

Ilmunud Ehituskunst. Estonian Architectural Review, nr 43/44, 2005, lk 56–70.

Dissonantne pärand ja turistlik pilk: Tallinna vanalinna restaureerimisest ja (kinematograafilistest) representatsioonidest

“Viimne reliikvia”, “Don Juan Tallinnas”, “Vana Tooma” öölamp – need ja hulk teisi tekste ja esemeid kehastavad paljude jaoks nüüd, postsovetlikul ja kergelt nõukogude-nostalgilisel ajal, *par excellence* “suure sotsialistliku mineviku” absurdimaigulist ning tragikoomilist situatsiooni. Tõepoolest, nn. vanalinnamood, mis 1960. aastate keskpaigast alates levis torimiliselt massimeediasse ja -teadvusse, rulludes trendika kujundistu võimsa moelainena populaarkultuuri avarale areenile, pakub huvitava ja tähendusliku sissevaate toona Nõukogude Eesti kultuuriruumis valitsenud mentaliteeti. Lisaks sellele annab vanalinna-representatsioonide uurimine ka võimaluse dekonstrueerida siiani heroilist imagot kandva muinsuskaitse kui esmajoones rahvusliku vastupanu tugipunkti müüti.

Dissonantne pärand: muinsuskaitselisi perspektiive

1944. aasta märtsikuine pommirahe oli vastsele sotsialistlikule vabariigile pärandanud üpris mittekaubandusliku välimusega vanalinna, jättes varemetesse kokku umbes kümnendiku müürisiseseest hoonestusest. Sõjakahjustuste likvideerimine vanalinnas aktualiseeris küllalt jõuliselt mälestiste restaureerimise ja nn. dissonantse pärandi¹ probleemi, tõstatades üksiti muinsuskaitse teoreetilise ja praktilise määratlemise vajaduse.

Õieti polnud selline kohandamine ju nõukogude süsteemis sugugi uus nähe: revolutsioonijärgne Venemaa oli seisnud üsna sarnase dilemma ees. Retoorilisel, aga ka seadusandlikul ja institutsionaalsel tasandil oli ammugi sätestatud viis, kuidas ajaloolise pärandi materiaalsed kandjad uue sotsialistliku kultuuristruktuuriga ühildada ning riigi huvides funktsioneerima panna. Lihtsustatult öeldes võttis selle kokku pragmaatiline dogma “vormilt rahvuslik, sisult sotsialistlik”, mis legitimeeris Nõukogude võimu

¹ Vt. E. Tunbridge, G. J. Ashworth, *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester et al.: John Wiley & Sons, 1995, lk. 138.

taotluse integreerida sovetlikku kultuurimudelisse kõigi liiduvabariikide mitmenäoline kunstipärand (tõsi küll, sageli kulges see võrdlemisi suurte raskustega) ning aidata seega kaasa uue ühtsuse, internatsionaalse *homo soveticuse* mentaalse palge loomisele. Just see interpretatsioonivõimalus andis muinsuskaitsevaldkonnale keskvõimude silmis legaalsuse. Teisalt aga andis sellesama loosungi elastsus muinsuskaitsele ambivalentsi, pakkudes alistatud kogukonnale võimaluse sovetliku retoorika kilbi varjus tegelda kohaliku ajaloo uurimisega. Muinsuskaitse sfäär hõlmas teatud suhtumisi ja sentimente, mis manifesteerisid ja kinnitasid kohalikku rahvuslikku identiteeti, kohamälu ja kultuurilist jätkuvust, vastandudes vallutajate toodud ja pealesurutud identiteedi- ja kultuurimudelile. Lisaks kannustas kasvavat muinsushuvi kahtlemata ka Tallinna arhitektuurses keskkonnas üha süvenev lõhe: ühelt poolt aina tempokamalt kerkivad ja igavalt unifitseeritud elumaastikke loovad modernistlikud paneelmagalad, mis üksiti peegeldasid rangelt reguleeritud ühiskonna monotoonsust, teisalt aga vanalinna võluvalt pitoreskne, korrapäratu ja teatud juhuslikkuse muljet sugereeriv ning seega ehk isegi näilise vabaduse illusioone kandev miljöö. Vastupanu rahvusliku/kultuurilise identiteedi sätestamise vormis toimis seega teatud mõttes süsteemisiseselt või, kasutades Michel Foucault' mõttekäiku: võimuaktiga kaasnes ka võimalus vastupanuks.²

Nii nagu 19. sajandil ühes rahvusriikide tärkamisega sündinud muinsuskaitseideoloogiast võeti Nõukogude kontekstis üle ajaloolise arhitektuuri- ja kunstimonumentide najal ühtse identiteedi loomise idee,³ päriti samast – eelkõige maalikunstniku ja kunstiteadlase Igor Grabari kirjutiste vahendusel⁴ – ka nõukogude restaureerimispraktika alused, mis toetusid range teaduslikkuse kontseptsioonile. Üldjuhul tähendas see hoonete autentse, s.t. algse kuju taastamist ning kõigi hilisemate kihistuste kõrvaldamist, ideaalse sünnihetke juurde naasmist,⁵ mis sageli oli küll pigem spekulatiivne fiktsioon.

² Vt. nt. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Penguin Books, 1991, lk. 27.

³ Vt. nt. David Lowenthal, *Identity, Heritage and History*. – *Commemorations: The Politics of National Identity*. Ed. John R. Gillis. Princeton: Princeton University Press, 1994, lk. 45; G. J. Ashworth, J. E. Tunbridge, *The Tourist-Historic City: Retrospect and Prospect of Managing the Heritage City*. Amsterdam et al.: Pergamon, 2000, lk. 18–20. Vt. ka Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, History, Theory*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001, lk. 43–57.

⁴ Vt. nt. Igor Grabar, *The Restoration of Russian Architectural Monuments*. – *American Slavic and East European Review* 1945, vol. 4, nr. 1/2, lk. 182–184.

⁵ Kurt W. Forster, *Monument/Memory and the Mortality of Architecture*. – *Oppositions* 1982, nr. 25, lk. 9.

Teadusliku restaureerimise “nullpunktiks” oli keskaega, ehk konkreetsemalt gootikat, üsna vaevatu adapteerida. Ühelt poolt oli abiks ajalise distantse kaugus, mis võimaldas sümbolsete koodidega hõlpsamalt manipuleerida. Teisalt sobitus keskaja ehituskunsti anonüümsus hästi leninliku teesiga “kunst kuulub rahvale”, mis võimaldas selle lülitada sotsialistliku egalitaarsuse narratiivi. Samuti puudus Eestis pealtnäha vajadus rahvusliku identiteedi tasalülitamiseks, sest eestlased polnud keskaega veel enne nõukogude perioodi jõudnud oma kollektiivses mälus “monumentaliseerida”. Iseasi on muidugi see, et paradoksaalsel kombel toimus paralleelselt keskaegse ehituskunsti “sovetiseerimisega” ka risti vastupidine protsess: kohalikud avastasid vanalinna kui taktikalise vahendi nõukogulikule importkultuurile vastandumiseks.

1947. ja 1964. aastal koostatud arhitektuurimälestiste nimekirjadest ilmneb, et vanalinnas kaitse alla võetud objektidest pärines tõepoolest suurem osa 13.–15. sajandist. Vahest on see ainult juhuslik kokkulangevus, kuid neid nimekirju Tallinnast vändatud vaatefilmide ning fotoalbumite objektimenüüga võrreldes tundub kohati, et “inimesed kaameratega” on vanalinna ülesvõtmisel mälestiste loendeid teatmikuna kasutanud. Nii on lõputult albumeis ja vaatefilmides reprodutseeritud endise Scheeli panga kaitsealust portaali (Suur-Karja 1), Suurgildi (Pikk 17) ja Mustpeade vennaskonna maja (Pikk 24–26) fassaade, Kolme Õde (Pikk 71), Saia käigu pisikest kauplusehoonet (Saia käik 4) jne. Seda kõike loomulikult kõrvuti linnamaastikul peamiste maamärkidena kõrguvate kirikute, vanalinna “naba” Raekoja platsi ning linnamüüri ja selle arvukate tornidega (eriti aga Pikk Hermann kui võimas visuaalne kujund nõukogude võimu triumfist, aga ka Paks Margareeta ja Kiek in de Kök, mis samuti eraldi esile tõstetuna 1947. aasta nimekirjas figureerivad). Mõistagi olid vanalinna kujundistu representeerimise teatud stambid kujunenud juba nii tsaari- kui sõdadevahelisel Eesti vabariigi ajal,⁶ kuid siiski tundub, et Teise maailmasõja järgsel restaureerimistegevusel, mida “rahva ideoloogilise kasvatustöö” huvides (aga kahtlemata ka kohaliku identiteedi ja kohamälu säilitamise

⁶ Vt. Pille Epner, Tsaariaeg. – Kahemõõtmelised majad. Arhitektuurifoto Eestis 1860. aastatest tänapäevani. Koost. Pille Epner, Linna Jänes. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2002, lk. 7–27; Pille Epner, Eesti aeg. – Kahemõõtmelised majad, lk. 29–45; Riin Magnus, Theodor Lutsu Eesti ülevaatefilmid 1920.–1930. aastate kohameelsuse taustal. Proseminaritöö. Tartu Ülikooli semiootika osakond, 2002. Käsikiri autori valduses.

alltekstiga) pressis laialdaselt kajastati, oli oma mõju vanalinna fotograafilise ja kinematograafilise jäädvustamise kaanonitele. Nagu näha, piirduti limiteeritud ressursside tõttu linnaruumis “üldrahvalikult populaarsete”,⁷ eriti mõjukalt silmapaistvate mahukamate üksikobjektidega, esialgu isegi vaid nende fassaadidega ja/või sõja valusate ning kiiret minemapühkimist nõudvate “mälestuste” likvideerimisega.⁸ Neile nn. pärlobjectidele keskendumine tekitas massiteadvuses “fassaadikultuse” või “fassaaditsemistendentsi”, nagu seda nimetas Leo Gens.⁹ Ajalooline pärand killustati argielust isoleeritud museaalseteks eksponaatideks, tunnistades nõnda strateegiast, mida nõukogude süsteem kasutas ühe võimaliku viisina mälestiste ebasobivatest konnotatsioonidest vabanemiseks. “Museumiseerimine” oli nõukogude süsteemis dissonantse pärandi probleemiga tegelemiseks laialt levinud võtte ning tähendas mälestiste kohtlemist “huvitavate esteetiliste objektidena”, millel puuduvad “poliitlised või sotsiaalsed konnotatsioonid”¹⁰. Kontrollimatud argise ruumi kasutamise praktikad, mis Michel de Certeau järgi omavad taktikalist jõudu domineeriva võimu strateegiliste positsioonide kõigutamiseks,¹¹ asendati tardunud museaalse ekspositsiooniga, ehedad reaktsioonid, mälestused ja kogemused summutati – seega pärand dehistoriseeriti.

Vanalinna arhitektuuripärandile uue funktsiooni leidmise taotlus realiseerus peamiselt kultuuri- ja meelelahutusasutuste kujul,¹² mis küll muidugimõista teenindas eeskätt kohalikke elanikke, kuid oli samas selgelt orienteeritud turistide silmis Tallinna kui potentsiaalse sihtpunkti apetiitsuse tõstmisele. See demonstreerib vanalinna lülitamist Nõukogude välismajanduse mehhanismidesse turismitootena, mis tõi sisse rahvusvahelises majanduses osalemiseks hädavajalikku välisvaluutat. Õieti oli turism 1960. aastate lõpust ja 1970. aastate algusest alates valuuta hankimiseks asendamatu

⁷ Villem Raam, Ehitismälestiste hooldamisest Eestis. – Ehitus ja Arhitektuur 1962, nr. 4, lk. 29.

⁸ Vt. nt. Rasmus Kangroopool, Vanalinna uuestisünd. – Sirp ja Vasar 23. IX 1960; Ü. Puustak, 30 aastat ehitismälestiste restaureerimist Eesti NSV-s. – Ehitus ja Arhitektuur 1982, nr. 2, lk. 3.

⁹ Leo Gens, Vana Tallinn ja selle uurijad. – Sirp ja Vasar 26. VIII 1966.

¹⁰ J. E. Tunbridge, G. J. Ashworth, Dissonant Heritage, lk. 48.

¹¹ Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1988, lk. xix, 29–30, 32, 35–39.

¹² Vt. pikemalt Eva Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.–1970. aastail. Magistritöö. Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk. 19–24.

allikas ning kogu süsteemi ülalhoidmise seisukohalt möödapääsmatu nähtus.¹³

Turismitööstuse tähtsuse enneolematu tõusu välismaailma ja -külaliste suhtes muidu paranoiliselt ettevaatlikus Nõukogude Liidus tingis üha kasvav valuutavõlg Lääne finantsinstitutsioonide ees, mis oli võetud Lääne tehnoloogiate sisseostmiseks ning pidi tagasi makstama nende tehnoloogiate baasil saadud toodangu tuludest, mida aga teha ei suudetud.¹⁴ Kõrvuti Volgogradi, Novgorodi, Kalinini, Zagorski, Suzdali, Jaroslavli, Kiievi, Lvovi, Užgorodi, Riia, Vilniuse, Minski, Taškendi, Alma-Ata, Buhhaara, Samarkandi, Tbilisi, Jerevani jpt. linnadega lülitati ka Tallinn nende atraktsioonide ketti, mida Inturist välituristidele turustas.¹⁵ Siin peitub osaliselt ka põhjus, miks leidub Tallinna vanalinnast kui siinsest põhilisest turismiobjektist alates 1960. aastate teisest poolest erakordselt palju kinematograafilist materjali. Ühtlasi seletab see ka, miks kujunes sel ajavahemikul koguni muinsuskaitstajate-restauraatorite leeris arusaam vanalinnast kui teatud mõttes “turistilõksust”, mis pealtnäha käib vastu kohalike huvide eest seismisele.

Ühelt poolt oli turisminduse argument kindlasti lisakilp, mille varjus tegeldi ajaloolise keskkonna säilimise, kohamälu jätkumise ning kohaliku kultuurilise järjepidevuse hoidmise nimel.¹⁶ Muuhulgas võimaldas see edasi kesta ja areneda siinsel kunsti- ja arhitektuuriajalookirjutusel, sest suur osa Teadusliku Restaureerimise Töökoja teadlaste uurimistööst jõudis pikka aega trükki peamiselt “populaarteaduslike, turistidele määratud

¹³ Tallinna kasvavat tähtsust turismiatraktsioonina kinnitavad toonase Turismibüroo andmed, mille järgi külastas Tallinna 1963. aastal 124 000 siseturisti ja 900 välituristi, 1964. aastal 135 000 siseturisti ja 1 100 välituristi, 1965. aastal 190 000 siseturisti ja 10 000 välituristi, 1966. aastal 200 000 siseturisti ja 22 000 välituristi. Need arvud kajastavad Turismibüroos registreeritud külastajaid, koos mitteregistreeritutelega on oletatud, et 1966. aasta suvel käis Tallinnas umbes 350 000 turisti (peaaegu niisama suur oli toona Tallinna elanike arv). Tsit. Eva Hirvesoo, Mõnda Tallinna vanalinna tulevikust. – Sirp ja Vasar 23. XII 1966.

¹⁴ Derek R. Hall, *Tourism and Economic Development in Eastern Europe and the Soviet Union*. London: Belhaven Press; New York, Toronto: Halsted Press, 1991, lk. 81.

¹⁵ Derek R. Hall, *Tourism and Economic Development in Eastern Europe and the Soviet Union*, lk. 37.

¹⁶ Vt. turismi mainivaid artikleid: Rein Zobel, Uut Tallinna vanalinna restaureerimises. – Sirp ja Vasar 18. IX 1959; Villem Raam, Ajame juttu sellest, kuidas vana Tallinn ootab suviseid pidupäevi [Intervjuu Villem Raamiga]. – Nõukogude Naine 1960, nr. 4, lk. 31; Paul Härmsen, Kas linna senter või muuseum? – Rahva Hääl 30. VIII 1963; Mart Port, Vanad purjed ja uued tuuled ehk mis saab siis, kui kümne vürtspoe kokkuehitamisega ühte kaubamaja ei saa... – Sirp ja Vasar 3. II 1967; Asta Plaks, Ajalooliste linnade rekonstrueerimine teaduslikul alusel. – Sirp ja Vasar 16. VI 1967; V. Saks, E. Sedman, Rõõmuks turistidele ja ka meile endile. RH intervjuu. – Rahva Hääl 19. V 1967; Fredi Tomps, Arhitektuuriminevik elustub. Intervjuu. – Rahva Hääl 14. XII 1967; Dmitri Bruns, Mõningaid mõtteid Tallinna uue keskuse kujundamisest. – Sirp ja Vasar 16. X 1970; Fredi Tomps, Arhitektuurimälestiste kaitsest Eesti NSV-s. – Ehitus ja Arhitektuur 1970, nr. 3, lk. 14 jne.

brošüüride sildi all”¹⁷. Nende, aga ka “Sirbi ja Vasara” külgedel avaldatud arvukate artiklite kaudu omandas selles teadussfääris mõeldu ja öeldu kahtlemata ühiskonnas tugeva kõlapinna (ja lõpuks ka poliitilise jõu), mõjudes laiemal kultuuriväljal mitmesuguseid uusi tekste inspireeriva allikana ning mängides usutavasti üsna kaalukat rolli vanalinna (visuaalse) imagoloogia konstrueerimisel massiteadvuses. Nii avati üks ajalukku, imaginaarsesse ja mõnevõrra eskapistlikkugi ruumi, luues raudse eesriide taha lõksu jäänuile virtuaalse võimaluse “reisimiseks” ihaldatud Läänemaailma. Sissesõitvad välituristid olid aga reaalne aken Euroopasse, oodatud väliskontaktide kandjad ja loojad, potentsiaalsed või tegelikud sõnumitoojad ja -viijad. Majanduslikus mõttes töötas suurem hulk huvireisijaid käegakatsutavat kasu ka vanalinna jaoks, suurendades restaureerimistöodeks eraldatavate vahendite hulka ning tähendades seega üha laienevat korrastatud objektide ringi ja üldise heakorra taseme tõusu.

Teisalt panustas vanalinna (välis)turistide poole pööratud pitoreskne fassaad ning neile seal valikuliselt eksponeeritud “nõukogude argielu ja rahvuslik meelelahutus” Nõukogude impeeriumi progressiivsuse potjomkinlikku kuvandisse, propageerides nõukogude elu õnnelikkust nii siin- kui sealpool punast piirjoont. Tabavalt on seda efekti kirjeldanud alati ilmekas Mart Port: “...turiste paelub südalinna kummaline, ebaharilik mastaap, imekitsaste tänavate ja pisikeste ruumide surutises kulgeva kaasaegse elu omapärane vitaalsus, millele siin-seal on fooniks keskaegne hoonestus. Mitmed külalised on väitnud, et esimesel kokkupuutel tekkis neil tunne, nagu oleksid nad ootamatult sattunud mingi võõra teatri tohutule lavale tundmatute tegelaste keskele harjumatus lavastuses – uskumatult tõepäraste ja kapitaalsete dekoratsioonidega.”¹⁸ Teater see ju oligi, sest kulissidetagune räämas õuede ja lagunened korterite lohutu eksistents loomulikult turismimarsruuti ei kuulunud. Seejuures oli klanitud fassaadide ja stiliseeritud “teemakeskkondade” mõju oluline ka siseturiste (ning isegi kohalikke) silmas pidades, sest neis peegelduv nõukogude elu edumeelsuse ja pideva arengu (*pro* läänestumise) lumm pidi osavalt tähelepanu kõrvale tõmbama sotsialistliku ühiskonna

¹⁷ Leo Gens, Vana Tallinn ja selle uurijad. Leo Gensi sõnul ilmusid “peaaegu eranditult kõik ajaloolist arhitektuuri, tarbe- ja kujutatavat kunsti käsitlevad teosed ... turismijuhtide ja populaarteaduslike brošüüradena.” (Samas.)

¹⁸ Mart Port, Vanad purjed ja uued tuuled ehk mis saab siis, kui kümne vürtspoe kokkuehitamisega ühte kaubamaja ei saa... – Sirp ja Vasar 3. II 1967.

olmelistelt vajakajäämistelt (aga kohalike jaoks kindlasti ka ebaõiglase okupatsiooni faktilt), demonstreerima “nõukogude rahvaste sõbraliku pere” atraktiivset kultuurilist mitmekülgust ning seega aitama sugereerida tahet lõimida oma minapilti ametlikus propagandas konstrueeritud “tõelise soveedi” identiteet.

Turistlik pilk: vanalinn vaatefilmides

Tallinna vanalinna jõuline esiletõus täisverelise turismiatraktsioonina on niisiis 1960. ja 1970. aastasse dateeritav nähe, millega kaasnes vanalinnakujundistu plahvatuslik levik fotoalbumeis, vaate-, kontsert- ja mängufilmides, aga ka näiteks tarbegräafikas (muuhulgas kasutati gooti šrifti raamatu- ja pakendigraafika kõrval isegi sotsialistliku võistluse tabelite kujunduses¹⁹) ja tööstusdisainis (krestomaatiline näide on loomulikult Bruno Vesterbergi gaasilaterna vormist inspireeritud “Vana Tooma” öölamp, mis omandas kultuseseme staatuse ning oli peaaegu kohustuslik kodukujunduselement). See massimeedias ringlev visuaalia ümbritses vanalinna kui turismitoote “reklaamikihtidega”, mis omistasid ajaloolisele pärandile lisaks varasematele kultusväärtustele ka turuväärtuse,²⁰ seirates seda nn. turistliku pilguga (*tourist gaze*). Turismisotsioloog John Urry vermitud mõiste “turistlik pilk”²¹ pole seotud üksnes huvireisija uudishimuliku silmitsusega, vaid on (eelkõige tänu fenomenoloogilistele teooriale) saanud teatud universaalse tajuviisi tähistajaks, mis paljude meelest on kujunenud 20. sajandi teisel ja eriti lõpupoolel domineerivaks keskkonnaga suhestumise moeks²², märkides muuhulgas kommertslikult motiveeritud, argipraktikatest irrutatud, hierarhiseeritud ja esemestatud maastikuvaadet.

Eesti NSV-s vändatud Tallinna vanalinna representeerivad vaatefilmid jagunevad mitmesse üsna eripalgelisse rühma. Esiteks toodeti terve nõukogude aja vältel regulaarselt kogu vabariiki tutvustavaid “audiovisuaalseid vaatealbumeid”, mille

¹⁹ Mart Kalm, Eesti 20. sajandi arhitektuur. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus, 2001, lk. 427.

²⁰ Peeter Linnap, Pictorial Estonia. – Koht ja paik / Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III. Eesti Kunstiakadeemia toimetised 14. Toim. Virve Sarapik, Kadri Tüür. Tallinn, 2003, lk. 436.

²¹ John Urry, The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies. London: Sage, 1990.

²² Vt. nt. John Urry, The Tourist Gaze, lk. 82. Vt. pikemalt Eva Näripea, Turistlik eskapism ja sümfoniilised variatsioonid: Tallinna vanalinn vaatefilmides 1960.–1970. aastail. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2005, nr. 2. Ilmumas.

struktuur, objektimenüü ning isegi pealkirjad kattusid paljuski paralleelselt publitseeritud trükiformaadis analoogidega ning milles Tallinna vanalinn moodustab vaid ühe osa. Need kõnelesid varjamatult propagandistlikul toonil stalinistlikku kujundi- ja vormikeelt ning toetusid esmajoones sentimentaalsele ja pseudoetnograafilisele imagoloogiale (sotsrealistlikus võtmes lahendatud looduspiltidest ja põllumundus-kalandusmisanstseenidest tiitrite “gootiliku” kirjastiilini). Üldjoontes koorub 1946. aastal valminud “Nõukogude Eestist” ka edaspidi samalaadsetes ning sageli ka samanimelistes vaatefilmides²³ ja -albumites lõputult korduv temaatiline kompositsioon: lisaks Tallinna vanalinnale eksponeeritakse sissejuhatuseks heroilis-maalilisi maastikke, merepilte ning kaadreid pankrannikust, seejärel üha laienevaid uuselamulaamu ning kesklinna kerkivaid modernistlikke hooneid; järgnevad lõigud mitmesugustest tööstus-, tootmis- ja põllumajandusharudest (rõhuga töö mehhaniseerimisel ning teaduse ja tehnika “võidukäigul”) ning stereotüüpselt temaatilised kaadrid teistest linnadest (Tartu ja ülikool ning tudengid, enamasti lõpuaktusel, aga ka auditooriumeis ning laboreis; Pärnu kui kuurortlinn ühes sanatooriumide ning rannaga; Narva kindlused; vahel ka Lõuna-Eesti ja Saaremaa väikelinnad ning maastikud). Need ringvaated lõppevad pea eranditult kaadritega laulupeost (vahel lisandub sellele ka Rocca-al-Mare vabaõhumuuseum rahvariietes pillimeeste ning tantsijatega), mis esindavad kohustuslikku etnograafilist elementi, ning õhukaadritega maastikest ja/või merelt filmitud Tallinna siluetist. Oluline on seegi, et kollektiivset loomisviisi rõhutades kajastub tiitrites sageli vaid võttegrupi nimekiri ning režissööri ja operaatorit eraldi esile tõstetud pole, kuigi asjatundja suudab tõenäoliselt nad niigi identifitseerida.

Teiseks valmis rida filme Tallinna ainetel, milles vanalinn moodustab nõukogudeaegse uuslinna ning töö(stuse), hariduse ja ajaviite representatsioonide kõrval vaid ühe, kuigi sageli mahuliselt ülekaalukama osa (nt. “Tallinn” (1962, rež. Vladimir Parvel, Eduard Eljas), “Pilk Tallinna” (1964, rež. Veljo Käsper), “Parem üks kord näha” (1980, rež.

²³ “Eesti NSV” (1966), “Suveniir Eestist” (1967, nn. stendifilm, üks neist kümneminutilistest filmidest, mis vändati Moskva rahvamajanduse näitusel eksponeerimise tarbeks; vt. Eesti Riigiarhiiv (ERA), f. R-1707, n. 1, s. 985, l. 41–43), “Tere Eesti!” (1969), “Eesti NSV” (1971, üks variant värviline ja kaheosaline, teine, mille võtted ja struktuur kattuvad esimesega, must-valge) ja “Nõukogude Eesti” (1972, 1973, 1976, 1979, 1981). Neid vaatefilme ei tohi segi ajada sama pealkirja all perioodiliselt (12–24 korda aastas) toodetud kinoringvaadetega.

Semjon Školnikov). Paljud neist vändati Tallinnfilmis tellimustööna enamasti välismaal levitamise tarbeks; eriti on see tendents täheldatav 1960. aastate lõpul ning alates 1970. aastate teisest poolest, mil hakati aegsasti valmistuma 1980. aasta Moskva olümpiamängudeks. Need enamjaolt keskpärase vormikeele ja trafaretse struktuuriga ning mõningatel juhtudel ka stuudio kunstinõukogu arvates madalatasemelised, ilmselgelt kommertslikud vaatefilmid pälvisid siiski valdavalt kõrge tasustamiskategooria, tunnistades nii nõukogude kinosüsteemis vahavast formaalsusest.

Kolmandaks valmis rida ainuüksi Tallinna vanalinnale või koguni vaid selle teatud piirkondadele/objektidele keskenduvaid vaatefilme. Nende hulka kuulub tüüpiliselt turistliku näitena Semjon Školnikovi “Vana Tallinna katuste kohal” (1978), “film korstnapühkijatest ja vana Tallinna omapärast”, mis läheneb vanalinnale “iseloomuliku” elukutse, põhimõtteliselt ju argipraktika kaudu, kuid rajaneb samuti trafaretsel kujundi- ja vormikeelele (kõrgeid vaatenurki linnale põhjendab siin korstnapühkija tööpetsiifika) ning kasutab tavapäraselt “hommikust õhtuni” ajaskeemi. Üksnes vanalinnale keskenduvatest vaatefilmidest on ehk märkimisväärseim ja erilisim “Tallinna saladused” (1967, rež. Ülo Tambek), mille eksperimentaalne keel järgib turistliku formaadi asemel 1920. aastail sündinud ja õitsenud nn. linnasümfoonia žanri tunnusjooni.²⁴

Kõik ülalnimetatud linateosed kuuluvad Tallinnfilmi toodangu hulka, ent 1970. aastate teisel poolel valmis ka Eesti Telefilmis rida vanalinnale keskenduvaid vaatefilme. “Foorum” (1976, rež. Peeter Urbla) rõhutab linnaruumi ajaliste kihistuste dialoogi, ühendab kohaliku suhteliselt tundliku ajaloo- ja ruumitunnetuse turistlikuma motiivistikuga, lavastades väikesi vinjette nii dokumenteeritud kui ka kujuteldavatest minevikustseenidest (“keegi isik sai Raekoja taga haavata”, raehärrade koosolek (kaasaja kultuuritegelaste kehastuses: nt. Hardi Tiidus ja Heinz Valk), häbiposti legend jne.), mis aga ei realiseeru illusoorseks “reaalsuseks”, vaid põimuvad mänguliselt kaasaja olustikuga. Pärlobjectide eksponeerimise asemel keskendutakse sageli pigem argistele

²⁴ Lisaks “Tallinna saladustele” võib kohalike “linnasümfooniadena” tõlgendada ka 1966. aastal valminud “Pikka tänavat” (rež. ja op. Hans Roosipuu, sts. Lennart Meri) ning 1967. aastal vändatud fotofilmi “Tallinna mosaiik” (fotod rühmituselt STODOM, rež. ja sts. Andrei Dobrovolski). Vt. pikemalt Eva Näripea, Turistlik eskapism ja sümfoonilised variatsioonid: Tallinna vanalinn vaatefilmides 1960.–1970. aastail. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2005, nr. 2. Ilmumas.

pisitoimetustele (leivaauto, kingsepp, juuksur, hoiukassa jne.); antakse mõista, et ajaloo-, kunsti- ja arhitektuurimälestistel on oma koht, tähendus ja funktsioon ka nüüdisaja kontekstis. Kõrg- ja massikultuuril, olnud ja olevikul antakse ruumi eksisteerida kõrvuti ja omavahel põimudes, luues aktiivse kommunikatsiooni õhkkonna, millele viitab ka filmi antiigileksikast laenatud pealkiri. Tiina Mägi vändatud “Elu ja aeg kivis, puus, metallis” (1978) on aga “sissepõlge Tallinna vanalinna tänavatele ja õuedesse”, mis vastandab vanalinna pisimategi detailideni ulatuva unikaalsuse masstoodangu igavale ja hingetule uniformsusele, sisaldades seega latentset kriitikat kontrollimatult vohavate “mägede” ebardliku keskkonna aadressil. Lähenemine linnaruumile on pigem muinsuskaitselik kui turistlik, kuigi üsna ohtralt eksponeeritakse ka kohustuslikke vaatamisväärsusi, kasutades sageli rakurssfotost pärit ja juba ammuilma banaalselt dekoratiivseks muutunud järsku kaameranurka. Samas tunnistab detailide lähivaatlus vanalinna põhjalikult tundvast ja seda siiralt hindavast vaatelehest, olles suunatud John Urry mõistes “romantilisele turististile”, kes eelistab paiga väärtusi avastada üksinduses, hoiab eemale kärarikastest turismimarsruutidest, süüvides antikvaari imetlusega ajaloolise pärandi aeraatilisse olemusse, ning keda seega iseloomustab teatud elitaarsus ja kogukas kultuurikapital.²⁵ Ühtlasi juhatab “Elu ja aeg...” sisse terve seeria filme Tiina Mägi initsiatiivil 1975. aasta sügisel loodud “Kodulinna”-liikumisest, millele eelnes samanimeline saatesari Eesti Televisioonis²⁶ ning mis tutvustavad 1980. aastate lävel sootuks uue ning juba üsna selgelt politiseeritud vanalinnakujutuse liini. Tõsi, siingi õõnestatakse süsteemi jalgealust tema enese poolt heaks kiidetud praktikate ja retoorika varjus (noorte töökasvatus, kollektiivne vastutus, kriitika hoolimatu “väikekodanluse” aadressil), kuid retrospektiivselt tundub, et sel käputäie aktivistide algatatud ettevõtmisel oli oma mõju 1980. aastatel murranguliste poliitiliste sündmusteni viinud muinsuskaitseliikumisele, vähemalt teatud probleemide teadvustamise tasandil. Tiina Mägi käe all valmisid Eesti Telefilmis muuhulgas otseselt “Kodulinna” noorteaktsiooni käsitlev “Kodulinn” (1979), aga ka välise turistliku klantsi ja vaid kohalikele mõeldud fassaadidetaguse trööstitult laokile jäetud keskkonna karjuva vastuolu kui nõukogude süsteemi äärmise silmakirjalikkuse musternäite teemal teravalt polemiseeriv (“Ja nii elabki meie suur ja

²⁵ Vt. John Urry, *The Tourist Gaze*, lk. 86; John Urry, *The Tourist Gaze “Revisited”*. – *American Behavioral Scientist* 1992, Vol. 36, nr. 2, lk. 184.

²⁶ Vt. nt. V. Lindström, *Minu linn, meie kodulinn*. – *Rahva Häääl* 15. I 1976.

ilus linn oma kahe näoga elu,” teatab diktoritekst) ja vanalinna kollektiivse mälu pesana nägev “Aga kus me täna mängime?” (1982) ning kokkuvõte 27. VI–3. VII 1983 peetud esimestest vanalinnapäevadest, “Vigursõit vanalinnas” (1983), mis presenteerib linnaruumi karnevali-laadses mitmekihilisuses, kus nii argitoimetused kui ka turistlik kohakaemus annavad teed selles kontekstis tavapäraest erinevatele tegevustele (rattasõit ja teatejooks, “mägironimine” linnamüüridel ning takistussõit ruladel; kriidijoonistuste võistlus ja kunstilaat; näitemäng Tornide väljakul ja Pirita kloostri, tsirkus toonase 1. Keskkooli õuel ning koorilaul Snelli tiigi ääres). Nii Tiina Mägi “Kodulinn” kui ka Tallinnfilmis vändatud “Kodulinna head vaimud” (1983, rež. Leida Laius)²⁷, ent samuti Heini Drui “Elu vanas linnas” (1985, Tallinnfilm)²⁸ keskenduvad nn. rohujuuretasandilt tulevale algatusele vanalinna keskkonna väärtustamisel, kritiseerides ühtlasi ametlikku arhitektuuri- ja ruumipoliitikat, mis suhtub vanalinna “Potjomkini küla” printsiibil, genereerib ühiskonnas “sotsialistliku ühiskatla” mentaliteedi kaudu fundamentaalset ükskõiksust ümbritseva suhtes ning ei näe ega plaani reaalseid alternatiive “mägede” standardiseeritud elukeskkonnale. Jaak Lõhmuse Eesti Telefilmis toodetud lühifilm “Lünk” (1988) naaseb vanalinna keskkondliku dualismi juurde veelgi kriitilisemas võtmes, vastandades räämas hoovide ja kõrvaltänavate trööstituse kogu selle värvilises halastamatuses pilti saatva heliriba turismigiidide mitmekeelsele trafaretsele infovoolule. Ruumi moonutav lainurkobjektiiv, subjektiivsust sugereeriv käsikaamera ning madalad võttenurgad manavad esile linnakaemuse, milles avaldub kohaliku identiteedi allasurutuse äng; pessimismi lisab ka enamasti melanhoolne helitaust. Kollektiivse lootusetuse paine avaldub eriti reljeefselt kaadris, kus kaamera suumib määrdunud majaseinale kritseldatud kriidigraffitile “No Future”.

On üsna ilmne, et muinsuskaitse ning turismitööstus moodustasid vanalinnas tugevalt sümbiootilise koosluse, mis võimaldas üksteiselt teatavat tuge saades kõrvuti eksisteerida rahvuslikul sentimendil ja Nõukogude Liidu internatsionaalsel kultuuriparadigmil, kultiveerides ühtaegu nii kohalikku kui ka sovetlikku identiteeti ning andes seega ühelt

²⁷ Vt. Kärt Hellerma, Kodulinn mitme kandi pealt. – Teater. Muusika. Kino 1983, nr. 11, lk. 62–63; Toivo Kreek, “Kodulinlased” ekraanil. – Sirp ja Vasar 23. XII 1983.

²⁸ Vt. Hendrik Lindepuu, Inimlikumat keskkonda otsimas. – Teater. Muusika. Kino 1986, nr. 8, lk. 59–61.

poolt tunnistust vanalinnast kui lõimumise ja kohandumise areenist, teisalt aga ka kui ambivalentseid tähendusi loovast ning vastakaid lugemisvõimalusi pakkuvast tekstikogumist. Pärandi ja majanduse kasumlik ühendamine turismitööstuses mõjutas olulisel määral ka nn. vanalinnamoe teket ja samuti Tallinna vanalinna visuaalse representeerimise viise ning seda tuleb ühe, üsnagi fundametaalse viiteraamistikuna silmas pidada nende kujutiste analüüsimisel ja tõlgendamisel.