratamatult antropotsentriline, pakub selline looduskeskne analüüsiviis vastukaalu inimkesksusele, arvestades teiste olenditega ja inimest ümbritseva (eelkõige loodus)keskkonnaga. Seda ka seetõttu, et looduse ja kultuuri vastanduses jääb loodus enamasti tagaplaanile. Selline hierarhiline suhe, kus loodus taandub varjutatud Teise positsioonile, ulatub tagasi olendite ahelani *scala naturae*, mille tipus troonivad jumal ning inimene. Kriitikat on pärvinud suhtumine

loodusesse kui kultuurile alistatud sfääri, mitte kui ümbrusesse, milles kultuur paikneb ja millest see on mõjutatud (Ruether 1993).

Ökokriitilistes aruteludes on eriti oluliseks muutunud looduse agentsuse ja hääle küsimus. Kas loodusel on agentsust? Kas looduse puhul võib rääkida teatud laadi kõnevõimest, koguni keelest? (Vt Abram 2010; Huggan, Tiffin 2010: 194) Juhtiva ökokriitiku Christopher Manesi sõnul „loodus *on* kultuuris tõepoolest vait, [sest] [...] kõneleva subjekti staatust peetakse kadedusega ainuüksi inimeste eelisõiguseks“ (Manes 1996: 15, originaali rõhuasetus). Loodust ei tunnustata privilegeeritud häälena, vaid peetakse vaikivaks, nagu on suhtunud ka vähemusrühvuste, naiste ja laste hääldesse. Loodusesse suhtutakse tihti niisiis kui Teisesse, inimestest madalamasse ja hääletusse – kui passiivsesse mitteagentsusesse ja mittesubjekti (Plumwood 1993: 4). Kõnekas on ka Scott Russell Sandersi (1996: 194) väide, et kuigi inimesed sõltuvad planeedi varudest ja ka inimkeha laguneb, ei ole tõdemust, et oleme osa loodusest, veel emotsionaalselt omaks võetud, vaid on jäänud fakti nentivale intellektuaalsele seisukohale.

Mõeldes mitmesugustele keskkonnailmingutele, nagu tuhapilved, vulkaanipursked, maavärinad või orkaanid, võib öelda, et loodusele on iseloomulik omamoodi kõne- ja teovõime. Kui erinevalt see hääle ja agentsus ka ei väljendu, peaks neid tunnustama nende teistsugususes. Loodus kui omaette agentsus ja seega aktiivne subjekt on keskne arusaam materiaalses ökokriitikas, mis on eraldiseisva distsipliinina vormunud 2010. aastatel ning mõjutatud eelkõige uusmaterialistlikust paradigmat.

Muidu antropotsentriline mõiste *agentsus* – võime muutusteks ja tegutsemiseks – laieneb loodusele ning mateeriat tunnustatakse kui aktiivset subjekti. Mateeria kui jõud on seega agentne „tõhus tegutseja“ (Iovino, Oppermann 2012a: 88), mis loob sündmusi ja põhjuslikke ahelaid (Iovino, Oppermann 2012b: 451), nagu näitavad ilmekalt elu mõjutavad keskkonnakatastroofid. Postkoloniaalse ökokriitika esiteoreetikud Huggan ja Tiffin (2010) on märkinud, et mõiste *agentsus* tuleb ümber mõtestada kui muutuste põhjustamine,

mitte olendi, objekti või nähtuse essentsialistlik võime muutusi põhjustada.

Selline uusmaterialistlik vaade destabiliseerib looduse ja kultuuri vastandust, suhtudes loodusesse kui aktiivsesse subjekti ja mõrandades nii normatiivset arusaama inimesest kui ainuvõimalikust agentsusest. Üks tuntumaid feministlikke keskkonnateadlasi Stacy Alaimo on märkinud tabavalt, et loodus ei ole vaikne, tühi ressurss, vaid „aktiivne, märgiline jõud, agentsus omaenda tingimustel“ (Alaimo, Hekman 2008: 12). Samuti on oluline see, et sellise agentsusena ei oma loodus ülimuslikku positsiooni, vaid agentsus saab võimalikuks looduse-kultuuri vastastikuses suhtes. Materiaalne ökokriitika lähtub teisisõnu looduse ja kultuuri interaktiivsest eksisteerimisest. Keskne mõiste selle väljendamiseks on *materiaaldiskursiivsus*, mille järgi materia (loodus, füüsilised jõud) ja diskursiivsus (kultuurilised representatsioonid) moodustuvad teineteise läbi (Barad 2007: 152; Haraway 2004: 2).

Arusaama loodusest kui interaktiivsest agentsusest on mõjutanud keskkonnafilosoofia, uusmaterialismi taustaga feminism, rohelised kultuuriuuringud ja uusmaterialism, mis on materiaalselt ökokriitikat laiemalt inspireerinud teoreetiline raamistik. Selline antinormatiivne lähenemine loodusele tunnustab „sisemise ja välise, meelte ja maailma seotust, lähenedes elule, keelele, vaimule ja sensoorsele tunnetusele mittedualistlikult“ (Iovino, Oppermann 2012a: 79), võimaldades materiaalse ja diskursiivse ümbermõtestamist kumbagi privilegeerimata.

Materiaalse ja diskursiivse seotuse võtab üks tuntumaid uusmaterialiste Karen Barad (2007) ilmekalt kokku mõistega *intraaktiivsus* (*intra-action*). Erinevalt interaktsioonist, mis eeldab iseseisvate üksuste eelnevat olemasolu, rõhutab Barad intraaktiivsust, milles loodus ja kultuur kujundavad teineteist vastakuti. Tegu on dünaamilise protsessi ehk moodustumisega (*becoming*).

Looduse-kultuuri vastanduse ja agentsuse kui inimkeskse mõiste ümbermõtestamine toob kaasa tõeliselt „mitteantropotsentrilise visiooni“, nagu on märkinud materiaalse ökokriitika esiteoreetikuid

Serpil Oppermann (2013a: 56). Ümbermõtestamine hägustab sellised binaarsused nagu loodus-kultuur, objekt-subjekt. Kultuur on alati osa teda ümbritsevast materiaalsest maailmast, kusjuures materiaalsus peitub ka inimese enda kehas, nagu ilmestavad näiteks inimesega koos eksisteerivad bakterid ja viirused. Taoline vaatenurk on niisiis pöördeline mitte ainult selles mõttes, kuidas suhtume loodusesse, vaid toob esile ka teistsuguse arusaama inimesest, kes on selles valguses üha enam posthumaanne.

Materiaalne ökokriitika on seega ka oluline eetiline positsioon, millel on võime muuta „kirjandusökoloogiat seninägematul moel“, nagu on märkinud Iovino (2012: 56), kes on ühes Türgi ökokriitiku Serpil Oppermanniga vorminud termini *materiaalne ökokriitika*. Kui Oppermann (2013b: 28) on kirjeldanud materiaalet ökokriitikat „posthumanismi sugemetega feministliku ökokriitikana“, siis Iovino kui „mitteantropotsentrilist humanismi“. Selline uusmaterialistlik vaatenurk „avab kaasaegses ökokriitikas täiesti uue suuna“ (Slovic 2012: 443), pakkudes võimalusi antropotsentrismi ümbermõtestamiseks. Osutades teistele agentsustele peale inimliigi, on ökokriitika uus, materiaalne haru kindlasti paljulubav, kutsudes analüüsima, kuidas väljenduvad need omanäolised ideed kaasaja kirjanduses.

Hääle ja agentsuse ümbermõtestamine Monique Roffey ja Andrus Kivirähki loomingus

Nii Kivirähk kui Roffey osutavad oma teostes antropotsentrismi kriitikale, laiendades agentsuse ja hääle kui tavapäraseid inimvõimed loodusele. Looduse agentsus väljendub esmalt mitteinimlike olendite kujutamises kõnevõimelisena. Romaanis „Mees, kes teadis ussisõnu“ avaneb selline posthumanistlik vaade usside ja peategelase Leemeti kaudu, kes on viimane ussikeelt kõnelev mees ja suhtub ussidesse kui endaga võrdväärtsetesse olenditesse. Külalanelikud seevastu suhtuvad loodusesse hierarhiliselt: usse tõlgendatakse kui kurje saatanlikke olendeid, jumala vaenlasi (Kivirähk 2010: 162, 164). Külasse kolides võtavad inimesed omaks kristlikud tõekspidamised.

Lähtuvalt usust, et jumal lõi maailma ja looduse ning pani inimese seda kontrollima, on külaelanike antropotsentriline vaade arusaadav. Külasse kolinud lähtuvad just sellest vaatenurgast, väites, et jumal on teinud meid ja „üldse kõik maailma asjad“ (samas, 124). Nad võõranduvad loodusest ja on veendunud, et ussid ei loe – loevad võõrad maad ja sealsed võimsad kirikud, nii kõrged, et ükski kuusk siin ei küüni nendeni (samas, 125, 169).

Veelgi enam, külasse kolinud hakkavad eitama ussisõnu, keelt, mida kord ise räägiti. Magdaleena väidab, et selliseid sõnu ei ole olemas (samas, 163). Johannes omakorda on kindel, et kurat laseb Leemetil kuulda miskit, mida tegelikult olemas pole: „Kuidas muidu võib olla nii, et kirik neist midagi ei tea? [...] Kui ussisõnad oleksid olemas, mõistaks neid ka paavst ja mõistaksid ka teised pühad mehed, aga neid pole olemas, sest jumal ei ole andnud madudele kõnevõimet. Nendega ei pea rääkima, vaid neid peab tapma ehk siis palvega eemale peletama [...]“ (samas, 169).

Johannese öeldu on ilmeka näide antropotsentrilisest veendumusest, et loodusel puudub kõnevõime. Just nimelt (kristlikule) kultuurile keskendumine – jumala seadmine kõigest kõrgemale ja usk, et ussidele pole *antud* kõnevõimet – tugevdab vastandust, kus loodusesse suhtutakse kui hääletusse Teise. Kuna mets ei ühti tsivilisatsiooni või kultuuri kui normiga, kujutatakse seda ette kui Teist.

Selle maailmavaate loomulikustamise ja looduse ning kultuuri pörkumise tõttu võõrandub küla metsakeskkonnast niivõrd, et viimast kujutatakse ette vaenuliku kohana ning konstrueeritakse lugusid libahuntidest ja haldjatest, keda tegelikult metsas ei leidu (samas, 175, 179). Metsa paganlik kujund on külaelanike endi ümberpööratud pilt. Johannes eitab isegi Põhja Konna, märkides, et keegi ei saa hiilgavate rüütlite vastu (samas, 170). Kuna see iidne olend on romaanis olemas ja seal räägitakse ka ussisõnu, ei ole loodus olemuslikult kultuurilisest keskkonnast madalam, vaid see konstrueeritakse nõnda inimeste mõtetes.

Romaanis inimestega juhtuvaid sündmusi antakse edasi paralleelidega loodusmaailmast. Siiski ei jää loodus ja kultuur romaanis

kõrvutatuks, vaid põimuvad mitmeti läbi. See ilmneb eelkõige inimeste ja usside tegelaskujudes ning nende hääle hägustumises. Kivirähk lõhub traditsioonilise arusaama kurjast maost, kes ahvatleb Eevat maitsma hea ja kurja tundmise puu vilja, kujutades usse kui inimeste kunagisi vendi. Inimestel ja ussidel on ühine päritolu ja nad on rääkinud aegade jooksul ühiskeelt – ussisõnu. Ussid on Kivirähki romaanis agentsust omavad häälekad subjektid, kes räägivad viimaste väheste metsaasukatega, kellest mõned omakorda räägivad looduse keelt. Selline häälte segunemine pärineb ussidelt, kuna nemad on seda keelt inimestele õpetanud.

Seega ilmnevad ussid ühelt poolt eneseväljendusliku subjektiina (*self-articulating subject*), nagu on looduse agentsusele viidatud Serpil Oppermann (1999: 4), aga teisalt on ehk veelgi kõnekam tõdemus, et viimased metsainimesed ise räägivad eripärast looduse keelt, kõneldes madudega. Selle ülim näide on romaani nimategelane – mees, kes teab ussisõnu. Enamik siiski võõrandub sellest keelest. Nagu Leemet märgib: „Ussisõnad pole lihtsad, inimkõrv suudab vaevu tabada kõiki neid juuspeeni erinevusi, mis lahutavad ühte sisinat teisest“ (Kivirähk 2010: 28). Inimese keel ei ole ka nii paindlik, et ussisõnade lausumisega hõlpsalt hakkama saada. Metsaasukad, kes seda keelt veel mõistavadki, suudavad eristada vaid kõige lihtsamaid sisinaid.

Looduse ja kultuuri piir on romaanis usside ja inimeste näitel veel enam hägustunud, sest Vootele lubab õpetada Leemetile ussisõnu nii hästi, et too ei mõistaks enam, kas ta on inimene või uss (samas, 29). Lisaks ussisõnade valdamisele kehastab peategelane looduse ja kultuuri ühtesulamist, roomates rohul nagu uss või tahates kaevuda maa alla nagu mutt. Köhn Leemet sarnaneb isegi oma välimuselt „liigestega ussiga“ (samas, 109). Siiski ähmastub looduse-kultuuri piir romaanis veelgi, kui Leemet leiab omale parima sõbra, ussi Intsu. Kui Leemet päästab ussi siili käest, kes ei mõista ussisõnu, kutsutakse ta ussikoopasse, kuhu ei ole varem pääsenud ükski inimene. Kuigi Leemet on selle käigu pärast ärevil, tunneb ta, et ussid on omad ja nende poolt pole midagi karta (samas, 35). Ja tal on

õigus – looduskultuuriline sulandumine ilmneb selgelt ussikuningate lugupidamises, kes nimetavad Leemetit omaenda pojaks. „Inimene, kes elab metsas ja mõistab meie keelt, on meie vend [...] Aga inimene, kes on läinud elama külasse ega mõista enam ussisõnu, süüdistagu iseennast. Kui ta meile liiga lähedale satub, siis me kõigepealt tervitame teda viisakalt, aga kui ta meile ei vasta, tähendab see, et ta pole enam meietaoline,“ selgitab ussikuningas (samas, 36). Tihe kooselu, kus Leemet kutsutakse ka ussikoopasse talvituma ja poiss tunneb end pigem ussi kui inimesena (samas, 127), illustreerib looduse ja kultuuri võrdset koosolu.

Kui Leemet õnnitleb Intsu järglaste saamise puhul, pidades teda ekslikult meesisendiks, ilmneb siiski looduse ja kultuuri paratamatu erinevus. Nagu peategelane selgitab: „Rästikud ei suutnud ikkagi inimesi lõpuni mõista, olgugi et me rääkisime ühte keelt. Nemad suhtusid inimestesse nagu noorematesse vendadesse, kellele vanem veli on armulikult oma salakeele selgeks õpetanud ja kes nüüd kalli kingi tobedalt minema viskab ja vabatahtlikult siili- või sitikataoliseks olevuseks otsustab hakata“ (samas, 122). Ussid on uhked loomad ning peavad teisi olendeid, kes ussikeelt ei mõista, endast alamaks. Seega vormub romaanis veel huvitavam häälte polüfoonia, kuna ussisõnad toimivad loodusesisese hierarhia alusena. Ussid eristuvad teistest loomadest ussisõnade kõnelemise alusel. Loomadesse, kes neid sõnu ei valda, suhtuvad ussid põlgusega. Siilid on niimoodi usside arvates kõlupead, niisama rumalad nagu käbid ja mättad (samas, 34). Sarnasel moel võrreldakse külaelanikke kobaras teineteise kukil elavate sipelgatega (samas, 126). Hierarhia kõige alumisel astmel asuvad putukad – sääsed, parmud ja mesilased ei mõista ussisõnu, sest nende aju on „kõigest tolmuterasuurune“ (samas, 32). Kuigi usse peetakse kõnevõime tõttu loomadest arukaimaks, kujutatakse neid endiselt paralleelselt inimestega – ilmselgelt kõige targemate olevustega, kellele hääle on loomupärane omadus.

Kuna loodust ja kultuuri kujutatakse mitmekülgse kooslusena, ilmneb loodus romaanis hääleka tegelasena. Kuigi ussid on kunagised inimeste vennad, ei väärtusta inimesed enam iidset looduse

keelt, nii et ussid suhtuvad neisse kui tühipaljastesse putukatesse või sipelgatesse, kes peavadki elama vingudes, kobaras koos. Peategelane seevastu on looduse ja kultuuri sulandumise ülim kehastus, kõneldes ussikeeles nii hästi, et teda võib ekslikult ussiks pidada. Sellise häälte segunemise taustal võib Leemetit kirjeldada kui looduse osaks saanud kultuuri (*natured culture*) ning kõnevõimelisi usse omakorda kui kultuuristunud loodust (*cultured nature*), nagu on looduse-kultuuri piiri hägustumist kirjeldanud ökofeminist Patrick D. Murphy (1995: 89).¹ Romaanis „Mees, kes teadis ussi-sõnu“ moodustub ühtne narratiiv, kus looduse ja kultuuri vastandus mõtestatakse ümber. Tundub, et autor on teadlikult kriitiline antropotsentrismi suhtes. Arvestades globaalseid keskkonnaprobleeme ja looduse-kultuuri põimitust üha enam pandeemiatest mõjutatud maailmas, on inimkesksuse ümbermõtestamine jõudnud ka nullindate kirjandusse.

Erinevalt Kivirähki romaanist, kus inimesed räägivad looduse keeles, on loodus Roffey romaanis „The White Woman on the Green Bicycle“ kõnevõimeline, kõneldes inimkeeles. Selles raamatus on kõnevõimelised Trinidadi mäed, vesteldes peategelase Sabine'iga, kes on koos abikaasa George'iga emigreerunud Inglismaalt Trinidadi. Sabine arutleb sel teemal, märkides oma pojale:

Ta vastab. Mitte alati, aga mõnikord.

Tema?

See naine, seal üleval. Kõikjal ümberringi. Kas sa ei näe teda? (Roffey 2009: 97)²

¹ Kivirähki teost võib vaadelda ka looduskirjanduse taustal, kus on kesksed tähelepanekud loodusest ja looduse hingeline tähendus, samuti epiteetiderohkus ja rahvapärimuse põimimine teksti (Tüür 2003). Kivirähk küll ilmselgelt laenab juba folklooris tuntud võtteid, kuid ta ei kujuta üksnes arhailist maailmapilti. Nagu märgib ka Heinapuu (2010), ei ole folkloorset materjali laenatud otse nagu „Rehepapis“, vaid motiivhaaval ja säästvalt.

² Tsitaadid on tõlkinud Maris Sõrmus.

Niisiis ei ole loodusele omistatud ainult kõnevõime, vaid teda on kujutatud ka kõhu, puusade, kurvide ja muude kehaosadega rohelise mäginaisena, tõmmates paralleele naise ja looduse kui feminiinse ruumi vahel ning toonitades looduse kehalisust. Veelgi enam – häääl on omistatud marginaliseeritutele: loodusele ja naisele, kes koonduvad ühte isikusse ja kelle subjektipositsiooni selline kujutusviis toonitab. Toogem vaid üks näide häälekest loodusest – Sabine pöördub mägede poole nii:

[Sabine:] Sa oled kaunis, tead ju seda.

[mäed:] Nii ka sina.

[Sabine:] Ma vihkan sind. Mu abikaasa armastab sind.

[mäed:] Nad kõik armastavad sind. (Samas, 262)

Kõnevõimeline kehaline loodus muutub Sabine'i konkurendiks, avades armukolmnurga, sest George armub Trinidad'i võrratusse loodusesse. George on juba enne saarele jõudmist mõmisenud unes savannirohust, kuldsetest sisalikest ja eksootilisest lindudest (samas, 193). Ta „eelistas neid metsikuid smaragdrohelisi mägesid, metsa ja Trinidad'i võimutsevat ootamatut maastikku omaenda kodumaa, Inglismaa ähmastele maastikele“ (samas, 51).

Looduse eripärane kujutamine murendab looduse-kultuuri kui passiivse objekti ja aktiivse subjekti binaarsust, rõhutades loodust kui kehalist, kõne- ja ka teovõimelist tegelast. Viimane tunnus – agent-sus – väljendub kirjeldatud kõnevõimes, kuid loodus avab ka romaani sündmusteahela, purustades peategelaste abielu: George armub kirjeldatud loodusnaisesse, põhjustades pingelisi vestlusi Sabine'i ja mägede vahel. Loodust võib seega määratleda kui narratiivset vahendit armukolmnurga esiletoomiseks. Kuigi George esindab kultuuri, on ta loodusele lähemal kui tema naine, ning selline lähedus toonitab veelgi looduse feminiinset dimensiooni. Looduse agentne kohalolu ilmneb romaani vältel looduse suursugususes ja tegelaste tundes, et nad on ümbritsetud millestki endast võimsamast (samas, 195).

Mitteinimlikku agentsust saab kirjeldada ka kui pealetük-kivust – Sabine tajub, et taevast vahib teda ja „pillub oma kiiri“

(samas, 197). Sabine tunnetab, et ta on jalus, ja tahab minema pääseda. Loodusmaailm moodustab romaanis olulise omaette tegelase, kes on inimestega võrreldes isegi kõrgemal positsioonil, pommitades neid puult kukkuvate viljade või agressiivse vihmaga (samas, 430, 262). Sedasi silmanähtavalt tegutsedes ei ole loodus kaugeltki vaikne, passiivne või staatiline. Looduse elujõulisus ja agentsus on ilmekalt koondunud Sabine'i tähelepanekusse: „Mäginaine tundub malbe, aga tegelikkus on vastupidine. See mäginaine kihab elust“ (samas, 331).

Romaanis „The White Woman on the Green Bicycle“ on loodus nüansseeritud tegelane, kuna see jõud on tegelikkuses vägagi ambivalentne. Nii nagu Kivirähki romaanis on mitmesuguseid hääli, osutab ka Roffey looduse sisemisele konfliktile. Nii kardavad näiteks ka linnud mäginaise mähisevat vihma: „Linnud lõpetasid sädistamise. See valing oli kurdistav. Vihm oli sedasi [mägedest – M.S.] saabudes piitsutav, pommitav“ (samas, 262). Looduse kujutamine ähvardava ja võimsana viitab sellele, et looduse agentsusel on narratiivi teistele subjektidele otsene, materiaalne tagajärg. Kuigi kõrvalukustav vihm tabab peajaslikult inimesi, destabiliseerib lindude hirm looduse mõjuvõimu. Loodus ei suuda omaenda jõudu kontrollida, valimata oma viljade ja vihma sihtmärki, nagu ilmneb selles tsitaadis:

Roosad greibid olid nii rasked, et murdusid oksal, purunedes raskelt maapinnal. Avokaadod pommitasid rohtu nädalaid. Laimipuud sülitasid kollaseid gloobuseid. Kookospalmid olid pikad, läikivad, lennutades aeg-ajalt koerte pihta rohelist pähkeld. Punaste trompetite rea moodustav kibuvitsapõõsas varjutas päikese. Ma [Sabine – M.S.] ei lahkunud. Ma taandusin. Kõigest sellest löödud. (Samas, 430)

Loodus ründab taas ka oma kaaskondseid, teisi mitteinimlikke olen-deid, olles vaenulik nende suhtes, kes on allunud inimesele. Loodus ei näi suutvat oma jõudu kontrollida, nagu ilmestavad juba puuoksal murduvad viljad. Selline kujutusviis rõhutab looduse võimu nüansseeritust ja agentset iseloomu.

Nii Trinidadis mäed kui ka inimeste vennad, ussid, ilmnevad seega agentsete subjektidena, kes on nii kõne- kui ka teovõimelised. Kuigi ussisõnu oskavad vähesed, kaasneb selle keelega võim. Hiie näiteks suudab hundid uinutada just loodusele omase keelega ja see osutub ka elusid päästvaks: jääb ju keldrisse lõksu langenud Leemet elama tänu sellele, et ussisõnad, erinevalt poisi hüüetest, kanduvad läbi maapinna ussideni (Kivirähk 2010: 140), nagu poisi vanaisagi on elus seetõttu, et hülged kuulevad merel mehe sisinat (samas, 212). Maailmas, kus kõik teised peale peategelase on ussisõnad unustanud, on sel iseäralikul keelel siiski mõjuvõimu – juba üksainus õigesti hääldatud sõna võib aidata elu päästa või selle hoopiski lõpetada. Eelkõige murendab mitteinimlik agentsus selliseid kivinenud dualisme nagu loodus-kultuur, passiivne-aktiivne või hääletu-kõnevõimeline. Loodusele hääle omistamine omakorda rõhutab looduse ekspressiivset külge, mis on keskne arusaam materiaalses ökokriitikas. Materiaalsed ökokriitikud lähtuvad nimelt arusaamast, et kõik looduse osad aatomiosakestest kuni kõrgemate taseanditeni omavad agentsust, loomingulisust ja ekspressiivsust, mis on täheldatav näiteks maavärinates, vulkaanipursetes, mesilastantsus, vaalade laulus, liikide kohtumisel, aga ka ämblikuvõrgu delikaatses mustris (Oppermann 2013a: 57–59).

Looduse ja kultuuri sulandumine ühtseks looduskultuuriks

Omistades loodusele hääle ja agentsuse, lahknevad Roffey ja Kivirähk antropotsentrismist kui normist, kuid nende looduskujutus on veel omanäolisem. Nimelt sulanduvad loodus ja kultuur viimaks täielikult, viidates materiaaldiskursiivsele koosolule ja seega posthumanistlikule maailmapildile, kus loodus ja kultuur pole enam rangelt eristatavad.

Vaadeldgem esmalt romaani „Mees, kes teadis ussisõnu“, kus selle ülimaks näiteks on üks viimaseid metsaasukaid Meeme. Tal puudub kindel peatuspaik ja teda on enamikul juhtudel näha lamamas maas nagu puuleht maapinnal (Kivirähk 2010: 10). Ka Leemet mõtiskleb

selle kummalise tegelase üle: „Mis inimene see Meeme õieti oli? Nagu juba öeldud, mina olin teda näinud alati üksnes kusagil vedelemas ja veini kaanimas, varasematel aegadel seent söömas. Ta nägi välja kuidagi tatine, vaigu ja poriga koos, silmad ähmased ja kulumud kõõma täis. Tema välimus polnud usaldusväärne.“ (Samas, 48) Kuigi Meeme piirjooned on ebamäärasead, on tema minevik teistele metsainimestele teada: ta on olnud vägev sõjamees, kes on seisnud vastu sõdimisele moodsate relvadega. Nüüd, kus inimesed vabatahtlikult külla kolivad ja iseend koloniseerivad, ei hooli Meeme enam millestki, hinnates vaid külameeste veini. Nagu ta selgitab, „sa ei saa ise ka enam aru, kas oled elus või surnud. Lihtsalt lebad nagu laip“ (samas, 107).

Just nimelt sellist ebamäärasust Meeme esindabki – ta ei ole enam selgelt piiritletud inimene, aga ka mitte täielikult looduse osa. Tema tegelaskuju sümboliseerib ühtset looduskultuuri, nagu on sellist piiride hägustumist kirjeldanud Donna Haraway (2004: 2). Meeme isik koondab endasse täpselt taolise voolava arusaama loodusest ja kultuurist. Nagu Leemet märgib, muutub Meeme üha enam mättasarnaseks:

Tema rõivastel kasvas sammal, tervet nägu katvasse habemesse takerdusid surnud putukad, langevad puulehed ja igasugune muu kõdu. Selle sodi seest paistsid välja vaid kaks silma, mille ripsmed olid segunenud ämblikuvõrguga, ning punaste paksude huultega suu. Selle suu juurde tõstis Meeme iga natukese aja tagant lähkri veiniga. Oli täiesti arusaamatu, kuidas ta ikka veel suudab endale joogipoolist hankida; tema välimuse järgi võinuks arvata, et tal kasvavad kannikatest välja juured, mis teda mullas kinni hoiavad. (Kivirähk 2010: 153)

Selline inimese kujutamine läbipõimununa sambla, putukate ja kõduga näitlikustab uusmaterialistlikku arusaama materiaalse ja diskursiivse koosseksisteerimisest. Nagu rõhutab Karen Barad oma mõistega *intraaktiivsus* (*intra-action*), moodustuvad loodus ja kultuur tõepoolest teineteise läbi – Meeme muutub looduskultuuriliseks

olevuseks kontaktis maapinnaga ja sammal omakorda leiab keha, millel edasi kanduda. Ebamääraste joontega Meeme on nimetatud asjakohaselt inimmättaks (samas).

Taoline iseäralik kujutusviis rõhutab teisisõnu ühtset looduskultuuri, kus „loodus ja kultuur tõmbuvad teineteisesse kokku“ (Haraway 2004: 138). Meeme näiteks märgib, et ta mitte üksnes ei sarnane lehekõduga, vaid ongi selleks muutunud. „Jah, ma kõdunen,“ tõdeb ta (Kivirähk 2010: 194). Veel enam, ta tahab mädaneda sellessamas paigas, kus ta sureb, ning saada üheks oma koduse metsaga. Tõepoolest – Meeme lahustubki viimaks pinnases, nii et tema keha ja looduse vahelt kaob igasugune piirjoon. Inimlik ja mitte-inimlik sulanduvad, tuues esile transkorporealse ruumi. Mõiste *transkorporealsus* on vorminud üks uusmaterialistliku feminismi esiteoreetikuid Stacy Alaimo, selgitades seda kui „aegruumi, kus inimkeha kogu selle materiaalses lihavuses ei saa eristada „loodusest“ või „keskkonnast““ (Alaimo 2008: 238). Loodus ja kultuur „kohtuvad ja segunevad“ (samas), nii et inimsubjekt on „olulisel määral ja igavesti seotud ainevoogude ja keskkonna agentsustega“ (Alaimo 2012: 476). Selline inimkeha ja looduse lahutamatu seostumine on ilmne lõpustseenis, kus Meeme on muutumas pinnaseks:

Oli olemas ka Meeme, ehkki teda inimeseks nimetada tundus ilmse liialdusena. Ta oli kaotanud viimseki piirjooned ning kui ma talle lähemale astusin, ei suutnud mina küll täpselt öelda, kus lõppes tema keha ning algas sammal. Omajagu oli selles süüdi ka metsas valitsev pimedus, kuid Meeme nägi tõesti välja kuidagi loodusesse lahustununa. Ta oli otsekui üles sulanud ja laiali valgunud lumehang. Seesama sammal, mis kasvas tema külje all ning kõrval, kasvas ka tema peal. Liiasi tundus, et ta pole kaua aega paigast liikunud, sest teda katsid paksu kihina puude otsast pudenenud sügiseseid lehed. Tema nagu oli tume nagu muld ja siit-sealt lõhenenud ning silmad läikisid selle kooriku seest mulle vastu nagu kastepiisad. (Kivirähk 2010: 374)

Siinse piire trotsiva looduskultuurilise olevuse keha on lahustunud, saades üheks loodusega ning lagunedes samblas ja mullas. Loodus omakorda on agentne, haarates inimese üle kontrolli ja lahustades ta viimaks endas. Ähmaselt eristatav inimene on muutunud täielikult „mitteinimliku maailmaga läbipõimunuks“ (Alaimo 2010: 2), liites omavahel inimliku ja mitteinimliku korporeaaalsuse. Kuna Meeme keha on loodusest eristamatu, on loodus tõepoolest niisama lähedal nagu „omaenda nahk“, nagu märgib Alaimo (2008: 238) transkorporeaalse sulandumise kohta. Meeme ütleb samuti Leemetile, et ta juba tunneb, kuidas taimed temast varsti läbi kasvavad ja kitsed seda sammalt viimaks söövad (Kivirähk 2010: 375). Kui Leemet viimast korda sellest kohast mööda kõnnib, on Meeme nagu juba „laiali pudenenud ja kehast polnud järel muud kui nätske ollus, lomp mätaste vahel, millest võis üle hüpata, kui ei tahtnud jalgu märjaks teha“ (samas, 377).

Meeme tegelaskuju illustreerib seega ilmekalt arusaama keha-devahelisest ruumist, kus tema inimkeha ei ole enam loodusest ega selle agentsetest jõududest eristatav. Meeme muutub maapinnaks – lehetaolisest olendist maa peal pinnaseks endaks –, luues meeldejääva kujundi looduse ja kultuuri intraaktiivsest moodustumisest, kus inimlik ja mitteinimlik on läbi põimunud ja moodustuvad teineteise läbi. Inimese loodusega ühtesulamine avaldub rohkematelgi juhtudel: Leemeti kaudu, kes jääb viimaks elama Põhja Konna külje vastu, tolle koopasse; poisi ema kaudu, kelle elutee lõpeb koos ussidega ussikoopas; vanaisa kaudu, kes roomab oma saarel nagu uss ja kelle suus peituvad usside mürgihambad; Leemeti õe kaudu, kes asub elama ühes karuga, muutudes isegi viimaks karusarnaseks.

Looduse ja kultuuri ühtesulamine ja ühes moodustumine on samuti esiplaanil Monique Roffey esimeses romaanis „Sun Dog“. Tänapäeva Londonis asetleidva sündmustikuga romaan jutustab peategelasest Augustist, kes otsib oma bioloogilist isa, ning selle identiteediotsingu oluline paralleel on aastaegade vaheldumine ja keskkonnamuutused, mida August kogeb isiklikult. See maagilise realismi raamistikku paigutuv romaan kujutab Augusti keha

transformatsioone, mis kulgevad tsükliliselt, paralleelselt looduses asetleidvate muutustega.

Romaani olulise tausta moodustab atmosfäärinähtus päikesekoer – mõlemale poole päikest moodustuv halo, mida võib tõlgendada kui neid inimesi, kes on väidetavalt Augusti isa. See nähtus ei kujuta endast siiski üksnes paralleelset tasandit, vaid rikastab Augustit keskkonnateadvusega, nii et tema keha muutub samas rütmis keskkonnamuutustega. August on ilma suhtes tundlik ja kogeb keskkonnamuutusi omaenda kehal. Talvel on ta keha kaetud härmatisega, mis meenutab esialgu löövet, kuid peagi moodustuvad kehakumerustesse ka jääpurikad (Roffey 2002: 90). Kevade saabudes puhkeb August sõna otseses mõttes õide – pungad puhkevad „vaikselt, valuta, ühe- ja kahekaupa, üleöö või vahel päeva jooksul“ sõrmede ja varvaste vahel ning üle keha (samas, 103). Nagu peategelane täheldab, „kasvatasin ma ka lehti“ (samas, 254). Suvel praguneb kuumuses Augusti nahk ja õide puhkevad liiliad. Viimaks sügisel, nii nagu loodus heidab oma värvilise kuue, langevad välja Augusti juuksed, ripsmed ja sõrmeküünedki (samas, 307). Ja nii nagu taevast kallab vihma, eritab ka tema keha vett (samas, 104).

Need tsüklilised loodusmuutused Augusti inimkehal viitavad kooslusele, milles loodus ja kultuur moodustavad omavahel seotud süsteemi ning kus inimene on tundmatuseeni muutunud – tema kontrollile allumatute jõudude meeevallas, nagu võtab lähtepunktiks posthumaanne eetika (Alaimo 2010: 20). Augusti erakordne positsioon ühteaegu nii kultuuri kui loodusest on märkimisväärne, sest ta ei tunne küll oma bioloogilist isa, kuid leiab uue isafiguuri looduses, kes vormib temast midagi uut. Looduskultuuriline sulandumine Augusti isikus on kõige ilmekamalt kirjeldatav Rosi Braidotti mõistega *transpositsioon*, mis viitab vahepealsele ruumile, kus loodus ja kultuur ringlevad volava moodustumise protsessis (Braidotti 2006: 5). Oma looduskultuurilise hübriidsusega näitlikustab August nomaadilist subjekti, nagu seda on kirjeldanud Braidotti: hübriidne mitteunitaarne subjekt, kes on ühteaegu materiaalne ja diskursiivne, lõhkudes binaarsed opositsioonid. Augusti kehal

toimuvad muutused on kirjeldatavad nimelt sellise transponeerimisena – „fluidse, voolava moodustumise[na]“ (samas, 9), mille käigus August on põimunud end ümbritseva materiaalse maailmaga, ja seda tema enda kehal. Olukorras, kus loodusest saab Augusti isa, joonistub välja ka alternatiivne looduse sugu, arvestades seda, et muidu on loodust traditsiooniliselt naiselikuks loomisruumiks peetud. Loodus on Augusti isa, nagu ta on kõigi inimeste isa.

Hübriidse tegelasena demonstreerib August seega poorset looduskultuurilist keha, milles ta tunneb end hästi. Näiteks suhtub ta oma kehal tärkavatesse pungadesse armastuse ja hoolega (Roffey 2002: 107). Veel enam – August saab isaks, kasvatades õrnu pungi, „väikseid haavatavaid südameid“ (samas), mis vajavad hoolt ja kaitset. August leiab isa iseendas, sest need pungad on nii tema kasvatatud kui ka osa temast, mida ta armastab ja millega end identifitseerib. Teisisõnu ei tea August küll oma bioloogilist isa, kuid leiab isaduse enda eripärasest isikus, kasvatades ka lilli ja muid olendeid – oma mittenormatiivseid lapsi. Kandes teisi olendeid oma kehal, tunnetab August kehas rakkude jagunemist, „uue elu algamist“ (samas, 107). Selline erakordne loodusest tingitud isadus tõstab esile looduse ja kultuuri lahutamatu terviku.

Terviku moodustumises on olulisel kohal ka puud, millega August tunneb kooskõla, muutudes ise puuks – kasvatades lehti ja heites selle roheline kuue minema, nii nagu vahetab oma rüüd loodus. August saab looduse orgaaniliseks osaks, nii nagu loodus tema loomulikuks osaks. Selline poorne looduskultuuriline keha tõstab esile transkorporealse ruumi, nagu näitlikustab ka Meeme. Lähtudes looduse ja inimkeha seostest, nagu neid kirjeldab Stacy Alaimo, võib öelda, et Augusti puhul on loodus tõepoolest niisama lähedal kui omaenda nahk, sulandudes inimese kehaga. Selline lähedus ilmneb eriti meeldejäädvalt Augusti kehal puhkevate õite kaudu, mida ta kirjeldab kui „õisi lihal. Roosa roosal“ (samas, 98).

Taoline meeldejäädav kooslus, nagu seda näitlikustab Augusti keha, tõstab esile sellised uusmaterialistlikud ideed looduse ja kultuuri vastastikususest nagu transkorporealsus, transpositsioon ja

intraaktiivus. Loodus ja kultuur moodustuvad ja ilmnevad üheskoos Augusti kehal ning selle läbi. Seejuures osaleb materia aktiivselt moodustumise protsessis, nagu rõhutab ka Barad (2007) performatiivset arusaama materiaast kui agentsusest. Loodus teeb Augustist iseenda isa, kuni ta leiab oma tõelise isa. Üldiselt dekonstrueerib Roffey radikaalselt looduse-kultuuri binaarsuse – inimene saab looduse orgaaniliseks osaks ning materiaalne maailm osaks temast. Selline eripärane vaade eitab inimese üliluslikku positsiooni, juhtides tähelepanu faktile, et inimene on alati osa teda ümbritsevast materiaalsest maailmast.

Kokkuvõte

Kivirähk ja Roffey lõhuvad looduse-kultuuri jäiga eristuse ning hierarhilise arusaama neist kui passiivsusest ja aktiivsusest, hääletusest ja kõnevõimelisusest ja muudest kaasnevatest binaarsustest. Muidu antropotsentrilised mõisted *hää* ja *agentsus* laienevad materiaalsele maailmale, nii et loodus kerkib esile „eneseväljendusliku subjektina“ (Oppermann 1999: 4). Analüüsitud romaanid kõnetavad teineteist iseäranis materiaalse ökokriitika raamistikus. Inimlik ja mitteinimlik keel segunevad – inimesed on hoolimata kõigest looduslikud olendid ning loodus ise kõnevõimeline ja seega kultuuriolend. Looduse agentsus väljendub ühtaegu kõnevõimes ning aktiivsuses, mille tagajärg on inimese ja looduse võimupositsiooni ümbermõtestamine.

Lisaks tuleb romaanides esile binaarse loogika lõplik murene-mine: loodus ja kultuur sulanduvad ka selle sõna kõige otsemas tähenduses. See nähtub eelkõige inimkeha ja looduse transkorporealses läbipõimumises. Romaanis „Mees, kes teadis ussisõnu“ ei kasva sammal üksnes Meeme kehal, vaid see inimene muutubki samblaks. Inimene muutub samamoodi posthumaanseks Roffey romaanis „Sun Dog“, kus Augusti keskkonna taktis muutuv keha moodustab tsüklilise süsteemi, kus loodus ja kultuur on pidevas vastastikuses muutumises. Looduse-kultuuri dualismi asemel

näitlikustavad romaanid uusmaterialistliku eetika valguses inimese ja looduse transkorporeaalset põimumist – ja seda päris lahutamalt.

Kokkuvõttes nähtub, et Roffey ja Kivirähk osutavad mõlemad radikaalselt looduse ja kultuuri piiri ületamisele, nihutades normatiivset inimkesket vaatenurka ning seljatades niimoodi arusaama kultuurist kui millestki, mis on loodusest eraldi ja sellest midagi enamat. Uuritavad kirjanikud mõtestavad ümber sellised mõisted nagu *kõnevõime*, *agentsus* ja *keha* ning nii vormub analüüsitud romaanides dünaamiline maailm, kus loodus ja kultuur moodustuvad ühes ning sulanduvad ühtseks tervikuks.

KIRJANDUS

- Abram, David 2010. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. New York: Pantheon Books.
- Alaimo, Stacy 2008. Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature. – Stacy Alaimo, Susan Hekman (eds.), *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press, 237–262.
- Alaimo, Stacy 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Alaimo, Stacy 2012. States of Suspension: Trans-corporeality at Sea. – ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment) 19, 3, 476–494.
- Alaimo, Stacy; Hekman, Susan 2008. *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barad, Karen 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, London: Duke University Press.
- Braidotti, Rosi 2006. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Glotfelty, Cheryll 1996. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. – Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, London: University of Georgia Press, xv–xxxvii.

- Hasselblatt, Cornelius 2007. Eesti esimene ökoromaan. – *Looming* 8, 1262–1267.
- Heinapuu, Ott 2010. Kuidas kodustada Põhja Konna. – *Postimees* AK 13.11.
- Heinapuu, Ott 2011. Ussisõnad kaugel põhja ja veel kaugema Euroopa vahel. Taevapõdra rahvastest, etnofuturismist ja karudest Andrus Kivirähki kultusromaanis. – *Looming* 3. http://www.looming.ee/?archive_mode=article&articleid=596 (26.04.2021).
- Huggan, Graham; Tiffin, Helen 2010. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. London, New York: Routledge.
- Iovino, Serenella 2012. Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics. – Timo Müller, Michael Sauter (eds.), *Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in Ecocriticism*. Heidelberg: Winter Verlag, 51–68.
- Iovino, Serenella; Oppermann, Serpil 2012a. Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity. – *Ecozon@* 3, 1, 75–91.
- Iovino, Serenella; Oppermann, Serpil 2012b. Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych. – *ISLE* 19, 3, 448–476.
- Kaljundi, Linda 2007. Aga ükskord ei alga aega (Andrus Kivirähk, „Mees, kes teadis ussisõnu“). – *Vikerkaar* 9. http://www.vikerkaar.ee/?page=Arhiiv&a_act=article&a_number=4612 (30.04.2021).
- Kivirähk, Andrus [2007] 2010. *Mees, kes teadis ussisõnu*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Manes, Christopher 1996. Nature and Silence. – Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, London: University of Georgia Press, 15–29.
- Murphy, Patrick D. 1995. *Literature, Nature, and Other: Ecofeminist Critiques*. Albany: State University of New York Press.
- Oppermann, Serpil 1999. Ecocriticism: Natural World in the Literary Viewfinder. – *ASLE*, 1–16. https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_Oppermann.pdf (30.11.2021).
- Oppermann, Serpil 2013a. Material Ecocriticism and the Creativity of Storied Matter. – *Frame* 26, 2, 55–69.
- Oppermann, Serpil 2013b. Feminist Ecocriticism: A Posthumanist Direction in Ecocritical Trajectory. – Greta Gaard, Simon C. Estok, Serpil Oppermann (eds.), *International Perspectives in Feminist Ecocriticism*. London: Routledge, 19–36.

- Plumwood, Val 1993. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.
- Roffey, Monique 2002. *Sun Dog*. London: Simon & Schuster.
- Roffey, Monique 2009. *The White Woman on the Green Bicycle*. London: Simon & Schuster.
- Ruether, Rosemary 1993. *Ecofeminism: Symbolic and Social Connections of the Oppression of Women and the Domination of Nature*. – Carol J. Adams (ed.), *Ecofeminism and the Sacred*. New York: Continuum, 13–29.
- Sanders, Scott Russell 1996. *Speaking a Word for Nature*. – Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, London: University of Georgia Press, 182–195.
- Slovic, Scott 2012. Editor's Note. – *ISLE* 19, 3, 443–445.
- Sõrmus, Maris 2016. *Nature and Culture in Contemporary British and Estonian Literature: A Material Ecocritical Reading of Monique Roffey and Andrus Kivirähk*. Doktoritöö. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Tüür, Kadri 2003. *Eesti looduskirjandus: määratlus ja klassifikatsioonid*. Magistritöö. Tartu Ülikool, semiootika osakond.
- Tüür, Kadri 2017. *Semiotics of Nature Representations: on the Example of Nature Writing*. Doktoritöö, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Tüür, Kadri; Soovik, Ene-Reet 2020. *Among Forests, Wetlands and Animals: Ecocriticism in the Baltics*. – *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 11.2, 42–51.
- Vilu, Tõnis 2014. *Ökokriitilise analüüsi võimalustest Uku Masingu loodusteksti „Mälestusi taimedest“ näitel*. Magistritöö. Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond.

SUMMARY

ECOCRITICAL RETHINKING OF NATURE-CULTURE ON THE EXAMPLE OF ANDRUS KIVIRÄHK'S AND MONIQUE ROFFEY'S WORKS

This article focuses on how nature and culture are transformed beyond recognition in contemporary British-Caribbean (Monique Roffey) and Estonian literature (Andrus Kivirähk), shattering the anthropocentric core of the concepts of agency, body, and voice. Situated in the new materialist paradigm, we follow on from such re-conceptualisations in material ecocriticism. In line with this view, Roffey and Kivirähk mingle nature with humans as a subject, threatening anthropo-normativity. Being articulate and bodily, nature emerges as a cultural creature, uncannily entangled with culture, as in Roffey's "The White Woman on the Green Bicycle" (2009). Further compelling is the naturalisation of culture in "Sun Dog" (2002): the human body forming a porous natural-cultural body. Nature and culture truly collapse, suggesting the posthuman body as a material-discursive phenomenon. The novelists furthermore suggest the blurring of human and nonhuman languages: the emergence of nature as articulate and the view of humans as natural creatures. In "Mees, kes teadis ussisõnu" ("The Man Who Spoke Snakish", 2007), anthropocentrism is finally dissolved in merging nature and culture and suggesting their intra-active becoming. Both writers thus compellingly indicate that agency, voice and body are not singularly human but span the natural world around us.

Keywords: Andrus Kivirähk, Monique Roffey, material ecocriticism, anthropocentrism, agency, natureculture, transcorporeality, posthumanism

LEHEKOOMIKS 1990. AASTATE EESTIS

Mari Laaniste

Eesti Kunstiakadeemia

Ülevaade. Artikkel iseloomustab ülevaatlikult 1990ndate Eestis siirde-
aegse ajakirjandusbuumi ning laiema kultuurilise teisenemise osana tek-
kinud lehekoomiksiribade lainet. Moodsa ja läänelikuna tajutud formaat
tõrjus leheveergudelt varem menuka karikatuuri ning mõned arvukatest
uutest lehekoomiksisarjadest nagu Madis Otsa „Pesakond“ saavutasid
suure populaarsuse. Tsensuurijärgsele kõikelubatavuse atmosfäärile ise-
loomulikult pakkusid koomiksid sageli taotluslikult toorest ja amatöör-
likku kunstilist teostust ning vägivaldset ja vulgaarset sisu. 1990. aastate
teises pooles, kui trükimeediamaaistik stabiliseerus ning hoiakud mõõ-
dukamaks muutusid, hakkas lehekoomiksiline erinevatel põhjustel vai-
buma. Kohalik materjal asendati enamjaolt tõlkekoomiksiga ja osa loo-
mingulisi impulsse suubus uuel sajandil sõltumatusse koomiksisse. 1990.
aastate koomiksipärandist avaldatakse siiani trükis üksikuid reliiktsarju
ja kuigi seda valdkonda on seni vähe uuritud, võiks lehekoomiksipärand
leida tulevikus enam akadeemilist tähelepanu.¹

Võtmesõnad: koomiks, ajalehekoomiks, siirde-aeg, 1990. aastad, trüki-
ajakirjandus, visuaalkultuur, popkultuur

Sissejuhatus

1990. aastad olid tunnistajaks visuaalse huumori ulatuslikule tei-
senemisele Eesti trükimeedias. 1980. aastate lõpul ja 1990. aastate
esimesel poolel rajatud arvukad uued ajalehed püüdsid sisulise
ja vormilise mittenõukogulikkuse poole. Muutunud oludes kaotas

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

oma positsiooni valdkonna senine dominant, vabavormiline ühepildi-karikatuur ning esile tõusid lääne trükimeediast tuntud formaadid, regulaarselt ilmuv lehekoomiksiriba ja päevakajaline toimetuse karikatuur.

Kümnendi esimesel poolel, nn segaduse ja otsingute etapil (Saks 2011: 24–26) vormis lehtedes ilmunud visuaalse huumori uut nägu ajastu ise: ühelt poolt värskelt tsensuurist vabanenud ühiskonna kriitikavaba ja elev kõikelubava avatuse atmosfäär, teisalt ajakirjandusmaastiku kiirete ja sügavate muutustega (erastamised, vanade väljaannete sulgemised, kommertsialiseerumine) kaasnenud heitlikkus ja majanduslik ebakindlus (vt nt Paju 2004: 25–29). Nagu ka ajakirjandusvaldkonnas laiemalt (vt nt Vihalemm, Lauristin 2004: 15), leidis visuaalse huumori autorkonnas aset põlvkonnavahtetus, mis tähendas olulise osa seniste tegijate taandumist ning uute tähtede esilekerkimist. Asjaolude koosmõjul kujunes Eestis mõneks ajaks välja pretsedenditu, aja- ja kohaspetsiifiline kodumaiste ajalehekoomiksrite buum. Meeldejäävamad näited, nagu Madis Otsa „Pesakond“ või Rainer Sarneti ja Rein Paku fotokollaaž-koomiksid, jagasid tihti vaid kaudset vormisarnasust turvalist ja pigem hambutut huumorit ning ontlikku joonistuslaadi esindanud tõlkekoomiksritega. Koomiksiribad, mida siinsed laiatarbe-ajalehed toona kerge meelelahutuse pähe avaldasid, pakkusid sageli taotluslikult toorest ja amatöörlikku kunstilist teostust ning sisu, mis võib tagasivaates mõjuda ehmatavalt nihilistliku, transgressiivse ja vulgaarsena. Buumi ei jätkunud kauaks, kümnendi teises pooles, mil ajakirjandusmaastik koomale tõmbus ja stabiliseerus (vt nt Vihalemm, Lauristin 2004: 16–19; Saks 2011: 27–28), rauges lehekoomiksiline hoog ning uueks sajandiks olid alles vaid riismed.

Artikkel püüab anda ülevaate nii lehekoomiksiribade laine ulatusest kui sellele iseloomulikest joontest. Tegemist on kõige põnevama ajastuga Eesti koomiksi katkendlikus arenguloos, ning laiemas pildis ühe 1990. aastate Eesti popkultuuri silmatorkavama uue arenguga. Marginaalsusest ajutiselt fookusesse tõusnud valdkonnas toimunud protsessid illustreerivad ühtlasi siirdeajal aset leidnud

laiemat kultuurilist teisenemist, sh katseid end kultuuriliselt „taas-läänestada“, mis võisid viia ootamatute tulemusteni.

Artikkel toetub autori varasematele töödele Eesti karikatuuri ja koomiksi ajaloo teemadel (nt Laaniste 2001; Laaniste 2009). Teiste autorite uurimustest sarnasel teemal on olulisim Mart Normeti bakalaureusetöö „Eesti koomiks Eesti ajakirjanduses 1990ndatel aastatel“ (Normet 2001), mis sisaldab põhjalikku statistilist ülevaadet kümnendi jooksul Eesti lehtedes ja ajakirjades ilmunud koomiksitest (olukorras, kus toonane trükiajakirjandus on suuresti digiteerimata, on see osutunud tõeliselt tänuväärseks) ning katset analüüsida selle sisu, vormi ja väärtusi ühiskondlikus ja ajakirjanduslikus kontekstis. Täiendavat tausta on aidanud luua erinevad uuringud ja asjaosaliste mälestused 1990. aastate Eesti koomiksi- ja ajakirjandusmaastikust, empiirilise materjali eripära aidanud lahti mõtestada rahvusvahelised koomiksiuuringud (tuleb siiski mainida, et spetsiifiliselt lehekoomiksitemalisi uuemaid käsitusi on väga vähe).

Artikli maht ei võimalda pikemat kõrvalepõiget ajalehekoomiksi kui formaadi eripära või päritolu selgitamisesse; huviline võib leida abi põhjalikest ülevaateostest Ameerika ja Euroopa koomiksikohta (nt Horn 1996; Sabin 1996). Oluline on osutada, et vahetu murrangujärgne ajastu pakkus pikalt lehekoomiksivaeses idablokis asunud Eestile üsna lühikese võimaluse-akna kohaliku eripära arendamiseks, enne kui siingi sai valdavaks rahvusvahelise üldpildi nivelleeriv mõju, s.t turu vallutas suurte meediaagentuuride vahendusel globaalselt kaubastatav komertstoodang. Teemapüstitus tõukubki suuresti toonasest põnevast ebakõlast lääne fooni ja kohaliku materjali vahel, haakudes uuemas koomiksiuurimuses maad võtnud arusaamaga, et üldkäsitluste kirjutamise tuhinas on varju jäänud just mitmesuguste hapramate kohalike kultuuriliste eripärasuste, traditsioonide ja vormikonventsiooni tõlgenduste uurimine (vt nt Meskin, Cook 2014: xx).

Ajakirjandusbuumi algus Eestis ning kodumaise lehekoomiksi esilekerkimine

Kohalik trükiajakirjandus oli hakanud laienema ja mitmekesistuma juba hilistel 1980. aastatel perestroika järellaines: 1987. aastal alustas nädalaleht Maaleht, 1988. aastal esimese sõltumatu eraajalehena Nelli Teataja, 1989. aastal asutati arvukate teiste erakapitalil põhinevate väljaannete seas majandusajaleht Äripäev, millel oli välisrahastaja Rootsi meediakontserni Bonnier näol, ning nädalaleht Eesti Ekspress. Protsess jätkus hoogsalt, vaatamata Nõukogude Liidu kokkuvarisemisega kaasnenud majanduskriisile. Taasiseseisvunud Eestis nimetasid senised riiklikud ajalehed end ümber, erastamise käigus jagunesid mõned väljaanded mitmeks jne, ning loodi arvukalt päris uusi: aastatel 1988–1992 asutati kokku 497 uut väljaannet (Lõhmus 2002: 1820). Buumi kõrgpunktis, 1994. aastal ilmus Eestis Rahvusraamatukogu andmetel 196, Eesti Ajalehtede Liidu andmetel 86 ajalehte (Vihalemm, Kõuts 2004: 65). Enamik ajalehti hakkas avaldama koomikseid, nädalalehed seejuures ülekaalukamalt 1992. aastal, päevalehed 1993. aastal (Mart Normeti arvestusel ilmus 1990. aastatel peamistes eestikeelsetes ülevabariigilise levikuga väljaannetes Eesti autorite koomikseid kokku 8429 korral, vt Normet 2001: 100).

Koomiksiribade avaldamist võib näha osana kohaliku trükiajakirjanduse läänelikustamisest (vt nt Sildam 2021), mis omakorda oli osa siirdeaegsest laiemast ümberorienteerumisest lääne suunas. Nõukogudeaegses ajakirjanduses harva nähtud lehekoomiksiriba kui niisugune mõjus lääneliku ja moodsana. Ametlikult imporditud välismaa koomiksiribad² muutusid Eestis kättesaadavaks 1992. aastal, kui nende tõlkimist ja müüki alustas agentuuri Bulls vastrajatud Eesti filiaal.³ Tõlkeribade esialgu küllaltki kõrges hinnas aga

² Nõukogude Eesti lasteajalehed-ajakirjad olid 1970. ja 1980. aastatel avaldanud märgataval määral mitteametlikke tõlkeid välismaa koomiksitest.

³ Bullsi Eesti filiaali asutas tõlkija Meelik Mallene, kes Soomes õppides sõlmis kontaktid meediaagentuuri Bulls Soome filiaaliga (viimased olid küll püüdnud varem

võib näha tegurit, mis ajendas väljaandeid värbama koomiksist joonistama kohalikke, enamasti varasema kogemuseta talente. Nood täitsid leheveergudel koomiksile jäetud pinna improvisatsioonilise ja üsnagi anarhilise olemisega katsetustega, mille sisu ja vorm võisid olla ehmatavalt erinevad läänes loodud leheribadele iseloomulikust turvalisest, vilunult ja üllatustevabalt vormistatud koguperehuumorist.

Kohalikku traditsiooni, millest juhinduda, oli õige napilt: koomiks oli Nõukogude Eestis eksisteerinud marginaalse nähtusena, mida kohtas pigem lastele suunatud väljaannetes või lasteraamatute kujul kui näiteks täiskasvanute huumoriajakirjas *Pikker*, rääkimata ajalehtedest. Tõsi, 1980. aastate lõpus koitsid muutused. *Pikris* ilmus 1988. aastal tagakaanerubriik nimega „Koomiks“ (sisuks üksikud tööd eri autoritelt, vt Laaniste 2001: 83). Regulaarselt ilmuv lehekoomiksiriba naases täiskasvanute ajakirjandusse Andres Aderi kultusliku sarjaga „Alice“, mida avaldati 1987. aastast ajalehe *Edasi* huumorileheküljel *Herilane* (vt Laaniste 2001: 84; sari jätkus 1990. aastatel ajalehtedes *Liivimaa Kroonika* ja *Liivimaa Kuller* – Normet 2001: 58–59) (vt illustratsioon 4). Ka kokkupuuted välismaa lehekoomiksiga olid enne 1992. aastat üsna põgusad: mingil määral elas veel mälestus Teise maailmasõja eel Eesti ajalehtedes ilmunud

Eestist kliente leida, kuid tulutult). Esialgu ühemehefirmamana tegutsenud Mallene suutis välismaa lehti eeskujuks tuues veenda Eesti Ekspressi omanikku Hans H. Luike ja peatoimetajat Priit Hõbemäge tõlgitud koomikseid avaldama. 1992. aasta augustis hakkas Ekspressis ilmuma *Dik Browne'i* „Hagar Hirmus“, järgmisena ostis koomiksisarja *Päevaleht* ja siis teisedki kliendid. Tõlgitud importkoomiksiriba hind võis Mallene hinnangul olla algusaastatel 100 krooni nädalas, mõned väiksemad maakonnalehed panid koomiksi ostmiseks mitme peale raha kokku. Esialgu vahendaski Bullsi Eesti filiaal vaid koomikseid, kuid kuna turg küllastus kiiresti, laiendati äri Rootsi pildipanga materjalide vahendamisega, mis kümnendi teises pooles kujunes põhitegevuseks. (See tegi võimalikuks ka laienemise Läti ja Leedu turule, kus lehekoomiksid populaarsust ei leidnud. Lätis olid suuremad tiraažid venekeelsetel lehtedel, millele ameerikalik huumor ei sobinud, Leedu trükimeedia aga oli märksa konservatiivsem ning seal peeti koomiksiribasid ebasoliidseks.) Teine koomiksiimportija Eestis oli firma *Lust & Rõõm*, kes vahendas agentuuri *Europa Press* materjale, kuid ilma tõlketa. (Mallene 2018)

Disney koomiksiribadest, tuntud oli ka Prantsuse sari „Pif“,⁴ mida oli avaldatud nõukogudeaegses lasteajalehes Säde.

Koomiksi pealetung trükimeedias polnud kindlasti kõigile tere-tulnud ega valutu: näiteks 1980. aastatel karikaturistina tuntuks saanud Peep Pedmanson on kirjeldanud oma toonaseid tundeid kui „viha ja kurbuse segu“, iseloomustanud üleminekut kui „vana kari-katuurimaailma hukku“ ning märkinud, et tolleaegsed tunnustatud karikaturistid pidasid lehekoomiksit „lapsikuks, pinnaliseks ja tühi-seks vormiks“ (Pedmanson 2001).

Enamik varaste 1990. aastate Eesti uuest lehekoomiksist näib improvisatsiooniline, see ei pruugi haakuda rahvusülese kommerts-formaadi konventsioonidega ega anda tunnistust ka tehnilise võt-testiku vilunud valdamisest. Tekkis kummaline kontrast: tüüpiline läänelik lehekoomiks oli tolleks hetkeks sisuliselt elutuse ni stabi-liseerunud, rutiinne nähtus, mis pakkus lobedalt joonistatud ker-get meelelahutust ning kuhu ei kanaliseerunud enam kuigi palju säravat loomingulisust või uuenduslikke impulsse. Kontekstist väljaspool seisnud Eestis 1990. aastatel lehtedesse ilmunud ribasid ei kammitsenud rahvusvaheline üldpilt aga kuidagi, siin võis entu-siastlikult tegeleda jalgratta uuesti leiutamisega. Tulemuseks olid lahendused, milletaolisi valdkonna rahvusüleses peavoolus ei lei-dunud, pigem sarnanes materjal sageli lihvimata välimuse ja šokee-rida püüdva sisu poolest lääne alternatiivkoomiksiga. Tagantjärele võib näida kurioossena, et esialgu paistis puuduvat kohalik tellija-tepoolne surve või nõudlus „kaubanduslikuma välimusega“ toote järele ning piire trotsiv rämedus ja rohmakus osutusid antud aja-hetkel turunduslikult sobivaks.⁵

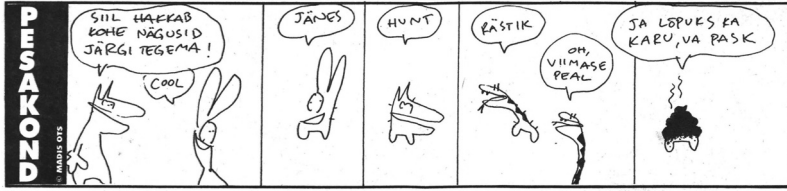
⁴ José Cabrero Arnali sari „Pif et Hercule“ ilmus Prantsuse kommunistliku partei ajalehes L'Humanité alates 1948. aastast ning levis küllaltki edukalt kogu Euroopa vasakpoolses ajakirjanduses.

⁵ Kaasa võis aidata varasem kontekst: Eesti karikatuuris oli alates 1970. aastate lõpust levinud sünye, groteskne tonaalsus, mis kombineeris nn rämeduse esteetikat ja musta huumorit; kohalik publik oli säärase materjaliga harjunud. Vt Laaniste 2009: 137–138.

Koomiks pälvis 1990. aastate algupoolel ja keskpaigas varasemast oluliselt enam tähelepanu: ehkki kultuurilisest prestiižikusest kõnelemine oleks liig, nähti seda vähemalt huviväärsena. Koomikсист kirjutati mõnevõrra uudis- ja kultuuriajakirjanduses ning Eha Komissarov kureeris 1994. aastal Adamson-Ericu muuseumis näituse „Võnge. Koomiksikunst Eestis. 1960.–1990. aastad“, mida reklaamiti Eesti esimese koomiksinäitusena.

Lisaks moodsuse kuvandile võis uute koomiksiribade soodsat vastuvõttu mingil määral mõjutada ka nostalgiafaktor: sõjaeelse Eesti ajalehtedes oli ilmunud nii imporditud kui kohalike autorite, näiteks Gori ja Romulus Tiituse koomikseid, ehk uute ribade ilmumist võis näha osana laiemast projektist, mis püüdis taastada kõike koos iseseisvusega kaotatud (vt nt Tamm 2012: 149). Tsensuurijärgset Eesti meediat vallanud kõikelubavuse atmosfääris avaldatud koomiksiribadel võis küll kunagistega võrreldes olla mitme suurusjärgu võrra provokatiivsem või eksplitsiitsem sisu, kuid seda ei käsitletud avalikkuses problemaatilisena, pigem tundus lehtedes trükkijõudva materjali rägus illustreerivat taasleitud vabaduse piiritust. Kuigi laiemas pildis andsid samal ajal tooni ka lausa vastandsuunalised ilmingud, nagu 1930. aastate Eesti rahvuslik-konservatiivsete väärtuste idealiseerimine, usuline ärkamine ning kiriku mõju kasv avalikus elus, ei paistnud äärmused vastuoluderohkel siirdeajal teineteist segavat.

Trükimeediabuumi aastatel oli kohalikel koomiksitel trükki pääsemiseks peaaegu piiramatult võimalusi: sisuliselt jätkus lehtedes ruumi kõigile soovijatele, mis tähendas ka, et tagantjärele vaadates paistab üldpildis palju küündimatust ja juhuslikkust. Teisalt tõusevad mitmed sarjad massist esile kas oma kompetentselt lahendatud visuaalia ja/või meeldejääva sisuga või tagasisivaates reljeefselt ajastuomase iseloomuga.



Illustratsioon 1. Madis Ots, riba „Pesakond” ajalehes Post, 14. VI 1994

Olulisematest autoritest ja sarjadest

Üheksakümnendate ning küllap ka kogu Eesti lehekoomiksi ajaloo kuulsaimaks koomiksiks kujunes Madis Otsa sari „Pesakond“, mis debüteeris ajalehes Post: Rahva tõeline hää⁶ 1994. aasta suvel, mil autor oli 16-aastane. Ots oli ühtlasi kümnendi kaugelt kõige produktiivsem autor, avaldades kokku ligi 2000 riba (vt Normet 2001: 105–106) (vt illustratsioon 1).

„Pesakond“ kuulub vormiliselt igihaljasse koomiksižanrisse koondnimetusega „naljakad loomad“ (*funny animals*): fenomen, millele on rajatud näiteks Disney äriimpeeriumi vundament. Sarnased antropomorfiseeritud loomtegelastega koomiksid on tihti ontoloogiliselt ambivalentsed (loomataoliste tegelaste maailmas võivad esineda ka „päris“ loomad, kuid loomataolised tegelased võivad samuti ilmutada seda liiki loomadele stereotüüpselt omistatavaid käitumisjooni ja huvisid). Žanri narratiivne maailm on enamasti mänguline ja plastiline, ruum fundamentaalselt ebastabiilne ja lõpu- tult muutlik, juhindudes pigem emotsioonist kui füüsikaseadustest. (Witek 2012: 29–30)

Ots serveerib „naljakaid loomi“ postsovetliku Ida-Euroopa anarhilises ja juveniilses kastmes. Kuskil pole sellele žanrile tava- kohast kommertslikku nunnusust, selle asemel on väga napp, krit- seldatud olemisega joonistuslaad, kuigi lähemal vaatlusel on ilmne,

⁶ Post on üks väheseid 1990. aastate ajalehti, mis on tervikuna digiteeritud ning saa- daval Rahvusraamatukogu Eesti artiklite andmebaasis Digar.

et kujutised on detailitäpsed, mitte juhuslikud. Algusest peale oli sarjale omane koomiksimeediumi võimaluste intuiitiivne tabamine ning laitmatu koomiline ajastus. Peamised tegelased olid antropomorfiseeritud metsloomad: jänes, hunt, karu, siil ja rästik. Nende kaootilistes, samas üksluisevõitu argitegevustes, mida sari kajastas, oli mõndagi ühist 1990. aastate nn rullnokkade ehk noorte, madalalt haritud, peo- ja autolembeste meeste hoogsa elustiiliga, kuid kaasaegsest elust pärit teemad kajastusid sarjas tihti absurdiseguses võtmes. Sarjal oli algusest peale selge ja järjekindel kontseptsioon, näiteks vältis see alati teatud teemasid. „Pesakonnas“ polnud kunagi seksuaalse sisuga nalju, selle asemel keskenduti alkoholile, tülinorimisele ja kaklustele või ka ihaldusväärsetele asjadele, nagu autod või moodne tehnika. Õhkkond oli nihilistlik, kuid samas lustlik ja emotsionaalne tonaalsus pigem positiivne. „Pesakonna“ huumori spontaansus ja lennukus mõjusid nakatavalt, sari sai sisuliselt üleöö erakordselt populaarseks (tekkis koguni fänniklubi), see elas üle ka ajalehe Post sulgemise, jätkates kümnendi lõpuni ilmumist esialgu teistes lehtedes, hiljem vahelduva eduga trükimeedias ja veebis. Tegelaste ikooniline välimus ja lai populaarsus on võimaldanud „Pesakonda“ ka arvestataval määral kaubastada, mis oli Eesti koomiksis toona seninägematu. Menuka „Pesakonna“ reibast nihilismi ja häbenematult lihtsakoelist joonistuslaadi võib pidada 1990. aastate lehekoomiksi laine üldise näo oluliseks vormijaks, võib-olla isegi üheülbastajaks. (Vt lisa Laaniste 2000)

Produktiivsuse statistikas (891 osa – Normet 2001: 118) ja ehk ka mäletamisväärsuses hoiab Madis Otsa „Pesakonna“ järel teist kohta toonaste filmitudengite Rein Paku ja Rainer Sarneti idiosünkraatiline kollaažide sari, mida avaldati erinevates ajalehtedes erinevate nimede all (sh „Nelli“, „Ekspressioon“) aastatel 1993–1995 (illustratsioon 2). Sari alustas Nelli Teatajas, liikus sealt Eesti Ekspressi ja siis Hommikulehte, ilmudes sageli teisel või kolmandal leheküljel ehk pigem päevakajalise karikatuuri kohal kui koomiksiribadele tavapäraselt viimastel lehekülgedel; sageli oli tegu üksikpiltidega, mitte mitmepildilise ribaga. Tulemus mahub siiski koomiksi määratluse



Illustratsioon 2. Rainer Pakk ja Rein Sarnet, koomiks „Metsavennad“ Hommikulehes, 15. I 1994

alla põhjusel, et vormipaindlikkust saab lugeda kohalikuks eripäraks ning ka autorid ise kirjeldavad tehtut koomiksitena (2018. aastal ilmunud kogumik kannab otsekohest pealkirja „Paku & Sarneti koomiksid“).

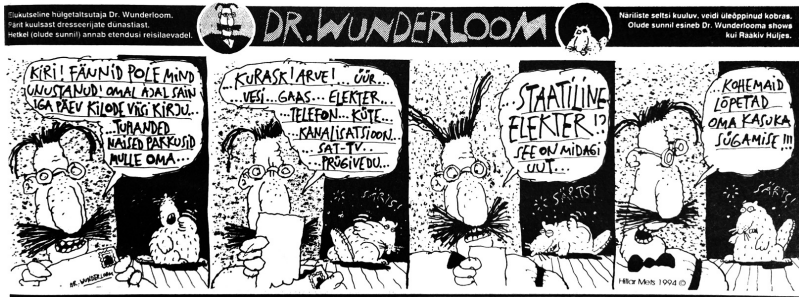
Pakk ja Sarnet kombineerisid väljalõikeid kaasaegsetelt Eesti pressifotodelt minimaalse, kuid leidliku joonistatud keskkonna ja dialoogiga, asetades poliitikategelasi ootamatutesse ja jaburatesse olukordadesse, pakkudes nii peent poliitpila kui ka lihtsalt absurdi-huumorit. Naljad polnud enamasti pahatahtlikud ning ei paistnud kandvat selget poliitilist agendat, avalikkuseni ei jõudnud teateid tegelastena piltidele sattunud võimukandjate võimaliku pahameele kohta. Sari sobis nii Eesti Ekspressi kui Hommikulehe snoobliku-võitu mainega, kuna eeldas lugejalt küllalt palju taustteadmisi ja rafineeritumat huumorisoont. Üsna lühikeseks jäänud ilmumisaeg ning autorite liikumine teistele tegevusaladele on aidanud säilitada sarja erakordsuse renomeed. 2018. aastal ilmunud kogumiku tagakaanel meenutab Karlo Funk: „See kraam oli igasugusest kastist väljas ja ega vist päevapoliitikat ka väga puutunud. Rohkem nagu hää teistpoolsusest.“ (Sarnet, Pakk 2018)

Omaette huviväärsusena võib esile tõsta eelpool nimetatutest vähem populaarset, küllaltki lühikest aega ilmunud, kuid

keskmisest märksa ambitsioonikamat sarja „Dr. Wunderloom“ (vt illustratsioon 3), mille autor oli Hillar Mets, juba 1980. aastatel tunnuks saanud idiosünkraatilise stiiliga karikaturist ja illustraator. Koomiks ilmus ajalehes Hommikuleht 1994. aasta esimesel poolel, põigates korra lühidalt ka Rahva Hääle veergudele, kokku avaldati 98 osa (Normet 2001: 38). Ajastu kontekstis oli „Dr. Wunderloom“ küllaltki erandlik, kuna sel oli klassikalises mõttes jätkuv narratiiv pea- ja kõrvaltegelastega,⁷ samuti oli selle visuaalia vormistatud Eesti lehekoomiksi-laine keskmisest märksa oskuslikumalt ja hoolikamalt. Sari püsis küll nn koomilises registris (vt Groensteen 2007: 149–159), kuid pakkus lisaks igapäevastele puäntidele laiemat seikluslugu, mille tonaalsus oli groteskne ning pisut melanchoolne. Sari kujutab paremaid päevi näinud artisti ebakindlat elu varakapitalistlikku Eestit meenutavas küünilises olustikus. Nimitegelane on hullu teadlase arhetüüpi meenutav poissmehest hülgetaltsutaja, kes elatab end olude sunnil tööga reisiparvlaeva varietees. Tema kaaslasena on intelligentne ja võimekas rääkiv kobras, kes esineb ühistes etteastetes hülgena. Sündmustikus kajastuvad lisaks sürrealsetele nootidele ka üsnagi päevakajaliselt mõjunud teemad: näiteks selgub Wunderlooma laevale naasmisel, et varieteeprogrammi uueks tõmbenumbriks on striptiisitar ja hülgetaltsutaja on taandatud soojendusesinejaks; laeval veetakse salakaupa, ähvardab oht sattuda pahuksisse nii politsei kui maffiaga jne.

„Dr. Wunderlooma“ avaldas Hommikuleht, kaks ja pool aastat vastu pidanud kulukas katse teha Eestis nullist läänelikku kvaliteetpäevalehte. Juba tuntud käekirjaga kunstniku joonistatud keskmisest intellektuaalsem originaalkoomiks sobis väljaande kontseptsiooniga. Ometi ei saavutanud täiskasvanulikumalt mõjunud, kuid vahest vähem sarmikate tegelastega ja pingutatud „Dr. Wunderloom“ publikuga samasugust kontakti kui juveniilsem-

⁷ Pika narratiiviga, sebiooperlikud või seikluslikud lehekoomiksiribad olid rahvusvahelises plaanis tavalisemad 1930.–1950. aastatel, kuid läksid televisiooni mõjul moest ning edaspidi on tüüpiline lehekoomiks pakkunud pigem ühekordseid nalju stabiilses, suuremate narratiivsete arenguteta situatsioonis.



Illustratsioon 3. Hillar Mets, riba „Dr. Wunderloom“ Hommikulehes, 12. I 1994

populistlikum „Pesakond“ või samas lehes ilmunud Sarneti ja Paku reipalt anarhilised kollaažid. Sarja lühikeseks jäämise oletatava põhjusena võib osutada ka keskmisest suuremale töömahukusele. Igapäevase koomiksiriba kirjutamine ja joonistamine on sisuliselt täiskohaga töö. Olukord, kus tulemust avaldatakse eksklusiivselt ainult ühes väljaandes, ei ole reeglina majanduslikult kestlik. Eesti kitsal ajakirjandusturul ei olnud aga mõeldav sama sarja korraga erinevatele väljaannetele müüa.

Teisalt leidus näiteid autoritest, kes töötasid paralleelselt mitmele väljaandele, tootes igähele eraldi materjali. Produktiivne loominguline tandem nimega Korporatsioon Saatuse (Henry Jääger ja Hannes Võrno) avaldas erinevates väljaannetes kokku kolme koomiksisarja. Esimene ja kõige pikaajalisem neist oli „Perekond Vismarid“, mis ilmus ajalehes Liivimaa Kuller (1997. aastast lihtsalt Kuller) aastatel 1993–1998, teine ja vähem tuntud sari „Tidu“ ilmus ajalehes Eesti Sõnumid (1994), kolmas ja kõige skandaalsem oli pisut üle kuu aja ajalehes Post avaldatud „Libiido“ (1996) (Normet 2001: 61–62; 42–43; 33).

Korporatsioon Saatuse käekirja iseloomustab erakordselt või ka provokatiivselt algeline joonistuslaad – kuna „Perekond Vismarid“ alustas varem kui kuulsamaks saanud „Pesakond“, võib tagantjärele just nende käekirja pidada mõjukaks sel ajal vastuvõetava kunstilise



Illustratsioon 4. Koomiksid ajalehes Liivimaa Kuller, 25. XI 1993.

Ülevalt: Korporatsioon Saatuse, riba „Perekond Vismarid“;

Indrek Tegelmann, ribad „Lili“ ja „Toto“; Andres Ader, riba „Alice“

taseme piiritlemisel. Samuti oli ilmne nende soov publiku ja lehe-toimetuste taluvuspiire proovile panna. Sündmused Korporatsioon Saatuse koomiksites on pealtnäha raamistatud olmelisena, kuid siult on toimuv reaalsusest võrdlemisi irdunud ning inimeste kõrval tegutsevad rääkivad loomad. „Perekond Vismarid“ (vt illustratsioon 4) koosneb mees Sulost, naine Kaisast ja koer Runnost, kelle heitlik tegevus meenutab raskesti mõistetavaid, valdavalt pahatahtliku tonaalsusega absurdihumori-sketše, enamasti tehakse misogüünset nalja Kaisa arvel. Sari „Libiido“ paistis silma eksplitsiitselt seksuaalse ja rõhutatult vulgaarse sisuga – selles plaanis on ilmselt tegu ka kõige äärmuslikuma kohaliku näitega.⁸ Šokeerimine näib olevat olnud eesmärk omaette, kuid kas see toimis, on küsitav:

⁸ Näiteid saab näha digiteeritud ajalehest Post: Rahva tõeline hää andmebaasis Digar <https://dea.digar.ee/>.

ajalehe Post tagumistel külgedel ilmunud koomiksiribade kõrval avaldati samal ajal rutiinselt ja arvukalt bordellide reklaame. Muus plaanis oli „Libiido“ üldine dünaamika Vismaritele väga sarnane, tegelasteks olid mees Aavo, naine Imbi ja rääkiv harakas. Lühike-seks jäänud sari „Tidu“ oli sisult vaoshoitum ning pakkus võrdluses intellektuaalsemat ja sõnamängulisemat huumorit (Normet 2001: 42).

Kuigi Korporatsioon Saatuse koomiksid ilmusid mitmes väljaandes ja küllalt pika aja jooksul, ei saavutanud need „Pesakonna“ või „Kosmose muttidega“ võrreldavat publikumenu. Vormi suhtelise sarmituse ning obskuurses ja negativistlikus võtmes või küsitava väärtusega naljade tõttu ei olnud nende toodangul ka arvestatavat turunduslikku potentsiaali, ribadest ei ole tagantjärele avaldatud kogumikke ning sarjade eksistentsist praeguseks veebi jäänud jälg on minimaalne.

Vastukaaluks on Alar Pikkoraineni menukas sari „Kosmose mutid“ (vt illustratsioon 5) erandlik oma kestvuse poolest: see on ilmunud Eesti Ekspressis alates 1994. aastast. Selle märgatav teisene-mine pika ilmumisaja jooksul peegeldab laiemaid protsesse meedias ja ühiskondlikus taustruumis. Koomiks alustas ajastuomaselt roh-maka ja transgressiivsena, kujutades kahte vanaldast, antisotsiaal-sete hoiakutega naist, Martat ja Juulat, kes teevad sadistlikke nalju kas teineteise või paljukannatanud kõrvaltegelaste (rääkiv siil, rää-kiv vares, rääkiv krabipulk) arvel. Sarja nimi oli paroodia 1993. aastal Ekspressis avaldatud Asko Künnapi ulmekoomikstist „Kosmose-rotid“. Oma algusaastatel mõjus „Kosmose mutid“ lustliku, vaba ja jultununa, kujutades pensioniealisi naisi seninägematult vulgaarses



Illustratsioon 5. Alar Pikkorainen, riba „Kosmose mutid“

Eesti Ekspressis, 31. III 1995

võttes, inetute ja õelatenä (märkida tuleks, et varakapitalistliku Eesti tigestunud atmosfääris oli suhtumine vanemasse põlvkonda märgatavalt lugupidamatumaks muutunud). 2000. aastatel näis sari pisut väsivat, otsesed vulgaarsused kahanesis ning kummitavat näisid rutiin ja ideedepuudus, kuid Eesti Ekspressi toimetuse pidas sarja lehe kuvandile ja lugejatele oluliseks ning veenis autorit jätkama. Sarja hoiakud, naljad ja kujutamisaad pehmenesid ja teisesid tasapisi ning nüüdseks on see omandanud nostalgiatootte varjundi: jõhkra musta huumori asemel on introspektiivsemad või filosoofilisemad, ka metatasandit kasutavad naljad. Anekdootliku detailina võib osutada, et 2019. aastal, mil ERR tellis saatesse „Eesti Laul“ vanadel „Kosmose muttide“ koomiksiribadel põhinevad vahetlipid, mille teostas animatsioonistuudio BOP!, kujunes tulemus Pikko-raineneni silmis liiga vulgaarseks (vt Rohumägi 2019).

Lehekoomiksiline iseloomust laiemalt

Üheksakümnendate Eesti lehekoomiksile tunnusjooni võib summeerida järgmiselt: need olid enamikus aja- ja kohaspetsiifilised teosed (vt Normet 2001: 113–114), peegeldades otsesemalt või kaudsemalt ümbritsevat tegelikkust ja/või mentaliteeti, tihti ajas-tuomaseid nähtusi groteskini võimendades. Enamikku tollastest Eesti lehekoomiksilest ei saa kirjeldada kogupere-sõbralikena (mis eristab neid samal ajal avaldatud importkoomiksiribadest): huumor võis olla küll pueriilne, ent sisu poolest liigitus materjal ülekaalukalt pigem täisealistele sobivaks. Naljade allikaks oli sageli vägivald või muidu taunitav käitumine, nt alkoholi kuritarvitamine, lisanduda võis ropp ja slängirohke sõnapruuk ning vahetult nõukogudejärgsele atmosfäärile omaselt esines koomiksile sisus märgataval määral varem ning ehk ka hiljem mõeldamatut seksuaalset eksplitsiitsust. Märkimist väärib, et vägivaldse ja eksplitsiitse sisuga koomiksid ilmusid nii kõige provokatiivsemates tabloidides nagu Post kui ka lugupeetavama jumega väljaannetes (Normet 2001: 116).

1990. aastate Eesti lehekoomiksi visuaalset vormi iseloomustab küllalt selge kohalik eripärasus. Suurt osa materjalist võiks lihtsustatult nimetada „halvasti“, või vähemalt „koledasti“ või eba-professionaalsel tasemel joonistatuks. Siinset pikaajalist ja pigem soliidset karikatuuritraditsiooni arvestades võib see tunduda ootamatu, ent 1990. aastate Eesti lehekoomiksi side varasema kohaliku karikatuuritraditsiooniga oligi piiratud, kuna autorkond ei kattunud (harvad erandid olid lühikest aega koomiksit viljelenud Andres Ader ja Hillar Mets). Hulk varasematel kümnenditel aktiivseid karikaturiste, eeskätt vanemad autorid, lõpetasid avaldamise 1990. aasta paiku (sel oli seos majanduskriisi ja kiire inflatsiooniga, mis muutis seni soliidsed honorarisummad tühiseks). Hilisnõukogude karikatuur oli enamasti vormistatud kunstiliselt märksa lihvitumas laadis ning koomiksilainega esile kerkinud joonistajate robustne käekiri mõjus vanade proffide perspektiivist alaväärsena, samuti ei pruukinud tegevust jätkanuid paeluda koomiksi formaat (vt Pedmanson 2001). Ometi ei saa väita, et koomiksiribades domineerinud karune ja kole joonistuslaad tekkis 1990. aastatel eimillestki, selle juuri võib näha 1970. aastate lõpu ja 1980. aastate nooremate ja vihasemate karikaturistide Priit Pärna, Heiki Ernitsa, Hillar Metsa, Aarne Vasara, Peep Pedmansoni jt loomingus, kes kultiveerisid nn rämeduse või inetuse esteetikat, vältides sihilikult välist vormielegantsi ja meeldivust. (Mets joonistas hiljem ka koomikseid samas, 1980. aastatel välja töötatud käekirjas.) Säärase vormitraditsiooniga käis pea lahutamatult kaasas mürgisevõitu musta huumori võtmes või ka sürrealismimaiguline sisu, ehk paralleel hilisemate koomiksitega eksisteerib ka sisulises plaanis. (Vt nt Laaniste 2009: 138, 143)

Pea kõiki eelpool mainitud ning ka arvukaid teisi näiteid üheksakümnendate Eesti lehekoomiksist võiks kirjeldada minimalistliku või lausa brutalistliku lähenemisena karikatuursele laadile (*cartoon mode* – Witek 2012: 29) või koomilisele registrile (vt Groensteen 2007: 149–159). Selle 20. sajandi teisel poolel just lehekoomiksile üldiselt omase laadi juurde kuuluvad peamiselt kontuuriga kujutatud, lihtsustatud ning liialdatud vormidega tegelaskujud ning

joontega minimaalselt edasi antud või ka üldse puuduv taustruum (kolmemõõtmelise ruumi illusiooni loomise püüd iseloomustab pigem illustratiivses laadis või mimeetilises registris koomiksit). Tavaline on ka pildiruu dustiku, tegelaskujude suuruse (filmitermineid laenates „plaani“) ja vaatenurga lihtsus ning staatilisus. Lihtsa koelisu ja vahel ka taotluslik kohmakus täidavad kindlat otstarvet, kuna keerulisemate kujutamistehniliste võtete kasutamine võiks hajutada meelelahutuslike naljaribade kerguse ja lõbususe efekti (Maynard 2014: 115–116). Ent karikatuurse laadi juured on poliitilises satiiris, olemuslikult ongi see mitte niivõrd kujutamisviis kui ideedevahendaja (Witek 2012: 34) ning kommertskoomiksi kõrval on seda ulatuslikult kasutanud sõltumatu ja alternatiivne koomiks, mis rakendab võttestikku paroodilises ja õõnestuslikus võtmes. Eesti üheksakümnendate lehekoomiksi sageli trotslik ja provokatiivne laad resoneerub just viimati kirjeldatud lähenemisega. Läänelikust lehekoomiksiformaadist võeti üle eeskätt tehniline vorm (raamjooned, jutumullid) ning täideti see teistsuguse, vängema sisuga.

Mart Normet on oma uurimuses Francis Earle Barcuse mudelit (vt Normet 2001: 17–20) edasi arendades analüüsinud 1990. aastate jooksul enim kordi avaldatud Eesti koomiksisarjade väärtusi, liigitades need sotsiaalseteks ja asotsiaalseteks (vägivaldsed ja seksuaalselt eksplitsiitsed koomiksid kuuluvad viimaste sekka), ning järeldanud lõpuks, et statistiliselt domineerisid Eesti lehekoomiksis asotsiaalsed väärtused (Normet 2001: 115–117). Laiendaksin seda mõttearendust väitega, et märgatavat osa 1990. aastate lehekoomiksiribadest saab kirjeldada ka taotluslikult antisotsiaalsetena: näiteks Korporatsioon Saatuse koomiksiribad mõjuvad provokatiivselt, pahameelt õhutavalt. Seejuures näis selline tendents kümnendi jooksul pigem süvenevat: uute sarjade sisu ja vorm nihkus samm-sammult vägivaldsemaks, absurdsemaks ja taotluslikult räigemaks, mida võiks selgitada alustavate autorite püüdlusega võistelda tuntumate sarjade nihilistliku tooni ja toore vormiga, ent ka valdkonna identiteedi nihkumisega massikultuurinähtusest alternatiivkultuurinähtuseks.

1990. aastate lõpu poole, kui Eestis ilmuvate ajalehtede arv oli oluliselt vähenenud ning avaldamisvõimalused vastavalt kahanevad, debüteeris küll uusi koomiksisarju, kuid need jäid ülekaalukalt põgusateks, enamik neist ilmus vaid mõne korra. On selge, et püsivalt heas kvaliteedis lehekoomiksiriba kirjutamine ja joonistamine pole lihtne: Normeti koostatud statistika osutab, et oma koomiksiribadega proovisid kätt kümned kunstnikud, ent juba siis, kui avaldamisvõimalusi veel jätkus, paistis, et ülekaalukale enamikule polnud ülesanne lihtsalt jõukohane. (See omakorda rõhutab, kui erakordsed on näiteks Madis Otsa talent ja järjekindlus.) Kümnenlõpu katsetustel paistis nappivat „Pesakonna“ või „Dr. Wunderlooma“ sarnast sarmi ning loomingulisust. Püsima jäi sellest ajastust ainult üks sari, 1998. aastal Postimehes ilmuma hakanud Urmas Nemvaltsi „Mürakarud“, mis liigitub samuti naljakate loomade žanrisse ning millel oli vähemalt algusaegadel kummastavaid kokkulangevusi menuka „Pesakonnaga“ (ka „Mürakarudes“ tegutsevad jännes, siil ja karu).

Mitmeid uusi sarju avaldati Postimehe koomiksilisas Jess, mis ilmus 1998. aastal kokku 12 korda ning mille kaante vahele mahutus nii tõlgitud koomiksit kui kohalike, enamikus noorte autorite töid. Selles materjalikogumis näivad kulmineeruvat mitmed 1990. aastate Eesti koomiksi suundumused nagu süngus, absurdus ja süüdimatu vägivaldsus. Silmatorkavatena tõusid esile mõned hiljem autorikoomiksi valdkonnas tähelepanu pälvinud autorid, nt Endorfin (Andreas Trosseki pseudonüüm), kes oli varem koomikseid avaldanud ka lasteajalehes Säde ning joonistas taotluslikult toores, eemaletõukavust taotlevas stiilis, pakkudes pretensioonikaid ja nihilistlikke nalju; sarnases võtmes ja samades väljaannetes alustas ka tollal Zildre varjunime kasutanud Joonas Sildre.

Hilistel 1990. aastatel trükkis jõudnud kohalike autorite ribades oli aina enam alternatiiv- või autorikoomiksilikku sissepoolepööratust, süngeid meeleolusid ja hämarat absurdihuumorit, vähem sidet olustiku või päevakajalisusega. Sisu- ja vormikontrast selleks ajaks sagedamini lehtedes näha olevate importkoomiksiribade sujuva professionaalsuse ja kahjutute laiatarbenaljadega oli terav.

Paralleelselt hindasid ajalehed oma valikuid ümber pigem laiemale publikule sobivas suunas. Kümnnendi algupoolega võrreldes oli trükimeedias hakanud taanduma uljas absoluutse lubatavuse meeleolu, enamik lehti näis selleks ajaks püüdvat alal hoida teatavat kõlbelisuse või maitsestandardit ning valmisolek tähelepanu nimel šokeerivat materjali avaldada oli langenud. Järk-järgult orienteeruti ümber läänelikule arusaamale sellest, mida lehekoomiks pakkuma peaks: kerget visuaalset nalja, mille eesmärk ei olegi tihti otsene lõbustamine, vaid meelelahutus, teatud katkestuse pakkumine, vähem tõsise meeleolu loomine (Maynard 2014: 106). Teede lahkumine samal ajal üha alternatiivkultuurilisemat jumet omandanud kohaliku koomiksiga oli paratamatu.

Trükiajakirjandusmaastiku stabiliseerumine ja koomiksibuumi lõpp

1990. aastate esimese poole ajakirjandusbuumi kokkukuivamine tähendas lõppu ka põnevatele aegadele kohalikus lehekoomiksis. Juba kümnnendi keskel oli ilmne, et ajaleheturg on üleküllastunud. Järgnes mitu aastat väldanud valuline kahanemine, mida hoogustas veelgi 1997. aastal Eestisse jõudnud ülemaailmse majanduskriisi mõju. Mõned majandusraskustes ajalehed suleti (nt provokatiivne tabloid Post ja nädalaleht Esmaspäev 1996. aastal), teised ühinesid (nt Hommikuleht liitus Päevalehe ja Rahva Häälega, moodustades 1995. aastal uue väljaande Eesti Päevaleht). Seeläbi langes päeva- ja nädalalehtede arv kiiresti kuni turuolukorra stabiliseerumiseni: kümnnendi lõppedes oli üleriigilise leviga päevalehtede arv (Postimees, Eesti Päevaleht, ühinenud tabloid SL Õhtuleht ja tollal 5 päeval nädalas ilmunud majandusajaleht Äripäev) võrreldav kümme aastat varasema olukorraga (Edasi, Noorte Hää, Rahva Hää ja peamiselt Tallinnas levinud Õhtuleht). Sajandivahetuseks oli Eesti trükimeediapilt klassikalisel läänelikul viisil välja kujunenud ning allesjäänud trükiväljaannete majanduslik olukord rahuldav (Rõtov 2015: 123).

Teine 1990. aastatel Eesti trükiajakirjandust vorminud tegur oli läänelike, konkreetsemalt Skandinaavia standardite mõju kasvamine. Otsekontaktid Rootsi ja Soome lehtedega, millelt eeskujuvõtta, olid tekkinud õigupoolest juba 1980. aastate lõpus (vt nt võtmeisikute Mart Kadastiku ja Hans H. Luige meenutusi, Sildam 2021). Rootsi meediafirma Bonnier alustas Eestis tegevust 1989. aastal ajalehe Äripäev väljaandjana koostöös kohaliku firmaga Mainor. 1998. aastal omandas turuosa laiendada soovinud Bonnier 50% osaluse AS Ekspress Grupis, millele kuulusid Eesti Ekspress, Maaleht ja osalus Eesti Päevalehes. Norra ajakirjanduskontsern Schibsted ASA sisenes Eesti turule 1998. aastal, omandades esmalt Sõnumilehe, seejärel Postimehe. (Vt protsessi tausta ja faktoloogiat nt Paju 2004: 33–38; Saks 2011: 27–28.) Lääneliku massimeedia standarditest juhinduvate Skandinaavia omanike nägemuse mõju kohalike lehtede sisule ja vormile oli märgatav, näiteks Sõnumileht kujundati 1998. aastal ümber skandinaaviapäraseks tabloidleheks (turu kitsus viis peagi, aastal 2000 selle liitmisele konkureerinud tabloidiga Õhtuleht, uueks nimeks sai SL Õhtuleht).

Lehtede meelelahutuskülgedel omandasid selle protsessi jooksul ülekaalu tõlked rahvusvaheliselt tuntud koomiksiribadest. Peep Pedmanson märkis 2001. aastal eelnenud kümnendile tagasi vaadates, et Eesti „valgekraestunud massimeedia“ ei tunnusta enam „kreisimaid ning visuaalset vabamõtlemist harrastanud“ koomiksiautoreid ning seega „revolutsioon õgis oma majakovskid“ (Pedmanson 2001). Teisenemist tõukas tagant ka majandusolukord. Mõne aasta jooksul oli sissetulekute ja hindade tase Eestis kasvanud piirini, kus rahvusvaheliste sündikaatide levitatud importkoomiksi sisseostmine muutus odavamaks kui kohaliku autori originaalloomingu tellimine (nt „Pesakond“ kadus Madis Otsa sõnul 1990. aastate lõpul trükist, kuna SL Õhtuleht pidas seda importkoomiksiga võrreldes liiga kalliks, vt Post 2007).

1990. aastate teises pooles loobuti mõne aasta jooksul enamiku kohalike koomiksiribade avaldamisest, püsima jäi teine kohaliku sisuga läänelik formaat: juhtkirjaga kõrva avaldatav päevakajaline

karikatuur (*editorial cartoon*), mida joonistavad toimetuse palgalised-lepingulised karikaturistid.⁹ Muutuste tulemusena kahanes kümnendi lõpuks tugevalt trükis ilmuvate Eesti koomiksiribade nimetuste hulk (kuigi mitte ribade koguarv, vt Normet 2001: 100). 2021. aasta seisuga on kunagisest buumist püsima jäänud vaid paar relikti.¹⁰ Eesti Ekspress avaldab oma huumorikülje lahutamatu osana sarja „Kosmose mutid“ ning Postimehes püsib sari „Mürakarud“ (Postimehe kirjastus on avaldanud ka mitu „Mürakarude“ kogumikku).

Ajalehekoomiksi käekäiku 21. sajandi Eestis iseloomustab sarnaselt muu maailma arengutele pikk langustrend ning terendav hääbumine. Buumi hari Eestis langes kokku Ameerika lehekoomiksi 100. aastapäevaga,¹¹ mille tähistamisel 1996. aastal nenditi valdkonna stagneerumist ja skepsist tuleviku osas seoses murega paberlehtede tuleviku pärast (vt nt Horn 1996: 19). Järgnenud kümnendid on toonud vaid lootusi edasikestmisele veebikoomiksi vormis (Gardner 2013: 251–252). Lehekoomiksi kunagine hoog ja loomingulisus on suundunud teistesse koomiksi vormidesse. Ka Eestis on sajandi alguses pead tõstnud sõltumatust koomiksist välja kasvanud tegusad kodumaised autorid ning soliidsed, laiemat kõlapinda leidvad graafilised romaanid. Lehekoomiks aga kaob tasapisi pildist. Kui erandlikuna välja arvata Bud Grace'i sari „Ernie“ (2000. aastast levitatud nime all „Piraajaklubi“, 1988–2018), ei saavutanud tõlkekoomiksid Eestis kohalikega võrreldavat populaarsust, nende jätkuv avaldamine lehtedes näib juba mõnda aega vormitäitena ning on ajas kahanenud, paljud väljaanded on koomiksi avaldamisest loobunud.

⁹ Peep Pedmanson hindas 2001. aasta vaates ka seda žanrit, „kahitud päevapoliitilisi pilapilte“ nõukogudeaegse vabavormilise karikatuuriga võrreldes alaväärseks (Pedmanson 2001).

¹⁰ Sama kehtib kogu ajakirjandusbuumi kohta. Sadadest väljaannetest on alles üksikud: Nelli Teataja, Eesti Ekspress ja Äripäev.

¹¹ USA lehekoomiksi alguseks loetakse Richard F. Outcaulti sarja „The Yellow Kid“ esmailmumist väljaandes The New York Journal, vt Horn 1996:16.

Eesti koomiksi nõrka institutsionaalset baasi arvestades pole üllatav, et lehekoomiksibuumi pärandiga on tegeletud ebasüsteematiselt, isikliku entusiasmi tasandil. Palju sõltub autorite järjekindlusest. Näiteks Madis Ots on vahelduva eduga jätkanud „Pesakonna“ joonistamist ja kaubastamist püsiva avaldamiskoha puudumise kiuste, samuti on märgatav osa „Pesakonna“ kogumihust taasavaldatud raamatukaante vahel. 1996.–1999. aastal avaldas kirjastus Lust & Rõõm 8 numbrit ajakirja Pesakond Koomix, samuti on ribadest koostatud kolm kogumikku (avaldatud aastatel 1999, 2007 ja 2018). Rainer Sarneti ja Rein Paku enam kui 800 töö suurusest koomiksipärandist avaldati hiljuti valikkogumik „Paku & Sarneti koomiksid. Valitud teosed 1993–1995“ (vt Pakk, Sarnet 2018). Suurem osa 1990. aastate koomiksitest, sh Hillar Metsa „Dr. Wunderloom“ ja Korporatsioon Saatuse toodang, on siiski sisuliselt matunud arhiivide hämarusse koos väljaannetega, milles need ilmusid. Enamikust ei ole avaldatud kogumikke ning kuna need kadusid trükist enne digipööret, mil nende võimalikud austajad oleksid ligi pääsenud skanneritele ja hakanud looma veebilehti, pole neist pea mingeid jälgi ka digitaalses ruumis. Seni napib ka akadeemilist tähelepanu, vähesed koomiksialased teadustööd ei pruugi tegeleda kohaliku materjaliga ning sarnaselt muule maailmale keskendatakse pigem pikematele, raamatuvormis koomiksitele või teooriale. Loodetavasti ärgitab siinses artiklis tehtud katse luua 1990. aastate Eesti lehekoomiksist üldpilti tegelema tulevikus temaatiliste juhtumiuuringute ja teoreetilistega lähenemistega.

KIRJANDUS

- Gardner, Jared 2013. A History of the Narrative Comic Strip. – Daniel Stein, Jan-Noël Thon (eds.). From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the History and Theory of Graphic Narrative. Berlin, Boston: De Gruyter, 241–253.
- Groensteen, Thierry 2007. La bande dessinée: mode d'emploi. [Brüssel]: Les Impressions Nouvelles.

- Horn, Maurice 1996 (ed.). 100 Years of American Newspaper Comics. An Illustrated Encyclopedia. New York, Avenel: Gramercy Books.
- Laaniste, Mari 2000. Ood Pesakonnale. – Postimees. Arter 15.04.
- Laaniste, Mari 2001. Lühike ülevaade Eesti koomiksi ajaloost III. – Vikerkaar 7, 83–91.
- Laaniste, Mari 2009. Karikatuur ja/või kunst. Valdkondade vahekorraest Eestis Priit Pärna loomingu näitel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi / Studies on art and architecture 18, 111–145.
- Lõhmus [Pärl-Lõhmus], Maarja 2002. Avaliku teksti transformatsioone Eestis: totalitaarne, osalev ja liberaalne tekst. – Akadeemia 9, 1817–1831.
- Mallene, Meelik 2018 = Mari Laaniste intervjuu Meelik Mallenega, 10.08. (märkmed autori valduses).
- Maynard, Patrick 2014. What's So Funny? Comic Content in Depiction. – Aaron Meskin, Roy T. Cook (eds.). The Art of Comics: A Philosophical Approach. Malden, MA, Oxford, Chichester: Wiley Blackwell, 105–124.
- Meskin, Aaron; Cook, Roy T. 2014. The Art and Philosophy of Comics. An Introduction. – Aaron Meskin, Roy T. Cook (eds.). The Art of Comics: A Philosophical Approach. Malden, MA, Oxford, Chichester: Wiley Blackwell, xv–xlii.
- Normet, Mart 2001. Eesti koomiks Eesti ajakirjanduses 1990ndatel aastatel. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, sotsiaalteaduskond, ajakirjanduse ja kommunikatsiooni osakond.
- Rõtov, Igor 2015. Ajakirjanduse olevik ja tulevik subjektiivsel ajateljel 1988–2018. – Indrek Ude, Peeter Vihalemm (toim.). Eesti Akadeemilise Ajakirjanduse Seltsi aastaraamat 2014. Tartu: Eesti Akadeemiline Ajakirjanduse Selts, 122–125.
- Sabin, Roger 1996. Comics, Comix and Graphic Novels. A History of Comic Art. London: Phaidon Press.
- Saks, Kertu 2011. The formation of editing culture and practice in Estonian newspapers 1988–2005. Dissertationes de mediis et communicationibus Universitatis Tartuensis 13. Tartu: Tartu University Press.
- Paju, Taivo. 15 aastat Eesti meediaettevõtlust: meediaettevõtete teke ja meediaturu areng 1989–2004. – Peeter Vihalemm (toim.). Meedia-süsteem ja meediakasutus Eestis 1965–2004. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 23–47.

- Pakk, Rein; Sarnet, Rainer 2018. Paku & Sarneti koomiksid. Valitud teosed 1993–1995. Tartu: Supilinna Ekspress.
- Pedmanson, Peep 2001. Eesti koomiksi okkaline olevik. – Eesti Päevaleht 26.10. <https://epl.delfi.ee/artikkel/50810854/eesti-koomiksi-okkaline-olevik> (17.12.2021).
- Post, Eda 2007. Legendaarse Pesakonna kammbäkk [Intervjuu Madis Otsaga]. – Eesti Päevaleht 17.03.
- Rohumägi, Gethe 2019. Kosmosemuttide autor „Eesti Laulu“ vaheklippidest: „Mingisugust põdraporri ma ei oleks tahtnud seal näha“. – Diktor, 19.02. <https://diktor.geenius.ee/rubriik/eesti/kosmosemuttide-autor-eesti-laulu-vaheklippidest-mingisugust-podraporri-ma-ei-oleks-tahtnud-seal-naha/> (17.12.2021).
- Sildam, Toomas 2021. Kadastik ja Luik: miks Eestis on ajakirjandusega kõik enam-vähem hästi? – ERR uudisteportaal, 30.07. <https://www.err.ee/1608291402/kadastik-ja-luik-miks-eestis-on-ajakirjandusega-koik-enam-vahem-hasti> (17.12.2021).
- Tamm, Marek 2012. Mälupoliitika. – Raivo Vetik (toim.), Eesti poliitika ja valitsemine 1991–2011. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 144–185.
- Vihalemm, Peeter; Lauristin, Marju 2004. Eesti ühiskonna ja meedia muutumine 1965–2004. – Peeter Vihalemm (toim.). Meediasüsteem ja meediakasutus Eestis 1965–2004. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1–22.
- Vihalemm, Peeter; Kõuts, Ragne 2004. Trükisõna ja lugejaskond Eestis 1965–2004. – Peeter Vihalemm (toim.). Meediasüsteem ja meediakasutus Eestis 1965–2004. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1–22.
- Witek, Jospheh 2012. Comics Modes: Caricature and Illustration in the Crumb Family's Dirty Laundry. – Matthew J. Smith, Randy Duncan (eds.). Critical Approaches to Comics. Theories and Methods. New York, London: Routledge, 27–42.

SUMMARY

NEWSPAPER COMIC STRIPS IN ESTONIA DURING THE 1990s

The early 1990s witnessed a rapid, broad process of transformation of visual humour in Estonian media. A large number of new print media outlets were introduced within a few years, leading to an unprecedented print media boom in the newly independent country. The new face of visual humour was shaped by the surroundings: the atmosphere of confused but enthusiastic ultra-permissiveness and uncritical openness to novelty characteristic of a freshly censorship-free society on the one hand, on the other, inevitable reflections of the post-Socialist societal and economic turmoil. The change involved a near-complete generational shift among cartoonists working for print media.

The highly competitive newspapers of the era, eager to emulate Western print media standards, introduced comic strips, often resorting to commissioning original work from local authors, as imported material was more expensive. For a few brief years, Estonia developed a time- and location-specific bubble of original newspaper comics, which tended to look crude, but could also be innovative and radical, often appearing transgressive and sometimes bizarre in comparison with the standardized commercialism of internationally syndicated newspaper comic strips. With the emergence of highly popular series like „Pesakond“, comic strips quickly became one of the most notable local pop culture phenomena of the decade. The article sets out to summarize the scope of the local comic strip boom and refers to a selection of original series, including „Pesakond“ by Madis Ots; „Dr. Wunderloom“ by Hillar Mets; „Kosmose mutid“ by Alar Pikkorainen; and various series by the collective Korporatsioon Saatus and by Rainer Sarnet and Rein Pakk, to point out key characteristics.

As Estonia, similarly to most of Eastern Europe, had a relatively limited familiarity with the Western traditions of the comics medium the transition era offered a unique window of opportunity for developing a location-specific, discordant approach to the format of the newspaper comic strip

before the levelling influence of the international mainstream „light entertainment“ took hold. In the wider picture, the processes in comics serve to illustrate the broader cultural transformations of the transition era, including attempts of re-Westernization with possibly unexpected results. Adopting the Western format of comic strips appears to have mostly concerned making use of the basic outward shape to fill it with irreverent, often intentionally provocative or offensive material, involving profanity, violence and sexually explicit content. There are apparent links to an earlier trend in the local cartoon tradition, which explored dark and nihilistic humour and rough, unappealing drawing styles in the previous decade. From a wider perspective, the visuals and content of Estonian newspaper comic strips from the 1990s have more similarity with underground or alternative comics than with mainstream international newspaper comics.

Towards the end of the decade, as the local media market stabilized, and the influence of Scandinavian investors grew, the overall appearance and content of Estonian print media grew similar to the Nordic standards, which increasingly meant rejecting the nihilistic, obscure humour and crude visuals offered by the local comic strip authors in favour of international comic strips with broader appeal. The novelty of comic strips as such appeared to wear off and newspapers shifted their attention to more serious editorial cartoons. Only a few Estonian comic strip series have survived into the 21st century in some shape, with the vast majority of the 1990s national comic strip output simply forgotten.

Keywords: Estonian comics, newspaper comic strips, transition era, 1990s, print media, visual culture, pop culture

SUUDLUSEST SÜÜTUSE KAOTUSENI: EESTI *PERFORMANCE*'I-KUNSTNIKE ESIMESED ESINEMISED SOOMES JA NENDE KAJASTUSED SEALSES TRÜKIMEEDIAS

Liis Kibuspuu

Eesti Kunstiakadeemia

Ülevaade. Artikkel käsitleb eesti *performance*'i-kunsti retseptsiooni Soome trükimeedias peamiselt 1980. aastate lõpus, kui toimusid kunstnike esimesed külaskäigud üle lahe. Uuritavat perioodi raamivad metafoorid „suudlus“ ning „süütuse kaotus“. Esimene neist tähistab Eesti tegevuskunstnike esmakohumisi läänega, mida markeerib konkreetne aktsioon, mille käigus kunstnik Siim-Tanel Annus suudles Soome maapinda. „Süütuse kaotus“ tähistab perestroika-aegse *performance*'i-kunsti siirdumist siirusest künismi, mida on esile tõstnud kunstnik Raoul Kurvitz. See üleminek peegeldab laiemalt lääne idealiseerimise lõppu, kainenemist ning kapitalistlike oludega kohanemist. Artikkel analüüsib toonast kunstikriitikat, mille kaudu avaldub metafooridest laetud *performance*'i-kunsti ja turbulentse päevapoliitika vaheline pingeväli, ning uurib, kuidas suhestusid publiku ootused ning kunstnike kavatsused.

Võtmesõnad: Eesti *performance*'i-kunst, perestroika, Soome kunstikriitika, metafoor kunstis, kunstiretseptsioon, Soome-Eesti kultuurivahetus, kapitalistlik kunstiturg

Sissejuhatus

28. juulil 1988 sõitis kunstnik Siim-Tanel Annus esimest korda laevaga Tallinnast Helsingisse ja suudles saabudes Soome maapinda. Kunstniku kavatsus oli jäljendada paavsti ning tuua soomlastele lõunanaabrite õnnistus. See tegu pälvis Soome meedias palju tähelepanu, sest nõukogude kunstniku suudlus lääne pinnale kõlas kaasa

perestroikaaja poliitiliste muutustega. Pinge siirdeaja metafooridest laetud *performance*'i-kunsti ja päevapoliitika vahel löi viljaka pinnase uute tähenduste tekkeks.

Käesolev artikkel keskendub eesti tegevuskunstnike esimestele kokkupuudetele läänega ja selle meediaga. Artiklis puudutatakse laiemat teemat ida ja lääne kohtumisest pärast raudse eesriide lange-mist, mida kirjanik Tõnu Õnnepalu on iseloomustanud kui seni vaid kirja teel suhelnud armastajate kauaoodatud kokkusaamist: „Mõle-mad ootasid reaalselt kohtumiselt liiga palju. Lääs ei osutunudki nii vabaks ja demokraatlikuks, selliseks imemaaks, nagu salamahti lootsime meie. Ida ei osutunud sugugi nii metsikuks, huvitavaks ega teistsuguseks, nagu salamahti loodeti seal. Kooselu argipäev osutus pigem igavaks ja halliks.“ (Õnnepalu 2005)

Uurimaks, millal ja kuivõrd ida ja lääne vastastikune illusioo-nide purunemine toimus, analüüsitakse artiklis eesti *performance*'i-kunstnike loomingu retseptsiooni välismaa, s.t Soome meedias, aga ka intervjuusid kunstnikega toona ning aastaid hiljem. Võrreldes kunstnike kavatsusi ja võõrustajate ootusi, saab määratleda tõlgen-duste võimalikud erinevused ja möödalugemised.

Uuritav periood jääb kahe metafoorse tähise – „suudluse“ ja „süütuse kaotuse“ – vahele. Esimene neist märgib eesti tegevus-kunstnike esimest kokkupuudet läänega ja teine paratamatut kaine-nemist ning kohanemist kapitalistlike oludega. Kunstiteadlane Hans Belting on Ida- ja Lääne-Euroopa kunsti sotsiaalset rolli võrreldes toonud esile esimese püsimum süütuse seisundis, samal ajal kui lää-s maadles modernismi kriisiga. Seda süütust hoidis elus vastupanu ametlikule ideoloogiale. (Belting 2003: 58) Nõukogude Liidus amet-likult mittetunnustatud *performance*'i-kunsti eksport läände 1980. aastate lõpus tähendab Ida-Euroopa kunsti väljakiskumist eralda-tusest ja kiirkorras asetamist kapitalistliku kunstipraktika keskele ning lääne meedia huviorbiiti. Kunstnik Raoul Kurvitz (2010: 160) on oma esimestest esinemistest välismaal rääkides rõhutanud seda, kuidas siirusest sai väga kiiresti künism; eesti *performance*'i süütu-seaeg oli tema sõnul väga üürrike.

Performance'i-kunsti suhe poliitilise reaalsusega

Poliitiliselt turbulentne aeg suunas publikut nii kodus kui ka välismaal nägema kunsti ja poliitikat läbipõimununa, samas kui kunstnike endi pigem universaalsed taotlused sellele tingimata ei allu. Vastukaaluks sotsiaalsele kunstiajaloole, mis näeb kunstiteost alati paratamatult poliitilise olukorra peegelduse või representatsioonina, eelistab siinne uurimus vaadelda poliitikat ja kunsti kui paralleelseid nähtusi, mis läbipõimumise või jälgendamise asemel üksteist pigem täiendavad. Niiviisi kujutab üleminekuaja kunstiteos või -etendus endast nn elavat metafoori¹ kahe näiliselt üksteisest kaugel asetseva nähtuse – kunsti ja päevapoliitika – omavahelises suhtes, mis innustab nägema sarnasust mittesarnases. Metafoorist saab niimoodi kontekstuaalne sündmus, mis loob uusi tähendusi käesolevas hetkes. (Ricoeur 2004) Ida-Euroopa kunstil oli 1980. aastate lõpuks seljataga juba mitu aastakümnet taotlusi muuta kunst poliitilisest reaalsusest sõltumatuks (Piotrowski 2012: 82–84). Kuid seda sõltumatust ennast võib samuti vaadelda poliitilise manifestatsioonina, mis asetub Kesk-Euroopa sotsialismimaades sõnastatud „antipoliitika“ kui tsiviilvastupanuliikumise konteksti (Kemp-Welch 2015). Kuigi Nõukogude Liidu, selle satelliitriikide või Jugoslaavia kunsti autonoomia tegelikku realiseerumist ei saa mõõta ühe mõõdupuuga, sest nende piirkondade vahel valitsevad suured poliitilised ja kultuurilised erinevused, võib siiski ühendava joonena näha püüdlust kunstilise sõltumatuse poole. Kunsti eneseküllasus oli kunsti ellujäämiseks vajalik tingimus, mis pikas perspektiivis aitas süsteemi õõnestada võimaluste horisondi laiendamise abil. Epp Annus on 1980. aastate lõpu Baltimaade poliitilise konteksti mõtestamisel rakendanud Jacques Rancière'i dissensusse ehk erimeelsuse mõistet. Nõukogude Liidust lahkulöömiseni viinud avaliku meelelaadi kujunemine toimus tänu „erimeele impulssidele“ – need

¹ Paul Ricoeuri termin, pr k *métaphore vive*. Vt Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil 1975.

leidsid muu seas väljenduse ka nonkonformistlikes kunstiteostes, mis ise otseselt nõukogudevastast intentsiooni ei omanud. (Annus, E. 2019: 303–304) Tõsi, suurematki rolli kui avangardsed kunstiteosed, mis tekitasid tavainimestes tihtipeale sarnast võõristust nagu nõukogude propaganda, mängis süsteemi õõnestamisel n-ö argirimeelsus, mis avaldus kõikjal: argirutiinis, töökeskkonnas ja sotsiaalses sfääris (Annus, E. 2019: 305–306). Samas võib aga ka kunsti vaadelda kui argielu osa, või vähemasti midagi argist neile, kellele see oli igapäevane tegevus.

1980. aastate lõpul ei olnud tegevuskunstil Nõukogude Liidus ametlikku staatust. Teisalt saab perestroika perioodil siiski rääkida juba riikliku kontrolli lõdvenemisest kunsti üle. Seetõttu on huvitav, et *performance*-i-kunst tegeles toona universaalsete, mütoloožiliste ja metafoorsete sümbolitega, selle asemel et muutuva poliitilise reaalsusega otse suhestuda. Ometi oli 1980ndate keskpaigast alates eesti kunsti sisenenud uus ja elevust tekitav põlvkond, kelle suhe maailmaga oli varasemast mõneti erinev. Vanema põlvkonna hillitsetud intellektuaalsuse ja kultiveeritud estetismi asemel pöördusid noored kunstnikud hoopis kaasaegsete kommunikatsioonivahendite ning pop- ja rokk-kultuuri poole, oodates publikult vastureaktsiooni. Nad ei põlanud ära üleelusuuruseid sümboleid, arhetüüpeid kujundeid ega ka mängu klišeede piiril. Nad ei peljanud olla liiga intensiivsed. Nende jaoks oli kunst spirituaalne kogemus ning kunstnik oli meedium (Sarv 1990; Kivirinta 1988). Nende loomingu suhe oma ajaga oli metafoorne.

Elav metafoor, vastupidiselt „surnud“ ja kulunud metafooridele, aktiveerub kahe suhte – poeetilise ja referentsiaalse – kooskõlas. See kooskõla tagab, et metafoori poeetiline funktsioon sisaldab alati ka reaalsusele viitavat tasandit. Metafooriline tajumärg hävitab ja säilitab otsesõnalist tähendust ja uus mõte sünnib võimes haarata ühte nähtust „justkui“ teist. (Ricoeur 1984: 80) Kunst ei ole kunagi täielikult eneseküllane, hoolimata sellest, milline on kunstniku taotlus, sest selle metafoorne tähendus sünnib alles konkreetsetes tõlgendussituatsioonides ja -kontekstis. Ka perestroikaegset

performance'i-kunsti tuleks vaadelda ühtaegu poeetilises ja referentsiaalses suhtes reaalsusega.

Tegevuskunsti poliitiliste vihjete kohta kunstnike endi käest toona selget vastust ei saanud. Nii vastab Rühm T liige Peeter Pere 1989. aastal Soome kunstiajakirjale *Taide*, et oma loomult mitmetähendusliku *performance*'i-kunsti populaarsus Eestis on tingitud poliitilisest olukorrast, kuid: „*performance*'iga võib öelda palju ja sellele lisada mitmeid tähenduskihte, midagi otseselt väitmata“² (Tilaa ja taidetta 1989: 32). Ka kodumaine kunstikriitika soosis toona pigem universalistlikke tõlgendusi; poliitilised tõlgendused vajasisid retrospektiivset vaadet alles lahtirulluvatele sündmustele.

Kunstnikud Annus ja Kurvitz

1980. aastatel sai *performance*'i-kunst alguse kui noorte kunstnike kõrvaltegevus, mida algselt ei pidanud kunstiks ka tegijad ise. Kuigi tegevuskunsti oli happeningi nime all viljeldud siinmail juba alates 1960. aastatest, tutvustati *performance*'it kui lavastuslikumat kunstiliiki alles 1980ndate keskpaigas. 1980. aastate *performance*'i-kunsti *enfant terrible* ja *enfant prodige* olid vastavalt Raoul Kurvitz (snd 1961) ning Siim-Tanel Annus (snd 1960). Esimene hullutas toonast kõike piireületavat ahnelt ahmivat noort publikut transgressiivsete etendustega, teine oli alustanud lavastuslike ettevõtmistega juba varases nooruses näituste avamistel ja oma koduaias – enne veel, kui mõiste *performance* kunstisõnavarasse üldse ilmus –, nimetades oma ettevõtmisi rituaalideks.

Nii Kurvitz kui ka Annus tegid *performance*'eid piltide loomise kõrvalt, kuid need kaks väljendusvahendit olid omavahel sisemises loomingulises seoses. Mõlemad olid kujutavas kunstis tulnud autsaidriteritena: Kurvitz oli 1984. aastal lõpetanud Eesti Riikliku Kunstiinstituudi arhitektina, Annus oli samal aastal Tartu ülikoolis omandanud kunstiajaloo diplomi. Kurvitz oli avastanud

² Siin ja edaspidi autori tõlked soome keelest.

neoekspressionistliku maali, mida tähistas 1980ndate kunstileksika moesõna „transavangard“ – neoekspressionismi Itaaliast pärit versioon, millele andis nime Achille Benito Oliva. Seda iseloomustas traditsioonilise hea maitse ja maalitehnikate hülgamine. Kurvitz jõudis selleni Helsingis Ateneumis toimunud ARS 83 näituse kataloogi sirvides (Kurvitz 2013). Täiesti vastandlikku, anti-ekspressionistlikku suunda esindas Annus oma kõrgete ilukaanonite järgi hoolikalt komponeeritud minimalistlikes joonistustes, mis olid inspireeritud õpetaja Tõnis Vindi orientaalsete õpetusi kaasaegse pop-kunstiga sünteesivast esteetikast. Need pildid olid jõudnud esmakordselt läbi raudse eesriide näitustele New Yorgis, Washingtonis ja Londonis juba 1976. aastal, kui Annus oli vaid 16-aastane (Struktuuri/Metafysiikka 1989: 44). Pilte saatis Annus välisnäitustele tuttavatega või posti teel. Noorel kunstnikul oli oma loomingut oluliselt lihtsam Eestist välja saata kui Kunstnike Liidu liikmetel: need läksid läbi Nõukogude tolli kui amatööri looming (Kibuspuu 2020).

Näitus „Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis“

Üks tõuge Eesti ja Soome kunstnike isiklike kontaktide tekkimiseks 1980. aastate lõpus oli noorte kunstnike näitus „Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis“ Tallinna Lauluväljaku ruumides 1988. aasta juulikuus. Näituse nime autor oli Sirje Helme ja see pidi väljendama kohaliku kunsti isolatsiooni tähtsamatest kunstikeskustest. Teosed näitusel ei olnud loodud kontseptsioonile vastavalt, neid ühendas vaid provintslilik sünnipaik. Teatava alaväärsustundega kaasnes ent ka ettekujutus oma erilisusest: korraldajad nägid provintsi uuenduslikku potentsiaali, võrreldes avangardi kriisiga New Yorgis (Kalm 1989). Loodeti, et see, mida oli tehtud New Yorgis, on nüüdseks levinud väiksematessegi kolgastesse, mis võimaldab kohalikul kunstimaastikul tunda end metropoliga võrdsena (Käesel 1988). Samasugust seisukohta provintsi (ida) ja keskuse (lääne) võrdsustumisest ei paistnud aga jagavat näitust külastanud soome kunstkriitik Kari Hukkila. Peamiseks erinevuseks pidas ta soome kunstis

tooni andva iroonia puudumist eestlaste loomingus, kus suuresti tegeleti metafüüsiliste teemadega, mille vahendamist kunstnikelt oodati. Mõningast vihjet võõrandunud absurdile nägi ta siiski Raoul Kurvitza *performance*'i „Ma olin Timbuktu“³ irratsionaalses kangelas. (Hukkila 1988) Videol sellest sündmusest roomab ja veereb mööda asfalti ülikonnas mees (Kurvitz), ühes käes poksikinnas, teises tühi klaas, püüdes tulutult juua maas seisvast veega täidetud klaasist. *Performance*'i lõpuks sukeldub mees näoli madalasse veega täidetud basseini. Kohalik kunstikriitika kaldus Kurvitza *performance*'it nägema kui eksistentsiaalse viletsuse võrdpilti (Kalm 1989: 7). Kunstnik ise rääkis hiljem, et poksikinnas olevat talle kui mõök keskaegsele rüütlile – regaal (Hellerma 1988). Sarnanedes kohanimega Timbuktu, millest ta midagi ei teadvat, kuid mis tundub ahvatlev (Hukkila 1988: 16), on selle tähendus avatud erinevatele tõlgendustele. Metafoor janus vaevlevast mehest on samuti universaalsust taotlev ja mõistetav igale publikule, hoolimata kultuuriruumist. Motiivide näol on tegemist kaasaega toodud arhetüüpidega. Ometi pärib soome kunstikriitik poliitiliste vihjete kohta teoses, millele Kurvitz vastab, et kuigi sotsiaalsed muutused tingivad selle, et inimesed on üha enam ühiskondlikult aktiivsed, peaks kunst sellest puutumata jääma (Hukkila 1988: 16). Rühm T-s koos Kurvitzaga tegutsenud Peeter Pere väljendab ühes intervjuus Soome ajalehele sarnast seisukohta: „Meid ei innusta sotsiaalsed probleemid, vaid uus moraal ja uus eetika“ (Kivirinta 1988).

Annuse *performance*'ite kajastused Soomes

Võimalikkuste piirid⁴ olid Eesti NSV kunstielus 1980. aastateks üpriski hägused, kuid eneseväljendusvõimalused kunstnikule, eriti

³ *Performance*'i pealkiri on viide sarjas „Seiklusjutte maalt ja merelt“ 1959. aastal ilmunud Werner Legère'i romaanile „Ma olin Timbuktu“.

⁴ Epp Annus on tõlgendanud Jacques Rancière'ile toetudes „võimalikkuste topograafia“ mõistet, kohandades seda Eesti NSV konteksti. Võimalikkuste sfäär nõukogude ajajärgul oli pidevas muutumises ja seda iseloomustas see „kuidas muutusid eneseteos-

sellisele, kes ei kuulunud Kunstnike Liitu, olid üpris laiad. Tsen-seeritud ajakirjandus muidugi kõike ei kajastanud, mis tähendab, et radikaalsemate kunstiteoste kõlapind ja publik jäid väikeseks ning valitud siseringi ja kultuurieliidi privileegiks. Nii juhtuski, et esimene Siim-Tanel Annuse *performance*'i meediakajastus ilmus 1980. aastal hoopis Soome ajakirjanduses.⁵ Artikkel kandis pealkirja „Kunstnik tõusis kompostist“ ja selle sisuks oli noore Annuse esimene koduaia-rituaal, mille käigus ta üllatas näituse avamisele kogunenud publikut sellega, et ilmus tondina välja lehekuhila alt (Salokorpi 1980). 1984. aastal pühendas Soome kunstiajakiri Taide terve numbriga eesti kunstile. Muu seas tutvustati ka Annuse aiaetendusi (Sarje 1984). Suhted põhjanaabritega tekkisid Annusel Tõnis Vindi kunstistuudio kaudu, suhete arenemisele aitas kaheldamatult kaasa ka tallinlasena Soome televisiooni kaudu omandatud hea keeleoskus. Enim panustas aga Annuse tuntusesse Soomes temast valminud Katariina Lahti dokumentaalfilm, mis läks seal eetrisse 1988. aasta kevadel ning tõi talle Nõukogude miilitsa poolt ahistatud kunstniku kuulsuse.⁶ Kui Annus lõpuks sama aasta südasuvel esimest korda „Georg Otsa“ pardal üle lahe seilas, kajastasid seda mitmed põhjanaabrite meediaväljaanded, samuti oli sündmus ühe sealse telekanali uudistes. Eestis seevastu jäi see tähenduslik seik kohaliku tegevuskunsti ajaloos hoopis tähelepanuta. Ajaleht Ilta-sanomat avaldas foto Annusest,⁷ lai naeratus näol, paljajalu, kroon peas ning valge rüü seljas, lillede ja spordikotiga seismas Helsingi

tusele, aga ka lihtsalt igapäevaelule seatud piirid, kuidas neid häduseid, sageli defineerimatuid piire pidevalt kombati, kuidas neid piire püüti vältida või ületada, millised oli sealjuures tagasilöögid ning kuidas muutus ajastu võimalikkuste sfäär uueks normaalsuseks, mida enam igapäevaselt kahtluse alla ei seatud“ (Annus, E. 2019: 297).

⁵ Tinglikult võib seda pidada esimeseks eesti *performance*'i meediakajastuseks üldse, kui pidada Annust esimeseks eesti *performance*'i-kunstnikuks (varasemaid tegevusi liigitatakse tavaliselt happeningiks, lisaks puudub siinkirjutajal info, kas nende kohta enne 1980. aastaid midagi trükkis avaldati).

⁶ Siim-Tanel Annus. [Dokumentaalfilm.] Rež. Katariina Lahti. Helsinki: Yleisradio Svenska faktaredaktionen, 1988.

⁷ Artiklis nimetatakse teda küll ekslikult Raul Kurvitsaks.

sadama terminalis, muigavate kaasreisijate pilgu all. Pealkiri pildi juures teatas: „Eesti kunstnik Soome kui paavst“ (Virolaistateilija Suomeen 1988). Helsingin Sanomat teatas sündmusest pealkirjaga „Kuningas astus Soome pinnale“, artikkel kirjeldab sündmust järgnevalt:

Ootamine tollis. „Georg Ots“ on saabunud Tallinnast ja toonud endaga kaasa *performance*’i-kunstniku ja graafiku Siim-Tanel Annuse. Näeme valgesse riietatud kroonitud kuningat, kes põlvitab, et suudelda Soome asfalti. Tulek Soome tähendab Annusele palju: avanemist läände. Tema teoseid on siin juba mitmel korral eksponeeritud, kunstnik aga on pidanud ootama. [...] Annuse *performance*’it täiendavad Olümpia terminalis pahur tolliametnik ja reisijate üllatunud vastuvõtjad. (Rossi 1988)

Järgnev *performance* sündis koostöös Soome kunstniku Erkki Pirtolaga (1950–2016) ja oli osa Helsingis korraldatud ülemaailmsest antroposoofiakonverentsist. Olles teravalt teadlik endast kui vaesest eestlasest, kes on sunnitud vastu võtma põhjanaabrite humanitaarabi, tahtis Annus oma *performance*’is vastukaaluks astuda ise kingituste tooja rolli: oma kujutluses soovinuks ta end lasta kanda kanderemaal, ümbritsetuna juurviljadest, leibadest ja veinianumatest, Helsingi slummi heidikute ja kodutute juurde (Kibuspuu 2020). See aktsioon jäi aga turvalisuse kaalutlustel ära ning *performance* leidis aset Finlandia-talo ees kesköises vihmaajal. Kunstiteadlane Leena-Maija Rossi kirjeldab juhtumit Helsingin Sanomates järgmiselt:

Rituaal algab kanderemaal, kus kunstnik lamab värskete juurviljade ja leibade alla maetuna. Ta tõuseb aeglaselt üles, kroonib punasesse märtrikuube ja kuldsetesse kingadesse riietunud Erkki Pirtola ja koos need kaks kroonitud pead, kaks Kristust, kallavad ümberseisjate vastuvõtivatele peopesadele veini. (Rossi 1988)

Diplomaatilisest algideest hoolimata läks aktsioon veidi käest ära ja lõppes publiku ja kunstniku humoorika toidusõjaga: „Harras sündmus pöördub taaskord koomiliseks kui Kristus/aednik/kunstnik

hakkab toitu rahva sekka loopima ja teatab: „Olge head ja võtke, leib on otse Tallinnast!““ (Rossi 1988)

Eestis oli sarnane *performance* nimega „Kullavalamine“ leidnud aset juba mainitud näitusel „Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis“, kuid seal oli publik jäänud pigem hardaks ja pühalikuks.⁸ Eesti publikule ei tulnud hetkekski mõttesse võtta aktiivne roll ja sekkuda etendusse. „Kuningas“ kohtus nüüd aga esmakordselt vaba ühiskonna esindajatega. Helsingin Sanomat trükkis ära foto kahest kuningast, Annusest ja Pirtolast, kes omavahel toitu jagavad (Rossi 1988). Paradoksaalsel kombel on aga, hoolimata Annuse soovist poliitilised stereotüübid ja narratiiv vaesest idaeurooplasest ümber pöörata, fotol tabatud hetk, kus eestlane põlvitab soomlase ees, jättes seega mulje almuse vastuvõtmisest.

Annus kordas sarnase stsenaariumiga *performance*’it paar päeva hiljem Imatra kunstifestivalil, mis oli pühendatud nõukogude kunstile. Sealne etendus kandis nime „Kullavalamine II“, originaalmuusika oli sellele kirjutanud Ariel Lagle, kes ka ise osales. Kohalik ajaleht Eteenpäin avaldas festivali arvustuse, kus kesksel kohal oli Annuse etteaste:

Etteaste oli üks festivali oodatumaid ja publik ei pettunud. Ühe mehe, abilise ja muusiku esitus hoidis publikut noortest vanadeni enda kütkes ning päädis etenduse lõpus ühise jagatud söömaajaga. Sündmuse algus oli ajastatud umbes keskööle. Juba tükk aega enne seda tungeldi etenduspaiga uksele. Publik asutas end istuma, lamama või seisma põrandale kaetud laua ümber. Viiruk ja küünlad põlesid, publiku varbad riivasid soolakurgi- ja tomatiseadeid. Ariel Lagle muusika võttis võimust ja Siim-Tanel Annus alustas valamise. Kullaga üle valatud mees vabastas end surilinaest, sai krooni ja lahkus. Hiirvaikuse katkestas Annus, öeldes: „Laud on kaetud.“ Atmosfäär lahustus ühissöömingus. (Imatra tulvi 1988)

⁸ Video Eesti Kunstimuuseumi arhiivis.

Performance'i harras vastuvõtt kohaliku publiku poolt oli seekord ehk tingitud siseruumi intiimsemast õhustikust ning festivalipubliku ettevalmistusest.

Annus naases Soome veel mitu korda. Mida kaugemale arenes Eestis Nõukogude Liidust eraldumise protsess, seda enam leidis Soome meedia sellele otseseid paralleele tema kunstis. 1988. aasta septembris leidis aset aktsioon mootorsae ja vineerist seinaga, millesse Annus löikeid tegi, nii et prožektorivalgus sellest läbi kumas. Kui sein oli puruks lõigatud, astus kunstnik sellest valguse kiirguses läbi. Seejärel võttis ta suure vasara ning tagus sellega telliskivihunniku tükkideks. Viimaks kroonis Annus end taas kord võidukalt kuningaks. (Heinonen 1988) Üks ajakirjanik tõlgendas *performance*'it kui Nõukogude Liidu lammutamist. „Me mõistsime,“ ütles kirjutise autor, „eesti rahvas on vabastatud“ (Kärkkäinen 1988). Tõsi, mitte kõik kriitikud ei otsinud taolist poliitilist seost, eelistades näha *performance*'is pigem katset eri kunstiliike ühendada (Tanninen 1988).

Ühes oma viimases üleminekuaja *performance*'is Soomes 1991. aastal oli Annuse piha ümber seotud pikk valge side, mille ta oma keharaskusega pingule tõmbas. Arvo Pärdi muusika saatel süütas ta sideme pika tõrvikuga põlema ja *performance* lõppes selle katkemisega. Kriitik kirjutas Helsingin Sanomates, et tahes-tahtmata tekkis vaatajal allegooria Eesti iseseisvumisest, sest aktsioon leidis aset päeval,⁹ mil Soome taastas kahe riigi vahelised diplomaatilised suhted (Elovirta 1991). Artikli autor tunnistab siiski, et ühemõttelisi poliitilisi vihjeid ei ole kunstniku loomingust põhjust otsida, vastupidi: „Ametliku nõukogude kunsti vaatepunktist oli just ühiskondlikkuse hülgamine omas ajas poliitiline. Ajal, mil kunst oli dogmatismi kütkeis, oli hingestatud ilu kujutamine juba iseenesest seisukohavõtt“ (Elovirta 1991).

Millalgi 1990. aastate alguses otsustas Annus, et ta ei soovi enam *performance*'itega üles astuda. Ühest küljest oli ta saanud sooja

⁹ 29. august 1991.

vastuvõtu osaliseks ning ka esinemisettepanekuid oli tulnud piisavalt. Tõsi, viimased küll raugesid pärast taasiseseisvumist. Teisalt oli kunstnikus tekitanud tüdimust lääne bürokraatia, kunsti kommertsialiseerumine, sensatsiooninälg, mida aga samas saatsid eestlasele toona ulmelisena näivad esinemistasud.

Kurvitz parunina Soomet väisamas

Raoul Kurvitza esimene esinemine teisel pool lahte leidis aset 1989. aastal koos grupi kunstnikega, kes võtsid osa rändnäitusest „Struktuur ja metafüüsika“ – esimesest suurest eesti kunsti näitusest Soomes pärast 1929. aastat. Kurvitza *performance*’i teemavalik näituse avamisel oli omapärane: lugu sellest, kuidas baltisaksa parun von Manteuffel külastas Armeeniat. Aktsiooni nimi oli „Ararat“,¹⁰ mägi, mida *performance*’is esindas papist püramiid. Kunstniku enda sõnul huvitas teda toona mõiste „rahvus“ ja Ararat kui armeenia rahvuse sümbol oli talle huvipakkuv, sest mägi ise ei asetse enam Armeenia territooriumil (Paronin matka 1989). Intervjuus soome ajakirjanikuga juhib Kurvitz tähelepanu rahvusliku identiteedi ja päevapoliitika teemadele. Armeenlaste genotsiid ja lisaks hiljutine maavärin selles piirkonnas annaks põhjust neile kaasa tunda, kuid kunstnik loob hulluse, seksuaalsuse ja rituaalide kaudu omaenda eetika, mis väljendab tema sõnul sügavamat kaastunnet ja kannatust. „*Performance*’is kujutan ma hetke, kui Armeenias pöördus kõik halvemuse, Eestis jällegi paremuse poole,“ ütles ta. Eestlased ja armeenlased seisavad tema sõnul sarnase rahvusliku iseseisvuse probleemi ees, kuigi „eestlased ei ole veel mentaalselt rahvusena küpsed. Eesti rahvuslus väljendub läbi keele, aga mina ei usu sellesse.“ (Paronin matka 1989) Hoolimata intervjuus loodud poliitilistest seostest, oli etteaste ise küllaltki absurdne ja poleks ilma selgitusteta kindlasti leidnud äratundmist kui viide Armeenia kannatustele. Peale rahvuslike sümbolite, nagu sinimustvalge värvikombinatsioon, sisaldas

¹⁰ Sarnase *performance*’i nimi on Kurvitzal ka „Figaro boxer“.

performance ka näiliselt universaalseid, kuid pigem siiski täiesti subjektiivseid sümboleid, nagu kala, punane roos, poksikinnas, kaetud nägudega alasti naised jne, mida korraldavad erinevates etendustes. Poliitilised konnotatsioonid tunduvad olevat genereeritud välispubliku jaoks ja poolt.

Tagasivaateliselt on Kurvitz väitnud, et ainult oma esimestes *performance*'ites välismaal oli ta siiras. Pärast seda algas langemine sarkasmi, mis muutis *performance*'id iseenda küünalisteks representatsioonideks, mis lõpetas eesti *performance*'i-kunsti „süütuse aja“ (Kurvitz 2013). Tema sõnul õppisid nad Rühm T liikmetega „simuleerima hullust“, sest seda ootasid neilt ühiskond, kunstnikud ja kriitikud (Mälk 1997). Ent paradoksaalselt muutub mäss omaenda vastandiks niipea, kui seda hakatakse eeldama. Jaan Kaplinski küsib näituse „Struktuur ja metafüüsika“ kataloogis: „Kui mäss on saanud moeasjaks, kas see on enam mäss?“ (Kaplinski 1989: 11). Tundub, et just see paradoks vaevab Kurvitzat, kui ta kirjutas 1989. aastal Soomes Billnäsis toimunud näitusest: „Eesti esindajaid reklaamiti näituse infobuketis kui Eesti avangardiste; igaks juhuks me protesteerisime ja väitsime endid olevat veendunud konservatiivid“ (Kurvits 1990: 19).

Sümbolid ja tsitaadid Kurvitza loomingus ei ole üheselt lahti kodeeritavad. Pigem võib tema loomingut vaadelda *performance*'i-kunsti puhul sageli kasutatava kunstiteose kohalolu (*presence*) mõiste kaudu.¹¹ Eesti noor publik ootas *performance*'ilt transgressiivset, arginormaalsust raputavat elamust, seda ei pidanud mõistma, vaid „tunnetama“.¹² Siin võib tõmmata paralleeli ühislaulmise traditsiooniga, mille afektiivse sideme ja jagatud emotsioonide loomise võimet kogukonna liikmete vahel on Epp Annus (2019: 185–198) käsitlenud dekolonialiseerimise ühe vahendina. Kaheldamatult olid

¹¹ Ühest küljest kasutatakse seda *performance*'i-kunsti kontekstis, rõhutamaks kunstniku sugestiivset kohalolu teose sündimise hetkel, nagu seda teeb nt Marina Abramović. Teisalt avaldub tegevuskunsti ajas kaduv olemus teose kohalolu (*presence*) ja puudumise (*absence*) dialektikas.

¹² Sirje Helme dokumentaalfilmis: „Rühm T“. Rež. Aile Ellmann. Eesti Televisioon 1991.

perestroikaajal *performance*'i-kunst ja laulupidu lähedasemad kultuurinähtused kui praegu ning publikki kattuvam.

Pettumused

Pärast esimesi esinemisi välismaal hakkasid kunstnikud tundma end üha enam publiku ja kriitikute ootuste vangina. See, mida oodati, olid metsikused: „Lõhkuge jälle midagi ära, pange midagi põlema, löigake veene,“ meenutab Kurvitz skandaalinäljas korraldajate ootust Rühm T liikmetele ühes oma hilisemas intervjuus (Kurvitz 2013). Teisalt olid uuel keskkonnal oma standardid: „Seda, mida ma tegin siin oma aias, ei saanud ma seal teha,“ meenutab Annus (2015). Tema sõnul jäi kunstiteose vaimne idee varju, selle asemel pidi ta tegelema erinevate regulatsioonidega, nagu näiteks sellega, millal tohib avalikus ruumis kasutada mootorsaagi jne. Kunstnik avastas paradoksaalselt, et ta oli oma koduaias totalitaarses riigis olnud vabam kui n-ö vabas läänes. Välismeedia oli peamiselt huvitatud intsidendist miilitsaga, mida kajastati temast vändatud dokfilmis, või siis majanduslikust olukorrast kodumaal. Kunstnike mälestused viitavad kahe vastanduva kunstikontseptsiooni pörkumisele: ühelt poolt eneseküllane kunst, mida oli olude sunnil õpitud viljelema Nõukogude Eestis ja mis oli visa kaduma ka ühiskonna avanedes, ja teisalt ühiskondlikele probleemidele osutav kunst, mida oodati piiri taga. Kuigi *performance*'i-kunst mängis kaheldamatult olulist rolli kahe riigi perestroikaegses kultuuriplomaatias¹³ ja soome rahva kaasaelamist Eesti taasiseseisvumisele ei tohi kindlasti alahinnata, ei olnud kunstnikud enesestmõista isiklikult huvitatud oma loomingu taandamisest pelgalt poliitiliste sõnumite kandjaks.

Pärast Eesti taasiseseisvumist pidid kunstnikud omal käel uues kapitalistlikus majandusmudelis toime tulema. 1993. aastal

¹³ Soome-Eesti kultuurisuhete lähtekohti tuleks lahata omaette uurimuses, kuid nende tiheduse üheks põhjuseks võib keelesuguluse ja hõimurahva ühtekuuluvustunde kõrval pidada ka Soome nõukogudesõbralikku poliitikat juba enne perestroikat.

tunnistas Kurvitz, et finantsiliselt on keeruline korraldada näitusi välismaal, ja väljendas oma frustratsiooni seoses *performance*'i mandumisega üksnes meedia maiuspalaks. Alguses olevat tähelepanu olnud teretulnud, kuid nüüd ei tahtvat ta enam olla „happeningimees“ (Klein 1993). Annus ja Kurvitz koos Jaan Toomikuga esindasid *performance*'itega Eestit 1997. aasta Veneetsia biennaalil, kus osaleti iseseisva riigina esimest korda, aga seda võib pidada ka 1990ndate *performance*'i-buumi finaaliks. Ees ootasid juba uued väljakutsed kaasaegse kunsti uute meediumidega. Ka kutsed esinemiseks välisriikides raugesid tasapisi koos raudse eesriide langemisega ida ja lääne vahelt. Vastastikuse esimese armastuse põnevus oli taandunud igavaks normaalsuseks. Paradoksaalselt oli huvi Ida-Euroopa kunsti vastu tuginenud sellelesamale eraldusjoonele, mida see püüdis ületada: niipea kui piirid avanesid, hakkas see tasapisi raugema. Totalitaarses riigis viljeletud kunst kaotas aga omakorda senisel kujul sotsiaalse vastupanujõu ja pidi ümber orienteeruma.

Aastatel 1988–1989 oli optimism ida ja lääne kohtumise suhtes suurim. Sellel lühikesel erutaval perioodil tundus, et kõik ukSED olid avatud, et kasutada lääne intellektuaalset pagasit ja majanduslikke võimalusi. See oli ka aeg, kus Ida-Euroopa kunstis ei olnud veel toimunud paradigmuuutust lääneliku eneseteadlikkuse suunas, mis leidis aset 1990. aastatel. See tähendas, et eesti *performance*'i-kunst asetati esimeste esinemiste käigus välismaal kiirkorras uude ühiskondlikku konteksti, mis tõi kaasa üksjagu üllatusi.

„Tõsine“ looming vs. muutuv kunstipraktika

Rein Raud kasutab raamatus „Tähenduste keeris“ oma kultuuripraktikate mudeli kirjeldamiseks Ida-Euroopa 1990. aastate kunstipoliitika näidet. Ta osutab, kuidas üleminek ideoloogiliselt reguleeritud kultuuripoliitikalt turumajandusele tõi kunstimaailmas kaasa kaks üheaegset transformatsiooniprotsessi: ideoloogilis-esteetilise muutuse kunsti tekstilisuses ning detsentraliseerimise kunsti praktikas, mis aga ei olnud tingimata omavahel seotud. Sotsiaalsete muutuste

toetamine ei pruukinud tähendada, et toetati ka kunstivälja siseseid muutusi. (Raud 2018: 244) Just sarnast pettumust kogesid siirdeaja algul eesti *performance*'i-kunstnikud, kes küll toetasid ühiskonna avanemist ning uut majandusmudelit, kuid ei suutnud veel aktsepteerida kunstimaailma uusi esteetilisi ja ideoloogilisi reegleid. Mihkel Mutt (2021) on hiljuti siirdeaja kultuurivälja muutuste üle arutledes avaldanud mõtet, et vana korra hauakaevajad kaevasid ühtlasi hauda ka iseendile, kuid teeksid seda kõigest hoolimata uuesti samamoodi, olles küll teravalt teadlikud sellest, et kunsti senine sotsiaalne jõud sellega kaob.

Üleminekuperioodil esines juhtumeid, kus Ida-Euroopa kunst oma varasema kunstisise loogika ja reeglitega asetati lääne kunsti-praktikate keskele, mille tulemuseks oli kommunikatsioonieksitus. Üks kõige eredamaid näiteid sellisest vääritimõistmisest on nn vene koera ehk kunstnik Oleg Kuliku *performance* näitusel „Interpol“ Stockholmis 1996. aastal. Iroonilisel kombel oli näitus pühendatud ida ja lääne kultuurivahetusele. Koerana esinev Kulik hammustas mõnd näitusekülastajat ja vahistati politsei poolt (Bryzgel 2013: 78–79; Piotrowski 2012: 18–21). Piotr Piotrowski (2012: 19) osutab lääne publiku ja Kuliku erinevusele: viimane lähenes kunstisündmusele sügava tõsidusega. Kummagi ei teadnud ka lääne kunstiinstitutsioonid ja kuraatorid, mida nad täpselt tellisid. Ühelt poolt õhutati takka destruktiivset käitumist, sest see oli lääne *performance*'i-publikule juba tuttav mudel, lisaks vastas „metsik“ idaeurooplane kujunenud stereotüübile. Näiteks Annus meenutab, kuidas üks kuraator kurtis, et tema looming ei olnud piisavalt avangardne (Annus, S.-T. 2015); võib eeldada, et etteheide oli suunatud destruktiivsuse puudumise pihta tema *performance*'ites. Teisalt eeldati, et metsikused jääksid institutsionaalsete regulatsioonide piiresse, mis oma loomingut sügava tõsidusega võtvatele kunstnikele tähendas, et kunsti-sündmusest sai iseenda representatsioon, mitte „päris“ asi.

Kokkuvõte: kunst? poliitika?

Perestroika perioodil kohtame Eestis veel n-ö süütut kunstnikku, kes usub kunsti võimesse piire ületada ja iseenda eest kõneleda. See neitsilikkus kadus, kui puutus kokku lääne publiku mõõdupuuga, mis eelistas näha Ida-Euroopa kunstnikke kui protestijaid ühise vaenlase vastu, mitte metafüüsiliste maailmade visionääre. Kuigi transformatiivseid ja destruktiivseid elemente *performance*'ites võib tõlgendada süsteemi õonestavate või sellele vastanduvatena, on need interpretatsioonid kontekstuaalsed ja sageli retrospektiivsed. Poliitiline sõnum ei olnud kunstiteoste tegelik motiiv. *Performance*'i-kunst ja poliitika eksisteerisid toona paralleelselt: mitte läbipõimunult, aga ka mitte vastassuunalistena. Soome ajakirjanikul on õigus, kui ta 1989. aastal Annuse *performance*'it järgmiselt kommenteerib: „Kunst? Poliitika? Vastus asub vaataja kõrvade vahel“ (Neva 1989).

Paiknedes korraga nii müütilises kui ka aktuaalses reaalsuses, eksisteeris kunst kui poliitiliste sündmuste elav metafoor. Ricoeuri järgi sünnib elav metafoor lausumise hetkel, selle tähendus ei seisne ainult teosesisestes märkides, aga ka mitte üksnes diskursuses, vaid nende kahe pingeväljas. Metafoorne tõde on pingestatud „olemine“, kus metafoorne „on“ tähendab korraga „ei ole“ ja „on nagu“. (Ricoeur 2004: 6) Püüdes sellise pingestatuse kaudu vaadelda *performance*'i-kunsti „tõde“ siirdeaja poliitilises õhustikus, näeme, et see sünnib kunstnike intentsiooni ja publiku ootuste summana, kus üks pool soovis tegeleda kunstisisesete märkidega, teine seevastu tõlgendas pakutavat aktuaalses kontekstis. Kuna mitmetähenduslikud *performance*'id ei pakkunud selgeid sõnumeid, otsis publik nende tõlgendusvõimalusi poliitilisest reaalsusest. Lääne meedia ja kunstimaailm olid vähe huvitatud *performance*'i-kunsti meta-sõnumitest, rohkem pakkus neile huvi teoste loomise sotsiaalne taust. Seetõttu kadus ka huvi niipea, kui uudishimu sai rahuldatud. On olemas aga ka teine vaatenurk: mitte näha seda lühikest perioodi kui läbikukkumist, vaid kui üürikest võimalust kunstidiplomaatiaks. See võimalus vajab plahvatuslikke sündmusi, et teoks saada,

ja lõi uued võimalused kunsti ja poliitika dialektikaks. 1990. aastatel tegid Ida-Euroopa kunstisisesed reeglid ja kunstiinstitutsioonid läbi paradigmapuhetuse, mis teeb 1980ndate lõpust huvitava esma-kohtumiste perioodi.

Nagu nähtub Eesti *performance*'i-kunsti retseptsioonist Soome meedias 1980. aastate lõpus ja 1990ndate alguses, ei jäeta turbulentsete poliitiliste sündmuste perioodil kunsti oma immanentsesse reaalsusesse elunema, isegi kui ta ise seda tahab. Ometi on toonane kunstitõlgendus justkui lõksus kahe pooluse – rahvusliku ja universaalse – vahel. Ühest küljest on otsesed viited rahvuslikele tunnetele liiga enesestmõistetavad ning igavavõitu. Teisalt võib aga liiga universaalne pilk peita endas tahtmatut (enese)kolonisatsiooni, sest kõik universaalne kipub liigagi sageli olema läänelik (Piotrowski 2012: 38).

Selline binaarsus, nii nagu ka ida ja lääne vastandamine, rajaneb tihtipeale poliitika ületähtsustamisel loomeprotsessis. Sotsiaalsete tingimuste kõrval ei tohi unustada kunsti ontoloogilist jõudu, selle presentatiivset, mitte ainult representatiivset kvaliteeti ehk kunsti-teose võimet omada ka iseseisvat eksistentsiaalset jõudu ja kohalolu, mis ei sõltu tema kultuurilistest tingimustest (Moxey 2013: 77–105). Selle asemel et mõõta Ida-Euroopa kunsti lääne mõõdupuuga või otsida sealt poliitilist „tõde“, võiks püüda seda näha sellest dihhotoomiast väljaspool, kus kunst ei ole poliitikast läbiimbunud, vaid asetseb poliitika kõrval, olles sellega metafoorses interaktsioonis.

KIRJANDUS

- Annus, Epp 2019. Sotskolonialism Eesti NSV-s: võim, kultuur, argielu. Tallinn; Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Annus, Siim-Tanel 2015 = Liis Kibuspuu salvestatud intervjuu Siim-Tanel Annusega 2015. Autori valduses.
- Belting, Hans 2003. Art History After Modernism. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Bryzgel, Amy 2013. Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980. London; New York: I. B. Tauris.

- Elovirta, Arja 1991. Todellisuus prosessina. – Helsingin Sanomat 01.09.
- Heinonen, Raimo 1988. Annus rikkoi rajoja. – Pohjalainen 19.09.
- Hellerna, Kärt 1988. Kunst on tunne. [Intervjuu Raoul Kurvitzaga.] – Noorus 10, 40–41.
- Hukkila, Kari 1988. Raul Kurvits: mies ja nyrkkeilyhanska. – Taide 4, 16.
- Imatra tulvi 1988 = Imatra tulvi neuvostomaan nuorta taidetta. – Eteenpäin 31.07.
- Kalm, Mart 1989. Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis. – Kunst 74/2, 6–7.
- Kaplinski, Jaan 1989. Vabaduse masinavärki ei ole olemas. – Struktuuri/Metafüüsika. Näkökulma virolaiseen nykyaiteeseen. Struktuur/Metafüüsika. Vaatenurk eesti nüüdiskunsti. Struktur/Metaphysik. Perspektiven der estnischen Gegenwartskunst. [Näitusekataloog]. Pori: Porin taidemuseo.
- Kemp-Welch, Klara 2015. Anti-Politics in Central European Art: Reticence as Dissidence Under Post-totalitarian Rule 1956–1989. London: I. B. Taurus.
- Kibuspuu, Liis 2020. Nelikümmend aastat kontrollitud spontaansust. [Intervjuu Siim-Tanel Annusega.] – Sirp 28.02.
- Kivirinta, Marja-Terttu 1988. Taiteilija, arkkitehti Peeter Pere: „Nuoret korostavat tunnetta ja jumala-suhdetta“. – Helsingin Sanomat 02.12.
- Klein, Kaidi 1993. Raoul Kurvitzale ei meeldi olla happeningimees. – Päevaleht 17.07.
- Kurvits, Raoul 1990. Asjastamata ja asjastatav kunst Billnäs. – Kunst 75/1, 15–21.
- Kurvitz 2013 = Kurvitz. [Dokumentaalfilm]. Rež. Kati Ilves. Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum.
- Kurvitz, Raoul 2010. Leegiheide: eesti *performance* kaheksakümnead. – Kadunud kaheksakümnead. Probleemid, teemad ja tähendused 1980ndate eesti kunstis. Koost. Sirje Helme. Toim. Andreas Trossek, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 158–163.
- Käesel, Tiina 1988. Kunstielu kroonika. – Sirp ja Vasar 04.03.
- Kärkkäinen, Larry 1988. Anarkiaa Vaasassa. [Tuvastamata ajalehe väljalõige S.-T. Annuse arhiivis.] 20.09.
- Moxey, Keith 2013. Visual Time: The Image in History. Durham; London: Duke University Press.

- Mutt, Mihkel 2021. Hauakaevaja kirstumine. – Postimees : Nädal 14.08.
- Mälk 1997 = Eesti kunst: Rühm T. [Dokumentaalfilm.] Rež. Mariina Mälk. Eesti Televisioon.
- Neva, Helmi 1989. Virolaiset tulevat, virolaiset tulevat. – Uusi Aika 03.07.
- Paronin matka 1989 = Paronin matka Armeniaan. – Helsingin Sanomat 07.03.
- Piotrowski, Piotr 2012. Art and Democracy in Post-Communist Europe. Trans. Anna Brzyski. London: Reaktion Books.
- Raud, Rein 2018. Tähenduste keeris: tervikliku kultuuriteooria visand. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Ricoeur, Paul 1984. Time and Narrative. Vol. 1. Trans. Kathleen McLaughlin, David Pellauer. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul 2003. The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language. Trans. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin, John Costello. London, New York: Routledge.
- Rossi, Leena-Maija 1988. Kuningas astui Suomen kamaralle. – Helsingin Sanomat 30.07.
- Salokorpi, J. 1980. Taiteilija nousi kompostista. – Iltasanomat 27.12.
- Sarje, K. 1984. Annus kurkotta kuuta. – Taide 4, 44–46.
- Sarv, Vaike 1990. Sovetliku šamaani raske roll. – Teater. Muusika. Kino 12, 16–19.
- Struktuuri/Metafysiikka 1989 = Struktuuri/Metafysiikka. Näkökulma virolaiseen nykytaiteeseen. Struktuur/Metafüüsika. Vaatenurk eesti nüüdiskunsti. Struktur/Metaphysik. Perspektiven der estnischen Gegenwartskunst. [Näitusekataloog.] Pori: Porin taidemuseo.
- Tanninen S. J. 1988. Visuaalista vihmontaa. – Ilkka 20.09.
- Tilaa ja taidetta 1989 = Tilaa ja taidetta Billnäsissä. – Taide 4, 30–32.
- Virolaistaiteilija Suomeen 1988 = Virolaistaiteilija Suomeen kun Paavi. – Iltasanomat 29.07.
- Õnnepalu, Tõnu 2005. Ida ja Euroopa. – Diplomaatia 22/23, juuli/august. <https://diplomaatia.ee/ida-ja-euroopa/> (22.08.2021).

SUMMARY

FROM THE KISS TO THE LOSS OF INNOCENCE: THE FIRST APPEARANCES OF ESTONIAN PERFORMANCE ARTISTS IN THE WEST AND THEIR REVIEWS IN THE FINNISH PRINT MEDIA

The article concentrates on Estonian performance art and its reception in the Finnish print media during Perestroika, mainly the years 1988–1990, when the first trips of the artists across the Iron Curtain took place. The period of study is framed by the metaphors of “kiss” and “loss of innocence”. The former designates the first encounters of the Estonian performance artists with the west, marked by a specific event in 1988 when the artist Siim-Tanel Annus (b. 1960), having for the first time sailed on a ferry from Tallinn to Helsinki, kissed the Finnish cost on arrival – an event which was widely covered in the Finnish media at the time. “Loss of innocence” stands for the transition from earnestness to cynicism in performance art at the end of the 1980s as described by the artist Raoul Kurvitz (b. 1961). The transition corresponds with the shift from idealisation of the west to the sobering to the reality of capitalism. Contemporary art reviews offer ample study material of the tension between metaphorically loaded performance art of the era and the turbulent politics of the day. Having been situated simultaneously in the mythical as well as contemporary reality, performance art acted as a living metaphor for the political events.

Keywords: Estonian performance art, Perestroika, Finnish art criticism, metaphor in art, reception of art, Finnish-Estonian cultural exchange, capitalist art market

SILLAD JA KONFLIKTID IDA-LÄÄNE KUNSTITELJEL: IDA-EUROOPA KUI „LÄHEDASE TEISE“ KODUSTAMINE 1990. AASTATEL

Raivo Kelomees
Eesti Kunstiakadeemia

Ülevaade. Artiklis pööratakse tähelepanu kolmele episoodile Ida-Euroopa mõistmises ja „kodustamises“ rahvusvahelises kunstidialoogis. Vaadeldakse Lääne- ja Ida-Euroopa kunstnike ja teoreetikute lähenemiskatseid 1990. aastatel läbi kolme dialoogi otsiva episoodi. Neist üks käsitleb meililisti Syndicate lagunemist ja vahetumist listiga Spectre. Teine käsitleb konflikti 1996. aastal näitusel „Interpol – a global network from Stockholm and Moscow“. Kolmas juhtum on seotud Peeter Linnapi korraldatud näitusega „Le Top 50“ (1994), kus prooviti astuda otsekontakti lääne kunstimaailma tippudega. Viimase näite täiendusena käsitletakse Kaisa Eiche 2021. aastal läbiviidud eksperimenti. Artikkel näitab, et Ida-Euroopast pole enam võimalik rääkida „lähedase Teise“ võtmes. Ta on „mitte-Teine“.

Võtmesõnad: „lähedane Teine“, konfliktid, kunstidialoog, transnatsionaalsus, translokaalsus, horisontaalne ja vertikaalne kunstiajalugu, Ida-Euroopa, „Süva-Euroopa“

Mittehierarhilise kunstiajaloo poole

Alljärgnevalt pööran tähelepanu kolmele Ida-Euroopa kunsti mõistmise ja „taltsutamise“ episoodile Ida- ja Lääne-Euroopa kunstidialoogis. Need tunduvad negatiivsete näidetena, kuid on tagantjärele vaadates pigem suhtlemisdefektid erinevate ootustega osapoolte kohtumises. Kuid need tunduvad ka vastastikuse eba-kompetentsusena, kus mõlemad pooled, tegutsedes kunsti valdkonnas, jätavad tähelepanuta kontekstuaalsed muutujad: ajaloolised,

rahvuslikud, majanduslikud ja kultuurilised asjaolud. 1990. aastad oli eriti aktiivne kümnend vastastikuses lähenemises ja tundub, et see oli tingitud ka sel kümnendil küpseks saanud põlvkonna suhtelisest noorusest. Kuigi puuduvad statistilised kokkuvõtted, oli enamik allpool nimetatud autoreid kolmekümnendates või varastes neljakümnendates aastates. Ida- ja Lääne-Euroopat eraldava barjääri kadumine mitte ainult ei parandanud füüsilise kokkusaamise võimalusi, vaid tekitas lootusrikka eufooria maailma lõpliku ühendatuse ja paremaks muutumise puhul.

Pärast raudse eesriide kadumist ja Berliini müüri sümboolset langemist 1989. aastal on Ida- ja Kesk-Euroopa kunst paigutunud uudsesse poliitilisse, majanduslikku ja tehnilisse konteksti. Kunsti-ekspertide osavõtul on püütud üsna eesmärgipäraselt mõtestada Kesk- ja Ida-Euroopa avangardi. Seda on tehtud selge sihiga viia kohalik kunst reaalsesse kontakti Lääne-Euroopa kunstiga, millega see on olnud vaimsalt (kahjuks mitte alati füüsiliselt) seotud aastakümnete jooksul. Ida-Euroopa avangardimeelsete kunstnike kunstialane maailmapilt põhines ju enamasti Lääne-Euroopa kunstil.

Eesti kunsti puhul võime läänesuunaliste seoste avalikuks muutumist näha alates 1960. aastatest, mil elustati kontakt ka sõdadevahelise maalikunstiga. Siiski on Ida- ja Kesk-Euroopa kunst olnud lääne jaoks see võõras ja Teine. Kuid ta ei olnud võõras samasugusel määral nagu mitte-Euroopa kultuurid. Piotr Piotrowski (2009a: 52) kirjutas, et mitte-Euroopa „Teine“ (*Other*) oli tõeline „teine“, samal ajal kui Kesk- ja Ida-Euroopa oli „mitte-päris-Teine“ (*not-quite-Other*) või oli „lähedane Teine“ (*close Other*). Bojana Pejić (1999: 20) toob ära Boris Groysi väljendi *fremde Nähe* Ida-Euroopa tähistusena, viitamata küll täpsemalt allikale. See „lähedane Teine“ sobib ehk praegugi Euroopa äärtes olevate riikide tähistamiseks.

Kuigi „Teise“ staatuse vari ripub endiselt geograafiliselt kaugete piirkondade kohal, on peamine erinevus 1990. aastatest, et see läheb asjaosalistele vähem korda. Vähem on läänele alt üles vaatamist, kuna ka riikide majanduslik olukord on muutunud Lääne-Euroopaga sarnasemaks. Siiski tundub siinkirjutajale, et 1990.

aastatel kandis läänega liitumise soovi ka iha lääneliku elulaadi järele ja mõistagi tahtmine võimalikult kiiresti vabaneda sovetlikust taagast. 1990. aastad olid siiski ka majanduslikult üleminekulised ja Ida-Euroopa oli läänest objektiivselt tunduvalt madalamal nii keskmiste palkade kui ka nõukogudejärgse olme mõttes.

Ida- ja Kesk-Euroopa teiseks olemise enesetunnetus tundub olevat seotud 1990. aastate pärandiga, mil püüti meeleheitlikult kohaneda rahvusvahelise kunstimaailmaga ja lääne kunstirongile hüpata. Ülimalt oluline oli lõpetada pool sajandit kestnud eraldatus ja katkestus, liituda Euroopa kunstiga, millega peeti end seotuks enne Teist maailmasõda. Kuigi, lähemalt vaadates ei olnud eesti kunst Euroopaga enne maailmasõda sugugi nii integreerunud, kui praegu sooviksime näha.

Eesti Kunstnikkude Rühma liikmed esinesid 1920. aastate lõpus suurel näitusel Berliinis. Teame nende „Uue kunsti raamatu“ saatmisest Theo van Doesburgile, mis Jüri Haini (1987: 51) arvates jättis soodsa mulje. Eesti kunstnikud õppisid Euroopas ja Eduard Wiiralt jäi Pariisi 1954. aastani, oma surmani. Saame viidata Wiiralti „Absindijoojatele“ ja „Pörgule“ kui sürrealistlikele teostele, kuid meil ei ole andmeid autori vahetutest suhetest samal perioodil Pariisis tegutsenud sürrealistidega. Sürrealismi ja Eesti seostest pole muud tuua kui Ilmar Laabani essee „Sürrealism“ (1938) Tallinna Reaalkooli ajalehes Realist. Nõnda et vähemasti Eesti seisukohalt ei olnud piiride avanemine sugugi mitte teekonaks varasemale positsioonile, vaid pigem võimalus leida uus koht juba teistsuguses kultuurilises, poliitilises ja ka tehnoloogilises kontekstis.

Just viimane asjaolu ehk Euroopa (ja kogu maailma) tehniline, s.t internetipõhine integreerumine saab 1990. aastatel ühisnime-tajaks. Sellel platvormil leiavad aset ka diskussioonid, mida tuleks käsitleda artiklites ja uurimustes kajastunudega paralleelsena. Uut lähenemist ilmestab Piotr Piotrowski (2009a: 58) pakutud transnatsionaalsuse idee: ettepanek hakata kirjutama uutmoodi Euroopa avangardi ajalugu, kus peetakse silmas kohalikke identiteete ning

lääne kunstiga sünkroonseid peegeldusi Ida- ja Kesk-Euroopa riikides. Ka soome teoreetik Tapio Mäkelä (1998) kirjutab translokaalsuse tähtsusest uues kunstiolukorras, mil internet muutub liimiks, mis seob translokaalseid skeenesid ja soodustab koostööd.

Mõisted „transnatsionaalsus“ ja „translokaalsus“ sisaldavad paralleelsust, olles aga mõnevõrra erineva fookusega. Kui Piotrowski idee kannab minevikku suunatud, lepituslikku, vigade parandamise ja kunstiajaloo ümberkirjutamise taotlust, siis Mäkelä termin on suunatud olevikku, uutmoodi koostöökeskkonna ehitamisele. Paralleelsus ei ole mitte pelgalt sõnaosas „trans-“, vaid ühises soovis liita lääne- ja idapoolseid lähenemisi.

Piotrowskil oli alates 1970. aastatest privileeg suhelda mitmete Kesk-Euroopa nn Varssavi pakti riikide teoreetikutega; sel ajal kujunes ka tema käsitus Kesk-Euroopa kunstiajaloolisest tõrjutusest. Tema seisukohad settisid ka tihedas läbikäimises USA ja Lääne-Euroopa kolleegidega. Transnatsionaalsuse idee all mõtleb ta lääne kunstiga sünkroonsete, Ida- ja Kesk-Euroopas asetleidnud nähtuste silmaspidamist, kus tüüpnaideteks on Tšehhi kubism ja sürrealism. Ta viitab André Bretoni loengule Prahast 1935. aastal, kus Breton lausus, et sürrealism areneb Pariisis ja Prahast kahte paralleelset teed pidi. (Piotrowski 2009a: 41)

Sürrealistidel oli ka teadlik sürrealismi internatsionaliseerimise programm, mida juhtisid André Breton ja Paul Éluard. Sürrealism avaldus omal ajal Jugoslaavias ning mõistagi Tšehhis, Belgias, Rootsis, Inglismaal (Alexandrian 1995: 119). See ei olnud ainult kunstiideede levik, vaid ka nende teadlik eksport. See tähendab, et lääne voolude ajalugu tuleks kirjutada koos samaaegsete mõjudega teistes riikides, sealhulgas Kesk- ja Ida-Euroopas. Praegu on paraku läänega võrdväärselt kaetud ainult Venemaa osalus rahvusvahelises avangardis. Seda toonitab ka Piotrowski (2009b) oma selge pealkirjaga artiklis „Euroopa avangardi horisontaalse ajaloo poole“. Ta viitab raamatule „Art Since 1900“ (Foster *et al.* 2004), mis osutab küll tähelepanu Brasiilia, Mehhiko, Jaapani, Kesk-, Põhja- ja Lõuna-Euroopa kunstile, kuid lammutamata varasemat modernistlikku

kunstigeograafiat, mille keskpunkt jääb USA-sse ja Lääne-Euroopasse. Sellist lähenemist nimetab Piotrowski vertikaalseks kunstiajalooks.

Siit tuleneb Piotrowski (2009b) ettepanek „horisontaalseks“ kunstiajalooks: kunstiajalugu Kesk- ja Ida-Euroopas tuleks kirjutada horisontaalsena, mis oleks vastand vertikaalsele ehk Lääne-Euroopa vaatepunktist kirjutatule. Selles peab peegelduma rahvuslike ja kohalike avangardide käekäik, mis ei olnud pelgalt jäljenduslik ja sekundaarne, vaid millel oli peale sünkroonsuse läänega ka oma kultuuriline eripära. Sisuliselt pakub Piotrowski mittehierarhilise ja mitmevaatepunktilise kunstiajaloo kirjutamist, mis ei lähtuks kanooniliste kunstimetropolide vaatepunktist.

Kuid erinevad tekstid ja seisukohad 1990. aastatest viivad lugeja kimbatusse. Saksa teoreetik Inke Arns kutsub jällegi „vertikaalsele ristlõikele“ (*vertical cut*) läbi territoriaalsete üksuste ehk erinevate kultuurikihtide ja identiteetide vertikaalsete kihistuste, eemale horisontaalsest/homogeensest/binaarsest territooriumide markeerimisest idaks ja lääneks (Arns 1999: 238). Need seisukohad vormuvad documenta X ajal Kasselis töötoa „Hybrid WorkSpace“ raames, kui võeti kasutusele termin Süva-Euroopa (*Deep Europe*). See on bulgaaria kunstniku Luchezar Boyadjievi termin ja tähistab Euroopa piirkondi, kus identiteedid ja kultuurilised kihistused on kõige paksemad. Ta olevat öelnudki, et Euroopa on sügavaim arvukate kattuvate identiteetidega piirkondades (*Europe is deepest where there are a lot of overlapping identities*). (Arns 1999: 238) Arnsi termin „vertikaalne ristlõige“ (läbi kultuuriliste kihistuste ja identiteetide) on üleskutse neis erinevates kihtides väljenduvate identiteetide aktsepteerimiseks ja varasemate „binaarsete markeerimiste“ hülgamiseks.

Piotrowski ja Arnsi aruteluväljad ei kattu täielikult, tekitades mõistete horisontaalne/vertikaalne kasutamisel mõnevõrra segadust. Mõlema sõnumiks on siiski teatav Euroopa-ülesus, Euroopa erinevate osade ühendamine koostöistesse aruteludesse, Euroopa erinevate piirkondade hõlmamine ja kaasamine. See kajastub ka documenta X töötoas „Hybrid WorkSpace“ osalenud Lisa Haskeli

(1997) artiklis, kus ta kirjutab peaaegu eufooriliselt Süva-Euroopa tähendusest, et see ei ole poliitiline positsioon, ei utopia ega manifest, vaid tunneli kaevamise protsess, saavutamaks suuremat arusaamist ja ühendatust, kuid tunnustades erinevaid lähtepositsioone ja suundi. See on koostöö jagatud sooviga luua kontakte, ja kuigi siin võib olla tagasilööke ja frustratsiooni, on tulemuseks suhtluskanal enda ja teiste jaoks.

Termini „Süva-Euroopa“ käekäik oli sümptomaatiline. 1990. aastate teisel poolel kujunes see meililistides ja uue meedia festivalidel omamoodi moeterminiks, kuid ka uue keskpunkti tähistajaks. See oli pigem mentaalne ühisarutelude ruum, kuhu olid koondunud Ida- ja Lääne-Euroopa kunstnikud ja teoreetikud. Arutelude ja kohtumiste tuumaks oli ida-lääne ning ka ida-ida koostöö. Füüsiliselt leidsid kohtumised aset peamiselt Kesk- ja Lääne-Euroopas.¹ Need toimusid ka kunstisündmuste raames, näiteks festivalil „Ostranenie“ Dessaus (1997), samuti 1997. aasta documental X, mis ühendas meililistide Nettime ja Syndicate osalisi. Õieti olidki need meililistid peamiseks „kohtadeks“, kus arutelud aset leidsid. Nende peegeldusi võis märgata ka Tallinnas peetud Interstanding-konverentsidel alates 1997. aastast (esimene Interstanding toimus 1995. aastal, mil meililistid Syndicate ja Nettime ei olnud veel asutatud). Võib ka väita, et neis listides kujunesid domineerivaks lääne kuraatorid, kunstnikud ja kunstiteadlased.

Esimene juhtum: meililisti Syndicate tõus ja langus

On õieti huvipakkuv, et mitte ütelda sümptomaatiline, et lääne kõneisikute dominantsus kinnistus skandaalis, mis tegi lõpu meililistile Syndicate. See oli seotud NATO rünnakutega Serbiale 1999. aastal. Serbia natsionalistide positsioone kaitses Novi Sadist pärit Andrej

¹ Näiteks Rotterdamis 1996 septembris, Liverpoolis 1997 aprillis, Kasselis 1997 juulis, Dessaus 1997 novembris, Tiranas 1998 mais, Skopjes 1998 oktoobris, Budapestis 1999 aprillis ja Helsingis 1999 oktoobris. Vt ka <https://monoskop.org/Syndicate>

Tisma, kes ise pidas end pigem Ameerika neoimperialismi, interventsioonipoliitika ja globaliseerumise vastaseks, mitte Miloševići režiimi pooldajaks. Talle vastandusid NATO-meelsed lääne kunstnikud ja kuraatorid. Samal ajal läksid lahku arvamused ka listi reostava häkkerist spämmija integer (esinenud ka Netochka Nezvanova, antiiorpi jt nimede all) suhtes, mis oli mitme kunstniku pseudonüüm. Arvati, et selline tegelane peab demokraatlike põhimõtete tõttu listis olema, kuid teised, kes tundsid end häirituna ja kellele aeg armas, pidasid vajalikuks spämmilevitaja välja visata. Spämmiks oleks neid sõnumeid mõistagi palju nimetada, need olid omamoodi tekstilised kunstiteosed, millesse oli põimitud programmikoodi ja vaimukusi. Kuid edaspidi teravnes Kesk- ja Lõuna-Euroopa ning lääne vastuolu veelgi. Kõlasid väited, et ida ja lääne suhtumised on erinevad, et läänes on „kunstimaffia“. Tulemuseks oli see, et loodi uus meililist Spectre. Ligi 400 liikmega uus list kujunes rahulikumaks erialakeskonnaks, kuid nagu pärast iga teravat konflikti, tundus miski olevat lõplikult minetatud. Erialalis-ideoloogiline konflikt ja lõhenemine löid üsna selge pildi ebavõrdsusest ja kogu rahvusvahelise kunstidiskussiooni läänesuunalisest kallutatusest, nagu tundub siinkirjutajale. Andreas Broeckmann ja Inke Arns võtsid 2001. aasta novembris selle kogemuse kokku viisakas „nekroloogis“ „Rise and Decline of the Syndicate: the End of an Imagined Community“ (Brockmann, Arns 2001), tõdedes siiski *online community* illusiooni lõppemist, ja väljendasid usku pigem inimestesse kui kunsti.

Teine juhtum: ida ja lääne kunstidialoogi luhtumine

Teine näide illustreerib lähedast olukorda, kuulub aga kronoloogiliselt varasemasse perioodi. See on seotud nn Interpoli skandaaliga, kuid eelkõige on siin keskmes Oleg Kuliku isik ja praktika. Kuliku tegevus jääb 1990. aastate esimesse poolde, peegeldades toonase Venemaa sotsiaalset õhkkonda, identiteediotsinguid ja ka rahvusvahelise kunsti idahuvi. Kulik sai kuulsaks, etendades rahvusvahelistel näitustel koera, olles riideteta. Selle aluseks on tema isiklik,

lapsepõlvest pärit kiindumus koertesse, kuid ka arusaam sellest, kuidas lääs näeb ida. Kulik (2008: 34) on ütelnud: „Läänes on arvamused, et kõik, mis ei ole Lääs, on metsik. Ma olen puutunud sellega korduvalt kokku. Metsikud araablased, metsikud venelased, metsikud mustad, metsikud asiaadid jne. Ja olen näinud seda fenomeni Aasias, Hiinas, näiteks ... ja Venemaal, naaberriikide suhtes. ... Koer tekkis kui inimolendi piiririigi metafoor, kes on paigutatud looduse ja sootsiumi vahele.“²

Kuliku ideed zoofreeniast,³ koera-aktsioonide iseseisvaks atraktsiooniks muutumine, Venemaa „sügaviku“ näitamine maal teostatud aktsioonide kaudu on mitmekesine pärand. Kuid „metsiku venelase“ esitamine koera kaudu on vahest kõige esiletükkivam element Kuliku aktsioonides ja näide kunstniku reaktsioonist (lääne) stereotüüpidele.

Amy Bryzgel (2013: 39–40) kirjutab Kulikust vene identiteediotsingute kontekstis. 1990. aastate alguses oli venelaste enesemääratlus teiste Nõukogude Liidu rahvastega võrreldes kõige ebamäärasem. Olles nõukogude ajal teiste rahvuste jaoks domineeriv ja represseeriv rahvus, olid nad repressioonide objektiks ka ise. Kui teistes liiduvabariikides oli rahvuslik identiteet eraldatud nõukogude omast, isegi põlu all, siis vene identiteet sulandus nõukogude identiteediga, nõnda et venelikkuse määratlus mattus selle alla. Kuliku loomamängimine kui uue vene identiteedi otsing oli Bryzgeli arvates liikumine eellingvistilise arengutaseme juurde, mis võimaldas tal ennast kogeda väljaspool keelelist valdkonda. Siin viitab Bryzgel ka Jacques Lacani psühhoanalüüsi loengutele ja tema väitele tagasipöördumisest Reaalse juurde, mis on keele-eelne. Ka Kuliku koerakarakter oli tagasipöördumine algsema ja terviklikuma tegelikkusekogemuse juurde.

² Autori tõlge.

³ *Zoophrenia* – Oleg Kuliku ja tema abikaasa Mila Bredikhina programm aastatel 1993–1994, mille järgi tsivilisatsioon läbib radikaalse taandamisprotsessi koos antropoloogilise elemendi tühistamisega. Sellega on seotud hulk Kuliku digikollaaže, millel on stseenid inimeste ja loomadega.

Möistagi avab Kuliku koeramängimine kui kriitiline žest igi-kestva debati läänes ja endises idablokis tehtava kunsti vahel. Kuigi ühiskonnad on viimastel kümnenditel majanduslikult ja kultuuriliselt ühtlasemad kui 1990. aastatel, on mõned Ida-Euroopa riigid jäänud endiselt teatud temade poolest justkui nähtamatuks. Siin- kirjutaja tähelepanekute järgi näiteks ignoreeritakse või pole mär- gatud Eesti ja Baltikumi nõukogudeaegset tegevuskunsti, kuigi Ida- Euroopa *performance*'i-kunsti ajalugu uuritakse aktiivselt, ja mitte ainult Amy Bryzgeli poolt.

Katseid raudse eesriide taguseid nähtusi kaasata on tehtud. Üks näide on Petra Stegmanni kureeritud näitus „Fluxus East. Fluxuse võrgustikud Ida-Euroopas“ 2008. aastal Kumus, kuhu liideti ka Eestis toimunud tegevuskunsti katsetusi 1960. aastate keskpa- igast 1980. aastateni, kuulsaima näitena Arvo Pärdi ja Kuldar Singi osalusel läbiviidud „Kremooni ringmäng“ (1968), mis sai tuntuks viiulipõletamise ja hilisema seletuskirja kirjutamisega Heliloojate Liidu juhatusel. Stegmani näitust esitati küll mitmes olulises muu- seumis Euroopas, kuid Eesti osalusega komplektist trükist ega isegi korralikku veebisissekannet ei ole sündinud (Fluxus East 2008).

Zürichi ülikooli juures asuva Slaavi seminari uurimispro- jekt „Performance-Art in Osteuropa (1950–1990): Geschichte und Theorie“ tegeleb peamiselt Kesk-Euroopa ja Moskva kontseptualis- miga ning teemadega, mis slavistidele olulised, vaadeldes lähemalt ka Nikolai Jevreinovi Talvepalee vallutamise taaslavastust 1920. aas- tal (PerformEast *s.a.*). Nende programmi kirjelduses mainitakse põgusalt Leedut seoses George Maciunase ja Fluxusega, kuid sellega seosed Baltikumiga ka piirduvad.

Kulikuga seotud nn Interpoli skandaal puhkes 1996. aastal näi- tusel „Interpol – a global network from Stockholm and Moscow“ Stockholmis kaasaegse kunsti ja arhitektuuri keskuses Färgfabriken. Moskva kunstnike kuraatoriks oli Viktor Misiano. Näituse avami- sel purustasid Aleksandr Brener ja Oleg Kulik osa hiina-ameerika kunstniku Wenda Gu installatsioonist, Kulik hammustas ühte külastajat, kohale kutsuti politsei. 17 Rootsi korraldajat kirjutasid

avaliku kirja „An Open Letter to the Art World“ (1996), kus nimetasid Viktor Misiano kureeritud vene kunstnike osalust fašistlikuks. Viktor Misiano (1996) vastas avalikus kirjas, et need ootamatused olid varasema vääritimõistmise ja poolte halva kommunikatsiooni tagajärg, mitte põhjus. Tõlgendades Kuliku etteastet, kirjutas ta, et Kuliku ketikoer esindas kujutlust Venemaast, mis on juurdunud lääne kollektiivses alateadvuses.

2005. aastal avaldas Misiano põhjalikuma teksti „Interpol. The Apology of Defeat“ ajakirjarubriigis „Case Studies“ (Misiano 2005), mis ilmestab temaatika jätkuvat aktuaalsust veel ligi kümme aastat hiljem. Siin sobiks viidata ka lõhutud installatsiooni autori Wenda Gu (1996) kirjutisele, kus ta tõlgendab sündmust oma vaatenurgast. Sellest selgub, et Kulik ründas kaheaastast last, mille tõttu kuraator Jan Aman lõi teda näkku. Wenda Gu selgitab tekstis oma juusteinstallatsiooni, mille Brener lammutas. Juuksed olevat korjatud Rootsi ja Moskva juuksuritelt ja seotud tunnelit meenutavasse installatsiooni, mille keskel oli Rootsi õhujõududelt laenatud reaalne rakett. Kuliku arvamust esindab tema selge pealkirjaga ülestunnistus „Why Have I Bitten a Man? An Open Letter from Oleg Kulik“ (Kulik 1996), mille järelduseks kujuneb, et sündmusele pole leida muud tõlgendust kui üks tüüpiline ida ja lääne vaheline arusaamatus. Parima diagnoosi sellele juhtumile annab sloveenia kunstiteadlane Igor Zabel ([1997] 2002: 357) artiklis „Dialogue“: toimus võitlus dialoogi mõiste üle, s.t selle üle, kellel on dialoogis meistri positsioon, ja kellel on võim ütelda, kuidas asjad käivad. Õnneks, või paraku, on see ida-lääne vastuoluline suhe kunsti defineerimisel säilinud ka praegu.

Kolmas juhtum: Peeter Linnapi „Le Top 50“

Ilmestaksin ida-lääne kunstisuhteid ja pigem läänepoolset ebakompetentsust silmapaistvalt eneseiroonilise aktsiooniga Eestist. Peeter Linnapi „Le Top 50“ toimus Ajaloo Instituudi galeriis 1994. aastal ja seda võib pidada Eestis kunsti piire oluliselt nihutanud näituseks.

„Le Top 50“ põhines prantsuse ajakirja Beaux Arts 1994. aasta veebruarinumbris avaldatud pingereal viiekümnest prominentsest kunstipersoonist, kus olid kunstnikud, kunstikriitikud, teoreetikud, galeristid, nagu Francis Haskell, Charles Saatchi, Rudi Fuchs, Christian Boltanski, Götz Adriani, Jean-Christophe Ammann jne. Nii vaimu- kui ka rahakotitegelased, nagu neid iseloomustas Heie Treier (1994). Neile saatis Linnap kolm küsimust: 1. Kas olete kuulnud midagi maast nimega Eesti; kui jah, siis mida? 2. Kas olete kuulnud midagi selle maa kunstist? 3. Lõpuks – kas võiksite kirjutada või faksida lause või mitu mõne sooviga eesti kunstnikele? See võib olla mistahes, aga siiras.

Kunstitegelaste portreed rippusid Ajaloo Instituudi seintel, nende all olid rohelised postkastid, kuhu külastajad võisid oma sõnumeid panna. Ruumis oli laud, kus oli võimalik kirjutada oma kiri auväärt kunstipersoonile. Linnapi väitel olevat kirju saatnud Aili Vint, Heie Treier jt (Linnap 2021). Prominentide vastuseid oli 13, seega vastamise protsent oli 26. Linnapi (2021) sõnul: „Ükski korüfee sh kunstiajaloolane ei teadnud mitte-üks-fakt (nimi, teos, jm fakt) eesti kunstist. Osadel oli nostalgia pre 1940-aasta vana Tallinna järele. Mu oma tuttav Jean-Christophe Ammann alustas kirja sellega, et „... Leedust teab ta vähe““.⁴

Reet Varblane (1995: 10) kirjutas, et seda teost võiks käsitleda kolmel tasandil: esiteks, autori positsioon; teiseks, eesti kunstimaailma reaktsioon, ja kolmandaks, eksponeeritud kunstimaailma „vägevate“ reaktsioon, kui autor saatis neile ülesvõtted oma installatsioonist ja vaatajate kirjad. Installatsioon puudutas olulisi kunstivõimu küsimusi ning oli aluseks arvukatele analüüsidele. Oma haardes ja arrogantsis oli näitus ainulaadne, uurides eesti kunsti positsiooni Euroopa kultuuri kontekstis. Autori kõrge enesehinnang väljendus ka oma tegevuse refleksioonis: „Kihvatas pähe mõte, et otse neile inimestele kirjutada on tegelikult ainuke viis tuntuks saada... Kõik need viiskümmend inimest, kes eesti kunstist mitte midagi ei tea,

⁴ „Über Litauen weiss ich wenig.“

midagi selle ütle misega juba teavad. Nad teavad, et on olemas keegi hullumeelne või aferist või geenius, kes on teinud sellise teose, kus ta neilt seda küsis.“ (Varblane 1995: 11) Autor oli avameelselt mittetagasihoidlik. Reet Varblane (1995: 11) kirjutas: „See tutvustamise akt tooks nad Autoriga võrdsele positsioonile, kuigi nende aktiivsuse ja initsiatiivsuse aste oleksid madalamad: nad võiksid kanda nimetust Kaasautorid.“ Aimatav on Linnapi motivatsioon „vägevate“ jultunud tülitamisel: „Eesti kunstniku põhiline puudus on see, et ta on passiivne, sõnaaher, väheudev – see on lausa eluohtlik!“ (Varblane 1995: 11) Linnapi neid puudusi aga ette heita ei saa.

Johannes Saar (1996: 113) kirjutas Linnapi tegevuse kohta kokkuvõtvalt: „Esitades ühiskondades peituvaid invariantseid struktuure, ärgitab ta mõne konkreetse ühiskonna latentse tõve akuutsesse faasi, paljastab selle ja paneb diagnoosi kogu vaadeldavale sootsiumile.“ Reet Varblane (1995: 13) viitas Linnapi enese määratlusele, kes pidas näitust „kontseptuaalseks pildiorganismiks“, ja osutas ka Heie Treierile, kelle arvates oli tegu sotsiaalse uurimistööga.

Nii meetodi kui ka positsiooni mõttes oli näitus eristuv, kuid sooviksin välja tuua veel ühe aspekti: osalusmõõtme. Kunstimaailma vägevate fotodele lisatud postkastid olid avatud külastajate kirjadele, vaatajatel oli võimalus kaasa teha – tegu oli osalusettepanekuga.

Hiljem, 1997. aastal tegi analoogilise osaluspostituse projekti „Jäta endast teade tulevikku“ Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse aastanäitusele rühmitus F.F.F.F.,⁵ paigutades Eesti linnade tänavatele tünnilaadsed „postkastid“, kuhu inimesed said torgata sõnumeid. Kontseptuaalseks taustaks oli annotatsioon: „Meediaruumi küllastumine. Teate kadumine analoogsete vahendite võrgus. Olu-kord, kus loodud märk ei toimigi soovitud informatsiooni kandjana. [...] Jäädvustamiseks meie olemasolu ajas, tuleb salvestada info

⁵ Kunstirühmitus F.F.F.F (Fun For Five Female) on aastatel 1996–2005 tegutsenud viie Eesti Kunstiakadeemia metallikunsti osakonna lõpetanu (Kristi Paap, Ketli Tiitsar, Berit Teeäär, Kaire Rannik ja Maria Valdma) asutatud rühmitus.

kehtivast ajast ja ruumist väljapoole.“ (F.F.F.F. 1997) Reet Varblase (1997) arvates rääkis teadmine, et venekeelseid sedeleid oli kõige rohkem, midagi olulist tolle aja ja selle kaudu ka tuleviku kohta.

Kui pöörduda tagasi Linnapi näituse juurde, siis see lõi pret-sedendi eelkõige piireületava küsitlusega ja katsega suhestuda vahetult kunstimaailma tuntud isoonidega. Tõsi küll, lähedase näitena võib tuua ka Ants Juske kureeritud „Kunsti piirid“ samal 1994. aastal, mis ründas kanoonilist loojastatust, laiendades selle ka kirjutajale-kriitikule. Kuid laiendatud said ka kunstiteoseks ole-mise piirid: see ei ole enam kunstioskustega loodud objekt, vaid näitusekorraldaja valik, mis omistab objektile kunstiteoslikkuse või kustutab selle. Linnapi „Le Top 50“ oli võimukas defineerimisakt, mille taotlus oli paigutada eesti kunstnik ja kuraator kunstimaailma prominentidega võrdsele positsioonile. See oli enda määratlemine samaväärsena.

Kuid järelduseks on ka küsitletavate ebakompetentsuse tõde-mine. Kui Eestist tollal, valdavalt internetieelsel ajastul suurt ei tea-tud, infot ei olnud kusagilt kiiresti võtta, siis ometi eeldaks vastajalt vähemasti Eesti ja Leedu erinevuse tundmist.

Linnapi projekti epiloogiks võib pidada Kaisa Eiche (2021) artiklit „//<Hello, World!>“ Linnapi samanimelisest retrospektiivist Pallase galeriis Tartus. Autor soovis korrata Linnapi eksperimenti, suutmata vastu panna kiusatusele kogeda kommunikatsiooni-protsessi kulgemist digiajastul. Ta koostas e-kirja ning saatis selle viiekümnele kunstiasutusele Jaapanis, Austraalias ja Brasiilias, kasutades Linnapi omaaegseid küsimusi. Eiche lootis saada vähe-malt kümme vastust. Kahe kuu jooksul ei vastanud keegi. Autor tõdebki, et tehnoloogiline protsess ja info kiirem käitlemine ei ole üht perifeerset mikromaailma muule maailmale kuidagi lähenda-nud. Ta püüab selgitada, et organisatsioon esindab sageli algtaseme personal, kes on esimeseks filtriiks, ning on ka võimalik, et küber-turbe programm liigitab kahtlased meilid automaatselt spämmiks. Eiche järeldab lõpuks, et kirjale vastamine polnud lihtsalt organi-satsioonile prioriteetne tegevus, millele aega kulutada. Samuti on

võimalik, et asutusse tulevad sajad kunstnike ettepanekud küll koostööks, küll näituste tegemiseks ja sedalaadi kiri võis liigituda üheks järjekordseks tunnustusejanuse kunstniku kontaktikatseks.

Mis põhjusel selline e-kiri ka vastuseta jäi, näitab see ometi midagi: laiemas plaanis info ja kontakteerumise liiasust, informatsiooniga koormatust, kitsamalt kahtlemata huvi vähesust kõikvõimalike „lähedaste Teiste“ vastu või ka piisavat hõivatust omaenda vahetu keskkonnaga.

Kui nüüd tundub, et mu järeldus on pessimistlik – Ida-Euroopa on Eesti näitel sootuks unustatud ja läänest veel kaugemale nihkunud –, siis tegelikult tahaksin teha pigem vastupidise järelduse. Selle sisu on, et idaeurooplased on omandanud subjektsuse varasemast suuremal määral, nad on lakanud olemast defineeritavad ja vaadeldavad, nad määratlevad ja otsivad oma kohta ise. Nad on võtnud võimu omaenda käekäigu üle. Enam ei piisa ähmasest heistumisest lääne peeglis. See tähendab omaenda ajaloo kirjutamist ja ise enda ajalukku kirjutamist, ise defineerivate sündmuste korraldamist. Kui tuua selge näide Eestist, siis mainiksin Katja Novitskovat, kel on õnnestunud post-internet-kunsti rahvusvahelises liikumises märgatavat rolli mängida. Kui mainida organisatsioone, siis Riia uue meediakultuuri keskus RIXC on läbi aastakümnete korraldanud uue tehnoloogia põhiseid rahvusvahelisi sündmusi, kust on käinud läbi kõik arvestatavad rahvusvahelised tipud digikunsti teooria ja praktika vallas. Näiteid võib veelgi tuua. Pigem võiks ütelda, et 1990. aastate ida-lääne kontaktiotsimised ja isegi võimumängud ei ole enam päevakorras. Ida-Euroopa ei paista enam „lähedase Teisena“, kas ametliku kuulumise tõttu Euroopa Liitu või läänega liiga sarnaseks ja seega vähem huvitavaks muutumise tõttu.

KIRJANDUS

- Alexandrian, Sarane 1995. *Surrealist Art*. London: Thames & Hudson.
- An Open Letter to the Art World 1996. – SIKSI: the Nordic Art Review 1.
- Arns, Inke 1999. *Beyond the Surfaces: Media Culture Versus Media Art or How We Learned to Love Tunnel Metaphors*. – Ost-West-Internet: elektronische Medien im Transformationsprozeß Ost- und Mitteleuropas / Media Revolution: Electronic Media in the Transformation Process of Eastern and Central Europe. Ed. Stephen Kovats. Frankfurt, New York: Campus.
- Broeckmann, Andreas; Arns, Inke 2001. *Rise and Decline of the Syndicate: the End of an Imagined Community*. <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0111/msg00077.html> (09.11.2021).
- Bryzgel, Amy 2013. *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland Since 1980*. London, New York: I.B. Tauris.
- Eiche, Kaisa 2021. „//Hello, World“. – Kunst.ee 2, 42–51.
- F.F.F.F. 1997. *Rühmituse F.F.F.F. projekt*. Kaasaaegse Kunsti Keskuse arhiiv.
- Fluxus East 2008 = Fluxus East. *Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Tallinn, <http://www.fluxus-east.eu/index.php?item=tallinn&lang=en> (09.11.2021).
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D. 2004. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- Gu, Wenda 1996. *The Cultural War*. – Flash Art International 29, 189, 102–103.
- Hain, Jüri 1987. Veel „Uue Kunsti Raamatust“ ja Theo van Doesburgist. – Kunst 69/1, 50–51.
- Haskel, Lisa 1997. *Tunnelling to Deep Europe: A Letter from my Island Home*. – Syndicate 15.08. http://medialounge.waag.org/lounge/workspace/deep_europe/DOCS/mail/0160.html (09.11.2021).
- Kulik, Irina 2008. *Oleg Kulik: Artificial Paradise*. – Antennae 8, vol. 2, 31–40.
- Kulik, Oleg 1996. *Why Have I Bitten a Man? An Open Letter from Oleg Kulik*. – ArtRiot. <https://www.artriot.art/artist.html?id=OlegKulik&ch=performance&tid=70> (09.11.2021)
- Laaban, Ilmar 1938. *Syrrealism*. – Realist 09.12.

- Linnap, Peeter 2021. Autori kirjavaetus Peeter Linnapiga, 20. mai. Kirjad autori valduses.
- Mäkelä, Tapio 1998. [net - critical discussion]. Nettime, 19.02. <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9802/msg00098.html> (09.11.2021).
- Misiano, Viktor 1996. Response to an Open Letter to the Art World. – *Flash Art International* 29, 188, 46.
- Misiano, Viktor 2005. Interpol. The Apology of Defeat. – *Moscow Art Magazin* 1. <http://moscowartmagazine.com/issue/41/article/799> (09.11.2021).
- Pejić, Bojana 1999. The Dialectic of Normality. – *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet.
- PerformEast s.s. = Performance-Art in Osteuropa (1950–1990): Geschichte und Theorie, <https://www.slav.uzh.ch/de/forschung/litwissprojekte/performance-art.html> (09.11.2021).
- Piotrowski, Piotr 2009a. In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. Transl. Anna Brzyski. London: Reaktion Books.
- Piotrowski, Piotr 2009b. Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. – *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Eds. Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum and Hubert van den Berg. Berlin: De Gruyter.
- Saar, Johannes 1996. „Rorschachi testid“ ja sotsiaaldiagnostika Peeter Linnapi kunstis. – *Teater. Muusika. Kino* 3, 107–113.
- Zabel, Igor [1997] 2002. Dialogue. – *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. Eds. Laura Hoptman, Tomáš Pospiszyl. New York: Museum of Modern Art; Cambridge (Mass.): MIT Press, 354–361.
- Treier, Heie 1994. Le Top 50. Euroopa kunstivägevate edetabel ja Eesti. – *Eesti Ekspress* 25.11.
- Varblane, Reet 1995. Kunstimaailm ja meie: Peeter Linnap, „Le Top 50“ Ajaloo Instituudi galeriis 11. nov. – 9. dets. 1994. – *Kunst* 2, 10–13.
- Varblane, Reet 1997. Interstanding 2 – kallis, lühike, tähtis näitus. – *Eesti Päevaleht* 22.10.

SUMMARY

BRIDGES AND CONFLICTS ON THE EASTERN- WESTERN ART AXIS: THE DOMESTICATION OF EASTERN EUROPE AS „CLOSE OTHER“ IN THE 1990S

The article pays attention to three episodes in understanding and accommodating Eastern Europe art to the international dialogue. I focus on the reciprocal approaches between West- and East- European artists and theoreticians to seek mutual understanding which sometimes resulted in conflicts. In the first case I follow the disintegration of the Syndicate mailing list and emergence of the new Spectre list. The second case is dedicated to the conflict at the exhibition “Interpol – a global network from Stockholm and Moscow“ in Stockholm in 1996.

The third discussion is based on Peeter Linnap’s exhibition “Le Top 50“ (1994) in Tallinn, where organizers tried to make connections with the prominent authorities of the art world. As an addition to the last case I discuss a similar experiment by Kaisa Eiche in 2021, who got even less response than Linnap earlier. This assures that East Europe cannot be treated as „close Other“. It is not different and is „not-other“, it belongs to Europe by its formal status and is included culturally as well.

East Europeans have maintained subjectivity, but they cease to be defined externally. They are taking power positions over their works: they are not seeking approval from the western mirror. However, it also illustrates the paradox of digital communication, because of the abundance of information and filters of communication, the reciprocal building of bridges is still fraught with complexity.

Keywords: „close Other“, conflicts, art dialogue, transnationality, translocality, horizontal and vertical art history, Eastern Europe