

## Eesti filmimaastikud.

### Ruumid, kohad ja paigad Nõukogude Eesti filmis (ning edaspidi)

Resümee

Eesti filmi ajalugu on senini suures osas kaardistamata territoorium. Ehkki siinse filmikunsti “ametlikust” sünnihetkest on möödunud juba peaaegu terve sajand, ootab selle ajaloo “krestomaatiline” narratiiv ikka veel kirjutamist ja avaldamist. Kuigi Eesti filmipärandi mitmesuguseid aspekte ja perioode on uurinud kohalikud filmikriitikud ning viimasel ajal ka üha täienev rida nii kodu- kui ka välismaiseid teadlasi,<sup>1</sup> on see üldjoontes ometi jätkuvalt alauuritud valdkond. Nende kaante vahel ilmuv artiklidissertatsioon keskendub peamiselt mängufilmile, mis moodustab ju mistahes küpsuse saavutanud (rahvusliku) filmikultuuri selgroo, ja põhisias Nõukogude Eesti kinotoodangule, sest just Teise maailmasõja järel kujunes siinmail välja mitmekülgne ja professionaalne kinotööstus.<sup>2</sup> Selle viljad, mida küll kujundas ja vürtsitas teatavat sorti ideoloogia, moodustavad ometigi olulise osa siinsest filmiloost ning – rõhutagem – ka kodumaisest kultuuripärandist laiemalt. Mõne silmatorkava erandiga haigutab Nõukogude Eesti filmikunsti kohal kollektiivses teadvuses hiiglaslik lünk ning endiselt vaadatakse toonasest filmist sageli ebaõiglaselt mööda kui ebamugavast “teisest”.

Minu projekti esialgne eesmärk oli seda lünka osaliselt täita, uurides Nõukogude Eesti mängufilmide ruumirepresentatsioone, eeldusel, et mittesõnalise (ja seega ainult üldjoontes või osaliselt tsensuuri “kastratsioonimasina” (Lokk 1989: 57) läbinud steenaariumi tasandil väljenduva) materjali analüüs võiks ehk pakkuda uusi sissevaateid seni liigagi kergetäielisel “võõrak” territooriumiks tembeldatud filmikunsti narratiivsetesse ja diskursiivsetesse kihistustesse. Algne huvi inimloodud ja linnakeskkondade vastu tekitas aga peagi vajaduse vaadelda filmiruumi aegruumilisi struktuure hoopis avaramas raamistikus, nii *linna-*, *küla-* kui ka *meelemaastikena*, mis haakuvad mitte

<sup>1</sup> Eesti filmiajaloo *bricolage*'i loomisse on olulise panuse andnud Tatjana Elmanovitši, Ivar Kosenkraniuse, Öie Orava, Veste Paasi, Jaan Ruusi ja Valdeko Tobro (põhiliselt ajakirjanduslikud) kirjutised nõukogude perioodist, mis mõnel juhul käsitlevad ühelt poolt ka varasemaid saavutusi, ulatudes teisalt osaliselt taasiseseisvumisjärgsesse perioodi. Nende projekti on jätkanud ja laiendanud kohalike filmikriitikute ja -teadlaste “keskmise” generatsiooni kuuluvad Lauri Kärk (vt nt Kärk 2000), Peeter Linnap, Tiina Lokk, Jaak Lõhmus, Olev Remsu, Peeter Torop ja Aune Unt. Annika Koppeli mullu avaldatud raamat Arvo Kruusemendi legendaarsest filmitriloogiast “Kevade” (1969), “Suvi” (1976) ja “Sügis” (1990) (Koppel 2010) ning Paavo Kanguri äsjailmunud köide Grigori Kromanovi samavõrd ikoonilisest “Viimsest reliikviast” (1969) (Kangur 2011) lisavad paar uut peatükki sellele võrdlemisi pikale ajakirjanduslikule traditsioonile, mis vajab aga kindlasti täiendamist süvitsiminevalt analüütilisemate ja tänapäevasemaid metodoloogiad rakendavate käsitlustega. Seda vajadust on jõudumööda rahuldanud noorema põlve eesti teadlased, näiteks Kaire Maimets-Volt, kelle uurimistöo keskendub filmimuusikale (Maimets 2003 ja Maimets-Volt 2009), ning Mari Laanemets ja Andreas Trossek, kelle arvukate artiklite põhiaines on laialdast rahvusvahelist tunnustust pälvinud Eesti animatsioon (nt Laaniste 2006, 2008, 2009; Trossek 2006, 2008, 2009), aga ka nõukogudejärgne *live action* mängufilm (Laaniste 2010; Laaniste, Torim 2010). “Kõrvalseisja” valgustavat vaatenurka pakuvad mitmed Ewa Mazierska artiklid taasiseseisvumisjärgsest eesti filmist (Mazierska 2010d, 2011) ning kanada päritolu Chris J. Robinsoni raamat eesti animatsioonist, mis ilmus 2003. aastal esmalt ingliskeelsena pealkirja *Between Genius & Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation* all (Robinson 2003) ning tõlgiti eesti keelde alles 2010 (vt Robinson 2010).

<sup>2</sup> Ent samamoodi on tõsi, et Teine maailmasõda ja Nõukogude okupatsioon katkestasid sõdadevahelise Eesti Vabariigi filmikultuuri arengu, hävitades suurema osa seniseid saavutusi.

üksnes tegevuspaiga, mitmesuguste filmispetsiifiliste tehnikate, narratiivsete võtete ja muu sarnasega seotud küsimustega, vaid ka identiteedi ja ajaloo, võimu ja õonestuse ning rahvusliku (ja rahvusülese<sup>3</sup>) filmikunsti laiema teemaringiga. Lühidalt öeldes sai kiiresti selgeks, et esialgset uurimishorizonti – Nõukogude Eesti filmi ruumirepresentatsioonide kaardistamine – tuli oluliselt avardada ning tegelda Nõukogude Eesti filmikunsti kaardistamisega palju üldisemas tähenduses. Nõnda omandas esiti filmiarhitektuurile keskendunud uurimisprojekt märksa lennukama ambitsiooni kirjutada ruumirepresentatsioonide toel (ümber) ühe rahvusfilmi (aja)lugu. Analüüsides tegevuspaiku, nende vahekordi tegelaste ja jutustatavate lugudega, nende esitust filmi väljendusvahendite najal (kaameratöö, montaaž, heli) ning nende tekstiväliseid konnotatsioone, tuli peagi ilmsiks, et vaatamata kodupubliku leigele suhtumisele<sup>4</sup>, oli Nõukogude Eesti film õigupoolest tihedalt seotud rahvuslike/kohalike identiteetide konstrueerimise ja arendamise projektiga, väljendades kollektiivseid unelmaid ja ühiskondlikke paineid ning kätkedes keerukaid mahavaikimiste, vastupanu ja kohandumise strateegiaid, mis jäid küll kaas-aegsetele vaatajatele pahatihti märkamatuks. Nagu Tiina Lokk (2003: 15) on tabavalt tähendanud, panid negatiivse retseptiooni pikale traditsioonile ja osalt tänini kestvale eelarvamusele 1960. aastail aluse kohalikud filmikriitikud, kelle hinnangul ei küündinud eesti kirjandusklassika ekraniseeringud kvaliteedilt algupäranditele ligilähedalegi. Samas on õige seegi, et kohaliku kinopubliku hulgas valitsevaid hoiakuid ja samastumismustreid kujundas paljuski see, et “tolleaegse eesti intelligentsi jaoks film valetas” (Lokk 2003: 15) isegi kõige süngemate stalinistlike aegade möödudes ning eriti võrreldes kirjanduse, teatri või kujutava kunstiga. Muidugimõista tingis niisugused kahtlused filmitööstuse enda eripära, asjaolu, et kino tervikuna oli keskvoimude erilisel terasele ja otsesele kontrollile alluv kultuurivaldkond, mis Nõukogude Liidu ääremail mehitati esialgu “importkaadriga” nii loovjõudude kui ka bürokraatide tasandil. Ehkki peagi astusid krooniliselt andetuiks põlatud külalisrežissööride asemele kohaliku taustaga kineastid, säilis annekteeritud Baltikumis veel aastakümneid umbusk Moskvast, ses rõhuva võõrvõimu kantsis ja sovetliku ideoloogia kolonialistlikus koldes, koolitatud filmitegijate ja nende loome suhtes.

<sup>3</sup> Mõistan rahvusülesust nõukogude filmikunsti kontekstis esiteks kui võrdleva analüüsi meetodit (vrd Bergfelder *et al* 2007), mis rõhutab isolatsiooni asemel kultuuridevahelisi dialooge ning ületab kolonialismi kui ohvridiskursuse vaatenurga, võttes arvesse koostoime ja vastasmõjude komplitseeritud põiminguid ning kohanemise ja mõjutuste keerukaid mustreid. Teiseks osutab rahvusülesus ka nõukogude filmitööstuse teatavatele eripäradele ja tingimustele: nõukogude filmiloojate etniliselt mitmekesine seltskond sai erialase hariduse Moskva suurlinlikus atmosfääris, vabariiklike stuudiote tööd koordineerisid keskusest tulnud ideoloogilised juhtnöörid ja kapital ning valminud filme, mille tootmises osalesid sageli paljudest eri rahvustest filmitegijad ja näitlejad, levitati üleliidulises kinovõrgus (vrd Higson 2010).

<sup>4</sup> 1999. aastal publitseeritud Eesti Instituudi infolehes (<http://www.einst.ee/publications/film/film.htm>) nenditakse, et “Eesti filmi ühiskondlik positsioon on läbi aegade meenutanud narri rolli kuninglikus õukonnas: keegi ei võta teda tõsiselt, teda naeruvääristatakse, isegi vihatakse, ent samas teavad kõik, et ta asetab õukonnaelu kõnekasse kõverpeelisse.”

Nagu ülaltoodust nähtub, konstrueeris, (re)produtseeris ja representeeris Nõukogude Eesti film rahvusidentiteete mitmesuguste rahvusvaheliste ja -ülestest jõujoonte lakkamatust mõjuväljas, mistõttu tuleb siinset filmikunsti vaadelda laiemas piirkondlikus taustsüsteemis, ennekõike Nõukogude Liidu ja Ida-Euroopa filmikultuuri, aga ka Euroopa ja laiemalt lääne kinomaastiku kontekstis. Ühelt poolt kuulub regionaalse filmikultuuri vereringesse mõistagi (Nõukogude) Eesti filmikunsti ise, nii esteetilises plaanis, sarnase või sama tootmismudeli poolest kui ka levivõrgustike mõttes. Ent teisalt on oluline rõhutada, et ka Eesti filmiteadus ja -ajalookirjutus moodustavad osa Ida-Euroopa filmidiskursusest.<sup>5</sup> Hiljuti asutatud ajakirja *Studies in Eastern European Cinema* avanumbris kirjutas Ewa Mazierska, et sotsialismijärgsel perioodil on Ida-Euroopa filmiteaduse metodoloogiline baas märkimisväärsel määral täienenud ning muu hulgas on täheldatav tendents “eemalduda ajalookesksest käsitluslaadist ja eelistada ruumipõhiseid vaatenurki”, mis avaldub ühelt poolt huvis “sotsialistlike linnade, elurajoonide, ehitiste ja geograafiliste piirkondade” filmirepresentatsioonide vastu, ent teisalt tähendab ka “Ida-Euroopa filmikunstile eriomaste žanrite ja paradigmade eritelu ruumidiskursuse kaudu” (Mazierska 2010a: 12). Minu tööd on inspireerinud rida viimastel aastatel ilmunud uurimusi nõukogude ja Ida-Euroopa filmiajaloo mitmesugustest aspektidest ja perioodidest,<sup>6</sup> samuti olen püüdnud vaadelda Nõukogude Eesti kino regionaalses kontekstis, nii võrdleva uurimismeetodi kui ka tegelike ajalooliste sidemete ja paralleelide mõttes.

Ruum kui teatav filmi “korrastav kategooria” (Shiel 2001: 5) pälvis mu tähelepanu varasema arhitektuurihuvi loogilise jätkuna ning tänu bakalaureuseõppes tekkinud praktilisele vajadusele piiritleda oma uurimisvaldkond. See poolkogemata leitud teots hargnes edaspidi kahe- ja hiljem mitmeharuliseks projektiks, mille raskuspunktiks kujunes ehituskunsti asemel kiiresti film, andes Eesti filmiuurimusele uue vaatenurga,

<sup>5</sup> On huvitav tõdeda, et Nõukogude Liidu lagunemise järel on tõmmatud sisuliselt võrdusmärki nõukogude ja vene filmiajaloo vahele (tõsi, vahel kuuluvad sellesse võrrandisse ka endised Kesk-Aasia vabariigid) ning kunagiste Balti sotsialistlike vabariikide toodang nõnda oma ajaloolisest arealist välja arvatud. Ajakiri *Studies in Russian and Soviet Cinema* peegeldab seda olukorda küllaltki kujukalt ning pole avaldanud ainsatki artiklit Nõukogude Eesti, Läti või Leedu filmitoodangust, samas kui John Cunningham, 2010. aastal Intellecti kirjastuse lansseeritud väljaande *Studies in Eastern European Cinema* peatoimetaja, arvab Balti riigid kindlalt oma ajakirja geograafilisse huviorbiti. Samas peab siiski märkima, et veebiväljanne *Kinokultuura: New Russian Cinema* on alates 2005. aastast avaldanud rea erinumbreid ka N. Liidu läänepoolsete vabariikide ja sotsmaade filmikunstist, sealhulgas 2010. aastal Eesti kinost, toimetajaiks mina ise, Ewa Mazierska ja Mari Laaniste (vt Näripea *et al* 2010). Võrdlemisi õnnestunud katse Eesti filmi (ajaloo) lõimimisel Ida-Euroopa kinokultuuriga oli 2007. aasta oktoobris Kumu kunstimuseumis toimunud kahepäevane rahvusvaheline konverents *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc* (korraldajad Eva Näripea, Andreas Trossek ja Maria-Kristiina Soomre). Üritusele järgnes sama pealkirja kandev artiklikogumik, kuhu mahtus konverentsiettekannete põhjal valminud uurimuste kõrval ka rida artikleid teistelt kodu- ja välismaistelt teadlastelt (vt Näripea, Trossek 2008).

<sup>6</sup> Olgu nimetatud vaid mõningad kõige olulisemad ja uusimad ingliskeelsed monograafiad ja artiklikogumikud: Beumers 2007; Coates 2005; Cunningham 2004; Dobrenko 2008; Falkowska 2008; Faraday 2000; Haltof 2002; Hames 2005a, 2005b; Hanáková, Johnson 2010; Imre 2005; Iordanova 2001, 2003, 2006; Mazierska, Rascaroli 2003; Mazierska 2007a, 2007b, 2008, 2010b; Orr, Ostrowska 2003; Owen 2011; Prokhorov 2002; Ronduda, Piwowarska 2008; Sukaitytė 2010; Widdis 2003b; Woll 2000.

mida tahtmise korral oleks ehk võimalik rakendada ka laiemas regionaalses kontekstis. Ent iseäranis Eesti puhul on ruumirepresentatsioonidele keskendumine võimaldanud kaevuda kohalike filmikihistuste sügavustesse, lükates kõrvale seni valitsenud väärtuskategooriad ja “rahvus kino” ideed puudutavad teatavad eelarvamused (nt kirjandusklassika ekraniseeringute hindamisel), mille tõttu on paljud linateosed saanud teenimatu kriitika osaliseks<sup>7</sup>, samal ajal kui terve rida äärmiselt huvitavaid filme on vajunud sootuks unustustehõlma ning enamjagu Nõukogude Eesti kinoproduksioonist tunnistatud “ideoloogia nahka” läinud ebaõnnestumisteks (Koppel 2010: 70). Ruumipõhine käsitusviis vaatleb rahvus kino mõneti erinevast rakursist kui näiteks narratiivianalüüs, mis Nõukogude Eesti puhul asetaks tõenäoliselt rahvus klassika ekraniseeringud ja “rahvuslikke” teemasid või allusioone sisaldavad filmid “kvaliteedihierarhia” tippu (tunnistades üksiti kõik ülejäänud linalood vähemväärtuslikeks) ning jätkaks tähelepanuta üliolulise asjaolu, et igasugune rahvus kino kujuneb vältimatult mitmesuguste rahvus ülestest hoo-vuste ristmõjudes<sup>8</sup>. Seejuures töötab ruumianalüüs suurepäraselt mitme- ja sageli koguni vastassuunaliste jõujoonte ja tähendusväljade avamisel, tuues hästi välja “rahvuslikud” (või siis “kohalikud” või taotluslikult “eristuvad”) elemendid pealtnäha nõukogulikust mõttes poliitiliselt korrektsetes (või ka sotsrealistlikes) situatsioonides.

Kui niisugune “multifokaalne” käsituslaad avastab Eesti filmikunstist loodetavasti nii mõndagi, mis kohalikul publikul varem märkamata jäi, siis asjaolu, et minu doktoritöö koosneb enamasti inglise keeles kirjutatud ja avaldatud (ning väikeses osas poola keelde tõlgitud) artiklitest, annab tunnistust teadlikust sihst suunata uurimus ja selle tulemused rahvusvahelisele teadlaskonnale, olgu nende põhivaldkond nõukogude ja Ida-Euroopa film või maailma kino laiemalt. Julgen oletada, et regionaalset kasutusdiapasooni võiks omada näiteks mõistepaar “rahvusmaastik/-ruum” – “nõukogude maastik/ruum”. Need väitekirjas keskset rolli mängivad kontseptid vormusid seoses vajadusega suhestada 1960. aastail esile kerkinud “rahvusliku” filmikoolkonna vaatenurk Eesti kinos eelneval kümnendil tooni andnud Moskva keskvoimude poolt uue vabariigi stuudiosse tööle suunatud nn külalisrezissööride lähenemisviisiga. Need “gastroleerivad” lavastajad importisid siinsetele ekraanidele stalinistliku sotsrealismi vormeleist läbiimbunud kujundist, järgides tsentraalselt koostatud temaatilisi plaane, mis projitseerisid kinolinale pilte kommunistlikult reipast kaasajast ja stseene nõukogulikustatud kangelaslikust ajaloonaratiivist, eelistades tegevuspaikadena kas äsjaasutatud kolhoose või sotsialismi progressiivsest vaimust küllastunud linnakeskkondi. Kui aga esimesed Eesti päritolu filmitegijad

<sup>7</sup> Öie Orava sõnul on film tavaliselt “ikka nõrgem kui kirjandusteos” (Orav 2003: 27).

<sup>8</sup> Eric Hobsbawm on tabavalt märkinud, et “elame ikka veel rahvusriikide ajastul – see on üleilmastumise ainus tahk, millele üleilmastumine pole mõju avaldanud” (Hobsbawm 2007: 156). Ühe rahva filmikunstile keskenduv väitekirjaniisiis peegeldab seda situatsiooni teatavas mõttes. Ometi olen püüdnud võtta arvesse sedagi, et ükski rahvus (või rahvus kino) ei eksisteeri mitte vaakumis, vaid lakkamatute “välismõjude” toimeväljas. Lisaks suudab võrdlev uurimismeetod tuua esile nii mõndagi, mis muidu kipub kahe silma vahele jääma.

lõpetasid 1960. aastate alguses Moskva Üleliidulise Riikliku Kinematograafia Instituudi (ÜRKI)<sup>9</sup> tulvas siinsesse filmiellu uus energiavoog, mis tõi kaasa märkimisväärse murangu nii dramaturgilis-narratiivses kui ka ruumilises plaanis. Põigeldes nii palju kui võimalik kõrvale kaasaegsest temaatikast, kolhoosikeskkondadest ja nõukoguliku ajaloojutustuse sõlmpunktidest, püüdsid need filmitegijad tekitada “rahvusruume”, milles eemalduti teadlikult ümbritsevast nõukogude olmest ja tegelikkusest, luues nostalgilis-eskapistliku atmosfääri, mida läbisid punase niidina looritatud hõllandused ja vaikne nukrus luhtunud lootuste, põrmustatud võimaluste ja kättesaamatute pürgimuste pärast. Mehhaniseeritud ja ekspansiivse nõukogude “agrokraatia” kaaperdatud keskkonna asemel projitseeriti ekraanidele sõjaeelse maailma turvaliselt tuttavlikud ja kodused mälu-maastikud. Need kaks ruumilis-kultuurilis-ajaloolise tunnetuse mudelit – rahvusmaastik ja nõukogude maastik – arenesid, põimusid omavahel ja mõjutasid teineteist järgnevate kümnendite jooksul, luues arvukalt variatsioone ja andes aimu võimusuuhete keerulistest mustritest mitte üksnes mängu-, vaid ka dokumentaalfilmides<sup>10</sup>, nagu ilmneb artiklist, mis keskendub Tallinna vanalinna veetleva turismisihtkohana reklaamivate vaatefilmide hulgitoodangule.

Kuna ilmselgelt pole üheainsa doktoritöö raames võimalik käsitleda amمندava põhjalikkusega kõiki Nõukogude Eesti filmides leiduvaid kohti, paiku ja ruume, nende dramaturgiliste rollide täisskaalat ja väljendusvõttestiku koguarsenali, samuti denotatiivsete ja konnotatiivsete tähenduste tervet välja ning (regionaalseid) eeskuju- ja mõjuvõrgustikke, isegi kui tegemist on kvantitatiivselt suhteliselt väikese (ja seega suhteliselt hõlpsalt hõlmatava) materjalikogumiga, tuleks esitatud artikliteseeriat vaadelda pigem ikka veel pooleli oleva projekti vahekokkuvõttena, mis pealekauba reedab oma kujunemise ja arengu keerdkäike, nii edasiviivate avastuste kui ka ilmselgete ummikteede plaanis. Nõnda on 1940.–1960. aastate mängufilmi vaadeldud just nagu linnulennult, visandades neil kümnendil filmiruumile omased üldised rajajooned ja juhtmotiivid ning nüansseerides käsitlust mõnede pisut sügavamale minevamate välkanalüüsides. 1970. aastate toodangule on aga lähenetud kitsamate žanri- ja autoriperspektiivide kaudu, jättes suuremad tendentsid kumama taustale (või hoopis tähelepanu alt välja) ning keskendudes tahtlikult vähemtuntud, suhteliselt kõrvalistele, ent vahest seda intrigeerivamatele episoodidele toonases ekraanikultuuris. Viimase nõukogude kümnendi filmikunsti esindab vaid 1980. aastate lõpu ja 1990. aastate alguse üleminekuajal valminud kahe filmi võrdlev analüüs. Kokkuvõttes olen paari erandiga teadlikult ja ettevatsetult

<sup>9</sup> Ka 1948. aastal Moskva Lunatšarski-nimelise Riikliku Teatriinstituudi (GITIS) juurde rajatud nn Eesti stuudio vilistlaste hulka kuulub terve rida Eesti filmiajaloo keskset rolli mänginud lavastajaid ja näitlejaid: Kaljo Kiisk, Grigori Kromanov, Arvo Kruusement, Tõnis Kask, Rein Aren, Ervin Abel, Ita Ever jt.

<sup>10</sup> Leian, et filmiruum ning selle denotatiivsed ja konnotatiivsed toimeviisid on mängu- ja dokumentaalfilmide puhul põhiosas sarnase olemusega. Seda toetab näiteks David Bordwelli ja Kristin Thompsoni käsitlus dokumentalistika ja fiktsionaalse kino ähmastest piiridest (Bordwell, Thompson 2004: 130jj), mis moodustab ühe peatüki juba 1920. aastail alguse saanud selleteemalistest aruteludest.

keskendunud Eesti kino “panteonist” välja jäävatele või koguni Eesti “filmeliidi” poolt demoniseeritud linastele, näiteks nagu Marek Piestraki kurikuulus “Navigaator Pirx” (*Test pilota Pirxa*, 1978), mille jätkuv publikumenu ja koguni kultusstaatus pole suutnud selle mainet siinse filmikultuuri vanema generatsiooni esindajate silmis karvavõrdki lunastada. Muidugimõista vajab seesugune lünklik käsitlus edaspidiseid täiendusi, et võiks sündida (Nõukogude) Eesti filmikunsti igakülgsem “ruumiline ajalugu” (või pigem “ruumikollaaž”).

## Ruum. Metodoloogiline raamistik

Ruumikujutuse temaatika on köitnud paljusid filmi- (aga ka muude visuaal- ja sõnakunstidega tegelevaid) teadlasi ja -teoreetikuid juba meediumi sünniaegadest saati, pälvides erilise tähelepanu tänu 1970. aastail vasakpoolses ühiskonna- ja kultuuriteoorias aset leidnud “ruumilisele pöördele”, mida iseloomustas “üha laiemalt leviv arusaam ruumist kui käepärasest korrastavast kategooriast ning modernse ja (veelgi enam) postmodernse ühiskonna ja kultuuri analüüsimine ja kirjeldamine “ruumistumise” kontsepti kaudu” (Shiel 2001: 5)<sup>11</sup>. Ometi pole kriitikute ja filosoofide mõttepingutused põimunud üheks sidusaks filmiruumi “isandteooriaks”, selle asemel eksisteerib lugematu hulk erinevaid vaatenurki ja probleemiasetusi, mida on ühelt poolt kujundanud üksikute uurijate konkreetsed huvid ja eesmärgid, kindlad taustsüsteemid ja mõtteraamistikud, teisalt aga ka analüüsitava filmiainese enda rikkalik mitmepalgelisus. Robert Stam on koguni tabavalt märkinud, et film “kui sünesteetiline, “mitmeribaline” meedium, mil on õnnestunud luua ülimalt kirev tekstikorpused, niisama hästi kui *eeldab* mitmetahulisi vaatlusraamistikke.” (Stam 2011: 10.) Pealegi, kuna nn kinosajandi jooksul on ruumi kui sellise olemust lugematutest vaatenurkadest mõtestanud terve geograafide, sotsioloogide ja filosoofide müriaad (näiteks hõlmab käsiraamat *Key Thinkers on Space and Place* tervelt 52 “hetkel aktuaalsetes ruumi- ja kohateemalistes arutlustes olulist autorit” (Hubbard *et al* 2004: 3; minu väljatõste – *E. N.*; vt ka Crang, Thrift 2000)<sup>12</sup> –, on üha raskem ettegi kujutada, et filmiruumi analüüsimiseks võiks leida üksainus “teoreetiline raamistik”. Niisuguses äratundmises pole muidugi midagi imekspandavat, sest elame ju jätkuvalt “postmoder-

<sup>11</sup> Mark Shiel toob välja terve rea selles vallas mõjukaid mõtlejaid ja teoseid, näiteks Henri Lefebvre (*La production de l'espace*, 1974), Michel Foucault (*Surveiller et punir*, 1975), Ernest Mandel (*Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung*, 1972), Marshall Berman (*All That Is Solid Melts Into Air*, 1982), David Harvey (*The Condition of Postmodernity*, 1989), Fredric Jameson (*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991), Edward Soja (*Postmodern Geographies*, 1989) ja Mike Davis (*City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, 1990). Lefebvre'i, Harvey and Foucault' loome on mänginud olulist rolli ka minu uurimistöös erinevates lõikudes.

<sup>12</sup> Veelgi enam, artiklis “The End of Temporality” kurdab Fredric Jameson, et “statistika ruumiteemaliste raamatute kohta on sama murettekitav kui mõne põlisvaenlase sündimus”, märkides, et globaalse raamatukataloogi Worldcat andmeil avaldati ainuüksi ajavahemikus 2000–2003 ligikaudu viis tuhat ruumiainelist teost (Jameson 2003: 696).



nistlike tingimuste” ajastul, mille umbsku metanarratiividesse kuulutas Jean-François Lyotard juba enam kui kolme aastakümne eest (vt Lyotard 1984: xxiv).

Niisiis on filmiruumikujutust lahatud ja kaardistatud väga erinevate distsipliinide raames, sh filmi- ja meediateaduses, kirjandusteaduses, kunstiajaloo, kultuuriuuringute, filosoofias, sotsioloogias, geograafias, arhitektuuriajaloo ja urbanistikas. Kõik sellesse tekstikogumisse panustajad on lisanud “ruumidiskursusele” uut ainet ja värskeid rakursse, toetudes eelnevatele teadmistele ja vaatenurkadele, ent samavõrra neid ka ümber töötades ja küsimuse alla seades. Laias laastus näivad arutelud koonduvat ümber kahe peamise, ehkki iseenesest mitmetahulise, ja sageli eraldamatult ühtepõimunud ning võrdse kaaluga sõlmepunkti: mida kujutatakse ja kuidas kujutatakse. Seejuures on erinevad valdkondlikud kontekstid kallutanud kaalukaussi ühe või teise raskuskeskme suunas: filmiteoreetikud ja vahel ka filmitegijad on ootuspäraselt huvitunud pigem viimasest küsimusest, käsitledes ruumi filmi vormi- ja narratiivitarindi lahutamatu osana, uurides näiteks seda, kuidas misanstseeni, kaameratöö, montaaži ja heli abil taasesitatakse ja konstrueeritakse kahemõttelisel ekraanil kolmemõttelisi ruume ning kuidas need konfiguratsioonid seostuvad jutustatavate lugudega, luues mitmekesiseid tekstimustreid, ning kuidas teatud filmikonventsioone ja -koode leiutatakse ja sisse töötatakse, seejärel nende autoriteeti kõigutatakse, nad kõrvale heidetakse ning viimaks taas ausse tõstetakse. Geograafid, arhitektuuriteadlased ja -praktikud ning urbanistid on samal ajal kaldunud keskenduma küsimusele “mida kujutatakse”, eritledes filmides representeeritud linnakeskkondi ja maastikke ning seostades neid ühelt poolt filmi diegeesiga (tegevusmaailmaga), aga lisaks ka selle esitamise viisidega ning teisalt transdiegeetilise või filmivälise sfääriga, ümbritseva maailmaga selle kõige laiemas tähenduses, mis hõlmab tegelikke linnu ja külasid, tehis- ja looduskeskkondi, füüsilisi, sotsiaalseid ja mentaalseid ruume, aga ka arhitektuuri ja maastikku ning ühiskondlikku, kultuurilist ja ideoloogilist ruumi puudutavaid mitmesuguseid ja pidevalt muutuvaid diskursusi.

Enamjagu filmide ruumirepresentatsioonid käsitlevaid uurimusi kombineerib neid lähenemisviise, analüüsides filme ja nende fiktsionaalseid aegruume ajalooliselt ja ühiskondlikult kontekstualiseeritud audiovisuaalteostena, vaadeldes kinokunsti vastupidiselt filmikirjutuses laialt levinud tekstianalüüsile pigem ruumilise kui tekstipõhise süsteemina (Shiel 2001: 6). Pealekauba on ulatuslikku kõlapinda leidnud arusaam, et filmiruumid “on sageli sümbolised ja osalevad sotsiaalsetes formatsioonides, mõjutades inimsuhteid ning ühiskondlikke norme”, kusjuures nad pole “ei intentsiooni ega retseptiooni tasandil kunagi neutraalsed” (Harper, Rayner 2010: 16).

Järgnevates artiklites käsitletakse filmiruumi, -kohti ja -paiku figuratiivsete kategooriatena, milles lõimuvad tegelikud ruumid, nende representatsioonid ja kujuteldavad paigad, mitmesugused kujutusrežiimid ja -traditsioonid, publiku arusaamad ning laiemad ideoloogilised, ajaloolised, kultuurilised ja ühiskondlikud taustad. Neis peatükkides lõikub filmiuurimus mõttelõngadega mitmesuguseid ruumipraktikaid, tehis- ja looduskeskkondi, ühiskondlikke ja ideoloogilisi struktuure jmt uurivatest teadusharudest. Minu

metodoloogiat võiks ehk kõige paremini kirjeldada “ruumistunud” tekstianalüüsina, mis “on valla erinevatele mõjutustele ..., erinevatele mõtteraamistikele ..., erinevatele n-ö skeemidele ... ning erinevatele asjakohastele põhimõtetele, mis võivad kuuluda filmivalda (kaameratöö, montaaž) või olla filmivälised” (Stam 2011: 206–207). Samas on see ka “pragmaatiline, rakendades just neid lähenemisnurki, mis vaatlusalusele ainesele kõige enam valgust heidavad” (Kuhn 1990: 10–11). Ehkki olen teatavas mõttes Robert Stami moodi “teoreetiline kubist” (Stam 2011: 10), on mind sügavalt mõjutanud ja olulisel määral aidanud (nagu Robert Stamigi) Mihhail Bahtini heterogeenne, polüfooniline ja inspireeriv mõttepärand. Sageli viitan Bahtini 1937.–1938. aastal kirjutatud uurimuses “Aja ning kronotoobi vormid romaanis. Ajaloolise poeetika põhijooni” (*Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, 1975 (lõppmärkused 1973. aastast); vt Bahtin 1987: 44–184) esitatud kronotoobikontseptsioonile, mis märgib “Kirjanduses hõlvatud aja- ja ruumisuhete olemuslikku seost” ning tähendab sõna-sõnalt “aegruum”:

Ilukirjanduse kronotoobis toimub ruumi- ja ajatunnetuste kokkusulamine mõtestatud ja konkreetseks tervikuks. Aeg surutakse kokku, teda tihendatakse, ta muutub kunstiliselt nähtavaks; ruumi aga intensiivistatakse, lülitatakse aja, süžee, sündmuste kulgu. Aja tunnused avalduvad ruumi kaudu, ruum aga leiab mõõtmist ja mõtestamist aja kaudu. Niisugune aja- ja ruumitunnuste põimumine ning ühtesulamine iseloomustab kunstilist kronotoopi. (Bahtin 1987: 44.)

Lisaks rõhutab Bahtin, et

Kronotoop kui aja peamine kehastaja ruumis on niisiis kujutatava konkretiseerimise keskpunkt romaanis. Kõik romaani abstraktsed elemendid, filosoofilised ja sotsiaalsed üldistused, ideed, põhjuste ja tagajärgede analüüsid jne. suunduvad kronotoopi ning saavad seekaudu liha ja vere – omandavad kunstilise kujundlikkuse. Niisugune on kronotoobi kujutatav tähendus. (Bahtin 1987: 177–178.)

Niisiis toimib kronotoop “kahe kogemusliku ja diskursiivse korra – ajaloo ja kunstisfääri – vahendajana, luues fiktsionaalseid keskkondi, kus muutuvad nähtavaks teatavad ajaloolised võimukonstellatsioonid” (Stam 1989: 11). Stam juhhib erilist tähelepanu Bahtini süsteemis eksisteerivale konkreetsele piirile fiktsionaalsete aegruumiliste struktuuride ja reaalse elumaailma tegelikkuse vahel: esimene *vahendab* teist, nad küll korreleeruvad, ent ei kattu (Stam 1989: 11). Ehkki Bahtin manitseb mitte ajama segi “kujutatud maailma” “kujutatava maailmaga, nagu seda on tehtud ja ikka veel tehakse (naiivne realism)”, leiab ta samas ometi, et



niisama lubamatu on ka selle põhimõttelise piiri absoluutseks ja ületamatuks kuu-  
lutamine (lihtsustav dogmaatiline lahterdamine). Hoolimata kujutatud ja kujutava  
maailma ühtimusest ja neid lahutavast põhimõttelisest piirist, on need maailmad  
teineteisega ometi lahutamatu seotud ja mõjutavad vastastikku pidevalt teineteist;  
nende vahel toimub pidev vahetus, analoogiline ainevahetusega elusorganismi ja ümb-  
ritseva keskkonna vahel: organism elab keskkonnas, aga ei ole sellega üks; kui organism  
sellest keskkonnast välja rebida, siis ta hukub. Kirjandus- ja kunstiteos ning selles kju-  
tatud maailm kuuluvad reaalsesse maailma ja rikastavad seda; reaalne maailm lülitub  
teostesse ja selles kujutatud maailma nii loomeprotsessi ajal kui ka teose hilisematel  
eluperioodidel, mil teda pidevalt taasluuakse kuulajate-lugejate retseptiooniprotsessis.  
Vahetusprotsess on, mõistagi, kronotoopne: ta leiab aset ajalooliselt arenevas sotsiaalses  
maailmas, olles ühtlasi seotud muutuva ajaloolise ruumiga. (Bahtin 1987: 180.)

Kuigi Bahtin ise filmikunsti ei puudutanud, on rida hilisemaid kinoteadlasi pidanud  
kronotoopi ülimalt käepäraseks ja viljakaks analüüsiraamistikuks (vt nt Mercer 1988;  
Turovskaya 1989; Willemen 1989; Stam 1989; Montgomery 1994; Deltcheva, Vlasov  
1997; Vice 1997; Sobchack 1998; Naficy 2001; Massood 2003b; Ganser *et al* 2006;  
Alexander 2007 jpt). Robert Stam on koguni leidnud, et kronotoop sobib

ehk kirjandusest pareminigi filmile, sest kui kirjandus toimib virtuaalses sõnaruu-  
mis, siis filmi kronotoopi võib mõista üsna tähttäheliselt, ekraanil konkreetselt ja  
kindlas mõõtkavas aset leidva ning otseselt ajas kulgeva (tavaliselt 24 kaadrit sekun-  
dis) nähtusena, mis eristub selgelt konkreetsete filmide väljamõeldud aegruumidest.  
(Stam 1989: 11; vt ka Stam *et al* 1992: 218, Stam 2011: 218.)

Mitmel puhul toetun Bahtini enda kirjeldatud kronotoopidele, näiteks idüll, tee  
ja lävi, analüüsides nende kaudu konkreetsete filmide ruuminarratiive või kirjeldades  
Nõukogude Eesti filmiajaloo teatavatel perioodidel valitsenud suundumusi ruumirep-  
resentatsioonides. Ent veelgi tulemuslikumaks osutub kronotoobianalüüs siis (nagu  
täheleb ka Stam), kui püüda Bahtini olemuslikult filmieelses perioodi kuuluvatele  
kirjanduslikele kronotoopidele filmivastete otsimise asemel konstrueerida spetsiifilisi  
filmikronotoope (Stam 2011: 218). Õigupoolest võib ju järgnevais artiklis defineeritud  
mõisteid “rahvusruum” ja “nõukogude ruum” pidada samuti omamoodi kronotoopideks  
(mis võiksid seejuures omada kasutusväärtust nii väljaspool filmikunsti kui ka väljaspool  
Nõukogude Eesti kino). Üldisemas plaanis saab aga kronotoobianalüüsi pidada minu  
käsitluste metodoloogiliseks raamiks ja mudeliks selles mõttes, et see

toimib kolmel [sageli ühtepalmunud – *E. N.*] tasandil: esiteks kui vahend, mille  
kaudu kujutatakse tekstis ajalugu [sh tegelikku maailma – *E. N.*]; teiseks kui aja- ja

ruumikujutiste vaheline suhe romaanis [või filmis – *E. N.*], mille toel konstrueeritakse igasugune ajaloorepresentatsioon; ja kolmandaks kui teksti enese, selle süžee ja jutustaja vormiomaduste ning teiste tekstidega eksisteerivate vahekordade kirjeldamise viis. (Vice 1997: 201–202.)

Sellesse üldisesse kontseptuaalsesse karkassi mahuvad üsna hästi minu projekti põhi-eeldused ja -strateegiad, peaesmärgid ja -vahendid. Lisaks, nagu Bahtin rõhutas inimolemise ja kogu kultuuri sügavat dialoogilisust<sup>13</sup>, toimivad need kolm üldtasandit laiahaardelise ja olemuslikult heterogeense vestlusplatvormina, kus kohtuvad mitmesugused teooriad, vaatenurgad ja viited; see on skelett, mis kaetakse analüüsi lihaga (kui kasutada võrdlust, mis oleks ehk Bahtinilegi meeldinud). Neil tasandil pole selgelt tajutavaid ja teravaid piire, pigem kattuvad nad üksteisega teatud osas. Need ei moodusta hierarhiat, vaid on kui mitmekihiline läbihajuv filmikaader, milles kumavad ja sulanduvad erinevad ideed, vihjed ja järeloomid. Nõnda on järgnevate käsitluste mitmesuguste tahkude ja tasandite lahterdamine selle tarindi konkreetseile astmeile teatud mõttes reduktiivne ja abstraheriv tegevus, ehkki samas hädavajalik selgitamiseks kronotoobikateegooria keskset tähtsust minu uurimistöös. Rõhutagem, et nii kronotoop kui ka teised Bahtini ideed pole minu jaoks mitte selgepiirilised valemid või skeemid, toimides pigem juhtlõngade või teoreetiliste “karkudena”.

**Esimesel, kõige üldisemal tasandil** olen püüdnud vaadelda Nõukogude Eesti filmikunsti paigana, mille aegruumilised konfiguratsioonid annavad nii kaasaegse kui ka ajaloolise tegevusmaailma korral võimaluse jälgida mitmesuguste ajalooliste, kultuuriliste ja ühiskondlike protsesside projitseerumist ja (taas)tootmist kinoekraanil. Niisuguse pürgimuse kõige olulisem tulem on ehk arusaam, et Nõukogude Eesti kino vahekorrad “rahvusliku imaginaarsuse” ja laiema sotsiokultuurilise väljaga vajavad ümbermõtestamist, kusjuures seda tehes tuleb kohaliku konteksti kõrval arvesse võtta ka siinse filmikultuuri kuulumist laiematesse regionaalsetesse (filmi)võrgustikesse. Näiteks lubab levinud arvamuse kohaselt “eesti rahvusfilmi taastekke” (nt Orav 2003: 20jj) perioodiks kuulutatud 1960. aastate filmide ruumi (ja aja-) representatsioonide analüüs heita valgust põhjustele, miks tekkis toona nii kohalikul kinopublikul kui ka suuremal osal eesti filmikriitikute ületamatuid raskusi Tallinnfilmi toodangu omaks võtmisel: isegi kui filmiloojail läks omariikluse puudumise kiuste korda “rahvusmaastike” konstrueerimine kinolinal (“kirjutades” neid teatud määral “ridade vahele”<sup>14</sup>), luues nõnda “tõeliselt” rahvuslikku ja kohalikku filmikunsti, ei jõudnud nende sõnumid pahatihti publikuni, sest sidet segasid neid narratiivseid ruume rikkuvad rahvusüleused, s.t nõukogulikud impulsid

<sup>13</sup> “Olla tähendab suhelda dialoogiliselt. Kui lõpeb dialoog, lõpeb kõik.” (Bahtin 1984b: 252.)

<sup>14</sup> Stami järgi “viitab [Bahtini] dialogism teksti ja tema teiste vahekorrale mitte üksnes suhteliselt jämedakoeliste ja sirgjooneliste žanrite (poleemika ja paroodia) vormis, vaid ka hoopis hajusamal ja subtiilsamal moel, ülemtoonide, pauside, aimatava hoiaku, ütleмата jätmiste ja vihjete kaudu.” (Stam 1989: 14.)

(muu seas teatud narratiivsed ja audiovisuaalsed koodid, aga ka Nõukogude keskparaadi käepikendusena tajutud filmitööstuse ja -kultuuri laiem taust – siirdas ju Nõukogude Vene võim kino siia maile Teise maailmasõja järel transplantaadina, nagu Lennart Meri 1960. aastate lõpus müllusööbivald diagnoosis; vt Meri 1968). Hilissotsialistlike ja varakapitalistlike filmide aegruumilise tekstuuri võrdlev analüüs artiklis “Rahvusmaastikust rahvusriigini. Ümberseadistused filmiruumis ja nõukogudejärgne eesti film”, mis kõrvutab Peeter Urbla tundlikku draamat “Ma pole turist, ma elan siin” (1988) Ilkka Järvilaturi koomilise märuliga “Tallinn pimeduses” (1993), näitab aga ilmekalt, kuidas projitseerisid kinoekraanidele poliitiliselt ja ajalooliselt murrangulised ajad ühel juhul kohalike kogemuste filtri kaudu ja teisel välismaalase silme läbi nähtuna ning mõtestatuna Gilles Deleuze’i liikumispildi ja ajapildi kontseptide kaudu, mida David Martin-Jones on Homi K. Bhabhale toetudes tõlgendanud “rahvuse jutustamise” erinevate artikulatsioonidena (Martin-Jones 2006: 32).

**Kronotoopilise eritluse teisel tasandil** on huvikeskmes “aja- ja ruumikujutiste vaheline suhe, mille toel konstrueeritakse igasugune ajaloorepresentatsioon”. Sellel tasandil kohtuvad väga erinevad viiteraamistikud, moodustades kireva probleemide ja perspektiivide kaleidoskoobi, millel leidub siiski ka ühiseid nimetajaid, juhtides esimese tasandi “ajaloo representatsioonide” ehk tegeliku maailma kujutuste juurde (või võrsudes neist, olenevalt vaatenurgast). Sellele tasandile mahuvad näiteks arutelud arhitektuuri ja linnaruumi representatsioonide üle, nagu artiklis “Turistlik pilk kui arhitektuuri representeerimise strateegiline vahend. Tallinna vanalinn ja Nõukogude turismiturundus 1960. ja 1970. aastail”, mis keskendub Tallinna vanalinna rollile Nõukogude Eesti turismiturunduse audiovisuaalsetes abivahendites – enamasti lühifilmide (aga mõnel juhul ka täispikkade mängufilmide, vt Näripea 2004, 2005a, 2005b) formaadis vändatud materjalis, mille ülesanne oli reklaamida Tallinna “Nõukogude Lääne” ühe kuumima reisisihtpaigana potentsiaalsetele külalistele teispoole raudset eesriiet. Nõnda olid need ekraaniteosed osa mehhanismist, mis pidi tagama konventeeritava välisvaluuta sissevoolu Nõukogude Liitu, kus seda vajati hädasti üleliidulise majandusliku (ja ideoloogilise) masinavärgi püstitamiseks. Samuti liigitub siia artikkel “Postkoloniaalsed heterotoopiad Marek Piestraki Eestis kaastoodetud filmides. Parafilmiline tõlgendus” selle poola lavastaja kultusstaatusse tõusnud koostööfilmidest Tallinnfilmiga, iseäranis ulmežanrisse kuuluva “Navigaator Pirxi” analüüs, mille tegevusmaailma kuuluv modernistlik arhitektuur funktsioneerib ühelt poolt rahvusülesuse tunnusmärgina, ent mille narratiivse ruumi lähemal vaatlusel selgub, et narratiivi ja esituse sõnumid võivad teinekord olla vastuoklikud (Umberto Eco sõnul on see kultusfilmide üldtunnus (vt Eco 1985) ning Ewa Mazierska on märkinud, et niisugused sisu- ja väljendusplaani konfliktid kummitavad Ida-Euroopa kino sageli). Ja viimaks võiks siia paigutada ka käsitluse 1950. aastate filmides figureerivatest “pahelistest villadest”, milles liituvad erinevad ajakihistused ja kontrastsed ideoloogilised režiimid.

Sellele tasandile kuuluvad ka maastike ja külakogukondade, aga ka laiemate ja/või abstraktsemate ruumikategooriate, nagu looduse ja piiride representatsioonid, mis on vaatluse all artiklites “Vaade ääremaalt. Ruumidiskursus 1940. ja 1950. aastate Nõukogude Eesti mängufilms”, “Rahvusruum, rahvus(ülene)kino. Eesti film 1960. aastail”, “Loodus, liikumine, piirilisus. Rahvusruumi kujutusi 1960. aastate Eesti filmikunstis” ning “Tulnukad ja ajasrändajad. Übermõtestatud rahvusruum eesti ulmefilmides”. Nagu kolmest viimasest pealkirjast näha, on rahvusliku identiteedi (ja sellega ka rahvusfilmi) problemaatika tõusetunud minu uurimistöös möödapääsmatu konstandina, iseäranis muidugi seoses maakohtades asuvate tegevuspaikadega filmide puhul, ent siin-seal ka seoses linnakeskkondadega. Filmiteaduses kõneldakse rahvusfilmist kõige sagedamini Benedict Andersoni (1983: 659) paljutsiteeritud formuleeringu “rahvuse kujuteldav kogukond” valguses. Seejuures on suur osa uurijaid<sup>15</sup> ühel meelel selles, et mitte ükski rahvusokino pole puutumata rahvusvahelistest ja -üledest mõjuritest, seda nii filmitööstuse (tootmise, levi ja linastamisega seotud struktuurid, tarbimismustrid ja -ulatus ning vaatajaskond) kui ka rahvusidentiteedi kujutamise plaanis. Rahvusidentiteeti ennast tuleks aga mõista pigem millegi “omandatava” kui “antuna” (Heath 1978: 10); selle asemel, et kõnelda identiteedist

kui millestki lõpetatust, tuleks kõnelda *identifitseerumisest*, vaadeldes seda jätkuva protsessina. Identiteet võrsub mitte niivõrd meie kui indiviidide sees juba olemas olevast valmisidentiteedist, vaid terviklikkuse *puudumisest*, mis “täidetakse” meist *väljastpoolt* tulevaga, sellega, kuidas me kujutame end *teiste* poolt nähtuna. (Hall 1992: 287–288.)

Nõnda pole ka Nõukogude Eesti filmikunstis representeeritud – ja (taas)toodetud – identiteet püsikindel, pigem on see alatise muutumises ja ümberkujunemises, nagu nii mõneski järgnevas artiklis ka osutatakse. Näiteks Tallinna vanalinna turistlikud representatsioonid näitavad kujukalt, kuidas koha ja selle asukate identiteeti konstrueeriti kohalike ja nõukogude ideoloogia arhitektide pürgimuste risttuultes; neil ambitsioonidel võis küll vahel olla kattuvusi, ent tähendus oli neil kummagi poole jaoks enamasti erinev, lavastades seega ideoloogilise vastupanu ja kohandumise keerukaid etendusi. Kui 1940. aastate lõpus ja 1950. aastate alguses valminud filmides valitsenud sotsrealismi koodid tingisid kahvatult ja puiselt stereotüüpse identiteedilooma mudeli, mis hõlmas antagonistlikke klišeesisid, nagu “kodanlikud natsionalistid” ja “progressiivsed kommunistid”, surudes alla variatsioonid ja pooltoonid ning kanaliseerides lõputu varjundirohkuse šabloonse sotsrealismi liinilt tulnud torustikku (ehkki publikureaktsioonide aspektist mitte alati edukalt, säilitades nõnda teataval määral ebasoovitavat mitmeplaanisust), paljunesid ja killustusid

<sup>15</sup> Nt Crofts 1993; Higson 1989, 2000, 2002a, 2002b; Walsh 1996; Bergfelder 2005; vt ka artiklikogumikke Hjort, MacKenzie 2000; Willimas 2002; Vitali, Willemen 2006; Hjort, Petrie 2007.

identiteedid kinolinal alates 1960. aastaist diferentseeritud (nt soolisteks ja seksuaalseteks) ja suhteliselt ebastabiilseteks konglomeraatideks, ühes samaaegselt oluliselt avardunud ja avanenud ruumitunnetusega. Ehkki rahvusmaastiku mõiste võib iseenesest näida viitavat üheainsa rahvusidentiteedi olemasolule (mida 1970. ja 1980. aastail õõnestasid ja vaidlustasid nii eripalgelised autorid nagu populaarsele ulmežanrile keskendunud Raul Tammet ja radikaalseid eksperimentaalfilme vandanud Jaan Tooming), oli selle areng tegelikult läbinisti dialoogiline, vormudes rahvuslike (kohalike) ning rahvusvaheliste ja -üleste (nii nõukogude kui ka lääne) pingeväljade koostoimel, sest “*Olla tähendab ühenduses olla* [...] *Olla tähendab olla teise jaoks, ja teise kaudu iseenda jaoks.* [...] *Ma ei saa ilma teiseta hakkama, ma ei saa ilma teiseta iseendaks.*” (Bakhtin 1984b: 287.) Teatud tasandil olid Nõukogude Eesti filmi ruumid täis vastakaid vihjeid ja polaarseid tõekspidamisi; isegi pealtnäha “silepindsed” ja ideoloogiliselt viksid filmid varjasid sageli mitmekihilisi aegruumilisi ladestusi ja peenekoelisel keerukaid identifitseerumisprotsesse, mille manöövrite taga aimus ühelt poolt nii nõukogude kui ka lääne päritolu hoobasid ning teisalt kohalikku/rahvuslikku päritolu toimejõude.

Need valdavalt heterogeensed ruumirepresentatsioonid, nii linnakeskkondade kui ka küla- ja loodusmaastike kujul, seostuvad tihedalt Michel Foucault’ heterotoopiakontseptiga. Foucault’ määratleb heterotoopiad “teiste ruumidena” ehk

tõeliste ruumidena ..., mis on omamoodi vastupaigad, teatud mõjusalt ellu viidud utoopia, mis kujutab tegelikke paiku, kõiki kultuuris leiduvaid tegelikke paiku, neid ühtaegu ka kahtluse alla seades ja pahupidi pöörates. Niisugused kohad asuvad väljaspool kõiki teisi kohti, isegi kui nende tegelik asupaik on teada. (Foucault 1986: 24.)

Heterotoopia vastandub utoopiale, “paigale, millel pole tegelikku asukohta” (Foucault 1986: 24) ning allub kuuele printsiibile, millest kolmas, neljas ja kuues on siinse arutelu suhtes eriti asjakohased. Kolmanda printsiibi all kirjeldab Foucault teatri ja idamaiste aedade kõrval kino (ruumi, mille vältimatu osis on ka ekraanile projitseeritud filmi tegevusmaailm), tuues need näiteks heterotoopia siseomasest võimest sõlmida kokku “mitmed ruumid, mitmed paigad, mis on iseenesest vastuoklikud” (Foucault 1986: 25), aga ka, nagu on märkinud Giuliana Bruno, “erinevate ajalookihistuste segmendid” (Bruno 2002: 147). Bruno tõmbab lisaks paralleele ka Foucault’ teise printsiibiga, mille alla paigutub kalmistuheterotoopia: Bruno sõnul “on nii film kui ka kalmistu ... paigad, kus puudub geograafia, või pigem püsikindel, ühetähenduslik ja geomeetiline arusaam geograafiast. Nad kuuluvad ühekorraga mitmesse ajahetke ja liidavad ühte erinevad kohad.” (Bruno 2002: 147.) Foucault’ neljanda printsiibi kohaselt on heterotoopiad “valla” kaht põhitüüpi heterokrooniatele: ühelt poolt aja kogumise ja talletamisega seotud paigad, nagu muuseumid ja raamatukogud, ning teisalt läbinisti ajalikud ja üürikesed kohad, näiteks laadaplatsid ja festivalid (Foucault 1986: 26). Kuuenda printsiibina leiab

Foucault, et heterotoopiad toimivad ülejäänud ruumi suhtes skaalal, mis jääb kahe äärmusliku punkti vahele: ühelt poolt “illusioniruumidena, milles paljastuvad kõik tõelised ruumid, kõik paigad, millesse inimelu on lahterdatud, kui veelgi illusoorsemad”, ja teisalt korvamisruum, kus luuakse “ruum, mis on teine, veel üks tegelik ruum, samavõrd täiuslik, üksikasjalik ja hästi korraldatud nagu meie ruum on laokil, nigelalt ehitatud ja korratu” (Foucault 1986: 27). Niisuguses mõtteraamistikus võib väita, et rahvusmaastiku ja nõukogude maastiku kronotoobid on olemuslikult heterotoopsed. Nõukogude maastiku puhul põimuvad kompensatsioonimehhanismid stalinistliku sotsrealismi esteetiliste ja ideoloogiliste kaanonitega, mis Evgeny Dobrenko sõnul töötlesid “nõukogude reaalsuse” klanitud, reaalsusvabaks filmirepresentatsiooniks, “tarbekaubastatud reaalsuseks” (Dobrenko 2004: 690), ühtaegu museumiseerides hävitava žestiga “elava ajaloo” (Dobrenko 2008: 9) nii sakraliseeritud keskuses (Moskvas) kui ka provintsidest sellest “kiirgavate mõjutelgede” otstes (Widdis 2003a: 221), ning taandades “aktiivselt toimiva” looduse tausta “maalilisteks jäänusteks” (Widdis 2003b: 186), nagu koorub 1940. ja 1950. aastate eesti filme käsitlevast artiklist “Vaade ääremaalt”. 1960. aastate linateostes esile kerkinud rahvusmaastik tegi seevastu kõik, et mõnevõrra samasugusel kompensatoorsel moel eemalduda nõukogude tegelikkusest, manades rahvusliku kirjandusklassika ekraniseeringutes kinolinale aegruume, millest hoovas sõdadevahelise omariikluse hõllandust ning mis vastandus valusalt vaatajate argielu trööstitutele realiteetidele. Seega loodi mõlemal juhul “teiste ruumide” imaginaarset geograafiat, sulandades kokku mitu loomult vastandlikku ajaladestust, sest oma suhtelisele eskapismile vaatamata on need filmiruumid vältimatult seotud oma tootmisaegse vahetu ümbritseva tegelikkusega (ja vahest isegi järgneva ajavooluga, kui võtta arvesse hilisemate – näiteks käesolevagi – tõlgenduste aegruumilisi lisakihte). Samas tuleb siiski ka märkida, et kui stalinistlikud filmid kaldusid aegruumi museumiseerima, siis 1960. aastate toodangus võib pigem täheldada efemeersuse, dünaamika ja hetkelisuse ülekaalu, suundumust üürikest tüüpi heterokrooniade poole.

Kui Bahtini kronotoobianalüüsi esimene ja teine tasand, s.t 1) viited laiematele ühiskondlikele, kultuurilistele ja poliitilistele küsimustele ning nendega seotud seisukohavõetud filmides (ajaloo/tegeliku elumaailma kujutused) ning 2) nende ideede kommuniqueerimiseks kasutatud konkreetset aegruumilised konfiguratsioonid seostuvad esmajoones ja peajasjalikult filmide silmanähtava või looritatud sisuplaani ja temaatikaga, siis **kronotoobianalüüsi kolmas tasand** hõlmab “teksti enese ... vormiomaduste” eritelu, mis filmi puhul tähendab ühelt poolt visuaalset esitusvõttestikku, selliseid nn kinotehnikaid nagu misanstseen, kaameratöö, montaaž ja helikujundus, ning teisalt narratiivset vormi. Minu arusaamu sellest kaheosalisest vormitarindist ning viisidest, kuidas see mängu- (aga ka dokumentaal-) filmide ruumiloomes osaleb, on olulisel määral mõjutanud David Bordwelli ja Kristin Thompsoni kirjutised. Isegi kui nende kognitivistlik ja uusformalistlik (eriti Thompson 1988) mõttesüsteem ei veena mind täies ulatuses, on nende arvukad uurimused



kahtlemata suunanud pöörama väärilist tähelepanu misantstseeni, kaameratöösse ja montaaži puutuvate vormiotsustuste ning stilistika keskele rollile filmi ja selle ruumikujutuse (narratiivsete) tähenduste ja sõnumite vormimisel. Nende teosed on pakkunud hindamatut abi filmianalüüsiks vajalike üldisemate juhtnööride kujul (eelkõige Bordwell, Thompson 2004) ja toonud selgust selsse, kuidas konstrueeritakse narratiivset ruumi (ennekõike Hollywoodi stuudiokinos, nt Bordwell 1985a, 1985b). Filmist mõtlemist on õpetanud ka Bordwelli kirjutised filmistiilist (nt Bordwell 1999) ja “ajaloolisest poetikast” (sellest, “kuidas filmid teatud kindlaksmääratud tingimustes komponeeritakse, missuguseid konkreetseid eesmärke need täidavad ja missugust mõju omavad”; Bordwell 1989b: 266–267). Kitsamalt ruumikujutuse plaanis on olnud eriline koht Bordwelli ja Thompsoni käsitlusel Hollywoodi “klassikalise paradigma” koodidest, mis loovad “suletud”, narratiivile alluva ruumi”, seda nii toimiva ja rakendatava mudeli kui ka lähetekoha mõttes, ehkki Nõukogude Eesti filmikunsti puhul kaldub see sageli jääma pigem “vastupidisuse” positsioonile:

Klassikalises paradigmas on ruumiloomes pruugitava süsteemi (“järjestikstiili”) eesmärk allutada ruumilised (ja ajalised) struktuurid narratiivi loogikale, esmajoones põhjuse-tagajärje ahelale. Negatiivses mõttes esitatakse ruumi sellisel moel, mis ei rõõvi tähelepanu valitsevatelt tegevustelt; positiivses plaanis tarvitatakse ruum “lõpuni ära” narratiivselt oluliste tegevuspaikade, tegelaste iseloomujoonte (“psühholoogia”) ja teiste põhjuslike toimijate esitamiseks. Teatavate menetluste kaudu pannakse ruum kui *ruum* ruumi kui *tegevuspaiga* teenistusse. (Thompson, Bordwell 1976: 42.)

Siinkohal on oluline lühidalt peatuda Thompsoni ja Bordwelli käsitlusviisi eeskujudel ja juurtel. Nende loome jätkab filmimõttes võrdlemisi pika ajalooa formalistlikku traditsiooni, mis seab esiplaanile filmi kunstlikkuse, tehislikkuse, selle “suutmatuse jälgendada täiuslikult normaalset visuaalset tegelikkusekogemust”, pakkudes filmitegijatele “võimaluse manipuleerida ja moonutada meie argist reaalsuskogemust” (Buckland 2008: 25). See mõteliin vastandub realistlikule teooriatraditsioonile, mis keskendub “ontoloogilisele” realismile”, filmi “võimele pakkuda vaadet (vahendamata) tegelikkusele” (Elsaesser, Hagen 2010: 3). Nagu tunnistab Bordwell ise, toetub nende uusformalism “peamiselt slaavi poetikale, täpsemalt teatavatele vene ja tšehhi mõtlejatele, olles mõjutatud ka vähem või rohkem kaudselt “naasmisest slaavi mõtte juurde” nii Todorovi, Genette’i kui ka ajavahe- mikus 1966–1970 valminud Barthes’i töödes ning nüüdisaegsete iisraeli poetide, nagu Meir Sternbergi loomes”, samuti “Bazini, nõukogude filmitegijate ja Burchi kirjutistele, hoidudes samas pühendumast “fenomenoloogilisele”, “materialistlikule” või “serialistlikule” filmitooriale” (Bordwell 1989a: 378). “Vene ja tšehhi mõtlejate” all peab Bordwell silmas formalistliku mõttetraditsiooni teerajajaid: 1920. ja 1930. aastate vene vormikoolkonna liikmeid Juri Tõnjanovit, Boriss Kazanskit ja Boriss Eichenbaumi, kelle ideid kritiseerisid

ja arendasid edasi teiste seas ka Praha Lingvistikaringi kuuluv Jan Mukařovský (vt Eagle 1981; Mukařovský 1978) ning Bahtini ringi esindajad<sup>16</sup>. Väga lühidalt kokku võttes oli filmiteooria kui terviku ühe olulisima “allikmõttevooluna” käsitledava vene vormikoolkonna peacesmärk filmi kui esteetilise praktika konkreetse vormieripära väljatoomine (ning selle positsioneerimine ja suhestamine teiste loomevaldkondadega<sup>17</sup>), varem kirjandusega seoses arendatud ideede proovilepanek teises kunstiliigis ning filmi ja keele sarnasuste uurimine, mis viis arusaamani, et filmi tuleb vaadelda “pigem märkide ja reeglite süsteemina kui tegelikkuse peegeldusena” (Stam 2000: 49). Formalistlikust mõttepärandist innustus hiljem Noël Burch, kes kuulub samuti Bordwelli ja Thompsoni mõjutajate ringi. Ta oli ameerika filmilooja ja kriitik, kes kolis 1950. aastail Prantsusmaale, jätkates vormikoolkonna filosoofilise traditsiooni kõrval ka eisensteinlikku praktiseerivate teoreetikute liini. Raamatus *Theory of Film Practice* (1973; algselt avaldatud 1969. aastal prantsuskeelsena pealkirja *Praxis du cinema* all), millest ta peagi lahti ütles, formuleeris Burch sestpeale laia kõlapinda võitnud määratlused “filmistiili nullpunkt” ja “institutsionaalne kujutusrežiim” tähistamaks valitsevat, s.t (klassikalist) Hollywoodi kino, mille ta mõistis hukka, kuna see varjab tahtlikult “filmiruumi *ambivalentset* loomust” (Burch 1973: 16).

Kuigi Bordwelli ja Thompsoni süsteem on teataval instrumentaalsel tasandil kahtlemata väga efektiivne, kaldun ometi nõustuma Robert Stami bahtinliku vaatenurgaga, mis kritiseerib Bordwelli “ajaloolist poeetikat”, sest ta “eirab seda, mida Bahtin nimetaks vormide eneste ajaloolisuseks: see eirab vorme ajalooliste sündmustena, mis ühelt poolt kujunevad mitmekihilise, ühekorraga nii kunstilise kui ka kunstülese ajaloo toimel ning teisalt ka kujundavad seda ise”, pidades sarnaselt vormikoolkonnale “kunsti vormilis-lingvistiliste võimaluste kompleksiks, kuigi tunduvalt viljakam oleks näha seda ühiskondlike ja diskursiivsete vastuoksuste palju suurema välja osana” (Stam 2011: 210–211). Samuti nõustun Stami arvamusega, et “Stiil, ideoloogia ja ajalugu on omavahel lahutamatu seotud” (Stam 2011: 212) ning olen seega püüdnud seostada filmi vormiplaani eritluse konkreetsete representatsioonide ideoloogiliste ja ajalooliste tagamaadega. Kuigi vormianalüüs moodustab lahutamatu osa kõigist järgnevatest artiklitest, mängib see iseäranis keskset rolli kahes peatükis: “Film, ruum ja vorm: “Mis juhtus Andres Lapeteusega?”

<sup>16</sup> Mihhail Bahtini ümber koondunud ringi kaks kõige tuntumat liiget on ilmselt Pavel Medvedev ja Valentin Vološinov. “Formalistliku meetodi provokatiivsest kriitikast” hoolimata jagasid need kaks mõttevoolu (vormikoolkond ja Bahtini ring) siiski ka teatavat ühisosa ja -huve: mõlemad uskusid “kunsti enesele suunatud spetsiifilisusse”, kumbki ei tunnistanud romantilist, väljenduskeskset ehk naiivselt realistlikku kunstikäsitlust ega “soostunud vaarlema kunsti üksnes klassi- ja majandusküsimuste taandatava valdkonnana”. Bahtini ringi dialoogilisuse mõiste oli aga teatud mõttes vormikoolkonna kummastamisidee laiahaardelisem edasiarendus (mille aluseks oli formalistide arusaam kirjanduslikkusest kui “tekstides loomupäraselt sisaldavaid erinevussuhteid” tähistavast kategooriast) (Stam 2011: 62).

<sup>17</sup> Huvitaval kombel väitis Boriss Kazanski artiklis “Filmi olemus” (avaldatud 1927), et õigupoolest seisab film kõige lähemal arhitektuurile: “Arhitektuur vormib mitte pindu ja mahte, nagu teevad maal ja skulptuur, vaid pigem “ruumi”. Täpsemalt liigendab see pinnad ja mahud (või nende vahekorrad) ruumiks ning seega väärib iseseisva kunsti nime.” (Kazanskij 1981: 105.)

ning “Viini postmark” ja “Uued lained, uued ruumid. Eesti eksperimentaalfilm 1970. aastail”. Kui “Film, ruum ja vorm” võtab lähivaatluse alla kaks 1960. aastate peavoolu kuuluvat filmi, lahates nende narratiivseid ruume ja stiilikonnotatsioone poliitilisel ja kultuurilisel murrangulisel sulajaal esile tõusta saanud innovaatilise nõukogude kino kontekstis<sup>18</sup>, siis “Uued lained, uued ruumid” keskendub Jaan Toominga napile, ent radikaalselt eksperimentaalsele ekraanipärandile, mis löi järk-järgult stagneeruvail 1970. aastail Nõukogude Eesti filmielus totaalse pretседendi, sattudes ootuspäraselt tsensuuri hammasratate vahele. Kõigis tema ekraaniteostes, ent eriti kurikuulsas riulifilmis “Lõppematu päev” (vändatud 1971., lõpetatud 1990. aastal) tähistab mäslav audiovisuaalne vorm otsustavat lahtiütlemist “filmistiili nullpunktist” ja sellest lähtuvast Lefebvre’i mõttes abstraktsest ruumist, õõnestades ja seades kahtluse alla nii nõukogude maastiku kui ka rahvusruumi paatose ning pakkudes nende asemele kompromissitult killunenud aegruumi ja identiteedikompleksi, võideldes esiti avatuse ja mitmekesisuse eest, ent taandudes hiljem metafüüsika sügavustesse.

## Arhitektuuri- ja maastikukujutus filmis.

### Lühike historiograafia ja muud allikad

Nende kaante vahel avaldatud uurimused ruumirepresentatsioonidest Eesti filmis on põhiolemuselt interdistsiplinaarsed, toetudes seega väga erinevate valdkondade senistele saavutustele. Kasutatud allikate ring hõlmab filosoofiat, filmi-, kirjandus-, arhitektuuri- ja linnateooriat, samuti ajaloolisi käsitlusi nii filmiteadlastelt kui ka mitmesuguste muude distsipliinide uurijatelt, teatri-, kunsti- ja arhitektuuriajaloo-, geograafia- ja urbanistikalaaseid käsitlusi.<sup>19</sup> Lisaks aina kasvavale hulgale uurimustele Ida-Euroopa ja nõukogude filmist üldisemalt, millele minu tõlgendused Eesti filmist kahtlemata osaliselt rajanevad,<sup>20</sup> moodustab niisuguse uurimistöö vundamendi kahtlemata väga mitmekesine ja pidevalt täienev teadmus võttepaviljonidesse ehitatud ja natuuris jäädvustatud inimtekkeliste ruumide ja looduslike paikade, linnakeskkondade ja külamaastike representatsioonidest

<sup>18</sup> Kuigi Alexander Prokhorov (2001) kasutab määratlust “uus laine”, pakuksin siiski pigem, et suurem osa toomasest nõukogude kinost, sealhulgas Nõukogude Eesti filmikunst kuuluvad siiski “peavoolu”, sest need linateosed ei olnud enamasti programmilises opositsioonis peavoolu filmitööstusega (nagu prantsuse *Nouvelle Vague*), vaid vändati selle raames. Ehkki pärast stalinistliku sotsrealismi süngel loomepöüda olid need filmid kahtlemata innovaatilised nii visuaalse kui ka narratiivse vormi poolest, aga ka (sageli siiski ettevaatliku ja tihti looritatud) ühiskondliku ja ideoloogilise kriitika mõttes, ei saanud need ometi ligilähedalegi lääne “uute lainete” radikaalsetele seisukohavõttudele või isegi idabloki mõõdukamale “pehmele avangardile” (vt nt Mazierska 2010e Poola filmist ja Owen 2011 Tšehhoslovakkia kinost). Oigupoolsest oli 1920. aastate nõukogude kinoavangard olnud kraadivõrra mässumeelsem ja intensiivsem ning Prokhorov kirjeldab ilmekalt, kuidas “sulaegsed lavastajad kasutavad 1920. aastate avangardse montaažiistiili jäljendusi või otseseid tsitaate 1920. aastate filmidest enamasti melodramaatilist aktsenti vajavates stseenides, kus esitus peatatakse viivuks ning allutatatakse karakterite visuaalsele vaatemängule.” (Prokhorov 2002: 63.)

<sup>19</sup> Täpsemalt vt artiklite bibliograafiatest.

<sup>20</sup> Vt viiteid artiklitest ja ülal viide 6.

filmis. Esimene selgelt tajutav huvilaine, mis kõigepealt puudutas arhitektuurikujutust, tekkis 1980. aastate keskpaigas ning puudutas korraga mitut keele- ja kultuuriruumi. Seda märgib kolme monograafia ilmumine: Juan Antonio Ramírez hispaaniakeelne käsitus Hollywoodi kuldajast *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro* (1986, inglise keeles Ramírez 2004), Donald Albrechti ingliskeelne, ent ainediapasoonilt interkontinentaalne uurimus modernistlikust filmiarhitektuurist *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies* (1987) ning Helmut Wehsmanni saksakeelne ja samuti laia huvispektriga *Gebaute Illusionen: Architektur im Film* (1988). Varem oli seda temaatikat puudutatud vaid mõnes üksikus uurimuses ja kogumikus ning harvades artiklites,<sup>21</sup> ent nendele kolmele teosele järgnes monograafiate, artiklikogumike, artiklite ning tervete erinumbrate tõeline laviin<sup>22</sup>. Asjaolu, et valdav enamik käsitlusi on põhimõtteliselt juhtumiuuringud ning et filmiruumi või -arhitektuuri puudutavat sidusat ja laialdast kõlapinda haaravat “isandteooriat” pole senini ilmunud, annab tunnistust sellest, et ruumikeskse käsitusviisi potentsiaal on peaaegu hoomamatult suur, tehes teisalt väga keeruliseks valdkonna põhisaavutuste kaardistamise ja summeerimise. Väga lühidalt ja üldistavalt võib siiski tõdeda, et ruumirepresentatsioone on lahatud mitmesugustest rakurssidest ja vaatenurkadest (nt kunstnikutöö ja dekoratsiooniloome<sup>23</sup>, filmižanrite,<sup>24</sup> autoripositsioonide<sup>25</sup> ja suurlinnade kujutamise<sup>26</sup> aspektist), erinevates ajaloolistes (alates tummfilmist<sup>27</sup> kuni postmodernistliku kinoni<sup>28</sup>), geograafilistes (Hollywood,<sup>29</sup> Euroopa film<sup>30</sup> ja maailma kino<sup>31</sup>) ning kogemuslikes<sup>32</sup> raamistiketes. Ilmselgelt on uurijaid kõige enam paelunud suurlinnakeskkonna ja modernistliku arhitektuuri filmiportreed (aga

<sup>21</sup> Varasemat bibliograafiat vt Gold 1984.

<sup>22</sup> Nt *East-West Film Journal* (kd 3, nr 1, 1988), *Iris* (nr 12, 1991), *Design Book Review* (nr 24, 1992), *Architectural Design* (kd 64, nr 11/12, 1994 ja kd 70, nr 1, 2000), *Wide Angle* (kd 19, nr 4, 1997), *Screen* (kd 40, nr 3, 1999), *City* (kd 7, nr 3, 2003) ning *Environment and Planning D* (kd 23, nr 1, 2005).

<sup>23</sup> Nt Barsaq 1976; Preston 1994; Sennett 1994; Affron, Affron 1995; Neumann 1997; Tashiro 1998; LoBrutto 2002; Heisner 2004; Ramírez 2004; Bergfelder *et al* 2007.

<sup>24</sup> Nt Hake 1994, Natter 1994, Gaughan 2003 ja Graf 2007 linnasümfooniatest; Christopher 1997, Staiger 1999 ja Dimendberg 2004 *film noir*’ist ning Gold 1985, Sobchack 1999, Desser 1999 ja Gold 2001 ulmefilmist.

<sup>25</sup> Nt Bruno 1993 Elvira Notari filmidest; Elliott, Purdy 1997 Peter Greenaway filmidest; Jacobs 2007 Alfred Hitchcocki loomingust; Rhodes 2007 Roomast Pasolini teostes; Pallasmaa 2007 Alfred Hitchcocki, Stanley Kubricki, Michelangelo Antonioni ja Andrei Tarkovski filmidest.

<sup>26</sup> Nt Sanders 2001, Celant, Dennison 2006 ja Pomerance 2007 New Yorgist; Brunson 2007 Londonist; Rhodes 2007 Roomast; Hake 1994 ja Jacobsen 1998 Berliinist.

<sup>27</sup> Nt Gunning 1995 ja Neumann 1997.

<sup>28</sup> Nt Dear 2000; Mazierska, Rascaroli 2003; Krause, Petro 2003.

<sup>29</sup> Nt Mandelbaum, Myers 1985, 1989; Sennett 1994; Shaal 1996; Bronfen 2004; Ramírez 2004.

<sup>30</sup> Nt Sorlin 1991; Penz, Thomas 1997; Konstantarakos 2000; Mazierska, Rascaroli 2003; Everett, Goodbody 2005; Bergfelder *et al* 2007.

<sup>31</sup> Nt Shiel, Fitzmaurice 2001.

<sup>32</sup> Nt Massood 2003a, 2003b afroameeriklaste linnakogemustest filmides.

ka modernsuse kujutamine kinolinal üldisemalt),<sup>33</sup> millest kumbki ei mängi (teatavate märkimisväärsete eranditega) Eesti filmikunstis eriti kandvat rolli. Ida-Euroopa filmile tüüpiliselt (nt Jordanova 2003: 92jj; vt ka Ostrowska 2004) domineerivad Nõukogude Eesti kinos maakeskkonnad ja väikelinnad. Kultuur- ja loodusmaastike teema on “tõlgendajate kogukonna” huviorbiiti sattunud aga üsna hiljuti ning seda teemaderingi puudutavat kirjandust ei leidu veel kuigi ohtralt, uusimatest käsitlustest võiks nimetada näiteks artiklikogumikke *Representing the Rural: Space, Place and Identity in Films about Land* (Fowler, Helfield 2006), *Landscape and Film* (Lefebvre 2006) ning *Cinema and Landscape* (Harper, Rayner 2010).

Mitmesuguste teoreetiliste mõttearenduste keerdkäike “maandab” ja tasakaalustab võrdlemisi põhjalik töö vaatlusaluste filmide kohta säilinud arhiivimaterjalidega. Kuigi Riigiarhiivis talletatud Tallinnfilmi ja Eesti Telefilmi toodangut puudutav dokumendatsioon on paiguti küllaltki lünklik ega hõlma näiteks loome- ja tootmisprotsessi puudutavat (sekundaarset) pildimaterjali, pakuvad need fondid siiski kõnekaid sissevaateid nõukogude perioodi filmitootmisse ja tsensuuripraktikasse, muutudes iseäranis paljuütlevaiks kõrvuti toona trükivalgust näinud filmikriitikaga. Üheskoos annavad need allikad üliväärtuslikku informatsiooni nii otseselt ruumirepresentatsioonide kui ka kaudselt mitmesuguste taustsüsteemide kohta.

## Sisukord ja kokkuvõtte

Seeriasse kuuluvad artiklid on kirjutatud ja/või avaldatud ajavahemikus 2006–2011. Uurimuste järjekord järgib nende ainestiku kronoloogiat, alustades käsitlustega vahetult pärast Teist maailmasõda valminud filmidest ning liikudes seejärel läbi sula-aastate, stagnatsiooniperioodi ja laulva revolutsiooni Nõukogude Liidu lagunemisele järgnenud siirdeperioodini. Nagu juba mainitud, on pearõhk 1960. ja 1970. aastail, mis on osaliselt uurimisprotsessi juhuslik tulem, ent osalt peegeldab ühelt poolt üsna objektiivset asjaolu, et kuuekümnendad olid eesti filmi jaoks põnevaid arenguid tulvil murranguline ajajärk, ning teisalt minu enda maitset (nt keskendumine 1970. aastate populaarsele kinole või vaatefilmide “madalale” pseudoreklaamžanrile, mitte aga 1970. aastate lõpus ja 1980. aastate alguses esile kerkinud “tõelisele eesti uuele lainele”).

Esimene peatükk **“Vaade ääremaalt. Ruumidiskursus 1940. ja 1950. aastate Nõukogude Eesti mängufilmis”** võtab vaatluse alla Nõukogude Eesti filmikunsti esimese perioodi, mis vältas Teise maailmasõja lõpust kuni umbes 1962. aastani, mängufilmiteadhisteks ühelt poolt Herbert Rappapordi “Elu tsitadellis” (1947) ning teisalt uue põlvkonna saabumist märkiv “Ühe küla mehed” (1962), Tallinnfilmis toodetud Jüri Müüri ÜRKI

<sup>33</sup> Nt Sutcliffe 1984; Albrecht 1987; Webb 1987; Caws 1991; Sorlin 1991; Hake 1994; Donald 1995; Gunn 1995; Clarke 1997; Donald 1997; Neumann 1997; Penz, Thomas 1997; Donald 1999; Balshaw, Kennedy 2000; Lamster 2000; Orr 2000; Shonfield 2000; Kaes 2001; Shiel, Fitzmaurice 2001; Barber 2002; Krause, Petro 2003; Mazierska, Rascaroli 2003; Shiel, Fitzmaurice 2003; AlSayyad 2006; Griffiths, Chudoba 2007; Marcus, Neumann 2007; Webber, Wilson 2008; Oukaderova 2010.

diplomitöö. Neil aastail kujundasid kohaliku filmikultuuri palet nn külalislavastajad, kelle Nõukogude keskvõimud olid suunanud endise kodanliku Baltikumi ääremaile, et panna siin alus ideoloogiliselt korrektselt filmikunstile. Ehkki kohalik publik ja valdav osa kriitikuid ei suutnud tookord ega tahta tegelikult senini sellal loodud linateoseid Eesti kultuuri hulka arvata, tembeldades Venemaalt tulnud lavastajad üdini andetuiks kultuurilisteks võhikuteks, kelle loomel polnud kohaliku kontekstiga vähematki pistmist, pakuvad need filmid, aga iseäranis nende ruumi- ja kohakujutus ometi intrigeerivat sissevaadet valitsenud võimudiskursusse, ideoloogilistesse võngetesse ning nõukoguliku identiteedi konstrueerimise strateegiatesse ja mehhanismidesse. (Samuti ei tohi alahinnata filmitööstuse professionaliseerumist, mis sai programmilised alused siiski alles pärast Teist maailmasõda.)

Ruumirepresentatsioonide analüüsimisel on toetunud John Urry “turistliku pilgu” mõistele (Urry 1990), mis väga lühidalt öeldes viitab staatilisele, hierarhilinele, taltunud ja esemestatud maastikukäsitusele, ruumi ideoloogilisele alistamisele nii geograafilises kui ka mentaalses plaanis. Nõukogude kino kontekstis on turistlikust pilgust ja territooriumi alistamisest kirjutanud Emma Widdis (2000, 2003a, 2003b), kelle vahedad analüüsid 1920. ja 1930. aastate ruumikujutuse režiimist nõukogude filmis on pakkunud kõneka mudeli ka Teise maailmasõja järgse Nõukogude Eesti stalinistliku filmikunsti ruumi- ja neis avalduvate võimukonstellatsioonide lahkamiseks. Widdise järgi asendus 1920. aastail nõukogude kinos valitsenud avangardistlik, detsentraliseeritud, killustunud ja seikluslik ruumikogemus (mida ilmekaimalt väljendas 1929. aastal valminud Dziga Vertovi “Filmikaameraga inimene” (*Человек с киноаппаратом*)) 1930. aastaiks sotsrealismi tuimade dogmadega, mis tõi kaasa täiesti uue, staatilise, kivistunud ja esemestatud maastikukäsituse; maadeavastamine asendus maadevallutusega, uurimisretked turismi-reisidega. Talitsetud, tardunud ja objektistatud ruumimaatriks on omane ka 1950. aastail Nõukogude Eestis valminud mängufilmidele ning tuleb eriti hästi esile loodusmaastike kujutamisel, kus elav ja ettearvamatu loodus taandati passiivseks taustaks (nt filmides “Valgus Koordis” (rež Herbert Rappaport, 1951), “Jahid merel” (rež Mihhail Jegorov, 1955), “Veealused karid” (rež Viktor Nevežin, 1959) jt).

Artikli kolmas oluline teoreetiline allikas on Katerina Clarki uurimus n-ö sakraliseeritud sotsrealistlikust ruumist, mille kohaselt valitses sotsrealistliku kujutuskanooni süvastruktuure teineteisest täielikult eraldatud keskuse ja ääremaa aegruumide hierarhiline vaherkord: keskus oli läbinisti püha ruum, perifeeria profaniseerus aga tsentrumist kaugemale jäädes järk-järgult. Keskus kui võimu aujärg oli ainuüksi riigijuhile reserveeritud tempel, provintsid seevastu kuulusid massidele (Clark 2003: 10–14). Niisugune keskuse ja ääremaa dünaamika (või õigemini staatika) on iseäranis selgelt tajutav Rappapordi filmis “Valgus Koordis”, mille endisest punaväelasest peategelane Paul Runge laseb oma kodukülale paista Venemaalt toodud “Nõukogude paradiisi pühal valgusel”, juhtides kohaliku kolhoosi moodustamist.

Lisaks on selle ajajärgu filmides kujutatud külade aegruum teatud suguluses Bahtini idüllikronotoobiga, mille ajale on omane eriline suhe ruumiga, orgaaniline sunnismaisus:



“...elu ja ta sündmused on orgaaniliselt kokku kasvanud paikkonnaga (kohaga): kodupaigaga koos kõigi ta nurgakeste, koduste mägede, orgude, põldude ja niitudega, koduse jõe ja metsaga, kodumajaga.” (Bahtin 1987: 157.) Ent nõukogude kultuurile eripäraselt pulbitsevad isegi kõige tüünamalt poliitkorrekse pinna all pinged, mis manifesteeruvad perioodi ruumikujutuses ehk kõige kujukamalt nn paheliste villade näol: need on “koodanliku natsionalismi” kantsidena portreeteritud eramajad, näiteks nagu filmi “Elu tsitadellis” tsitadell. See professor Miilase kahe ja poole meetrise planguga ümbritsetud villa on mitte lihtsalt tegevuspaik, vaid üks peategelastest – majast saab August Miilase võrdkuju, need kaks sulavad kokku mingiks omaette eluvormiks. Kuigi Katerina Clark (2000: 195) ja Vera Dunham (1976: 42) on väitnud, et militaristlik-võitluslike tunnustega Teise maailmasõja eelsele nõukogude kultuuriväljale hiilisid sõja võiduka lõpu järel “pehmemad” väärtused ning isegi teatav väikekoodanlikkus, ei saa Eesti kontekstis küll väita, et koodanlikku elulaadi märkiv eramu oleks kandnud positiivseid konnotatsioone. Pigem vastupidi. Miilase tsitadellist, ja hiljem teistestki filmivilladest kujunes sümbol, mis järjekindlalt, filmi filmi järel seostus ikka ja jälle kurjuse, valskuse ja liiderlikkusega, otseselt nõukogude võimu ründava või siis vähemalt seda ohtlikult ja lubamatult õõnestava meelsuse ning tagurliku ilmavaatega. Neil eramutel on paheline fluidum, mis võngub kaasa elanike ebasoovitavate iseloomuomadustega.

Järgmised kolm artiklit keskenduvad 1960. aastate mängufilmidele. Uurimuses **“Film, ruum ja vorm: “Mis juhtus Andres Lapeteusega?” ning “Viini postmark”** on vaatluse all kahe 1960. aastail valminud ja kümnendi kontekstis üsna erandlikult linnakeskkonda paigutatud tegevustikuga filmi ruumikuvandid. Konkreetsemalt analüüsitakse seda, mil moel neis filmides ruumiaspekte kasutatakse ning kas ja kuidas põimuvad kujutatud keskkonnad jutustuse jõujoonega. Artikli esimese osa moodustab üldisem vormianalüüs, teeviidaks David Bordwelli väide, et teose “sisu jõuab meieni [filmi] tehniliste võtete sihipärase kasutamise vahendusel” (Bordwell 2005: 33), ning nõukogude sulaja filmi uurija Alexander Prokhorovi teesid (Prokhorov 2002).

Alexander Prokhorov tõestab võrdlemisi veenvalt, et kuigi filmitegijad pidasid 1960. aastail oma loomingut stalinistliku kino antiteesiks, keskendusid nad – tõsi, modifitseeritud vormis – endiselt stalinistliku kultuuri tähtsaimatele teemadele: positiivne kangelane, perekond ja sõda. Samas toimus oluline nihe mõõtkavas: stalinistlik suurejooneline heroism asendus kammerlikumate ja isiklikumate saavutuste ning kordaminekutega, lahinguväljade asemel keskenduti sageli kodusele miljöole, (tuum)perekond ei peegeldanud enam ühemõtteliselt Suurt Rahvaste Peret, massidele eelistati nüüd (meessoost) indiviidi, kelle identiteet, personaalne eneseväljendus ning tundemaailm sai sageli lugude sõlmpunktiks. Märkatava transformatsiooni läbis kangelaste ja kaabakatega seonduv ikonograafia (Prokhorov 2002: 51jj; Prokhorov 2001: 8jj). Oluliseks muutus ka stalinistliku režiimi päevil kaotsi läinud revolutsioonilise meelsuse taastamine ning 1920. aastate “puhaste”, leninlike ideaalide juurde naasmine (Prokhorov

2002: 30–31). Need narratiivsed jooned esinevad ühel või teisel moel mõlemas vaatlusaluses filmis.

Ametlikult hülgas stalinistliku filmi peavool 1920. aastate nõukogude avangardi eksperimentaalse, mitmesuguste filmitehnoloogiate, ennekõike aga montaaži võimalustel põhineva kujutusviisi. Sula-aeg tõi 1950. aastate teisel poolel kaasa laiahaardelisema väljendusvahendite värskenemise, mida muuhulgas iseloomustab visuaalsete aspektide eelistamine narratiivsetele ja helilistele (Prokhorov 2002: 12–13): Euroopa autorifilmi eeskujul tõusis esiplaanile katsetamine erinevate ekraanitehnikatega (kiiretempoline montaaž, mis alati ei järginud ajalis-ruumilise selguse põhimõtteid, sagedased ülesulamisega kaadriüleminekud, keerulised panoraamvõtted ning subjektiivsed võttepunktid ja kaameramustrid (Prokhorov 2002: 13). Nõukogude filmikunsti ajaloost taaselustati eelkõige 1920. aastate avangardi montaažitehnikad. Avangardi stiili jälgendati või tsiteeriti pea alati narratiivsetel kõrghetkedel, mil jutustus peatati viivuks näiteks tegelase tugevate tunnete ja tema subjektiivse vaatepunkti edastamiseks. 1920. aastate avangard oli sula-ajaks saanud osaks kaanonist, mille kasutamine pigem toetas 1930. aastail loodud narratiivse režiimi mitmekesisust (Prokhorov 2002: 62–67; vt ka Maimik 1999: 85), kui püüdis õhnestada viimase aluseks olevat ideoloogiat.

Uuenduslikke visuaalseid stiilielemente võib üsna ohtralt leida nii “Viini postmarkist” (rež Veljo Käsper, 1967) kui ka “Lapeteusest”. Üldjoontes on “Mis juhtus Andres Lapeteusega?” (rež Grigori Kromanov, 1966) selles plaanis huvitavam ja mitmekesisem, ent mõningaid dünaamilisi pildilahendusi pakub ka “Viini postmark”. Märkimisväärselt kuuluvad paljud neist kaameratöö ja montaaži valdkonda. “Lapeteust” ja “Viini postmarki” ühendab sage altrakursi kasutamine, mis korduvalt keskendub ainsale, hetkel tähtsaimale tegelasele, sugereerides tema (võimu)suhteid teiste karakteritega, osutades tema jõupositatsioonile, viidates seejuures ka tema enesekindlusele.

“Lapeteust” ja “Viini postmarki” seob ühine geograafiline tegevuspaik ning suhteline lähedus nii diegeetilisel kui ka tegelikul ajateljel: aastase vahega valminud filmid käsitlevad oma kaasaegses Tallinnas toimuvaid sündmusi. Samas loovad need linateosed kaks võrdlemisi erinevat ruumimudelit, eelistades isesuguseid filmielemente ning ruumi ja narratiivi ühendamise viise. Kui “Lapeteuses” tundub domineerivat tugevalt personaliseeritud ruum, kus reaalsusest valitud või spetsiaalselt filmi tarbeks konstrueeritud tegevuspaik sugereerib mõne tegelase vaimuseisundit, märgib tema sotsiaalset positsiooni ja väärtushinnanguid või kannab osaliste vahel valitsevate (võimu)suhete väljendamise funktsiooni, siis “Viini postmargis” tõuseb lisaks ruumiliste polaarsuste kaudu tegelaste küllaltki karikeerivale iseloomustamisele kaunis selgelt esile ka taotlus tõmmata mõttelisi paralleele keskkonna ning jutustuse teatud süžeealiste arengute vahel. Arhitektuuri- ja sisustuselemendid kui kujundid on silmatorkavamalt markeeritud “Viini postmargis”, samas kui “Lapeteuses” on ehitatud keskkond ja selle detailid punutud narratiivi märksa lihvitumalt ja peenekoelisemalt. Nii on “Lapeteuses” ehk olulisemal kohal filigraanne kaameratöö ja tegelaste hästikaalutletud

asetus kaadris, samuti montaaž, mis säilitab jätkuvuse suhteliselt killustatud, ajas ja ruumis siia-sinna hüppavas süžees, “Viini postmargis” tõusevad esile aga (stuudio)dekoratsioonid ja natuurivõtete ehitatud keskkond. Need erinevused tulenevad muuhulgas ilmselt ka filmide žanrilistest erinevustest: “Lapeteus” kui suhte- ja isikudraama peabki keskendumas inimloomusele ja -suheteile, “Viini postmark” järgib aga komöödiāžanrile sageli omast joont kasutada koomiliste situatsioonide allikana ümbritseva keskkonna elutute objektide “hingestamist”. Paralleelina võiks viidata Charlie Chaplini ja Jacques Tati komöödiaklassikasse kuuluvale loomingle, ent samuti näiteks René Clairi filmile “Vabadust meile!” (*À nous la liberté*, 1931), millega “Viini postmarki” ühendab muuhulgas ka modernistliku arhitektuuri kujundistu. Tähtis erinevus “Lapeteuse” ja “Viini postmargi” ruumikäsitluses eksisteerib ka võtpeaikade osas: kui “Lapeteus” on, nagu eespool mainitud, filmitud põhiliselt natuuris, siis “Viini postmargis” domineerivad paviljonivõtted.

Ülejäänud kaks 1960. aastaid vaatlevat peatükki keskenduvad rahvusruumi temaatikale küla- ja loodusmaastikke kujutavates mängufilmides. Artiklis “**Rahvusruum, rahvus(ülene)kino. Eesti film 1960. aastail**” väidan, et just sel kümnendil kujunes ja kinnistus kogu hilisemas eesti filmis keskset rolli mänginud rahvusmaastiku kronotoop, mille loomises osales 1960. aastate alguses siinsele kinoareenile astunud noorte, sageli kohaliku päritolu filmitegijate põlvkond. 1960. aastate mängufilmis domineerisid tegevuspaigana maakohad ja väikeasulad linlike keskkondade üle, kusjuures Itaalia neorealismist mõjutatud vormikeel asendas stalinistlikult eksotiseeriva “turistliku pilgu” tundlikuma ja mitmekesisema keskkonnakujutlusega. Keskaparaadi temaatilistele suunistele vaatamata on tunda teadlikku irdumist sovetlikust kaasajast (ja seega ka kolhoosielust) ning nõukoguliku ajaloo sõlmpunktidest, mille asemel eelistatakse eesti kirjandusklassika ruraalseid aegruume, nagu filmides “Põrgupõhja uus Vanapagan” (rež Grigori Kromanov, Jüri Müür, 1964), “Mäeküla piimamees” (rež Leida Laius, 1965), “Libahunt” (rež Leida Laius, 1968) jt, otsides, vahel latentselt, kontakti kolhoosieelsete külamaastikega. Nõukogude agrourbaniseerunud (Maandi 2005: 180) keskkondade asemel projitseeriti kinolinadele seega siin-seal ikka veel looduseski nähtaval olnud “mälumaastikud”. Need ruumikuvandid, millest sageli õhkub luhtunud lootuste ja kättesaamatute ootuste nukurust, näivad seetõttu teatud mõttes nostalgilised ja eskapistlikudki, sarnanedes seega paradoksaalsel kombel teataval tasandil eelmisel kümnendil nõukogude külalisrežissööride loodud eluvõõraste tegevusmaailmadega. Hoolimata märgatavast nihkest kohaliku sensibiliteedi suunas ning põlvkonnavahetuse ja poliitiliste olude koostoimes avardunud nii sisulistest kui ka vormilistest väljendusvõimalustest, jäid kohalikud kriitikud filmikunsti kui terviku suhtes kaitsepositsioonile, tekitades aastakümneid visalt püsiva (ja senini mõju avaldava) eelarvamuse, et eesti film pole suuteline teiste kultuurivaldkondadega võrdväärselt kvaliteetseteks saavutusteks. Leian, et selle taga oli nõukogude filmitööstuse olemuslik rahvusülesus, mis ei lasknud publikul filmikunstiga usaldusväärset suhet luua. Artiklis vaadeldakse lähemalt põlvkonnavahetuse n-ö avalöögina käsitletava filmi “Ühe

küla mehed” saamisluгу, selle loomisel osalenud filmitegijate taustu ning filmi varasema võrreldes olulisel määral teisenenud narratiivseid strateegiaid ja visuaalset vormi, kriipsutades iseäranis alla selles linateoses avalduvat teadlikku pürgimust kohalikkusele/rahvuslikkusele.

Artiklis “**Loodus, liikumine, piirilised. Rahvusruumi kujutusi 1960. aastate Eesti filmikunsti**” nüansseeritakse eelnevas peatükis esitatud üldkontseptsioone, analüüsisides üksikasjalikumalt kümnendi filmide maastiku- ja looduskuvandeid. Stalinismijärgsest kinost kadusid järk-järgult heroilised, staatilised ja monumentaalsed maastikupildid, kõigepealt alates 1950. aastate keskpaigast suuremate keskstuudiote toodangus (nt Marlen Hutsijevi ja Feliks Mironeri “Kevad Zarečnaja” (*Весна на Заречной улице*, 1956), Mihhail Kalatozovi rohkete auhindadega pärjatud “Kured lendavad” (*Летят журавли*, 1957) või Grigori Tšuhrai paljukiidetud “Ballaad sõdurist” (*Баллада о солдате*, 1959)), ent 1960. aastate alguses ka juba perifeersemate vabariiklike, sh Eesti stuudiote loomingu. Inimesed ja nende argielu, mis stalinistlikes filmides olid seisnud pitoresksetest maastikutaustadest kindlalt lahus, taasühendati nüüd looduse, selle rütmide ja stiihiatega: nt “Ühe küla mehed”, “Jääminek” (rež Kaljo Kiisk, 1962) või “Kirjad Sõgedate külast” (rež Jüri Müür, 1966). Loodusest sai aktiivne toimija, sündmustiku käivitaja ja suunaja (nt “Ühe küla mehed”, “Jääminek”). Nagu on väitnud Jevgeni Margolit, muutusid filmimaastikud sula ajal “asendamatuteks väljendusvahenditeks, mille abil kuvada ekraanile inimeste sisemaailmu ja hingerännakuid” (Margolit 2001: 34–35; nt “Libahundi” metsikult ohjeldamatu Tiina ja “tsiviliseeritult” vagurate külaelanike võrdlus nende elu- ja tegevuskeskkondade kaudu). Maastikust sai üksiti kohaliku/rahvusliku identiteedi kandja (vrd Agnew 1998).

Kui stalinistlikus ekraaniloomes olid domineerinud bahtinliku idüllikronotoobi jooned (“paikkondlikult piiratud ja “isemajandav” väikemaailm; Bahtin 1987: 157), siis sulaaja filmikunsti aegruumid näitasid süvenevat tendentsi liikuvuse, teisenevuse ja voolavuse suunas. Sellega koos mõeldi ümber ka stalinistlikult püha keskuse ja “ilmaliku” ääremaa suhted. Keskus “desakraliseeriti” niisugustes filmides nagu Marlen Hutsijevi “Plitši värav” (*Застава Ильича*, 1962/1988) ja “Juulivihm” (*Июльский дождь*, 1967) ning Georgi Danelia “Ma kõnnin Moskva tänavail” (*Я шагаю по Москве*, 1964), milles Brinton Tench Coxe sõnul valitseb “voolav” ning “isiklik, intiimne ja lüüriline” ruum (Coxe 2008: 215). Ka eesti filmide ruumikuvandid muutusid dünaamilisemateks, osaliselt kahtlemata tänu vaheldusrikkamale kaameratööle ja montaažimustritele ning uuele dramaturgilisele võttestikule. Idüllikronotoobi asemele astus teekronotoop (Bahtin 1987: 172) ning olulist rolli hakkasid mängima piirikujundid. Kõige puhtamal kujul avaldub teekronotoop 1967. aastal valminud Kaljo Kiisa filmis “Keskpäevane praam”, mida lisaks iseloomustavad nii Ida- kui ka Lääne-Euroopa uutes lainetes esile tõusnud uut tüüpi narratiivsed strateegiad (vrd Roman Polański “Nuga vees” (*Nóż w wodzie*, 1961). “Keskpäevases praamis” on

“Tee” ... peamine juhuslike kohtumiste koht. Teel ... ristuvad ühes aja ja ruumi punktis kõige erinevamate inimeste – kõigi seisuste, seisundite, usutunnistuste, rahvuste, vanuserühmade esindajate – teekonnad ajas ja ruumis. Siin võivad juhuslikult kohtuda need, keda tavaliselt eraldab sotsiaalne hierarhia ja ruumiline kaugus, siin võivad tekkida kõige erinevamad kontrastid, võivad kokku põrgata ja teineteisest läbi põimuda erinevad saatused. [---] Teel aeg justkui suubub ruumi ja voolab ruumis (moodustab teid)... (Bahtin 1987: 172.)

Kui “Keskpäevase praami” narratiivne hoog ning elegantselt mõjuv juhuste mäng olid (ja mõnes mõttes on senini) eesti filmis mõneti erandlikud, siis liikumine ühest aegruumist teise iseloomustas veel tervet rida 1960. aastail valminud filme, rõhutades ühtlasi piiri kui ruumikategooria keskset positsiooni mitte ainult filmikunstis, vaid ka siinses kultuuris tervikuna. Ehkki piirid olid täitnud olulist osa juba 1950. aastate filmides (enamasti püüti siinsete alade piiripealsust küll maskeerida, piiritagust läänemaailma tasalülitada, siduda ääremaad kõvemini keskuse nabanööri külge), sai piirilisusest 1960. aastail vahend, mille abil konstrueerida eripärasest kohalikkude identiteeti. Piir võis esineda merena, mis lahutab läänemaailmast (“Ühe küla mehed”) ja/või sõdadevahelisest iseseisvusest (“Jääminek”), aga ka nähtamatu joonena maa ja taeva vahel (“Põrgupõhja uus Vanapagan”), müürina hullumeelsuse ja terve mõistuse vahel (“Hullumeelsus”, rež Kaljo Kiisk, 1968), tarana oma ja võõra vahel (“Libahunt”). Seega ei pruugi piir olla üksnes ruumiline, vaid ka mentaalne ja/või ajaline, lahutades siia- ja sinnapoole Teist maailmasõda jäänud olemisviise.

Neli järgmist artiklit võtavad vaatluse alla 1970. aastate filmiruumid. **“Turistlik pilk kui arhitektuuri representeerimise strateegiline vahend. Tallinna vanalinn ja Nõukogude turismiturundus 1960. ja 1970. aastail”** jätkab omal moel eelnevas tõusetunud piiripealsuse, vahepealoleku teemat, keskendudes sellele, kuidas Tallinna vanalinn toimus vaatefilmides representeerituna ühekorraga nii sovetlike turismiturundusmehhanismide hoovana kui ka kohaliku kultuurilise isolemise tunnismärgina. 1960. ja 1970. aastail kerkis Nõukogude Eesti kultuuriruumis – nii teaduslikus kui ka populaarses diskursuses, nii visuaal- kui ka kirjakultuuris – esile laialdane huvi Tallinna vanalinna kujundist ja temaatika vastu. Algselt muinsuskaitsete ja restauraatorite tööpõllult lähtunud ajakirjanduslik diskussioon haaras 1960. aastail kiiresti kohaliku haritlaskonna tähelepanu, omandades peagi latentse rahvusliku vastupanu alatoonid, mis asetas ametlikuks arhitektuuriparadigmaks sätestunud, eripärasid tasalülitava modernismi vastu vanalinna unikaalse ajaloolise keskkonna ja moodustas nii üle okupatsiooni toodud kultuurikatkestuse silla lokaalse traditsiooniga. Kummatigi lahustus see eristumistahe üldise keskajavaimustuse laineharjale tõustes massiliseks romantilis-nostalgiliseks retrokujundistuks, “vanalinnamoeks”, mis tõmbas mõttelise võrdusmärgi vanalinna ja keskaja vahele ning “gootilik”-arhaiseeriv visuaalia levis plahvatuslikult lugematu hulga tarbeesemete, arvukate interjöörikujuenduste ning terve rea mängu-, vaate-, dokumentaal- ja kontsertfilmide

kaudu (vt pikemalt Näripea 2004, 2005a). Esiti reaalse linnaruumi, hiljem ka selle representatsioonide tasandil hakiti vanalinna euroopalik keskaegne kujundistu sovetliku impeeriumi kirjusse kultuuriseljankasse, asendades vanad tähendused ja funktsioonid uutega, museumiseerides argise ruumi tardunud ja kaubastatud objektikollektsiooniks. Nõnda rakendus vanalinn nõukogude progressiivsuse kuvandisse, mis mängis ühtlasi paljuski lääne “vaatemänguühiskonna” mängureeglite järgi selleks, et turismitööstuse kaudu laekuva “kõva raha” arvel karpida Liidu ohtlikult paisuvat välisvõlga. Läänelikkus omakorda hakkas toimima nii sotsialistliku paratamatusega kohandumise kui ka sellele teatud moel vastandumise mehhanismina.

Kuna turismiturunduse hoovad mängivad vaatefilmide tootmisel äärmiselt olulist rolli, vaatlen artiklis John Urry jt turismiteoreetikute kirjutiste abil nn turistliku pilgu toimet linnaruumi representatsioonidele, mis ühtlasi haakub suurepäraselt Nõukogude Liidu Teise maailmasõja järgses kinotööstuses ametlikult soositud kõneviisidega ning konkreetselt Tallinna vanalinna kinematograafilise kujutamise. Samuti käsitlen turistlikule kujutamisaadile iseloomulikke filmitehnilisi võtteid, vormiaparatuuri ja stilistikat, lähtudes vaatefilmi kui olemuslikult turismitööstust teeniva žanri traditsioonidest.

Kui need turistlikud lühifilmid paigutusid “ametliku” nõukogude ideoloogia diskursusse, siis **“Uued lained, uued ruumid. Eesti eksperimentaalfilm 1970. aastail”** keskendub mässumeelse Jaan Toominga autorifilmidele, mille eesmärk oli valitsevate jõudude õõnestamine. Toominga särav, ehkki mitte alati lõpuni lihvitud loominguline panus Eesti filmipärandisse väärib omaette miniatuurse uue laine tiitlit, tekitades siinse filmiajaloo taustal omamoodi pretsedendi. Tema mitmetahulist, intrigeerivaid väljendusvahendeid ja tähenduskihistusi tulvil filmiloomet iseloomustab iseäralik ruumikasutus ja -kujutus, mis nii mõneski mõttes kehtestab siinsel filmiväljal sootuks uue korra, pakudes ühtaegu provokatiivseid hinnanguid ning uusi vaatenurki rahvuslike, sotsiaalsete ja personaalsete identiteetide representeerimisele nii ajaloolises kui ka kontseptuaalses plaanis. Artikkel keskendub peamiselt ruumikujutusele ja -praktikatele, põigates siin-seal isiklike ja kollektiivsete identiteetide re/konstrueerimise valda.

Kogu kümnendi jooksul jõudis Toominga vändata üksnes neli filmi, mille loominguks kaalu on siiski raske ülehinnata: “Lõppematu päev” (Eesti Telefilm/Eesti Kultuurifilm, 1971, lõpetatud 1990) ja “Värvilised unenäod” (Tallinnfilm, 1974), mõlema kaaslavastaja Virve Aruoja; “Põrgupõhja uus Vanapagan” (1977, Eesti Telefilm; algselt Vanemuises etendunud teatrilavastuse televersioon, mis on siiski palju enam kui filmilindile talletatud teatritükk) ning “Mees ja mänd” (Eesti Telefilm, 1979). Peeter Linnapi sõnul meenutab Toominga filmide “vormikeele dünaamilisus ja ekspressiivsus” ennekõike prantsuse uue laine lavastajate (Jean-Luc Godard'i jpt) loomingut, aga ka 1960. aastate algul Ida-Euroopa (Tšehhoslovakkia, Poola, Ungari) ja Nõukogude Liidu režissööride sarnastest impulssidest tõukunud väljenduslaade (Linnap 2002: 62). (Eesti (filmi)kultuurile üldisemalt ja Toominga arengule autorina konkreetselt olid ehk kõige olulisemad



Poola ja Tšehhoslovakkia mõjutused.) Mulle tundub aga, et 1950. aastate lõpu ja 1960. aastate alguse Prantsuse või Ida-Euroopa/Nõukogude päritolu uute lainete asemel tuleks Toominga filmikunst nii kontseptuaalses kui ka vormilises mõttes asetada pigem eksperimentaalfilmi avaramale väljale, mille vormilis-stilistilised tunnused on loobumine traditsioonilisest (lineaarsest) narratiivist, abstraherivate visuaalsete võtete ja ebakonventsionaalse heliriba kasutamine.

Kui peavoolu(mängu)film loob Henri Lefebvre'i mõttes "abstraktset ruumi", mis "kustutab formaalse ja kvantitatiivsena erinevused", "kaldudes homogeensuse ning olemasolevate erisuste või iseärasuste kõrvaldamise poole" (Lefebvre 1991: 49, 52) ning olles "kodanluse repressiivne majanduslik ja poliitiline ruum" (Merrifield 2000: 175), s.t ühtaegu ka valitseva võimu ja ideoloogia ruum, siis eksperimentaalsemas filmiloomes, sh Toominga ekraanitöödes on valdav "eristuv ruum", mis pürib erisuste, variatsioonide, mitmekesisuse poole. Niisugusena kujutab see endast tõelist ohtu abstraktse ruumi muutumatusetele ja kestmajäämisele, mis teeb kõik selleks, et eristuvat ruumi tasalülitada või vähemalt varjata või selle mõju piirata ja kitsendada.

1971. aastal Tallinna tänavail vändatud "Lõppematu päev", nagu ka Toominga teised filmid, vastandub radikaalselt 1950. ja 1960. aastail Eesti mängufilmis valitsenud ruumidiskursusele. Selle mäsurevalt killunenud linnaruum ja palavikulised rütmid on diametraalses kontrastis 1960. aastate mõnevõrra romantiliste ning enamasti võrdlemisi aeglaste ja rahulike maaelustseenidega, mille looritatud rahvuslikud ambitsioonid on hoopis midagi muud kui Toominga jultunud ja väljakutsuvalt salvav kriitika nõukogude süsteemi aadressil. Toomingat painab rahulolematuse mitte üksnes teda vahetult ümbritseva sotsiopolitiilise situatsiooni, s.t nõukogude tegelikkuse toimemehhanismidega, vaid ka urbaniseerunud, tarbekaubastunud ja institutsionaliseerunud tsivilisatsiooni, olgu see kapitalistlik või sotsialistlik, arengusuundadega. Niisugused allhoovused saavutavad haripunkti tema viimases filmis "Mees ja mänd", mille aedlinnakodust pagenuid peategelase rännakus läbi agrourbaniseerunud Eestimaa väljendub täieliku lootusetuse tunne, autori ahastamapanev avastus, et isegi metsikus looduses, mida tähistab pealkirjaski mainitud mänd, ei pruugi leiduda elujõulist alternatiivi inimkonna läbinisti rikutud eksistentsile ning selle poolt loodud tehiskeskkonnale.

Toominga koha- ja ruumikäsitlus ei keskendu mitte niivõrd konkreetsetele arhitektuursetele aspektidele, ehkki ta kahtlemata kasutab ehitatud keskkondi teatud olukordadele ja ideedele osutamiseks. Pigem vaatleb ta ruume ja paiku inimõtte, -identiteetide ja -suhtluse väljendustena. Nõnda on kõigis Toominga filmides oluline koht kehal ja kehalisel kogemusel, samamoodi nagu tema teatriloomeski (Unt 2002). Kehaliselt kogetud ja elatud ruumi mõiste, millele näib toetuvat "Lõppematu päeva" n-ö ruumipoliitika, samuti nagu peategelasest mehe ilmselgelt avatud ja tegus suhe ümbritsevaga suunab tähelepanu Toominga arusaama(de)le personaalsetest ja ühiskondlikest identiteetidest. Filmi peategelast, nimetatud meest, ja tema suhet maailmaga võib vaadelda Bahtini dialoogilise mina kontsepti valguses. Ta täidab mitmesuguseid ülesandeid ja rolle ning võtab

erinevaid seisukohti, lülitudes alatasa ühelt tegevuselt teisele, kulgedes ühest ruumist ja paigast teise, kehastades pidevalt voolava, karnevalliku või groteskse keha sarnaselt välismaailmale avatud bahtinlikult dialoogilist mina (Bakhtin 1984b: 287).

Kaheksa aastat hiljem valminud "Mees ja mänd" säilitab küll "aktiivse optika" ja ruumilise mobiilsuse (esmajoones *road movie*'liku narratiivi kujul), ent erinevalt "Lõppematust päevast" on peategelane ümbritseva füüsilise, ideoloogilise ja vaimse ruumiga lepitamatus konfliktis ja sellest täielikult võõrandunud. Keskkonna (moraalselt) moonunud palet toonitab nii värvilise pildirea väärdunud vormikeel, mille põhülme määrab ülilai kaameraobjektiiv, kui ka arhailise moega kaeblikud kõlad heliribal, mis ühelt poolt küll vastanduvad visuaalsele värvirikkusele, ent teisalt ka täiendavad selle kummastavalt kumerat kalasilmaefekti. Filmi sõnum peegeldab Toominga varasemat skepsist institsionaliseeritud ja normeeritud identiteetide suhtes, olgu need siis personaalsed või rahvuslikud/kollektiivsed, religioossed või poliitilised, kodanlikud või nõukogulikud, kapitalistlikud või sotsialistlikud, ent see kõneleb ka püsivast lõksusoleku tundest, pakumata mingitki positiivset või elujõulist lahendust.

Rahvusruumi ning sellega seotud filmidiskursuse ümbermõtestamise ja kriitikaga tegeleb ka Raul Tammet, kelle lühifilmid "Soolo" (1979) ja "Pulmapilt" (1980) on artikli "**Tulnukad ja ajasrändajad. Ümbermõtestatud rahvusruum eesti ulmefilmides**" põhiteema. Lüheldasse ulmefilmide tõusulainesse, mille initsieeris 1978. aastal Poola-Eesti koostöös valminud Marek Piestraki kultuslik "Navigaator Pírx", kuuluvaid Tammeti linatõuseid tabas Toominga filmidega mõneti sarnane saatus, ehkki hoopis teistel põhjustel: ka need on jäänud siinse kinotoodangu unustustehõlma vajanud ääremaille. Ida-Euroopas vändatud teadusliku fantastika taustal tõusevad Tammeti ekraanitööd esile oma eripärase aegruumi poolest: nii "Soolo" kui ka "Pulmapildi" tegevusmaailmaks on kaasaegne maakeskkond meie koduplaneedil, samas kui suur osa Nõukogude Liidus ja selle mõjusfääris toodetud filme kujutavad lähemat või kaugemat tulevikku kosmoseavarustes. Ühelt poolt on üsna tõenäoline, et tegevuspaiga valikul mängisid olulist rolli eelarvelised põhjused, olid ju need lühifilmid õpipõisitööd ("Soolo" diplomitöö kaheaastasel kõrgematel režiikursustel ja "Pulmapilt" Moskva eksperimentaalfilmistuudios valminud "meistritöö", millega Tammet sai täieõiguslikuks filmilavastajaks). Teisalt aga annab ruraalne tegevusmaailm tunnistust režissööri soovist sekkuda "imaginaarse rahvusliku kogukonna" (de)konstrueerimise protsessi, sest mõlemad filmid näivad kommenteerivat 1960. aastail kujunenud rahvusruumide kuvandeid, seades kahtluse alla valitsevaid ajaloonarratiive (nii nõukogulikke kui ka sellele vastanduvaid), käsitledes kollektiivseid kahtlusi ja pingeid ning analüüsides kaasaegseid ühiskondlikke koode ja protseduure. Samas tuleb Tammeti linalugude eritlemisel arvesse võtta ka ulmežanri laiemaid taustu ja postmodernismi kultuuridiskursust.

Taas Bahtini kronotoobikäsitusele toetudes vaatlen Tammeti filmides konstrueeritud aegruume ning uurin, kuidas seostub tema loome rahvusruume, -(aja)lugusid ja -identiteete puudutavate diskursustega. "Soolo" ja "Pulmapildi" aegruumid on hübriidsed,

haakudes ühelt poolt suletust sisendava idüllikronotoobiga ning sugereerides teisalt tugevat piirilisusmuljet. Lisaks sisaldavad need lähikontakte teiste, võõraste maailmades, mistõttu leidub neis ka Bahtini künnise ehk läve kronotoobi elemente:

Ta võib liituda kohtumismotiiviga, tema kõige olulisemaks täienduseks on aga kriisi ja elumurrangu kronotoop. [...] Aeg selles kronotoobis on tegelikult vaid hetk, ta justkui ei evigi kestust [...] need otsustavad hetked [lülituvad] müsteeriumi- ja karnevaliaja suuremahulistesse kronotoopidesse. (Bahtin 1987: 176.)

Mõlemat filmi iseloomustab mitme erineva aegruumi kohalolu, mis vahetevahel sulanduvad kokku, luues keerukaid ja müstilisi narratiivseid paiku. Kõrvalise, endasestõmbunud ja igava kolka stabiilsust, mis üksiti viitab neid asustavate inimeste võõrandumusele, väljapääsmatuse- ja kurbusetundele, häirib nii “Soolos” kui ka “Pulmapildis” ootamatute võõraste saabumine. Staatilisi (idüll) ja dünaamilisi (tee) elemente kombineerides näib “Pulmapilt” sedastavat, et ajalugu on suletud peatükk ning et elada tuleb olevikus, leppides varasemate otsuste tagajärgedega ja õppides elama saatuse poolt antuga. Seostades kohaliku maakeskkonna eksimatult kaasaegse ajaraamiga ning tulevikku (või väljapoole) vaatava narratiivse sisuga ning pakkudes, et minevik on isegi ajasrändajatele sisuliselt kättesaamatu, ütleb Tammet otsustavalt lahti nostalgiast sõdadevahelise möödajärgi järele, kritiseerides nii 1960. aastate rahvusmaastike eskapismi. Nõnda saab temast “hilissotsialismi kultuuriloo” (Annus 2000b) esindaja, rahvusmütoloogiate postmodernistlik dekonstrueerija. (Selles kontekstis on kõnekas asjaolu, et “Soolo” põhineb 1925. aastal kirjutatud Peet Vallaku novellil “Lodjavahi surm”, mis oli omal ajal innovaatiline teos, just nagu Tammeti filmiloo seitsmekümnendail (samal kui 1960. aastatel ekraniseeriti “peavoolulist” kirjandusklassikat).) “Soolo” kosmoselaeva võib näiteks vaadelda müütilise valge laeva postmodernistliku teisendusena, selle pühaku allegooria iroonilise kommentaarina. Et filmi peategelane, nimetu sillavaht otsustab ufonautidega kaasa minna, suundudes tundmatusse ja kahtlemata põnevasse tulevikku, näib film tervikuna soovivat jätta selja taha nii olnu kui ka kõik suured narratiivid.

Vastupidiselt Toominga ekraaniteostele ei pööra Tammet teravdatud tähelepanu sovetiseerimise nähtavatele haavadele ja armidele maastikus, keeldudes seega osalemast ühiskondlik-poliitilises ohvridiskursuses. Selle asemel pakub ta postmodernistlikult iroonilist ja redigeeritud vaadet rahvusmaastikele, kollektiivsetele müütidele ja identiteetidele. Ta mitte üksnes ei kujuta muutusi, vaid lööb kultuuriliste nihete esilekutsumises ka ise kaasa. Tammeti filmide analüüs näitab muuhulgas seda, et rahvuskinokas käsitlused ei tohi vaadata mööda populaarse žanrikino saavutustest.

Kui Toominga ja Tammeti teoste publikumõju oli ja on siiani suhteliselt väike, siis Marek Piestraki ulmefilm “Navigaator Pirx” ja fantaasiaseiklus “Madude oru needus” (*Kłątwa Doliny Węży*, 1988), millele keskendun artiklis “**Postkoloniaalsed**

**heterotoopiad Marek Piestraki Eestis kaastoodetud filmides. Parafilmiline tõlgendus**” on pälvinud kümnete miljonite vaatajate ja arvukate kriitikute imetluse ning festivalipreemiaidki (“Navigaator Pirx” sai 1979. aastal Trieste ulmefilmide festivalil peapreemia, edestades nii Ridley Scotti “Tulnukat” (*Alien*, 1979)). On mõneti irooniline, et jätkuvat populaarsust ja kultusstaatust nautivad filmid tekitavad nii Poola kui ka Eesti vanema põlve filmitegijates ja -uurijates sama kestva halvakspanu. Väidan, et need “parafilmikunstina” (Sconce 2004: 535) käsitletavat linalood pakuvad tegelikult kujukat sissevaadet oma ajastusse, toonastesse ühiskondlik-poliitilistesse ja kultuurilistesse väärtussüsteemidesse, ihadesse ja hirmudesse, kujutades endast seega põnevat uurimisainest. Piestraki filmide ruumimaailmu uurides toetun põhiosas Foucault’ heterotoopiakontseptsioonile ja mõningatele postkolonialistliku teooria mõttekäikudele.

Piestraki filmid, ent iseäranis “Navigaator Pirx” paigutuvad laiemasse žanritrendi, mis 1970. aastate lõpus vabastas Nõukogude Liidus ja idablokis ulmefilmi kui sellise “surmapatu” staatusest (First 2008a: 318) ning mille õitsengut toitis kahtlemata Hollywoodist alguse saanud “ulmerenessass” (Sobchack 2004: 221). “Navigaator Pirxi” tegevusmaailm on just nagu piirideta, kõikehaarav angloameerikalik lää, mille kangelased ja kurikaelad elavad moodsates klaasist kõrghoonetes ja historitsistlikes paleedes. “Legendaarne seiklusfilm” (Tuumalu 2008) “Madude oru needus” leiab aga aset frankofoonses ruumis: Pariisis ning Kagu-Aasia endistes prantsuse kolooniates (täpsemalt Prantsuse Indohiinas, mis hõlmas Kambodža, Laose ja Vietnami alasid). Kui “Navigaator Pirxi” angloameerikalik tulevik komponeeriti Ameerikas, Poolas, Eestis, Prantsusmaal ja Venemaal filmitud kildudest, siis analepsiseid sisaldava, ent muidu suures osas tootmisaegsesse olevikku paigutuva “Madude oru needuse” võtted toimusid valdavalt Pariisis ja Vietnamis: (võtte)ruum vastab seega narratiivi sisule. Kui “Navigaator Pirxi” ruum on kultuuriliselt monotsentriline ja rahvusülene (futuristlik, linnastunud, kõrgtehnoloogiline lää), siis “Madude oru needuse” aegruumi lõhestavad polaarsused: Euroopa prantsuskeelne süda, lääne tsivilisatsiooni kultuuri ja teadmuse kants, seisab vastakuti oma saladusliku, ohtliku ja anakronistliku orientalse teisega. Siiski on mõlemal juhul tegemist heterotoopiatega, sarnaselt paljude teiste tol perioodil nii läänes kui ka Nõukogude blokis valminud ulmefilmidega, milles modernistlik-manihheistlik utoopia-düstoopia mudel oli asendunud hübriidsema, killunenuma ja hägusama hiliskapitalismi/-sotsialismi postmodernse loogikaga. Piestraki filmide pealtnäha probleemitu mono- või bipolaarsus peidab lähemal vaatlusel mitut aegruumilist kihistust, aga ka vastuoklikke ideoloogilisi hoovusi.

Kuigi Piestraki linateoste tegevusmaailmal on nende filmide tootmises osalenud maade rahvaste ja kultuuridega vahetuid seoseid väga napilt või üldse mitte (Eesti puhul), võib siiski väita, et neist aimub teatavat “kohalikku” või isegi “rahvuslikku” mentaliteeti. Ennekõike tuleb see välja selgelt avalduvas kolonialismikriitikas (mis samal ajal on paradoksaalsel kombel poliitiliselt korrektne ka nõukogude vaatepunktist). Nii annavad nende heterotoopiad ehk Foucault’ järgi “teised ruumid” hääle võimu õõnestavatele ja

vaikima sunnitud diskursustele ning seega ka voli koloniseeritud subjektidele. Nende filmide õovastavas õhustikus heiastuvad Nõukogude Liidu ja selle satelliitriikide toonases ühiskondlik-kultuurilises kliimas valitsenud meeleolud ning koloniaalsituatsioon. “Navigaator Pirxi” mõõdutundetu lääneimetlus toob reljeefselt esile koloniseeritute nostalgialia kunagiste sidemete järele raudse eesriide taguse õhtumaaga, kust nende kultuur ja identiteet Nõukogude invasiooni tõttu lahti rebiti. “Madude oru needuses” kujutatakse oriendi kapitalistlikke kolonisaatoreid ehtsate hädavarestena, kes peenele tehnoloogiale vaatamata ei suuda ida enda tahtmisele allutada, pöörates koloniaalsed võimusuhted seega pahupidi ning ida, mille lühiviitena toimib Madude org, jääb lääne vallutusambitsioonide ees vankumatuks. Allegoorilise registrivahetusega võib aga prantslaste asemele hõlpsalt kujutleda venelased ning seega viidata nõukogude ürituse totaalsele läbikukkumisele. Poola, keda sümboliseerib “Madude oru needuse” peategelane, teadlane Jan Tarnas, pendeldab ida ja lääne vahel, toimides nende kahe vahemehena. Just niisuguses vahepealsuses tõusevad ekraanile keerukad koloniaalsuhted, purustades sirgjooneliselt bipolaarsete vastanduste ja banaalsete narratiivsete mustrite sileda pinna. Lühidalt öeldes sekkuvad Piestraki filmid postkolonialistlikku diskursusse, milles Homi K. Bhabha sõnul osalevad teineteisest sõltuvad ja vastastikku valitsevad kolonisaator ja koloniseeritu ning mille subjektid on ühtmoodi lõhestunud (vt Annus, Peiker 2009; Bhabha 1994: 85–92).

Seeria viimane artikkel “**Rahvusmaastikust rahvusriigini. Ümberseadistused filmiruumis ja nõukogudejärgne eesti film**” käsitleb nihkeid ruumikujutuses perestroika-aegses ja vahetult taasiseseisvumisjärgses Eesti filmikunstis, võrreldes kahte mängufilmi: Peeter Urbla lavastatud draamat “Ma pole turist, ma elan siin” (1988) ja Ilkka Järvilaturi vändatud põnevikku “Tallinn pimeduses” (1993). Fookuses on ennekõike see, kuidas need kaks filmi/režissööri portreeterivad Tallinna, ent mitte üksnes linna kui ehitatud keskkonda, vaid kui paika, kus tõusevad pinnale sinise ajaloo keerdkäigud, kohtuvad erinevad isiklikud, rahvuslikud ja kohalikud identiteedid ning põkkuvad mitmerahvuselised vaatenurgad. Mind huvitab ka see, mis juhtus alates 1960. aastatest Eesti mängufilmis konstrueeritud nn “rahvuse ruumiga” perestroika ajal, ning mil viisil mõjutas neid ruumirepresentatsioone riikliku iseseisvuse taastamine. Vaatlen Urbla ja Järvilaturi filmide ruumi-, aga ka identiteedirepresentatsioone, rahvus- ja ruuminarratiive Gilles Deleuze’i mõistepaari “liikumispilt–ajapilt” (Deleuze 1986, 1989) mõtteraamistikus.

Analüüsides Euroopa ja Ameerika filmile iseloomulikke monteerimispraktikaid, tähistas Deleuze liikumispildi mõistega kõige üldisemas tähenduses sidusaid, lineaarseid narratiive, mis toetusid Hollywoodi stuudiosüsteemi raames sätestatud järjestikmontaaži reeglitele, samas kui “ajapilt” osutas Euroopa “uute lainete” eksperimentidele katkendliku narratiivse ajaga. Sidudes need mõisted rahvuslike identiteetide representatsioonidega filmides, on David Martin-Jones (2006: 2jj) väitnud, et segi paisatud, fragmenteerunud, mitmekordistatud või ümberpööratud narratiivid (ehk siis ajapildid) aktualiseerusid erilisel Teise maailmasõja järgsetes Euroopa rahvuskinodes ning osutasid raskustele

rahvusliku identiteedi konstrueerimisel ja väljendamisel: eelnevalt valgustusajast pärit ajaloolise progressi kontseptuaalses raamistikus toimunud rahvuslikud identiteedid olid nüüd saanud tõsise löögi traumeerivalt sõjakogemuselt ja need tuli ümber defineerida. Samas demonstreerib Martin-Jones oma filmianalüüsid, et liikumis- ja ajapilt võivad ühes ja samas filmis ka kõrvuti eksisteerida ning selle järgi, kumb kipub konkreetsetel juhtudel esile tõusma, saab otsustada, kas filmis esitatud rahvusliku identiteedi kontsept on pigem reterritoriseeritud ehk siis Homi K. Bhabha mõistes pedagoogiline, fikseeritud, stabiilne, monumentaalne (linearsele ajateljele piiratud narratiiv) või deterritoriseeritud ehk Bhabha mõistes performatiivne, avatud, muutlik, keerukas (Bhabha 1990).

Kuigi on selge, et Urbla filmis sisaldub hea annus liikumispildi elemente – näiteks annab selle ruumile ühtsuse ja sidususe selles liikuvate tegelaste “aistingulis-motoorne jätkuvus” (kui kasutada Martin-Jonesi määratlust), tundub siiski, et üldises plaanis jääb peale ajapilt ja deterritoriseeritud (ruumi)protsessid, mida Eik Hermann kirjeldab kui protsesse, mis murravad suletud alad uuesti liikumisteks lahti, võimendavad, lükkavad liikvele (Hermann 2009: 749). Liikumispilti iseloomustab kõige reljeefsemalt liikumine esialgselt situatsioonist tegevuse või rea tegevuste kaudu muutunud olukorrani – see on klassikaline Hollywoodi suletud ehk sõlmitud narratiiv, mille abil saab hästi kirjeldada Järvilaturi ekraaniteose narratiivset struktuuri. Selle protsessi peamiseks käivituseks on tegelased ja nende psühholoogilised motiivid: otsused, valikud, ihad, iseloomujooned. Urbla “Turisti” valitseb aga ajapilt, milles tegelane ei suuda enam oma olukorda täielikult kontrollida ja irdub liikumispildi ruumistatud aja lineaarsest jätkuvusest. Selle asemel rõhutatakse aja enda kulgu. Lisaks, kui “Turistis” on esil väikesed narratiivid, siis “Tallinn pimeduses” loob pigem ühe suure ja stiliseeritud narratiivi, “monumentaliseerides” Eesti ajalugu, isegi kui see on väljamõeldis, mütologiseeritud “fiktsionaalne maailm”.

“Turisti” ajapilt annab tunnistust rahvusnarratiivi esitamise raskustest: vaatamata ohtrale rahvusatribuutikale (lipud, fosforiidikaevandamise teema jm laulva revolutsiooniga seostuv kujundistu), kummitab filmi peategelasi ja Tallinna põlisasukaid kohatuse ja kodutuse tunne, millesse see rahvusnarratiiv osaliselt lahustub. Väga tugevalt tuleb esile ühiskondliku ja personaalse peataoleku, lõputu keerukuse ja ühtaegu paljude võimaluste kõrvuti eksisteerimise mulje. Filmi jutustuslaad on pigem triiviv, helmestena niidile lükitud episoodide ühendab peamiselt lõtv kronoloogia, tegelaste ümber voolav aeg. Tegelased ise aga jäävad kogu filmi jooksul üsna samasugusteks, nad ei arene, nende olukord ei muutu kuigivõrd – nagu peaks juhtuma klassikaliste narratiivide liikumispildis. Samuti jääb lõpp lahtiseks, otsad kokku sõlmimata. “Tallinn pimeduses” on seevastu liikumispilt, mille tarindi määratlevad suures osas klassikalisest esituslaadist tulenevad žanrireeglid, antud juhul Hollywoodi *film noir*’i ja gängsterifilmide kontseptuaalne karkass, mille toel saab Tallinnast justkui koomiksilaadne linn, kus omavahel võitlevad hea ja halb, valgus ja pimedus. Postsotsialistlikust segadikust vormib Järvilaturi kergesti haaratava, lihtsustatud ja ülevaatliku, peaaegu valemi selgusega konfiguratsiooni. Linateses esitatud



rahvusnarratiiv on selge ja ühtne, kurjus kaotab, õigus võidab. Filmi lõpus sündiv laps tähistab riigi taassündi läbi raskuste. See on pedagoogiline narratiiv: lugu jutustatakse klassikaliste skeemide alusel, tegelased “kasuvad” filmi lõpuks.

“Ma pole turist, ma elan siin” esindab Bhabha mõistes performatiivset ajaloo- ja identiteedinarratiivi: see valmis sõna otseses mõttes ajaloo keerises ja konkreetse stsenaariumi olemasolule vaatamata osales siiski vahetult oma valmimisaja sündmustes, jäädvustades üsnagi õnnestunult nende hetkede ettearvatust, aga ka ebakindlust, kimbatust ja teatavat peataolekut, mida tunnevad Urbla tegelased ajal, mil nad on ühtäkki jäänud ilma võimalusest konstrueerida oma identiteeti vastanduses nõukoguliku Teisega. Selles kerkivad esile “iga päev ennast uuesti loovad inimeste tavad ja praktikad, elu mitmepalgeline ja dünaamiline protsess” (Annus, Peiker 2009: 928). Seevastu Järvilaturi ajaloo- ja rahvusnarratiiv on Bhabha mõttes pedagoogiline: fikseeritud vaade “valmis” ajaloole ning staatilisele ja stabiilsele rahvuslikule identiteedile, mis toetub legitimeeritud sündmustejadale ja kinnistatud sümboolikale (filmis annavad sellest tunnistust ohtrad lipud, linnatännavail tantsivad ja laulvad rahvarõivis inimesed, Eesti hümn, arhiivikaadrid laulva revolutsiooni sündmustest). Toimub võltsi “autentsuse” otsing ja selle konstrueerimine rahvusvahelise (või -ülese) auditoriumi jaoks – siinjuures tuleb aga rõhutada, et kuigi Eesti rahvussümbolite, ikooniliste rahvusmärkide, s.t riiklikult genereeritud, sätestatud ja toetatud rahvusliku identiteedi märkide kontsentratsioon on küllaltki kõrge, sugereerib film üldiselt siiski üsna jultunult postsotsialistlikku/varakapitalistlikku Ida-Euroopa eksootikat, kuigi otseselt turistlik “pitoresk” puudub.

## Järeldusi ja ettepanekuid

Varem kaardistamata territooriumeile suunduvaid projekte kummitab sageli oht jõuda mõneti lihtsakoeliselt ja elementaarselt kõlavate järeldusteni. Nii näiteks on minu enda jaoks kohalikele filmiväljadele viinud avastusretkedel leitust olulisim tõdemus, et nii nõukogude-eelne, -aegne kui ka järgne Eesti filmikunst moodustab küllusliku visuaalkultuurivaramu, milles peituvat suutis käesolev doktoritöö üksnes põgusalt puudutada, riivates vaid selle ladestuste pinnakihte. Eesti kinoajaloos, aga iseäranis selle nõukogude perioodil väärrib uurimist palju (ja võib-olla eriti) muudki kui “Eesti filmikriitike TOP 10” arvatud linateosed<sup>34</sup>. Õigupoolest on üsna tõenäoline, et selle “tõeline pale” tuleb esile *ainult* juhul, kui siinset filmiajalugu käsitletakse tervikuna – sellise tervikuna, mis pole sõltumatult vaakumis eksisteeriv ja eneseküllane süsteem, vaid mis kuulub arvukate

<sup>34</sup> 2002. aastal Eesti filmi 90. aastapäeva puhul kohalike filmikriitike seas läbi viidud küsitluse järgi kuuluvad sellesse: 1) “Kevade” (rež Arvo Kruusement, 1969); 2) “Hullumeelus” (rež Kaljo Kiisk, 1968); 3) “Ideaalmaastik” (rež Peeter Simm, 1980); 4) “Viimne reliikvia” (rež Grigori Kromanov, 1969); 5) “Georgica” (rež Sulev Keedus, 1998); 6) “Nipernaadi” (rež Kaljo Kiisk, 1983); 7) “Hukkunud Alpinisti hotell” (rež Grigori Kromanov, 1979); 8) “Naerata ometi” (rež Leida Laius, Arvo Iho, 1985); 9) “Põrgupõhja uus Vanapagan” (Grigori Kromanov, Jüri Müür, 1964); 10) “Tuulte pesa” (rež Olav Neuland, 1979). Vt Ruus *s.a.*

jätkete ja närvilõpmete kaudu laiematesse piirkondlikesse ning koguni globaalsetesse kultuuri-, poliitika- ja võimuvõrgustikesse.

Ruumianalüüsi võttestik on lubanud üsna edukalt vabaneda rahvus kino piiravatest väärtuskategooriatest, mis sätestasid rohkem ja vähem "hinnalised" teemad ja ainekuid ning sellest tulenevad klassi- ja kvaliteedihierarhiad (nt kirjandusklassika vs võõra autorite stsenaariumid), andes võimaluse nüansseerida arusaamu Nõukogude Eesti filmist, mida liiga sageli peetakse kergekäeliselt lõviosas keskpäraseks. Samas ei olnud mul kavatsustki rahvus kino mõtteraamistikust sootuks loobuda. Pigem vastupidi: need filmid mängisid ilmselgelt olulist rolli rahvusprojekti artikuleerimisel ja ehk isegi selle kujundamisel ajal, mil rahvusriik kui poliitiline realiteet oli kättesaamatu, pakkudes filmitegijatele võimaluse küsitavate kultuuripoliitikate vaidlustamiseks ning (küll osaliselt summutatud või koguni viimaks vaigistatud) hääle oma arvamuste, ideede ja kriitika väljendamiseks. Olen püüdnud näidata, et kultuurilise iseolemise tahe ei avaldunud mitte üksnes niisugustes paljukiidetud filmides nagu "Hullumeelsus" ja "Viimne reliikvia", vaid ka pealtnäha hoopis "konformistlikemates" ekraaniteostes, nagu Raul Tammeti ulmefilmid, ning tagasihoidlikumat järelkaja leidnud linalugudes, nagu Jüri Müüri "Ühe küla mehed", mille mälestus on aegade jooksul publikuteadvuses tuhmunud või isegi täiesti kustunud. Lõpuks olen üritanud demonstreerida, et ilma "sovetimeelsemate" filmideta jääb kogupilt puudulikuks, sest need moodustavad ajastu filmi- (aga ka üldisemalt kultuuri-) ökoloogia raskuskeskme, millest tasakaalustatud käsitlus ei või mööda vaadata. Nagu autorifilmi saab igakülgset hinnata, mõista ja kritiseerida üksnes kõrvutuses populaarse žanrikinoga (ja vastupidi), kerkivad rahvusmaastike spetsiifilised karakteristikud reljeefselt esile vaid võrdluses nõukogude maastikega. Rahvusmaastike ja nõukogude maastike mõisted on seejuures loomulikult funktsionaalsed abstraktsioonid, mis, nagu ülalpool rõhutatud, arenesid ja teisesid vastastikusel koostoimes ning ka välistegurite mõjul pidevalt.

Viimaks pakuksin, et kuna Eesti filmiajaloo "suur narratiiv" näib kollektiivses teadvuses üldse puuduvat ega vaja seetõttu ei de- ega rekonstrueerimist (kui mitte arvestada vajadust lükata ümber levinud arusaam, et Eesti film on reeglina igav ja ebaoluline), on aeg viljaka ja dialoogilise käsitluse kirjutamiseks küps ning olud soodsad, et hakkaks kujunema vaatenurk, mis seoks kohaliku empiirilise materjali ühelt poolt piirkondlike ja üleilmsete filmiilmingute ja -arengutega ning teisalt laiemate mõttevoolude, ühiskonna-, ajaloo- ja kultuurikäsitluste ning filmiteoreetiliste aruteludega. Mul jääb üle ainult loota, et siin esitatud artiklid suudavad tulevastele uurijatele kätte näidata mõned võimalikud teeotsad.

- Affron, Charles; Affron, Mirella Jona 1995. *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Agnew, John 1998. *European Landscape and Identity*. – *Modern Europe: Place, Culture and Identity*. Ed. Brian Graham. London: Arnold, pp. 213–235.
- Aitken Stuart C.; Zonn, Leo E. (eds.) 1994. *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Lanham, London: Rowman & Littlefield.
- Albers, Patricia C.; James, William R. 1988. *Travel Photography: A Methodological Approach*. – *Annals of Tourism Research*, no. 15, pp. 134–158.
- Albrecht, Donald 1987. *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*. London: Thames and Hudson.
- Alexander, Lily 2007. *Storytelling in Time and Space: Studies in the Chronotope and Narrative Logic on Screen*. – *Journal of Narrative Theory*, vol. 37 (1), pp. 27–64.
- Allan, Seán 1999. *DEFA: An Historical Overview*. – *DEFA: East German Cinema, 1946–1992*. Eds. Seán Allan, John Sandford. New York, Oxford: Berghahn Books, pp. 1–21.
- Allas, Anu 2008. *Tagasipöördumine ja taktika. Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja happening “Mannekeeni matmine” / Return and Tactics: The Idea of Play in the Estonian Culture of the 1960s and the Happening *The Burial of a Mannequin**. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, vol. 17 (4), pp. 9–30.
- AlSayyad, Nezar 2006. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*. New York, London: Routledge.
- Anderson, Benedict 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Annus, Epp 2000a. *National Mythology: Past and Present*. – *Interlitteraria*, vol. 5, pp. 115–130.
- Annus, Epp 2000b. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Socialism*. – *Hybrid Spaces: Theory, Culture, Economy*. Eds. Johannes Angermüller, Katharina Bunzmann, Christina Rauch. New York: Transaction; Münster: LIT Verlag, pp. 25–36.
- Annus, Epp; Hughes, Robert 2004. *Reversals of the Postmodern and the Late Soviet Simulacrum in the Baltic Countries – With Exemplifications from Estonian Literature*. – *History of the Literary Cultures of East-Central Europe, Volume 1: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Ed. Marcel Cornis-Pope. Philadelphia: John Benjamins, pp. 54–65.
- Annus, Epp; Peiker, Piret 2009. *Homi K. Bhabha*. – 20. sajandi mõttevoolud. Ed. Epp Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, pp. 918–930.
- [Anonymous] 1950. *Uue elu valgus. Uus värviline kunstiline film “Valgus Koordis” jõudis Tallinna*. – *Rahva Hääl*, 31 December.
- Ansip, Karol 2007. *Sissevaateid Eesti dokumentaalfilmi III*. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 9, pp. 144–155, <http://www.temuki.ee/arhiiv/2007/09/lugu24.pdf>.
- Aruoja-Hellström, Virve 1992. *Vastab Virve Aruoja-Hellström*. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 8, pp. 5–13.
- Ashworth, Gregory John; Tunbridge, J. E. 2000. *The Tourist-Historic City: Retrospect and Prospect of Managing the Heritage City*. Amsterdam: Pergamon.

- Attwood, Lynne 1993. *Women, Cinema and Society*. – *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*. Ed. Lynne Attwood. London: Pandora Press, pp. 17–130.
- Augé, Marc 1995. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trans. John Howe. London, New York: Verso.
- Aumont, Jacques 1997. *The Image*. Trans. C. Pajackowska. London: British Film Institute.
- Bakhtin, Mihhail 1987. *Valitud töid*. Ed. Peeter Torop. Tallinn: Eesti Raamat.
- Bakhtin, Mikhail 1981/2004. *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail 1984a. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, Mikhail 1984b. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Balshaw, Maria; Kennedy, Liam (eds.) 2000. *Urban Space and Representation*. London, Sterling: Pluto Press.
- Baltic Films: Facts & Figures. Estonian Film Foundation, 2008, <http://www.efsa.ee/public/files/Facts%26Figures%202008.pdf>.
- Barber, Stephen 2002. *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books.
- Barsacq, Léon 1976. *Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions: A History of Film Design*. Boston: New York Graphic Society.
- Barthes, Roland 1977. *Image, Music, Text*. Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- Baudry, Jean-Louis 1974/1975. *Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus*. – *Film Quarterly*, vol. 27 (2), pp. 39–47.
- Bazin, André 1967. *The Evolution of the Language of Cinema*. – A. Bazin. *What Is Cinema*. Vol. 1. Trans. Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, pp. 23–40.
- Bergfelder, Tim 2005. *National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies*. – *Media, Culture & Society*, vol. 27 (3), pp. 315–331.
- Bergfelder, Tim; Harris, Sue; Street, Sarah 2007. *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Beumers, Birgit (ed.) 2007. *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*. London, New York: Wallflower Press.
- Bhabha, Homi K. 1990. *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation*. – *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, pp. 291–322.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- Bordwell, David 1985a. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David 1985b. *The Classical Hollywood Style, 1917–60*. – D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London, Melbourne, Henley: Routledge & Kegan Paul, pp. 1–84.
- Bordwell, David 1989a. *Historical Poetics of Cinema*. – *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. Ed. R. Barton Palmer. New York: AMS Press, pp. 393–398.
- Bordwell, David 1989b. *Making Meaning*. Cambridge: Harvard University Press.

- Bordwell, David 1999. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Bordwell, David 2001. Eisenstein, Socialist Realism, and the Charms of *Mizanstsen*. – Eisenstein at 100: A Reconsideration. Eds. Al. LaValley, Barry P. Sherr. New Brunswick, London: Rutgers University Press, pp. 13–37.
- Bordwell, David 2004. *The Art Cinema as a Mode of Film Practice* [1979]. – *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 6th ed. Eds. Leo Braudy, Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 774–782.
- Bordwell, David 2005. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London, Melbourne, Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin 2004. *Film Art: An Introduction*. 7th ed. New York: McGraw-Hill.
- Branigan, Edward 1992. *Narrative Comprehension and Film*. London, New York: Routledge.
- Bronfen, Elisabeth 2004. *Home in Hollywood: The Imaginary Geography of Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Brubaker, Rogers; Loveman, Mara; Stamatov, Peter 2004. Ethnicity as Cognition. – *Theory and Society*, no. 33, pp. 31–64.
- Bruno, Giuliana 1993. *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton: Princeton University Press.
- Bruno, Giuliana 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Brunsdon, Charlotte 2007. *London in Cinema: The Cinematic City since 1945*. London: British Film Institute.
- Buckland, Warren 2008. *Film Studies*. New York: McGraw-Hill.
- Brüggemann, Karsten 2009. Writing National History in a Globalising World. – *Tallinn University Newsletter*, 30 November, <http://www.tlu.ee/?LangID=5&CatID=3918&ArtID=6643&action=article>.
- Burch, Noël 1973. *Theory of Film Practice*. Trans. Helen R. Lane, intro. Annette Michelson. London: Secker & Warburg.
- Burch, Noël 1990. *Life to Those Shadows*. Trans. and ed. Ben Brewster. Berkeley: University of California Press.
- Butler, Alison 2007. *Avant-Garde and Counter-Cinema*. – *The Cinema Book*. Ed. Pam Cook. London: British Film Institute, pp. 89–96.
- Carrier, James G. 2003. Mind, Gaze and Engagement: Understanding the Environment. – *Journal of Material Culture*, vol. 8 (1), pp. 5–23.
- Caute, David 2003. *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford: Oxford University Press.
- Caws, Mary Ann (ed.) 1991. *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. New York: Gordon and Breach.

- Celant, Germano; Dennison, Lisa 2006. *New York, New York: Fifty Years of Art, Architecture, Cinema, Performance, Photography and Video*. Milano: Skira.
- Chioni Moore, David 2001. *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*. – *PMLA*, vol. 116 (1), pp. 111–128.
- Christopher, Nicholas 1997. *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York: The Free Press.
- Clark, Katerina 1997. *Socialist Realism with Shores: The Conventions for the Positive Hero*. – *Socialist Realism without Shores*. Eds. Thomas Lahusen, Evgeny Dobrenko. Durham, London: Duke University Press, pp. 27–50.
- Clark, Katerina 2000. *The Soviet Novel: History as Ritual*. 3rd ed. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Clark, Katerina 2003. *Socialist Realism and the Sacralizing of Space*. – *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*. Eds. Evgeny Dobrenko, Eric Naiman. Seattle, London: University of Washington Press, pp. 3–18.
- Clarke, David B. (ed.) 1997. *The Cinematic City*. London, New York: Routledge.
- Coates, Paul 1996. *Forms of the Polish Intellectual's Self-Criticism: Revisiting Ashes and Diamonds with Andrzejewski and Wajda*. – *Canadian Slavonic Papers*, vol. 38 (3–4), pp. 287–303.
- Coates, Paul 2005. *The Red and the White: The Cinema of People's Poland*. London, New York: Wallflower Press.
- Coleman, Simon; Crang, Mike 2002. *Grounded Tourists, Travelling Theory*. – *Tourism: Between Place and Performance*. Eds. Simon Coleman, Mike Crang. New York, Oxford: Berghahn Books, pp. 1–17.
- Comolli, Jean-Louis 1985a. *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (Part One) [1971]*. – *Movies and Methods*. Vol. 2. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, pp. 40–57.
- Comolli, Jean-Louis 1985b. *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (Parts Three and Four) [1971]*. – *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, pp. 421–443.
- Cowie, Peter 2004. *Revolution! The Explosion of World Cinema in the 60s*. London: Faber and Faber.
- Coxe, Brinton Tench 2005. *An Imprint of the Times: Marlen Khutsiev's July Rain and the End of the Thaw*. – *Ulbandedus: The Slavic Review of Columbia University*, no. 9, pp. 30–47.
- Coxe, Brinton Tench 2008. *Screening 1960s Moscow: Marlen Khutsiev's Ilich's Gate*. – *Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics*, no. 7. Special Issue: *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Eds. Eva Näripea, Andreas Trossek. Tallinn: Estonian Academy of Arts; Tartu: Estonian Literary Museum, pp. 213–227.
- Crang, Mike; Thrift, Nigel (eds.) 2000. *Thinking Space*. London, New York: Routledge.
- Crawshaw, Carol; Urry, John 1997. *Tourism and the Photographic Eye*. – *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*. Eds. Chris Rojek, John Urry. London, New York: Routledge, pp. 176–195.



- Crofts, Stephen 1993. Reconceptualizing National Cinema/s. – *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 14 (3), pp. 49–67.
- Cunningham, John 2004. *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. London: Wallflower Press.
- Dear, Michael J. 2000. *Film, Architecture and Filmspace*. – *The Postmodern Urban Condition*. Oxford, Malden: Blackwell Publishers, pp. 176–198.
- Debord, Guy 1995. *The Society of Spectacle*. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles 1986. *Cinema I: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam. London: Athlone Press.
- Deleuze, Gilles 1989. *Cinema II: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson, Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deltcheva, Roumiana; Vlasov, Eduard 1997. Back to the House II: On the Chronotopic and Ideological Reinterpretation of Lem's *Solaris* in Tarkovsky's Film. – *The Russian Review*, vol. 56 (4), pp. 532–549.
- Dempsey, Michael 1981. Lost Harmony: Tarkovsky's "The Mirror" and "The Stalker". – *Film Quarterly*, vol. 35 (1), pp. 12–17.
- Desser, David 1999. Race, Space and Class: The Politics of Cityscapes in Science-Fiction Films. – *Alien Zone II: The Spaces of Science-Fiction Cinema*. Ed. Annette Kuhn. London, New York: Verso, pp. 80–96.
- Dimendberg, Edward 2004. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Doane, Mary Ann 2004. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. – *Film Theory and Criticism*. 6th ed. Eds. Leo Braudy, Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 373–385.
- Dobrenko, Evgeny 2004. Socialism as Will and Representation, or What Legacy Are We Rejecting? – *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, vol. 5 (4), pp. 675–708.
- Dobrenko, Evgeny 2008. *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. Trans. Sarah Young. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Donald, James 1995. The City, the Cinema: Modern Space. – *Visual Culture*. Ed. Charles Jencks. London: Routledge, pp. 77–95.
- Donald, James 1997. This, Here, Now: Imagining the Modern City. – *Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory*. Eds. Sallie Westwood, John Williams. London, New York: Routledge, pp. 181–201.
- Donald, James 1999. *Imagining the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Drummond, Philip 1979. Notions of Avant-Garde Cinema. – *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910–1975*. Ed. Philip Drummond. London: The Arts Council of Great Britain, pp. 9–16.
- Dunham, Vera 1976. In *Stalin's Time: Middle-Class Values in Soviet Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagle, Herbert (ed.) 1981. *Russian Formalist Film Theory*. Ann Arbor: University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures.

- Eco, Umberto 1985. *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*. – *SubStance*, vol. 14 (2), pp. 3–12.
- Ehin, Andres 2001. Nelikümmend aastat vabavärsivaidlusest. – *Looming*, no. 9, pp. 1398–1401.
- Elliott, Bridget; Purdy, Anthony 1997. *Peter Greenaway: Architecture and Allegory*. London: Academy.
- Elsaesser, Thomas (ed.) 1990. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte 2010. *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York, London: Routledge.
- Elmanovitš, Tatjana 1984. Eesti filmikunsti žanrijooni I. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 10, pp. 19–32.
- Elmanovitš, Tatjana 1987. Väljamurd üksildusest. Kaotused ja võidud. – *Sirp ja Vasar*, 6 November.
- Elmanovitš, Tatjana 1988. “Elu tsitadellis” täna. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 8, pp. 56–61.
- Elmanovitš, Tatjana 1995. Grigori Kromanovi filmid. – Lavastaja Grigori Kromanov. Mälestused. Artiklid. Kirjad. Päevikud. Ed. Irena Veisaitė-Kromanova. Tallinn: Eesti Raamat, pp. 517–532.
- Epner, Eero 2004. Ära pane, isa! – *Teatrielu 2003*. Eds. Anneli Saro, Sven Karja. Tallinn: Eesti Teatriliit, pp. 254–282.
- Epner, Luule 2002. Kaks visandit Hermaküla teatrist. – *Hermaküla*. Eds. Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, pp. 436–446.
- Epner, Luule 2006. Murrang teatriesteetikas ja Evald Hermaküla (1969–1971). – *Akadeemia*, no. 11, pp. 2438–2448.
- Epner, Luule 2007. Director as Playwright in Postdramatic Theatre. – *Interlitteraria*, vol. 12, pp. 210–224.
- Epner, Luule; Unt, Mati; Vahing, Vaino (eds.) 2002. *Hermaküla*. Tartu: Ilmamaa.
- Everett, Wendy; Goodbody, Axel (eds.) 2005. *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema*. Oxford: Peter Lang.
- Ezra, Elizabeth; Rowden, Terry (eds.) 2006. *Transnational Cinema: The Film Reader*. London, New York: Routledge.
- Fainstein, Susan S.; Judd, Dennis R. 1999. *Cities as Places to Play. – The Tourist City*. Eds. Dennis R. Judd, Susan S. Fainstein. New Haven, London: Yale University Press, pp. 261–272.
- Falkowska, Janina 2008. *Andrzej Wajda: History, Politics and Nostalgia in Polish Cinema*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Faraday, George 2000. *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- First, Joshua 2008a. From Spectator to “Differentiated” Consumer. – *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, no. 9, pp. 317–344.
- First, Joshua J. 2008b. *Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine during the long 1960s*. PhD dissertation. Ann Arbor: University of Michigan, [http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/61707/1/jfirst\\_1.pdf](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/61707/1/jfirst_1.pdf).

- Фомин, В. И. (сост.) 1998. Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства НИИ киноискусства Госкино РФ. Москва: Материк.
- Forgacs, David 2000. Antonioni: Space, Place, Sexuality. – *Spaces in European Cinema*. Ed. Myrto Konstantarakos. Exeter, Portland: Intellect, pp. 101–111.
- Foucault, Michel 1986. Of Other Spaces. Trans. Jay Miskowicz. – *Diacritics*, vol. 16 (1), pp. 22–27.
- Foucault, Michel 1991. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Allan Sheridan. London: Penguin Books.
- Foucault, Michel 2002. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London, New York: Routledge.
- Fowler, Catherine; Helfield, Gillian (eds.) 2006. *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land*. Detroit: Wayne State University Press.
- Frampton, Kenneth 1992. *Modern Architecture: A Critical History*. 3rd ed. London: Thames and Hudson.
- Fritzsche, Sonja 2006. East Germany's "Werkstatt Zukunft": Futurology and the Science Fiction Films of "defa-futurum". – *German Studies Review*, vol. 29 (2), pp. 367–386.
- Galichenko, Nicholas 1991. *Glasnost – Soviet Cinema Responds*. Austin: University of Texas Press.
- Ganser, Alexandra; Pühringer, Julia; Rheindorf, Markus 2006. Bakhtin's Chronotope on the Road: Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s. – *Facta Universitatis. Linguistic and Literature*, vol. 4 (1), pp. 1–17.
- Gaughan, Martin 2003. Ruttman's Berlin: Filming in a "Hollow Space". – *Screening the City*. Eds. Mark Shiel, Tony Fitzmaurice. London, New York: Verso, pp. 42–57.
- Gibbs, John; Pye, Douglas 2005. *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Gold, John R. 1984. *The City in Films*. Architecture Series 1218. Monvicello: Vance Bibliographies.
- Gold, John R. 1985. From 'Metropolis' to 'The City': Film Visions of the Future City, 1919–39. – *Geography, the Media & Popular Culture*. Eds. Jacquelin Burgess, John R. Gold. New York: St. Martin's Press, pp. 123–143.
- Gold, John R. 2001. Under Darkened Skies: The City in Science-Fiction Film. – *Geography*, vol. 86 (4), pp. 337–345.
- Golovskoy, Val 1986. *Behind the Soviet Screen: The Motion-Picture Industry in the USSR, 1972–1982*. Ann Arbor: Ardis.
- Golovskoy, Val 1992. Art and Propaganda in the Soviet Union, 1980–5. – *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Ed. Anna Lawton. London: Routledge, pp. 264–282.
- Graf, Alexander 2007. Berlin–Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s. – *Avant-Garde Film*. Eds. Alexander Graf, Dietrich Scheunemann. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 77–91.
- Graham, Seth 2000. Chernukha and Russian Film. – *Studies in Slavic Culture*, no. 1, pp. 9–27.
- Griffiths, Gareth; Chudoba, Minna 2007. *City + Cinema: Essays on the Specificity of Location in Film*. Tampere: Tampere University of Technology.

- Gunning, Tom 1995. *Urban Spaces in Early Silent Film*. København: Center for Urbanitet og Æstetik, University of Copenhagen.
- Hake, Sabine 1994. *Urban Spectacle in Walter Ruttmann's Berlin: Symphony of the Big City*. – *Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic*. Eds. Thomas W. Kniesche, Stephen Brockmann. Columbia: Camden House, pp. 127–142.
- Hall, Derek R. 1991. *Tourism and Economic Development in Eastern Europe and the Soviet Union*. London: Belhaven Press; New York, Toronto: Halsted Press.
- Hall, Stuart 1992. *The Question of Cultural Identity*. – *Modernity and Its Futures*. Eds. Stuart Hall, David Held, Tony McGrew. Cambridge: Polity Press, pp. 273–326.
- Haltof, Marek 2002. *Polish National Cinema*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Hames, Peter 2005a. *The Cinema of Central Europe*. London, New York: Wallflower Press.
- Hames, Peter 2005b. *The Czechoslovak New Wave*. London, New York: Wallflower Press.
- Hanáková, Petra 2008. “The Films We Are Ashamed of”: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s. – *Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics*, no. 7. Special Issue: *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Eds. Eva Näripea, Andreas Trossek. Tallinn: Estonian Academy of Arts; Tartu: Estonian Literary Museum, pp. 109–121.
- Hanáková, Petra; Johnson, Kevin B. (eds.) 2010. *Visegrad Cinema: Points of Contact from the New Waves to the Present*. Prague: Casablanca.
- Харитонов, Евгений; Щербак-Жуков, Андрей (сост.) 2003. *На экране – Чудо. Отечественная кинофантастика и киносказка (1909–2002)*. Материалы к популярной энциклопедии. Москва: Научно-исследовательский институт киноискусства министерства культуры РФ, журнал фантастики “Если”.
- Harper, Graeme; Rayner, Jonathan (eds.) 2010. *Cinema and Landscape*. Bristol, Chicago: Intellect.
- Harvey, David 1990. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Oxford: Blackwell.
- Heath, Stephen 1975. *Film and System: Terms of Analysis, Part I*. – *Screen*, vol. 16 (1), pp. 7–77.
- Heath, Stephen 1978. *Questions of Property: Film and Nationhood*. – *Cine-tracts*, vol. 1 (4), pp. 2–11.
- Heath, Stephen 1985. *Questions of Cinema*. London: Macmillan.
- Heidegger, Martin 1997a. *Building. Dwelling. Thinking*. – *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. Neil Leach. London, New York: Routledge, pp. 100–109.
- Heidegger, Martin 1997b. *...Poetically Man Dwells...* – *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. Neil Leach. London, New York: Routledge, pp. 109–119.
- Heisner, Beverly 2004. *Production Design in the Contemporary American Film: A Critical Study of 23 Movies and Their Designers*. Jefferson, London: McFarland.
- Hendrykowska, Małgorzata 1996. *East Central Europe before the Second World War*. – *The Oxford History of World Cinema*. Ed. Geoffrey Nowell-Smith. Oxford, New York: Oxford University Press, pp. 383–389.
- Hendrykowski, Marek 1996. *Changing States in East Central Europe*. – *The Oxford History of World Cinema*. Ed. Geoffrey Nowell-Smith. Oxford, New York: Oxford University Press, pp. 632–635.

- Hermaküla, Evald 1992. Vastab Evald Hermaküla. – Teater. Muusika. Kino, no. 2, pp. 5–13.
- Hermaküla, Evald 2002. Katkendeid Evald Hermaküla kirjadest Kaarel Irdile. – Hermaküla. Eds. Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, pp. 33–38.
- Hermann, Eik 2009. Gilles Deleuze. – 20. sajandi mõttevoolud. Ed. Epp Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, pp. 727–754.
- Higson, Andrew 1989. The Concept of National Cinema. – Screen, vol. 30 (4), pp. 36–47.
- Higson, Andrew 2000. National Cinema(s), International Markets and Cross-cultural Identities. – Moving Images, Culture and the Mind. Ed. Ib Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, pp. 205–214.
- Higson, Andrew 2002a. The Concept of National Cinema. – Film and Nationalism. Ed. Alan Williams. New Brunswick, London: Rutgers University Press, pp. 52–67.
- Higson, Andrew 2002b. The Limiting Imagination of National Cinema. – Cinema and Nation. Eds. Mette Hjort, Scott MacKenzie. London, New York: Routledge, pp. 63–74.
- Higson, Andrew 2010. Transnational Developments in European Cinema in the 1920s. – Transnational Cinemas, vol. 1 (1), pp. 69–82.
- Hinrikus, Rutt (ed.) 2003. Eesti rahva elulood. III osa. Tallinn: Tänapäev.
- Hjort, Mette; MacKenzie, Scott (eds.) 2000. Cinema and Nation. London, New York: Routledge.
- Hjort, Mette; Petrie, Duncan (eds.) 2007. The Cinemas of Small Nations. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Hobsbawm, Eric 2007. Globalisation, Democracy and Terrorism. London: Abacus.
- Holloway, Julian; Kneale, James 2000. Mikhail Bakhtin: Dialogics of Space. – Thinking Space. Eds. Mike Crang, Nigel Thrift. London, New York: Routledge, pp. 71–88.
- Horton, Andrew 1990. “Nothing Worth Living For”: Soviet Youth and the Documentary Movement. – Wide Angle, vol. 12 (4), pp. 38–47.
- Horton, Andrew; Brashinsky, Michael 1992. The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition. Princeton: Princeton University Press.
- Hubbard, Phil; Kitchin, Rob; Valentine, Gill (eds.) 2004. Key Thinkers on Space and Place. Los Angeles: Sage.
- Hummon, David M. 1988. Tourist Worlds: Tourist Advertising, Ritual, and American Culture. – The Sociological Quarterly, vol. 29 (2), pp. 179–202.
- Iho, Arvo 1991. Oli ja on. Muutusi ja hetkeseise Eesti filmis. – Sirp, 25 January.
- Imre, Anikó (ed.) 2005. East European Cinemas. London: Routledge.
- Ingvoldstad, Bjorn 2008. The Paradox of Lithuanian National Cinema. – Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics, no. 7. Special Issue: Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Eds. Eva Närripea, Andreas Trossek. Tallinn: Estonian Academy of Arts; Tartu: Estonian Literary Museum, pp. 137–154.
- Iordanova, Dina 2001. Cinema of Flames: Balkan Film, Culture, and the Media. London: British Film Institute.
- Iordanova, Dina 2003. Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film. London, New York: Wallflower Press.
- Iordanova, Dina (ed.) 2006. The Cinema of the Balkans. London, New York: Wallflower Press.

- Jacobs, Steven 2007. *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: 010.
- Jacobsen, Wolfgang (ed.) 1998. *Berlin im Film: Die Stadt – die Menchen*. Berlin: Argon.
- Jakobson, Roman 1971. *The Dominant. – Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Eds. Ladislav Matejka, Krystyna Pomorska. Cambridge: MIT Press, pp. 41–46.
- Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Jameson, Fredric 2003. *The End of Temporality. – Critical Inquiry*, vol. 29 (4), pp. 695–718.
- Jirgens, Karl E. 2006. *Fusions of Discourse: Postcolonial/Postmodern Horizons in Baltic Culture. – Baltic Postcolonialism*. Ed. Violeta Kelertas. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 45–81.
- Jänes, Liina 2004. *The Stalinist Collective Farm Village: Attempts to Establish Town-Type Settlements in the Estonian Landscape. – Constructed Happiness – Domestic Environment in the Cold War Era*. Eds. Mart Kalm, Ingrid Ruudi. Tallinn: Estonian Academy of Arts, pp. 184–199.
- Kaes, Anton 2001. *Metropolis: City, Cinema, Modernity. – Expressionist Utopias: Paradise. Metropolis. Architectural Fantasy*. Ed. Timothy O. Benson. Berkeley: University of California Press, pp. 146–165.
- Kaganovsky, Lilya 2009. *The Cultural Logic of Late Socialism. – Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 3 (2), pp. 185–199.
- Kaidu, Epp 1956. *Eesti kunstilised filmist. – Eesti Nõukogude teater. Almanahh. II*. Tallinn, pp. 188–199.
- Kalm, Mart 2001. *Eesti 20. sajandi arhitektuur*. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus.
- Kalm, Mart 2008. *Ons linnaelu maal hea? Majandi keskasula Eesti NSV-s / Is Urban Life in the Countryside Good? The Central Settlements of Collective Farms in the Estonian SSR. – Kunstiteaduslikke Uurimusi*, vol. 17 (4), pp. 61–87.
- Kangur, Paavo 2011. *Viimne reliikvia. Pilk legendi taha*. Tallinn: Ajakirjade Kirjastus.
- Karja, Sven 2001. *Paul-Eerik Rummo – Evald Hermaküla “Tuhkatriinumäng”, 1969. – Teatrielu ’99*. Ed. Reet Neimar. Tallinn: Eesti Teatriliit, pp. 359–387.
- Karriker, Alexandra Heidi 1993. *Turmoil on the Screen: Shifting Perspectives in Soviet and Post-Communist Cinema*. Morgantown: West Virginia University, Department of Foreign Languages.
- Kazanskij, Boris 1981. *The Nature of Cinema. – Russian Formalist Film Theory*. Ed. Herbert Eagle. Ann Arbor: University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures, pp. 101–129.
- Kelertas, Violeta (ed.) 2006. *Baltic Postcolonialism*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Kenez, Peter 2001. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London, New York: I.B. Tauris.
- Kiisk, Kaljo 2005. *Kaljo Kiisa ebatavaline elu. – Teater. Muusika. Kino*, no. 12, pp. 121–128.
- Kirt, Liina 1980. *Eesti nõukogude filmikunst tõusuteel. – Küsimused ja Vastused*, no. 8, pp. 33–36.
- Kivimaa, Katrin 2009. *Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunstis 1850–2000*. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.



- Kluger, Daniel 2004. Fables of Desire. – Science Fiction Studies, vol. 31 (3), pp. 415–417.
- Konstantarakos, Myrto (ed.) 2000. Spaces in European Cinema. Exeter, Portland: Intellect.
- Koppel, Annika 2010. Kevade. Suvi. Sügis. Arvo Kruusemendi filmid. *S.L.*: Kadmirell.
- Kosenkranius, Ivar 1962. “Ühe küla mehed”. – Sirp ja Vasar, 23 February.
- Kosenkranius, Ivar 1974. Kuidas on arenenud Eesti filmikunst? [1966.] – I. Kosenkranius. Film ja aeg. Esseid, etüüde, portreevisandeid. Tallinn: Eesti Raamat, pp. 84–91.
- Kovács, András Bálint 2007. Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Krause, Linda; Petro, Patrice (eds.) 2003. Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kross, Jaan 2008. Kallid kaasteelised II. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Kuhn, Annette (ed.) 1990. Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London, New York: Verso.
- Kuhn, Annette (ed.) 1999. Alien Zone II: The Spaces of Science-Fiction Cinema. London, New York: Verso.
- Kulo, Helle 1981. 90 minutit. – Noorte Hääl, 23 April.
- Kurg, Andres 2004. Almanahh “Kunst ja Kodu” 1973–1980 / Kunst ja kodu 1973–1980. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, vol. 13 (2), pp. 110–142.
- Kuuli, Olav 2002. Sula ja hallad Eesti NSV-s. Kultuuripoliitikast aastail 1953–1969. Tallinn: O. Kuuli.
- Kõrver, Kristina 2004. Eino Tambergi balletid ja nende roll Eesti balletielus 1960. aastatel II. – Teater. Muusika. Kino, no. 3, pp. 72–84.
- Kärk, Lauri 1995. Mida oleks hea teada ajaloost? Eesti filmiloo lühikonspekt. – Teater. Muusika. Kino, no. 8–9, pp. 114–123.
- Kärk, Lauri 1996. Laske ma näitan – Jaan Toominga filmid. – Kultuurileht, 29 March.
- Kärk, Lauri 2000. Pildi sisse minek. Filmikirjutisi Tšehhovist *virtual reality*’ni 1977–1999. Tallinn: Kirjastuskeskus.
- Kärk, Lauri 2008. Poola koolkond: tasub teada. – Postimees, 19 April.
- Kärk, Lauri 2010. Estonian Film: From Bear Hunt to Autumn Ball. Notes on Estonian Film History. – KinoKultura: New Russian Cinema, Special Issue 10: Estonian Cinema. Eds. Eva Näripea, Ewa Mazierska, Mari Laaniste, <http://www.kinokultura.com/specials/10/kark.shtml>.
- Laak, Marin 2000. Estonian Literature in the 1920s and 1930s. – Estonian Literary Magazine, no. 11, <http://elm.einst.ee/issue/11/estonian-literature-1920s-and-1930s/>.
- Laanemets, Mari 2005. Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse: *happening*’id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel / A Glance at the Wastelands and Back Yards of a Socialist City: Happenings, Games and Walks in Tallinn in the 1970s. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, vol. 14 (4), pp. 139–178.
- Laaniste, Mari 2006. Eine murul. Ühe animafilmi tekst ja kontekst / Luncheon on the Grass: The Text and the Context of One Animated Film. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, vol. 15 (4), pp. 77–97.
- Laaniste, Mari 2008. Pushing the Limits: Priit Pärn’s Animated Cartoons and Soviet Cinema Censorship. – Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and

- Semiotics, no. 7. Special Issue: *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Eds. Eva Näripea, Andreas Trossek. Tallinn: Estonian Academy of Arts; Tartu: Estonian Literary Museum, pp. 47–55.
- Laaniste, Mari 2009. Karikatuur ja/või kunst. Valdkondade vahekorraest Eestis Priit Pärna loomingu näitel / Cartoons and/or Art: On the Relationship of Two Fields in Estonia, Based on Priit Pärn's Creative Career. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, vol. 18 (1–2), pp. 111–145.
- Laaniste, Mari 2010. *Conflicting Visions: Estonia and Estonians as Presented in the Cinema of 1990s and 2000s*. – *Kinokultura: New Russian Cinema*, Special Issue 10: Estonian Cinema. Eds. Eva Näripea, Ewa Mazierska, Mari Laaniste, <http://www.kinokultura.com/specials/10/laaniste.shtml>.
- Laaniste, Mari; Torim, Leena 2010. *Apartment Blocks and Alienation: Tallinn's Lasnamäe District as Seen in the Film "Autumn Ball"*. – *Kinokultura: New Russian Cinema*, Special Issue 10: Estonian Cinema. Eds. Eva Näripea, Ewa Mazierska, Mari Laaniste, <http://www.kinokultura.com/specials/10/laaniste-torim.shtml>.
- Laasi, Evald 1988. Ajaloolase pilguga filmist "Valgus Koordis". – *Teater. Muusika. Kino*, no. 8, pp. 62–65.
- Laasik, Andres 2005. *Kaks teatriutoopiat. 1960. ja 1970. aastate teatriuendus Eestis ja Soomes – kaks paralleelset kultuuriilmingut*. MA thesis. Tartu: Tartu Ülikool.
- Lamster, Mark (ed.) 2000. *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press.
- Lapsley, Robert; Westlake, Michael 1988. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter 1997. *Recent Historical Developments in Estonia: Three Stages of Transition (1987–1997)*. – *Return to the Western World: Cultural and Political Perspectives on the Estonian Post-Communist Transition*. Eds. Marju Lauristin, Peeter Vihalemm, Karl E. Rosengren, Lennart Weibull. Tartu: Tartu University Press, pp. 73–126.
- Lawton, Anna 1989. *Toward a New Openness in Soviet Cinema, 1976–1987*. – *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Ed. Daniel J. Golding. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1–50.
- Lawton, Anna (ed.) 1992. *The Red Screen: Politics, Society and Art in Soviet Union*. London: Routledge.
- Lawton, Anna 1992. *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*. Cambridge, New York, Victoria: Cambridge University Press.
- Lawton, Anna 2007. *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*. Washington: New Academia Publishing.
- Lefebvre, Henri 1991. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, Martin (ed.) 2006. *Landscape and Film*. New York, London: Routledge.
- Liehm, Mira; Liehm, Antonín J. 1977. *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. Trans. Káča Poláčková-Henley. Berkeley, London: University of California Press.
- Liidja, Marja 1967. *Komöödia sünd*. – *Õhtuleht*, 7. September.
- Lilja, Pekka; Olesk, Sirje 2005. *Urho Kaleva Kekkoneni kõne Soome estofiilidele*. – *Akadeemia*, no. 2, pp. 243–254.

- Linnap, Peeter 2000. Modernity in Estonian Photography (1960s–1980s). Part 1. – *Kunst.ee: Estonian Quarterly of Visual Culture*, no. 1, pp. 80–84.
- Linnap, Peeter 2002. Astu parteisse ja nõua! Jaan Toominga ekspressionistlikud resistance-filmid ENSVs. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 1, pp. 62–70, [http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv\\_vana/Kino/02jaan\\_k1.html](http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv_vana/Kino/02jaan_k1.html).
- Linnap, Peeter 2003. Pictorial Estonia. – *Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics*, no. 3. *Proceedings of the Estonian Academy of Arts*, no. 14. Eds. Virve Sarapik, Kadri Tüür. Tallinn: Estonian Academy of Arts, pp. 433–443, [http://eki.ee/km/place/pdf/kp3\\_28\\_Linnap.pdf](http://eki.ee/km/place/pdf/kp3_28_Linnap.pdf).
- LoBrutto, Vincent 2002. *The Filmmakers Guide to Production Design*. New York: Allworth Press.
- Lokk, Tiina 1989. Eesti tõsielufilmi suundumustest. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 6, pp. 57–64.
- Lokk, Tiina 2003. Vastab Tiina Lokk. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 11, pp. 3–16, [http://www.temuki.ee/arhiiv/2003/11/03nov\\_k01.htm](http://www.temuki.ee/arhiiv/2003/11/03nov_k01.htm).
- Loska, Krzysztof 2006. Lem on Film. – *The Art and Science of Stanisław Lem*. Ed. Peter Swirski. Montréal, London: McGill-Queen's University Press, pp. 153–171.
- Lowenstein, Adam 2006. From the Tsars to the Stars: A Journey through Russian Fantastik Cinema. – *KinoKultura: New Russian Cinema*, no. 14, <http://www.kinokultura.com/2006/14-lowenstein.shtml>.
- Luik, Hans 1968. Siit nurgast ja sealt nurgast. – *Rahva Hääl*, 16 January.
- Lyotard, Jean-François 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, foreword by Fredric Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lõhmus, Jaak 2009. Sarv soe, Samm sees, Säde silmis ja Meri põlvini! – *Sirp*, 27 March.
- Maandi, Peeter 2005. Change and Persistence in a Reformed Landscape: A Geographical Analysis of Land Reforms and Landscape Change in Muhu and Rapla Municipalities, Estonia, c. 1840 to 2003. Uppsala: Uppsala University.
- Maimets, Kaire 2003. Visuaalse ja muusikalise tasandi suhtest Leida Laiuse filmis “Ukuaru”. MA thesis. Tallinn: Estonian Academy of Music.
- Maimets-Volt, Kaire 2009. Mediating the “Idea of One”: Arvo Pärt’s Pre-existing Music in Film. *Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations*, no. 4. Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre.
- Maimik, Andres 1999. “Hullumeelus” – modernistlik üksiklane 1960. aastate eesti mängufilmis. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 11, pp. 85–88, [http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv\\_vana/Kino/99nov\\_k7.htm](http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv_vana/Kino/99nov_k7.htm).
- Mandelbaum, Howard; Myers, Eric 1985. *Screen Deco*. New York: St. Martin's Press.
- Mandelbaum, Howard; Myers, Eric 1989. *Forties Screen Style: A Celebration of High Pastiche in Hollywood*. New York: St. Martin's Press.
- Mander, Ülo; Palang, Hannes 1994. Changes of Landscape Structure in Estonia during the Soviet period. – *GeoJournal*, vol. 33 (1), pp. 45–54.
- Marcus, Alan; Neumann, Dietrich (eds.) 2007. *Visualizing the City*. London, New York: Routledge.

- Margolit, Evgeni 2001. Landscape, with Hero. – Springtime for Soviet Cinema: Re/viewing the 1960s. Ed. Alexander Prokhorov. Pittsburgh: Pittsburgh Russian Film Symposium, pp. 29–50, <http://www.rusfilm.pitt.edu/booklets/Thaw.pdf>.
- Marshall, Herbert 1992. The New Wave in Soviet Cinema. – The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema. Ed. Anna Lawton. London, New York: Routledge, pp. 175–192.
- Martin, Terry 2001. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939. Ithaca: Cornell University Press.
- Martin-Jones, David 2006. Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Massood, Paula J. 2003a. Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film. Philadelphia: Temple University Press.
- Massood, Paula J. 2003b. City Spaces and City Times: Bakhtin's Chronotope and Recent African-American Cinema. – Screening the City. Eds. Mark Shiel, Tony Fitzmaurice. London, New York: Verso, pp. 200–215.
- Matjus, Ülo 1968. Ei üksi, siis hulganisti. – Edasi, 24 July.
- Mazierska, Ewa 2004. Polish Cinematic Dystopias: Metaphors of Life under Communism – and Beyond. – Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media, Fall, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=77&feature>.
- Mazierska, Ewa 2007a. Polish Postcommunist Cinema: From Pavement Level. New Studies in European Cinema, vol. 4. Oxford: Peter Lang.
- Mazierska, Ewa 2007b. Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller. London, New York: I.B. Tauris.
- Mazierska, Ewa 2008. Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema: Black Peters and Men of Marble. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Mazierska, Ewa 2010a. Eastern European Cinema: Old and New Approaches. – Studies in Eastern European Cinema, vol. 1 (1), pp. 5–16.
- Mazierska, Ewa 2010b. Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Nonconformist. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Mazierska, Ewa. 2010c. My Great Estonian Adventure: An Interview with Marek Piestrak. – Kinokultura: New Russian Cinema, Special Issue 10: Estonian Cinema. Eds. Eva Näripea, Ewa Mazierska, Mari Laaniste, <http://www.kinokultura.com/specials/10/pirx-interview.shtml>.
- Mazierska, Ewa 2010d. Postcommunist Estonian Cinema as Transnational Cinema. – Kinokultura: New Russian Cinema, Special Issue 10: Estonian Cinema. Eds. Eva Näripea, Ewa Mazierska, Mari Laaniste, <http://www.kinokultura.com/specials/10/mazierska.shtml>.
- Mazierska, Ewa 2010e. Rewizje historii polski a “miękka awangarda” filmowa lat sześćdziesiątych. – Kwartalnik filmowy, no. 70, pp. 106–120.
- Mazierska, Ewa 2011. Duel in Contemporary Estonia: *An Affair of Honor* by Valentin Kuik (1999). – E. Mazierska. Nabokov's Cinematic Afterlife. Jefferson, London: McFarland & Company, pp. 125–142.
- Mazierska, Ewa 2012. International Co-Productions as Productions of Heterotopias. – A Companion to Eastern European Cinema. Ed. Anikó Imre. Malden, Oxford: Blackwell. Forthcoming.

- Mazierska, Ewa; Rascaroli, Laura 2003. *From Moscow to Madrid: Postmodern Cities, European Cinema*. London, New York: I.B. Tauris.
- McCausland, Gerald 2009. Katia Shagalova: *Once Upon a Time in the Provinces (Odnazhdy v provintsii, 2008)*. – Kinokultura: New Russian Cinema, no. 24, <http://www.kinokultura.com/2009/24r-odnazhdy.shtml>.
- McGuire, Patrick L. 1985. *Red Stars: Political Aspects of Soviet Science Fiction*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Mercer, Kobena 1988. *Diaspora Culture and the Dialogic Imagination*. – Black Frames. Eds. Mbye Cham, Claire Andrade-Watkins. Cambridge: MIT Press.
- Meri, Hindrek-Peeter 2008. Tagasivaateid veerevast vagunist. Tartu: Ilmamaa.
- Meri, Lennart 1968. Suur üksiklane. – Sirp ja Vasar, 9 February.
- Merrifield, Andy 2000. Henri Lefebvre: A Socialist in Space. – *Thinking Space*. Eds. Mike Crang, Nigel Thrift. London, New York: Routledge, pp. 167–183.
- Mikk, M. 1983. Pühapäevane filmielamus. – TRÜ, 25 November.
- Monastireva-Ansdell, Elena 2006. Redressing the Commissar: Thaw Cinema Revises Soviet Structuring Myths. – *The Russian Review*, vol. 65 (2), pp. 230–249.
- Montgomery, Michael V. 1994. *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*. Frankfurt: Peter Lang.
- Mukařovský, Jan 1978. A Note on the Aesthetics of Film. – *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukařovský*. Trans. and eds. John Burbank, Peter Steiner. New Haven, London: Yale University Press, pp. 178–190.
- Märka, Veiko 1998. Kala hakkas mädanema südamest (Sotsialistlikust realismist ENSV kirjan- duses 1945–53). – *Vikerkaar*, no. 10–11, pp. 81–111.
- Märka, Veiko 2004. Töö kui eesti kirjanduse püha lehm. Rahvakasvatustliku kirjanduse aasta- sada 1870–1970. – *Vikerkaar*, no. 6, pp. 58–76.
- Mückenberger, Christiane 1999. The Anti-Fascist Past in DEFA Films. – *DEFA: East Ger- man Cinema, 1946–1992*. Eds. Seán Allan, John Sandford. New York, Oxford: Berghahn Books, pp. 58–76.
- Naficy, Hamid 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Natter, Wolfgang 1994. The City as Cinematic Space: Modernism and Place in *Berlin, Symphony of a City*. – *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Eds. Stuart C. Aitken, Leo E. Zonn. Lanham, London: Rowman & Littlefield Publishers, pp. 203–227.
- Neimar, Reet; Visnap, Margot (eds.) 1988. Lõikuskuu 1968. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 8, pp. 70–74.
- Neumann, Dietrich (ed.) 1997. *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Run- ner*. Munich, New York: Prestel.
- Nirk, Endel 1963. Mis juhtus Andres Lapeteusega? Arupidamisi uue romaani puhul. – *Keel ja Kirjandus*, no. 12, pp. 705–712.
- Norberg-Schulz, Christian 1984. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.

- Nowell-Smith, Gregory 2008. *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*. New York, London: Continuum.
- Näripea, Eva 2002. Kaadreid modernistlikust ideaallinnast: “Viini postmark” ja Mustamäe. – Kohandumise märgid. Eds. Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, pp. 142–160.
- Näripea, Eva 2003. Home and Away: Urban Representations in 1980s Soviet Estonian Cinema. – Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics, no. 3. Proceedings of the Estonian Academy of Arts, no. 14. Eds. Virve Sarapik, Kadri Tüür. Tallinn: Estonian Academy of Arts, pp. 405–430, [http://eki.ee/km/place/pdf/kp3\\_27\\_Naripea.pdf](http://eki.ee/km/place/pdf/kp3_27_Naripea.pdf).
- Näripea, Eva 2004. Medieval Socialist Realism: Representations of Tallinn Old Town in Soviet Estonian Feature Films, 1969–1972. – Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics, no. 4. Ed. Virve Sarapik. Tartu: Estonian Literary Museum, [http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp4\\_07\\_naripea.pdf](http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp4_07_naripea.pdf), pp. 121–143.
- Näripea, Eva 2005a. Dissonant Heritage and the Tourist Gaze: Concerning the Restoration of Tallinn’s Old Town and Its (Cinematographic) Representations. – Ehituskunst. Estonian Architectural Review, no. 43/44, pp. 56–70.
- Näripea, Eva 2005b. Soviet Camp: Cultural Conformation and Resistance in Don Juan in Tallinn. – Kunst.ee: Estonian Quarterly of Visual Culture, no. 4, pp. 37–40.
- Näripea, Eva 2005c. Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstimis 1960.–1970. aastail. MA thesis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Näripea, Eva 2005d. Turistlik eskapism ja sümfoonilised variatsioonid: Tallinna vanalinn vaatefilmides 1960.–1970. aastail / Tourist Escapism and Symphonic Variations: The Old Town of Tallinn in the scenics of the 1960s and 1970s. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, vol. 14, no. 2–3, pp. 69–91.
- Näripea, Eva; Trossek, Andreas (eds.) 2008. *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Special issue of Koht ja paik / Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics, no. 7. Tallinn: Estonian Academy of Arts; Tartu: Estonian Literary Museum.
- Näripea, Eva 2010. Transnational Spaces of Science Fiction: An Estonian-Polish Co-Production *The Test of Pilot Pirx* (*Test pilota Pirxa / Navigaator Pirx*, 1978). – Kinokultura: New Russian Cinema, Special Issue 10: Estonian Cinema. Eds. Eva Näripea, Ewa Mazierska, Mari Laaniste, <http://www.kinokultura.com/specials/10/estonian.shtml>.
- Näripea, Eva; Mazierska, Ewa; Laaniste, Mari (eds.) 2010. Kinokultura: New Russian Cinema, Special Issue 10: Estonian Cinema, <http://www.kinokultura.com/specials/10/estonian.shtml>.
- O’Connor, Kevin 2006. *Culture and Customs of the Baltic States*. Westport: Greenwood; Oxford: Harcourt Education.
- Olesk, Sirje 1999. Jää all ja peal. Eesti nõukogude luule kontekst aastatel 1956–1962. – Mis on see ise: tekst, tagapõhi, isikupära. Eds. Maie Kalda, Õnne Kepp. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, pp. 390–402.
- Orav, Õie 1977. *Jüri Järvet*. Tallinn: Eesti Raamat.



- Orav, Õie 2003. Tallinnfilm I. Mängufilmid 1947–1976. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Orr, John 2000. *The Revival of the Cinematic City*. – J. Orr. *The Art and Politics of Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 136–154.
- Orr, John; Ostrowska, Elżbieta (ed.) 2003. *The Cinema of Andrzej Wajda: The Art of Irony and Defiance*. London, New York: Wallflower Press.
- Ostrowska, Elżbieta 2004. *Landscape and the Lost Time: Ethnoscape in the Work of Andrzej Wajda*. – *Kinoeye*, vol. 4 (5), <http://www.kinoeye.org/04/05/ostrowska05.php>.
- Oudart, Jean-Pierre 1977–1978. *Cinema and Suture*. – *Screen*, vol. 18 (4), pp. 35–47.
- Oukaderova, Lida 2010. *The Sense of Movement in Georgii Daneliia's Walking the Streets of Moscow*. – *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 4 (1), pp. 5–21.
- Owen, Jonathan L. 2011. *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. Oxford: Berghahn Books.
- Paas, Veste 1980. *Olnud ajad. Kinematograafia Eestis 1895–1932*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Paas, Veste 1982. *Varasemaid vaatefilme Eestist: märkmeid ühe žanri kujunemisest*. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 2, pp. 63–67.
- Paas, Veste 2002. *Oli kunagi Tallinna kinostuudio I*. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 6, pp. 70–75.
- Palang, Hannes; Mander, Ülo 2000. *Maastiku muutused Eestis*. – *Kaasaegse ökoloogia probleemid. Loodusteaduslikud ülevaated Eesti Maa päeval*. Ed. Toomas Frey. Tartu: Eesti Põllumajandusülikool, Tartu Ülikool; Tallinn: EV Keskkonnaministeerium, pp. 169–179.
- Paljasmaa, Aivo 2009. *Raul Tammet – filmimees, kes selja pööras*. – *Lääne Elu*, 25 April.
- Pallasmaa, Juhani 2007. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki, Rakennustieto.
- Peil, Tiina 1999. *Islescapes: Estonian Small Islands through Three Centuries*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Peil, Tiina 2008. *Kodu maastikus*. – *Vikerkaar*, no. 7–8, pp. 145–151.
- Peil, Tiina; Sooväli, Helen 2005. *Estonian National Landscapes – the Sum and Its Parts*. – *Landscape, Law and Justice. Proceedings of a conference organised by the Centre for Advanced Study at the Norwegian Academy of Science and Letters, Oslo, 15–19 June 2003*. Eds. Tiina Peil, Michael Jones. Oslo: Novus, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, pp. 49–60.
- Penz, François; Thomas, Maureen (eds.) 1997. *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. London: BFI Publishing.
- Petric, Vlada 1989–1990. *Tarkovsky's Dream Imagery*. – *Film Quarterly*, vol. 43 (2), pp. 28–34.
- Pily, Aare 2007. *"Sa oled mul teine"*. Teisesusest eesti kultuuri eneseanalüüsis. – *Vikerkaar*, no. 3, pp. 77–92.
- Pomerance, Murray (ed.) 2007. *City that Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Pospíšil, Tomáš 2008. *The Bomb, the Cold War and the Czech Film*. – *Journal of Transatlantic Studies*, vol. 6 (2), pp. 142–147.
- Post, Eda 2008. *Andrzej Wajda: maailm küll teadis, aga ei hoolinud*. – *Eesti Päevaleht*, 16 February.

- Preston, Ward 1994. *What an Art Director Does: Introduction to Motion Picture Production Design*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Prokhorov, Alexander 2001. *The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s*. – *Springtime for Soviet Cinema: Re/Viewing the 1960s*. Ed. A. Prokhorov. Pittsburgh, pp. 7–28, <http://www.rusfilm.pitt.edu/booklets/Thaw.pdf>.
- Prokhorov, Alexander 2002. *Inherited Discourse: Stalinist Tropes in Thaw Culture*. PhD thesis. Pittsburgh: University of Pittsburgh, <http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-07242002-135513/>.
- Prokhorov, Alexander 2007. *The Adolescent and the Child in the Cinema of the Thaw*. – *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 1 (2), pp. 115–130.
- Pöldroos, Enn 2001. *Mees narrimütsiga*. Tallinn: Kunst.
- Pärnapuu, Georg 1989. *Film propaganda teenistuses*. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 6, pp. 34–39.
- Radvanyi, Jean 1997. *Cinema in the Soviet Republics*. – *The Oxford History of World Cinema*. Ed. Geoffrey Nowell-Smith. Oxford: Oxford University Press, pp. 651–656.
- Radynski, Oleksiy 2009. *The Corman Effect: A Give-and-Take between Soviet and American Cold-War Science Fiction Film*. – *KinoKultura, Special Issue 9: Ukrainian Cinema*. Ed. Vitaly Chernetsky, <http://www.kinokultura.com/specials/9/radynski-corman.shtml>.
- Ramírez, Juan Antonio 2004. *Architecture for the Screen: A Critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age*. Jefferson, London: McFarland.
- Ramp, Ülle [Tormis, Lea] 1969. *Teatrikihermeid*. – *Noorus*, no. 1, p. 46.
- Relph, Edward 1976. *Place and Placelessness*. London: Pion.
- Remsu, Olev 1986. *Aastad ja filmid*. *Essee Leida Laiusest*. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 11, pp. 20–33.
- Remsu, Olev 2009. “Kogu” Tammet. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 2, pp. 102–113, <http://www.temuki.ee/numbers/2009/2/article4832.pdf>.
- Rhodes, John David 2007. *Stupendous, Miserable City: Pasolini's Rome*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Richardson, Michael 2006. *Surrealism and Cinema*. Oxford, New York: Berg.
- Rieder, John 2008. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Rimmel, Rudolf 1973. *Tapja nimi on tõusik*. – *Sirp ja Vasar*, 17 August.
- Robinson, Chris J. 2003. *Between Genius & Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*. Tallinn: Varrak.
- Robinson, Chris J. 2010. *Geniaalsuse ja täieliku kirjaoskamatus vahel: eesti animatsiooni lugu*. Trans. Kristjan-Jaak Kangur. Tallinn: Varrak.
- Ronduda, Łukasz; Piwowska, Barbara (eds.) 2008. *Polish New Wave: The History of a Phenomenon That Never Existed / Polska nowa fala. Historia zjawiska, ktorego nie było*. Warsaw: Adam Mickiewicz Institute.
- Rosen, Philip (ed.) 1985. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press.
- Ross, Jaan; Lehiste, Ilse 2001. *The Temporal Structure of Estonian Runic Songs*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

- Ruus, Jaan *s.a.* "Tallinnfilm" kui monument, <http://www.tallinnfilm.ee/index.php?page=67>.
- Rähesoo, Jaak 1976/1995. Hermaküla ja Tooming. – J. Rähesoo. Hecuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1994. Tartu: Ilmamaa, pp. 62–74.
- Rähesoo, Jaak 1994/1995. Tagasivaade: kraamimispäev. – J. Rähesoo. Hecuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1994. Tartu: Ilmamaa, pp. 267–312.
- Rähesoo, Jaak 1997. Eessõna. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/1973. Ed. Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, pp. 9–21.
- Rähesoo, Jaak 2002. Mõtisklus Hermakülalt. – Hermaküla. Eds. Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, pp. 447–451.
- Rähesoo, Jaak 2003. Estonian Theatre. Tallinn: Estonian Theatre Union.
- Rähesoo, Jaak 2007. Estonian Theater Loosens the Soviet Straightjacket. – History of the Literary Cultures of East-Central Europe, vol. 3, The Making and Remaking of Literary Institutions: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Eds. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, pp. 247–250.
- Salvesroni, Simonetta 1987. The Science-Fiction Films of Andrei Tarkovsky. – Science Fiction Studies, vol. 14 (3), pp. 294–306.
- Sanders, James 2001. Celluloid Skyline: New York and the Movies. New York: Alfred A. Knopf.
- Sang, Joel 1986. Peatnägija tunnistus. – Teater. Muusika. Kino, no. 12, pp. 64–74.
- Sardar, Ziauddin; Cubitt, Sean 2002. Aliens R Us: The Other in Science Fiction Cinema. London, Sterling: Pluto Press.
- Sconce, Jeffrey 2004. "Trashing" the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. – Film Theory and Criticism. 6th ed. Eds. Leo Braudy, Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 534–553.
- Šein, Hagi 2005. Suur teleraamat. 50 aastat televisiooni Eestis 1955–2005. Tallinn: TEA Kirjastus.
- Sennett, Robert S. 1994. Setting the Scene: The Great Hollywood Art Directors. New York: Harry N. Abrams.
- Shaal, Hans Dieter 1996. Learning from Hollywood: Architecture and Film. Stuttgart, London: Axel Menges.
- Shiel, Mark 2001. Cinema and the City in History and Theory. – Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context. Eds. Mark Shiel, Tony Fitzmaurice. Oxford, Malden: Blackwell, pp. 1–18.
- Shiel, Mark; Fitzmaurice, Tony (eds.) 2001. Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context. Oxford, Malden: Blackwell.
- Shiel, Mark; Fitzmaurice, Tony (eds.) 2003. Screening the City. London, New York: Verso.
- Shields, Rob 2004. Henri Lefebvre. – Key Thinkers on Space and Place. Eds. Phil Hubbard, Rob Kitchin, Gill Valentine. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, pp. 208–213.
- Shonfield, Katherine 2000. Walls Have Feelings: Architecture, Film and the City. London, New York: Routledge.
- Smith, Anthony 1999. Myths and Memories of the Nation. New York: Oxford University Press.

- Smith, Graham; Law, Vivien; Wilson, Andrew; Bohr, Annette; Allworth, Edward 1998. *Nation-Building in the Post-Soviet Borderlands*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sobchack, Vivian 1997. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. 2nd ed. New York: Rutgers University Press.
- Sobchack, Vivian 1998. "Lounge Time": Post-War Crises and the Chronotope of Film Noir. – *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Ed. Nick Browne. Berkeley: University of California Press, pp. 129–170.
- Sobchack, Vivian 1999. *Cities on the Edge of Time: The Urban Science-Fiction Film*. – *Alien Zone II: The Spaces of Science-Fiction Cinema*. Ed. Annette Kuhn. London, New York: Verso, pp. 123–143.
- Sobchack, Vivian 2004. *Post-Futurism*. – *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*. Ed. Sean Redmond. London, New York: Wallflower Press, pp. 220–227.
- Sobolewski, Tadeusz 2008. *Poola filmikunsti kuldsed aastad*. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 11, pp. 118–125, <http://www.temuki.ee/numbers/2008/11/article4780.pdf>.
- Soldovieri, Stefan 1998. *Socialists in Outer Space: East German Film's Venusian Adventure*. – *Film History*, vol. 10 (3), pp. 382–398.
- Sontag, Susan 2004. *The Imagination of Disaster*. – *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*. Ed. Sean Redmond. London, New York: Wallflower Press, pp. 40–47. Originally published in Sontag, Susan 1994. *Against Interpretation*. London: Vintage Press.
- Sooväli, Helen 2008. *Maastiku kirurgia*. – *Vikerkaar*, no. 7–8, pp. 130–137.
- Sorlin, Pierre 1980. *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell.
- Sorlin, Pierre 1991. *The Blurred Image of Cities*. – P. Sorlin. *European Cinemas, European Societies 1939–1990*. London, New York: Routledge, pp. 111–137.
- Sorlin, Pierre 2005. *Urban Space in European Cinema*. – *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema*. Eds. Wendy Ellen Everett, Axel Goodbody. Oxford: Peter Lang, pp. 25–36.
- Staiger, Janet 1999. *Future Noir: Contemporary Representations of Visionary Cities*. – *Alien Zone II: The Spaces of Science-Fiction Cinema*. Ed. Annette Kuhn. London, New York: Verso, pp. 97–122.
- Stam, Robert 1989. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- Stam, Robert 2000. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Stam, Robert 2011. *Filmiteooria. Sissejuhatus*. Trans. Eva Närepea, Mari Laaniste, Andreas Trossek. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy 1992. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London, New York: Routledge.
- Šukaitytė, Renata (ed.) 2010. *Baltic Cinemas after the 90s: Shifting (Hi)stories and (Id)entities / Baltijos šalių kinas po 90-ųjų: kintančios istorijos ir tapatumai*. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, no. 56. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Sutcliffe, Anthony 1984. *The Metropolis in the Cinema*. – *Metropolëis 1890–1940*. Ed. Anthony Sutcliffe. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 147–171.
- Säde, Enn 2008. *Enn säde silmist ja meelest*. – *Sirp*, 6 June.

- Tammer, Enno (ed.) 2008. Nõukogude piir ja lukus elu. Meie mälestused. Tallinn: Tammerraamat.
- Tashiro, C. S. 1998. *Pretty Pictures: Production Design and the History of Film*. Austin: University of Texas Press.
- Taylor, Richard 1991. Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s. – *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Eds. Richard Taylor, Ian Christie. London: Routledge, pp. 193–216.
- Teinemaa, Sulev 2009. Unustatud vana hõbe. Esimene valik eesti lühimängufilme DVD-l. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 8/9, pp. 142–156, <http://www.temuki.ee/numbers/2009/8-9/article4942.pdf>.
- Thompson, Kristin 1988. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin 2004. The Concept of Cinematic Excess. – *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 6th ed. Eds. Leo Braudy, Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 513–524.
- Thompson, Kristin; Bordwell, David 1976. Space and Narrative in the Films of Ozu. – *Screen*, vol. 17 (2), pp. 41–73.
- Tigane, L. 1951. Film kolhoosikorra võidust eesti külas. – *Sirp ja Vasar*, 1 September.
- Tobro, Valdeko 1962. Neorealismi jälgedes. – *Edasi*, 7 August.
- Tobro, Valdeko 1967. “Keskpäevane praam”. – *Õhtuleht*, 7 June.
- Tode, Emil. 2000. *Border State*. Trans. Madli Puhvel. Evanston: Northwestern University Press.
- Tomberg, Donald 2006. Tühirand ja maailma äär. Mati Undi “Tühirand” ja “Võlg” filmis. – *Teater. Muusika. Kino*, no. 3, pp. 95–103, <http://www.temuki.ee/arhiiv/2006/03/lugu12.pdf>.
- Tomberg, Donald 2009. Väljumine kapist või siis riulist. – *Sirp*, 11 September, [http://www.sirp.ee/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9340:vaeljumine-kapist-voisiis-riulist&catid=4:film&Itemid=3&issue=3266](http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=9340:vaeljumine-kapist-voisiis-riulist&catid=4:film&Itemid=3&issue=3266).
- Torop, Peeter 1988. Mängufilmiaasta 1988. – *Teater. Muusika Kino*, no. 9, pp. 16–28.
- Tooming, Jaan 1976. Kõnelus Jaan Toomingaga. – *Kultuur ja Elu*, no. 3, pp. 23–24.
- Tooming, Peeter 1995. Ikka fotost. Tallinn: Eesti Raamat.
- Treier, Elem 1988. “Viini postmargist”, teravatest nurkadest, kastidest ja suurpaneelmajadest. – *Noorte Hääl*, 19 January.
- Трояновский, В. А. (ред.) 1996. *Кинематограф оттепели. Книга первая*. Москва: Материк.
- Трояновский, В. А. (ред.) 2002. *Кинематограф оттепели. Книга вторая*. Москва: Материк.
- Trossek, Andreas 2006. Rein Raamatu ja Priit Pärna joonisfilmid nõukogude võimudiskursuses. Ambivalents kui allasurutu dominantne kultuurikood totalitarismis / *Animation Films of Rein Raamat and Priit Pärn in the Discourse of Soviet Power: Ambivalence as the Dominant Cultural Code of the Oppressed in Totalitarianism*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, vol. 15 (4), pp. 98–128.
- Trossek, Andreas 2008. When Did It Get Political? Soviet Film Bureaucracy and Estonian Hand-Drawn Animation. – *Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics*, no. 7. Special Issue: *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Eds. Eva Näripea, Andreas Trossek. Tallinn: Estonian Academy of Arts; Tartu: Estonian Literary Museum, pp. 31–46.

- Trossek, Andreas 2009. Eesti popanimatsioon 1973–1979. Joonisfilmist lähikunsti ajaloo kontekstis / Estonian Pop Animation 1973–1979: Hand-Drawn Animation in the Context of Recent Art History. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, vol. 18 (1–2), pp. 69–107.
- Trumpener, Katie 1997. *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*. Princeton: Princeton University Press.
- Tunbridge, E. J.; Ashworth, G. J. 1995. *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Turovskaya, Maya 1989. *Cinema as Poetry*. London: Faber.
- Tuumalu, Tiit 2008. “Navigaator Pirx” – 30 aastat hiljem. – Postimees, March 22, <http://blog.postimees.ee/300308/esileht/ak/319037.php?navigaator-pirx-30-aastat-hiljem>.
- Tüür, Kadri 2002. Those Who Love (in) the Woods. – Koht ja paik / Place and Location, no. 2. Proceedings of the Estonian Academy of Arts, no. 10. Eds. Virve Sarapik, Kadri Tüür, Mari Laanemets. Tallinn: Estonian Academy of Arts, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, pp. 488–498, [http://eki.ee/km/place/pdf/KP2\\_26tyyr.pdf](http://eki.ee/km/place/pdf/KP2_26tyyr.pdf).
- Unt, Aune 2005. *Television Eestis*. – Estonian Broadcasting Museum, <http://www.rhmuuseum.ee/?page=61>.
- Unt, Liina 2005. Meri ja mere pilt. – Eesti looduskultuur. Eds. Timo Maran, Kadri Tüür. Tartu: Eesti Kultuuriloo ja Folkloristika Keskus, Eesti Kirjandusmuuseum pp. 120–150.
- Unt, Mati 1965. Mis suunas areneb kaasaegne kinokunst? – Küsimused ja vastused, no. 4, pp. 35–38.
- Unt, Mati 1966. Romaan ja film ehk mis juhtus Andres Lapeteusega. – Edasi, 26 March.
- Unt, Mati 1967. “Tütarlaps mustas”. – Edasi, 5 February.
- Unt, Mati 1968. Kiri teatri kohta. – Noorus, no. 11, pp. 61–62.
- Unt, Mati 1972. Teater: siin ja praegu. – Teatrimärkmik 1968/69. Tallinn: Eesti Raamat, pp. 128–136.
- Unt, Mati 1972/1997. *Minu teatriglossarium*. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/1973. Ed. Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, pp. 117–158.
- Unt, Mati 2002. Teatriuenduse algusest Nõukogude Eestis. – Sirp, 25 January.
- Unt, Mati 2004. *Theatrum mundi*. Ed. Luule Epner. Tartu: Ilmamaa.
- Urbla, Peeter 1988. Teel ekraanile. Tallinnifilmi kaheseerialine mängufilm “Ma ei ole turist, ma elan siin”. – Ekraan, no. 12, p. 10.
- Urry, John 1990. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage Publications.
- Urry, John. 1992. The Tourist Gaze “revisited.” – *American Behavioral Scientist*, vol. 36 (2), pp. 172–186.
- Вайль, Петр; Генис, Александр 2001. 60-е: мир советского человека. Москва: Новое литературное обозрение.
- Vahing, Vaino (ed.) 1997. *Thespis. Meie teatriuendused 1972/1973*. Tartu: Ilmamaa.
- Vaher, Vaapo 2009. Kino on saatan, kes imeb su rinda. Vene kino katekismus. Tallinn: Pegasus.
- Valgemäe, Mardi 1995. Linn ja teater. Lavamärkmeid mitmelt maalt. Tallinn: Vagabund.
- Vallak, Peet 2005. Lodjavahi surm. – Õudne Eesti. Valimik eesti õudusjutte. Ed. Indrek Hargla. Tallinn: Varrak, pp. 159–169.



- Veidemann, Rein 1991. Kuuekümnendate põlvkond Eesti kultuuris ja ühiskonnas. – Sirp, 16 August.
- Veisaitė, Irena 1979/2002. Otsingute teel. Eesti režissööride noor põlvkond. – Hermaküla.
- Eds. Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, pp. 198–199.
- Velsker, Mart 1999. Mis on kuuekümnendad eesti kirjanduses? – Looming, no. 8, pp. 1210–1216.
- Vice, Sue 1997. The Chronotope: Fleshing out Time. – S. Vice. *Introducing Bakhtin*. Manchester, New York: Manchester University Press, pp. 200–228.
- Viitung, Raul 2007a. UFO-eri: “Soolo” (Tallinnfilm, 1979), “Pulmapilt” (Mosfilm, 1981) ja “Hukkunud Alpinisti Hotell” (Tallinnfilm, 1979). – Eesti filmid, <http://eestifilmid.blogspot.com/search/label/UFO-eri>.
- Viitung, Raul 2007b. “Võlg” (Eesti Telefilm, 1966). – Eesti filmid, <http://eestifilmid.blogspot.com/2007/04/vlg-eesti-telefilm-1966.html>.
- Vitali, Valentina; Willemen, Paul (eds.) 2006. *Theorising National Cinema*. London: British Film Institute.
- Walsh, Michael 1996. National Cinema, National Imaginary. – *Film History*, vol. 8 (1), pp. 5–17.
- Wang, Ning 2000. *Tourism and Modernity: A Sociological Analysis*. Amsterdam: Pergamon.
- Webb, Michael 1987. The City in Film. – *Design Quarterly*, no. 136, pp. 3–33.
- Webber, Andrew; Wilson, Emma (eds.) 2008. *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*. London, New York: Wallflower Press.
- Widdis, Emma 1996. An Unmappable System: The Collapse of Public Space in Late-Soviet Film. – *Film Criticism*, vol. 21 (2), pp. 8–24.
- Widdis, Emma 2000. Borders: The Aesthetic of Conquest in Soviet Cinema of the 1930s. – *Journal of European Studies: Literature and Ideas from the Renaissance to the Present*, vol. 30 (4), pp. 401–411.
- Widdis, Emma 2003a. To Explore or Conquer? Mobile Perspectives on the Soviet Cultural Revolution. – *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*. Eds. Evgeny Dobrenko, Eric Naiman. Seattle, London: University of Washington Press, pp. 219–240.
- Widdis, Emma 2003b. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven, London: Yale University Press.
- Willemen, Paul 1989. The Third Cinema Question: Notes and Reflections. – *Questions of Third Cinema*. Eds. Jim Pines, Paul Willemen. London: British Film Institute, pp. 1–29.
- Williams, Alan (ed.) 2002. *Film and Nationalism*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Woll, Josephine 2000. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London, New York: I.B. Tauris.
- Wollen, Peter 2004. The Two Avant-Gardes. – *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Eds. Philip Simpson, Andrew Utternson, Karen J. Shepherdson. London: Routledge, pp. 127–137.

