

Tartu Ülikool  
Sotsiaalteaduskond  
Semiootika osakond

Alo Joosepson

# Oma ja võõra modelleerimine: neli eesti mängufilmi

Magistritöö

Juhendaja: Peeter Torop

Tartu  
2007

Olen oma magistritöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõttelistele seisukohtadele ning muudest allikatest pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Alo Joosepson  
Kuupäev: 13.02.2007

## Sisukord

|                                                                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>SISSEJUHATUS.....</b>                                                                                                  | <b>4</b>   |
| <b>1.SÕDA. AJALUGU. MÄNGUFILMID.....</b>                                                                                  | <b>9</b>   |
| 1.1.Sõda ja ajalugu.....                                                                                                  | 9          |
| 1.2.Ajaloo kujutelmade loomine mängufilmides.....                                                                         | 11         |
| 1.3.Sõjafilmi tüpoloogia.....                                                                                             | 15         |
| 1.4.Sõjafilmi tegelaskujude tüpoloogia.....                                                                               | 19         |
| <b>2.OMA JA VÕÕRA POEETIKA.....</b>                                                                                       | <b>26</b>  |
| 2.1.Oma ja võõra poeetika analüüsimisest.....                                                                             | 26         |
| 2.2.Oma ja võõra poeetika konkreetsetes filmides.....                                                                     | 32         |
| 2.2.1.Film "Noored kotkad" (1927).....                                                                                    | 32         |
| 2.2.2.Film "Elu tsitadellis" (1947).....                                                                                  | 46         |
| 2.2.3.Film "Inimesed sõdurisinelis" (1968).....                                                                           | 59         |
| 2.2.4.Film "Nimed marmortahvil" (2002).....                                                                               | 72         |
| 2.3.Filmide analüüsi tulemuste võrdlus, üldistused ja järeldused.....                                                     | 92         |
| <b>KOKKUVÕTE.....</b>                                                                                                     | <b>109</b> |
| <b>KASUTATUD KIRJANDUS.....</b>                                                                                           | <b>117</b> |
| <b>SUMMARY.....</b>                                                                                                       | <b>120</b> |
| <b>LISA 1 - NELJA EESTI SÕJAFILMI KAHETEISTKÜMNE ANALÜÜSIPUNKTI<br/>DOMINANTE ESITAVATE PEALKIRJADE VÕRDLUSTABEL.....</b> | <b>123</b> |

## Sissejuhatus

Käesolev töö käsitleb nelja erinevatel aegadel loodud eesti filmi. Kuid analüüsiobjektideks on need filmid eelkõige kultuuritekstidena ning töö eesmärgiks on leida selliseid vahendeid kultuuritekstide kirjeldamiseks, mis tooks võrreldavuse tagamise kaudu esile nende eripära ning aitaks kaasa tähendusloomeliste protsesside sotsiaalsele mõistmisele. Töö pealkirja esimesed 2 mõistet („oma ja võõras“) viitavad just tähendusloomeliste protsessidele, mida nelja filmi näitel lahkama hakatakse. Eristus „oma ja võõras“ on variant üldisemast alusvastandusest „sees-väljas“, mis esineb väga paljudel märgilise maailma tasanditel. Alustades kõige üldisemast tasandist: semiosfääri tähtsaimaks struktuuriüksuseks on piir, mis eraldab semiootilise mitte-semiootilisest (mis tegelikkuses osutub võõrsemiootiliseks) (Lotman 1999: 12). Ühe tasandi võrra allapoole liikudes: „Kultuuri üks olulisemaid tunnuseid on koguruumi (universumi) jagamine sisemiseks (kultuurne, «oma») ja välimiseks (kultuuriväline, «võõras») sfääriks.“ (Lotman 1990: 309). Oluline ei ole oma-võõras eristus mitte ainult ruumi liigendamisel, vaid samuti semiootiliste isiksuste liigitamisel (vrd. Turner 1999: 85-86). Isiksuste liigitamine toimub nii igapäevases elulises suhtluses kui ka selle suhtluse kujutamisel väljamõeldud maailmade abil. Eristamise mehhanism on mõlemas maailmas sarnane.

Kui võtta mitte telefoniraamat, vaid mõni kunstiline või mütoloogiline tekst, siis pole raske tõestada, et teksti elementide seesmise organisatsiooni, korrastatuse aluseks on reeglikohaselt binaarse semantilise opositsiooni põhimõte: maailm liigendub rikasteks ja vaesteks, omadeks ja võõrasteks, õigeusklikeks ja ketsereiks, harituiks ja harimatuiks, looduslasteks ja sotsiaalseiks inimesteks, vaenlasteks ja sõpradeks. (Lotman 1990: 115-116)

Kas kunstitekstide maailmad esitavad tõesti ainult binaarse semantilise opositsiooni põhimõttel liigendatud maailmu või on põhjust otsida lihtsast algbinaarsusest (st. kaheks vastandiks jagamisest) keerukamat jaotust, edasiarendatud binaarsust? Kuidas võimalike edasiarendatud binaarsete jaotuste alusel konkreetset kunstitekstid oma tegelaskondi liigendavad? Neile küsimustele pole võimalik anda üheseid vastuseid üldiselt arutledes (Weakland 2003: 62), vaid tuleb läbi viia konkreetsete kultuuritekstide uurimusi, mida käesolev töö ette võtab. Kahele küsimusele pakutakse nelja mängufilmi analüüsist tulenev konkreetne vastus. Miks on vaja tegelda oma ja võõra modelleerimisega mängufilmides?

Kuid kunstis ei toimu ainult informatsiooni ülekanne, vaid ta [mängufilm — A.J.] varustab vaatajaid ka selle informatsiooni vastuvõtuvahenditega, loob oma auditooriumi. Ekraanil oleva inimese struktuuri keerukus muudab intellektuaalselt ja emotsionaalselt keerukamaks ka inimese saalis (ja vastupidi, primitiivsus loob primitiivse vaataja). Selles on filmikunsti jõud ja selles on ka tema vastutus. (Lotman 2004: 153)

Ilmselt ei kehti tsiteeritud väide ainult filmikunsti kohta, vaid paljuski ka teiste kunstiliikide kohta. Kuid millegipärast on mängufilmide puhul seda vähem uuritud, kui teiste kunstiliikide puhul. Osaliselt seetõttu, et mängufilme on pikka aega peetud pigem lihtsakoelisemaks meelelahutuseks, millest tõsisemaid uurimusi kirjutada ei ole põhjust. Samas on viimasel ajal hakatud ühiskonna- ja kultuuriuuringutes ühe enam tunnistama kõigi kujutamise liikide mõju samastamise ja eristamise protsessidele. Visuaalne kunst ja mängfilm mitte ainult ei peegelda, vaid kujundavad rahvuslikku identiteeti, väidab identiteedi-uuringute tuntuim autor Anthony D. Smith (2000: 57). Eesti kultuuris ei ole mängufilmide valdkonda rahvusliku identiteedi kujundamise aspektist põhjalikult uuritud ning Eesti identiteedi kujundajatele (nt. filmide levitajatele, teleprogrammide koostajatele, haridusasutustele filmiprogrammide koostajatele) oleks tõenäoliselt õpetlik teada, kui primitiivset või keerukat vaatajat erinevad eesti mängufilmid loovad. See uurimus võiks aidata otsustada kas, kellele ja millise eelhäälestava infoga varustatult nelja käesolevas töös analüüsitavat filmi (ja ehk veel teisi) sarnaseis teemasid sarnases ajastus kajastavaid teoseid) levitada.

Töö pealkirjas on kasutatud mõistet “modelleerimine” kahel eesmärgil. Esmalt osutamaks töös kasutatava lähenemise seosele kultuurisemiootika uurimistraditsioonidega, mille raames on võimalik vaadelda kõiki tähendust loovaid süsteeme mudeleid loovate ehk modelleerivate süsteemidena, kunsti sealhulgas. Teisalt viitamaks analüüsimudelile, mis kohandatakse filmide analüütilise kirjeldamise jaoks ning mis varieerub sõltuvalt kirjeldatavast filmist. Esimese tähenduses siis 4 eesti mängufilmi pakuvad vaatajale kunstilisi mudeleid oma ja võõra eristamise viisidest: „mudel on tunnetatava objekti analoog, mis asendab objekti tunnetusprotsessis.“ (Lotman 1990: 8) Teises tähenduses tegeleb käesolev uurimistöö 4 eesti mängufilmi oma ja võõra kujutamise mudeli loomisega, st metamudeli (mudelitest mudeli) loomisega. Binaarse semantilise opositsiooni põhimõte tundub liiga vähe kunstiteoste struktuuris näha olevaid tähenduslikke erinevusi välja toovat; täpsemalt öeldes, toob esile ainult ühe, kuigi väga olulise ja alustpaneva tasandi, mida aga põhjalikult uurida pole eriti põhjust. Binaarse opositsiooni tasand on kirjeldatav juba peale filmi esimest vaatamist ning see kirjeldus ei ole kuigi mahukas. Põhjalikuma ja enam kunstiteose oma-võõras suhete keerukust avava kirjelduse loomise eesmärgil on oma-võõras kui lihtne algbinaarsus käesolevas töös jagatud Peeter Toropi poolt Dostojevski loomingu uurimise jaoks loodud mudeli (vrd. Torop 1997: 130) eeskujul neljaks tüübiks: oma omas, võõras omas, oma võõras, võõras võõras. Kõiki nelja tüüpi vaadeldakse filmide maailmade kolmel tasandil: sotsiaalne, psühholoogiline, universaalne (vrd. Torop 1997: 130). Võimalik, et ka see liigenduspõhimõte

on liialt lihtsustav, kuid veelgi peenema eristusega oleks olnud raske nelja filmi kõigis aspektides võrreldavalt kirjeldada. Antud kirjeldusviisi tulemusena tekib võimalus jälgida maailma modelleerimist filmides tüpoloogia abil, milles on 12 parameetrit vastavalt ülaltoodud liigendustele (4 tüüpi kolmel tasandil).

Käesoleva uurimistöö lähenemine on tekstitruu, st analüüsitakse ainult filme ning ei tegeleta filmide metatekstidega (filmitegijate memuaarid jms). Eesti täispikkade mängufilmide traditsiooni kuulub pisut üle kaheksa teose (vt. Orav 2003, 2004; Paas 1980; Rääk 2000; Lõhmus 2002, 2003, 2004). Miks on analüüsimiseks valitud neli ja just need neli mängufilmi? Ainult ühe filmi analüüsimine oleks teinud käesolevast tööst ühe juhtumi uurimuse ning ära oleks jäänud võrdlusest tulenev üldistuspüüe. Kaks filmi oleks loonud binaarse opositsiooni, mis ei kajastaks eesti filmide kogumi tegelikku mitmekesisust vähegi arvestataval määral. Kolm filmi oleks olnud sobilik valik ajaloolise arengu visandamise mõttes, sest eesti filmide tootmise ajaloos on laias laastus kolm pikemat ajajärku, mis langevad kokku 20. sajandi Eesti ühiskondlik-poliitilise ajaloo kolme enim aega kestnud perioodiga: Eesti Vabariik 1918-1940, Nõukogude okupatsioon 1944-1991, taasiseseisvunud Eesti Vabariik 1991 kuni tänane päev. Kuna oma-võõra eristus on eriti tähtsal kohal relvakonflikte käsitlevates filmides, siis sai otsustatud seada filmidele temaatiline piirang: sõja olukorra kujutamine. Sõja teemat käsitlevate täispikkade eesti mängufilmide hulk on annotatsioonide ja pealkirjade järgi otsustades umbes nelikümmend teost kaheksajast. Eesti filmi ajaloo vältel on Eesti ühiskondlik-poliitilises ajaloos aset leidnud 2 suuremat relvakonflikti: Vabadussõda (1918-1920) ja Teine maailmasõda (1939-1945). Kuna üks konflikt lõppes Eestile tervikuna õnnelikult ja teine mitte, siis juba see ajaloolise sündmuse tähenduse suur erinevus sundis mõlema konflikti kujutamist kõrvuti vaatlema, et tuvastada võimalikke erinevusi ka sündmuste kujutamises. Kuna konflikte oli 2 ja filme võiks olla vähemalt kolm, siis mõlema konflikti kujutamiste tasakaalu tõttu sai valitud mõlema kohta 2 filmi. Vabadussõja kohta ongi eestlased jõudnud teha kokku ainult 2 tänaseni säilinud täispikka mängufilmi. Teisest maailmasõjast on mõistagi rohkem linalugusid jõutud luua, kuid valik sai langetatud tootmisaja (üks film nõukogude okupatsiooni algusest, teine keskpaigast) ning filmi tüübi järgi (üks rohkem tagala film, teine puhas lahingufilm), pidades silmas tüübilist mitmekesisust ja võimalikult laia ajalist jaotuvust. Neljast sõjafilmi koosnev valim neljakümnet sõjafilmi sisaldavast koguhulgast tähendab seda, et käesolev töö võtab detailselt ja võrdlevalt analüüsida oma-võõra aspekti kümnendiku puhul temaatilise kogumi kõigist esindajatest. Kvalitatiivse analüüsi puhul on üks kümnendik aktsepteeritav valimi

suurus.

Töö esimene osa pakub ülevaate sõdade rollist ajaloo kui loo kujundamisel ning räägib mängufilmide rollist sõja ja ajaloo kujutamisel. Ühtlasi esitatakse kokkuvõtlikult üks konkreetne sõjafilmi tüpoloogia ning viidatakse tegelaskujude tüüpidele sõjafilmes, nii nagu neid on kirjeldanud varasemad uurimused. Oma ja võõra eristus filmis on üldisemal tasandil kui tegelaskujude jaotamine kangelasteks ja antikangelasteks. Kuid omade ja võõraste tegelaskujude tüüpide väljajoonistumine on üks alltasand mängufilmi oma-võõra poetikas. Seetõttu on hea omada võrdlusvõimalust varasemate uurimuste poolt loodud tegelaskujude tüpoloogiatega.

Töö teine ja peamine osa koosneb mängufilmide oma-võõra poetika uurimise metoodika esitusest, millele järgnevad nelja filmi analüüsid vastavalt väljapakutud metoodikale ning lõpetab nelja filmi analüüsitulemuste võrdlus metoodika iga punkti kaupa. Ajaloolise perspektiivi ja võrdleva meetodi valimisest hoolimata tekib tavapärasest teistsugune rahvusliku filmi ajalooline käsitus, sest rõhuasetus on oma-võõra eristusel, filmi eetilisel mõõtmel ning kitsamalt sõja teemal.

Kuigi kõik 4 filmi on arvatud ühe rahvuse kultuuri ajalukku toetavad nad erinevaid grupi-identiteete. Iseseisvuse ajal loodud 2 filmi, mis kõnelevad rahvusliku enesemääramisõiguse saavutamisest Vabadussõja abil, toetavad rahvuslikku etnilist identiteeti. Nõukogude ajal loodud 2 filmi seavad tähtsamaks liitlassuhted õige ideoloogia esindajatega olenemata rahvuslikust kuuluvusest ehk toetavad laiemas mõttes liidu-identiteeti ning kutsuvad hülghama või ümber kasvatama rahvuskaaslast, kes ei poolda õiget ideoloogiat. Ühisosa otsimine rahvaste ajaloos, ühisjuurte ja ühispuudluste rõhutamine on rahvusülese liidu-identiteedi loomise võtteks olnud nii Nõukogude Liidu tingimustes kui ka tänases Euroopa Liitu kuulus Eestis. Kohalikuma rahvusliku identiteedi ja liidu-identiteedi vastuolude tekkimise võimalus on reaalne ka tänases Eestis ning filmikultuuris tulevad need vastuolud samuti esile.

Käesolevas töös on püütud võimalikult palju lasta kõnelda filmidel endil ning mitte suruda metoodilist skeemi väga jäigalt peale. Skeem on küll olemas, et luua elementaarne võrreldavus, kuid iga analüüsitud film täidab skeemi sisuga erinevalt ja skeemi samade punktide alla paigutub eri filmide puhul materjali üsna erinevas mahus. Kultuuritekstist endast üldistuste tuletamine, mitte jäiga analüütilise skeemiga lähenemine, toetub samuti juba eespool mainitud kultuurisemiootilisele uurimistraditsioonile. Et mõni film skeemi mõne punkti puhul midagi kirjeldamisväärsset ei paku, on samuti väärtuslik informatsioon ning võimaldab teha järeldusi filmi eripära kohta võrrelduna teiste analüüsitud filmidega.

Sissejuhatavat arutlust kokku võttes saab öelda, et käesolev töö kuulub kultuurisemiootika traditsiooni, kitsamalt kultuuritekstide (vrd. Teesid 1973: 70) analüüsi valdkonda. Kuigi analüüsitavateks tekstideks on mängufilmid, ei ole läbiviidav analüüs kitsamalt filmisemiootika valdkonda kuuluv, sest filmile ainuomaste väljendusvahendite kirjeldamine ei ole töös keskne. Tähtsam on mängufilmi toimimine kultuuritekstina (vrd. Torop 2000), mis on tervikliku tähenduse ja funktsiooni kandja (vrd. Teesid 1973: 65). Filmide kui massikommunikatsiooni vahendite uurimisobjektiks võtmine tekitab põhimõttelise valikuvõimaluse kvalitatiivsete või kvantitatiivsete uurimismeetodite vahel (vrd. Jensen & Jankowski 1991: 4). Kuid kultuurisemiootilise lähenemisnurga valimine analüüsi jaoks määrab ära, et kultuuriteksti analüüsimeetodid on käesolevas töös kvalitatiivsed, st tegeletakse kultuuri sisesest vaatepunktist kogetud ja tõlgendatud tähenduse kirjeldamisega konkreetses ajaloolises kontekstis tekkinud analüüsiobjektide puhul (vrd. Jensen & Jankowski 1991: 4).

# 1. Sõda. Ajalugu. Mängufilmid

## 1.1. Sõda ja ajalugu

Käesoleva töö kontekstis mõistetakse ajalugu kui lugu, mida kultuuri erinevates märgisüsteemides loodud tekstide kaudu luuakse, teisendatakse ja jupphaaval unustatakse. Ajaloo loomise kaasaegsete koolkondade ülevaade on esitatud näiteks teoses „Ajalugu dekonstrueerides“ (Munslow 1997), kus väidetakse, et ajalugu saab alguse mitte minevikus toimunud sündmustest endist, vaid mineviku taasesitamisest, representeerimisest. Ajaloo teisendamise ehk ajaloo jutustamise enda ajalukku võib leida sissevaate raamatust „Ajaloo kaitseks“ peatükist „Ajaloo ajalugu“ (Evans 2000: 13-38). Unustamise tähtsusest ajaloo kujutamisel on mahuka filosoofilise uurimuse „Mälu, ajalugu, unustamine“ kirjutanud Paul Ricoeur (2004).

Ajaloo kui loo faabula moodustavad omavahel põhjuslikult seotud sündmused, milles osalevad tegelased (inimesed, inimgrupid) ja mis toimuvad teatud kindlates geograafiliselt määratletavates paikades. Ajaloolase peamiseks tegevuseks on ajalooliste tõendite (dokumentide jms) tõlgendamine, nende poolt tõendatavate faktide kogumite sidumine ajaloolise seletuse jutustavale vormile vastavaks. Peamiselt tõlgendab ajaloolane inimindiviidide (kavatsuste ja kalduvuste) mõju põhjuslikult seostatavate sündmuste ahela kujunemisele (vrd. Munslow 1997: 3).

Ajalugusid on palju. Ajalugusid luuakse teatud ajas, mis mõjutab, millised sündmused lukku sisse arvatakse ja millised välja unustatakse (vrd. Munslow 1997: 1). Oleviku nõudmiste survet ajaloo kirjutamise valikutele avab Eesti ajaloo näitel Marek Tamm oma artiklis „Monumentaalne ajalugu: mida me mäletame Eesti ajaloost?“ (Tamm 2003). See, mida unustatakse või ajalugudes teadlikult ei käsitleta, on „Teine“ või „võõras“, objektiivsuse või ratsionaalsuse kaalutlusel jäetakse see kõrvale kinnistades selliselt „unustatud“ nähtuse marginaalsust, nähtamatust ajaloos. Dekonstrukttiivsest meetodist teadlik ajaloo-uuriija otsib välja just selliseid vaikimisi, pimepunkte ajalugudes (vrd. Munslow 1997: 102).

Lugude esitamise žanrite vahel on samuti hierarhia. Kirjalikud monograafiad ajaloolistest sündmustest, perioodidest on ajalugude esitamise kõige autoriteetsem žanr. Teised jutustamise viisid (nende hulgas ka mängufilm) on vähem väärikad, nende hääli kostab kultuuritervikus vähem usaldusväärseks kui jutustusi reastatakse tõesuse kriteeriumi alusel. Verbaalsed tekstid (ja eriti kirjalikud tekstid) on paljude uurijate meelest üldjuhul olulisemad

allikad („dokumendid“) ühiskondlike protsesside uurimise, kirjeldamise ja analüüsi jaoks. Näiteks ajaloolaste seas hakkas film (sealhulgas ka mängufilm) ajalooliste arengute kohta infot andva uurimisobjektina laiemalt vastuvõetavaks muutuma alles 1960-ndate lõpus ja 1970-ndatel aastatel (vt. Smith 1976: 1-3).

Kuigi ajalugusid on palju, peab ühel ajajärgul rahvuse tasandil domineerima üks ajalugu, mille peategelaseks on üks rahvus. Vastasel juhul muutub rahvuse kui kollektiivi ühtsus problemaatiliseks. Rahvuse ajalugu on rahvusliku identiteedi tõenäoliselt kõige olulisem komponent. Ükski ühiskond ei saa enesest aru tänases hetkes, kui ta ei suuda taasluua sõlmpunktide jada, mis tänase olukorra on tinginud. Sellelt pinnalt on edasi võimalik kujundada rahvuse tulevikku.

Identiteet ei sõltu ainult sellest, mida positiivset ja omistavat saab liita rahvuse külge tema esindajatele omaste omadustena. Alati on identiteet samavõrd palju eitus, piiri tõmbamine meie ja nende vahele, väljasulgumine. Kõige tähtsamad ja meie identiteeti määravamad „nemad“ on need teised rahvused, keda kõige raevukamalt on läbi aegade tulnud eitada, välja tõrjuda, jõuga ära ajada. Näiteks nõukogude totalitaarse, st eriti suurt seesmist ühtsust rõhutava ühiskonna üht identiteediloomet mehhanismi on kirjeldatud järgmiselt: „Vaenlase kuju moodustus vastasele kõigi nõukogude ühiskonnas tuntud negatiivsete väärtuste omistamise abil“ (Fatejev 1999: 121). Teised rahvused on meie rahvusühtsust ühelt poolt enim õõnestanud ja teiselt poolt pakkunud võimalust tugevdada piiri oma ja võõra vahel, st tihendada sidet meie hulka kuulujate vahel.

Väljatõrjumise äärmuslikeim ja semiootiliselt intensiivseim vorm on sõda. Sõda tähendab teravdatud tähelepanu keskendamist olulisele Teisele, teisele grupile. Sõja kui fenomeni tähtsus ajalugude kujundamisel on vaieldamatu. Väga paljude ajalugude keskseks teemaks on vastasseis, diplomaatiline või relvastatud konflikt erinevate inimgruppide esindajate vahel. Juba esimeseks Lääneliku kultuuri ajalooteoseks peetav Halikarnassuse Herodotose poolt kirjutatud „Historia“ käsitleb keskse ja korduva probleemina Kreeka-Pärsia sõdasid ja koondab kõige enam just mälestusi nende relvakonfliktide põhjustest. Ajalugude roll on paljuski olla tänastele tegutsejatele õpetajaks, selgitajaks, tänaste otsuste mõjutajaks. Kuna ajalugudes leidub palju relvakonfliktide kirjeldusi, siis on üsna lihtne kõrvutada tänaseid võitlusi varasemate võitlustega, et innustada tänaseid võitlejaid: kas siis heastama varasemate konfliktide ülekohut ja kaotusi või kordama mineviku võitlejate väärikaid võitusid.

Iga sõda põhjustab füüsilisi ja psühholoogilisi traumasid konfliktides osalevatele inimestele. Psühholoogilised traumad tekitavad murranguid ja pikaajalise mõjuga muutusi

vaimses seisundis ja korrastuses. Traumasid põhjustanud sündmusi mäletatakse teistmoodi sündmustest, mis rõhuvat mälestust ei jätanud. Traumasid tekitanud sõjad omavad pikaajalist mõju kollektiivsele mälule: neid mäletatakse kauem ning nendega on seotud alandavad emotsioonid — enese nõrkuse ja vastupanuvõimetuse tunnetamine. Eestlaste kollektiivses mälus on mitmeid traumaatilisi relvakonflikte, milles eestlased ühe osaleva osapoolena on pidanud tunnistama oma võimetust ülekaalukate, elu segipaiskavate jõududega toime tulla, ennast kehtestada. „Eesti rahvusliku ajaloomälu lahingute-kesksus ei ole midagi iseäralikku. Algusest peale on võidukad (harvemal juhul kaotatud) võitlused olnud rahvusliku identiteedi lahutamatu osa, niisamuti rahvuslik enesekehtestamine olnud alati seotud sõjaideega.“ (Tamm 2003: 66) Kuna enesekehtestamine rahvusena on mitmel korral ebaõnnestunud, siis on kultuuritekstide abil puutud üsnagi intensiivselt uurida, millised on ebaõnnestumise võimalikud põhjused. Kas on põrkuvad jõud tõepoolest sedavõrd ebavõrdsed? Või nõrgestab vastupanuvõimet seesmine killustatus?

## ***1.2.Ajaloo kujutelma loomine mängufilmides***

Rahvuslikul filmograafial on rahvuslikku historiograafiat täiendav roll. Mängufilmid võivad sarnaselt muul viisil salvestatud infole olla allikaks ajaloolise uurimistöö tegijale. Ajaloolased otsivad sageli enda poolt uuritavas ajastus loodud fiktsionaalsetest lugudest (romaanidest, filmidest) ajaloolist tõendusmaterjali või vähemalt taustainfot, mis aitakse ajastu olusid paremini tervikuna tajuda (vrd. Schwarz 2004: 93). Näiteks väga palju on võimalik välja sõeluda rahvahulkadele Suurbritannias Teise maailmasõja ajal omase meelsuse kohta tõlgendades sõjaaegseid filme (Schwarz 2004: 93).

Lisaks sellele, et mängufilmide sisu kõverpeegeldab oma ajastut, on kino kui meediumi esilekerkimine (raadio ja televisiooni kõrval) muutnud inimeste maailmataju, ajataju ning arusaamist ajaloolisest ajast (vrd. Schwarz 2004: 94, 96). Siegfried Kracauer on väitnud, et kaamera reaalsus (ehk meedia aeg) ja ajalooline reaalsus (ehk ajalooline aeg) ei ole vastandlikud, vaid neil on ühiseid struktuuralseid, formaalseid omadusi. Ajalooline aeg ei ole objektiivselt antud, vaid tuleneb inimlikust kujutlemisest, mis on läbi imbinud meedia aegadest. (Schwarz 2004: 99)

Milline on mängufilmi potentsiaal esitada minevikku tähenduslikul ja täpsel viisil? Üldiselt leitakse, et mängufilmid suudavad pakkuda veenvaid, kaalukaid ja sisendusjõulisi tähelepanekuid ajaloolistest sündmustest, suhetest ja protsessidest. „Filmiloojad kannavad suurt vastutust, kui nad kujutavad teatud sündmuseid, sest sel viisil nad loovad kas teadlikult

või mitte-teadlikult mudeleid, mille vahendusel ajalugu tuleks tajuda ja mõista.“(Doncheva 2003: 1) Film on oma lühikese arenguaja tõttu alles otsimas oma võimalusi ajaloo vahendajana. (Davis 2000: 4-5) Ajalooline mängufilm on oma traditsioonilises vormis keskendunud ühele konkreetsele selgete piiridega loole, mis toimub kindlas paigas kindlate inimestega. Seda isegi juhul, kui filmiloojate kaugem eesmärk on olnud kujutada midagi ajaloo protsessidele üldisemalt omast. Traditsiooniline mängufilm esitab minevikku ajaloolise biograafia või „mikroajaloo“ esitusviisile omaselt. Mikroajaloo puhul võetakse üksikasjaliku uurimise alla mingi väike konkreetne seik, juhtum, mis on kuidagi eriti näitlik, õpetlik või ebaharilik või murrangulise tähtsusega. Film saab näidata (täpsemalt spekulatsioon), kuidas minevikku kogeti ja läbi elati, kuidas suured jõud ja liikumised toimusid kohalikul ja üksikasjade tasandil. (Davis 2000: 6-7)

Kuid leidub autoreid, kes kahtlevad, kas mängufilmid üldse suudavad ajaloolisi sündmusi käsitleda (vrd. Reid 1997: 71). Peamiselt käib see kriitika tugevalt žanrireeglitest kinni pidava peavoolu, Hollywoodi-tüüpi kinokunsti kohta (vrd. Reid 1997: 72). Ajalooline aeg ja tegevuspaigad valitakse lihtsalt sellel eesmärgil, et jutustada üks järjekordne romantiline lugu või põnevik, millel on žanrist tulenevad kohustuslikud tegelased, stseenid ja arengukäigud — need lihtsalt täidetakse ajaloolise ainesega, mitte ei lähtuta eelkõige ajaloost endast (vrd. Reid 1997: 72). Sellise „ajaloolise“ mängufilmi eesmärgiks ei ole ajaloolise sündmuse detailitäpne, sügavutimine ja seletav kujutamine (vrd. Reid 1997: 71).

Loo esitamine mängufilmide kaudu on üks kultuuris toimuvatest jutustamise viisidest, mida võib kasutada päris uute lugude rääkimiseks, kuid ka juba olemasolevate lugude teisendamiseks nii, et seos algtekstidega on selgesti ära näidatud (nt ekraniseering) või kergesti äratuntav. Eesti kirjanikud on palju tegelenud eesti ajaloomälu kujundamisega läbi ilukirjanduslike lugude jutustamise: „eestlaste sajanditepikkuse vabadusvõitluse eri etapid ei ole mitte niivõrd ajaloolaste kuivõrd kirjanike konstrueeritud“ (Tamm 2003: 66). Eesti mängufilmid on paljuski põimunud eesti kirjanduse traditsiooniga ning jätkavad omal viisil kirjanike poolt tehtavat mälutööd, kasutades kirjanike loodut sageli lähtetekstidena. „Kirjanik ja kunstnik on sarnaselt olnud rahvapärase rahvusliku representeerimise ja uuenemise projekti südames. Nad on riietanud rahvuse ideaali, ajaloolisi müüte, mälestusi ja sümboleid kombatavasse, muutlikesse vormidesse, mis on kergesti ligipääsetavad rahvuskaaslaste massidele“ (Smith 2000: 48).

„Akadeemiline ajalookirjutus“ ei suuda „ilmselt kunagi võrdsena võistelda kirjanike väljendusvahendite mõjuvõimuga.“(Tamm 2003: 67) Nii nagu kirjanikel nii on ka

filmiloojatel omad eelised akadeemiliste ajaloo-kirjutajate ees. Lisaks sellele, et filmilooja esitab lugu, pakub ta vaatajale eredaid liikuvaid pilte, mis kinnistavad loo veelgi tugevamini vaataja teadvusesse. „Nn „mälu kunsti“ harrastajad klassikalisest antiigist kuni renessansini rõhutasid, kui tähtis on millegi meeldejätmiseks seostada see eredate piltidega.“ (Burke 2003: 73) Just lummava ja hardalt vaatama sundiva piltlikkuse (naturalistliku väljendusviisi) tõttu laiadele rahvahulkadele haaratav (kui ka alati mitte lõpuni arusaadav) maalikunst ja filmikunst on leidnud eraldi esitle tõstmist rahvusliku identiteedi uurimise klassiku Anthony D. Smith'i poolt: „kunstnikud aitavad luua ja taastoota just selle rahvusliku kogukonna kudet, millesse nad kuuluvad [...] Vähesed on ära teinud enam kinnistamaks, väljendamaks ja levitamaks rahvuse ideaale ja probleeme kui maalitud ja liikuvaid pilte loovad kunstnikud“ (Smith 2000: 57)

„Igal rahvusel on oma ajaloomüüdid, oma kuulsusrikkad mineviku hetked, mille regulaarne meenutamine ja visuaalne jäädvustamine ühendab rahvust ning legitimeerib selle tänaseid tegemisi“ (Tamm 2003: 60). Visuaalne jäädvustamine ei ole kunagi ainult jäädvustamine, sündmuste pinna talletamine mehhaanilise abivahendi (kaamera) abil. Jäädvustamise asemel tuleks kõnelda kujutelmade loomisest, sest sündmuse keskel olev kaameraga vaatleja valib omale vaatepunktid ja valib, mida üles võtta. Hilisem üles võetud materjali valimine ja töötlemine lisab veelgi filtreid, mis ei luba kõnelda neutraalsest visuaalsest jäädvustamisest, vaid pigem ikka kujutelmade loomisest (vrd. Torop 1999: 158). „Mängufilmi põlatakse [ajaloolise dokumendina], sest ta levitab ainult kujutlusi, justkui kujutlused polekski osa tegelikkusest, just nagu kujutletu poleks üks inimtegevuse tõukejõududest.“ (Ferro 1976: 80) Ajaloolise aja representeerimise puhul on tegeliku ja kujuteldava vahel raske lõplikku ja selget piiri tõmmata (Schwarz 2004: 105). „[...] meile kõigile on minevik (nagu ka olevik) kättesaadav üksnes omaenese kultuuri kategooriate ja skeemide — või nagu Durkheim ütles „kollektiivsete representatsioonide“ — kaudu.“ (Burke 2003: 71) Kollektiivsed representatsioonid on tänapäevases massikommunikatsiooni tehnoloogiate maailmas aga üha enam vahendatud (nt. kino poolt) mitte vahetud (Schwarz 2004: 105).

Ajaloo visuaalse kujutelmade loomise üks tähtsamatest vormidest tänapäeva Eesti kultuuris on dokumentaal- ja mängufilmide loomine (lisaks fotograafiale, televisioonile, kujutavale kunstile, teatrile). Mängufilme Eesti ajaloost pole küll kuigi suure regulaarsusega ilmunud, kuid nende harv valmimine seab seda teravama tähelepanu alla neis jutustatavatesse lugudesse sattunud sündmustevaliku. Mida vähem on võimalik mängufilme teha, seda tugevam on konkurents lugude vahel. Kinolinale jõuavad tõenäolisemalt just need lood,

millel on enam Eestit parajasti valitsevate eliidi gruppide toetust, sest nemad suunavad filmitootmiseks hädavajalikke inim- ja majanduslikke ressursse. Ressursside jagajate mõju lugude sisule on kindlasti olemas, kuigi see ei pruugi olla nii tugevalt kontrolliv ja ettekirjutav, kui oli näiteks nõukogude ühiskonnas valitsenud poliitilise eliidi käsul loodud propaganda kunst, mida loodi „säilitamaks kehtivaid ühiskondlikke suhteid, nomenklatuuri võimu“ (Fatejev 1999: 121). Kultuuri enesekirjelduste loomine on suuresti alati olnud (vaimse ja poliitilise) eliidi kogukondade, nn „mälutöö tegijate“ (Tamm 2003: 60) pärusmaa. Eesti kultuuri sisemisest vaatepunktist Eesti kultuuri ja ühiskonna ajalugu kujutav film täidab lihtsalt meelelahutusliku ja informatiivse rolli kõrval veel kindlasti ka kultuuri enesekirjelduslikku rolli — aidates luua terviklikku arusaama eestlaseks olemisest.

Ajalookirjutusel aga sealhulgas eriti ajalugu käsitlevatel filmidel, mis saavad muuta minevikusündmused eriti lähedaseks ja tajutavaks, on juba algusest alates olnud roll pakkuda õpetlikke ja rõhutatult piltlikke näiteid varasemast elust, eesmärgiga manitseda tänaseid vaatajaid, seada nende käitumisele eetilisi „eeskujusid ja käitumisjuhiseid minevikust“ (Tamm 2003: 63). „Mööda läinud ajad ja nende sündimused olgu meile kõigile õpetuseks ja manitsuseks, mis meie tegema ja tegemata jätma peame. Seks neid meie ajal jutustatakse.“ (Hurt 1879: 76 — tsiteeritud Tamm 2003: 62 kaudu) Kõige õpetlikum viis edastada ajalugu arvati olevat just konkreetsete (tavaliselt mõjuvõimsate) isiksuste elulugude kaudu (Bergmann 1879: V — tsiteeritud Tamm 2003: 63 kaudu). Mängufilm esitab žanrina samuti esmajoones konkreetsete tegelaste lugusid ja alles nende kaudu, kaudsemalt laiemaid ajaloolisi protsesse.

Eesti ajalugude kirjutajaid on vähemalt ärkamisajal ja esimesel iseseisvusajal häirinud kuulsusrikaste ja kangelaslike tegelaste puudumine Eesti ajaloos. Pigem on oldud sunnitud nentima negatiivsete eeskujude ja kurbade sündmuste rohkust. (Tamm 2003: 63) Neid oleks aga rahvustunde tugevdamise eesmärgil vaja hoopis unustada või vähemalt mitte käsitleda reaalses proportsioonides rõõmsate ja võidukate sündmustega. Pigem on kangelaslikud olnud rahvuse teatud grupid (nt koolipoisid Vabadussõjas), mitte üksikud väljapaistvad isiksused.

Kes on mäletaja, kui on loodud film, kus meenutatakse minevikus toimunud sündmust? Sündmust oma elukogemuse kaudu mäletava inimese individuaalne mälu on elav ja vähehaaval muutuv. Muutumine leiab aset, kui indiviid oma mälestust mingis märgisüsteemis väljendada püüab. Alates sellest deklaratsioonist siseneb mälestus avalikku sfääri, sest tunnistuse või pihtimuse puhul on alati silmas peetud kedagi, kellele see on suunatud

(Lavenne et al 2005: 2). Kui vastuvõtja ei ole passiivne ning vahel vaidleb vastu või toetab, aitab mälestuse esitajal mäletada, siis selles suhtluses toimub mitme inimese mälestuste teatav ühtlustumine: mineviku taasesitused homogeniseeruvad ning suhtluses tekkiv kollektiivne mäletamine reguleerib isiklikke mälestusi (Lavenne et al 2005: 3). „Üksikisikud on küll need, kes sõna otseses, füüsilises mõttes mäletavad, ent ühiskonnagrupid määravad, *mis* on „mälestusväärne“ ning *kuidas* seda tuleb mäletada“ (Burke 2003: 70). Rahvuslik ajalooline mängufilm on kindlasti vähemalt ühe etnilise kogukonna mitme liikme vahelise suhtluse tulemus. Teatav ühtlustamine ajaloosündmusest arusaamises on juba loominguliste plaanide väljatöötamise esimestes etappides toimunud. Väikese loomingulise kollektiivi omajagu ühtlustatud nägemus ajaloosündmusest pakutakse välja suurele vaatajaskonnale, kes omakorda püüab aru saada, vastu vaielda, nõustuda, õlgu kehitada. Ajalooline mängufilm on tekstilise struktuurina paika pandud ja kindlal viisil väljendatud mälestus. Kuid vastuvõtuprotsessis teisevad temaga kokkupuute mõjul vaatajate individuaalsed mälestused või kujutelmad (juhul kui neil puudub isiklik vahetu kogemus kujutatud sündmustega) — vaataja elav mälu muutub ja seeläbi elab edasi. Mängufilm ei suuda esitada tõde minevikus aset leidnu kohta, ta on ainult impulss mäletamise individuaalses ja kollektiivses protsessis.

### **1.3.Sõjafilmi tüpoloogia**

Sõjafilm on film, mis käsitleb sõda kas põhitegevusena või siis kasutab tausttegevusena filmi sündmustikule. Kuigi sõjafilmidest mõeldakse sageli kui lahingufilmidest, mis keskenduvad võitluseks valmistumisele ja relvastatud võitlusele, hõlmab see žanr ka teistsuguste olukordade kujutamist, mis on kas otseselt seotud sõjaga või tulenevad sõjast: nt. sõjavangide lood, mis sageli keskenduvad põgenemisele; vastupanuliikumiste tegutsemine okupeeritud territooriumidel; spioonide seiklused kodumaal ja välismaal; lood, mis kasutavad sõda kontekstina dramaatiliste suhete kujutamiseks tegelaste vahel, kes otseselt sõjategevuses ei osale (Konigsberg 1997: 453). Kuna käesoleva magistr töö eesmärgiks ei ole esitada sõjafilmi kõikehõlmavat tüpoloogiat, siis on järgnevalt ära toodud ainult kokkuvõtte ühest paremini uuritud sõjafilmi allžanrist, mis võimaldab käesolevas töös analüüsitada 4 Eesti mängufilmi suhet sõjafilmi žanri Hollywoodis toodetud tüüpidega. Hollywoodi sõjafilmi allžanri — II maailmasõja lahingufilmi — tüpoloogia on võrdluseks valitud just seetõttu, et Hollywood kehtestab ja kinnistab oma filmide ülemaailmse massilise levitamise žanrireegleid, taustsüsteemi (läbi vaatajate ootuste tekitamise) teistele filmitootmiskeskustele, sh Eesti mängufilmi tootjate jaoks.

Kõige sõjafilmilikum sõjafilm on kindlasti lahingufilm. Esitan kokkuvõtlikult Teise maailmasõja lahingufilmi kui Hollywoodi sõjafilmi allžanri reeglistiku, toetudes Jeanine Basingeri põhjalikule ja mahukale uurimusele “II maailmasõja lahingufilm: žanri anatoomia” (2003). “Inimesed sõdurisinelis” on oma sisult Teise maailmasõja lahingufilm ning seetõttu on eriti selle filmi puhul põhjust otsida paralleele laiades piirides sama relvakonflikti kujutava Hollywoodi toodanguga. Kuid Hollywoodi Teise maailmasõja lahingufilmi allžanri määratluse elemendid on kohati universaalsemad, ehk isegi enamusele sõjafilmele omased ja neid võib leida ka ülejäänud kolmest käesolevas töös analüüsitud eesti sõjafilmist. Hollywood ei pruugi olla otseselt mõjutanud kolme varasema analüüsitud eesti sõjafilmi loojate valikuid kujutamisevõtete osas, kuid sõjafilmi teoreetilise analüüsi seisukohast on Hollywoodi sõjafilmid kõige olulisem ja mõjukam taustsüsteem.

### **1.3.1. Teise maailmasõja lahingufilm**

#### **1.3.1.1. Alusmääratlus**

Hollywoodi Teise maailmasõja lahingufilmi žanrisse kuuluvate filmide kogumi piiritlemisel jäetakse kõrvale järgmised filmitüübid: ringvaated, mitte-ameerika toodang, sõjaaega tagalas kujutavad filmid (mõni üksik episoodiline lahing ainult), sõja taustal arenevad filmid (muusikalid, komöödiad, seiklusfilmid), sõjaväe treeninglaagri filmid (tegelikesse lahingutesse ei jõutagi), sõja-biograafiad (keskmes mõne reaalse veterani isiklik kannatus vms). On tõsi, et see žanr kujuneb Teise maailmasõja ajal, kuid sel ajal tekkinud jutustamismustreid ja tegevusmaailmu kasutatakse edasi kuni tänase päevani. (Basinger 2003)

Teise maailmasõja lahingufilmil on üldisest sündmuspäiga tüübi valikust — maismaa, meri, õhk — lähtuvalt kolm põhiliiki. Igal tüübil on spetsiifilisest keskkonnast tulenevad ruumid, tegevuspäigad, kostüümid, relvad, lahingud ja kangelastüübid. Põhiliikidel on muidugi veel alaliigid ning eksisteerivad ka põhi- ja alaliikide tunnuseid kombineerivad teosed. Lahingufilmi kõige puhtamaks vormiks peetakse jalaväerühma lahinguteed kujutavat teost, sest seal on sõdur kõige kaitsetum (pole võimalik liikuda ohutusse tsooni) ning võitlus kõige vahetum. Samas läbib kõiki lahingufilme olenemata nende tegevuskeskkonna erinevustest teatav hulk ühiseid elemente. (Basinger 2003)

1943. aasta jooksul linastunud filmide (*Guadalcanal Diary*, *Destination Tokyo*, *Bataan*, *Air Force*, *Sahara*) põhjal saab öelda, et žanri põhielemendid, mida hiljem paljudes filmides korratakse, on välja kujunenud. Järgnev loetelu on üldistus tüüpilisest lahingufilmi “loost”, mida puhtal kujul üheski konkreetsetes filmis ei leidu (Basinger 2003):

1. Filmi algustiitrid jooksevad mingisuguse sõjaväega seotud kujutise (kaart, lipp, väeosa tähised, lahingusteeni foto jms) või heli, muusika, laulu taustal. Tiitrites on ära märgitud ka sõjaline nõuandja. (Basinger 2003)

2. Algustiitritega on tihedasti seotud tiiter, mida võiks nimetada filmi pühenduseks (kas trükitud või kaadritaguse hääle poolt loetud). Tavaliselt tänatakse selles filmi tootmisel abiks olnud sõjaväeüksusi või kutsutakse üles meenutama üllas võitluses langenud kamraade või tsiteeritakse Teise maailmasõja aegseid tuntud poliitikuid. (Basinger 2003)

3. Filmi tegelaste tuumik moodustub meeste grupist, keda juhib filmi kangelane. Grupp on täitmas olulist sõjalist ülesannet. Grupi liikmeskond on teatav läbilõige USA ühiskonnast, erinevate etniliste, rassiliste, sotsiaalsete ühiskonnagruppide esindajad peavad ühe eesmärgi nimel tegutsema hakkama. Osa on lahingukogemusega, osa mitte. Mõned on haritud, mõned mitte. Erinevad ühendriikide piirkonnad on esindatud. (Basinger 2003)

4. Grupi liikmete seas on vaatleja, kommentaator, kelle perspektiivist on lugu jutustatud ja kommenteeritud. (Basinger 2003)

5. Filmi kangelane on olnud sunnitud grupi juhtimise ja selle eest vastutamise enda kätte võtma vastumeelselt (nt. eelmine komandör langes lahingus). (Basinger 2003)

6. Grupi sõjalisel operatsioonil on alati eesmärk, siht, mida on kahte põhitüüpi: 1) kaitse — mingisuguse paiga, piirkonna kaitsmine ja enda kontrolli all hoidmine, et takistada vaenlase edasiliikumist [ingl. *making a last stand*]; 2) rünnak — mingi paiga enda kontrolli alla saamine läbi vaenlase tugipunkti hävitamise. (Basinger 2003)

7. Eesmärgi täitmise suunas tegutsemist saadab pidev päeva ja öö, lahingu ja puhkamise, ohu ja väljaspool ohtu olemise, komöödia ja tragöödia, dialoogi ja tegutsemise vahelduv rütm. (Basinger 2003)

8. Vaenlase kohalolust antakse märku. (Basinger 2003)

9. Sõja atribuutika on pidevalt nähtaval ja selle kasutamist demonstreeritakse tsiviilisikutest koosnevale auditooriumile (mundrid, relvad, sõjamasinad, varustus, kaardid jms). (Basinger 2003)

10. Grupi sees tekib konflikt, mis laheneb ühise vastuastumise vajaduse tõttu väljastpoolt tulevale ohule. (Basinger 2003)

11. Tsiviilelust tuttavaid rituaale järgitakse ka ekstreemsetes tingimustes (pühade tähistamine, matmisrituaalide läbiviimine). (Basinger 2003)

12. Sõjasolemise rituaalide täitmine (kirjade lugemine ja kirjutamine, relvade puhastamine, sõja vajalikkuse üle arutlemine ja sõjajärgsete plaanide esitamine). (Basinger 2003)

13. Grupi liikmed langevad (enamasti osad, vahel ka kõik). Vähemuste esindajad surevad peaaegu alati ja just kõige õudsemal viisil (nn. *minority sacrifice* võte). (Basinger 2003)

14. Toimub otsustav lahing. (Basinger 2003)

15. Olukord laheneb. Kuid see saab toimuda alles pärast otsustavate kaotuste ja raskuste läbimist. (Basinger 2003)

16. "THE END" ilmub ekraanile. Sellele järgneb näitlejate tutvustus nende poolt mängitud tegelaskujude piltide ning näitlejate nimede koos esitamise kaudu. (Basinger 2003)

### **1.3.1.2. II maailmasõja lahingufilmi areng ja muutumine**

II maailmasõja lahingufilmi osade elementide varasemaid vorme leidub mitmetes varem eksisteerinud žanrites — Esimese maailmasõja filmides, teenistuskomöödiates, seiklusfilmides, muusikalides, westernides, gangsterifilmides. Kuid eraldi tajutavaks tervikuks kujunes see žanr alles 1943. aastal. II maailmasõja lahingufilmi arengus saab eristada järgmisi etappe (Basinger 2003):

1. Esimene "laine" (7. detsember 1941 — 31. detsember 1943). Päevakajaliste ajalooliste sündmuste jutustamine filmikeeles. USA esimeste kaotatud lahingute kujutamine läbi tegelaste grupi, kelle kaudu kinokülastaja sai isiklikumat laadi kontakti sõjasolijate kannatustega. Ühtlasi tekitasid need filmid patriotismi ja tahtmist sõda võita. (Basinger 2003)

2. Teine "laine" (1. jaanuar 1944 — 31. jaanuar 1946). Päevakajaliste ajalooliste sündmuste jutustamine juba kujunenud "žanrikeeles" (nt. *Objective Burma*, *The Were Expendable*, *The Story of G.I. Joe*, *A Walk in the Sun*). Filmiloojad olid selgesti teadlikud juba tekkinud žanrist ning arvestasid sellega uusi filme luues. Nad kasutavad visuaalset "kiirkirja", sest auditorium tunneb teatud situatsioonid ja elemendid juba kiiresti ära ning neid pole vaja pikalt esitada. (Basinger 2003)

Neljakümnendate teises pooles lahingufilme peaaegu ei toodeta.

3. Kolmas "laine" (1950ndad). Filmitud reaalsuse loomine toetudes varasematele filmidele, ajaloole ja teadlikule žanri kasutamisele. Žanri põhielemendid jäävad paika, kuid neid kohendatakse ja täidetakse päevakajaliste probleemide käsitlemisega (nt. rassilised pinged, kommunismi-oht). Oluline mõjutegur on vahetult sõda kogenud ning sõda vahetult mitte-kogenud auditoriumi osade ootustele vastutulemine, nende vahel kompromissi otsimine ja seeläbi sõjakujutelma ühtlustamine kogu auditoriumi teadvuses. Selle perioodi filmid püüavad taasluua mõnd kokkuvõttes õnnelikult lõppenud sõja episoodi, kuid neis on vähem teise laine filmides domineerinud "miks-me-võitleme" propagandat (nt. *Battleground*,

Sands of Iwo Jima, Operation Pacific). Korea sõja lahingufilm on väga paljudes aspektides II maailmasõja lahingufilm, mille tegevus leiab aset Koreas. Vaenlane on uus ja tehnoloogia on ka uuenenud ning filmidest paistavad juba välja ka kahtlused uue sõja pidamise mõttekuses. (Basinger 2003)

4. Neljas “laine” (1960ndad). Ajalooliste sündmuste eepiline taasloomine. Selle perioodi filmid kujutasid eepilistes mõõtmetes ja üsna suure täpsusega II maailmasõja lahinguid. Paljud võtted tehti tegelikes lahingupaikades mitmerahvuseliste näitlejate kollektiividega kaasates ka neis lahingutes tegelikult osalenud veterane. Teatud mõttes oli see žanri viimane evolutsiooniline etapp: reaalne sõda on nüüdseks asendatud filmitud “koopiaga”. Sõjast oli lõpuks saanud legendaarne lugu—kauge ja müütiline (nt. The Longest Day, Battle of the Bulge, Tora! Tora! Tora!). (Basinger 2003)

5. Viies “laine” kattub neljandaga osaliselt (1965-1975). Selle laine filmides toimus žanritunnuste pea peale pööramine (nt. meie omad on samavõrd kurjad kui vastane), hävitamine (nt. žanritunnuste aluseks olevate uskumuste pilkamine), parodeerimine. Osaliselt ilmselt Vietnami sõja mõjul toodeti mitmeid filme, kus “meie” meeste grupp koosneb pahatahtlikest ja kõlvatult käituvatest sõduritest [ingl. dirty group](nt. The Dirty Dozen). (Basinger 2003)

Teise maailmasõja lahingufilmi žanri arengut veelkord kokku võttes: 1) reaalsuse loomine 2) teadlik loodud reaalsuse kasutamine 3) filmitud reaalsuse seostamine ajaloolise reaalsusega 4) reaalsuse ametlik asendamine filmiversiooniga 5) filmitud reaalsuse pahupidi pööramine ja proovilepanek (vt. Basinger 2003: 193).

#### **1.4. Sõjafilmi tegelaskujude tüpoloogia**

Tegelaskujude kui narratiivse kihi rolli jutustava teose tervikus on võimalik käsitleda vähemalt kahe erineva teoreetilise traditsiooni vaimus. Üksteisest eristuvad analüütilised (eelkõige 19. sajandi) ja sünteetilised (eelkõige 20. sajandi) narratiivi teooriad. Analüütilised teooriad lahutavad teose terviku kindlalt eristatavateks osadeks: sündmustik, tegelased, sündmuspaik ja vaatepunkt. Need osad moodustavad terviku mehhaaniliselt teineteise külge liitudes. Sünteetilised teooriad rõhutavad kõigi koostisosade vastastikmõjusid ning nende lahutamise raskusi isegi teose põhjalikku analüüsi läbi viies. (Martin 1986: 116) Tegelaskuju ei saa sünteetiliste teooriate kohaselt olla eraldiseisev: „Narratiiv konstrueerib tegelase identiteedi, mida võib nimetada tema narratiivseks identiteediks“ (Ricoeur 1992: 147-148) Sünteetilised teooriad toovad esile tegelaskuju iseärasuste suuremat tähtsust sündmustiku

suhtes kaasaegsetes avangardseimates kunstilistes lugudes võrreldes varasemate perioodidega, mil sama funktsiooni võis sündmustikus täitma panna erineva tegelaskuju ja selle tulemusena loo terviklik tähendus kuigi palju ei teisenenud. (Martin 1986: 116)

Käesolevas kirjutises analüüsitavad sõjafilmid pigem ei kuulu oma loomisajastute avangardsete teoste hulka. Nad järgivad traditsioonilisi ja nende filmide loomise hetkeks juba keskmistunud ja levinuks muutunud jutustamismustreid. Neli analüüsitavat sõjafilmi edastavad oma sõnumit küll oluliselt enam sündmustikule kui ainulaadsetele ja kordumatult asendamatutele tegelaskujudele toetudes. 20. sajandi sõjad on sõjas osalevate sõdurite või tsiviilisikute jaoks suhteliselt paljuskki sarnastest standardolukordadest koosnevad: kallaletung, taganemine, koondumine, vastupanu, reetmine, veelgi edukam vastupanu, surm, haavata saamine, ellujäämine, inimlikkuse säilitamine. Kõigi nende olukordade puhul on kindlad funktsioonid, mida teatud tegelaskujud peavad nende sündmuste toimumiseks täitma. Kas konkreetset funktsiooni täidab üks või teine tegelaskuju ei oma tegevuse tulemuse mõttes suurt tähtsust. Küll aga saab vastavat funktsiooni täitnud isiku isikuomaduste komplektile anda vaikimisi hinnangu selle põhjal, millist funktsiooni ta täitis, kuidas ta seda täites käitus ja milline oli tema saatuse loo lõpuks.

Gerard Genette on väitnud, et mida enam on teoses rõhk tegevusel, sündmustikul, seda vähem on ruumi ja vajadust tegelaskuju sügavuse avamiseks ja vastupidi. (Martin 1986: 117) Kuna analüüsitavad neli sõjafilmi on selgesti tegevuse-kesksed, siis jääb nende puhul tegelaskujude isiksuste sügavuse jaoks vähe jutustamisaega ning kõiki tegelasi võib liigitada pigem „lamedateks“ (ehk staatilisteks, ettearvatavateks) kui „ümarateks“ (ehk muutumisvõimelisteks, üllatusvõimelisteks) (vrd. Martin 1986: 118). Strukturalistlikud sünteetilised narratiivi teooriad (nt. Tomaševski ja Barthes'i omad) väitsid, et tegelaskujud ei ole kuidagi oluliselt ja ontoloogiliselt eristuvad narratiivi muudest osadest, nad moodustuvad välimuse kirjeldusest, nende suust kõlavatest fraasidest, neile omistatud sisekõnelisest mõtlemisest, tunnetest — ehk siis kokkuvõtvalt sõnadest teiste sõnade kõrval, mis kirjeldavad sündmuspaiku ja sündmusi (vrd. Martin 1986: 118-119). Sarnaselt läheneb kirjandusliku tegelase uuringute strukturalistliku suuna mõjukaima artikli „Tegelase semioloogilisest staatusest“ („Pour un statut sémiologique du personnage“) autor Philippe Hamon, kes käsitleb tegelast kui kumulatiivset konstruktsiooni, mis kujuneb välja järk-järgult teksti edenedes, kui algselt tühjale vormile muudkui predikaate omistatakse (Kavanagh 1994). Et tegelane on muude tekstielementidega väljendusplaanis samal tasandil, ei tähenda tingimata ja kõigis teostes tema allumist sündmustikule, tegevusele. Isikul, kellest tegevused teose maailmas

sõltuvad, on oma lugu, täpsemalt ta ise ongi iseenda lugu, st ta moodustub temaga seotud elementidest teose tervikus (Ricoeur 1990: 37).

Analoogselt eelmises lõigus ilukirjanduse kohta sedastatule võib väita jutustavate mängufilmide kohta, et tegelaskujud moodustuvad lihtsalt kujutistest ja helidest teiste filmi väljendusplaani kujutiste ja helide seas. Kõige tähtsam info tegelaskujude kohta peitub neis heli ja pildi katketes, mida film nende kohta esitab. Ja ega neist fragmentidest ei pruugigi olla võimalik kujutlusvõime abil luua täiselujuulist tegelaskuju, kes elaks iseseisva isiksusena enne ja pärast seda seiklust, mida jutustab vaatajale mängufilm. Pigem on nelja valitud sõjafilmi tegelased tüübid, üldistused, funktsioonid, aktantide positsioonide täitjad. Kuid nende selge seotus kindla positsiooniga tüüpilises narratiivi struktuuris pole nende tähtsaim omadus. Äärmiselt oluline on see, et vastuvõtja tajuks nende tegelaskujude elulisust, mis ei tähenda elusust. Tegelaskuju ise ei pea iseseisvana edasi elama väljaspool jutustamise akti. Hoopis veendumus tema prototüüpide esinemisest elus eneses peab vaatajas tekkima. Kuna meil on kalduvus mõista väljamõeldud maailma tegeliku maailma terminites, siis teksti ja lugeja vahelises interaktsioonis tekkiv tegelase-efekt on peaaegu paratamatult vähemalt teatud määral seotud tegelike inimestega (Kavanagh 1994). Et sõjad on reaalsemad, traumaatilised sündmused rahva ajaloos, siis kehtib nende kujutamise suhtes kõrgendatud ootus tõetruudusele ja detailitäpsusele (isegi kui tõetruudus on lihtsalt omadus, mida vaataja teatud ajaperioodil teatud kujutamise stiilile kokkuleppeliselt omistab).

Kõige elavamaks sõja idee kehastajaks võib sõtta kriitiliselt suhtuv loovkunstnik pidada sümbolset kõrilõikaja tegelaskuju, kuid see tegelaskuju ei ammenda inimekäitumise alternatiivide mitmekesisust [sõjas] (Doncheva 2003: 1). Järgnevalt on lühidalt esitatud anti-kangelaste tüpoloogia, mis on koostatud peamiselt viimast Balkani sõda alustanud serblaste filmide põhjal, kuid vähesemal määral on alusena kasutatud ka Vietnami, Tšetšeenia ja Afganistaani sõdade kohta tehtud filme. Kõik need filmid kuuluvad eespool esitatud lahingufilmi arenguetappide järgnevuses viiendasse etappi, kus meie poolel sõdijad võivad olla sama kurjad ja pahelised kui vaenlased. Need filmid ei esita ohvri kannatavat vaatepunkti nagu eesti sõjafilmid, vaid sõja-alustaja (st. USA, Venemaa või Serbia) kollektiivse süü ilminguid. Huvitav ongi eelnevalt üle vaadata, milline on n-ö ründajate filmikunstis esinev tegelaskujude galerii võrreldes eestlaste kui ajalooliselt pidevas kaitsepositsioonis olivate filmikunsti tegelaste kogumiga, kellest tuleb detailsemalt juttu käesoleva töö analüüsiosas.

Miks asuvad filmide tegelased sõdima? Peaaegu kõigis G. Doncheva käsitletavates ameerika, serbia ja vene filmides moodustab sõtta mineja sotsioloogiline portree järgmistest

tunnustest: tegelane on pärit mahajäänud elupaigast, äärealadelt, teeb madalapalgalist tagasihoidlikku tööd, elab monotoonset elu ja ei huvitu kuigi palju maailma asjadest. Sõdiv omade grupp (nt. rahvus) jaotub neis filmides selgesti kaheks: 1) inimesed, kes on sõjas süüdi ja õhutavad sõda; 2) inimesed, kes ohverdatakse võidu nimel. (Doncheva 2003: 1-2) Sõtta lähevad just need teised, kelle ajusid esimesed propaganda abil pesevad ja kellel eriti ei ole valikut, sotsiaalset staatust ja piisavat haridust, et kõrvale hoida või muid funktsioone ühiskonna hüvanguks täita. Sõjas olles saavad teised aru, et esimesed on neid petnud ja reetnud — sõdimise toetamiseks konstrueeritud õigustused on karjuvas vastuolus reaalse valimatu vägivallega, mis lahingutes lokkab (Doncheva 2003: 2).

Sõtta sattunutega võib juhtuda palju koledaid asju, muuhulgas võivad algselt omadest saada võõrad. Varasem oma muutub ennekõike „lähedaseks“ võõraks [*the 'close' stranger*], millel on sõjafilmes vähemalt 3 esinemiskuju: 1) uue kultuurilise ja religioosse identiteedi omandanu; 2) kurjuse müstiline ja hullunud valitseja; 3) mittevajalik inimene, kes on sõja tõttu kaotanud oma identiteedi ja seetõttu marginaliseerunud. Kõik need 3 on hukule määratud inimesed, kelle identiteet on moondunud või lagunenu sõjakoleduste mõjul (Doncheva 2003: 3). Nende jaoks ei ole tagasipöördumise võimalust normaalsesse ühiskonda, seetõttu on nad anti-kangelased vastu tahtmist. Oma väärdunud tahtmist tõttu teadlikult vägivaldse tee valinud anti-kangelase esinemiskujud on „kõrilõikaja“ [*thug*] ja eelmisest veelgi üldisem „rõhuja“ [*oppressor*]. Kõrilõikaja tegutseb sõja ajal ning enamuse vägivalda sõjas on otseselt või kaudselt tema tekitatud. Vägivald on kõrilõikaja jaoks eneseteostus ja eneseväljendus, tal ei ole teist identiteeti peale sõduri oma ning ta tapab ka omasid, kui need tema võitlusmeetodeid ja seeläbi tema autoriteeti kahtluse alla seavad. Rõhuja on sõjajärgse ühiskonna ilming ning väljendab kogu seda jõuetut agressiivsust, mis purskub välja sõjajärgses ühiskonnas, kus inimesed ei austa seaduseid ja teineteise väärikust ning püüavad jõuga ennast teiste arvel kehtestada (Doncheva 2003: 4).

Anti-kangelaste tüüpide loomisel filmis on üsna palju rakendatud kultuuris laiemalt levinud vaenlase loomise võtteid. Need võtted on samuti kokku võetavad vaenlase kujude tüpoloogiast, mis koosneb järgmistest „nägudest“, kujudest, peaaegu universaalsetest arhetüüpidest (Keen 1986: 16-88):

1. Vaenlane on võõras. Võõras, meile tundmatu on ebausaldusväärne ja tõenäoliselt haub meie suhtes halba. (Keen 1986: 16-18) See arhetüüp on kasutusel kõigi kolme „lähedase“ võõra alamtüübi loomisel filmides.

2. Vaenlane on kallaletungija, tema ainuke eesmärk on rünnata ja tema relvastuski on

mõeldud ründamiseks. (Keen 1986: 23) Ründavus ja agressiivsus on kindlasti nii „kõrilõikaja“ kui „rõhuja“ omadused.

3.Vaenlane on näota. Ta ei koosne isikupärastest, tundlikest inimestest nagu meie grupp. Vaenlane on mass eristamatuid tundetuid (ebainimlikke olendeid), kellega me kuidagi samastuda ei saa. (Keen 1986: 24-26)

4.Meie vaenlane on Jumala vaenlane. Vaenlane on kurjuse kehastus, demon, keda juhib meie hea ja õiglase Jumala suurim vaenlane. Vaenlane on ebapuhas, profaanne ja meie sõda tema vastu on alati püha ning tasakaalust välja viidud maailma sümboolset korda ning rüvetatud puhtust taastav. (Keen 1986: 24-26) „Lähedase“ võõra alamtüüp — usu ja kultuurivahetaja — sõjafilmis vahetab jumalat ja seetõttu muutub ta meie vaatepunktist võõraks. Lähedase võõra alamtüüp — kurjuse müstiline ja hullunud valitseja — on selgesti demonite meelevaldas ja teenib Jumala asemel tumedate jõudude isandaid, kes on Jumala suurimad vaenlased.

5.Vaenlane on barbar — tahumatu, toores, tsiviliseerimata. Kuigi barbar on teisejärguline ja alaväärne inimene, siis on ta ikkagi inimese kui liigi hulka kuuluja. Kõrgema arengutasemega omade grupp võib barbareid ära kasutada, orjastada ja vajadusel tappa, kui see teenib tsiviliseerimise ja progressi huve. (Keen 1986: 43-44). Tahumatus ja toorus torkab silma sõjafilmites nii „kõrilõikaja“ kui ka „rõhuja“ tegelaskujudes.

6.Vaenlane on ahne, täitmatu. Vaenlane ei hooli piiridest ega piirangutest. Vaenlane püüdleb impeeriumi loomise, kogu maailma valitsemise suunas. (Keen 1986: 48-49) Sõjaõhutajad ja otsustajad põevad sõjafilmites sageli suuruse hullustust ja ilmutavad täitmatut mõjuvõimu kasvatamise ihalust.

7.Vaenlane on kurjategija, ta rikub seadusi ja kokkuleppeid, valetab, terroriseerib oma naabreid ja oma rahvuskaaslasi. (Keen 1986: 50-51) Sõjafilmitest tegelaskujudest nii „kõrilõikaja“ kuid eriti „rõhuja“ on kahtlemata kurjategijad, seadustest mitte-hoolijad, enesekehtestajad teiste jõuga hirmutamise abil.

8.Vaenlane on piinaja. Jõhkruks ja metsik vägivaldsus tulenevad vaenlase barbaarsusest. Vaenlane naudib sadistlikult endast nõrgemate või abitute — laste, tsiviilisikute, vangide — piinamist ja tapmist. (Keen 1986: 54-57) Piinamisega tegeleb sõjafilmitest tegelaskujudest kõige enam „kõrilõikaja“, kelle jaoks on vilumus tappa eriti suurt hirmu ja valu tekitades eneseteostuse küsimus. Piinamist naudib sõjafilmitest tegelaskujudest veel „kurjuse müstiline ja hullunud valitseja“, kes kasutab seda rituaalide pühitsemise ja maagia eesmärgil.

9.Vaenlane on vägistaja, süütuse ja puhtuse rüvetaja, emaduse hävitaja. Vaenlane ihaldab

täitmatult meie naisi. (Keen 1986: 58-59) Kuigi G. Doncheva otseselt ei kirjelda sõjafilmi tegelastüüpide tunnuste hulgas naiste ja laste ahistamist, siis vähemalt ühes tema poolt tüpoloogia loomisel aluseks olnud filmis (Oliver Stone'i „Rütm“ 1986) üritavad USA sõdurid vägistada noort vietnamlannat. Vägistamise korraldajad on sõjafilmi tegelaskujude tüpoloogias mitte-vajalike inimeste tüübi esindajad (ehk G. Doncheva tüpoloogias need, kes lähevad sõtta, sest nende elu on madala ühiskondliku staatuse tõttu vaene ja igav) ning neid takistab ainukesena oma rühmas kõrgharidust omandanud (pea)tegelane.

10. Vaenlane on elajas, roomaja, putukas, vagel. Kui barbar oli veel inimeste hulka kuuluja, siis vaenlase dehumaniseerimisega saab minna kaugemale — muuta ta loomaks. Jaht salakavalatele ja ohtlikele loomadele ning nende tapmine ilma halastaseta on moraalselt veel kergemini õigustatav kui poolinimestest barbarite hukkamine. (Keen 1986: 60-64) Loomastumist, ettearvamatut, impulsiivset agressiivsust võib sõjafilmi tegelastüüpidest enim täheldada „rõhuja“ puhul, kuid ka „kurjuse müstiline ja hullunud valitseja“ (kolonel Kurz filmis „Tänapäeva apokalüpsis“ 1979) on pigem kujutatud salakavala loomana, kes tuleb oma territooriumilt likvideerida, sest ta ohustab metselajana tsiviliseeritud inimesi. „Tänapäeva apokalüpsise“ algusepisood kujutab sõja kaost, kus osad sõdurid on end ehtinud loomade ja lindude kehaosadest tehtud mütsidega ja osadel neist on väljakasvanud juuksed, mis muudavad nad väljanägemise poolest eriti loomaliikeks.

11. Vaenlane on surm, surmaratsanik, surma käsilane. Sõja tulemusena tekkiva massilise suremise süü pannakse täiel määral vaenlase õlgadele. (Keen 1986: 64-65) Sõda kritiseerivates filmides pannakse laiade rahvahulkade suremine sõja tõttu sõda alustanud ühiskonna otsustajate ja otsuseid ellu viinud „kõrilõikajate“ õlgadele.

12. Vaenlane on vääriline vastane. See on ainuke suhtumine, mis ei kahanda vaenlase inimlikkust, vaid eeldab, et sõda peetakse üheks üllaimaks, kangelaslikuks rituaaliks ning sõdalased mõlemal poolel on kõrgelt arenenud inimesed. Vääritu ja nõrga vastase võitmine ei teeks meie rüütellikele sõdalastele au. Seetõttu on väärilised vastased hädavajalikud. Kaasaegse relvastuse tõhususe tõttu on kangelaslikud sõjad minevik. (Keen 1986: 66-72)

13. Vaenlane on abstraktsioon. Sõjatehnoloogia võimaldab järjest enam tappa vaenlast distantilt, teda näost näkku kohtamata. Seetõttu pole vaenlase inimlik külg ja selle madaldamine enam nii olulised. Peamine vaenlane pole enam sõdur, vaid vaenuliku grupi kasutuses olevad relvasüsteemid, mida kujutatakse järjest enam vaenlase tegeliku „kehastusena“ (Keen 1986: 72-87).

Mõned vaenlase arhetüübid ei sobi eriti sõjafilmites omade antikangelastena

kujutamiseks. Vääriline vastane (12) on pigem kangelane kui antikangelane. Sõda alustanud omade muutmise abstraktsiooniks (13) või näotuks massiks (3) ei ole aga kuigi hästi teostatav sõjafilmis, mis jutustab konkreetsete omade konkreetsetest tegudest. Kahe tüpoloogia kõrvutamise tulemusena võib öelda, et antikangelase ja vaenlase loomise võttestik on suhteliselt suurel määral kattuv. Sõjafilmites on tavaliselt vaenlane enamasti (vähemalt II maailmasõja lahingufilmi nelja esimese arenguetaapi puhul) anti-kangelane ning kangelased on omade poole esindajad. Seetõttu ei ole eriti suur avastus leida laiema, kultuuri mitmeid kihte läbiva vaenlase kujutelma loomise võtete kasutamist muuhulgas sõjafilmi anti-kangelaste kujutamises. Sõda ja sõdade alustamist kritiseerivates filmides (II maailmasõja lahingufilmi viies arenguetaap) on hoopis omade hulka kuuluvad antikangelased, kuid nende kujutamiseks kasutatakse enamasti ikka neidsamu võtteid, mida vaenlase kuju loomisekski. Ilmselt polegi tähtis kumb — kas vaenlane või antikangelane — on universaalsem kultuurinähtus ning kumma jaoks teise loomise võtteid kasutatakse. Antikangelasena kujutatud oma on pigem juba võõras, st. meie see külg, mida me ei taha omaks tunnistada ja tahame välja tõrjuda — vaenlane meis eneses, vaenlane meie enda hulgas. Ehk on täpsem rääkida nii vaenlase kui antikangelase loomisel laiema kultuurilise ja psühholoogilise nähtuse — „võõrapärasuse“ ilmingust. „Olles tuttava, kuid allasurutu naasmine, vajab võõrapärasus siiski samavõrd ka tõuget kohtumisest ootamatu välise elemendiga: erutavate kujutistega surmast“ (Kristeva 1988: 282). Sõjafilm erutavaid kujutisi surmast justnimelt loob ja levitabki.

## 2. Oma ja võõra poeetika

### 2.1. Oma ja võõra poeetika analüüsimisest

Oma ja võõra kujutamise analüüsimine paigutub käesolevas töös üldisemalt poeetika analüüsimise alla. Poeetika mõiste on vähemalt kahetähenduslik: 1. teos(t)ele omane tehtuse viis 2. uurimissuund, mis tegeleb selle tehtuse viisi kirjeldamisega. Sellele, et mõiste poeetika kasutamine ja kohandamine erinevatele kunstiliikidele peale kirjanduse on põhjendatud, osutab tuntud filmiteoreetik David Bordwell:

"Poeetika" tuleneb kreekakeelsest sõnast *poiesis* ehk aktiivne tegemine. Mistahes meediumi poeetika uurib lõpetatud teost kui konstruktsiooni protsessi tulemust. See protsess sisaldab käsitöönduslikku komponenti (nt rusikareeglid); üldisemaid põhimõtteid, mille järgi teos on komponeeritud, ning samuti teose funktsioone, toimeid ja kasutusi. Mistahes uuring, mis uurib mingi representeeriva meediumi teose konstrueerimise aluspõhimõtteid, võib kuuluda poeetika valdkonda." (Bordwell 1989: 371)

Filmiteadlase poeetika üldisust sedastava väite kõrvale saab seada keeleteaduse ja semiootika klassiku Roman Jakobsoni palju varasema arutelu poeetika kirjandusteaduse piire ületavast, laiemast rakendusvõimalusest: "On ilmne, et paljud võtted, mida uurib poeetika, ei ole piiratud sõnakunsti valdkonnaga. Saame viidata võimalusele teisendada *Vihurimäe* filmi kujule [...] Lühidalt, paljud poeetilised omadused ei kuulu mitte ainult keeleteaduse valdkonda vaid kogu märgiteooria valdkonda, st üldsemiootika valdkonda." (Jakobson 1981: 19) Lisaks poeetika uurimise võimalikkusele mistahes kunstiteose puhul rõhutab teine semiootika klassik U.Eco just kunstiteose tegemise taga olevat maailmavaadet, mis teose tegemist otseselt mõjutab. "Selles kontekstis käsitleb "poeetika" küsimust "Kuidas teha kunstiteost lähtudes isiklikust programmist või eripärasest maailmavaatest lähtuvalt?" (Eco 1989: 1) Maailmavaate ja teose tehtuse seostest tuleb juttu allpool (vt. oma ja võõra sotsiopsühhopoeetika mõistet lk.27).

Poeetikat saab uurida ühe ainsa filmiteksti näitel, kirjeldades selle tulemusena ära ühe konkreetse filmiteksti poeetika. Kuid poeetika uurimine võib olla ka võrdlev ja üldistustele püüdlev. Selle taotluse realiseerimiseks tuleb uurida poeetikat erinevates filmides läbi aja. Viimasest kaalutlustest tulenevalt lisab Bordwell kino poeetikast kõneldes sinna kitsendava mõiste "ajalooline": "Kino ajalooline poeetika loob teadmisi otsides vastuseid kahele laiale küsimusele:

1. Millised on filmide konstrueerimise põhimõtted ja milliste põhimõtete abil nad saavutavad neile eriomaseid toimeid?

2. Kuidas ja miks on need põhimõtted tekkinud ja muutunud kindlates kogemuslikes oludes?" (Bordwell 1989: 371)

Bordwelli "kino ajaloolise poeetika" 2 põhiküsimust on tõepoolest laiad ning käesolev uurimus neljast erinevast ajast pärinevast eesti mängufilmist ei suuda katta kogu seda välja, mis nende kahe küsimuse allküsimumustena on võimalik lahti laotada. Ülaloodud kino ajaloolise poeetika esimene küsimus küsib põhimõtteliselt filmi loomise ja vastuvõtu põhimõtete ühtse käsitluse järele. Siin läbi viidav kirjeldus ongi mitte loomisprotsessi uurimine sekundaarsete materjalide (filmitegijate töömaterjalide mustandid, filmiprojekti kirjeldused, filmitegijate enda poolt esitatud loomepõhimõtete kirjeldused, intervjuud võtteplatsilt jne) põhjal, vaid loomeprotsessi teatud valikute rekonstrueerimine läbi filmi vastuvõtu. Samuti ei vaadelda siin vastuvõttu eraldiseisvalt (vaatajanumbreid, kriitiliste kirjutiste arvu ja seal esitatud väiteid, vaatajaküsitluste tulemusi jms). Kesksel kohal on film kui väljamõeldud maailma teatud viisil esitav tekst ja sellest tekstist lähtuvad tõlgendusvõimalused väljamõeldud maailmas valitsevate oma-võõra eristuste kohta. Bordwelli teine küsimus saab käesolevas uurimuses konkreetse võrdleva vormi: nelja filmi oma-võõra kujutamise võtteid püütakse võrrelda. Seeläbi näidatakse ära muutumine ja samuti läbi aegade püsima jäänud osa. Seega vastust püütakse leida küsimusele: kuidas on muutnud? "Miks" küsimused ja "kuidas on tekkinud" jäävad antud uurimuse mahust välja.

Kunstiteose poeetika alusena saab eeldada veel üht teist poeetikat: sotsiopsühhopoeetikat ehk lihtsamalt öeldes seda, kuidas inimest kujutav looja (või loojate grupp) mõistab inimese ühiskondlikku ja psühholoogilist toimimist ning kuidas see omakorda seostub nende üldisema arusaamaga maailma igavikulistest toimimispõhimõtetest. Sotsiopsühhopoeetika osalise sünonüümina saab kasutada terminit "maailmavaade", kuid kuna viimatinimetatu on laialt levinud mõiste, siis on selle tähendus oluliselt mitmemõttelisem ja hägusem kui spetsiaalselt kunstilise maailma loomise aluseks oleva looja "maailmavaate" kirjeldamiseks P.Toropi poolt loodud termin sotsiopsühhopoeetika (vrd. Torop 1997: 135). Pealegi rõhutab maailmavaade liialt "maailma" kui tervikut ja "vaade" liialt ainult vaatamist, samas kui sotsiopsühhopoeetika asetab rõhu keerulistele ühiskondlikele ja hingelistele suhetele, mis konstrueerivadki inimliku maailma. Kuigi termin on algselt loodud üksiku loovisiku (F.Dostojevski) loomingu aluse kirjeldamiseks jaoks, siis põhimõtteliselt saab sotsiopsühhopoeetikat kirjeldada ka filmi loojate grupi puhul. Arvestada tuleb muidugi sellega, et sellisel juhul on tegu kollaažiga ideedest ja väärtustest, mis on algselt omased olnud filmiloojate grupi erinevatele liikmetele. Seetõttu ei saa filmi puhul kõnelda looja või

loojategrupi ühtsest sotsiopsühhopoeetikast, kuna ideede lähteallikad ja sulandumised ühtseks süsteemiks on kollektiivse loomeprotsessi puhul oluliselt raskemini välja toodavad. Täpsem on viidata konkreetse filmi sotsiopsühhopoeetikale, mida saab rekonstrueerida filmi enda ja teda ümbritsevate tekstide põhjal (nt loojate kommentaarid ja filmikriitika). Sotsiopsühhopoeetika mõistega mõneti sarnaselt on näiteks võrdleva kirjandusteaduse esindaja Earl Roy Miner kasutanud mõistet "ellukutsuv" [*originative*] või "alustrajav" [*foundational*] poeetika, mis areneb kultuurides varjatult koos eksplitsiitse poeetikaga siis, kui kirjanduskriitikud püüavad määratleda kirjanduse olemust ja tingimusi läbi vastava ajastu kõige enam hinnatud näidendite, lüürika ja jutustuste (vt Miner 1990).

Ühe filmi sotsiopsühhopoeetika võib sisaldada väga paljusid ideid, eelarvamusi, arusaamu, arusaamatusi jms. Käesolev uurimus võtab kirjeldada ainult oma ja võõra aspekti selle sees. Peeter Torop on kirjeldanud Fjodor Dostojevski loomingut aluseks olnud sotsiopsühhopoeetikat just nimelt oma ja võõra eristamise aspektist. "Oma ja võõra poeetikat kui sotsiopsühhopoeetikat saab nimetada just poeetikaks, sest selle raamides ilmneb kirjaniku maailmataju kontseptuaalsus (st konstrueeritus) ja selle kontseptuaalsuse pinnal toimib individuaalne kunstiline poeetika" (Torop 1997: 135). Käesolevas töös ei vaadelda oma ja võõra eristamist kunstiteosesse jõudnud materjali osas selles tähenduses, et milliseid ideid on mujalt kokku laenatud ja mida originaalset on panustatud. Oluline on hoopis loojate poolne suhtumine erinevatesse ideedesse ja nende kandjatesse. Optimaalseks peab Peeter Torop oma ja võõra poeetika vaatlemist kunstiteose kolmel tasandil (mõnevõrra sarnaselt kolmele tasandile tema kronotoobi-käsitluses):

1sotsiaalne (ehk sotsiaalpoliitiline)

2psühholoogiline ehk individuaalne

3universaalne

Filmide jagamine kolmeks tasandiks on osa filmi operatsioonalsest interpreteerimise viisist, st "teksti liigendamist analüüsivõimaluse loomiseks teadmises, et tegelikkuses on tegemist keeruka funktsioneeriva tervikuga, mille üksikud osad on lahutamatult seotud." (Torop 1999: 132) Järgnevates analüüsides kasutatav analüüsi viis on juba oma kirjeldustes paratamatult interpreteeriv. "Kuna loomulik keel on kirjelduskeelena ebatäpne ja subjektiivne, muutubki igasugune kirjeldus kohe interpretatsiooniks, filmi või romaani struktuurist tulenev põimub eraldamatult läbi pertseptsioonist tulenevaga, interpreteerija kõigi meelte andmetega." (Torop 1999: 132) Teose struktuurist ja vastuvõtja pertseptsioonist tuleneva eristamine filmist tekkivas koondmuljes on teostatud nii, et kõik väited, mille puhul

tuuakse näiteid (repliike, kirjeldusi) konkreetsetest stseenidest püüavad kirjeldada struktuuri panust koondmuljesse. Ülejäänud väited teose analüüsis toetuvad siinkirjutaja pertseptsioonile ja seoseloomis-tehnikale, mõtlemiskategooriate süsteemile, mille abil saab koondmuljest tervikuna kõnelda ja üldistusi luua.

Lisaks kolmele tasandile tundub mõistlik tekitada oma ja võõra kui vastandlike pooluste vahele kaks üleminekuvormi ehk kokku neli oma ja võõra suhete vormi: oma omas, võõras omas, oma võõras, võõras võõras (teine sõna kahes viimases vormi nimetuses on seesütlevas käändes, st võõras ehk võõra sees). Igas nimetuses on esimene sõna omadussõna ja teine sõna nimisõna. Välja toodud nelja vormi tuleb vaadelda igal ülalloetletud tasandil. Kahe jaotuse kombineerimine annab kokku 12 oma ja võõra sotsiopsühhopoeetilist tüüpi, mida illustreerib järgnev tabel, mis pärineb Peeter Toropi artiklist (1997: 130):

oma ja võõra vormid-> oma omas    võõras omas    oma võõras    võõras võõras

tasandid:

|                 |   |    |    |    |
|-----------------|---|----|----|----|
| sotsiaalne      | 1 | 2  | 3  | 4  |
| psühholoogiline | 5 | 6  | 7  | 8  |
| universaalne    | 9 | 10 | 11 | 12 |

Toon iga tüübi kohta ära küsimused, millele vastamine konkreetse filmi maailmale tuginedes peaks andma analüütilise (ehk osadeks ja aspektideks lahutava) kirjelduse kõnealuselt oma ja võõra suhete tüübist vaadeldavas filmis:

1 Milline on ühiskondlik meie-ideaal antud filmi maailmas? Kas ühiskond peab olema võimalikult ühtne või pigem võimalikult mitmekesine? Milline on ideaalne ühiskond ja millistel kollektiivsetel väärtustel, praktikatel see põhineb? Millised suhted seal valitsevad? Millised grupid ühiskonna moodustavad? Kuidas on nende vahel jaotunud ühiskonna toimimiseks vajalikud ülesanded?

2 Millised on meie endi hulgas takistused meie-ideaali saavutamisele? Millised grupid ja millised jõud, huvid takistavad? Millised meie omadused on selgelt mujalt tulnud ja millest peaks loobuma?

3 Millised on meie hulka mitte-kuulujate sellised kollektiivsed väärtused (vaimsed ja materiaalsed, nt mingi linn, maa-ala jms), mida meil praegu pole, aga mida oleks vaja omandada, et liikuda lähemale meie-ideaalile?

4 Milline on meie-ideaali vastand? Kellele me vastandume? Millised on meist väljapoole jäävate gruppide need omadused, mida kindlasti meie omaks ei võta (või ei tohiks võtta)?

5 Milline on üksikinimese ideaaltüüp antud filmis? Millised kehalised ja vaimsed omadused peaksid olema ideaalsel inimesel?

6 Mis takistab inimesel liikumist ideaaltüübi suunas? Sisemised vastuolud, sisemine nõrkus, kalduvused, harjumused? Väline surve, rikkuvad ideed mujalt, kaval manipuleerimine kellegi poolt? Kas takistust saab kõrvaldada ja kuidas? Kas inimene on enesest võõrandunud?

7 Mis ühendab ideaaliga neid inimesi, kes on kaugel ideaalist, pigem vastandpoolusele kuuluvad? Mida oleks ideaali poole pürgijal neilt õppida? On neis siiski midagi, mida peaks samuti olema ideaalsel inimesel? Millistel puhkudel tunneb ideaali poole pürgija neis ära midagi endale samuti varjatult omast?

8 Milline on anti-ideaal? Millised on need antikangelaste omadused, mida mitte mingil juhul ideaali suunas pürgija ei tohi omaks võtta ja olemasolu korral peab endast täielikult välja juurima?

9 Kas meie- ja mina-ideaal ütlevad midagi universaalset inimolemise aluspõhimõtete kohta? Millised on meie- ja mina-ideaali esile kerkimise ühised eeldused ja tingimused? Kuidas saada inimeseks ja olla inimene ning ühtlasi nii, et sellisena "meie" hulka kuuludes oleks "meie" täiuslik? Kas ideaalne inimene on tihedalt seotud ideaalse ühiskonnaga, kas üks eeldab teist või pigem peavad nad koos välja arenema? Milline maailm on ideaalne? Mis tagab maailma korrastatuse ja harmoonia?

10 Millised on universaalsed takistused ideaalide poole liikumisel? On need mina või meie sisesed või välised takistused? Kas ja kuidas saab neid lõplikult kõrvaldada? Kuidas toimuvad muutused inimese ja inimgrupi ajaloos paremuse (st ideaali poole) ja halvemuse (st ideaalist eemale) suunas?

11 Mida ihaldusväärset on teistel inimestel ja gruppidel? Kuidas seda ära tunda ja kuidas seda neilt õppida või omandada? Kuidas eristada teistes vähest head ja omandamisväärset?

12 Kas mina ja meie anti-ideaalil on ühisomadusi? Kas anti-ideaal on loodud ideaali kõverpeegelpildina või on pigem olemas isegi "enne" ja annab võimaluse ideaalil reljeefsemalt välja tulla? Kuidas pälvib anti-ideaal oma hukkamõistu filmi maailmas? Kas ja kuidas ta õpetab läbi oma kohutavuse inimestele ja grupile valikut õige ideaali suunas?

Kuigi uurimisobjektiks on filmide sotsiopsühhopoeetika üks tahk (oma ja võõra suhted ning nende kujutamise võtted), siis oma ja võõra probleem ise on oluliselt laiem ning seostub

sotsiaalkultuurilise ajaloo. Uurides filme püüan rekonstrueerida sotsiaalkultuurilise ajaloo teatud etappidel realselt ühiskonnas ringelnud arusaamu oma ja võõra suhetest nii, nagu need paistavad filmide põhjal. Oma ja võõras suhted läbivad ühe kultuuri paljusid valdkondi ja kihistusi, filmis kujutatud oma ja võõra suhted on üks variatsioon teiste variatsioonide seas.

Bordwell kritiseerib filmiteaduses tervikuna vormi ja stiili ajalugude kõrvalejätmist ning tegelemist eelkõige sotsiaalkultuurilise ajaloo uurimisega. Kritiseeritud rõhuasetuse eelduseks on oletus, et tegelikult olulised küsimused on seotud vaatajaskonna, ideoloogiate ja tähenduse sotsiaalse ringlusega, mitte niivõrd montaaži, helitehnika kasutamise või lavastamise traditsioonidega (vt. Bordwell 2005). Filmiteaduse käsitluste kahanev mitmekesisus pole siinkirjutaja kui kultuuriuurija vaatepunkti jaoks probleem, millest tulenevalt muuta oma ettevalmistusele vastavat rõhuasetust. Stiil ja vorm tulevad töös käsitlemisele alles peale sotsiaalkultuurilise kihi kirjeldamist ja sellega seotult, mitte kesksetena. Esmalt tuleb tuvastada oma ja võõra suhete tüübid igas analüüsitava filmitekstis. Teiseks kirjeldada nende psühholoogilised, sotsioloogilised, eetilised omadused nii, nagu nad tähelepanelikule ja tundlikule vaatajale paistavad. Seejärel on põhjust lahutada sisulise tervikmulje loomiseks kasutatav väljendusviis osadeks ning täpsemalt kirjeldada stilistilisi ja filmitehnilisi võtteid, mida konkreetse tüübi teatud omaduse kujutamiseks konkreetsetes filmis on tarvitusele võetud. Kuigi filmitehnilised võtted loovadki tüübi äratuntava kujutise, tajub vaataja seda muljet esmalt tervikuna ning alles hiljem saab hakata arutlema, milliseid võtteid oli kasutatud.

Iga filmi puhul on kirjeldatud kõiki kahteteist oma-võõra sotsiopsühhopoeetilist tüüpi. Kuna valitud filmid on oma sisult piisavalt erinevad, siis ei ole punktidele pealkirju pannes lähtunud 12-punktilise skeemi poolt pakutavast ühtlustavast pealkirjastamise võimalusest (nt “1. Sotsiaalne oma omas” “2. Sotsiaalne oma võõras” jne). Iga filmi puhul on vastava järjekorranumbriga punkti pealkiri pandud lähtuvalt selles filmis selle punkti all esile tulnud dominandist. Punkti pealkiri püüab lühidalt kokku võtta punkti sisu kõige tähtsamaid elemente. Nii loodud pealkirjad lasevad pealispindse võrdlusmomendi filmide vahel tekitada juba siis, kui lugeja loeb iga filmi puhul näiteks punkti 1 pealkirju (vaata pealkirjade võrdlustabelit töö [lisas nr.1](#)). Juba selline põgus lugemine laseb üht-teist aimata filmide sarnasuse-erinevuse kohta selles punktis.

Filmides nähtava ja toimuva kirjeldamise vaatepunktiks on teadlikult valitud pisut naiivse, vähese ajaloolise taustateadmisega 21.sajandi alguse Eesti meediakeskkonnas elava vaatajatüübi vaatepunkt. Kirjeldamise vaatepunkti iseloomustab tähelepanelikkus tegelaskujude ja inimgruppide omaduste suhtes ning vahetu reaktsioon (nt meeldiv,

ebameeldiv, sümpaatne, võõrastust tekitav jne) nende omadustele. Võimalikku reaktsiooni ehk tõlgendust on kohati püütud üsnagi emotsionaalse ja hinnanguid andva keelekasutusega esile tuua. See hinnangulisus ei lange tingimata kokku käesoleva töö autori enda eetilise hinnanguga filmide maailma tegelastele. Pigem peegeldavad need hinnangud filmide maailma sisemist (vähem kriitilisele vaatajale ettesöödetud) hinnangut tegelaste, gruppide ja nende tegude kohta.

## **2.2.Oma ja võõra poeetika konkreetsetes filmides**

### **2.2.1.Film "Noored kotkad" (1927)**

Originaalstsenariumi põhjal vändatud ja 1927.aastal valminud mängufilm "Noored kotkad" on paljuski erandlik ülejäänud siin käsitletavate filmidega võrreldes. Tegu on esimese täispikkusele (st. 90 minutile) läheneva eesti mängufilmiga ("Noored kotkad" kogupikkus on siiski 75 minutit), seega alles esimene katsetus täispika mängufilmi liigis. Filmitehnilises mõttes kuulub "Noored kotkad" oma ajastu filmidega samasse kategooriasse: tummfilm (heli puudub), vahetiitrid, staatiline kaamera (vaatepunkt ühe montaažlõigu piires ei muutu. On ainult mõned üksikud kaamera aeglased keeramised paremale-vasakule), algeline montaaž (teaterlik, suletud lavaruumi muljet jättev misanstseen domineerib montaaži üle), kaamera optika ei võimalda sujuvalt plaani vahetada (üldplaani, keskplaani, lähiplaani vaheldumine ainult montaažlõigete abil), hilisemate mängufilmiliku realismi kaanonitega võrreldes groteskne, ülepingutatud grimm ning igat žesti ja olekut ülevõimendav mängustiil. Ka filmiliku jutustamise viis ja peenete tähendusnüansside edasiandmise viis on võrreldes hilisemate filmidega lihtsam ja vähem lihvitud.

Mängufilm kujutab kolme Eesti mehe sõjateed Vabadussõjas. Nõukogude tsensuuri tingimustes avaldatud Eesti varase filmi ajaloo raamatus "Olnud ajad" määratletakse filmi "Noored kotkad" aga mõnevõrra teisiti: "kodanlik-natsionalistliku ideoloogia vaimus kodusõjast jutustav pilt"(Paas 1980: 134). Ajaloo tasakaalustatud kirjeldus paindub antud juhul valitseva totalitaarse režiimi ametliku vale järgi: kuigi Eestis oli kommunistlikult meelestatud eestlaste sõjalisi rühmitusi, kes üritasid oma kommunistlikku riiki mitmes linnas rajada, ei ole siiski adekvaatne nimetada kodusõjaks sõda, mille ühel poolel võitles suuresti Punaarmee ehk siis teise riigi armee ja väga väikese jõuna etniliste eestlaste kommunistlikud sõjalised üksused. Eesti demokraatliku vabariiki kaitsval poolel sõdisid Eestist mobiliseeritud mehed ja vabatahtlikud (sh. koolipoisid, kes tegelikult vanuse poolest poleks pidanud

sõdima) ning mõned liitlaste väeüksused (nt. soomlased ja vene valgekaartlased).

Säilinud andmete kohaselt kirjutas filmi käsikirja Theodor Luts, kes tõenäoliselt teadis Eesti sõjaajalugu ja Eesti sõjaväe Vabadussõja-aegset koosseisu suhteliselt hästi, sest "ta oli endine kutselise sõjaväelane"(Paas 1980: 138), sõjakooli lõpetanud. Mõneti seletab seegi filmilooja biograafia seik sõja teema valikut filmi käsikirja jaoks. Lisaks "osutatakse" ka tema venna, eesti kirjanduse tuntud klassiku "Oskar Lutsu osavõtule" (Paas 1980: 181) käsikirja kirjutamisel. Taas on tunda eesti kirjanduse ja filmi tihedat seost.

### **2.2.1.1. Noored vaimustunud mehed erinevatelt ametialadelt ja haridustasemetelt**

Arusaama Eesti ühiskonnast peegeldab antud filmis peategelaste valik ning kõrvaltegelaste ühiskondlikud rollid. Peategelaste osas kujutatakse erinevate sotsiaalsete staatustega meeste (üliõpilane, sulane, sepp) sõjateed Vabadussõjas. Ühiskondlike klasside mõttes on peategelaste kaudu esindatud haritlased ja linlased (Tammekänd, kes õpib ja elab Tartus), lihtsad palgatöölised (talusulane Lepik) ja pisut kõrgema staatusega iseenda peremeheks olevad käsitöölised (sepp Laansoo), kes elavad maal. Kõigil meestel on üdini eestipärased nimed: Tammekänd, Laansoo, Lepik. Vanuse osas esindavad kõik kolm peategelast enam-vähem sama eagruppi — 20 kuni 30-aastased mehed. Välise vaenlase vastu moodustavad nad vankumatu ühisrinde, nende vahelised hariduslikud ja staatuse erinevused pole olulised. Need erinevused ei ole tegelikult rõhutatud ei enne ega ka pärast sõda. Sõprussidemed kujunevad meeste vahel staatuseerinevustest hoolimata, neil ei paista olevat mingeid raskusi ühise keele leidmisel.

Eestlastest kõrvaltegelaste galerii moodustavad peamiselt naised: Laansoo rätiga ema ja pikkade blondide palmikutega täiskasvanud õde, tumeda peaga noor naine valge koerakesega (Metsavahi tütar), kes Laansoo juurde püssi parandusse tooma tuli. Kõik need kolm naist on samuti taludes elavad naised. Laansoo ema söötab siga ja teeb muid talutöid. Etniline solidaarsus on filmis selgelt olulisem, kui tegelikult ühiskonnas eksisteerinud staatuseerinevused ja neist paratamatult tulenev solidaarsuse kahanemine. Kui oletada, et loodud tegelaste galerii peaks olema teatud määral esinduslik kogu tolleaegse Eesti ühiskondliku struktuuri suhtes, siis on selles tegelaskonnas selgesti alaesindatud (st. mahavaikitud) grupe. Võib arvata, et alaesindatus pole juhuslik, vaid pigem filmi üldise sotsiopsühhopoeetikaga kokkusobiv. Tegemist ei ole kaugeltki poliitiliselt korrektse filmiga, vaid monoetnilise rahvusriigi ideaalist lähtuva teosega.

Talu-keskne eluviis on selle riigi alustala. Sõda näidatakse just maal taludes toimuvana.

Linnadega seotud lahinguid, mida Vabadussõjas oli omajagu, ei kujutata. Peremeeste esindaja on ainult episoodiliselt filmis ja peamiselt selleks, et lahkesti lubada oma sulasel sõtta minna. Kaupmeeste, ärimeeste, poliitikute ja muude linnaga seotud gruppide esindajaid filmis ei ole. Samuti puuduvad eestlaste poolel sõdivad Eestis elavad etnilised vähemused (eesti-venelased) ja liitlased (soomlased). Peategelaste kolmikust jääb mulje, et sõdisid peamiselt täiseluajõus mehed, kes jätsid oma rahuaegsed tegevused ilma kahtlemata ning tõttasid vaenlast välja tõrjuma. Tegelik Eesti sõjaväe koosseis oli mõistagi oluliselt kirjum, nt vanuselises mõttes: oluline oli õppursõdurite roll, kes tulid otse koolipingist ja nooruslikust idealismist ajendatuna veel olematu riigi vabadust kaitsma. Kõige paremas eas Eesti mehed olid olnud värvatud Esimese maailmasõja ajal erinevatesse armeedesse ja paljud neist ei jaksanud või ei pidanud perspektiivikaks Eesti eest sõdida.

Filmi "Noored kotkad" põhjal võib järeldada, et ideaalne ühiskond on seega monoetniline (ainult eestlased), tööinimese ja haritlase keskne, maailmavaatelist polariseerumist (nt parem-vasak teljel) ühiskonna alamgruppide vahel pole, ühiskonda ühendav praktika on (talu)töö ja domineeriv eluviis on üksiku talumajapidamisega seotud. Kuigi filmi valmimise ajal (1927) ei olnud see ideaal veel arenenud riiklikult propageeritud ametlikuks ideoloogiaks, võib selle filmi aluseks olevat ideaali hiljem (alates 1934.aastast) kohata totalitaarsemaks muutunud Eesti Vabariigi ametilasutuse väljaande "Eesti. 20 aastat iseseisvust"(1939) hoogsas eessõnas: "Eesti on töötav riik! [...] Tulevik kuulub rahvale, kes on üksmeelne, sisemiselt tugev ja terve. Need eeldused on rajatud sügavale ja selgejoonelisele rahvuskultuurile, mis kujundab kooskõlas rahvusliku ühiskonna taotlustega teguvõimsaid isiksusi riiki ülesehitavaks ja kaitsvaks tööks. Ühendades kõiki eesti rahvas peituvaid jõuallikaid, tiivistatuna seniseist töötulemusist, luuakse uus ja saavutusrikkam **homne Eesti**, mille tulevik on rajatud tugevale rahvuslikule ühtekuuluvusele."(Pullerits et al 1939) Sama väljaande rahvastiku peatükk ei maini Eestimaal elavate erinevate etnoste olemasolu. Küll on olemas üks viide rahvusvähemuste kultuurautonoomia seadusele (Pullerits et al 1939: 5). Film „Noored kotkad“ vaikib sarnaselt 1939.aastal Eesti riiklikku ideoloogiat kuulutanud raamatule samuti maha Eesti eest sõdinud vägede (ja laiemalt kogu Eesti rahvastiku) märkimisväärse etnilise mitmekesisuse (vrd rahvastiku koosseisu andmeid nt Uustalu 1968: 95). Nagu annab tunnistust 1927.a. valminud film „Noored kotkad“, siis patriootilise monoetnilise rahvusriigi vaade oli Eestis levinud juba varem, kuigi riigis läbi võimu ümberkorralduste domineerima pääses ta alles 1930-ndatel.

Eestlased on grupina võrreldes välisvaenlasega distsiplineeritud, hästi organiseeritud,

motiveeritud, raugematu tahtega, õppimisvõimelised ning eetilised. Selle asemel, et naisi ahistada ja vägivallatseda, nad hoopis püüavad neid ägeda sõjategevuse piirkonnast eemale aidata. Virkus, järjekindlus ja vabatahtlikkus on voorused, mida läbi filmi vahetiitrite ja tegevuse kujutamise eestlastele omistatakse.

### **2.2.1.2. Välisvaenlane on meie-ideaali ainuke häirija**

Takistusi ideaalse ühiskonna poole liikumisele meie endi seas ei kujutata. Vaenlane on ainuke, mis takistab. Meie hulgas kahtlejaid ja ülejooksikuid pole. Millegipärast on kuidagi loomulik, et talu peremees, kus Lepik sulaseks oli, ise sõtta ei lähe. Ehk võib siin näha teatud viidet taluperemeeste klassi alahoidlikkusele ja neutraalsuse püüdele. Nende jaoks on tähtsaim nende maaharimine, talutöö ja rahva vabaduse eest võitlemine on selle suhtes nende kihi jaoks teisijärguline. Samas ei ole selline suhtumine otseseks takistuseks teistele eestlastele, nt sulastele, kes antakse lahkesti vabaks vabaduse eest võitlemise ajaks. Tegelikult takistuseks ei osutu ka Laansoo ema nutt, kes palub poega pisar silmil, mitte minna sõtta surema. Naissugulaste hirm meeste surma ees ületatakse meeste poolt karmilt, seades kodumaa kaitsmise kõrgemale kui oma elu säästmise. Üliõpilane Tammekänd satub sõjaväkke korporatsiooni liikmete koosolekul vastuvõetud kodumaa eest sõdimise ühise otsuse tulemusena. Filmist jääb mulje, et kõrvalejääjaid polegi. Eestlaste seas puuduvad grupid, kes ei saaks, sooviks, tohiks kodumaa eest võitlema minna. Ühtse eesmärgi nimel koondumine näib lihtne ning eestlaste ühiskond homogeenne nii etniliselt kui maailmavaateliselt. Omade seas võõraid pole. Piir oma ja võõra vahel kattub riigipiiriga.

Ainuke omadus, millest ehk eestlaste terviku ühel alamgrupil tuleks loobuda ja mis teatud määral taunimise osaliseks saab, on üliõpilaste-korporantide mõneti pillav jõudeelu (Tammekänd sigarit suitsetamas) ja ülemeelik seltskonnaelu - alkoholi tarbimine, ilma asjata tüli norimine ja sellele järgnenud täiesti mõttetu duell. Samas, seda episoodi kujutatakse kui Tammekännu mälestust noorusaja ülemeelikustest, mitte tõsistest ja rangelt hukka mõistatud rikkumistest. Sõda karastab üliõpilast Tammekändu, annab talle võimaluse oma julgus ja söakus kodumaa kaitsmisel rakendada. Tema kõhklematu ühinemine kodumaa kaitsjatega annab talle indulgentsi tema varasema jõudeelu eest. Luksuslik jõudeeluviiis, ulakus ja ülemeelikus ei ole filmis otseselt võõrastelt rahvastelt laenatud, selle võõrapärasust ei rõhutata.

Kuigi, alkoholi tarbimine on nii eestlastest üliõpilaste kui vene soldatite pidutsemise ühine element, on need rituaalid üsna erinevad. Üliõpilased pidutsevad lubatud, traditsioonilisel

viisil (lauldes, juues lahjat alkoholi — õlut — lõbusa tuju tekitamiseks) ja selleks mõeldud kohas (vabaõhukõrtsis). Peo käigus ahistatakse pisut küll naisettekandjat, kuid see on pigem leebe ja humoorikas kallistus ja musi, mitte katse liikuda vägistamise poole. Peo käigus tekib tüli kahe üliõpilaste grupi vahel, kuid see lahendatakse traditsioonilisel ja rangelt reglementeeritud viisil (st duelliga). Eestlastest üliõpilaste pidutsemist võiks iseloomustada kui kultuurset, reeglistatud ja suhteliselt ohutut. Vene soldatite pidutsemine seevastu on hoopis erinev. Juuakse kanget alkoholi (viina), mis tekitab tugeva joobe, mitte lihtsalt lõbusa tuju. Pidutsemiskohaks on hõivatud talumaja suur tuba, mis pole selleks mõeldud ja pidutsemine selgelt rikub talu elanike kodurahu. Liigse alkoholi tarbimise järel püüab vene ohvitser peretütart oma tugevasse haardesse saada ja pikali suruda, ilmselt kavatsusega teda vägisi võtta. Pidu lõpeb kaootilise kaklusega, mille tulemusena pidutsenud vene sõdurid oimetult lamama jäävad. Seega vene sõdurite pidutsemine on ebakultuurne, reeglitest mitte kinni pidav, ettearvamatu, ekstreemne, jõhkralt vägivaldne ja isegi eluohtlik. Kuigi eestlastest üliõpilaste pidutsemine paistab selle kõrval üsnagi positiivses valguses, on filmi lõpuks siiski sellest omadusest loobunud ning Tammekännust saab ontlik pereisa, kes enam ei praali kõrtsis koos õpingukaaslastega.

### ***2.2.1.3. Ei midagi jäljendamisväärset ega ka märkimisväärselt ühist***

Sõjatehnoloogiline üleolek ja parem varustatus üldiselt (ühtne sõjaväevorm, piisavalt laskemoona jms) on ilmselt ainuke tunnus, mis eestlaste poolele vaenlase puhul ihaldusväärne näib. Midagi muud jäljendamis- või ülevõtmisväärset vaenlasele ei omistata. Kas vaenlasel kui grupil on mingeid üldisi omadusi, mis on omased ka eestlastele? Kui siis ainult kõige elementaarsemad tunnused, mis ei ole eraldi esile tõstetud ja kuidagi eriliselt väärtustatud. Sõjavägi on sõjavägi mõlemal poolel - hierarhiline struktuur, kus komandöridel on võim alluvate üle. Sõdurid on surelikud ja surevad ühtmoodi ränkades lahingutes elutult maha langedes. Nii eestlased kui vaenlased pidutsevad, kuid teevad seda erinevalt (eestlased sõja ajal pidu ei pea). Ühtegi vastase negatiivset omadust ei võta eestlased üle, kuigi sõjas ülekaaluka ja agressiivselt sisse tungiva vastase vastu on ilmselt alatud võtted enesealahoieesmärgil isegi muu väljapääsu puudumisel lubatud.

### ***2.2.1.4. Välisvaenlane on arutult vägivaldne, madala valvsusega, halvasti organiseeritud***

Veel enne eestlastest tegelaste sõjakeerisesse sattumist pannakse paika vaenlase kuju esimesed piirjooned. Vahetiiter teatab, et "Sel ajal rüüstasid vene enamlased piiriäärseid

külasid". Näidatakse tsiviilelanike kallal vägivallatsevaid sõdureid, kes lasevad ilma kohtuta maha noormehe, kelle kodust leiti relv. Vaenlase sõdurid ahistavad naisi ja varastavad loomi - korralagedus vaenlase armees lokkab. Seevastu eestlased on igati distsiplineeritud ja valmis lahingülesandeid täitma. Eesti väed saabuval korrapärastes kolonnides sõjategevuse piirkonda. Üksuse juhatus teatab, et vajatakse kolme vabatahtlikku luurele minejat. Peategelaste kolmik on omavahel sõbrunenud ning annab end vabatahtlikult luureülesande täitmiseks üles. Selles väljendub taas valmidus teha vabatahtlikult kõik endast olenev kodumaa kaitsmiseks. Ei mingeid kõhklusid ega hirme tegelaste nägudel.

Luurav kolmik avastab, et üks rüüstav salk on end lähedal külas ühes talus lahedasti sisse seadnud ja peab seal joomapidu. Pidutsemine, alkoholi tarvitamine, sellest tulenev valvsuse puudumine - need on tunnused, mis on mitmes hilisemaski episoodis vaenlastele iseloomulikud. Ümber hoone kõndiv tunnimees on samuti enam oma sigaretile keskenduv, kui ümbrust teraselt silmas pidav. Kuigi Tammekänd tekitab piirdeaeda ületades raksatuse ühte aialatti lõhkudes, ei pane seda tähele ei tunnimees ega ka toas pidutsejad. Tunni mees ise on väga paksudes värvides kujutatud: groteskselt lodev ja hoolimatult paberossi pahviv, müts lohakalt ühele küljele viltu peas. Tammekänd teeb ta kahjutuks kasutades ära tunni mehe vähest valvsust ning võttes appi kavaluse (ronib maja otsaseina juures olevat redelit mööda põõningule, ootab kuni valvur luugi alt möödub ja kargab talle ootamatult selga). Seejärel võtab talt granaadi ja viskab selle akna kaudu pidutseva rüüstesalga keskele. See on filmi jooksul korduvalt esinev võte, mis taas iseloomustab eestlaste ja vaenlase erinevusi - eestlased võtavad julguse, vaprust ja kavalusega vaenlaselt tema relvastuse (mitmetes episoodides võetakse üle püsse, padruneid, kuulipildujaid, isegi suurtükipatarei) ära ja kasutavad seda tema enda vastu. Tammekänd põgeneb majast eemale põõsastikku, kus ootavad teda kaks võitluskaaslast. Seejärel avavad ellujäänud salgaliikmed luurajate pihta tule. Kuigi allesjäänud rüüstesalk on endiselt arvukam ja paremini relvastatud õnnestub luurajatel nad kavalusega korraldult taganema ajada - luurajad teesklevad nagu neid oleks terve rood, mis hakkab kohe külale tormi jooksmas.

Tagasiteel luurelt jääb rüüstajatelt ära võetud laskemoona kandev Lepik vaenlase ratsaväelaste salga kätte. Ratsaväelased peksavad vastupanu osutava Lepiku läbi ja riputavad ta pea alaspidi teeservale puu otsa vaikselt surema. Selles kohtlemises väljendub taaskord vaenlase jõhkrosus, alatu käitumine suures ülekaalus olles ja rumalus - nad ei kahtlusta, et läheduses võiks olla kinnivõetud eestlase relvavennad, kes teda päästma võivad tulla ja oma tulega neid juba eelnevalt ohustada võiksid. Seevastu eestlaste pühendunud ja tark

tegutsemine on samavõrd iseloomulik ka staabiohvitseridele, kes innukalt maakaardi kohal manöövreid planeerivad, kontrastiks näidatakse naaberkülas voodis vedelevat vene komissari. Vaenlase armees ei toimu erinevate tasandite vahel motiveeritud, ühele eesmärgile suunatud koostööd. Toimub sisemine võimuvõitlus, mis takistab efektiivset sõjategevust tegeliku vastase vastu. Üks ohvitser rõõmustab õelalt teiste hukkamise üle, sest selle tulemusena saab tema kogu üksuse juhtimise enda kätte. Taas negatiivsete omaduste kogum - ülbe, endast heal arvamusel olev, teistest mittehooliv, võimu ihalev.

Kokkuvõttes viivad need kahe grupi vahel kontraste loovad kujutamisevõtted lihtsustava veendumuseni, et vaenlane on halvasti organiseerunud, olematu võitlusmoraaliga, austustundeta, kartlik ja rumal. Vaenlastest tegelasi kehastavate näitlejate näojooned ja -ilmelaad on grimmi ja ülepingutatud mängustiili abil viidud vastavusse selle kuvandiga ning joobunud ja juhmi vaenlase kujutelma tekitamise teenistuses.

#### **2.2.1.5. Rüütellik, patriootlik ja kartmatu**

Üksikisiku ideaalile lähenevaid meeskangelasi tuleb filmis "Noored kotkad" otsida eestlaste poolelt ja et peategelased saavad oma isiksuste avamiseks enim ekraaniaega, siis eelkõige nende kolme hulgast. Samas, vaadeldava tummfilmi tegelaste kujutamise viis on pigem kollektiivile keskendunud ja peategelastele (ainu)omased tunded ning eriti mõtted (need saavad verbaliseeritud kujul ainult harvades vahetiitrites esineda) jõuavad väga elementaarsel määral ja kujul vaatajateni. Seetõttu ei saa kuigi palju ja detailse täpsusega öelda peategelaste isikuomaduste ja nende peas ringlevate ideede kohta. Käitumise põhjal on võimalik kirjeldada neile omaseid hoiakuid.

Kõige rüütellikum tegelane peategelaste seas on kindlasti Laansoo. Tema tutvustamine vaatajale algab vaatega sepikojale, kus ta nägu naerul selgelt oma tööd nautides alasil hõõguvat metalli taob. Entusiastlik suhe töösse tekitab temast koheselt hea mulje, sest innukas, osav ja korralik töömees on Eestis juba ammusest ajast väga väärtustatud tüüp olnud. Tema juurde saabub abipalvega - korrast ära püssiga - metsavahi tütar valge koerakesega. Laansoole neiu meeldib, ta uurib kiiresti ja asjatundlikult püssi, asetab püssi ümber olnud ajalehe sepikoja ukse ees olevale pakule ja palub neil seal istudes oodata, kuni ta püssi korda teeb. Natukese aja pärast ilmub ta tagasi, selgitab neiu, mis tehtud sai ja annab naeratades relva tagasi. Oma töö eest ta tasu ei küsi. See suuremeelne žest annab alust järeldada, et Laansoo näol on tegemist osavõtliku, abivalmi ja lahke inimesega, kes ei ole ahne ega omakasupüüdlik. Tema ema ja õde teatavad talle lehest loetud sõjasõnumi. Laansoo

on hetkega ja kindlameelselt veendunud, et "Siis pole ma enam sepp Laansoo, kui ma istun kodus ja lasen vaenlasel rüüstata oma kodumaad!" Laansoo reageerib emotsionaalse vihapurskega, kuid hetkegi kahtlemata, mida ta tegema peab.

Seejärel ilmub patriootlike Eesti meeste emotsioone kommenteeriv vahetiiter "Ka mujal polnud vähem vaimustust ja viha" ja vaataja teeb tiitrile järgnevas episoodis esmast tutvust teise peategelase - sulane Lepikuga. Viimane hakkab vankrilt suuri kotte aita kandma. Kandmise vahepeal kõneleb ta vankri juurde tulnud peremehele: "Tead, peremees, Miku talu sulane ja mitu teist tuttavat poissi astuvad vabatahtlikult rahvaväkke. Mina lähen ka!"<sup>1</sup> Ühinemine teistega, koos minemine ja võitlemine, näib aitavat teha rasket otsust, mis võib tuua kaasa oma elu ohverdamise kodumaa vabaduse eest. Kuigi Lepikul oli aega mõelda ja oma otsust kaaluda rohkem kui Laansoo endale võttis, väljendas ka Lepik oma veendumust sõtta mineku osas kindlalt ja jõuliselt. Lepik saabus hobuse ja vankriga kuskilt eemalt külast või veskist ja oli ilmselt teiste sulaste sõttaminekust kuulnud just selle tõise sõidu käigus. Tagasi tallu sõitmise ajal oli tal aega oma otsust kaaluda.

Kõige vooruslikum ja üksikisiku ideaalile kõige lähemal seisev tegelane - Laansoo - läbib sõja ilma oluliste kahjudeta endale või oma perele. Ta sooritab kaks kangelaslegu, mille käigus päästab kaks noort naist. Esimese kangelasteoni viiva sündmusteahela algatab see, et Laansoo saadetakse luurele oma kodukülla. Samal ajal püüab tema kodutalus vene ohvitser vägistada tema õde. Laansoo ratsutamist kodukülla ja ohvitseri järjest ägenevaid lähenemiskatseid näidatakse vaatajale paralleelmotaaži kasutades, mis kõrgendab vaataja tähelepanu, pinget ja ootusärevust - kas päästja jõuab õigeks ajaks. Sepp kappab kodutalu suunas kiiresti ja osavalt (nagu muinasjutu prints) valgel hobusel. Seljatab viimasel hetkel oma jõuliste paljaste kätega purjus ohvitseri ja võidab lähivõitluses ka ohvitserile appi rutanud kaaskonna. Teine naise päästmise lugu sünnib seoses filmi alguses juba kohatud metsavahi-tütrega, kes sel korral on üksi metsavahi majakesse hirmunult lõksu jäänud ja kardab ümberringi möllava lahingutegevuse tõttu oma elu pärast. Laansoo tunneb ta ära ja julgustab teda koos nendega lahkuma, et vältida vaenlase poolse võimaliku vägistamise ja/või tapmise ohvriks langemist. Laansoo rüütellik käitumine kahe noore naise suhtes ei jää talle tasumata. Metsavahitütrest saab filmi lõpus tema elukaaslane. Hooliv, heatahtlik ja kangelaslik käitumine on üksikisiku (täpsemalt mehe) ideaalile iseloomulikud omadused -

<sup>1</sup> Hüüatus "Mina lähen ka!" kõlab ka filmi "Nimed marmortahvlil" alguses, kus Käsper astub klassi ja teatab, et Treffneri poisid lähevad nagu üks mees kodumaa eest võitlema. Sellele järgneb hetk tähendusrikast vaikust. Esimesena kogub ennast julge ja jõuline Tääker: "No põrgusse, mina lähen ka!" Sellest hetkest algab Tääkeri (ja tema eeskujust sütitatult ka paljude teiste sama klassi poiste) sõjatee, mille lõpuks lähebki Tääker paraku teise ilma (ehk isegi põrgusse? Või siiski mitte, sest ta sureb ikkagi rahvuskangelasena?).

neid vääristab traditsiooniline õnne saabumine selle õuele, kes neid omadusi evib.

Erinevalt Laansoost sureb kangelaslikkuse poolest mitte sedavõrd silmapaistev Lepik lahinguväljal vaenlase kuulist. Kahe innuka ja kindlameelselt (st ilma ühegi hirmuväljendusest), erinevalt Tammekännust, kes algselt muutus sõjasõnumite peale morniks) kodumaad kaitsta otsustanud mehe - Laansoo ja Lepiku - saatuste erinevuse saab paigutada peategelaste omadustele hinnangu andmise konteksti. Kuna keegi kolmikust pidi surema (et kajastada sõtta läinud meeste inimsaatuste kõiki peamisi arenguvõimalusi), siis valiti stsenaaristi(de) poolt selleks Lepik, kes oli pisut vähem ideaalne ja kangelaslik kui Laansoo. Lepikuga juhtus üldse rohkem äpardusi sõjateel: ta jäi relvakastiga tee peale kohmitsema ja sattus seetõttu vene ratsaväelaste kätte. Hiljem langes ta vangi suures lahingus. Sõbrad päätsid ta vangistusest mõlemal korral. Need äpardused andsid vaatajale märku sellest, et Lepikul ei ole piisavalt palju sõjas vajaminevat osavust ja/või õnne. Tema saatust peale filmi lõpuni vaatamist tagantjäreli mõtestades muutuvad need ebaõnnestumised justkui enneteks, mis viitasid tema elu saatuslikule lõpule: kaks korda pääses ta napilt eluga, kolmandal korral langes. Miks just otseste isikuomaduslike puudusteta Lepik oli määratud hukkuma, samas kui õigluse mõttes oleks just Tammekännu palgaks võinud tema omajagu pahelise noorusaaja eest olla surm kangelasena sõjateel, millega oleks ta oma varasemad patud lunastanud? Tammekännu saatust ei saanud lahingus hukkuja eluteed näitlikustada, sest tal on filmis teine õpetlik ülesanne täita. Tema najal püüdsid stsenaaristid näidata, kuidas väikeste vigadega ja natuke distsiplineerimatust noorest mehest teeb sõjavägi täitsamehe, kellest saab korralik pereisa.

#### **2.2.1.6. Ärrituvus, jõudeelu, edevus ja uhkus**

Omade poolele kuuluvate tegelaste negatiivsete isikuomaduste seas tuleb taas pilk heita eelkõige peategelastele. Peategelastest esimesena kohtub vaataja üliõpilane Tammekännuga, kes filmi alguses paistab silma mitme taunitava omadusega - suitsetamine, luksuslik logelemine, bravuurikas pidutsemine. Kohe esimeses episoodis otsib Tammekänd oma korterist kärsitult tubakat ja muutub ilmselgelt morniks, kui isegi tuhatoois pole ühtegi koni, mida saaks uuesti läita. Kärsitus annab märku tõsisest tubakasõltuvusest juba nii noores eas. Seejärel aga meenub talle paremateks päevadeks kõrvale pandud suur sigar, mis on selgelt luksuslikum kui lihtsalt pabeross. Ta popsutab mõnuga sigarit ja naudib laialt naeratades sellest tekkivat meeldivat kerget joovastus seisundit, viskab enda mugavatesse tugitoolidesse poolenisti pikali. Tema kerge ülekaalulisus ja mugav eluviis jätavad pisut laisa inimese mulje.

Tammekänd loeb ajalehte, milles kirjutatu (tõenäoliselt sõjasõnumid) teda taaskord ärritab. Et ärritust hajutada meenutab ta toredat pidutsemist koos kaasüliõpilastega. Vaatajale näidatakse episoodi purjekaga jõel sõitvatest tudengitest. Tammekänd on paadi tagaosas ohtlikult püsti ja skandeerib samal ajal hoogsalt rapiiriga takti vehkides. Ohtliku seismiskoha valiku tõttu kukub Tammekänd ühel hetkel üle parda, mis teistes elevust tekitab. Teda ennast ei paista see juhtum samuti eriti loksutavat. Ujub paadi servani ja laseb endale kapaga õlut ulatada ja alles peale rüügamist palub ennast paati aidata.

Alkoholi mõjul muutub Tammekänd igatahes julgeks, isegi ehk liialt riskivaks ja talle meeldib seltskonnas tähelepanu keskmes olla, seltskonna pidutsemise kulgu juhtida. Seega paistab, et ta on üsna edev ja elurõõmus. Alkoholi tarbib ta ehk samuti nii, et jõuab liigse joobe piirile väga lähedale. Purjepaat maabub ja tudengid istuvad vabaõhu kõrtsis lauda. Saabub ka paaditais võõraid tudengeid. Tammekänd paneb selga kuivad riided ja annab ettekandjannale musi, olles ta eelnevalt jõuga hetkeks oma embusesse haaranud. Selle peale teeb võõraste üliõpilaste seltskond Tammekännu kohta mingi tobeda nalja. Tammekänd on parajas joobes ja tema äkilisusest tulenevalt ärritab selline nali teda koheselt. Ta viskab naljatajale õlut peale. Mõlemad tunnevad, et nende au on riivatud ja järgneb duell. Kuigi erapooletu vahekohtunik soovib ära leppida, sest "leppimine pole autu", ei anna kumbki pool järele. Siin ilmneb taas üks Tammekännu omadustest: uhkus, autunne ja järeleandmatus selle kaitsmisel. Tammekänd on täpsem laskur ning haavab vastast ja lahkub duellilt naeruse näoga, mis tundub kuidagi kohatu. Igatahes annab see naeratus märku, et ta pole kuigi kaastundlik rumala tüli tõttu teisele tekitatud haava suhtes ja seab oma autunde rahuldamise ettepoole empaatiast.

Sellest mälestuspildist tagasi korterisse siirdumise järel on selge, et sõttaminek teeb Tammekändu morniks ja mõtlikuks, sel hetkel ei näita ta üles erilist vaimustust. Ehk on temas isegi mingil määral hirmu sõja ees vähemalt sel hetkel. Tema juurest käib läbi kaaskorporant, kes kutsub ta õhtusele koosolekule konvendikorterisse, kus otsustatakse "vabatahtlikult rahvaväkke astumise küsimus". Peale külalise lahkumist muutub Tammekänd oluliselt entusiastlikumaks. Ta otsib oma padja alt välja pika tupes mõõga, seob selle vööle ja annab innukalt au. Huvitaval kombel muutub Tammekänd grupi poolt saadud positiivse impulsi (toimub kollektiivne otsustamine kodumaa vabatahtliku kaitsmise osas) toel sõja suhtes endise tõsise (ehk isegi kartliku) olekuga võrreldes hoopis entusiastlikumaks. Järelikult näib ta vajavat grupi toetust oma julgele ja mõneti sõjakale käitumisjoonele, taaskord meenutab see tema edevust ja tähelepanu keskmes olemise vajadust. Üksi olles ei ole temagi hirmudest

vaba.

Selline esmamulje Tammekännust pole just kuigi positiivne, igatahes pole tegu eeskujuliku noore mehega. Aga sellisel esmamuljel on filmis oluline roll täita, nimelt kontrastina selle suhtes, milliseks Tammekänd filmi lõpus muutub. Sõjaskäik muudab Tammekändu mehisemaks ja peale sõda haiglast vabanedes ta ei pöördu tagasi oma mõneti logeleva üliõpilaselu juurde, vaid võtab naise, saab lapse ja hakkab korralikuks pereisaks. Väikesed vead jäävad teda endiselt saatma, suitsetamisest ei paista ta loobuvat isegi lapsevankri läheduses.

Võimalik, et ma hindan suitsetamist kui pahet üle tänapäevasest teadmistest ja väärtustest lähtudes ning ei oska tuletada 1920ndate Eestis valitsenud ühiskondlikku suhtumist suitsetamisse. Kuna tol ajal ei teatud suitsetamise kahjulikus toimest tervisele nii palju kui täna, siis oli ilmselt ka suhtumine sellesse leebem või oli ehk isegi tegu tavapärase mehelikkusest tunnistust andva tegevusega. Samas, teised peategelased ei suitseta ja seetõttu võiks eeldada, et Tammekänd on ikkagi elunautlevam ja pisut pahelisem kui teised kaks peategelast. Kuigi üliõpilasele omased pahed otseselt ei takista ühise kogukondliku eesmärgi nimel töötamist, on filmi üks moraal selles, et neist väikestest pahedest tuleb samuti välja kasvada. Kuigi, sõja situatsioonis võivad tavaelus taunitavaks peetavad hulljulgus ja riskimisvalmidus isegi väga positiivsed omadused olla (nt Tammekännu vapper käitumine esimese luureretke episoodis põhineb neil omadustel), ei ole nad elutee pikaajalises perspektiivis ikkagi kasulikud inimese täiustumise jaoks ning pigem takistavad ja ohustavad seda elu.

#### **2.2.1.7. Ei midagi üle võtta ega ka midagi ühist**

Üksikisiku ideaalist kaugel on mõistagi vaenlase sõdurid. Neist vähegi individualiseeritud kujul on esitatud kaks vene armee ohvitseri. Kummagi puhul ei ole kuigi hästi võimalik välja tuua tunnuseid, mis oleksid sarnased eestlastest peategelastele väliste või sisemiste tunnustega. Ühine on ehk ainult see, et tegemist on sõjaväelastega. Kuid inimestena on eestlastest peategelaste kolmik ja venelastest ohvitserid täiesti erinevad ning üllastel eesti poistel pole neilt midagi õppida, ega midagi endalegi omast ära tunda. Üks ohvitseridest küll pidutseb, tarbib alkoholi ja heidab pilku naistele - need omadused on põhiolemuselt sarnased Tammekännu käitumisest tuletatule, kuid nende äärmuslik vorm teeb vene allohvitseri pigem Tammekännust teravalt eristuvaks kui varjatult sarnaseks.

### **2.2.1.8. Laiskus, hoolimatus, distsiplineerimatus, alkoholiga liialdamine**

Kahest vaenlase poolele kuuluvast individualiseeritud (st. neist, keda on võimalik kesk ja suures plaanis näha ja kes eristuvad teistest tegelastest mingi isikliku "ülesandega", mitte ei ole loos ainult rühma liikmetena rühma eesmärgi nimel tegutsemas) tegelasest on vähem anti-ideaalne kõrgema järgu ohvitser. Tema olekust ja tegutsemisest võib järeldada järgmisi omadusi: laiskus (lesib voodil selle asemel, et lahingutegevust planeerida), hoolimatus (teda ei pane kaasa tundma teiste ohvitseride surm), võimuiha (teiste ohvitseride hukkumine rõõmustab teda, sest nüüd saab temast kogu üksuse ülem), halb organiseerimisoskus (tema poolt positsioonile pandud kahuri ja sidepunkti võtavad eestlased kergesti üle), võimetus lahinguolukorda realistlikult hinnata (eestlased lollitavad teda andes sidepunktist telefoni teel valeinfot justkui kahur oleks endiselt venelaste kontrolli all), kartlikkus ja distsiplineerimatus (peale pettusest arusaamist langeb ohvitser hetkeks ahastusse ja hakkab seejärel paaniliselt põgenema). Selle ohvitseri kuju illustreerib kõrgema järgu juhi anti-ideaali.

Kõige koletislikum ja grotesksem tegelane on kahtlemata venelasest allohvitser, kelle pahed on madalamad ja kehalisemad võrreldes kõrgema järgu ohvitseri puudustega, mis ilmnesid peamiselt mõistuse ja tahtega seotud kvaliteetides. Allohvitser on ülbe (istub vägivaldselt hõivatud talutare laua taga ja nõuab munarooga paljaksvarastatud pererahvalt), salakaval (käsutab vana pereema külla mune tooma ja ajab oma alluvad elamust välja. Seejärel püüab peretütart viinaga "uinutada", et tema vastupanu kergemini murda), lodev (lösutab toolil), liialt alkoholilembene (joob viina ja on liiga purjus, nägu on moondunud ja samm ebakindel), naistemaias (heidab pidevalt pilku noorele blondile peretütrele), vägivaldne (ründab naist ja püüab teda jõuga võtta), kahjurõõmus (naine püüab talle vastu hakata visates teda nõudega, kuid ei taba ja selle peale allohvitser ainult naerab parastavalt).

Mõlemad anti-ideaalid on selgesti hukka mõistetud, sest neid tegelasi saadab filmi sündmusteahelas ebaedu ja otsene võitluses allajäämine ideaali-lähedastele tegelasele. Ideaalile lähedal seisvad eestlastest peategelased ei evi ühtegi anti-ideaalsetele tegelaskujudele omast omadust. Seetõttu pole neil ka põhjust eraldi tegeleda neist omadustest vabanemisega.

### **2.2.1.9. Kõhklematu kaitsevalmidus ja vankumatu ühtsus viivad korrastatuma maailma suunas**

Nii mina- kui meie-ideaal filmis "Noored kotkad" rõhutavad kõhklematut valmisolekut ennast (oma mina, oma pereliikmeid, oma riiki ja rahvast) kaitsta. Ideaalne inimene või inimgrupp ei ole lõhestatud sisemistest vastuoludest või kahtlustest enesekaitset nõudval

ajahetkel. Välise ähvarduse suhtes tegutsetakse otsustavalt, targalt ja tulemuslikult. Ideaali esilekerkimise tingimustest film ei kõnele, eestlased kui ideaalselt patriootlik rahvusgrupp on juba eelnevalt valmis, samuti selle liikmeid esindavad peategelased ei pea ideaalseid omadusi endas arendama vaid lasevad lihtsalt neil sõja oludes väljenduda. Ideaalne inimene on tihedalt seotud ühiskonnaga selles mõttes, et tema kõige soojem ja inimlikum pale ilmneb suhtes teiste inimestega (heatahtlikus, abivalmidus, omakasupüüdmatuse) ja grupi üldise heaoluga (vabatahtlik ja ennastalgav valmidus kaitsta teisi oma grupi liikmeid).

Ideaalselt korrastatud ja harmooniline on maailm filmi alguses ja lõpus. Algas näitab elurõõmsalt tegutsevaid eestlasi, kes teostavad oma valitud eluviisile iseloomulikke toiminguid (nt talutöö või haritlase elu) entusiastlikult ja innukalt. Kõigil on oma roll ja elu kulgeb sujuvas üksteisega suhtlemises. Maailma viib tasakaalust välja vaenlase sissetung. Filmi lõpuks tekib uus tasakaal, mis on suhteliselt sarnane filmi alguses eksisteerinud tasakaalule. Kahe peategelase jaoks on loo lõpp isegi isikliku elu tasandil õnnelikum kui algus: endised poissmehed Laansoo ja Tammekänd saavad endale armsad elukaaslased ning viimane isegi lapse. Kusjuures mõlema isikliku õnneni viis sõjaskäik otseses mõttes. Laansoo päästis sõjategevusele jalgu jäänud metsavahitütred, kes talle juba filmi alguses meeldis. Tänu Laansooga sõjas sõbraks saamisele esitles viimane Tammekändu oma õele, kellest sai lõpuks Tammekännu lapse ema.

Filmist jääb mulje, et sõda on seiklus, millesse Eesti mehed julgelt ja kartmatult sukeldusid. See seiklus võimaldas neil korda saata sangarlikke tegusid, mille tulemusena nad lõpuks seiklustest eemalduda ja isikliku vaikse elu õnne juurde jõuda said. Kolmanda peategelase - Lepiku - äpardused sõjateel ja surm lahingus viitavad muidugi ka teistsuguse, kurva lõpu olemasolule. Kuid kaks kolmest läbisid katsumused siiski õnnelikult ja kangelassurm kodumaa eest võideldes on austusväärne ning tasakaalu tagasi saanud maailm ei unusta ning väärtustab neid, kes aitasid tasakaalu taastada (suur rist langenute mälestuseks). Võiks ka öelda, et filmiloo lõpus on maailm korrastatum ja harmoonilisem kui alguses, sest kahe peategelase eludes on õnne rohkem ning muidu vallalised naistegelased on samuti leidnud oma isikliku õnne. Korratud ja segased ajad aitaks justkui suurema korrastuse tekkimisele isegi paradoksaalselt kaasa, sest läbi korratuse vastu võitlemise saavad individid ja inimgrupp tervikuna enam oma harmoonia armastusest ja pooldamisest teadlikuks ning asuvad seda innukamalt ellu rakendama.

### **2.2.1.10. Ideaali poole liikumisel takistusi peaaegu pole**

Ideaalide poole liikumisele takistusi praktiliselt pole. Sõja segipaiskav toime hoopis laseb neil ideaalidel selgelt väljenduda, esile tulla rahva ühtses kaitsevalmiduses ja üksikute võitlejate kangelaslikus tegutsemises. Ideaalide esiletuleku takistuseks oleks hoopis konflikti puudumine. Välisvaenlase sissetung on ajutine takistus, mis segab korrapärast ja rahumeelset elu Eestis, sisemisi takistusi pole. Pealegi see takistus on suhteliselt väikese ulatusega, piiräärsetesse piirkondadesse lokaliseeritud. Ajutise takistuse saab lõplikult kõrvaldada vaenlast osavuse ja ennastsalgavusega oma eluruumist välja tõrjudes. Ideaalist eemaldumist ei saa toimuda, sest kõik peategelased tegutsevad ideaali suunas.

### **2.2.1.11. Oma või omandamisväärsse äratundmist peaaegu pole**

Vaenlaselt pole midagi otseselt õppida. Neilt pole midagi üle võtta, kuna nad on üdini negatiivsed. Seetõttu ei tegele film ka probleemiga, kuidas tunda ära võõras sisalduvat oma või omandamisväärsset. Ainukesena on omandamisväärsed vaenlase omanduses olevad sõjapidamiseks vajalikud tehnilised abivahendid.

### **2.2.1.12. Anti-ideaal on äärmuslikult negatiivne**

„Mina“ ja „meie“ anti-ideaali ühisteks omadusteks on agressiivsus, distsiplineerimatus, rumalus. Anti-ideaal on loodud samaaegselt ja on seotud ideaaliga läbi omaduste binaarsete opositsioonide: agressiivsus  $\times$  heatahtlikkus, rahuarmastavus; distsiplineerimatus  $\times$  distsiplineeritus, rumalus  $\times$  tarkus, võimuihast tulenev vallutusvajadus  $\times$  vabatahtlikkuse alusel tekkinud kaitsetahe, laiskus  $\times$  virkus, vigade kordamine  $\times$  kiire õppimisvõime, vägivaldsus tsiviilelanike suhtes  $\times$  abivalmidus ja heatahtlikkus tsiviilelanike suhtes.

Mõistagi aitab anti-ideaal ideaalil paremini esile tulla, kuid mõlemad äärmused, aga eriti muidugi anti-ideaal on sedavõrd paksudes värvides kujutatud, et ilma ühte teisega otseselt kõrvutamata on ka võimalik aru saada, et tegu hea või halva tegelaskuju või grupiga. Kõrvutamine toimub äärmuslike tegelaskujude kujutamisel juba iseenesest vaataja enda peas eksisteeriva "normaalsuse" ettekujutuse suhtes.

Filmis anti-ideaali ja ideaali esindavad tegelased ja grupid üksteise omadusi ei kõrvuta ega saa üksteiselt mõjutusi, mis neid ideaali  $\times$  anti-ideaali skaalal ümber paigutaksid. Nad ei ole teadlikud oma paiknemisest sellel skaalal. Teadvustamine ja võrdlemine toimub alles universaalsel tasandil. Seega üksiktegelaste ega filmis kujutatud inimrühmade tasandil anti-ideaali koledusest tingitud ideaali suunas liikumist ei toimu.

### **2.2.2.Film "Elu tsitadellis" (1947)**

Film "Elu tsitadellis" on valminud 1947.aastal Lenfilmis ja stsenaarium on kirjutatud August Jakobsoni samanimelise näidendi põhjal. Filmi peategelaseks on eestlasest botaanikaprofessor August Miilas, kes on sulgunud oma suurde majja nagu "tsitadelli", tegeleb ainult teadusega ja ei taha väljas toimuvast sõjast midagi teada ega kuulda. Tema enesesse sulgumine on osaliselt tingitud tema kunagisest pettumisest Eesti võimudes, kes ei leidnud võimalust toetada tema teaduslike uuringute alusel välja töötatud soode kuivendamise projekti, mis oleks rahvale palju põllumajanduslikult kasulikku maad juurde andnud. Miilas on rahva aitamise ettepaneku tagasilükkamise tõttu mistahes võimude suhtes umbusklik ja peab paremaks nendega üldse mitte tegemist teha. Sama nõuab ta ka oma pereliikmetelt. Sõjaoludes aga pole võimalik jääda neutraalseks. Vaenupoolte vaheline lõhe jookseb isegi professori pereliikmete vahelt. Teine maailmasõda on filmi sündmuste ajal jõudnud faasi, kus sakslased taganevad ning Punaarmee võtab oma kontrolli alla ka Miilaste kodulinna. Sündmuste aeg on seega 1944.aasta sügis ja toimumispaik üks Eesti linn.

#### **2.2.2.1 Aktiivsed tööliselised tõmbavad neutraalsed haritlased kaasa ülesehitustöösse**

Ühiskondlik meie-ideaal moodustub antud filmi probleemipüstituse kohaselt eelkõige ühiskondlikult aktiivsetest gruppidest. Ükski grupp ei saa jääda neutraalseks või passiivseks sõjaoludes. Vaenutsevad pooled tirivad nad paratamatult võitluste keerisesse, isegi kui neutraalsuse taotlejad ise seda alguses ei aimagi. Ühiskond saavutab ideaali, kui pahelised ja õõnestavad grupid on kindlaks tehtud ja isoleeritud ning neutraalsed grupid on aktiivselt ühiskonna ülesehitamisega tegelevate gruppidega kaasa läinud, oma passiivsusest loobunud.

Ideaalse ühiskonna eest aktiivseimalt võitlejad on lihtsad tööliselised. Filmis esindavad neid puusepp Heinast ja teenija poeg Ants Kuslap. Vanuse poolest kuuluvad nad mõlemad 30-40 aastaste hulka - ehk siis täies tervises ja elujõus ning juba üsnagi arvestatava elu- ja töökogemusega inimesed. Aktiivseim grupp tõmbab endaga kaasa noored, kes on just täisealiseks saamas või saanud. Nende esindajateks on filmis professor Miilase noorem poeg Karl ja tütar Lidia, kellel mõlemal puudub veel ametialane klassikuuluvus. Filmi alguses saabuv ja ennast filmi jooksul kehtestav nõukogude võim loob ühiskonna, kus kõikidelt liikmetelt oodatakse panust ühisesse ülesehitavasse töösse.

Inimeste vahel on küll tööjaotus, kuid kõik saavad justkui osaleda ühiselu otsuste tegemisel läbi rahvakoosolekute, kus otsustatakse tähtsaid asju. Sellel ühiskondlikul

otsustusfoorumil oma võimu teostav rahvas ei ole tõrjuv ja vaenulik teadlase suhtes nii, nagu professor Miilas on tõrjuv võimu suhtes. Vastupidi, professorit palutakse oma teadmistega osalema diskussiooni, mille käigus soovitakse taaslustada soode kuivendamise projekti. Haritlaskond ei ole tõrjutud tööliste poolt, kes on uue võimu ja ühiskondliku struktuuri keskseks grupiks. Nõukogude võimu pooldava haritlase näiteks on vanuriikka jõudnud August Miilase sõber ja põlvkonnakaaslane kirjanik Lillak. Poliitiliselt neutraalseks jääb professori noor, umbes 30-aastane naine Eva Miilas ja vanuriikka jõudnud Miilaste maja teenijanna Anna. Neil kahel naisel puuduvad iseseisvad vaated ja hoiakud ühiskondliku ideaali ja võimu suhtes. Nad käituvad vastavalt meeste poolt paika pandud jõujoontele: Eva järgib oma mehe neutraliteeti, Anna aga toetab oma nõukogude armee majorist poega. Lisaks teadlasele ja kirjanikule on kõrgelt haritud gruppidest esindatud veel arstid. Positiivsete tegelaste poolel on keskealine meditsiiniprofessor Golovin, kes on enda teadmised ja oskused rakendanud punaarmee laste tervise päästmise teenistusse.

Ideaalse ühiskonna gruppide vahel valitseb üksmeel ja sõbralikud partnerlussuhted. Ühiskonna keskseks väärtuseks on ülesehitav töö, parem elu kõigile ühiskonnagruppidele. Nõukogude ühiskonna gruppide erinevate huide ja teadmiste tasakaalustamise kohaks on erinevad nõukogud - rahvakoosoleku vormis peetavad diskussioonid, kus esinetakse kõnedega ja avaldatakse arvamust erinevate ühiselu korraldamise küsimuste otsustamiseks.

#### ***2.2.2.2 Omakasupüüdlilikud õõnestajad ja põgenejad püüavad neutraalsuse taotlejaid ära kasutada***

Meie-ideaali saavutamise takistused on teatud grupid, kes tahavad vastu töötada rahva hüvangu esimeseks seadnud võimule. Neil on oma isiklikud võimuambitsioonid ja eelkõige omakasupüüdlilikud eesmärgid. Teiseks takistuseks meie-ideaali saavutamisel on neutraalsust taotlevad grupid, kes soovivad, et mõlemad võimu kehtestada üritavad grupid neid rahule jätaksid. Kuid paraku kasutavad omakasupüüdlilikud grupid neutraalsete gruppide loodud neutraalseid ruume ära, et septseda oma kuritegelikke plaane nõukogude võimu õõnestamiseks ja kukutamiseks. Lisaks takistab ülesehitavat tööd neutraalsete gruppide tõrjuv suhtumine nõukogude võimu sõbralikesse kutsetesse asuda ühiselt ja vastastikku kasulikult rakendama haritlaste teadmisi rahva hüvanguks. Seega on meie-ideaali saavutamise peamisteks takistusteks umbusaldusest tulenev passiivne koostöö vältimine ja omakasupüüdlikkusest tulenev aktiivne, kuritegelik õõnestustegevus.

Lisaks uue võimuga kuidagigi suhestuvatele gruppidele, kes soovivad kohapeal ühiskonna osaks olemist jätkata, on veel grupp, kes soovib uue ühiskonna rüpest Läände põgeneda. On

selge, et nad ei aita ühiskondliku ideaali suunas liikumisele kuidagi kaasa, aga nad otseselt ka ei takista seda, vaid soovivad lihtsalt lahkuda, sest uus ühiskond ei jaga nende väärtusi (eraomand, materialism, isiklike asjade tähtsustamine, orientatsioon saksa kultuurile). Ka nemad otsivad neutraalselt grupilt abi oma plaanide teostamiseks, kuid tekitavad ainult segadust ja otsest kahju nende tegevusest uuele režiimile ei sünni. Igatahes on selge, et lisaks neutraliteedipüüdele, mis võrsub eesti rahva oma meelelaadi alalhoidlikkusest, tuleb filmi väärtussüsteemi kohaselt loobuda ka ihalusest põgeneda läände ja läänelikest väärtusest, sest need ei ole omad ei eestlastele, ega ka uuele režiimile, vaid õpitud just läänest, eelkõige sakslastelt.

#### **2.2.2.3 Keele, suguluse või eluruumi jagamine pole piisav ühine omadus**

Meie hulka mitte-kuulujad on ühelt poolt filmi alguses figureerivad sakslased, saksa armee sõdurid ja ohvitser. Nemad ei kuulu meie hulka, kui "meie" määratleda lähtuvalt keelest ja etnilisest päritolust. Tegemist on etniliselt võõrastega. Sakslaste episoodilise grupiviisilise filmis vilksatamise tulemusena ei jää meelde ühtegi positiivset ja ihalusväärset omadust või isegi mitte omadust, mille jagamisest meie-ideaali esindajatega saaks ära märkida. Etniliselt omade (eestlaste) seas on samuti mitmeid gruppe, kes ei kuulu meie hulka. Esiteks perekond Värihein, kes esindab läände põgenejaid.

Teiseks nii etniliselt kui isegi sugukondlikult omad - Richard ja Ralf Miilas, kes aga ideoloogilises plaanis on võõrad ja eetilises plaanis anti-ideaali esindajad. Üheski nendest gruppidest ei ole meie-ideaalile sarnaseid ega ka etemaid omadusi. Nad on loodud ainult ja üsna groteskselt kontrastiks meie-ideaalile esindavale tegelaste grupile, kellel pole nendega midagi ühist peale keele, suguluse või eluruumi jagamise. Nende jagamine pole aga veel omaks tunnistamise piisavaks tingimuseks, kollektiivsed väärtused ja ühishuvid (ehk kokkuvõttes ideoloogiline telg) on neist tähtsamad.

#### **2.2.2.4 Formaalne hierarhia, ahnus ja hirm vastastikuse reetmise pärast**

Sakslastest kui grupist jääb meelde ohvitseri ja alluvate vaheline karm ja järsk omavaheline suhtlusstiil: sõduri ja ohvitseri vahel on väga järsk staatuseerinevus. Sakslaste kujutamine on liialt episoodiline, et saaks midagi põhjapanevat öelda nende ühiskondlike suhete ja ideaali kohta. Kuigi tegemist on anti-ideaali esindajatega, pole nende grupiomadustest palju võimalik filmi põhjal teada saada.

Rohkem saab mitmes episoodis ilmunise tõttu teada kadakasakslikest Väriheinadest. Läände põgeneda soovivat perekonna juba varem nimetatud taunitavatele omadustele olgu

lisatud, et tegu on traditsiooniliste normide suhtes (ja võrreldes targa isa poolt domineeritud Miilaste perekonnaga) äraspidise perekonnaga: rumal naine domineerib tossikesest mehe üle, ärahellitatud täisealiseks saav tütar on samuti täielikult ema võimu all. Kontrastiks on Miilaste noored lapsed aga suhteliselt isepäised ja aktiivsed, kuigi ka nende isa on pidevalt püüdnud oma autoriteeti nende üle kehtestada. Peale selle Väriheinad lipitsevad mistahes võimu esindajate ees, samas kui professor Miilas peab ennast mõlema võimu esindajate ees väärikalt üleval ja ütleb oma erimeelsuse otse välja. Miilaste pere soovib kindlalt paigale jääda, Väriheinad on koheselt valmis oma kodu maha jätma. Väriheinad paistavad oma vara pärast muretsemise tõttu olevat üsna heal majanduslikul järjel. Kuid nende poolt kogutud materiaalsed väärtused ei ole samuti see, mida meie hulka kuuluja peaks ihalema. Pigem ei peaks isikliku vara omamine olema meie-ideaalile vastavas ühiskonnas mingiks liikumapanevaks jõuks. Ralf ja Richard on kokku varastanud märkimisväärse koguse raha ja väärisesemeid, kuid nende kättesaamiseks teostatud julmade kuritegude koletislik aura muudab selle materiaalse väärtuse hunniku inimlikult vastikuks. Samalaadselt kuid väiksema vastumeelsusega tuleb filmi väärtussüsteemi kohaselt suhtuda Väriheinade omandis olevasse materiaalsesse varasse, sest selle vara omanike pahelisus muudab vara omamise iseenesest samuti vastikuks, halvaks, vastumeelseks.

Ralfi ja Richardi puhul saab mainida ainult mõnda nende olemist ja tegutsemist edendavat omadust, mis iseenesest pole kuidagi ihaldusväärsed absoluudiga võrreldes ja meie-ideaali edendavad, kuid siiski põhimõtteliselt edasiviivad teatud situatsioonides. Ralf ja Richard on küllaltki osavad oma tegelikku identiteeti ja kavatsusi varjama, kavalad konfliktsituatsioonide enda kasuks pööramisel: nad oskavad inimesi ära rääkida. Samuti hoiavad nad omavahel ühte ja aitavad üksteist hädast välja kui vaja (nt Richard vabandab osavalt välja Miilase aeda tunginud erariietes saksa ohvitseri tapmise, mis muidu oleks Ralfi tegeliku palge paljastanud). Richard ja Ralf varjavad vastastikku oma ühist kuritegelikku minevikku ning nende vahel paistab eksisteerivat mingi sõpruse vorm, omavahel neil otsest konflikti ei teki, kuigi erimeelsusi esineb (nt Richard ei kiida heaks saksa ohvitseri tormakat tapmist). Ei saa just öelda, et nad alati kooskõlastatult tegutseksid, kuid vastastikusel kokkuleppel nad vähemalt varjavad oma tegude asjaolusid ja võimalikku kaugemat ühist eesmärki teiste eest.

Kokkuvõtlikult, saksa sõjaväge paistab koos hoidvat jäik hierarhia, karm distsipliin ja formaalne nõudlikkus, Väriheinasid hoiab koos nende hirm oma vara pärast ja äraspidised peresisesed võimusuhted, Ralfi ja Richardit hoiab koos nende kaassüülisus paljudes kuritegudes ja võib-olla ka hirm üksteise reetmise ees. Need kokkuhoidmise alused on

vastandlikud (ja vähem väärtustatud võrreldes) meie-ideaali aluseks oleva ühishuvi ja ühise parema tuleviku loomise põhimõtetega.

#### **2.2.2.5 Kangelaslikkus, ideelisus, kindlameelsus**

Filmi kõige positiivsem kangelane on Miilaste maja vana teenijanna Anna poeg Ants Kuslap, kes on nõukogude armee major. Ants Kuslap on vooruslik, ideeline, karske, raugematu tahtega võitleja. Miilaste suhtes on ta aupaklik ja viisakas, kaitstes siiski vajadusel kindlameelselt oma vaateid. Saksa okupatsiooni ajal tegutses ta põrandaluse nõukogude-meelse vastupanuliikumise koosseisus ning filmi esimene episood kujutabki seda, kuidas ta haavatuna, kurnatuna erariietes olles põgeneb saksa sõjaväe haarangu eest Miilaste majja oma ema juurde. Ainuke arusaamatus tema isikuga seoses on see, miks on ta oma suhteid emaga varjanud. Miilaste pere ei teagi, et nende vanal teenijal üldse on poeg. Kuid seda võib ehk seletada tema põranda-aluse salajase eluga ja kommunistliku tegevusega, mis kodanlikul perioodil ja saksa okupatsiooni ajal ei olnud sallitud. Seetõttu ema oma pojast pererahvale ehk ei rääkinudki ja ilmselt ei kohtunud nad omavahel kuigi sageli. Kehaliselt on major väga vastupidav, sest tuleb kaks korda vaenlase poolt haavataasaamise järel ikka surma suust välja ja paraneb.

Antsu sitkest ja vankumatust eeskujust saavad juba filmi alguses innustust professor Miilase just täiskasvanuks saama hakkavad lapsed - Lidia ja Karl. Ka nemad on üdini positiivsed tegelased. Nad pooldavad nõukogude võimu üsna filmi algusest peale ning püüavad selle kehtestamisele igati kaasa aidata. Nad on noored, ilusad, entusiastlikud, läbinisti head ja kangelaslikud. Filmi algusepisoodis aitab Lidia Miilaste aia taga kokkuvarisenud Antsu majja toimetada ja sakslaste eest peita. Karl aitab nõukogude väed keerulist talle isaga rännakutelt tuttavat sooteed mööda linna pääseda, mis kiirendab oluliselt linna "vabastamist" sakslaste käest. Mõlemad noored on uljad ning osutavad nõukogude võimule märkimisväärsed teeneid oma ustava tegevusega. Karl astub vabatahtlikult punaväkke. Tema puhul on uue võimu toetamise valik omakasupüüdmatu. Lidia valik näib mõnevõrra isiklikum ja ehk omakasupüüdlikumgi - talle hakkab Ants Kuslap esimesest kohtumisest peale meeldima. Samas ei ole Lidia pühendumine nõukogude võimu toetamisele teeseldud, kuigi algset valikut mõjutas ehk isikliku sümpaatia tekkimine nõukogude võimu pooldaja vastu, mitte niivõrd selle võimu abstraktsete põhimõtete vastu.

Positiivsete kangelaste hulka kuulub kindlasti puusepp Heinast, kes esindab kohalikke töölisi. Teda iseloomustab sõbralikkus ja oma oskustöö hästi tegemine (nt parandab Miilaste

planku). Ta on sarnaselt Antsule veendunud kommunismi poolt võitleja ning siirdub kohe peale oma põhitöö lõpetamist tagasi seda ühiskondlikku missiooni täitma (ütleb ära isegi professori poolt tänuks pakutud pitsist alkoholist. Sarnaselt Antsuga, kes piirdub peol ainult ühe pitsiga, et peolt lahkudes kohe oma teenistuskohustusi täitma asuda). Näib, et ta parandas professori plangu ukse ära lihtsalt aitäh eest, soovist aidata ja ei nõustunud nii väikese töö eest mingit tasu vastu võtma. See žest jätab temast suuremeelse ja omakasupüüdmatu mulje. Sümpaatiat lisab tema lähedane suhe väikese tüdrukuga, kes on tema (lapse?)laps. Tüdrukut ta hoiab, lubab endaga töödel kaasas käia ja tegeleb temaga.

#### **2.2.2.6 Üks haritlane valib kohe õige tee, teine peab nägema anti-ideaali koletislikkust**

Filmis on kaks haritlastest tegelast, kes üldse muutuvad ideaali suunas. Kirjanik Lillak on filmi alguses kaotanud usu oma loomingu vajalikkusesse. Kuid nõukogude võim taastab tema usu loomingulise eneseteostuse vajalikkusesse läbi selle, et temalt oodatakse ja tellitakse taas värssi. Lillaku sisemiste kahtluste allikas oli tõenäoliselt varasemate režiimide ja rahva maitse ükskõiksus tema kirjandusloomingu suhtes. Sellise kahtluse tekkimine näitab, et Lillak ei olnud mitte kõige enesekindlam loojanatuur. Uus võim andis talle ülesande ühiskondlikus ühises töös, ta võttis selle vastu ja leidis taas oma loomingulisele eneseteostusele mõtte, muutus uue võimu veendunud pooldajaks. Lillaku kibestumise, kahtluste põhjus oli eelkõige väline - tunnustuse puudumine, kuid sellel võimaldas laastavalt mõjuda siiski ka tema sisemine ebakindlus. Lillaku muutumine käis lihtsasti võrreldes professori meele muutmisega.

Professor säilitab oma umbusklikkuse uue võimu suhtes peaaegu kuni filmi lõpuni. A. Miilase soovimatus mistahes võimude ja valitseva eliidiga koostööd teha, tulenes tema noorpõlve kogemusest, kus ei võim ega majanduslik eliit ei olnud huvitatud realiseerimast tema poolt suure pingutusega loodud soode kuivendamise projekti. Ta oli siiralt soovinud oma teaduslikke saavutusi läbi rakendusliku projekti rahva hüvanguks kasutada. Kuid tema siiras ja omakasupüüdmatu initsiatiiv kohtas jäika eitavat vastust. Sellest alandusest tekkinud trots ja pettumus viisid A. Miilase isoleerumiseni ühiskonnast - ta hakkas tegelema ainult alusteadmiste loomisega ning hoidus igasugustest rakenduslikest projektidest, mis oleksid taaskord kütnud üles tema lootused ning järjekordne petta saamine oleks olnud väga valus. Kui ühiskond tema loomingu vastu huvi ei tunne, siis ei tunne ka tema ühiskonnas toimuva vastu huvi. Selline enesesse tõmbumine on kuidagi lapsik ja isegi rumal, eriti veel haritud inimese puhul.

Selle põhjal võiks öelda, et professor on üsna enesekeskne, isepäine ja mitte kuigi elutark. Ta on oma eneseteostusele seadnud küll kõrgemad vaimsed eesmärgid (teaduslik tõde), kuid tema tegevuse tulemusena tekkiv teadmine on tegelikult oluline ainult vähestele ning ei muuda elu maailmas kuigivõrd paremaks. Selline ülesande püstitus elus, ei ole aga väärtustatud totalitaarse režiimi poolt, kus kõikvõimalik töö peab lähemas või pikemas perspektiivis edendama ühiskonna heaolu. Kuigi professori "tsitadell" on üsna kõva kaitsekihiga, kuulub ta siiski positiivsete kangelaste hulka, kuna ta on võimeline järk-järgult muutuma, üksikisiku ideaalile lähenema ning meie-ideaali teostamiseks koostööle asumata. Tema muutumine on didaktiline eeskuju kõigile endassetõmbujatele, neutraalsuse taotlejatele.

Muutumiseni viivad teda järk-järgult laienev nõukogudevastaste tegevus ühelt poolt, mitmekordsed tõsised koostööettepanekud uue võimu esindajate poolt ning see, et tema isolatsioon tõrjub temast eemale isegi kõige lähedasemad pereliikmed (naise, noorema poja ja tütre) ja ta jääb üksi. Professor mõistab, et tal ei ole võimalik neutraalseks jääda, sest tema oma vanem poeg Ralf ja vennapoeg Richard on tegelikult kurjategijad, mõrtsukad, kes on kaotanud igasuguse inimlikkuse. Ta saab aru, et kuritegelikku elemendi edasi tegutsemise takistamine on nii tema kui ka kõigi teiste ühiskonnaliikmete ühiskaitse huvides. Teda šokeerib linnas toimunud plahvatus ja see, et Heinaski väike kaitsetu süütu tüdruk saab plahvatuse tagajärjel tõsiselt vigastada. Seejärel avastab ta oma kodust Ralfi ja Richardi poolt kokku varastatud ja ära peidetud väärisasjad, kuuldes samal ajal raadiost eestlastest kaastööliste koletislikest inimsusevastastest tegudest Eesti pinnal asunud natslikes koonduslaagrites. Kui ta Ralfile ja Richardile oma süüdistuse esitab ja lubab nad võimudele üles anda (esimene temapoolne avaldus, mis annab märku temapoolsest koostöövalmidusest nõukogude võimu suhtes), siis tahab Ralf teda takistamiseks maha lasta. August pääseb sellest julmast saatusest tänu Ants Kuslapi ja nõukogude sõdurite õigeaegsele ilmunisele.

Lisaks nõukogude võimu vastaste ebainimlikkusele tõukab professorit nõukogude võimu poole ka üks tema kunagine õpilane, keda ta kohtab esimesel korral haavatud sõdurite hulgas peale seda, kui ta on oma majja haavatuid lubanud. Filmi lõpus aga tuleb sama õpilane tagasi juba nõukogude võimu ametnikuna, kes esitab A.Miilasele ametliku ettepaneku teha teoks tema noorpõlveunistus soode kuivendamisest.

Kokkuvõttes saab öelda, et A.Miilast suunasid ideaali poole liikuma eelkõige välised tegurid - nõukogude-vastaste ebainimlikkus, eemaletõukavus, nõukogude pooldajate inimlikkus, aupaklik suhtumine tema isikusse ja tema teadmistesse, samuti tema nooremate laste sütitav eeskuju. Filmi lõpus saab ta sõnakuulmatuse pärast ärapõlatud noorema poja

õnnelikult tagasi ning nad vaatavad koos helgesse tulevikku. Ideaali poole liikumist takistas väline mõistmatus, tunnustuse puudumine nendele tegudele, mida inimene tegi oma sisemisest huvist ja vajadusest, soovides seejuures siiralt olla kasulik teistele inimestele. Tagasilükkamine teiste poolt põhjustas tõrjuva suhtumise teiste hilisematesse lähenemiskatsetesse. Kuid kui siiras tunnustus ja võimalus tegutseda kogukonna hüvanguks tagasi tulid, siis liikusid mõlemad haritlased (küll erineva aja jooksul olenevalt oma pettumuse määrast ja iseloomust) tagasi ideaali suunas.

### **2.2.2.7 Silmakirjalikkus**

Negatiivsete tegelaste puhul võib leida omadusi, mis on justkui pealtnäha sarnased positiivsete tegelaste omadustega. Saksa ohvitser väidab, et ta austab teadust. Kuigi see ei kõla eriti siiralt tema suust, on see siiski positiivne arvestades filmi tegelemist teadlase ja teaduse rolliga ühiskonnas. Näib siiski, et saksa ohvitseri teaduse "austus" tuleneb pigem kahest kaalutlusest: 1) ta teab, et professori vanem poeg Ralf on sakslaste kaastööline ja tähtsal ametikohal (tema suhtumises toimub märgatav muutus peale seda, kui ta kuuleb Ralfi nime), 2) samblike uurimine ja kabinetiteaduse tegemine on sakslaste võimuambitsioonidele ohutu ja seega võib seda leebelt ja üleolevalt sallida. Seega ei ole tema austus teadmise vastu siiras ja õigetelt motiividelt lähtuv, kuigi pealtnäha ühtib tema hoiak teaduse suhtes nõukogude-meelsete tegelaste hoiakuga.

Proua Värihein näib aupaklik võimude esindajate suhtes ja püüab nendega hästi läbi saada. Kuid tema silmakirjalikkuse paljastab see, et ta lipitseb mõlema võimu esindajate ees. Tal puudub selgroog. Talle on tegelikult lääne (sh saksa) kultuur sümpaatsem. Seega pole tema poolehoid nõukogude korrale siiras ja õigetelt kaalutlustelt lähtuv, kuigi jätab kohati ehk väliselt sarnase mulje nõukogude siiraste pooldajatega.

Ralfi puhul võib täheldada sõbralikkust ja soojust, eriti suhtlemisel oma isaga. Kahtlaseks muudab selle ülevoolava sõbralikkuse see, et ta seda ainult oma isaga suheldes kasutab. Seetõttu on vaatajale üsna varsti selge, et see lai naeratus ja huvi üles näitamine teaduse vastu on mask, mida maski kandja kasutab omakasupüüdlikel eesmärkidel. Peamiselt selleks, et uinutada isa valvsust, võita tema soosingut ning seeläbi võimalikult kaua tema majas turvaliselt end varjata ja uut korda õnnestavaid tegevusi kavandada.

Richard teeskleb pidevalt erilist osavõtlikkust ja heatahtlikkust kõigiga. Tema kõnemaneeer väljendab seda ülipüüdlikkust niivõrd ilmekalt, et see pingutus ei jää märkamata. Tema silmakirjalikkuse paljastab see, et ta Ralfiga kahekesi olles kõneleb hoopis teisel toonil,

kuivalt, tõsiselt ja asjalikult. Erinevalt Ralfist, kes konutab oma isa majas, asub Richard justkui nõukogude võimuga koostööd tegema. Ta pakub end arstina välja kohalikus omavalitsuses loenguid pidama ning arstide puuduse tõttu võetakse tema pakkumine vastu. Aga tema koostöö ei ole siiras, sest uude süsteemi imbumist kasutab ta kattevarjuna, alibina, et tegelikult tegeleda uue võimu õõnestamisega.

Kokkuvõtvalt saab öelda, et võõraste poolele kuuluvate tegelaskujude puhul leidub omadusi, mis on väliselt sarnased omade poolele kuuluvate tegelaste omadustele. Kuid nende väliste omaduste ilmutamise ajendiks olevad motiivid on võõraste poolele kuuluvate tegelaste puhul valed ja taunitavad.

#### **2.2.2.8 Eetiline telg on valitsevaim võõrapärasuse tekitaja**

Vähemalt kolm oma-võõras telge on antud filmis olulised, et määratleda kategooriasse "võõras võõras" kuuluvaid tegelasi. Esiteks perekondlik oma-võõras telg: kes kuulub perekonda ja perekonna lähedaste sõprade ringi ning kes mitte. Teiseks etniline oma-võõras telg: kes kuulub meie keele ja kultuuri kandjate hulka ja kes mitte. Kolmandaks eetiline oma-võõras telg: kes on head tegelased ja kes jagavad heade tegelaste väärtusi ning kes on halvad tegelased. Vaatleme eelmises punktis võõraste hulka liigitatud tegelaste paiknemist neil kolmel teljel.

Saksa ohvitser on "võõras võõras" perekondlikul teljel (lähtudes, professor Miilase ja tema perekonna vaatepunktist); etnilisel teljel võiks pigem liigitada teda kategooriasse "oma võõras", sest ta oskab suhteliselt hästi eesti keelt, kuigi hääldab aktsendiga ning tema käitumine on mitte-eestlaslikult kõrk; eetilisel teljel on tegu "võõras võõras" tüübiga, sest ainult üks omadus (teaduse austamine) on väliselt (kuid mitte siiralt ja tegelikult) sarnane heade tegelastega. Kuigi, ohvitser pole läbinisti halb, sest austus teadlase vastu lõpetab üsna kiiresti läbiotsimise ja jätab ka Miilase perekonnaliikmed puutumata (professori poega peetakse otsitavaks bandiidiks, kuid peale sugulussideme selgumist pääseb ta kinnivõtjate käest vabaks). Samas on saksa ohvitseri isikuga seotud hulk negatiivseid omadusi, mis kindlasti sunnivad teda liigitama kolme telje kokkuvõttes "võõras võõras" kategooriasse. Arvestada tuleb, et eetiline telg on antud filmis valitsevaim võõrapärasuse tekitaja. Ohvitseri kui inimese käitumuslikest negatiivsetest omadustest torkavad tema lühikese ilmumise jooksul silma järgmised: austuse puudumine tsiviilelanike ja nende kodurahu vastu (tungib valjult karjades öösel uksi maha lõhkudes inimeste majadesse läbiotsimisi teostama), süütuse presumptsiooni mitte-arvestamine (süüdistab professorit valetamises ja varjamises enne veel,

kui on mingeid tõendeid), tsiviilelanike hirmutamine ja ähvardamine (ähvardab professorit sunnitööga), üleolev suhtumine teistesse, alluvate jäik käsutamine ja enese võimupositsiooni selge nautimine, arglikkus ja enese varjamise püüe võimu kaotamise korral (ilmub filmi hilisemas käigus nüüd juba jälitatava rollis erariietes vaikselt ja tagasihoidlikult Miilaste aeda ja püüab sealt jälitajate eest kaitset otsida).

Proua Värihein on perekondlikul teljel "võõras omas" (ta on perekonnatuttav ja sagedane külaline Miilaste peres); etnilisel teljel on ta "võõras omas", kuigi ta on etniline eestlane, käitub ta tõusiklikult ja isegi kadakasakslikult; eetilisel teljel on ta ühe tunnuse poolest (hea läbisaamise püüe võimudega) "oma võõras", kuid kõigi muude tunnuste poolest "võõras võõras" (silmakirjalik, lipitseja, varanduse pärast muretseja, hädaldaja, enesekeskne ja lapsik privileegide nõudja, kodumaa kergekäeline hülgaja).

Kõige negatiivsemad ja lõpuks ka kõige võõrapärasemad tegelased on mitte saksa armee sõdurid, vaid etnilised eestlased, kes on töötanud sakslaste poolt Eesti territooriumil loodud koonduslaagris juhtivatel kohtadel. August Miilase vanem poeg Ralf Dietmar (perekonnanimi on tema ema neiupõlvenimi, mis on selgesti saksa päritolu nimi) oli koonduslaagri komandant. August Miilase vennapoeg Richard aga oli samas koonduslaagris arst. Need faktid saavad lõpliku kinnituse filmi finaalis, kui julmad mõrtsukad oma tõelise palge paljastavad ning nad filmis üllana kujutatud nõukogude majori poolt viimasel hetkel arreteeritakse. Selle filmi maailmas kehtival väärtusskaalal hea-halb on kõige halvem mitte avalikult fašistide poolel sõdiv sõdur, vaid tsiviilelanike kallal koletuid tegusi korda saatnud natside kaasajooksikust eestlane.

Ralf ja Richard on moraalselt täielikud koletised. Inimelu on nende jaoks väärtuse kaotanud. Ralf on valmis tapma isegi oma isa, et see tema kuritegusid ei reedaks. Ralf on ka ainuke tegelane filmis, kes suitsetab ning keda me kohtame joobes olekus - väikesed pahed torkavad muidu karskete tegelaste taustal silma ja vihjavad üsna ühemõtteliselt sellele, et nende taga on peidus suuremad pahed. Ralfi erilisest alatusest ja põhimõttelagedusest annab tunnistust see, et ta laseb silmagi pilgutamata maha saksa ohvitseri, kes nõukogude vägede saabudes on erariietesse ümber maskeerunud ja üritab Miilaste majast ajutist varjupaika oma põgenemisteel leida. Kuigi Ralf oli sakslaste kaastööline ei ole tal nende suhtes nähtavasti mingit lojaalsust - seega puudub tal ideoloogiline õigustus oma tegudele, ta tegutseb ainult oma madalamatest tungidest (võimuiha, saamahimu) lähtuvalt. Arsti haridusega Richard on valmis inimesi tapma mürgisüstiga (Antsu süstimise ettevalmistamine peale atentaati), esinedes ise samas justkui hoopis ravitsejana ja heategijana. Lisaks külmaverelisele tapmisele

üritab Ralf seksuaalselt ahistada oma isa noort naist. Meeste seksuaalne vägivald naiste suhtes sõjaliste konfliktide ajal on kindlasti üks jõhkramaid vägivalda liike ning selle omistamine mingile tegelasele filmis paigutab selle tegelase väärtuskaalal kõige halvemasse otsa. Richard, aga eriti Ralf on grimmi abil kujundatud juba oma näo väljanägemisega kurjust ja pahelisust kiirgama. Vaatajale saab tegelaste välimuse, oleku ja sellest moodustuva aura tajumise kaudu üsna filmiloo algusest alates selgeks, millised on positiivsed ja millised negatiivsed tegelased. Eetilisel teljel on Ralf ja Richard seega kõige võõramad võõraste seas. Kuigi samas perekondlikul ja etnilisel teljel on nad "oma omas" tüübi esindajad. See tugev kontrast kahe teljel paigutumise osas muudab nad eriti ohtlikuks ja alatuks, sest nad kasutavad perekonna ja etnilist telge ära oma eetilise võõrapärasuse varjamiseks.

Eraldi saab lisada veel neljanda telje, mis kajastab paigutumist õige ideoloogia/maailmakorra pooldamise ja vale ideoloogia/maailmakorra pooldamise vahel. Samas võib seda vaadata eetilisel teljel paigutumist mõjutava ühe omadusena (kas tegelane pooldab õigeid väärtusi?). Kõnealusel filmis langeb eetiline ja ideoloogiline paigutamine oma-võõras pooluste vahel määra mõttes ühte. Kui tegelane pooldab vale ideoloogiat, siis on ta ka eetilises plaanis võõras, paheline, halb. Kui ta pooldab õiget ideoloogiat, siis ta on ka eetilises plaanis oma, õige, hea, vooruslik. Seda ühtelangemist võib tõlgendada kui retoorilist võtet tõestamiseks, et õige ideoloogia pooldaja olla on inimlik ja vale ideoloogia pooldaja olla on tingimata ebainimlik, toob kaasa inimliku pahelisuse. Nimetatud võtte aitab lihtsa inimliku, kõigile kõlbelist kasvatust saanud vaatajatele tuttava hea-halb skaala kaudu panna paika ideoloogiate paigutumise skaalal hea-halb ning kujundada sümpaatia või antipaatia vastava ideoloogia suhtes.

### **2.2.2.9 Omakasupüüdmatu, eeskujulik ühiskonna parema tuleviku eest võitleja**

Meie-ideaal vajab inimesi, kes teistele eeskujuna andes aitaksid ideaalsema ühiskonna poole liikuda. Ideaalsed inimesed ja nende mõtetes olev meie-ideaal on juba olemas, nende tekkimise kohta ei saa me filmist midagi teada. Nad on kunagi varem tekkinud ning film näitab ainult nende isikliku eeskuju mõju teistele ehk ideede levikut. Inimolemise kohta ütleb see ehk ainult niipalju, et alati on olemas ideaalile lähenevaid inimesi, kes tegutsevad üllalt mingi nende meelest kogukonda edasiviiva (mitte ainult neile isiklikult kasu toova) eesmärgi nimel. Kogukond ootab neilt ennastsalgavust ja tänutäheks tõstab nende sotsiaalset staatust: enne nõukogude võimu saabumist oli Ants valitseva saksa korra poolt kõige põlatum tegelane, nõukogude võimu ajal aga sai temast kõrge sõjaväelise auastmega sõdur, eesrindlik

võitleja.

Meie-ideaal kehtestatakse läbi võitluse, mida juhivad ideaalile lähenevad inimesed (Ants ja Heinast) ning neid abistavad nende eeskujust innustust saanud energilised, ilusad ja kangelaslikud (Lidia ja Karl). Ideaalseks inimeseks saamist on illustreeritud Lidia ja Karli muutumisega. Esiteks olid nad algselt juba heatahtlikud, abivalmid ja julged riskima, et päästa neile tundmatu inimene (Ants) filmi esimeses episoodis. Teiseks vajasisid nad innustavat eeskujut, et liikuda inimese ideaali suunas. Kolmandaks tuli neil vabaneda ja vastu hakata oma isa autoriteedile, mis esindas valet suhtumist ja surus seda neilegi peale. Nad pidid hakkama ise otsustama, loobuma olemast kellegi teise juhitud ja suunatud. Ideaalne inimene on äärmiselt tihedalt ühiskonnaga seotud ja võitleb selle paremaks tegemise poolt. Ainult nii saab ideaalne ühiskond tekkida, kui ideaalile lähenevad inimesed seavad kogukonna parema korralduse enda kitsastest huvidest (kaitsta ennast, oma peret või vara) kõrgemale. Ideaalne kord püsib kõigi ühiskonnagruppide omavahelisel koostööl, mis on suunatud ühise parema tuleviku loomisele.

#### **2.2.2.10 Takistab tunnustuse puudumine, enesesse sulgumine**

Ideaalse mina ja meie suunas liikumist takistavad peamiselt välised tegurid, mis on teisenenud seesmiseks ebakõlaks. Näiteks tunnustuse puudumine, tõrjutus on minevikus halba mõju avaldanud ja mina sisse jäänud, teisenedes sisemiseks umbusklikkuseks (Lillaku ja August Miilase puhul). Meie tasandil takistab ideaalse tasakaalustatud ühiskonna teket passiivselt endasse tõmbuvate gruppide ja aktiivselt ühtsusele vastu töötavate gruppide olemasolu. Ühiskondliku passiivsuse vastu aitab sõbralikkus ja koostöövalmiduse pidev ülesnäitamine aktiivsete gruppide poolt ehk kokkuvõtlikult kaasamine ülesehitavas tööses koos motiveeriva tunnustusega. Kuritegeliku ja vastutõtava grupi puhul tuleb rakendada aga hoopis vastupidist taktikat: isoleerida ühiskonnast ja muuta tegutsemisvõimetuks. Ideaali saavutamiseks on vajalik ideaali suunas liikuda võivate isikute ja gruppide kaasamine ühistegevusse ning ühistegevuseks mittevõimeliste mitte-kaasamine, kõrvaldamine. Mõlemad takistused ja strateegiad saavad viia lõpliku ideaalse tulemuseni. Ideaal on saavutatav. Täielik meele muutmine neutraalsest positsioonist positiivseks ja uut korda pooldavaks on võimalik. Negatiivselt poolelt positiivsele liikumine aga mitte.

#### **2.2.2.11 Võõraste pealispinnal leidub omast, kuid nende sisemuses on kõik võõras**

Võõrastel isikel ja gruppidel võib olla nii mõndagi omadega sarnast. Ja alguses võib see

näiv pealispind ära petta ning panna uskuma nende indiviidide ja gruppide meie hulka kuulumisse. Kuid mingil hetkel nad kindlasti paljastavad oma silmakirjalikkuse ja tegeliku pahelise palge. Seetõttu peab olema valvas kohe algusest peale, kedagi ei tohi lõpuni usaldada, kui on tekkinud väikegi kahtlus tema poolt ülesnäidatavate positiivsete omaduste siiruses.

Perekondlikult, etniliselt oma äratundmisega raskusi ei teki. Kuid nende taga varitseda võiv tegelik (eetiline, ideoloogiline) võõrapärasus on ohtlik. Võõrasteks osutunud isikutel ja gruppidel ei ole üldiselt tagantjäre (peale nende tõelise palge paljastumist) hinnates midagi ihaldusväärset ja jäljendamisväärset. Nende vaimset pahelisust jäljendada ei tasu ning nende materiaalne vara, võimupositsioon on vastumeelsed just nende vaimse rikutuse tõttu. Probleem ei ole mitte oma äratundmine võõras, vaid võõra äratundmine esialgu omana näivas.

#### **2.2.2.12 Anti-ideaali ebainimlikkus suunab ümberkasvamisele**

Grupi tasandi anti-ideaali tunnused on tagasivaadates järgmised: jäigad staatuserinevused, formaalne suhtlemisstiil, vale keele kasutamine, äraspidised võimusuhted, vale ideoloogia austamine, koos püsimine valedel põhjustel (rangus, mis on väljast peale surutud; kaassüülisus samades kuritegudes). Üksikisiku tasandi antiideaali tunnustest tasub esile tuua korduvad: silmakirjalikkus, ülbus, ebaviisakus, kodurahu ja inimelu mitte-austamine, enesekesksus, psüühilise (ähvardamine, hirmutamine) ja füüsilise (tapmine, terrorism) vägivalla kasutamine. Kokkuvõttes saab öelda, et nii grupi kui üksikindiviidi antiideaali tunnuste ühisjooneks on ebahumaansus, elementaarse inimväärkuse mitte-austamine, mõjumine ja koospüsimine läbi valede ja välise surve, mitte sisemise vajaduse ja inimliku läheduse.

Antiideaal on paljuski loodud kõverpeeglina ideaalile ja tema väärus tuleb välja ideaaliga võrreldes, neid süsteemselt koos vaadates: äraspidised võimusuhted Väriheinade peres on äraspidised ainult võrdluses Miilastega; saksa keele võõrapärasus tuleb välja eesti keelega võrreldes jne. Antiideaal paljastab end ideaaliga põrkudes (näiva pinna ja tegeliku põhjuse vastuolu) ja selle kõrval kahvatudes või eriti koletislik välja nähes. Antiideaal on selgesti didaktiline ka filmimaailma siseselt: August Miilas liigub filmi lõpuks ideaali suunas just seetõttu, et ta on ära tundnud antiideaali ebainimlikkuse ja saab aru, et inimlikkuse kaitsmine on võimalik ainult ühiselt koos teiste inimlikkust austavate tegelastega.

Antiideaal pälvib oma hukkamõistu filmis seeläbi, et tema koledus paljastatakse otse teolt

ja tema esindajad aetakse välja meie ruumist (saksa sõjavägi) või isoleeritakse ühiskonnast (Ralf ja Richard), et nad rohkem kahju ei saaks teha. Antiideaali olemasolu on filmi poolt teostatava veenmisakti jaoks tingimata vajalik. Antiideaal peab olema groteskselt eemaletõukav ja võõrastust tekitav, see aitab vaatajale selgemaks teha ideaali voorusi ja paremust. Antiideaal ei ole jätkusuutlik, sest tal puudub ühiskonda üles ehitav positiivne programm, ta jääb antisotsiaalseks, omakasu, hirmu ja vägivalla kaudu töötavaks suhete korrastamise viisiks. Antiideaal põlistaks ja toodaks juurde ebavõrdsust, samas kui ideaal pakub välja võrdset võimalust ühiskondliku korra mõjutamisel vastavalt ühiskondlikus diskussioonis osaleja teadmistele ja panustamisvõimele.

\* \* \*

Film "Elu tsitadellis" demonstreerib ilmekalt, kuidas eesti ühiskonnas kindlal ajaperioodil olemas olnud erinevate staatuse, vaadete ja hoiakutega grupid saavad väärtustatud vastavalt filmi tellinud võimude huvidele ja väärtustele. "Elu tsitadellis" näitab selgesti, et kõik nõukogude-vastane on halb - orientatsioon saksa kultuurile, soov läände põgeneda, soov poliitiliselt neutraalseks jääda, koostöö natsliku režiimiga. Seega eestlase sotsiaalne kujutamine okupatsiooni tingimustes on filtreeritud nõukogude režiimi ühiskondliku struktuuri visiooni poolt - kommunistliku ühiskonnakorralduse ideaal paneb paika selle, milliseid grupe üldse kujutada võib, milliseid peab kujutama (suurema ja paremana, kui nad tegelikkuses olid) ja milliseid väärtusi neile tohib omistada.

### **2.2.3.Film "Inimesed sõdurisinelis" (1968)**

Film "Inimesed sõdurisinelis"(1968) käsitleb Punaarmee koosseisus aastatel 1941-1945 sõdinud eestlaste rahvusliku väeosa moodustamist ja lahinguteed. Film on tehtud Punaarmee Eesti korpuses sõdinud Paul Kuusbergi romaani "Enn Kalmu kaks mina" (1961) järgi. Vaenupoolteks on Kolmas Riik ja Nõukogude Liit. Nendevahelise sõjategevuse üks osa leiab aset Eesti territooriumil. Eestlasi värvatakse nii vabatahtlikena kui sundmobilisatsioonide käigus mõlema suurriigi armeesse. 1941. aasta augustis on Punaarmee sunnitud Eesti alad pealetungivatele sakslastele loovutama. Taanduva Punaarmeelega koos lahkuvad ka Punaarmeesse (Eesti territoriaalkorpus) või toetavatesse üksustesse (hävituspataljonid, kütipolgud) värvatud või vabatahtlikult astunud eestlased. Selle sündmusega algab filmis "Inimesed sõdurisinelis" jutustatav lugu. Enamus neist meestest saadetakse tööpataljoni - Siberisse metsatöödele. Neid ei usaldata lahingutegevuses enam, kuna võimud kardavad nende üleminekut sakslaste poolele. 1941. aasta lõpus võimude hoiak muutub ning 1942.aasta

alguses hakatakse Punaarmee koosseisus moodustama Eesti korpust. Eesti mehed tuuakse metsatöödelt ära ja neid hakatakse sõjaliselt välja õpetama. Film vaatleb Eesti korpuse ühe jao meeste elu (7.roodu 1.rühma 3.jagu) väljaõppe ja lahingutee käigus.

### **2.2.3.1. Usaldamatuse maailmast ühtse tööliste ühiskonna suunas**

Filmi aluseks oleva ühiskondliku ideaali omadused on alguses raskesti tuvastatavad, kuigi lõpptulemusena on ideaaliks ikka võimalikult suur üksmeel ja koos ühise eesmärgi nimel tegutsemine. Film algab aga otse vastupidisest seisundist. Filmi proloog ja algus viitavad sõjaolude poolsele ühiskonda segipaiskavale mõjule. Inimesed paisatakse välja oma tavaelust, oma kodudest ja isegi kodumaalt tuleb lahkuda. Teiseks oluliseks ühtsuse poole viivat lugu käivitavaks ühiskondlikku tasakaalutuse ja lõhestatuse märgiks on eestlaste mitte-usaldamine NL valitsuse poolt - filmi alguses ei ole NL ühiskond ühtne, sest etnilise tunnuse alusel tehakse vahet neil ühiskonna gruppidel, keda usaldatakse, ja neil, keda ei usaldata<sup>2</sup>. Eestlasi ei usaldata ja neid koheldakse ka vastavalt - saadetakse rinde eest ära tööpataljoni, mis on kaugel tagalas ja tähendab sisuliselt rasket sunnitööd väga halbades olmetingimustes.

Millised sotsiaalsed tunnused on omased neile, kes kuuluvad omade hulka? Milliste sooliste, ealiste, staatuse tunnustega Eesti ühiskonna esindajad on valitud filmi tegelaste hulka? Enamus tegelasi on sõjaväe moodustamise põhimõtteid arvestades loomulikult mehed. Meeste vanuseid saab ainult aimata näitlejate välimusest tuletatava ea järgi: alates varastest kahekümnendatest kuni umbes viiekümne aastasteni. Ea tunnuse osas on peategelaste grupp üsnagi hästi esindamas kogu ühiskonna eagruppide kogumit. Ainus individualiseeritud naistegelane (Kirsti Sarapik) on noor kahekümnendates, vallaline naine. Tema amet filmi käigus ei selgu, kuid ta tegutseb sõjaväeosasid toetavate (sanitaar-, meditsiiniliste) üksuste juures. Inimeste staatuse ühiskonnas määrab nii kodanlikus kui sotsialistlikus süsteemis paljuski ära tema ametiala - see millega ta endale leiba teenib. Meeste rahuaegsed ametialad on erinevad, kuid nende seas on kõik lihtsad tööinimesed: treial Tääger, vahetult sõja alguses endisest sulasest väiketalunikuks saanud Veski, kontoriametnik Raudnask jms. Üks peategelastest, Enn Kalm, on just keskkooli lõpetanud ja seega temal veel oma ametiala pole, kuid isa on tal lihtne raudteetöölaine (mitte jaamaülem, vaid liinimees). Oma sotsiaalselt staatusest kuuluvad rühma liikmed seega tööliklassi hulka. Nõukogude ajale iseloomulikult on ideaalne ühiskond rajatud tööinimese ümber ning see peegeldub ka filmi tegelaste tuumiku

<sup>2</sup> "Tööpataljonidesse suunati eelkõige usaldust mitteväärivaid ja muudel põhjustel (sotsiaalsel, moraalsel jt.) rindele mittesobivaid: eestlasi, lätlast, leedulast, soomlast, karjalast, ungart, poolakaid, sakslasi, moldaavlast, ukrainlast, tatarlast, Kesk-Aasia rahvast jt. Aga oli ka venelast, nii kulakuteks arvatuid kui kriminaalse minevikuga mehi." (Usai 1993: 5)

sotsiaalses staatuses. Ideaalne ühiskond peab olema võimalikult egalitaarne - tegelaste vahel ei ole staatusvahesid märgata. Keskseks ideaalset ühiskonda moodustavaks väärtuseks ja praktikaks on (ülesehitav) töö, mida tehakse kollektiivselt ja ühisele helgemale tulevikule pühendujale omase entusiasmi ja vankumatu kindlusega.

Solidaarsus, kamraadlikkus ja meelekindlus on väärtustatud omadused. Kuigi sõjavägi oma olemuse tõttu eeldab hierarhiat, siis antud filmis on see realiseeritud nii, et tegemist on pigem tööjaotusega ja erinevate ülesannete täitmine filmis ei tekita inimlikul pinnal suhtlusraskusi, pingeid, mis tekiksid staatuse erinevusest, sellest, et keegi peab ennast teistest paremaks. Komandör Mänd suhtub oma üksuse meestesse inimlikult ja hoolivalt, minnes neile vajadusel laskepesadesse appi tulistama jms. Enese teistest paremaks pidamist pigem naeruvääristatakse - esimese tasandi komandör Simuli, kes enda ja sõdurite vahele selge piiri tõmbab, käitumise mõistab Mänd selgelt hukka. Simuli olemusele annab otsustava hinnangu esimene lahing - ta ei kannata tekkinud vaimset pinget välja ja viiakse rindelt ära ravile.

### **2.2.3.2. Marginaliseerimisest tulenev solvumine**

Ühiskondliku meie-ideaali poole püüdlemisele on filmis mitmeid takistusi. Esiteks muidugi tööpataljoni saadetud eestlaste solvumine, et neid ei usaldatud ja kahtlustati võimalikus reeturlikkuses. See solvumine väljendub Enn Kalmu algselt väga tõrjuvas hoiakus ja distsipliinile allumatuses, kui eestlaste väeosa hakatakse välja õpetama. NL valitsuse seisukohast olid 1941 aasta sügisel NL-i põgenenud eestlased omade sekka sattunud võõras element, keda ei tohtinud lubada kõige vastutusrikkamaid ühiskondlikke ülesandeid täitma ning keda tuli perifeeriasse saata ja seeläbi marginaliseerida, et nad võimalikult vähe kahju saaks teha. Filmi loo käigus saavad võõrastest omad ja mitte lihtsalt omad, vaid eeskujulikud omad.

Teiseks, marginaliseerimisest tuleneva solvumisega sai tuge ka osade eestlaste hinges näriv kahtlus, kuidas ennast käimasoleva suurvõimude konflikti suhtes paika panna. Kelle poole hoida? Kas üldse peaks sõdima ja mille nimel ikkagi sõdida? Kuidas põhjendada endale valikut sõdida?

Kolmandaks takistavaks asjaoluks on liigne pragmaatilisus (ehk vähene idealistlikkus), paindlikkus, mida üks tegelastest (Reinop) peab tähtsamaks kui lojaalsust ühele ideoloogiale. Antud filmi kontekstis viib Reinopi tõdemus, et "inimene on olukordade produkt" selleni, et inimene hülgab vastutuse (aateliseks) inimeseks olemise eest ja muutub omast võõraks vastavalt olukorrale. Teine poolt vahetanud tegelane, kellest ainult jutu kaudu teada saame, on

Tisleri naine, kes hakkas saksa okupatsiooni ajal elama "saksa veltveeblika".

### **2.2.3.3. Oma maa ja omad inimesed võõraste võimu all**

Vaenlane on okupeerinud eestlaste maa - palju omasid on jäänud võõraste võimu alla. Maa ja rahvuskaaslaste eest võitlus käibki. Vaenlasel, keda esindab Kolmanda riigi armee, ei paista filmis olevat ühtegi omadust, mida tuleks kollektiivsel tasandil neilt õppida. Nad ei ole mingis aspektis paremad või jäljendamisväärsed. Samas on vaenlase üksuste ridades teenimas päris arvestatav hulk etnilisi eestlasi, kes rahvuse poolest justkui omad, kuid kuuluvad võõra kollektiivse ühenduse koosseisu - tegu on ideoloogiliselt "oma võõras" tüüpi elemendiga.

### **2.2.3.4. Reeturlikkusele ahvatlemine, sõdimine vahendeid valimata ja sundides**

Milline on meie ühiskonna vastand, anti-ideaal? Kolmanda riigi ühiskondlikest ideaalidest film kuigipalju aimu ei anna. Kodanlikku korda ja selle pahesid samuti otseselt ei nimetata ja ei kritiseerita. "Võõras võõras" on kindlasti vastase armee poolt kasutatav alatu taktika selles osas, et Velikije Luki rindejoonel püütakse eestlasi saksa poolele üle meelitada. Samaväärset reeturlikkusele ahvatlemist Punaarmee endale ei luba. Võõraid omadeks muundada ei taheta, omadel ja võõrastel tehakse selget vahet. Ebainimlik ja vahendeid valimata püüdlemine oma ahnusest tuleva eesmärgi poole on vaenlase agressiivsusele omane, kuid see tuleb välja pigem kaude: viited Leningradi piiramise ja meeletu pommitamise tulemusena linna tsiviilelanikele tekitatud ränkadele elutingimustele, Eesti naistega kokku-elamine, Eesti teismeliste värbamine lennuväe abiteenistusse.

Peale Emajõe lahingut vangi võetud saksa mundris sõdurid näevad väga alandlikud ja löödud välja, kõssitavad aia ääres. Hirm ja tühjus peegeldub nende nägudelt. Saksa armeed kohta võib vangidega seotud episoodist järeldada kahte asja: see kollektiivne moodustis on kokku pandud paljuski sunniviisiliselt (Punaarmee laste dialoog eestlastest vangidega: Tääger: "Mis kuradi pärast te endale need saksa kaltsud selga tõmbasite?" - "Mobiliseeriti" - "Kuhu Sa hing va võimu eest ikka jooksed".) ja sellest tulenevalt on kokkukuuluvust vähe (nt vangide ritta astuv eestlasest saksa armee sõdur (kuigi tema liitus armeega vabatahtlikult) virutab enda kõrval seisvale ja midagi kompulsiiivselt pobisevale prillidega sakslasele vastu vahtimist nii, et viimane pikali kukub). Sunniviisiliselt moodustatud ja vähese kokkukuuluvustundega kollektiiv (saksa armee) vastandub entusiasmile ja õiglustundele rajatud kollektiivile, mis on solidaarne ja töötab ühise eesmärgi nimel.

### **2.2.3.5. Tugev ja eeskuju andev, kuid samas hooliv ja mõistev**

Üksikisiku ideaalsete omaduste komplekti esitamiseks on kõige tõhusam kirjeldada neid tegelasi, kes on filmis läbivalt positiivsed ja kahtlejatele eeskuju andvad. Tegelaskujude iseloomuomadustest ja eetilistest palgest väga palju otseallikast (nt tegelase mõtteid ja põhimõtteid vms edasi andev dialoog või siis sisemonoloog läbi kaadritaguse hääle) teada ei saa, sest põhitegelaste rühma ühelgi liikmel pole piisavalt ekraaniaega enda avamiseks. Neid omadusi tuleb tuletada peamiselt käitumisest, repliikidest ja üldisest olekust tekkiva mulje alusel. Käitumise põhjal saab rühmast enam eristuvate tegelaste puhul rääkida järgmistest omadustest.

Politrük Mänd, reamees Tääger, toetava üksuse liige Kirsti Sarapik on kommunismi veendunud pooldajad ja ei kahtle hetkekski, et on valinud õige poole. Tääger on jõuline, väga resolootse kõnepruugiga ja paneb teisi, sh ohvitseri pidevalt paika (taaskord märk juhtide ja alluvate egalitaarsusest inimliku suhtlemise tasandil). Tääger on rühmas üks eakamaid sõdureid, autoriteetne ja korda loov terve mõistuse hääle filmis. Tal ei ole nõrkusi, kuigi karmi kesta all on ta vägagi hooliv ja tundlik (kaitseb Kalmu, muretseb oma kuulipilduja-abilise pärast), ei väljenda ta seda nii, et tema heatahtlikkust oleks võimalik (vaenlase poolt) kurjasti ära kasutada.

Vanemleitnant Mänd on rahulik, heatahtlik, leebe, eriarvamusi salliv, oma meeste pärast muret tundev, meeste tundmaõppimist ja järkjärgulist kasvatamist pooldav. Nende isikuomaduste, oleku ja isegi näitlejate (Leonhard Merzin<sup>3</sup>) näo füsiognoomia poolest on ohvitser Mändi tegelaskuju väga sarnane kapteni tegelaskujule (Jaan Tätte) filmis "Nimed marmortahvil".

Kirsti Sarapik ilmub vaataja ette tunduvalt väiksem arv kordi kui Tääger või Mänd, kuid nende väheste etteastete põhjal saab öelda, et tegemist on äärmiselt kindlameelse, kommunismi eest entusiastlikult ja südamega võitleva inimesega, kes tunneb kaasa ja püüab aidata neid, kes ei ole oma kindlat teed leidnud. Just tema ütleb allakäinud Kalmule filmi alguses, et Kalm "on inimene" ja julgustab ennast kokku võtma. Olles loo hilisemas käigus

<sup>3</sup> Leonhard Merzin on eestlastest filmauditooriumi jaoks väga tugevalt seotud ühe rolliga: "Eestlaste südameisse on jäädavalt talletatud Merzini õpetaja Laur Arvo Kruusemendi filmist "Kevade"(1969)"(Haan & Simmo 2005: 77). Selles rollis loodud tegelaskuju isikuomadused ja olemus on niivõrd eredalt siinkirjutaja vaataja-mällu sööbinud, et need mõjutavad ka teiste (kuigi ajaliselt varem) sama näitleja poolt mängitud tegelaste tajumist: "Õpetaja Laur Leonhard Merzini esituses oli oma õpilasi mõistev, hooliv, suunav. Tema mõju oli tagasihoidlikkuses, kõnekas vaikuses ja nõudlikus kohalolekus." Kuigi politruki roll 1968.aastal (st aasta enne "Kevadet") linastunud filmis "Inimesed sõdurisinelis" ei võimaldanud tagasihoidlikkust ja kõnekat vaikust, siis oma sõduritesse suhtus politruk Mänd üsna samamoodi nagu õpetaja Laur oma õpilastesse. Kaks osatäitmist, mis loovad mitmes mõttes väga sarnase tegelaskuju, tugevdavad mõlemale tegelaskuju veenvust just tegelaskujudele ühiste omaduste osas.

omalgatuslikult uurinud Kalmu haavatasaamise lugu annab Kirsti Sarapik Kalmule teada, et Kalmu kopsust leitud kuul oli pärit Punaarmee relvast ehk siis "omade" poolt tulistatud. Nimetatud tegudega aitab ta kahtlustega võitleval Kalmul kahtlused ületada.

Kokkuvõtvalt ideaalne inimene on õigete vaadetega, kindlameelne, õiglane, aus, heatahtlik, hooliv ja teisi samuti õigele teele suunav. Lisaks nimetatud omadustele tuleb ideaalse inimese puhul rõhutada kollektiivi edendavatele ideedele andumist - ideaalsed tegelased võitlevad ja tegutsevad ideedest kannustatuna. Neil ei ole isiklikke materiaalseid ja pragmaatilisi kaalutlusi võitluseks ühiste eesmärkide nimel. Muidu igati positiivne tegelane reamees Veski näiteks erineb ideaalist seetõttu, et esindab pragmaatilist tüüpi: ta soovib natuke maad, et seda harida ja loodab, et nõukogude võimu võidu korral talle seda võimaldatakse.

### **2.2.3.6. Üks kahtleja kasvab ümber, teine saadetakse minema**

Üksikindiviidi ideaalini jõudmist takistavad mitmed asjaolud. Neid on kõige lihtsam illustreerida nende tegelaskujudega, kes kuuluvad küll formaalselt omade hulka, kuid kelles on piisavalt võõrast elementi, mis hoiab neid tegelikult kollektiiviga ühte sulamast. Viktor Raudnask ja Enn Kalm on mõlemad kahtlejad, käskudele mitte-allujad, pidevad küsimuste esitajad - ohvitseride poolt vaadatuna on nad vaenulikult meelestatud element, sest nad õõnestavad oma allumatusega ja kahtluste väljaütlemisega armee distsipliini ja võitlusmoraali.

Kalmu takistab ideaalini jõudmast tema noorus ja kogenematus, trotslik iseloom. Tööpataljoni saatmine on teda hingepõhjani solvanud ja ta on kaotanud usu parema tuleviku võimalikkusesse. Ta ei suuda koheselt andestada ja seetõttu ei ole nõus teda algselt mitte-usaldanud võimuga koostööle asuma. Ta püüab võtta ükskõikset, neutraalset positsiooni, jääda distantse. Filmis toimuv aga ei võimalda talle kõrvalejäämist konfliktist. Enn Kalmu ei saadeta armeest minema, kuigi sellekohane ettepanek liikus staabis. Reinop muudab selle oma tulevase reeturlikke plaane silmas pidades ümber. Saatuse irooniana aga ei tule Kalm tema ülejooksmise plaaniga kaasa ja hoopis hakkab sellest intsidendist peale oma kahtlustest järk-järgult vabanema. Temast saab tegelaskuju, kes kasvab ümber. Loobub oma kahtlustest (Miks eestlasi alguses ei usaldatud? Miks neile relvi ei anta? Kas neid ikka rindele saadetakse? Kas eestlased kunagi tagasi kodumaa pinnale ka lastakse?) ja veendub kindlameelse võitluse vajalikkuses. Ümberkasvamise tõttu on Kalm võtmetähtsusega tegelane, sest ta on propagandistlikus veenmisaktis mõeldud pakkuma skeptilisele vaatajale

võimalust tema eeskujul loobuda oma isiklikest kahtlustest eestlaste Punaarmee koosseisus osalemise asjaolude kohta. Kalm oli loo alguses kindlasti ideoloogiliselt "võõras omas", kuid loo lõpus paigutub ta pigem tüüpi "oma omas". Mõned Kalmu küsimused saavad filmi tegevuse edenedes vastuse (nad saavad relvad, jõuavad rindele ja lõpuks ka Eestisse). Mõned aga jäävadki vastuseta, nt "Miks eestlasi alguses ei usaldatud?" - sellele vastab Mänd küsimusega, mis ei seleta varasemat usaldamatust ("Kas siis rahvale, keda ei usaldata, antakse sõjalist väljaõpet?").

Erinevalt Enn Kalmust on Viktor Raudnask sedavõrd veendunud isemõttele ja haritlane (kommenteerib toimuvat sageli ladinakeelsete sententsidega), et väljaõppe lõppemise järel saadetakse ta armeest ära, nii öelda järele mõtlema ja meelt parandama. Kuigi ta on tegevuslikus plaanis oluliselt koostööaltim kui Kalm, ei varja ta oma kriitilist ja väljanaervat suhtumist, vaid hoopis eksponeerib seda igal võimalusel. Kalm on sõnaaher ja mõjutab teisi oma võõrapärasusega eelkõige läbi käitumusliku eeskuju. Raudnask seevastu avaldab vastupanu verbaalselt ning ületab oma teadmiste ja sõnaosavusega veendunud võitlejaid. Tema suhtumises ei ole trotsi nagu Kalmul, vaid hoopis mäng ja kõige tõsidust tühistav naer. Sõjaväekord kitsamalt ja totalitaarne kord laiemalt on kõige tundlikum just seda tüüpi peenelt lõhkua vastupanu suhtes. Passiivset vastupanu on lihtsam murda pikaajalise veenmise ja harjutamise tulemusena - Kalmu näide. Suhtumist, mis aktiivselt veenmisele vastu töötab ja selle välja naerab, selle tühjust paljastab, on palju raskem muuta.

Hiljem Raudnask küll naaseb teiste hulka, kuid on näha, et ta ei ole muutunud: ta ei hoia endiselt oma küsimusi ja skeptilisust enda teada. Samas ei saa tegevuslikus plaanis talle midagi ette heita - sõdib sama vapralt kui teised. Teisalt, tema surm näib olevat seotud mitte piisavalt otsustava tegutsemisega kriitilisel hetkel: ta hiilib Saaremaal vaenlase ühe kuulipilduja pesa taha, kuid jääb kuulipildurite tulistamisel hetkeks kohmitsema. Just Raudnaski suremise viisi läbi mõistetakse hukka tema elitaarne suhtumine (õigemini tema sisemine vastuolu suhtumise ja tegutsemise vahel), mis otsustaval ja tegutsemist vajaval hetkel teda alt vedas.

#### **2.2.3.7. *Ideaalile omase teesklemine***

Neid tegelasi, kes kuuluvad pigem võõraste kui omade hulka ei ole filmis kuigi palju kujutatud isiksustena. On ainult sakslaste vangide grupp, kes on kujutatud inimeste rühmana ja siis Reinop, kes Velikije Luki all sakslaste poole üle jooksis. Vaenlane ei ole kuigivõrd konkreetsete isikute kujutamise kaudu edasi antud, seetõttu on raske kindlaks teha seda,

millised on vaenlast moodustavate isiksuste isikuomadused ja kas nende omaduste hulgas on ka selliseid iseloomulikke jooni, mis mingis vormis kuuluvad ideaalse mina koosseisu.

Kui otsustada Reinopi isiksuse põhjal, siis mõningad vaated tunduvad tema puhul sümpaatsed ja vaikimisi järgitavad ka ideaalile väga lähedaste tegelaste poolt. Toon mõned näited tema repliikidest ja nende aluseks olevatest võimalikest väärtustest. "Sõjaväes on sõjaväe kord." - vajadus alluda distsipliinile. "Sõdur, kes ei usu selle armee võitu, millesse ta kuulub, ei kõlba sõjaväkke." - usk kollektiivse eesmärgi õigsusse ja saavutamise võimalikkusesse ehk teatav idealismi vorm. Kuna Reinop on silmakirjalik tegelane, siis ei saa tema repliikidest otseselt tuletada tema vaateid ja seetõttu pole päris kindel, kas ta jagab nende repliikide aluseks olevaid väärtusi ka tegelikult sisimas või lihtsalt jäljendab hetkel omade seas populaarseid seisukohti, et mitte tõmmata endale kahtlusi hoopis teistsugustes kavatsustes.

Kui veel sümpaatseid jooni välja tuua, siis on Reinop küllaltki sõnaosav ja enne reetmist viisakalt käituv tegelane. Enn Kalmu suhtub ta hästi, sõbralikult, isegi ülemäära soosivalt. Samas, nagu selgub reetmise stseenis, siis need meeldivad omadused olid omakasupüüdliku reetmise edukamaks (et tõmmata endaga kaasa Enn Kalmu suguseid kahtlejaid) läbiviimiseks teeseldud. Lisaks väliselt näivalt ideaali koosseisu kuuluvate omaduste ilmutamisele peab nende taga olema ka üllas ja omakasupüüdmatu motiiv, vastasel juhul ei ole tegu äratuntavalt "omaga" muidu "võõra" koosseisus.

### **2.2.3.8. Ei ühtegi fašisti, ainult reetur**

Kommunisti kui ideaali anti-ideaaliks on Teist maailmasõda kujutava nõukogude filmi kontekstis tavaliselt fašist. Kuid "Inimesed sõdurisinelis" ei kujuta tegelikult piisava detailsusega ühtegi fašisti. Igatahes ei joonistu välja selget isikuomaduste kogumit, mis oleksid just nimelt fašistile omased. Termin "fašist" ei hakka isegi punaarmeelestest tegelaste repliikides kõrva, pigem viidatakse sakslastele, "fritsudele", "eesti ersatsile", lihtsalt vaenlasele.

Mõned üksikud saksa mundris eestlased, kellel on võimalik repliikide kaudu oma iseloomust ja meelsusest teada anda, ei hakka millegi eriti pahelisega silma. Kindlasti lisab nende käitumisele ja ütlustele oma moonutava värvingu situatsioon, milles nad peavad endast aru andma - vangistatuna aia äärde istuma ja seisma panduna. Pigem on nad lihtsalt muidu arglikud, hirmunud ja eksitatud valeinfoga saksa propaganda poolt ("Ajalehed muust ei pasundanudki kui, et kõik [punaarmeeleste kätte vangi langenud saksa armee sõdurid]

lastakse maha"). Neis puudub julgus, kindlameelsus ja iseseisev mõtlemine. Nad ei julgenud vastu hakata kuritegelikule võimule, kui neid mobiliseeriti. Tisleri lähisugulane, kes liitus vabatahtlikult saksa vägedega, ei ava oma valiku tagamaid, kuid näitab üles vihkamist (vahetult enne kinnivõtmist ütleb ta kuulipilduja taga pikali olles: "Aga ma neile saadanatele nüüd kihutan" samas kui tema abiline näitab üles argust ja teeb ettepaneku põgeneda üle jõe tungiva vaenlase eest), upsakust (nõuab, et Tisler talle esmalt "Tere" ütleks enne, kui ülekuulamisküsimustega pommitama hakkab) ja ebasolidaarsust (virutab vangide ravis tema kõrval seisvale väikesele pobisevale sakslasest kaassõdurile vihaga vastu vahtimist nii, et viimane selili kukub).

Kõige pikemalt saab vaenlase ridadesse kuulujatest ekraaniaega Reinop, kes filmi esimese poole kuulub formaalselt Punaarmee koosseisu. Reinop on filmi väärtussüsteemis anti-ideaali kehastaja. Reinop oli Eesti esimese vabariigi ajal ohvitser (st mitte lihtne töönimene, vaid "juhtiv" töötaja), kuid otsustas vahetult enne sõja algust sellest karjäärist loobuda. Sõja alguses 1940.aastal ta aga mobiliseeriti Punaarmeesse. Tema repliigid "Inimene on olukordade produkt" ja "Igal eestlasel on kaks võimalust: olla seal, kus süda käsib, või seal, kuhu satutakse olukorra sunnil" annavad aimu tema pragmaatilisest hoiakust - ta on paindlik ja kohanduja tüüp. Tema kahtlasest staatusest annab märku tema eristumine klassikuuluvuse alusel ning pahaendeliselt kõlab tema poolt mitmel korral korratud repliik, et "me võime koju jõuda varem, kui arvata oskame" - tema plaan teisele poolele üle minna on juba oluliselt varem küpsemas, mitte soodsa olukorra tekkides sündinud. Kuna tal puuduvad kindlad vankumatud veendumused, siis saab temast just kõige pahelisem tegelane - ülejooksik ehk sisuliselt reetur. Olla ülejooksik on kõige häbiväärsem, sest see tähendab riigi reetmist, lisaks ka oma endistele sõpradele selja pööramist. Antud juhul isegi veel hullemat: Reinop peab vajalikuks Kalmu Velikije Luki all tappa (et ta ei saaks Reinopi reeturlikkust paljastada), kui too keeldub temaga koos sakslaste poole üle minemast. Kusjuures Reinop oli üleminekut plaanitsenud juba varem, sest oli ohvitserina Kalmu kui kahtleja jao koosseisu jätmise poolt seisnud, lootes hiljem Kalmu endaga kaasa teise leeri üle tõmmata.

Filmi finaalis jääb ta oma endiste relvavendade kätte vangi, nüüd juba SS Eesti Leegioni ohvitseri mundris. Teda küsitleb ohvitser Mänd. Reinop püüab ennast välja vabandada valega: SS ohvitseriks hakkamine ei olnud tema vaba valik. Reinop: "Uskuge mind, mul ei olnud teist võimalust, kas mädaneda vangilaagris või astuda saksa armeesse". Mänd: "Teie kannate SS-lase tunnuseid." Reinop: "Kõik eestlased saadeti sunniviisiliselt Eesti Leegioni, mis kuulub SS vägede koosseisu. Ma saan aru, teil on õigus minust kõige halvemini mõelda,

aga kui eestlane eestlasele annab oma ausõna. Ma sain raskesti põrutada ja kui tulin teadvusele, valvas mind saksa automaat." Reinop üritab etnilise solidaarsusele rõhudes endale leebemat kohtlemist lunastada ja end vale poole valikust tulenevast vastutusest vabastada. Kalmu lähenemas nähes üritab ta põgeneda. Selle aktiga paljastab ta järjekordselt oma ebasiiruse (hetk enne põgenemist mängis ta väga koostööaldist ja jutukat vangi). Mänd käsib mitte tulistada, kuid Kalm avab siiski tule ja tapab (kättemaksuks?) põgeneva Reinopi, kes teda Velikije Luki all tappa üritas.

Reinopi tegelaskuju ja teiste saksa mundri kandjate kujutamise alusel on isiku anti-ideaali moodustavad omadused järgmised: enesekesksus (kuni selleni välja, et ollakse valmis tapma omasid iseenda eesmärkide saavutamise nimel), argus, alandlikkus, põhimõtete puudumine, upsakus, silmakirjalikkus, omakasupüüdlikkus, salakavalus.

### **2.2.3.9. Indiviidi kindlameelsus ja grupi solidaarsus**

Meie- ja mina-ideaalil on vaadeldavas filmis üks tähtis ühisjoon: seesmine ühtsus nii "mina" kui "meie" tasandil. Üksikisiku tasandil on võtmetähtsusega omaduseks kindlameelsus, seesmiste kahtluste, erimeelsuste puudumine (või kõrvale heitmine selleks ajaks, kui on vaja otsustavalt tegutseda). Grupi tasandil on tähtis solidaarsus, ühtehoidmine, hoolimata isiksuste (iseloomu ja elukogemuse) erinevustest tingitud erimeelsustest, mis isiksuste vahel ikka ja alati mingites küsimustes tekivad, püsivad ja kaovad. Erimeelsusi peetakse ületatavaks kasvatustöö kaudu, mitte distsipliini formaalselt rangemaks muutmise ja autoriteedi arvamuse võimuga peale surumise kaudu. Erimeelsusi sallitakse kuni selle hetkeni, kui tuleb koos tegutseda ühise eesmärgi nimel ja ühiselt koostöös tegutsemise tulemuslikkusest sõltub otseselt grupi ellujäämine. Need, kes teisiti mõtlemise tõttu arvatavasti ei suudaks tegutseda nii, nagu grupi enamusel tarvis, saadetakse meie hulgast (ajutiselt?) minema - nii saavutatakse vankumatu ühtsus tegevuse tasandil. Seega on kaks peamist üksteist täiendavat viisi, kuidas mina- ja meie-ideaalini jõuda - (ümber)kasvatamine ja erinevuste väljasulgumine.

Filmi "Inimesed sõdurisinelis" kui kunstiteose universaalse tasandi keskseimaks mõisteks on "inimene", täpsemalt inimeseks saamine, olemine, jäämine. Juba filmi pealkirjas on inimene tähtsal, esimesel kohal: "Inimesed sõdurisinelis". Lähtematerjaliks olnud romaani puhul oli "Inimesed sõdurisinelis" alapealkiri (esitatud sulgudes ja väiksemas kirjas ainult tiitellehel), kuid filmi kontseptualiseerimisel muutus filmiloojate jaoks tähtsamaks just alapealkiri. Nimetatud muutuse juures võib täheldada järgmisi olulisi nihkeid kunstiteose

maailma romaani variandist filmimaailmaks teisendamisel. Esiteks, romaanil on selgelt üks peategelane - Enn Kalm - ja enamus sündmusi on kirjeldatud tema vaatepunktist, osalt ka läbi tema teadvuse (kuigi jutustaja kirjeldab nii Kalmu sees kui ümber toimuvat kolmandas isikus). Sellest tulenevalt on loogiline, et romaani pealkiri on "Enn Kalmu kaks mina" ning alapealkiri "Inimesed sõdurisinelis" kuivõrd teised sõdurid pälvivad oluliselt vähem tähelepanu ja saavad oma mina(de)st lugejale palju vähem teada anda. Filmis aga on Kalm küll kõige enam ekraaniaega saav tegelane, kuid vahe teistega pole sedavõrd suur nagu romaanis. Filmis on tegu pigem grupi kujutamisega, sellest siis ka "inimesed" mitmuses. Pealegi ei saa filmi vaataja midagi teada Enn Kalmu kahest minast, kes romaanis kahe erineva ja üksteise suhtes vaenulikult meelestatud häälena Kalmu hinges toimuvaid heitlusi ja kahtlusi edasi annavad.

Teiseks, filmi pealkirjaks saanud "Inimesed sõdurisinelis" sisaldab ja pealkirjana rõhutab pinget sõnapaari kahe poole vahel (sõdurisinel takistab inimesel olemast inimene, kohustab teda olema eelkõige sõdur, tahab talle ümber panna mingi kesta, väliselt ümber vormida) ja annab siiski eelistuse inimesele, viitab sellele, et ka sõdurisineli sees ollakse tegelikult ikka inimene. Või viitab eetilisele ideaalile, et tuleb olla eelkõige inimene, ka selle kiuste, kui sind on sõdurisinelisse pandud. Film pealkirja ei saaks mõtteliselt laiendada nii: "Erinevad inimesed sõdurisinelis". Erinevused ei ole lõppkokkuvõttes olulised, surmaga silmitsi seistes on kõik "inimesed", ilma eripära väljatoova lisandita või täpsemalt lisandiga "nagu meie kõik" ehk siis samasugused. Isegi sõdurite grupist algselt erimeelsuse pärast ärasaadetud Viktor Raudnask määratletakse pärast surma rindel ümber: "Ta oli samasugune inimene nagu me kõik".

Ideaalne maailm on seega filmis harmooniline, ilma sisemiste vastuoludeta ja vaenlaseta, kes oleks tungimas meie maailma. Film lõpuks saavatakse ideaalile lähenev olukord: vaenlane on meie ruumist välja aetud, taganemas ning tema lõplik hävitamine on ainult aja küsimus (sõdurite kõnelused peatsest Berliini jõudmisest loo lõpus). Sisemised vastuolud on samuti ületatud, rühm võitleb ühtselt ja vankumatult, sisemisse harmooniasse kõige suurema mõra löönud Reinop on saanud oma teenitud palga. Ideaalse ühiskonna loovad ideaalile lähedal olevad inimesed, kes aitavad teistel inimestel inimesteks saada, ideaali poole liikuda. Inimene saab ideaalne olla ainult ühiskonna kontekstis, sest ainult siis saab avalduda tema kõige inimlikum pale: omakasupüüdmatu teiste aitamine, omakasu allutamine ühise heaolu saavutamise eesmärgi teenistusse.

### **2.2.3.10. Seesmise vastuolu ja välise vastasseisu kuhjumine**

Nii mina- kui meie-ideaali poole liikumist takistab eelkõige seesmise vastuolu ja välise vastasseisu teatud kombinatsioon. Kalmu takistab grupiga algselt ühte sulamast tööpataljonis kogetud alanduse peale solvumine, mis paisub tema trotslikust iseloomust ja nooruslikust keevalisusest tulenevalt ükskõiksuseks ja põlguseks. Kuigi ka Tääger oli tööpataljonis samades tingimustes Kalmuga, on tema juba veendunud kommunistliku võitluse pooldaja ja seetõttu tema alustab võimaluse tekkides kohe koostööd rühmaga vaenlase vastu võitlemise ettevalmistamisel. Teatud välised mõjurid põhjustavad ühe isiksuse see lõhe, teise sees mitte.

Grupi tasandil toimub sama - väline surve, vaenlase, võõra sissetung ühelt poolt lõhub rünnaku alla sattunud grupi ühtsust, rõhutab eksisteerivaid erinevusi väiksemate alamgruppide vahel. Lääne orientatsiooniga eestlased tõlgendasid sakslaste sissetungi Eestisse teisiti kui vasakpoolsema maailmavaatega eestlased, kellele olid sümpaatsed venelaste poolt omaks võetud ideoloogia ühiskondliku võrdsuse ideed. Sotsialistlikult meelestatud eestlased suhtusid Lääne orientatsiooniga eestlastesse kui võõrastesse omadesse ("olgu pesueht frits või eesti ersats, kes mind üle jõe minemast takistab, on minu vaenlane").

Kahe võitleva suurrahva ideoloogiate ja armeede vahel jaotunud eestlaste vahelise lõhe saab filmis "Inimesed sõdurisinelis" ära siluda vaid nii, et õige ideoloogia võidab ja valel poolel sõdinud nõustuvad õigel poolel sõdinate abil loodud maailmakorraga. Vaadeldavast filmist jääb mulje, et sõjalise konflikti puhul saab pingest lõplikult üle ainult nii, et üks pool jõuga hõlmab teise poole reaalse ruumi, kehtestab seal oma korra ja lõhub seeläbi nii füüsilise kui semiootilise vastupanu.

Teiselt poolt, ühele vaenupoolele sattunud isiksuste vahelisi ja isiksuste sisemisi vastuolusid võib vastandumine teisele grupile just kahandada aidata. Tegutsemise tasandil tuleb leida üksmeel ja kooskõla. See annab grupi tegevusele kindla eesmärgi ning ühtlasi allutab samale sihile ka isiksused. Tegutsemise suuna selgus, teiste samasugune käitumine toetab kokkukuuluvuse teket ja seesmiste kahtluste kahanemist.

Kokkuvõtvalt, gruppidesse jaotumine nii tekitab vastolusid, kahtlusi kuuluvuse ja oma isiklike tegude õigsuse suhtes, kui ka aitab neid siluda. Isiksuse ja grupi tasandi harmoonilise ideaali suunas liigutakse järk-järgult, kasvades, harjudes, võõrast välja tõrjudes nii enda hingest, kui omade grupi eluruumist. Ideaalile kõige lähemale jõutakse siis, kui võõras on oma ruumist välja tõrjutud. See tee on pikk ja raske, kuid lõpuks saabub tasakaal, nagu sedastavad filmis korduva muusikalise juhtmotiivi laulusõnad: "...nii pikk, nii pikk on võitlejal tee raske kodu poole minna, kuid ta jõuab, ta jõuab..." Ideaalne on liikumine

paremuse suunas siis, kui selle käigus saadakse ja jäädakse "inimeseks". Kusjuures hingeliste vastuolude ületamine ongi tähtis osa "inimeseks" saamise protsessist.

### **2.2.3.11. Kõik peale keele ja territooriumi on võõras**

Võõrastes võib olla midagi oma, nt nad omandavad territooriumi, mida hetkel väljatõrjutud grupp on varem pidanud enda koduks, st oma ruumiks. See on üks tavapärasemaid "oma võõras" tüübi ilmnemisi sõjafilmis - kodumaa on "oma", mis on sattunud võõrasse mõjusfääri. Kuigi võõraste hulka kuuluja võib väliselt ilmutada samasuguseid omadusi omadega (sõbralikkus, abivalmidus, heatahtlikkus), siis tema puhul pole need antud filmis autentsed, vaid on teeseldud, omakasu teenistuses ja seega ebatõelised. Autentselt ihaldusväärseid või lihtsalt omadega äratuntavalt sarnaseid omadusi filmis vaenlase ridadesse kuulujatel peaaegu pole. Välja arvatud see, et nad on eestlased, kõnelevad sama keelt. Inimlikus eetilises plaanis pole neis midagi oma.

Oma äratundmist võõras see film ei õpeta. Samuti ei aita leida vaenlasest jäljendamisväärset või seda ühist, mis meilegi omane. Filmist jääb mulje, et vaenlased pole inimesed sellele filmile eriomases tähenduses. Neile ei kehti samad eetilised nõuded: nt kohustus püüelda ideaali poole. Nad jäävad selleks, kes nad on. Nad tegutsevad vale eesmärgi nimel, valedel ajenditel. Nad ei arene, ei kasva ümber.

### **2.2.3.12. Ühtsuse puudumine, eituse**

Kui püüda üldistada, millised on anti-ideaalile ühised tunnused nii mina- kui meie-tasandil, siis tuleb muidugi esile põhimõtete puudumine, millega käib kaasas ühtsuse puudumine. Määratlesin anti-ideaali omadusi läbi eituse (st puudumise) mitte juhuslikult. Antud juhul ei ole anti-ideaalil omadusi, mis oleksid iseseisvad ja ei omaks vastandlikku paarilist ideaali moodustavate omaduste seas. Võõral pole iseseisvat olemist, eraldi meie "võõrastavast" vaatepunktist. Tegelikult ei saagi olla. Saab olla ainult mõni teine vaatepunkt, mille jaoks praegune vastane ei ole võõras. Sakslaste ühiskondliku ideoloogia põhialuseid lihtsalt ei esitata, jääb mulje, et tegu on ilma mingi ideoloogilise põhjendusega agressiooniga, ainult ahnusest tõukuva vallutusega. Meie-tasandi anti-ideaali põhimõtted vaikitakse maha.

Ühtsuse puudumine on peamine, mis esile tuleb: juhid põgenevad juba ammu enne kui alluvad üksused oma positsioonid käest annavad. Puudub vertikaalne solidaarsus, hierarhiast tekkivad vahed tingivad ka erineva käitumise ja eelised hierarhias kõrgemal olijatele. Isiksuse tasandil tingib seesmise ühtsuse puudumine ja eetiline põhimõttelagedus silmakirjalikkuse (mõtled ühtmoodi, käitumisega näitad, et mõtled hoopis teistmoodi - kahetisus, ühtsuse

vastand), ebaaususe, omakasupüüdlikkuse - Lääne kultuuris universaalselt halvaks peetavate omaduste vohamise. Puudub süsteem ja kord, madalad tungid võimutsevad: vihkamine, agressiivsus, enesealahoidmine mistahes vahenditega, väarikust hüljates.

Hukkamõistu pälvib anti-ideaal filmis isiklikul tasandil läbi õiglase kättemaksu, mis on sooritatud järjekordselt paheliselt teolt tabamise hetkel. Kalmu lähenemine Reinopile just hetkel, kui viimane püüab end välja valetada, katkestab valetamise, sest vale teise armeesse sattumise kohta on koheselt diskrediteeritud, kui Reinopi ülejooksmise tunnistaja Kalm kõnelusse peaks sekkuma. Lisaks valetamisele sooritab Reinop väljapääsmatus olukorras olles järjekordse läbimõtlema teo: püüab ülekuulajate käest põgeneda. Kalmu automaadivalang peatab ta, kuigi (liigselt) leebe komandör Mänd käsib põgeneja pihta mitte tulistada. Filmitegijad on püüdnud läbi selle episoodi loomise (romaanis seda pole) ilmselt kõige lihtsamal viisil rõhutada reeturi palka.

Kollektiivsel tasandil saab anti-ideaal hukkamõistu osaliseks läbi sõjalise kaotuse ja anastatud ruumist välja tõrjumise. Anti-ideaali esindajate hulka kuulunud etnilised eestlased aga saavad palgaks vangilangemise alanduse. Anti-ideaal on hoiatav negatiivne eeskuju, mille suunas liikumist selgesti taunitakse. Kuid anti-ideaali olemasolu iseenesest ei pane inimesi selle suunas liikuma. Midagi peab inimeses endas valesti olema. Kui ta ei ole sisemiselt õige inimene, siis võib ta selle suunas kalduda. Anti-ideaalist enamgi taunitakse sisemist ebakindlust, mis viib inimlikkuse kaotamiseni, reeturlikkuse, teeb võimalikuks anti-ideaali poole liikumise.

\* \* \*

"Inimesed sõdurisinelis" kujutab küll inimeste gruppi, kuid grupile omistatakse vähe omadusi, inimgruppe seatakse omaduste alusel vastakuti vähe. Pigem tegeletakse üksikinimesega, tema eetilise palgega. Grupp on inimese eetilise avaldumise kontekst: kuidas ta suhtub endasse ja teistesse? Mis on talle tema enda arvates suhetes teistega lubatud ja mis keelatud? Võõras tungib omasse mitte valesse gruppi kuulumise kaudu, vaid pigem isiksuse seesmise rikutuse kaudu. Vale grupi valimise võimalus ainult laseb sellel rikutusel esile tulla.

#### **2.2.4.Film "Nimed marmortahvil" (2002)**

Originaalstsenaariumi alusel vändatud "Noortest kotkastest" hoopis erineva pildi Vabadussõjast kui ajaloosündmusest maalib vaatajatele taasiseseisvunud Eesti tingimustes toodetud mängufilm "Nimed marmortahvil" (2002), mille stsenaarium valmis koolipoistest

sõdurite sõjateest jutustava samanimelise A.Kivikase romaani (1936) põhjal. Peategelaste suhe sõjalisse konflikti on varjundirikkam võrreldes "Noortes kotkastes" kujutatud kõiki eestlastest peategelasi vallanud ägeda vaimustusega.

#### **2.2.4.1. Unustada klassierinevus rahvuse vabaduse nimel**

Filmi läbiv keskne vastandus on punase (kommunistliku korra ja sotsiaalse võrdsuse ideoloogia pooldajate) ning valge (kodanliku demokraatliku korra pooldajate) leeri vastasseis. Film on jutustatud valge leeri vaatepunktist ning valgete poole ühiskonna ideaalid on seetõttu positiivselt väärtustatud meie-ideaali positsioonis. Ideaalne grupp on sõja tingimustes ühtne (Käsper: "Olgu ta missugune tahes, aga meil on üks Eesti."), liikmed toetavad üksteist ja omavahelisi konflikte püütakse vältida. Kogukonda koos hoidev alus on ühine keel ja kultuur, soov saavutada riiklik iseseisvus ja sõltumatult võõrastest rahvastest korraldada oma elu oma maal. Meie-ideaali ellu kutsuvaks väärtuseks on vabadus, iseseisvus. Juba sõjale antud nimetus „Vabadussõda“ tõstab kilbile selle väärtuse, mille nimel sõditi. Sõjaväelisest korrast tulenev hierarhia liikmete vahel on olemas, kuid see ei domineeri inimliku sõpruse, heatahtlikkuse ja paindliku ülesannete jagamise üle. Kapten võtab öövalve kohustuse ise üle, kui rühmaülem Käsper kuulipilduja taha väsimusest magama jääb. Pataljoniülem „autasustab“ poisse („Eesti Vabariigi nimel avaldan teile tänu mehisuse ja ennastsalgavuse eest!“), kuigi tal neile õigeid medaleid anda pole. Ta avaldab lihtsalt ja inimlikult oma tänu nende vaprust eest, ilma suure ja uhke sõjalise tseremooniata („Aitäh, poisid!“). Valgete poole juhte iseloomustab kasinus, napolisõnalisus ja teatav reserveeritud sõbralikkus, soojus, mure oma alluvate elu pärast. Nad tahavad koolipoisid võimalikult ruttu tagasi kooli saata, mitte hoida neid ohtlikul rindel kauem kui tingimata hädavajalik.

Meie-ideaali moodustavad eri vanuserühmade esindajad (koolipoisid, täisealised mehed, koolitüdruk), kes töötavad ühistest väärtusest ajendatult üheskoos. Meeste ja naiste rollid on üsna täpselt paigas. Mehed sõdivad, naised on abistavad ja toetavad. Koolitüdruk Marta on meditsiiniõde soomusrongis. Kohalikud elanikud, kes mõisa vallutanud Eesti vägesid vaimustunult tänavad, on enamasti naised ja lapsed. Naised kostitavad eestlastest rahvaväelasi mõisas söökide ja jookidega. Hiljem toimub ka tantsuõhtu. Naistel paistab olevat meeste vaprust innustav ja toetav roll: vapralt võidelnud mehed saavad autasuks kohalike ilusate naiste tänu, naeratuse ja võimaluse nendega tantsida. Kohalikud elanikud paistavad kõik pooldavat Eesti iseseisvust, mille eest võitleb rahvavägi. Ideaalne ühiskond on võimalikult ühtne, kui olukord seda nõuab. Rollid erinevate gruppide (mehed, naised, noored,

vanad) vahel on ära jagatud, kuid võimalikud on ka ümberpaiknemised ja ebatraditsiooniliste rollide võtmine, kui olukord seda nõuab. Koolipoisid ei kuulu tegelikult mobilisatsiooni alla, kuid nende patriotism ei luba neil jääda kõrvale, kui ühiskonna suurim unistus — vabadus — on ohus. Kapten käitub vajadusel lihtsõdurina. Marta asub käsikählusesse teda vahistanud miilitsaülemaga, et aidata teda päästma tulnud Ahasel miilitsaülemast jagu saada. Kokkuvõtvalt, meie-ideaal on traditsiooniliste ühiskondlike rollidega, mille piire aga ajutiselt ületatakse, kui (ühiskonna või indiviidi) enesealalhoiuinstinkt ja kõrgeim väärtus (st vabadus) seda nõuavad.

#### **2.2.4.2. Lõhed ideoloogilistest erimeelsustest, ohuolukorra pingetest, hirmust, kahtlustest**

Eestlastest koolipoiste vahel on olemas maailmavaatelised erinevused, mis peegeldavad ka üldisemalt kogu ühiskonna gruppide erinevaid hoiakuid: innukas ja jõuline rahvuslus (Käsper, Tääker), kohusetundlik rahvuslus (Martinson, Mugur, Miljan), patsifism (Kohlapuu), sotsialismi sümpaatia (Ahas, Ahase vend Ants), sotsialismi veendunud pooldamine ja kodanlik-rahvusliku korra vihkamine (Käämer, miilitsaülem). Maailmavaatelistest erinevustest lähtuvalt valitakse erinevaid pooli, kelle eest võidelda. Eestlastest tegelaste erinevad maailmavaated on seotud nende erineva ühiskondliku staatusega, kuigi filmis pole see piisavalt hästi välja toodud - kõik poisid on samasuguses koolivormis ja nende sotsiaalsed taustad ei ole kuigi hästi tuvastatavad. Vaesemad ja töölisklassi kuuluvad poisid kalduvad pooldama nõukogude võimu poolt propageeritavat sotsiaalse võrdsuse ideoloogiat (Käämer raputab Käsperiga võitlema mitte-tulemise märgiks pead. Käsper küsib põhjust: „Miks?“ Käämer: „Et miks ma ei taha rikaste eest surra?“ Käsper: „Eesti eest!“ Käämer: „Millise Eesti? Sinu Eesti või minu Eesti?“). "Teise Eesti" teema ehk heaolu tasemete järgi lõhestunud ühiskonna problemaatika on aktuaalne tänases Eestis ning sellele viitamine poiste vahelises dialoogis tekitab praeguses Eesti auditooriumis äratundmismomendi. Esimene meie ideaali saavutamist takistav asjaolu on seega ideoloogilised erimeelsused ühiskonda moostavate gruppide vahel, millest otseselt üle ei saadagi — lahenduseks on jagunemine erinevatesse võitlevatesse leeridesse (st kodusõja aspekt Vabadussõjas).

Teiseks takistuseks on sõjaoludest tulenev ülereageerimine ja närvilisus, mis tekitab omakorda sisekonflikte ja vähendab 2. rühma poiste solidaarsust. Seda raskust peegeldab kõige paremini esimesest lahingust põgenemise episood, kus rühma juht jäetakse üksinda lahingusse ja ta pärast seda "reetmist" oma rühma liikmete peale karjub, mida nood omakorda

pahaks panevad kui liigset enese teistest paremaks pidamist (Martinson: „Me kõik oleme ühesugused.“ Käsper: „Mina ei ole niisugune nagu teie!“). Sellest takistusest saadakse üle, sest taganeva vaenlase eest ärajooksnute häbitunne ei luba sellel korduda (Ahas: "Ennem suren, aga enam ma ei jookse.") ja Käsper vabandab teiste ees oma paremuse rõhutamise pärast.

Kahtlused sõjalises konfliktis osalemisel ja poole valimisel tulevad esile, kuigi mitte sellise tugevuse ja detailsusega nagu stsenaariumi aluseks olnud romaanis. Film algab võõra võimu vastast akti ja vabaduse janu kujutava episoodiga - poisid asendavad saksa okupatsiooni tähistava lipu Eesti rahvuslipuks valitud sini-must-valgega Tartu raekoja katusel. Kuid sakslaste lahkumise järel tekib võimuvaakum ja eestlaste grupi sisemised vastuolud tulevad esile. Suurem osa (koolipoistest ühes klassis, mis on justkui ühiskondlike hoiakute mitmekesisuse väikseks mudeliks) pooldab riiklikku iseseisvust ja kodanlikku demokraatlikku korda. Väiksem osa pooldab sotsialistlikku korda, isegi siis kui venelased selle korra Eestis sõjalise jõu toetusel kehtestavad. Seda vastasseisu peegeldab poiste klassis tekkinud vaidlus. Enamus poisse liitub Eesti iseseisvuse eest võitleva rahvaväega. Osad jäävad üldse vaikselt kõrvale (põhjused: hirm ülekaaluka vastase ees - „Ei meie Vene vastu saa! See on ikka nii olnud ja nii see jääb!“, veendunud patsifism - „Mina ei hakka inimese pihta laskma!“, soovimatus osaleda poliitikas „Meie ei kuulu mobilisatsiooni alla. Las lähevad need, kes peavad. Mis see meie asi on?“) ning väike osa (üks tegelane) kuulutab avalikult ja veendunult oma punast meelsust. Kuigi punastega liitujate osakaal tegelaste hulgas on väiksem valgete pooldajatest, liituvad peategelasele kaks väga lähedast tegelast (vend ja pinginaaber) just Punaarmee. Erinevate poolte valimist laiemalt kui ainult koolipoiste vanusegrupis, kujutab episood mõisa kõrvalhoones, kuhu sisenevad Ahas ja Tääker leiavad seal kõrvuti pimedas ennast peitmas nii punase kui valge lindiga erinevas vanuses sõdureid. Tääker püüab seal olevaid punaseid vahi alla võtta. Üks punase lindiga, habemega vana mees ütleb talle selle peale: „Poiss ära jama, ühed eestlased kõik!“ Tääker vastab talle irooniliselt: „Noh, „ühed eestlased kõik“, pašli von!“ Etniline ühtsus jääb ideoloogilise varju ning punaste lintidega eestlased võetakse sellegi poolest vangi.

Eesti poisid on alguses kogenematud ja kartlikud - esimeses lahingus taganevad nad korratult, relvastust maha jättes. Neid ei iseloomusta hulljulgus, raugematu tahe. Pigem on mitmel korral näha, kuidas nad kardavad. (Käskjalg Siim hobusel kirikuaias valvavate poiste juurde jõudes: „Noh, lõite põnnama? Pole midagi, alguses on kõigil sitt püksis.“) Ometi tunnevad nad sügavat vajadust oma kodumaad sissetungiva vaenlase vastu kaitsta.

Õnneks on eestlastel ka liitlased teise rahvuse liikmete näol - soomlased. Nende kui grupi kohta väga palju teada ei saa. Ainuke informatsioon soomlaste kui grupi kohta tuleb välja sõnelusest, mis toimub lahtises autos soomlasest ohvitseri ja Eesti kohaliku poliitiku vahel. Ohvitser teatab, et soomlastel oli sarnane kodusõja situatsioon eestlastega: osa rahvast pooldas punaseid, osa valgeid. Kuid soomlased ei jäänud oma sõjast selle kahe vahel oleku tõttu kõrvale, ei püüdnud kõrvale hoida, jätta poolt avalikult valimata. Suurem osa soomlasi valis avalikult poole ja võitles sellel poolel. Soome ohvitser heidab eestlastele ette just otsustamatust, kindlameelse valiku puudumist. Etteheide viitab Eesti rahva ühele nõrkusele (soovimatus osaleda oma saatuse otsustamisel, peitu pugemine), aga samas ka kohalike poliitikute mõnevõrra abitule organiseerivale tööle. Formaalselt on poliitikud justkui korrektselt käitunud. Mobilisatsioon kuulutati välja ja pöörduti abipalvetega liitlaste poole. Sisuliselt aga on rahva seas tehtav selgitustöö olnud ilmselt liiga vähene. Rahvas ei tule kaasa, ainult vabatahtlikele võib loota. Vabatahtlike vabadusvõitlejate eestvedamisel ja nende vere hinnaga peab ühiskond enda eest seismise soovimatusest üle saama. Soomlased on omade poole jaoks seega grupp kellelt tuleks eeskuju võtta vähemalt otsustava tegutsemise õppimise osas, ükskõik siis kumb vaenupool valitakse. Eestlaste püüd kõrvale hoida valikust on justkui veel hullem, kui vale poole (st punaste) valimine.

#### **2.2.4.3. Ihaldusväärne sõjaline edukus**

Sõjas on vaenlase puhul ihaldusväärseks ainult tema edukus ja sellest tulenevalt osa tema edukuse aluseks olevaid omadusi. Need omadused, mis küll teatud tingimustes aitavad edukusele kaasa, kuid on moraalselt meie-ideaali koosseisu vastuvõetamatud, ei kuulu ihaldusväärsete hulka. Seega on vaenlase puhul ihaldusväärsed ainult eetilisel neutraalsemad edukusele viivad omadused. Näiteks näitab vaenlane kohati üles kavalust ja osavust (mõisa edukas tagasivõtmine, valgete kapteni tapmine, soomusrongi seisma sundimine). Vaenlase hulka kuulub grupe (läti kütid), kes on väga heal tehnilisel ja distsiplinaarsel tasemel sõjaliste eesmärkide täitmiseks. Vaenlasi iseloomustab see, et neid on rohkem, neil on parem varustus (kuulipildujad, kahurid, ühesugused head vormirõivad ja püssid jms). Rohkust ei õnnestu kuidagi üle võtta. Samas relvastust saab võidetud lahingute järel omandada ning seda ka koolipoisid teevad — Tääker võtab enda kasutusse vastase käest äravõetud kuulipilduja Maksim. Hiljem kasutatakse seda kuulipildujat vaenlase enda vastu ning see osutus väga tõhusaks relvaks. Distsipliini, kavalust ja osavust saab kasvatada ja vaenlase käest isegi õppida, ka distantsilt, temaga lahingulises interaktsioonis olles. Kõigi

nende omaduste osas arenevad poisterühma võimed filmiloo käigus. Mõistagi mitte ainult otseselt vaenlaselt õppides, vaid lihtsalt lahingutes kogemusi omandades.

Kuigi seda filmis ei eksponeerita, siis rangelt võttes on eestlase kaasaegsed sõjameheomadused ja teadmised enne 1918.aastat teiste riikide armeedes sõdides omandatud — seega mujalt õpitud ja kohalikku kultuuri väljast sisse toodud ja mugandatud. Ohvitserkond, kes vastseid Eesti rahvaväe üksusi juhtima asus, oli oma väljaõppe ja sõjakogemuse saanud suurriikide armeedes. Seega vaenlaselt tuleb üle võtta tema tehnika ja ründamiseks kasutatavad kollektiivsed praktikad (sõjapidamisviisi elemendid) ning kasutada seda tema enda vastu. Ületades teda võtmetähtsusega vaimsetes ja grupi psühholoogia tunnustes, mis tagavad kaitsetegevuse tõhususe.

#### **2.2.4.4. Vaenlase võõras keel, etniline mitmekesisus, halb organiseeritus ja liigne vägivald**

Vaenlane on üldjoontes selgesti vene võimuga seostatud, seega etniliselt võõras. Paljudel kordadel kasutatakse vaenlasele viitamiseks venelaste kohta käivat halvustavat terminit "tibla" (lisaks veel ka „puhastverd kommu“), viidatakse Punaarmee võiduga kaasnevale režiimile kui "võõrale võimule". Samas on filmis vaenlane tegelikult etniliselt mitmekesisise sisuga: juhtiv rahvus on venelased (punaarmeelased kõnelevad vene keelt olenemata rahvusest), kuid olulised on veel lätlased, episoodiliselt vilksatavad isegi hiinlased ja muidugi on tähtis ka etniliste eestlaste võitlemine punaste poolel. Eraldi vaenulik jõud on kohaliku võimu haaramise ambitsiooniga baltisakslased, kes küll selle filmi loo kontekstis sõjalise vaenlasena käsitletud pole. Õnneks on eestlastel ka liitlased teise rahvuse liikmete näol - soomlased. Selline rahvuste paljusus ühe konflikti osapooltena tingib ka selle, et filmis kõneldakse kokku nelja keelt (eesti, vene, saksa, soome). Mitme erineva keele kõlamine on eesti filmide dialoogides samuti suhteliselt sage nähtus, mille üheks seletuseks on eesti filmides käsitletavate rahvuslike teemade ajalooline läbipõimumine teiste rahvaste ajalugudega. Hiinlasi näidatakse ainult ühes lühikeses episoodis ning nende iseloomu kohta selle põhjal suurt midagi tuletada ei saa. Ainukesed tunnused, mida võib märgata: nad istuvad laua taga ja tegelevad kaardimänguga, ei oska kuigi hästi vene keelt ja ilmselt ka ei saa hästi aru, kus nad asuvad („A eto Peterburg?“) ning tõenäoliselt pole neil täpset aimu eestlaste vastu sõdimise vajadusest. Punaste poolel sõdivad punaarmee kõige distsiplineeritumad ja kogenumad üksused - läti kütipolgud. Lätlaste saabumine sõjapiirkonda kutsub valgetes (ehk Eesti Vabariigi poolel sõdivates) tegelastes esile hirmu ja aukartust.

Punaarmee venekeelset enamust pole kuigivõrd isikustatult kujutatud. Nad ilmuvad

peamiselt lahingustseenides ja hulgakesi. Punaste ebaeetilisusest ja jõhkruusest annab kaudsemalt tunnistust tapatöö, mis viidi nende poolt läbi mõisa tagasivallutmise käigus. Otseselt tsiviilelanike kallal või vangi langenud valgete sõdurite kallal vägivallatsemist ei näidata. Vaatajale näidatakse tsiviilelanike laipasid mõisa kõrvalhoones. Punaste puhul võib negatiivsetest omadustest veel täheldada lohakust ja vähest valvsust. Nii on näiteks raudteejaamast põgenemise episoodis punaste autojuht läinud kuulutustetulba taha asjale ja seetõttu saavad raudteejaamast põgenejad võtta ära nende auto ning pääsevad miilitsasalgal käest. Ahas satub oma ettevaatamatuse tõttu punaste keskele, minnes hommikul vahepealset tagasivallutust mitte-aimates tagasi mõisa. Kuid punane valvur mõisa ukse peal ei saa aru, et tegemist pole punaste hulka kuulujaga. Kuigi Ahase riietus on hoopis teistsugune ja ta räägib vene keelt väga puiselt. Valvur aga ei kahtlusta midagi, huvitub ainult sellest, kas tal suitsu on ja peale eitava vastuse saamist jätab oma valveposti selleks, et minna mööduvatelt punaväelastelt suitsu küsima. Kahtlust ei teki valvuri vähese valvsuse ja ilmselt mitte kuigi motiveeritud ülesandetaitmise tõttu. Kuid oma roll kahtluse mitte-tekkimises on ka Punaarmee etnilisel mitmekesisusel, mis lubab valvuril oletada, et Ahase näol on tegemist punaste poolel sõdiva lätlasega. Mõisas Ahasele avanev vaade annab võimaluse tuletada veel omadusi vaenlase käitumise iseärasuste kohta: kogu sisustus on lõhutud ja segamini. Vaenlase ohvitser kõnnib hajameelselt trepist üles, käed lohakalt taskus ja müts hooletult kuklas ning ei tee Ahasest väljagi. Kuna Ahase mitte-kuulumist ei tuvastata, siis võiks kõnelda üldisemalt madalast valvsusest, hooletusest spioonidega tegelemisel.

Ka sõjatehnika käsitlemisel ei ole kõik vaenlased ühtviisi osavad, vaid valitseb ebaühtlus nii osavuses kui võitlusmoraalis. Poisid satuvad punaste salga peale, kes varitses peatunud soomusrongi. Poiste ootamatu rünnak tekitab salgas paanika ja seetõttu jääb lõpuks ainult üks vaenlase esindaja, kes suudab kuulipilduja abil vastupanu osutada — teised hukuvad korratu põgenemise või mitte kuigi osava relvakäsitsuse tõttu. Distsipliin ja osavus ei ole selle episoodi puhul paljudele punaväelastele omane. Pigem kartlikkus, oskamatus ja kohmakus. Kokkuvõttes on halb kord ja nõrk motivatsioon need vaenlase omadused, mida „meie“ kindlasti omaks võtta ei tohi. Ja nende omaduste vältimine töötabki lahingutes eestlaste kasuks ja aitab neil saavutada raskeid võite. Eestlased õppisid oma esimesest põgenemisest ja kaotusest mõisas piisavalt palju, et hiljem nad enam valvsust ei kaotanud.

#### **2.2.4.5. Ideaalse indiviidi kehastaja puudub**

Ühtegi üksikinimese ideaali otseselt ja terviklikuna kujutavat tegelast filmis pole. On

tegelasi, kes on sellele lähemal kui teised ja neile omastest tunnustest kokku on võimalik visandada ideaalse inimese piirjooned. Kõige väiksemate puudustega nende tegelaste, kes saavad piisavalt ekraaniaega kujundamaks endast isikupärast tegelast nii läbi välimuse, käitumise kui repliikide, seas võiks ideaalile kõige lähedasema tegelasena esile tõsta kaptenit. Kapten on hoidev, kaitsev ja hoolitsev isakuju teise rühma poiste jaoks. Juba tema filmimaailma ilmumise esimeses episoodis, mil ta end vabatahtlikena üles andnud ja rivis seisvaid koolipoisse üle vaatab, õhkub temast soojust ja sõbralikkust. Rakurss poiste nägudest üle libiseval kaameral on natuke ülevalt alla, kuid ainult natuke. Kapteni pilk on naerataav ja mitte üleolev, kuigi ühel poistest pudeneb püssi küljest üks oluline detail valvelseisangu ajal (poistel on olemas tahe, kuid puuduvad veel sõja-alased oskused). Peale poiste esimest häbiväärset lahingust põgenemist tahab rühmajuht Käsper oma innukusega rühma eksimust heastada ja palub teise rühma määrata öövalvesse kiriku aeda. Valve ajal avatakse kirikuaia suunas vaenlaste poolt kuulipilduja tuli. Poiste vastutulistamine lakkab selle tiheda tule peale ning nad püüavad end rohkem kiviaia taha varjata. Sel hetkel tuleb neile appi kapten, kes kogenud sõdurina poisse õpetab ja julgustab: „Seda Maksimi ärge kartke, tal on sihik kõvasti üleval.“ Ta hüppab poiste kõrvale aia äärde maha ja hakkab oma püstolist tulistama. Poisid saavad tema eeskujust julguse tagasi ja jätkavad vastutuld. Mõne hetke pärast hüppab kapten ise esimesena püsti ja annab käsu jooksuga rünnakut alustada. Tema julge liikumine veab ka poisid kaasa. Kapten mõistis, et poisid kartsid, kuid oma mõistva suhtumisega ja vapra eeskujuga suudab ta neil aidata omandada esimese väärtusliku lahingukogemuse, aitab neil oma hirmudest võitu saada. Ta ei karju ja ei käsuta rangelt ning formaalselt. Ta ei tee ka lahingus vigu. Arvestab kainelt ja täpselt. Lisaks ei tekita ta auastmete hierarhiast tulenevat distantssi enda ja poiste vahele. Veel kolmandaski episoodis võtab ta täita tavaliselt reasõdurile antava ülesande: kui Käsper kuulipilduja najale öövalves magama jääb, siis käsib ta Käsperil magama minna ja jääb ise valvesse. Kapten on üsna napsõnaline, kuid see ei vähenda tema võimet luua usalduslikku kontakti poistega. Tema headuse pühitseb tema ootamatu surm, milles ta ise kuidagi oma eksimuse või halbade omaduste tõttu süüdi polnud. Ta langeb teenistuskohuseid täites juhuslikust kuulist metsa rajal koos rühmaülematega külast väeosade juurde naastes. Kapteni omadusi veelkord kokku võttes: sõbralik, heatahtlik, mõistev, tasakaalukas, napsõnaline, julgustav, kogenud ja osav juht.

Vabatahtlike seast on Käsper kõige esileküündivam tegelane peategelase Ahase järel. Käsperi voorustena tuleb ära mainida tema ühiskondlik initsiatiiv, mis teisi kaasa tõmbab, julgus ja vaprus, mis lahinguväljal teistelegi eeskujuga annavad. Tema teene on see, et grupp

tema klassi poisse kodumaa vabaduse eest välja astusid. Ta kehastab noort ja uljast patriooti, kellel on kehalised (osav, sportlik) ja vaimsed (initsiatiiv, autoriteetsus) eeldused juhiks saamise jaoks. Tema negatiivsed omadused tulenevad positiivsete omaduste kohati ülepaisutatud rakendusest. Käsperi ülevoolav initsiatiiv viib kärsituseni ja oma patriotismi teokstegemist takistava teisitimõtlemise mittesallimiseni (vt esimene klassis aset leidv episood, kus ta õhutab poisse koheselt vabatahtlike ridadesse astuma). Ta ise ei kahtle ja seetõttu ei saa ka teiste kahtlustest aru, ei püüagi mõista, vaid ootab, et teised lennult ja läbikaalumata kaasa tuleksid. Käsper: „Treffneri poisid lähevad vabatahtlikena! *In corpore*, nagu üks mees.“ Tääker: „Noh põrgut, mina lähen ka, tehke teie mis tahate!“ Martinson: „Mina ka!“ Miljan: „Mina ka!“ Mugur: „Mina ka!“ Ja tegelikult on tema taktika tulemusi andev — mitu kõhklevat noormeest (Konsap, Kohlapuu) ei julge kollektiivse otsustamise situatsioonis eitavat vastust anda ning lubavad teistega koos tulla. Käsper lahkuma kiirustavale Konsapile: „Konsap?“ Konsap: „Mida?“ Käsper: „Tuled või?“ Konsap: „Mina?“ Tääker ulatab talle mütsi. Konsap pärast hetkelist kõhklust tõmbab mütsi pähe: „Tulen küll!“ Teiste poiste heakskiitev hüüatus: „Tubli, Konsap!“ Ainult Käämer ja Ahas ei allu kollektiivi survele (kohe) enamuse valitud poole eest võitlemise kasuks otsustada. Lahingust põgenemise episoodis jääb Käsper ainukesena paigale, korjab põgenejate püssid kokku ja karjub vihaselt argade alluvate peale. Tema äkilisus ja oma kaaslaste hukkamõist loob selles situatsioonis liiga teravat kontrasti tema ja teiste rühma liikmete vahele. Enese paremaks pidamine ei aita rühma ühtsustundele kaasa. Esmasest äkilisest vihapurskest üle saanuna vabandab Käsper teiste ees. Ta on küll äkiline, kuid võimeline oma vigu tunnistama. Enamasti ei näi ta hirmu tundvat. Ainult ühes episoodis paistab temagi pehmem pool välja: tema nägu on hirmunud, kui ta teatab Ahasele, et kapten hukkus ning tal on tunne, et ta viib oma rühma kindlasse surma. Hiljem tema nõrkust näha pole. Otsustava lahingu alguses on ta taaskord pahane oma alluvate peale (liiga vara avati tuli, vaenlane oleks võinud veel lähemal olla), kuid piirdub seekord ainult ühe vihase hüüatusega: „Vara!“ Käsperil puudub vana juhi tasakaalukus, kogemus ja mõistvus, kuid tal on olemas initsiatiivikus ja patriootlik hoiak, mis lisanduvad kindlasti ideaalse inimese omaduste hulka antud filmi maailmas. Lisaks juba nimetatud omadustele on Käsperile veel omane musikaalsus ja oskus klaverit mängida (ta saadab poiste tantsuõhtut klaveril).

Musikaalsusega paistab silma veel Miljan, kes mängib lõõtspilli. Miljani positiivsetest omadustest tuleb esile tõsta tema elurõõmus hoiak ja enamasti naeratav ilme — sellega hoiab ta ka teiste tuju sageli üleval. Martinsoni iseloomustavad positiivsed omadused on tema

raahulikkus ja tasakaalukus, millele lisandub poeetilisus ja intellektuaalsus: kirjutab luuletusi, räägib väljapeetult anekdoote, suudab reflekteerida vabadusvõitluse lõputu olemuse üle (Mugur peale esimest kaotust: „Aga me ju võidame selle sõja?“ Kapten: „Jah.“ Martinson: „Ja kunagi tuleb meil veelkord oma vabadust kaitsta... ja siis veelkord ... ja veel...“ Kapten: „Jah.“). Tääkeri puhul on tähelepandavaim positiivne omadus tema jõulisus. Mugur ja Konsap paistavad silma sellega, et suudavad ületada oma kidurast kasvust ja kõhetust kehalisest ehitusest tuleneva alaväärsustunde ning võidelda vapralt — ületades ennast enam kui teised poisid, kellel on paremad füüsilised ja vaimsed eeldused hästi võidelda. Kohlapuu paistab samuti silma eneseületamisega, kuid mitte füüsilisel vaid vaimsel tasandil: ta on veendunud patsifist, kuid peab oma veendumustest loobuma kodumaa kaitsmise nimel. Tapmine on talle vaimselt vastuvõetamatu, kuid ta otsustab selle vastikuse ületada, et astuda välja oma rahva vabaduse eest. Lõpuks on kõigi poiste positiivseks omaduseks võime leida endas jõud eneseületuseks, mida nõuab sõdimine karmis täiskasvanute maailmas, millesse nad oma väheste elukogemuste, kasina osavuse ja ettevalmistusega veel ei kuulu. Lihtsalt Tääkeri ja Käsperi puhul pole nende paremate eeldustest ja suuremast küpsusest tulenevalt samavõrd palju ületada ja pingutada vaja kui väikesel Muguril ja loomult kartlikul Konsapil.

Mis veel poiste kehalistesse omadustesse puutub, siis välimuselt on kõik noored poisid omamoodi kenad ja pilkupüüdvad. Samuti on väga ilus näitleja valitud mängima noore neiu Marta rolli. Valgete poolel sõdivad poisid ja nende juhid panustavad kõik oma mõnevõrra erineva olemusega ideaalse üksikindiviidi kuju tekkimisse. Ühte ainsasse või mõnda üksikusse tegelasse üksikindiviidi ideaalsete omaduste mitte-koondamine muudab filmi väärtuselise struktuuri keerukamaks ja vähem skemaatiliseks, st lähendab tegelikult elus kohatavate inimeste omaduslikule mitmekesisusele ja ebatäiuslikkusele.

Eraldi tuleb ideaali koosseisu panustajana vaadelda peategelast Henn Ahast sellest hetkest, kui ta on juba õige poole valinud. Ahas sooritab klassikalise muinasjutuliku armastaja kangelasteo: päästab oma armastatud neiu vangist, kus teda ahistab kurjust kehastav antagonist. Filmi lõpuks on Ahasesse kogunenud piisavalt vaprust ja mehisust, et seista vastu veelgi otsustavamatele väljakutsetele. Esiteks kohtub ta varitsuse avastamise ärevas situatsioonis omale väga armsa vennaga ja peab teda traagilisel kombel hoopis relvaga sihtima, sest vend on neid varitseva punaste salga liige. Kui Ahase kaaslased varitsejatega lahingusse astudes järjest langevad, siis lõpetab Ahas venna valvamise ja asub ise kõhklematult lahingusse. Ta tormab mõnevõrra isegi liiga hulljulgelt ründama tema sõbrad tapnud kuulipildurit. Ahas jääb ainukesena oma rühmakaaslastest enam-vähem tervena

elama. Teised kõik hukkuvad (v.a Kohlapuu, kes läheb hulluks). Ahasele jääb kogu kaotuste kurbus ja koledate mälestuste raskus, mida ta peab kandma. Ta peab seda suutma ja tõenäoliselt suudabki, sest tema liikumine ideaalis suunas on kogu filmi vältel järjest enam edenenu. Neist mälestustega toime tulemise katsumustest film enam Ahasega seoses jutustada ei jõua, kuid üks vihje sellele siiski on: kell, mille Ahas ja Ants koos filmiloo alguses seiskasid, läheb peale varitsejate võitmist uuesti käima. Seda võib tõlgendada ühelt poolt kui Ahase mälestust õnnelikust ajast, kus nad venna ja poistega kõik koos vapralt vabaduse eest tegutsesid. Teisalt aga saab aja taas käima minek viidata sellele, et Ahasel tuleb edasi liikuda, mäletada, kuid ikkagi ajas edasi minna, edasi elada, hakkama saada.

#### **2.2.4.6. Vale leeri pooldamise, kõrvale hoidmise ületamine**

Ideaaltüübi suunas liikumise takistuste esimese näitena saab tuua Ahase siseheitluse filmi alguses. Filmi kõige esimeses episoodis on ta julge ja tegutseb otsustavalt koos teiste poistega saksa võimu vastasust väljendava lipuvahetuse teostamise eesmärgil. Peale sakslaste lahkumist aga ilmnevad tema kahtlused sõja keerises poole valimisel. Ta parim sõber ja pinginaaber Käämer on veendunud punaste pooldaja. Ahase vend on töötu vabrikutöoline. Ahase vanemad on suhteliselt vaesed maainimesed. Seetõttu ongi ideoloogilises plaanis Ahase jaoks sümpaatne kommunismi võrdsuse ideaal. Kuid talle on vastumeelne see, et seda tuuakse teise etnose poolt Eestisse relva jõul ja ta ei soovi oma rahva jäämist järjekordse võõra võimu valitseda (Käämer: „Kaitsku ise oma paksude valitsust. Kohe on punaarmee siin ja siis lähevad asjad ise paika.“ Ahas: „Aga see on ju võõras võim!“ Käämer: „Olgu või võõras, peaasi, et mitte Käsperi-taolised!“). Kahe ideoloogilise printsiibi — sotsiaalse võrdsuse ja rahvusliku enesemääramise — paigutumine kahe erineva vaenutseva leeri poolele tekitab Ahases seesmise lõhe, sest tema sooviks ilmselt sisimas võidelda poolel, mis ühendaks mõlema eest võitlemise. Väline vaenugruppide moodustumine ideoloogilise eelistuse alusel tekitab Ahases seesmise lõhe, mis teatud ajaks viib ta otsustamatuse seisundisse, kahtlusesse, mis takistab tegutsemist. Kuid see lõhe saab temas tekkida ainult seetõttu, et ta ei kaldu sisimas koheselt ja selgesti kumbagi printsiipi eelistama. Seega on takistus otsustavalt tegutseva inimese ideaali poole liikumisel Ahase puhul nii seesmiste kui väliste asjaolude kokkulangemisest tulenev.

Peale koolist lahkumist hakkavad aga sündmused Ahast suunama ja sundima vältimatult poole valimise suunas. Järgmisel hommikul peale tüli klassis, tõuseb Ahas üles ja mõistab, et linnas on öö jooksul toimunud mingi ebakindlat (ähvardavat või kurjakuulutavat?) atmosfääri

tekitav muutus. Punalipp vabriku korstna otsas annab märku, et võim on vahetunud. Seejärel aga märkab Ahast töölisaguli tühjadel tänavatel sõitev miilitsasalk ja hakkab teda arusaamatutel põhjustel jälitama nagu kurjategijat. Kindlasti avaldab punase võimu selline(Ahast võõraks pidav) suhtumine temasse mõju Ahase hilisemale poole valimisele. Valged peavad teda aga koheselt omaks tänu Martale, kes raudteejaama episoodis Ahase ära tunneb. Ahasele meeldiva tüdruku kuulumine valgete poolele (Marta onu on iseseisva Eesti riigi nimel tegutsev poliitik) kindlasti kallutab samuti tema valikut valgete suunas. Punaste miilitsaülem suhtub Ahasesse väga halvasti: „Noh, pursuid, ja sina, koolipoisitatt, šagom marss!“ Kuigi miilitsasalga liikmeks on ka Ahase parim sõber Käämer, ei suuda ta oma hetkelise sõbralikkusega muuta salga üldist suhtumist Ahasesse. Kuna Käämer on salga lihtliige, siis pole tal ka selleks piisavalt autoriteeti. Pealegi muutub tema toon koheselt, kui Ahas ei kinnita innukalt seda, et ta polnud valgete poolel kaubaladusid rüüstavate inimsalkade eest kaitsnud koolipoiste üksuse liige (Käämer: „Ei, tema ei olnud nende hulgas, tema eest ma vastutan. Ahas, sa ei olnud ju Käsperiga? ... Või olid?“). Käämer näib kahtluse tekkides pidavat olulisemaks õigele ideoloogilisele poolele kuulumist ja ei hooli sõprusest (sõprus vale poole valinuga pole midagi väärt?). Kuna punane miilitsasalk teda kui vaenlast kohtleb, siis põgeneb Ahas olude sunnil koos valgetega Tartust. Põgenejate autot juhib valgete ohvitseride hulka kuuluv soomlaste esindaja, kes on mõnevõrra äkiline ja tahumatu, kuid teisalt väga kindlameelne Eesti iseseisvuse pooldaja, kes kõneleb isegi natuke puises eesti keeles mõnes episoodis - nende tunnuste tõttu kuulub ta etniliselt kindlasti kategooriasse oma võõras ja on ideoloogiliselt „oma omas“. Ta suhtub Ahasesse poolehoiuga ja kutsub teda endaga koos Eesti eest võitlema.

Ahase seasmised kahtlused pole aga lõplikult veel hajunud, kuigi punane pool on teda halvasti kohelnud ja valge poole valimise kasuks räägivad mitu inimlikult olulist asjaolu: enamus tema klassikaaslasti sõdib sellel poolel, talle meeldiv tüdruk on valgete pooldaja, valgete üks juht isiklikult kutsus teda koos endaga võitlema. Ahases oli otsus küpsemas, kuid ta tahtis enne kodust läbi käia. Koduteel kohtus ta vanema venna Antsuga, kes oli samuti sõtta minemas, kuid kellele Ahase sõttamineku plaan üldse ei meeldinud. Ants ägestus selle peale üllatavalt äkiliselt, mis ei lähe tema muidu leebe ja sõbraliku vennaliku olekuga kokku. Antsu äkiline ja põhjendamatu ägestumine kammitseb natuke Ahast, sest vanem vend oli talle väga oluline autoriteet ning tema käitumise mõjutaja (Ahas räägib Martale: „Aga mul on vanem vend, nagu sa tead. Tema on minu jaoks kõik. Ta lihtsalt armastab mind!“). Ants soovib Ahasel sõjast kõrvale jääda, olla toeks isale ja emale. Kuid tema soovitus ei suuda

enam üles kaaluda eelnevalt kuhjunud tegureid, mis Ahast valgete poolt valima ajendasid. Pealegi ei ütle Ants filmis (erinevalt romaanist, kus Ahasele on teada, et tema vend võitleb punaste poolel) millisel poolel tema ise sõdima läheb. Seetõttu oletab Ahas ilmselt seda, et vend Ants on samuti sisimas valgete poolele kaldunud. Kõik need sündmused aitavad Ahasel lõpuks valida filmi aluseks oleva valgete vaatepunkti kohaselt õige poole ja seeläbi liikuda ülla vabadusvõitleja ideaali suunas.

Alguses on liikumine selles suunas konarlik ja esineb tagasilööke: Ahas põgeneb koos teiste poistega esimesest lahingust korratult. Hiljem tunnistab ta ennast põgenemise algatajaks, kuigi filmi tähelepanelikult jälginud vaataja teab, et esimesena pani jooksu kõige kartlikum poiss — Konsap. Ahas võtab põgenemise algataja süü enda peale, et kaitsta Konsapit Käsperi vihapurske eest. Juba selle liigutusega näitab ta üles mõistvust ja hoolivust oma kaaslaste suhtes. Hiljem mõisas lahingu võidu tähistamise ajal leiab Ahas Konsapi ühe kõrvalise toa nurgast hirmust ja nutust värisemas. Ta püüab oma sõpra julgustada ning tunnistab Konsapile avameelselt, et tema kardab ka. Tal õnnestub Konsapit rahustada ning ta koos teistega tähistatavale võidupeole meelitada.

Ahas on eelkõige see tegelane, kes teeb läbi kõhkluse ning jõuab filmi väärtussüsteemis õigeks peetava tee valimiseni ja eduka lõpuni käimiseni. Takistused ideaali suunas liikumisel ületab Ahas teiste eeskujule ja abile toetudes, õppides samas ise teisi aitama ja toetama. Ta vabaneb oma kõhklustest (valida punaste pool või jääda hoopis kõrvale) ning jõuab välja otsustava, kangelasliku ja ennastsalgava rünnakuni poiste sõjategevuse lõppu markeerivas varitsuse episoodis.

#### **2.2.4.7. Algselt siiralt head omad muutuvad vale leeri valides võõrasteks**

Ideaalsete üksikindiviidide hulka ei saa kuuluda eestlaste hulgast vale poole valinud Käämer ja Ants Ahas. Kuid peategelase Henn Ahase vaatepunktist lähtudes on neis kahes tegelases siiski väga palju omast. Perekondlikul oma ja võõra teljel kuuluvad mõlemad tegelased kategooriasse „oma omas“, sest tegu on Ahasele väga lähedaste sõpradega, kuigi Ants on iseenesestmõistetavalt otsese veresugulussideme tõttu Hennule lähedasem kui mõttekaaslane ja parim sõber Käämer. Henn Ahasel on sõtta minnes ainukese mälestusesemena kaasas foto, mis kujutab teda koos vennaga naeratamas. Nii Käämer kui Ants Ahas on inimestena sümpaatsed ja soojad, seda väljendab juba nende kõnemaneeer, mis Ahasega suheldes lausa pakatab heatahtlikkusest.

Henn Ahase vend Ants Ahas on töötu vabrikutöoline, kes kitsaid olusid trotsides oma

noorema venna õpinguid rahaliselt toetab. Selline suhtumine vanema venna poolt näitab, et tegemist on tõesti väga hooliva ja hoolitseva inimesega, kes ei mõtle ainult enda heaolu peale. Kuigi Ants ja Käämer mõlemad valivad punaste poole, on ka sel puhul Ants vähem võõram, lähedasem Hennu kahtlustele, sest ta tunnistab enne sõtta minekut metsateel toimunud kohtumise ajal Hennule: „Mina olen endal pea lõhki otsas mõtelnud, arutanud, kaalunud. Nemad lähevad kogu klassiga“. Antsu otsus poole valimisel ei tulnud kergelt ja koheselt. Käämer seevastu ei langeta mingit rasket valikut. Ta on veendunud, et punaste poole valimine on tema vaadetest ja sotsiaalsest staatusest tulenevalt ainuvõimalik tegu.

Punaste poole valimisega muutuvad mõlemad võõrasteks, kelles on siiski teatud määral oma säilinud. Ilusa ja kõlava eesti keele rääkimine (Käämeri ja Antsu osatäitjad jäävad filmist meelde ilmeka, hingestatud ja loomulikult mõjuva dialoogi esitusega) jätab nad omadeks võõraste seas. Kuigi palju ei saa me teada nende sõbralikkuse ja heatahtlikkuse säilimisest või kadumisest. Mõned vihjed leiduvad, et vale poole valimisega seoses varjutab sellest valikust tulenev vaenlase kujutelm (valged on meie, punaste, vaenlased) nende suhtumist teistesse eestlastesse, muidu lähedastesse inimestesse. Käämeri kõne takerdub ja muutub koheselt jahedamaks, kui Ahas ei rutta kinnitama, et ta ei kuulu valgete poolele (raudteejaama ooteruumi episood miilitsasalgaga). Ants ütleb äärmiselt vihase repliigi, kui kuuleb, et terve Hennu klass läheb sõdima. Ants muidugi mõistab, et koolipoisid on valinud valgete poole ja tema ise on oma valiku tõttu nende vaenlane. Tema repliigi toonist ja konstruktsioonist tuleb vihjamisi välja, et ta peab koolipoisse oma vaenlasteks: „Mis asja teie sinna ronite, nolgid?“ Asesõna „sinna“ võib viidatud dialoogi kontekstis tähendada üldisemalt sõda, aga ka kitsamalt Antsu jaoks teisele (st valgete) poolele, „sinna“ kuuluvaid relvajõudusid. Kui Henn ja Ants järgmine kord kohtuvad, siis sihivad nad vastastikku kordamööda üksteist relvaga. Ants hoiatab koolipoisse: „Ärge tehke rumalusi, mehed!“ Halvustava ja üleoleva „nolgid“ asemel kasutab Ants filmi lõpus juba aupaklikumat kõnetlusvormelit „mehed“. Kuigi kõnetlusvormeli vahetus võib tuleneda pelgalt sellest, et ta poisse koolipoistena ära ei tunne, siis näitab juba mitte-äratundmine ilmekalt Antsu varasema üleoleva suhtumise ekslikkust. Nolkidest on sõja käigus saanud mehed. Henn tunneb Antsu kohe ära ja hüüatab suurest üllatusest: „Ants!“ Selle peale jääb Ants nõutult teda hetkeks vahtima. Ta ei tulista oma venda ja tema klassivendi, osalt ilmselt sellest üllatusest ja teisalt ehk ka seetõttu, et tema on üksinda ning poisse on neli. Sel hetkel käsib Täaker Hennu võtta Ants valve alla. Henn Ahas tõstab püssitoru oma venna suunas ja hüüatab talle ahastavalt ja etteheitvalt: „Oleksid võinud ju mulle ütelda!“ - Ants: „Mida?“ Antsu repliik pole üldse sõbralik ja mõistev, vaid kiirgab

pigem tülpmust, jõuetut viha ja samavõrd etteheidet.

Kuid üldiselt ei ole ei Käämeri, ega Antsu heatahtlikkuse ja sõbralikkuse kadumist kujutatud nii, nagu nad oleksid loo alguses oma tunnete väljendamisel olnud ebasiirad või silmakirjalikud. Nad on sisimas ilmselt head edasi, kuid vaenupoole valik on neile peale sundinud konflikti oma endiste sõpradega ja nad ei saa konfliktsituatsioonis käituda endiste sõpradega samamoodi nagu varem. Perekondlikul teljel võib neid endiselt „oma omas“ hulka lugeda, samuti etnilisel teljel. Samas kui ideoloogilisel teljel on tegemist „võõras võõras“ äärmusse kuuluvate tegelastega. Kuna ideoloogiline telg on filmis tähtsaim (väärtuselise) eristuse tekitaja, siis tuleb Käämer ja Ants mitme telje kokkuvõttes kategooriasse „oma võõras“ paigutada. Nende poolt filmi alguses ilmutatud heatahtlikkus ja sõbralikkus jäävad endiselt neid ideaaliga ühendavateks omadusteks, mida teistelgi ideaali poole pürgijatel on vaja endas arendada.

#### **2.2.4.8. Jõhker, ülbe, segakeelt kõnelev miilitsaülem**

Kuna punaste pool on kollektiivina anti-ideaali rollis, siis tuleb ka üksikisiku anti-ideaali nende ridadest otsida. Huvitaval kombel on punaste poolel isiksustena ära tuntavad ainult kolm tegelast, kes tegelikult on etnilisel teljel omad, st eestlased (Käämer, Ants, miilitsaülem). See valik on huvitav just seetõttu, et Punaarmee poolel sõdijatest moodustasid eestlased ainult väikese osa ja kui vaenlast oleks soovitud kujutada vähegi vastavalt Punaarmee etnilise koosseisu tegelikele proportsioonidele, siis oleks vähemalt üks kindlalt äratuntav individualiseeritud venelane tingimata pidanud olema kujutatud mitmes erinevas episoodis (Samas, ka stsenaariumi aluseks olnud romaanis puudub individualiseeritud venelane tegelaskujuna). Paraku esinevad venelased ainult episoodiliste tegelastena, keda enamasti isegi ei näidata piisavalt suures plaanis ja piisavalt kaua, et vaatajal oleks võimalik neid hiljem näo järgi identifitseerida. Seetõttu tuleb vaenlase ridadesse kuulujate individuaalsete omaduste kohta teha oletusi punaste poolele läinud etniliste eestlaste põhjal.

Nimetatud kolmest individualiseeritud punasest eestlasest on kolme telje (perekondlik, etniline, ideoloogiline) kokkuvõttes kõige võõram üksikindiviid miilitsaülem, kes perekondlikul ja ideoloogilisel teljel kuulub kategooriasse „võõras võõras“, etnilisel teljel aga kategooriasse „võõras omas“ („oma omas“ ei saa ta etniliselt olla seetõttu, et kasutab venekeelsete terminitega segatud eesti keelt). Miilitsasalga ülem on groteskselt jõhker ja vaatajas vastikust tekitav - ülbe, harimatu, matslik, eesti keelt vene keelega segav, oma võimupositsioonilt teiste alandamist nautiv tegelane. Naiste ahistamisest ei saa mööda ka

selles filmis. Vääriltul käitub punaste poolel just miilitsaülem. Anti-ideaali kujutavat tegelast on kehastama valitud näitleja (Hannes Kaljujärvi), kes on tuntud paljudest teatri rollidest jõulise ja kohati isegi jõhkra mängustiiliga ning kelle poolt loodud rollilahendus miilitsaülema jaoks on filmi teiste tegelaskujude kõrval silmatorkavalt groteskne ja ekspressiivne - nii kehakeele, näo joonte, ilmete kui kõneviisi poolest. Näitleja rollilahendus rõhutab ja toob anti-ideaali teravamalt esile, kui see ehk ainult stsenaariumi alusel oleks võinud välja paista.

Miilitsaülema käitumises ei ole midagi mõistvusele, hoolivusele, vaoshoitusele viitavat. Ta ei püüa isegi ära kuulata, veel vähem mõista: nt Ahase arreteerib ta jaamahoones ilma tema võimaliku süü kohta midagi selgitamata ega küsimata. Vangi võetud Martat hakkab ta üle kuulama mõisa kõrvalhoone ruumis, milleni jõudmiseks talutab ta Marta mööda viimase onu laibast, mis on koos teiste tapetutega visatud ülekuulamisruumi kõrvalruumi. Martat eskortides saadab ta teda eriti õelalt irvitades ja julmalt naerdes. Ta ei näi põrmugi hoolivat sellest, mida mitte-täisealine neiu sellise laibavirna nägemisel võib tunda ja läbi elada. Miilitsaülem on küll kaval ja silmakirjalik — teeb alguses näo, et ei tunne ülekuulamisruumi saabunud Ahast ära ja käsib tal relva seina äärde panna. Seejärel aga muudab hetkega kõne tooni ja peaaegu, et sisistab ähvardavalt Ahast püstoliga sihtides: „Noh, tatt, arvad, et ma ei tunne sind, koolipoisitsura?“ Oma õeluses ja ülbuses kaotab miilitsaülem aga valvsuse, alahindab noorte vastupanuvõimet ja osavust. Marta hüppab miilitsale tagant selga ja rüseluse ajal haarab Ahas relva ning torkab miilitsa täägiga läbi. Miilitsa kui antikangelase isikuomadused (eriti ülbus, üleolek, liigne enesekindlus ja neist kõigist tulenev valvsuse kadu) aitavad otseselt tema hukkamisele kaasa ja selle suremise viisi läbi pälvivad hukkamõistu ka anti-ideaali moodustavad isikuomadused.

#### **2.2.4.9. Individuaalse täiuse poole ennast vabatahtlikult ületades**

Idealne inimlik olemine eeldab ühiskondlikes pingutustes osalemist, kõrvalejääjatel ei ole lootust ideaalile läheneda. Ükski indiviid eraldiseisvana ei ole täiuslik. Täiuslikkuse poole liikumiseks tuleb ennast palju kordi ületada. Eneseületamisel toetab indiviidi teiste indiviidide eeskuju koos tehtavates tegevustes. Raskeid valikuid eluohtlike ühistegevuste tegemisel aitab teha see, et teised teevad ka, et tehakse koos. Inimeseks saadakse läbi võitude aga veelgi enam läbi kaotuste, kannatuse, hirmu tundmise ja sellegi poolest ellujäämise.

Ühise eesmärgi nimel töötava inimirühma liikmeks astutakse vabatahtlikult, kuigi mitte tingimata ilma kõhkluste ja kahtlusteta. Ühendus püsib vabal tahtel, sõbralikkusel ja üksteise

toetamisel ning seesmise konflikti tekkides jääb indiviidile õigus öelda välja oma arvamus (Ahas palub Käämeri klassi tagasi kutsuda, kuid teda hakatakse samuti vales meelsuses süüdistama. Mugar: „Kas sa oled punane komissar või?“ Ahas: „Ma olen Tartu Kommertskooli õpilane.“). Erimeelsused saab küll välja öelda, kuid neid ei pruugita sallida ja järgneb rühmast välja viskamine. Tääker viskab Käämeri klassiruumist jõuga otseses mõttes välja (Käämer: „Mõelge kelle vastu te sõdite!“ Tääker: „Kuradi roosamanna!“ Poisid karjuvad kui Tääker Käämerit klassist välja lohistab: „Kuradi punane selline!“). Erimeelsused tegevuse tasandil ei ole sõja olukorras enam sallitud, sest ülema käskudele mitte-allumine seaks kõigi elud ohtu. Peale ideoloogiliste erimeelsuste tuleb kõigisse ebatäiuslikkuse (väsimus, hirm, oskamatus, kohmakus, kogenematus, tormakus) ilmingutesse suhtuda mõistvalt ja leebelt, mitte hukkamõistvalt. Ainult üksteist toetades ja mõistes suudetakse neid ebatäiuslikkuseid ületada.

Ideaalne maailm on vaba maailm: inimkooslused moodustatakse vabatahtlikkuse alusel, inimesed saavad vabatahtlikult valida neile sobivamasse inimgruppi kuulumise. Nii nagu indiviidil on õigus vabalt otsustada oma kuuluvuse üle, nii peab ka rahvas saama enda kuuluvuse või iseseisvuse üle otsustada. Seda kollektiivi õigust otsustusvabadusele tuleb aga kaitsta, selle õiguse kaitstusest sõltuvad ka indiviidide vabaduse piirid ning vabadust hindavad indiviidid saavad kaitsmisvajadusest aru ja koonduvad ühiseks kaitsetegevuseks. Kaitsmisvajadust kahtluse alla seadvad erimeelsused ei ole sallitavad, sest need erimeelsused võivad hakata töötama tulevaste erimeelsuste väljendamise võimaluste vastu (nt võõras võim on totalitaarne ja piirab indiviidide väljendusvabadust). Ainuke erimeelsus, mida vabaduse maailm ei salli, on see, mis piirab vabadust, piirab erimeelsuste võimalusi.

„Arvan, et kõigil, ka kõige väiksemal inimesel, rahvusel või riigil on õigus olla vaba. Vabadusel on aga oma hind. Vahel on see liiga ränk. Sellest ka see film“ - nii on kokkuvõtlikult kommenteerinud oma loomingut filmi režissöör Elmo Nüganen. Lisaks erimeelsuste mitte-sallimisele sõjaoludes on vabaduse hinnaks loomulikult noorte sõdurite elud. Selleks, et rahva vabadus saaks eluõiguse peavad paljud noored, kes saaksid veel aastakümneid viljakalt olla, tegutseda ja luua, ohverdama oma elu. Teise rühma, kus niigi oli 2 liiget vähem kui peaks, saatus oli ränk: 6 hukkunut, 1 vaimuhaige, 1 ellujääja. Ideaalses maailmas mäletatakse seda ohvrit, mille vabatahtlikult tegid noored veel õieti mitte-elanud inimesed. Lisaks mäletamisele osatakse nende ohvrit ka kõrgelt hinnata ja austada, mitte ei loobuta vabadusest kergekäeliselt. Just selles püüab vaatajat veenda filmi lõputiiter: „Vabadussõda lõppes 1920. aastal. Eestist sai iseseisev riik. 1940.aastal okupeeriti Eesti

Vabariik nõukogude Venemaa poolt ilma ühegi lasuta.“

Idealne ühiskond ja inimene arenevad välja koos, kuid mõlema arengu tingimuseks on vabadus, mille kaitsmiseks tuleb seda ise vabatahtlikult võitluse ajaks piirata. Maailm on filmis algselt tasakaalust väljas, võimu jaotumisega pole paljud tegelased rahul. Filmi lõpuks aga jõutakse võitluse, kaotuste ja võitude kaudu tasakaalustatud maailmani, kus võõras (rõhumist ja ebaõiglust tekitav) võim on oma ruumist jõuga välja tõrjutud. Võitlus on tasakaalu ja harmoonia eeldus ja tagaja.

#### **2.2.4.10. Indiviidi ja grupi seesmine nõrkus takistab ideaalide poole liikumist**

Universaalsed takistused ideaali poole liikumisel on inimlikud nõrkused indiviidi tasandil ja erimeelsused grupi tasandil, mis grupi sidusust ohustavad. Üldistatult saab nii indiviidi- kui grupi-ideaali poole liikumise peamise takistusena seega nimetada sisemist nõrkust. Kuid nende nõrkuste hindamisel on üks oluline aga — noorte, veel välja arenemata isiksuste puhul on need nõrkused täiesti loomulikud ja oluliselt kergemini andestatavad kui juba täisealiseks saanute puhul. Hulljulgus, naiivsus, kambavaim ja oma vanuserühma autoriteetide eeskujule järgnemine (sooviga pälvida tunnustust, mitte saada väljatõrjutuks) võivad olla puudused täiskasvanute maailmas, kuid koolipoiste sõttamineku puhul osutuvad need omadused hoopis algse raske valiku tegemise ajal toetavateks asjaoludeks. Täiskasvanulik kaalutlemine, oma arvamuse juurde kindlaks jäämine, mõõdukus, alalhoidlikkus, skeptilisus oleksid sõttaminekut takistanud ja filmis on otseselt viiteid (Miljan: „Sa oled nagu minu vanamees: „Ei meie Vene vastu saa! [...]“), et need omadused olid osa takistustest, miks eestlaste armee mobiliseerimine läbi kukkus.

Puudused, ebakõlad löövad inimestes ja nende vahel eriti kergesti välja piirsituatsioonides, mille hulgas sõda on kindlasti üks kohutavamaid. Rahuajal saksa okupatsioonivõimu vastase akti sooritanud poisterühm laguneb. Kui kolmas ideoloogia (Saksa võim) vastasena ära kaob, siis tulevad seni koos tegutsenud poiste vahel esile erimeelsused, sest ühine vaenlane ühendas läbi tema-vastase koostegutsemise ja sundis erimeelsusi tahaplaanile. Grupi sidususe kahanemise ajendiks on ühe vaenlase kadumine, mis laseb erimeelsustel pinnale tulla, ja teise vaenlase sissetung, mis võimaldab erineva meelsusega inimestel valida võitlemiseks sobiv pool. Puudub seesmine ühtsus mistahes välisvaenlase vastu: etniline kuuluvus osutub vähem siduvaks kui ideoloogiline kuuluvus.

Sisemine ebasidusus kõrvaldatakse enamuse poolt nii, et lõhe tekitanud vähemus visatakse otseses mõttes enda seast välja, loetakse mitte-kuulujateks ja tõrjutakse oma ruumist välja

koos vaenlastega, kelle hulka endised omad nüüdsest kuuluvad. Rohkem isiksuse tasakaalu tasandile kuuluvad väsimusest, ärritusest, hirmust tulenevad ebataiuslikkused ületatakse rühma (teiste liikmete) toetusel. Samuti aitab rühma toetus üle raskest otsustamise hetkest, mis ei tähenda ainult valikut kahe poole vahel, vaid veelgi tähtsam on üle saamine otsustamatusest, kõrvalehoidmisest. Ideaali suunas liigutakse enese ületamise kaudu nii indiviidi (koolipoistest saavad sõdurid) kui grupi (väikesearvuline eesti rahvas võidab sõjaliselt võimsamat ja arvukamat vene rahvast) tasandil. Ideaalist eemaldutakse etnilist kuuluvust hüljates ja ideoloogilist kuuluvust tähtsamaks pidades — selle tulemusena tehakse valesid valikuid. Kõige halvem on otsustamatus ja kõrvalehoidmine — need viivad selleni, et keegi teine otsustab sinu kui indiviidi ja sinu rahva saatuse. Kui täiskasvanud, kellel on ühiskonna reeglite kohaselt kõige suuremad vabadused, ei suuda ühiskonda kaitsta ja noored (Mugur: „Nii noorelt ei tohi surra!“), veel ilma kõigi vabadusteta liikmed, ohverdavad ennast nende asemel, vabaduse eest, mida nad veel täiel määral pole kasutada saanud, siis on rahva vaimse tervisega lood halvasti ja ideaalist ollakse kaugel.

#### **2.2.4.11. Ideoloogilise paremuse selgitab sõjaline võit**

Konfliktis edukalt toimetulekut soodustavate omaduste poolelt on vaenlase puhul ihaldusväärseteks: parem relvastus, sõjaväe arvuline ülekaal, visadus (nt punased vallutavad mõisa peale selle kaotamist uuesti tagasi; miilitsaülem torgatakse küll täägiga läbi, kuid ta suudab haavatuna siiski mõisa kõrvalhoonest välja ronida ja üritab veel põgeneva Ahase suunas isegi tulistada), jõulisus, kavalus, osavus. Need omadused tagavad vaenlase tegevustele mitmelgi puhul edu. Seetõttu püüab valgete pool neid omadusi endas samuti tekitada ning võitlustahte poolest kindlasti ületavad poisid tublisti ennast ja ehk vaenlasigi. Vaenlaselt õpitakse temaga sõjalises interaktsioonis olles ja tema sõjapidamise elemente üle võttes (nt kuulipilduja, varitsemine). Vaenlase sõjaväe ihaldusväärseid omadusi on lihtne ära tunda, sest neile toetub sõjaline edu.

Otseselt sõjaväelise korra ja sõjategevusega mitte seotud omadustest on ihaldusväärseim võõrastele iseloomulikus ideoloogias väidetavalt kesksel kohal olev sotsiaalse võrdsuse idee. Kuigi filmis otseselt seda ideed ei nimetata, siis tegelaste repliikidest ja hoiakutest (Käsperi ja Käämeri vaidlus) tuleb välja, et punaste pool on varandusliku ebavõrdsuse kindel vastane. Ants Ahas, kes valib punaste poolel võitlemise, kehastab enne valiku langetamist oma suhtumisega Henn Ahasesse solidaarsust ja vennaarmu hoolimata kitsastest materiaalistest tingimustest. Kahtlemata on see taaskord üks näide isikliku kasu (erahuvide) tahaplaanile

jätmise ja vastastikuse toetamise ilmingutest, mis läheb kokku sotsiaalse võrdsuse ideega. Käämer püüab samuti hetkeks hätta sattunud Ahast välja aidata, kuid tema heasoovlikkusest olulisemaks osutub punase poole agressiivsus ja resoluutne suhtumine kõigi kahtlaste inimeste suhtes.

Kokkuvõttes saab öelda, et võõras on nii mõndagi head ja omast, kuid see ei ole filmis esil, pigem kaudselt tuletatav tegevusest ja repliikidest. Võrdsuse ideoloogia on kuskil taustal ja relvavõitluse ideoloogilise tausta üle kuigi palju ei arutleta. Kui vaenupooled on moodustunud, siis võideldakse, enam ei kahelda ega disputeerita ühe või teise ideoloogia paremuse üle. Paremus peab selgitama sõjaline võit, mis tuleneb otseselt tegutsemisest, tahtest, osavusest.

#### **2.2.4.12. Anti-ideaali kohutavusest olulisem on eetiline eeskuju**

Kui kollektiivse tasandi anti-ideaali kehastajaks on rahvusgrupina venelased (, kes on etnilisel teljel eestlaste suhtes “võõras võõras” positsioonis), siis indiviidi tasandil kehastab anti-ideaali just tegelane, üks etnilisel teljel on pigem eestlane, st just kui otsa pidi omade hulka kuuluja (pigem küll etniliselt kategooriasse „võõras omas“ kuuluja). Samas seguneb indiviidi tasandil eestlikkus venelikkusega, mis justkui puhast etnilist tunnust rikub ja reostab või vähemalt madaldab (miilitsaüleva segakeel on madala klassi ja harimatuse tunnus). Seega on nii kollektiivsel kui individuaalsel tasandil anti-ideaali tunnuseks „venelikkus“. Tegelik sotsiaalne võrdsus punaste suhtumises puudub, on ainult üleolev suhtumine ja terav vahetegemine õigete ja valede inimeste vahel. Kõhklematult rünnatakse noori ja kaitsetuid (nt Ahase tagaajamine ja vahistamine, Marta kinnivõtmine ja ülekuulamine). Vähegi vastupanuvõimelisemat vaenlast ei julgeta rünnata otse, vaid varitsetakse ja püütakse alatu võttega saavutada eeliseid (nt kapteni tapmine suurelt distantilt, rongi varitsemine). Nii individuaalset kui kollektiivset anti-ideaali iseloomustab austuse puudumine, jõhkru, ebaühtlus ja korrapäratus, oma üleoleku rõhutamine ja ülehindamine ning sellest tulenev valvsuse vähenemine (nt miilitsasalga üleolev suhtumine rongijaama uksel vange eskortides, laseb vangidel põgeneda; läti kütid marsivad väljal tihedas ja seetõttu kergesti haavatavas ravis), mis saab saatuslikuks ja läbi võitluses saadud kaotuse pälvib anti-ideaal hukkamõistu filmi maailmas.

Anti-ideaal pole loodud tingimata ideaali kõverpeeglina ega ka enne ideaali paikapanekut. Anti-ideaali tunnused on juba varasemalt paigas olnud eestlaste folkloorses pärandis, mis seostab ülaltoodud negatiivseid tunnuseid justnimelt vene rahvuse ja selle esindajatega (vrd

poiste venelasi halvustavat laulu ree peal: „Sitikad ja satikad ja lutikad ja täid. Venemaa poolt tulid nad ja raputasid päid. Saapad, mis mul jalas, need on tibia jalast võetud. Tibla ise paljajalu Peipsi taha aetud.“). Mõistagi tekib kontrast, kui vaataja kahte gruppi ja selle esindajaid oma peas võrdleb, kuid kontrasti pole just teadlikult (nt paralleelmontaažiga samadest tegevustest) rõhutatud ja vaataja teadvuses provotseeritud. Pigem on valitud poliitiliselt korrektsem variant: esile on toodud kodusõja aspekt vabadussõjas ja näidatud, et meie endi hulgas on väga erinevate väärtuste, hariduse, staatuse ja eetilise palgega inimesi. On hoidutud naaberrahvuse esindajate äärmiselt negatiivselt kujutamisest, mis arvestab tänase Eesti etnilise koosseisuga (vene rahvuse esindajate osakaal Eesti elanikest on jämedalt 30%) ja vähemuste võimaliku solvumisega.

Anti-ideaal on kahtlemata ebameeldiv, tülgausttekitav, eetiliselt vale, halb. Kuid mitte anti-ideaali esindajate halbade omaduste üle reflekteerides ei toimu filmis tegelaste ideaali suunas liikumine. Anti-ideaali kohutavusest on enesetäiustamise jaoks olulisem ikka positiivne eeskuju — ideaalile lähedased tegelased meie seast.

\*\*\*

Sellest filmist avanev pilt on kirjum. Pole must-valget vastandust heade ja üllaste vabadusvõitlejate ning üdini pahelise, kurja ja rumala välisvaenlase vahel, nagu see oli filmis "Noored kotkad".

## ***2.3.Filmide analüüsi tulemuste võrdlus, üldistused ja järeldused***

### ***2.3.1.Elukeskkonna tasakaalu ja grupi ühtsuse areng***

Kõigis filmides on meie-ideaali tervikuks koondavaks tunnuseks kujutatava inimestegrupi võimalikult suur ühtsus nii tegutsemises kui mõtlemises. Ühtsus väljendub selges vahetegemises omade ja võõraste vahel (sees-väljas erinevuse rõhutamine), omade vahelisi staatuse erinevusi mahendavas solidaarsuses (sisemiste erinevuste kahandamine) ja neist erinevuse teisendamistest tulenevas usalduses ja koostöös ühise eesmärgi nimel. Teisalt, grupi ühtsuse poole liikumise lähtepunkt ja etapid on filmide lõikes mõnevõrra erinevad, kuigi lõppeesmärk (st ühtsus) on ühiskondlike suhete iseloomu ja toimimise osas sarnane. Muutused grupi ühtsuse tasemes näivad filmide põhjal kõige enam sõltuvat filmimaailma tunnusest, mida võiks nimetada “elukeskkonna tasakaalu” tasemeks.

„Noored kotkad“ süžee etapid grupi kujunemise aspektist on lihtsustatult järgmised: 1) algne tasakaal grupi liikmete eluviisides 2) vaenlase sissetung tingib elukeskkonna

tasakaalutuse, grupp ühineb kergesti võitluseks sissetungijaga 3) sissetungija on oma ruumist välja aetud ja grupi liikmete elu võtab veelgi tasakaalukama, ühtsema ja läbipõimunuma kuju (2 meespeategelast abielluvad kahe naistegelasega, kellega neid viis tihedamalt kokku just vahepealne rahutu aeg). „Elu tsitadellis“ algab episoodiga, kus 1) esimese võõra sissetungija kohalolu tekitab elukeskkonna tasakaalutust ja ärevust omades; 2) esimene võõras aetakse teise sõbraliku võõra abiga välja, kuid elukeskkonna tasakaalu jäävad häirima esimese võõra kaastöolisteks olnud omad, kes on maha jäänud ja uues olukorras teesklevad omasid; 3) omadeks maskeerunud võõrad paljastatakse ning peale seda saab hakata kujunema grupi ühtsus ja elukeskkonna tasakaal. „Inimesed sõdurisinelis“ süžee puhul saab tuua välja järgmised olulised etapid: 1) võõra sissetungimise protsessist grupp killuneb ja elukeskkond läheb tasakaalust välja 2) grupi koosseisus olevate võõraste eraldumine väljast sisse tunginud võõraste poolele 3) sissetungija (ja nende poole üle läinud endiste „omade“) vastu võitlemise käigus järk-järgult suurenev grupi ühtsus. „Nimed marmortahvil“ algab sarnaselt „Eluga tsitadellis“ episoodiga, mida määrab 1) esimese võõra sissetungija kohalolu, kelle vastu suunatud õnnestustegevuseks omade grupp ühineb; 2) esimene võõras lahkuib ja teine alustab sissetungi, omade grupp lõheneb teise võõra sissetungi toetajateks ja iseseisvuse pooldajateks; 3) teine võõras tõrjutakse välja, kuid gruppi killustanud lõhe ei lase ühtsusel taastekkida. Nelja filmi põhjal tekivad erinevad grupi ühtsuse ja elukeskkonna tasakaalu arengumustrid, mida püüab illustreerida järgmine tabel:

| Etap | Tunnus   | Inimesed sõdurisinelis | Noored kotkad | Elu tsitadellis | Nimed marmortahvil |
|------|----------|------------------------|---------------|-----------------|--------------------|
| 1    | Tasakaal | -                      | +             | -               | -                  |
|      | Ühtsus   | -                      | +             | -               | +                  |
| 2    | Tasakaal | -                      | -             | -               | -                  |
|      | Ühtsus   | +-                     | +             | +-              | -                  |
| 3    | Tasakaal | +                      | +             | +               | +                  |
|      | Ühtsus   | +                      | +             | +               | -                  |

Elukeskkonna tasakaalu all pean silmas inimeste võimalust rahulikult tegeleda oma kutsealase tööga (või õppimisega) ning elada pereelu omas kodus. Kui see võimalus on filmi maailma paljude tegelaste jaoks kas ajutiselt üldse kättesaamatu või on selle teostamine tugevalt häiritud, siis tähistab seda tabelis olev miinus. Sellisest seisundist algavad kolm filmi neljast. Pluss tähistab tasakaalu tunnuse puhul seda, kui normaalne elukeskkond on kas (veel) olemas, taastunud või tee selle taastumiseks on avatud (tasakaalutust tekitav võõras element on tagasi välja tõrjutud). Sellisest seisundist algab üks film ja sellega lõpevad kõik 4 filmi.

Süžee keskmises etapis on kõigi filmide maailmas elukeskkond tasakaalust väljas. Elukeskkonna tasakaalutus võib grupi ühtsuse-killustatuse tasandil olla samaaegne nii ühtsuse (+) kui killustatusega (-). Elukeskkonna tasakaalutus võib grupi laiali paisata („Inimesed sõdurisinelis“), liikmed üksteisest isoleerida („Elu tsitadellis“) ja ühtsuse seeläbi raskesti saavutatavaks muuta. Teisalt võib tasakaalutus viia aga tugevama ühtsuse, ühistegevuse tasakaalutuse põhjustaja vastu („Nimed marmortahvlil“). Tasakaalus elukeskkond seevastu on kõige tõenäolisemalt seotud grupi ühtse ja harmoonilise toimimisega või vähemalt on vähe tõenäolised lõhenemised grupi sees, kuivõrd kõik saavad tegeleda oma isikliku töö- ja inimsuhete-alase eneseteostusega — grupi ühtsus ei seisne sellises olukorras just tingimata ühistegevuses, vaid pigem selles, et kõigil on sarnased võimalused elada teisi häirimata ja üksteisele vastastikku teeneid osutades („Noored kotkad“ algus). Tasakaalust väljas elukeskkond koos võõraste sissetungide ja lahkumistega tekitab teises etapis võimaluse omade ühtsusel olemas olla (+), puududa (-) või näivalt olemas olla, kuigi seda tegelikult häirib omasid teesklevate võõraste formaalne kuulumine gruppi (+-). Viimane olukord on mõlema nõukogude-aegse filmi „Inimesed sõdurisinelis“ ja „Elu tsitadellis“ süžee teise etapi peamiseks intriigiks ja seeläbi filmi poolt jutustatava loo arengu üheks sõlmpunktiks. Varjatud vaenlase (reeturi, võõraste spiooni) otsimine omade seast ja sellise varjatud elemendi olemasolu pidamine omade elukeskkonna tasakaalutuse üheks allikaks ongi üsna iseloomulik nõukogude ideoloogiale ja selle poolt kontrollitud populaarkultuurile. „Noored kotkad“ süžee teises etapis on grupi ühtsus veelgi tugevam ja nähtavam kui esimeses etapis. „Nimed marmortahvlil“ puhul seevastu laguneb algne grupi ühtsus teises etapis avalikult koost, algselt ühtne grupp killustub üksteise suhtes vaenulikeks gruppideks. Filmide kolmas ja lõpetav süžee etapp viib küll sissetunginud võõra väljatõrjumiseni, omade seas end varjanud võõraste isoleerimiseni. Hoolimata sellest, et võõrast vabanemine teeb kõigil neljal juhul võimalikuks normaalse tasakaalus elukeskkonna, ei tähenda see automaatselt ka grupi ideaaliks oleva ühtsuse taastumist. Kuigi kolmel juhul neljast jõutakse filmi kolmandas etapis grupi suurima ühtsusele, osutab „Nimed marmortahvlil“ lõpp killustatuse trauma jäämisele tasakaalutuse perioodi läbi teinud inimeste hinge ja nendevahelistesse suhetesse.

„Noored kotkad“ puhul on lisaks töölistele esindatud ka linnas elavad haritlased, episoodiliselt isegi peremehed, kuid see suurem klassiline mitmekesisus ei takista kuidagi rahva ühinemist enesekaitseks. „Elu tsitadellis“ näitab samuti ühiskonna mitmekesisust peamiselt läbi haritlaste ja tööliste vaheliste eripalgeliste suhete kujutamise, kusjuures

klassikuuluvusest tulenevad erinevad väärtused ja hoiakud sõjalise konflikti suhtes häirivad ühiskonna ühtsust. Soo ja vanuse poolest on filmis „Inimesed sõdurisinelis“ esindatud mitmed erinevad ühiskondlikud grupid, kuid klassikuuluvuse poolest on peaaegu kõik töölisklassi esindajad. „Nimed marmortahvilil“ tegelased on peamiselt noored, kellel endal puudub veel oma kutsealast tulenev klassikuuluvus, kuid kes oma perekonna täiskasvanud liikmete staatuse kaudu selgelt oma kohta ühiskonnas tunnetavad. Ka siin takistab klassierinevus (rikkad ja vaesed) ideaalselt ühtse ühiskonna teket ning klassiline mitmekesisus seega ei kuulu justkui meie-ideaali koosseisu.

„Noored kotkad“ puhul on gruppi ühendavaks praktikaks visa füüsiline töö (talus, sepikojas) ning väärtuseks on vabadus elada rahus ja teha oma tööd. Ideaalne ühiskond toetub „Elu tsitadellis“ maailmas ühiskondlikult aktiivsetele gruppidele, eelkõige töölistele, kes püüavad kahtlejaid ja neutraalsuse taotlejad kaasa tõmmata ühisesse ülesehitavasse töösse. „Inimesed sõdurisinelis“ omade gruppi ühendavaks väärtuseks ja praktikaks on töö, mis on kindlasti muuhulgas seotud füüsilise pingutusega (põllumajanduses, tehases, raudteel, sõjaväes). „Nimed marmortahvilil“ tegelaste meie-ideaali keskseks väärtuseks on vabadus, Eesti riiklik iseseisvus, gruppi ühendavaks praktikaks on võitlus vabaduse eest.

Filmides „Inimesed sõdurisinelis“ ja „Noored kotkad“ omade gruppi kuulujate vahelised suhted põhinevad peamiselt üksteise toetamisel või isegi sõprusel, samal tasandil olevate inimeste koostööl. Püütakse üksteist päästa halvimast. „Elu tsitadellis“ ideaalse ühiskonna gruppide vahel valitsevad samuti üksteise austamisele toetuvad partnerlussuhted. „Nimed marmortahvilil“ rõhutab taaskord meie grupi siseseid suhteid, mis baseeruvad eelkõige üksteise mõistmisel, kaastundel ja hoolivusel.

„Noored kotkad“ puhul on põhimõtteliselt eristatavad klassid: lihttööline, oskustööline, haritlane, peremees. „Elu tsitadellis“ eristab peamiselt töölisi ja haritlasi. „Inimesed sõdurisinelis“ tegelaste puhul ei tõsta nende sarnane töö ühte tegelast teistest kõrgemale, kõik on töölised. „Nimed marmortahvilil“ ühiskonda moodustavate gruppide kõige teravam jaotus on rikkad ja vaesed.

Nagu sõjaväele kohane eksisteerib filmis „Inimesed sõdurisinelis“ ja „Nimed marmortahvilil“ hierarhia erinevate auastmete vahel, kuid kõrgema auastmega juht võib täita ja mitmel puhul täidabki omal algatusel muidu alluvale määratud ülesandeid. Rahuajal teeb „Noored kotkad“ iga tegelane usinasti oma igapäevast tööd, sõjaväkke sattununa tunnistatakse loomulikuks tööjaotus ohvitseride ja lihtsõdurite vahel. Ohvitseride käske täidetakse entusiasmi ja ilma mingi vastumeelsuseta, sest kõik sõjaväelased mõistavad

laitmatu ja ennastsalgava koostöö hädavajalikkust. „Elu tsitadellis“ töölised teevad füüsilist tööd ja haritlased tegelevad rakenduslike teadmiste loomisega, mis juhivad ning aitavad töölistel oma tööd paremini teha. Nii töölised kui haritlased koos teostavad poliitilist võimu läbi nõukogude. Kõigis filmides on naistel mehi toetav ja kangelaslikele tegudele innustav roll.

### **2.3.2. Grupisisesed negatiivsed omadused**

Filmis „Noored kotkad“ omade grupi sees ühtsust häirivaid omadusi pole, kõik ebameeldiv tuleb väljast ning ei suuda omade grupi ühtsust kuidagi kõigutada. Omade negatiivsetest omadustest on viiteid ainult ülemeelikule jõudeelule, kuid sellest loobutakse koheselt ja kõhklematult sõja saabudes ja pärast sõda selle juurde tagasi ei pöörduta. „Elu tsitadellis“ maailmas on meie-ideaali saavutamise peamisteks takistusteks neutraalsuse taotlejate umbusaldusest tulenev passiivne koostöö vältimine ja teisitimõtlejate omakasupüüdlikkusest tulenev aktiivne, kuritegelik õõnestustegevus. Niisiis on „Elu tsitadellis“ puhul ühtsuse takistuste raskuskese vaieldamatult omade grupi sisemistel omadustel, mitte välisel surveel. „Inimesed sõdurisinelis“ puhul takistab meie-ideaali suunas liikumist NL võimu poolsest marginaliseerimisest tulenev eestlaste solvumine, mis paisutab omakorda grupi liikmete südames olevaid kahtlusi sõdimise vajalikkuse ja õige poole valiku osas. Grupi ühtsust häirib veel osade liikmete vähene lojaalsus ning pragmaatiline hoiak vaenupoole valimise suhtes. Niisiis häirivad „Inimesed sõdurisinelis“ puhul grupi ühtsust peamiselt omade grupi seesmised omadused, mis ebasoodsate välissurve tõttu välja löövad. „Nimed marmortahvil“ puhul on meie-ideaali saavutamise takistusteks omade grupi killustumine ideoloogiliste erimeelsuste alusel, soovimatus konfliktis osaleda, kahtlused poole valimisel, välisest survest tekkiva ohuolukorra pinged, hirm. Kokkuvõtvalt domineerivad grupi sisemised negatiivsed omadused võõrapärasuse tekitajatena omade sees, mitte väljast tulev võõras surve või otsene agressioon — viimane on pigem tõuge grupi tasakaalutust põhjustavate omaduste esiletulekuks ja võimendumiseks. Lagunemise eeldused ja välised tõuked vastastikustes mõjusuhetes seavad ohtu grupi ühtsuse ideaali.

### **2.3.3. Väline näib omane**

Filmis „Noored kotkad“ on sõjatehnoloogiline üleolek ja parem varustatus üldiselt ainuke tunnus, mis eestlaste poolele vaenlase puhul ihaldusväärne näib, kõik muu vaenlase sõdurite gruppide käitumises ja olekus on võõras ning eestlaste grupile mitte-omane. „Elu tsitadellis“ kujutab etniliselt võõraid (st sakslasi, kellega minimaalse kontakti saavutamiseks vajalik

ühine omadus on see, et sakslane kõneleb vähesel määral kuid siiski eesti keelt), ideoloogiliselt võõraid, kellega on meie grupi ühine keel, kultuur ja etniline päritolu või isegi sugulussidemed, kuid kelle teistsugused väärtused muudavad nad sellegi poolest eemaletõukavalt võõraks. Tähtis on just kontrast kahe telje (etniline ja perekondlik oma-võõras) ülima omasuse tunnuse ja ideoloogilisel teljel äärmise võõrapärasuse tunnuse vahel, mis võõrapärasuse kavalat pesitsemist omade seas rõhutab ja ehmatavalt esile toob. Filmis „Inimesed sõdurisinelis“ on võõraste grupp Kolmanda riigi armee ning nende kui kollektiivi omaduste seas pole midagi märkimisväärtset, mis oleks ühine omade, st nõukogude armee Eesti korpuse meeste grupiga. Ainuke omandamisväärne atribuut vaenlase juures on tema poolt okupeeritud Eesti territoorium ehk kodumaa — selle kaotamine ongi üks olulisemaid tõkkeid meie-ideaali realiseerimisele. Sarnaselt „Noorte kotkastega“ on ka teise Vabadussõda kujutava filmi „Nimed marmortahvilil“ puhul võõrastelt ülevõtmisväärne sõjatehnika, aga lisaks veel edukaks sõjapidamiseks vajalik üksuste distsipliin ja sõjaline osavus. Sarnaselt filmidega „Inimesed sõdurisinelis“ ja „Elu tsitadellis“ kuuluvad „Nimed marmortahvilil“ puhul vaenlase poolele mitmed etniliselt ja/või perekondlikult omad tegelased, kuid nad pole eetiliselt ja ideoloogiliselt sedavõrd äärmuslikult võõrad ja eemaletõukavad (nad on siirad ja avalikud valet poolt valides), kui on nõukogude aja filmide antagonistid (kes pole lisaks kõigele muule ka siirad oma tegeliku kuuluvuse osas).

#### **2.3.4. Sunniviisiline koostoimimine**

Groteskseima valimatu agressiivsusega paistab silma välisvaenlane filmis „Noored kotkad“, kus vaenlase kujule lisanduvad järgmised negatiivsed omadused: rumalus, vähene valvsus, nõrk juhtimine ja motivatsioon. Samas puudub „Noored kotkad“ puhul täielikult reeturlikkuse pahe, sest omade ja võõraste vaheline piir on kõigutamatult paigas. Filmis „Elu tsitadellis“ on sarnaselt „Inimestega sõdurisinelis“ kujutatud ühe võõraste grupina saksa armeed, mis näib ka selles filmis püsivat koos eelkõige jäiga hierarhia ja formaalse distsipliini toel. Lisaks on „Elu tsitadellis“ puhul eristatavad veel kaks anti-ideaali esindavat gruppi, kellest ühe puhul hoiavad gruppi koos äraspidised võimusuhted ning mõlema puhul mure ühiselt kogutud materiaalse varanduse pärast. „Inimesed sõdurisinelis“ vaenlane on reeturlikkusele ahvatlev, vahendeid valimata oma agressiooni teostav ja samas paljuski sunniviisiliselt moodustatud inimeste grupp, milles on vähe tegelikku ja siirast altpoolt võrsuvat sisemist ühtsust. „Nimed marmortahvilil“ maailmas on vaenlase kui grupi negatiivseteks omadusteks sarnaselt filmis „Noored kotkad“ kujutatud vaenlasele: jõhkrus,

ebamäärane motivatsioon, lohakus, vähene valvsus. Rumalus ja kohmakus seevastu filmis „Nimed marmortahvlil“ kujutatu kohaselt Punaarmeele enamasti omane pole — nende omaduste puudumine eristab seal loodud vaenlase kujutelma sama relvakonflikti vaenlase kujust „Noortes kotkastes“. Vaenlane on filmis „Nimed marmortahvlil“ olulisemalt mitmekesisema sisuga kui filmi „Noored kotkad“: nii etniliselt (venelastele lisaks sõdivad punaarmees eestlased, lätlased, hiinlased) kui sõjaliste oskuste ja käitumise poolest (nõrga võitlusvõimega üksuste kõrval leidub väga hea distsipliini ja kogemusega üksusi — Läti kütid).

### **2.3.5. Vahetu suhtlus ja kollektiivi heaolule suunatus**

„Inimesed sõdurisinelis“ ideaalne inimene on õigete vaadetega, kindlameelne, õiglane, aus, heatahtlik, hooliv ja teisi samuti õigele teele suunav. Ta tegutseb rõhutatult kollektiivi edendavate ideede nimel, mitte isiklikku kasu silmas pidades. „Noored kotkad“ puhul lisanduvad juba eelmise filmi inimideaali puhul nimetatud tunnustele veel osavõtlikkus, lahkus, jõuline ja tunderikas patriotism, kangelaslikkus, valmidus ennast ohtu seada nõrgemate kaitsmiseks ja päästmiseks. Ka „Elu tsitadellis“ mõned tegelased on laitmatud ning evivad kõiki neid omadusi, mida ülal juba teiste filmide eeskujulike tegelaste puhul nimetatud sai. Sarnaselt „Noored kotkad“ kõige ideaalsema tegelasega (sepp Laansoo) on ka „Elu tsitadellis“ olemas lihtne oskustööline (puusepp Heinast), kes sarnaselt teeb oma tööd entusiastlikult ja oskuslikult ning väikeste tööde eest suuremeelselt tasu ei küsi, vaid teeb neid soovist aidata. Kõigi kolme filmi ideaali-lähedaste tegelaste seas on kehaliselt sitkeid ja jõulisi mehi — ka füüsiline vastupidavus on inimideaali tähtis komponent. Sarnaselt „Inimesed sõdurisinelis“ ideaalile lähedaste tegelaste eeskuju sütitavale mõjule on ka „Elu tsitadellis“ ideaali kehastajal (major Ants) tähtis teisi tegelasi õiges suunas juhtiv mõju. Eelkõige juhtide seast tuleb otsida ideaalsete omadustega inimesi ka filmis „Nimed marmortahvlil“, kuigi otseselt ideaali kehastajaid selles filmis pole. Lisaks juba varem nimetatud omadustele tuleks „Nimed marmortahvlil“ puhul rõhutada veel järgmisi üksikinimese ideaali omadusi: initsiatiivikus, autoriteetsus (teiste inimeste lugupidamise pälvimine), enda tehtud vigade tunnistamise võime, musikaalsus, tasakaalukus, rahulikkus, jõulisus, võime eneseületamiseks. Sarnaselt filmi „Noored kotkad“ peategelase Laansooga sooritab „Nimed marmortahvlil“ peategelane Henn Ahas talle meeldiva neiu rüütelliku päästmise neiu vägivallaga ähvardava antagonistiga küüsisist.

### **2.3.6. Kahtlejate ning erapooletuse püüdlejate ümberkasvatamine**

„Noored kotkad“ esitab omadest vägagi idealiseeritud pildi ning seetõttu tõelisi pahesid, mis omade hulgas olijate puhul häiriks grupi ühtsust, polegi. Üks omade grupi tuumikusse kuuluvatest peategelastest on väikeste inimlike pahedega, kuid sõda karastab teda ning filmi viimases episoodis on ta vähemalt osadest neist pahedest suutnud välja kasvada. Seega ainuke vähegi ideaalist kaugemale jääv „Noored kotkad“ tegelane kasvab filmi loo arenemise käigus ideaalile lähemale.

„Elu tsitadellis“ näitab kahe intellektuaali erinevat ideaali suunas liikumise teed. Kirjanik saab oma sisemistest kahtlustest ja tunnustuse vaegusest kohe üle, kui ühiskond esitab talle tellimuse ja tunnustab seeläbi tema eneseteostuse tulemusi. Teadlane seevastu on ise kunagi pakkunud oma töö vilju ühiskonnale kõigi liikmete elu paremaks muutmiseks, kuid tagasi lükkamisest tulenev pettumus ja kibestumus ei võimalda tal tellimuse ja välise tunnustuse tekkimise korral koheselt koostööd tegema asuda. Indiviidi poolt üles näidatud siira aitamissoovi tagasilükkamine võimude ja eliidi poolt on oma mõjult mõneti sarnane NL juhatuse poolse eestlaste, kes soovisid siiralt nõukogude vägede poolel võidelda, abi tagasilükkamisega filmis „Inimesed sõdurisinelis“ (eestlased kõrvaldati alguses rindelt tagala tööpataljonidesse). Mõlemad marginaliseerimised tekitavad teatud iseloomuga tegelaste puhul ühiskondlikus koostöös osalemise soovi kadumise, millest on hiljem pikka aega raske üle saada. Positiivse eeskuju (nt tema lapsed) ja ühiskonna aupaklike koostööettepanekute kõrval juhib teadlase lõpuks õigele teeotsale hoopis anti-ideaali koletisliku palge nägemine, mis toob kaasa mõistmise, et tema erapooletus on olnud illusioon, kattevari anti-ideaali esindajatele, kelle ebainimlikes tegudes ta ennast tagantjärgi mõnevõrra ilmselt isegi süüdi tunneb.

„Inimesed sõdurisinelis“ tegelaste hulgas on algselt 2 tegelast, kes avalikult mässavad grupiga ühte sulamise vastu. Nad on justkui omad, kes ei taha ennast päriselt omade hulka kuulujaks tunnistada ning klassifitseeruvad seetõttu võõrasteks omade seas. Üks neist (Enn Kalm) teeb seda passiivselt, erapooletust ja rahulejätmist taotledes. Teine (Viktor Raudnask) teeb küll tegude tasandil laitmatult koostööd, kuid verbaalselt pilkab grupi tegevust ja oma naeruga õõnestab ühise ürituse tõsidust aktiivselt. Esimene neist kasvatatakse järkjärgult grupi teiste liikmete toetava ja eeskuju andva käitumise abil kahtlejast ümber veendunud ja eeskujulikuks võitlejaks. Teine esialgu isoleeritakse grupist, hiljem küll taasliidetakse, kuid ta hukub oma mõtlemise ja tegutsemise vahel valitseva vastuolu tõttu lahingutegevuses välkkiiret otsustamist eeldanud hetkel.

„Nimed marmortahvil“ näitab mõneti sarnaselt filmiga „Inimesed sõdurisinelis“ seda, kuidas algselt kõhklev noormees valib mõningase otsustamatuse järel õige poole ning karastub filmi lõpuks kangelaslikuks vabadusvõitlejaks, kes kaotab küll paljud teda algselt ümbritsevad lähedased inimesed, kuid võitleb järjest kartmatumalt, vapramalt ja osavamalt oma rahva vabaduse eest. Algse otsustamatuse põhjused on nii seesmised kui välised, kuid lõplikul kallutamisel ühele poolele saab otsustavaks filmi vaatepunktist vale poole esindajate ebameeldiv olek ja suhtumine, mis tõukab otsustajat neist eemale, ning õige poole esindajate meeldiv ja inimlik suhtumine, mis tõmbab otsustajat nende suunas. Viimane väide kehtib ka neutraalsust taotlenud teadlase kohta filmis „Elu tsitadellis“ ning hinnangud skaalal meeldivus-ebameeldivus toetuvad universaalselt inimlikule skaalale eetiline-ebaeetiline (nt kui tegelane on eetiline, siis on ta ka meeldiv).

### **2.3.7. Omasuse teesklemine**

„Noored kotkad“ ei kujuta ühtegi võõraste poolele kuuluvat tegelast piisava individuaalsuse astmega, et oleks võimalik tuua välja sügavamaid paralleele omade tuumiku moodustavate peategelastega. Nii Tammekänd kui vaenlase ohvitser küll pidutsevad, tarbivad alkoholi ja teevad lähenemiskatseid naistegelastele, kuid viis, kuidas nad seda teevad on väga erinev. Vaenlase ohvitser läheb kõigis nimetatud tegevustes üle mõõduka ja inimliku piiri, kaldub äärmustesse. Seetõttu ei saa öelda, et vaenlase ohvitser kuuluks kategooriasse „oma võõras“. See kategooria on „Noored kotkad“ puhul tühi ning see tühi annab tunnistust kogu filmile omasest eriti teravalt ning kindlalt oma ja võõrast eristavast sotsiopsühhopoeetikast.

Sarnaselt filmiga „Inimesed sõdurisinelis“ on „Elu tsitadellis“ puhul „oma võõras“ kategooria täidetud silmakirjalike „omasuse“ teesklejatega, kuid neid on tunduvalt rohkem ja nende motiivid teesklemiseks on erinevad: sakslaste vägivaldse võimu kindlustamine (näilise teaduse „austamise“ kaudu), abi saamine põgenemisplaani teostamiseks, õonestustegevuse ja kuritegeliku mineviku varjamine. Motiivid on taaskord omakasupüüdlikud ja grupi ühtsusideaali ohustavad.

„Inimesed“ sõdurisinelis puhul saab kategooriasse „oma võõras“ paigutada Reinopi enne seda, kui ta Luki all üle jookseb. Reinop väljendab mitmeid punaarmeeelastelegi sümpaatseid vaateid — vajadus alluda distsipliinile, vajadus uskuda kollektiivse eesmärgi õigsusesse ja selle saavutamise võimalikkusesse. Lisaks näitab ta üles viisakust ja heatahtlikkust. Kuid kõik need sümpaatsed omadused on ainult näivalt talle omased, rakendatud tema reetmisplaani teenistusse. Kuivõrd ta alguses näis meeldiv, siis muutub tema poolt läbi viidud

reetmine selle kõrval veelgi ehmatavalt ja rõhutatult ebameeldivamaks. „Omasuse“ teesklemine on seetõttu veelgi nurjatud ja ebaeetilisem kui otsene ning avalik vastandumine (ehk „võõras võõras“ kategooriasse paigutamine).

„Nimed marmortahvil“ loob 2 tegelast, kes on algselt justkui omad, kuid muutuvad vale vaenupoolt valides võõrasteks sarnaselt filmide „Elu tsitadellis“ ja „Inimesed sõdurisinelis“ võõraks osutuvate tegelastega. Ometi ei jää „Nimed marmortahvil“ puhul muljet, et võõrasteks muutunud (mitte osutunud) tegelased oleksid filmiloo alguses teadlikult teeselnud omade hulka kuulumist, kavatsedes tegelikult hoopis midagi muud. Nad olid siirad ja pigem väline poole valimine kammitseb neis endiselt mingil määral säilinud sõbralikkust ja lähedust endiste omade suhtes.

### **2.3.8. Üldinimlikult ebaeetilised tegelased**

Psühholoogilise tasandi „võõras omas“ (vt. punkt 6) ja „oma võõras“ (vt. Punkt 7) ei sisalda eriti stabiilseid inimtüüpe ja neile iseloomulikke tunnuseid, kes/mis oleksid püsivad ja kogu filmi jooksul samaks jäävad. Pigem tuli nende punktide all kirjeldada tegelaste muutumisi ja liikumisi pooluste („oma omas“ ja „võõras võõras“) vahel. Psühholoogilise tasandi kategooria „võõras võõras“ puhul seevastu saab pigem esile tuua kindla komplekti inimtüüpe ja neile omaseid isikuomadusi.

„Inimesed sõdurisinelis“ ja „Elu tsitadellis“ võiksid oma nõukogude ideoloogiaga kooskõlas oleva vaatepunkti ja käsitletava Teise maailmasõja tõttu anti-ideaalina kujutada fašisti, kuid üllataval kombel puudub „fašist“ halvustava sildina dialoogidest. Oluline on üldinimlikum eetiline tasand, tegelase teod kõlbelises plaanis, mitte see, kas ta tunnistab Kolmanda riigi ametlikke dogmasid aaria rassi üliluslikkusest, mis õigustab eluruumi laiendamist sõja abil vms. Natsionaalsotsialistlikud dogmad ei ole kummaski filmis õigustamas ega isegi mitte põhjendamas vaenlase tegusid. Vaenlane on omade eetika (mis on vaikimisi ühtlasi universaalne humanistlik eetika) seisukohast ebaeetiline (tallab jalge alla inimväärikust sooritades ebainimlikke tegusid, rikub inimõigusi ja ausa sõjapidamise reegleid) ja selle ebaeetilisuse kujunemise ideoloogilistele tagamaadele ei osutata isegi möödaminnes. Võõrapärasuse võimsaim tekitaja pole mitte arusaamatute ideede pooldamine, vaid väga paljude ühiskondade poolt kehtivaks tunnistatud peaaegu universaalsete eetiliste printsiipide (inimelu puutumatus, inimväärikuse austamine) vastu eksimine.

„Inimesed sõdurisinelis“ ja „Elu tsitadellis“ maailmas koondab indiviidi anti-ideaal järgmisi tunnuseid: enesekesksus, omakasupüüdlikkus, upsakus, mis on kombineeritud

eetiliste ja ideeliste põhimõtete puudumisega ja viivad seetõttu silmakirjalikkuse, salakavaluse kasutamiseni oma eesmärkide saavutamisel või siis väljapääsmatus olukorras olles arguse ja alandlikkuseni. „Noored kotkad“ puhul on indiviidi anti-ideaali esindajad küll samuti enesekesksed, kuid oluliselt lihtsamad, sest neis puudub teesklus, nad on alati läbinähtavad ja neid iseloomustab laiskus, hoolimatus, võimuiha, halb juhtimisoskus, võimetus (lahingu)olukorda realistlikult hinnata. Sarnaselt „Inimesed sõdurisinelis“ ja „Elu tsitadellis“ vaenlastele ilmutavad nad argust ja olles nurka surutud põgenevad korratult oma positsioone maha jättes. Lisandub veel alkoholilembus ja vägivaldsus nõrgemate suhtes (naised, relvastamata tsiviilisikud), mis on omane ka „Elu tsitadellis“ ja „Nimed marmortahvlil“ antikangelastele. „Elu tsitadellis“ lisab anti-ideaali tunnuste hulka rõhutatult ühe enesekesksusega kaasneva tahu: kõrkuse, st enda teistest paremaks pidamise ja nendega suheldes neile ülevalt alla vaatamise. Nii „Elu tsitadellis“ kui „Nimed marmortahvlil“ sisaldavad tegelast (saksa ohvitser, miilitsaülem), kes segab kahte loomulikku keelt oma kõnes ja seega alavääristab eestlaste kultuurilise identiteedi aluseks olevat oma keele kõnelemise oskust. Samad tegelased mõlemas filmis ei austa süütuse presumptsiooni ja arreteerivad inimesi oma suva järgi. Liigne enesekindlus ja ülbus (mõlemad on tegelikult alama astme juhid, kes püüavad oma väikest võimu suuremaks teha) maksab mõlemale hiljem saatuslikult kätte.

Filmides „Elu tsitadellis“, „Inimesed sõdurisinelis“ ja „Nimed marmortahvlil“ kõige negatiivsemad tegelased pole mitte etnilised võõrad, teiste rahvuste esindajad, vaid etniliselt omad (eestlased), kes on omad reetnud, asunud koostööle võõrastega ja/või on muidu ebaeetilised, inimlikult vastikud. Miks võõrastuvad omad on ohtlikumad kui algusest lõpuni võõrad tegelased, on ilmselt seletatav sellega, et teise etnilise grupi esindajad ei ohusta otseselt „meie“ sidusust, nad jäävad meist väljapoole ja see väljapoole jäämine on loomulik. Samas kui võõraks muutunud omad näitavad selgesti kätte, et „meie“ võib laguneda ja neile osutamine kutsub üles „meie“ lagunemise võimalikke endeid tähelepanelikult jälgima ja juba eos lämmatama. Võõraks muutujat võiks võrrelda selle tegelastüübiga, keda G. Doncheva (2003) oma uurimuses nimetab „lähedaseks võõraks“ [*the close stranger*], kes kehastab identiteedi kriisi ja identiteedi moonandumist, mis tekib läbielatava sõja hirmu ja õuduse tulemusena.

Antikangelase tekkimise ja välja kujunemise põhjused pole kuigivõrd põhjalikku käsitlemist leidnud üheski neljast filmist. Kõigis filmides on nad juba justkui valmis, vähemalt varjatult. Näidatakse ainult nende pahelise olemuse avaldumist. Kaudselt võib

antikangelaseks saamist seostada teatud sotsiaalse staatusega vähemalt kahes filmis. “Inimesed sõdurisinelis” puhul on Reinop paheline, sest ta pärineb jõukast kihist ning kuulus vana režiimi tingimustes eliidi hulka. “Nimed marmortahvlil” puhul tekivad antikangelased (miilitsaülem, Käämer, Ants Ahas) vastupidiselt just oma madala sotsiaalse staatuse tõttu. Mõlemad ühiskondliku staatuse äärmused võivad seega aidata kaasa individuaalsele arengule negatiivse äärmuse suunas. Teiste uurijate poolt teostatud sarnaste uuringutega (vrd. Doncheva 2003) kõrvutades saab öelda, et enam levinud on sõjafilmes liigsele vägivaldsusele kalduvuse põhjendamine tegelase madala (tõrjutud, alandatud) sotsiaalse staatusega tsiviilühiskonnas. Samas, ehk võib ka Reinopi reeturlikkusele kaldumist põhjendada sellega, et Punaarmee toel kehtestatava režiimi kontekstis tunneks ta end madala ja tõrjutuna, sest eelmise korra eliidi liikmed on uue tööliste ja talupoegade ühiskonna struktuuris pigem põlatud ja tagakiusatud. Sotsiaalne staatus on oluline sõjas osalemise kasuks otsustamise ja vaenupoole valimise mõjutaja (vrd. Doncheva 2003). Etniliselt omade grupi hulgast võrsunud kõrilõikajad on eriti tavalised filmides, mis kritiseerivad sõda kõigis selle ilmingutes ja ei püüa seda kuidagi õigustada. Käesolevas töös analüüsitud filmid ei kuulu sõja-kriitiliste teoste hulka, sest kuigi sõda on neis ebameeldiv ja vastik, tajutakse seda siiski vajalikuna õigeid inimesi ähvardava kurjuse ohjeldamiseks. Kõigi nelja filmi puhul on tegemist kollektiivse enesekaitse eesmärgil peetava lahinguga, mitte vallutusega hõlvamaks võõra etnose territooriumit.

### ***2.3.9. Ühtsuse kasvatamine ja erinevuse väljatõrjumine***

Nii üksikindiviid kui inimgrupp on käsitletavad semiootiliste isiksustena, mis on järgmisel üldistustasandil semiosfäärilised konstruktsioonid: häälte, keelte ja tekstide süsteemid, millel on kese ja äärealad ning piirid nii enda ümber kui sees. Semiootilised isiksused vajavad kommunikatsiooniks ehk semiootiliseks olemasoluks teisi semiootilisi isiksusi. Semiootiliste isiksuste arengus on perioode, kus teised liiguvad nende piiride sisse, liiga sügavale, liiga allutavalt. Sellele järgneb semiootilise isiksuse loomulik vastureaktsioon piiride taaskehtestamiseks, et mitte teisega ühte sulada ja kommunikatsioonipartnerina olemast lakata. Niisugusel perioodil kujutleb semiootiline isiksus piire eriti teravate ja selgetena. Ta ei soovi näha mingeid vastuolusid enda sees, sest need ohustaksid tema niigi habrast tasakaalu. Seetõttu seab ta endale ideaaliks sisse tunginud teise isiksuse täieliku väljatõrjumise, plekitu enesepuhastamise. Ta eitab täielikult seda, et oma rahumeelse toimimise faasis on suhtlemine ja „ainevahetus“ (isiksuste, tekstide ja keelte liikumine oma ruumi ja sellest välja) väljapool

teda asuvate semiootiliste moodustistega talle eluliselt vajalik.

Kõik neli filmi kujutavad nii ideaalse üksikisiku kui ka ühiskonna keskse väärtusena ühtsust ja seesmist vastuolude kõrvaldamist, mis on ideaalse maailmakorra poole liikumise kõige tähtsam eeldus. Peab tekkima kompromiss indiviidi erinevate tungide ja tahtmiste vahel, et ta saaks tegutseda ühes valitud suunas edasiviiva järjekindlusega. Sarnane konsensus peab tekkima ka ühiskonna tasandil: ühiskonnale kõige paremat soovivate inimeste huvid ja teod peavad saavutama võidu ühiskonda lagundavate erisuunaliste erahuvid suhtes. Analüüsitud filmid erinevad nende kahe tasandi paralleelse ühtsuse poole liikumise kujutamisel ainult järgnevalt kirjeldatud punktides.

Esiteks, kui kaugel ollakse ühtsusest filmiloo alguses? Kas ideaalid on juba kohe alguses kehastunud ja nad ainult levivad filmiloo käigus või on nad algselt ainult pelgad võimalikkused ja nad kujunevad loo käigus välja läbi raskuste, ainult osaliselt ning ei ole kehastunud üheski konkreetsetes tegelases terviklikul kujul? Kõige enam ideaalile lähedasest olukorrast algab „Noored kotkad“. Pisut kaugemal on oma ideaalist „Elu tsitadellis“ maailm jutustamise alguses (hämar ja ärev atmosfäär), kuid juba esimeses episoodis kohtab vaataja ideaali kehastavat tegelast, kuigi tema kogu ideaalsus avaneb alles hiljem. Nende kahe filmi võrdluses võib öelda, et „Noored kotkad“ puhul on filmi alguse poolt kujutatav maailm ideaalne ning selles leidub ka koheselt äratuntavalt ideaalseid tegelasi; „Elu tsitadellis“ puhul pole filmi alguse maailm ideaalne, kuid selles juba leidub (küll mitte koheselt äratuntavalt) ideaalseid tegelasi, kes hiljem oma mõju kasvuga maailma ideaalsemaks paigaks muudavad. Enam-vähem „Elu tsitadellis“ algusseisuga sama tüüpi olukord valitseb ka „Inimesed sõdurisinelis“ alguses: maailm pole ideaalne, kuid ideaale kehastavad tegelased on olemas, kuigi neil on ka puudusi ja nad teevad vigu erinevalt „Elu tsitadellis“ ideaali kehastajatest. Väike erinevus on ehk selles, et ideaali esindajad on vähem täiuslikud ning nende ideoloogia pärineb võimult, kes on oma alamate suhtes usaldamatust üles näidanud, püüdes neid esmalt isoleerida ja alles seejärel ümber kasvatada. Samas kui „Elu tsitadellis“ maailmas on võimu esindajad just kahevahel olevate teisitimõtlejate isoleerimise ja iseenesliku isoleerumise vastu ja võim pooldab eelkõige ümberkasvatamist läbi positiivse eeskuju poolsete sõbralike koostööpakkumiste ja äärmuslikult kuritegelike teisitimõtlejate eemaletõukavuse. „Nimed marmortahvil“ alguses on sarnaselt „Elu tsitadellis“ ja „Inimesed sõdurisinelis“ algustega valitsemas ärev olukord ja võõras võim kehtestab ennast. Kuid „Nimed marmortahvil“ puhul pole ei maailm alguses ideaalne ning ideaalid pole ka kehastunud üheski konkreetsetes tegelases. Võrreldes teiste analüüsitud filmidega on indiviidi ideaali omadused hajusamalt

jaotunud paljude peamiste tegelaste vahel.

Teiseks, kõigis filmides saab ideaalne maailm kujuneda ideaali poole püüdlevate indiviidide ja nende püüdluste tõttu paremuse (suurema ühtsuse ja inimlikkuse) poole areneva ühiskonna koosarengu tulemusena. Inimene on ideaalne ainult siis, kui ta püüdleb kõrgemale oma isiklikust kasust. Kas filmid näitavad ideaali algset kujunemist või on see juba olemas ja näidatakse ainult selle levikut ja võidule pääsemist? „Noored kotkad“ näitab ainult ideaali võidutsemist. „Elu tsitadellis“ kujutab ideaali võidule pääsemist läbi mõningate raskuste, kuid ideaali võidus pole hetkekski kahtlust. Mõlemas filmis on ideaal olemas ja selgelt kujutatud läbi ideaalile lähedaste tegelaste. „Inimesed sõdurisinelis“ ja „Nimed marmortahvilil“ osutavad pigem ideaali raskesti leitavusele, peidetusele, takistused pole mitte ainult selle poole liikumisel, vaid üldse selle esialgsel kujunemisel.

Kolmandaks, kõigi filmide ideaalses maailmas on vaenlane meie ruumist välja tõrjutud ning ta ei ohusta enam selles ruumis kulgevat rahulikku ja harmoonilist elu. Millised ideed on analüüsitud filmides enim rõhutatud ideaalse maailma keskme moodustajatena? Kõik filmid rõhutavad kangelaslikkust — millegi ennastohustava sooritamist päästmaks teisi ohust. Kangelaslikkus kujutab endast omakasupüüdmatuset ja vapruste sulamit. Ideaalses maailmas ei unustata nende kangelaste mälestust, kes andsid oma elu ideaali võimalikuks tegemise nimel. Hukkunute mäletamist toonitatakse erinevate võtetega kolmes filmis, mis kujutavad otsest sõjategevust ja lahingus langemist („Noored kotkad“, „Inimesed sõdurisinelis“, „Nimed marmortahvilil“). „Noored kotkad“ rõhutab vankumatut kindlust, hirmu puudumist, seikluslikkust. „Inimesed sõdurisinelis“ rõhutab eelkõige inimlikkust — mille sisuks on omakorda lihtsus ja sõbralikkus ning neist tulenev võrdsus inimeste vahel. Inimeste hulka ei kuulu ainult need, kes reeturlikult omade elu vastu käe tõstavad. Kõik teised (hoolimata püsivast teisitimõtle misest) leiavad koha inimeste hulgas. „Elu tsitadellis“ tõstab esile ühiskonnagruppide koostööd nii positiivsel maailma ülesehitamisel kui kurjuse paljastamisel ja väljatõrjumisel. „Nimed marmortahvilil“ asetab rõhu vabadusele, vabatahtlikkusele ja eneseületamisele.

### **2.3.10. Sisemine mitte-ühtsus esmalt võimendub välise surve all**

Ideaalses maailmakorda otseselt mitte-kujutava kolme filmi („Elu tsitadellis“, „Inimesed sõdurisinelis“, „Nimed marmortahvilil“) puhul saab ühisjoonena sedastada, et nii üksikindiviidi kui grupi ideaali poole liikumist takistab sisemise ühtsuse puudumine, mis ühelt poolt esmalt võimendub, teiselt poolt aga ka järkjärgult filmiloo käigus kahaneb välise

ohu ja vägivaldse surve tingimustes ning kahel juhul („Elu tsitadellis“, „Inimesed sõdurisinelis“) muutub lõpuks isegi väiksemaks kui enne sõjalist konflikti. Võõra omast eemaldamine toimub nii kollektiivsel kui individuaalsel tasandil läbi karmi võitluse ja heitluse, kus esineb tõsiseid tagasilööke. Takistuse ületamisel on tähtis see, et see protsess võtab aega, kulgeb läbi kannatustest õppimise. Eelnevad väited ei kehti „Noored kotkad“ kohta, sest selle filmi maailmas valitseb protagonistide hinges kindlus ning võitlevaks grupiks ühinevad nad samuti ilma probleemideta, sõjategevuslikud tagasilöögid on kogu jõudude tasakaalu vähe mõjutavad (nt ainult 2 vangilangemist ja ei ühtegi lahingu kaotust, taganemist). „Noored kotkad“ maailmas ei kahanda kahe rahuaja vahele jääv sõjaaeg indiviidide ja grupi seesmist ühtsust, küll aga ei tuleks selle ühtsuse olemasolu ilma kollektiivset enesekaitset nõudva konfliktita esile.

„Elu tsitadellis“ puhul on peategelase seesmise ühtsuse puudumise tekitanud varasem grupi (võimu, eliidi) poolse välise tunnustuse puudumine. „Inimesed sõdurisinelis“ kohta saab väita, et seesmist ühtsust ja koostöövalmidust grupiga, pole kahandanud mitte ainult tunnustuse puudumine, vaid otsene usaldamatus (võimu, eliidi poolt). Mõlemal juhul on ideaali poole liikumise takistused ületatavad kannatliku ja pikaajalise veenmise ning usaldusliku suhtumise tulemusena. Kui tegelane on kahe poole, õige ja vale valimise vahepeal, siis on teda põhimõtteliselt võimalik veenda õiges suunas kalduma. Kui ta aga on sisimas teinud otsuse vale poole kasuks, siis on tema veenmine edutu ning ta tuleb välja tõrjuda või isoleerida. „Nimed marmortahvil“ puhul on takistuseks pigem indiviidide ja grupi seesmine nõrkus, mille tagajärjeks on seesmise ühtsuse madal tase. Nõrkus on sel puhul põhjendatud grupi liikmete noorusest tuleneva veel välja kujunemata isiksusega.

„Elu tsitadellis“ ja „Inimesed sõdurisinelis“ maailmas takistab kõikuvate tegelaste poolne etnilise tunnuse ideoloogilisest tähtsamaks pidamine tõelise võõra nägemist omade seas. Ideoloogiliselt õige kuuluvus peaks nende filmide poolt esitatavas väärtushierarhias olema tähtsam ühtekuuluvuse alus kui etniline või sugukondlik kuuluvus. „Nimed marmortahvil“ esindab täpselt vastupidist väärtussüsteemi: ideoloogilised erimeelsused peaksid taanduma etnilise ühtekuuluvuse ees, ideoloogia tähtsamaks pidamine oma etnilisest päritolust on takistus grupiideaali poole liikumisel. Kuigi veelgi halvem valik on oma mõlema kuuluvuse olemasolu mahasalgamine, kõrvalehoidmine, otsustamatus, sest see annab rohkem tegutsemisruumi neile, kes on valinud vale poole. Kõrvalehoidja ei ole justkui poolt valinud, kuid on siiski vale poole tööriist — eriti taunitav on siis deklareeritud neutraalsuse ja reaalse (kuigi teadvustamatult) kuritegudele kaasaaitamise kombinatsioon.

### **2.3.11. Ühised on välised tunnused**

„Inimesed sõdurisinelis“, „Elu tsitadellis“ ja „Nimed marmortahvilil“ kujutavad kõik vaenlase hulka kuulujaid, kellel on omadega sama emakeel ja sarnane suhe Eesti kui kodumaaga. „Noored kotkad“ maailmas selliseid vaenlasi pole. Kõigis kolmes filmis, kus etniliselt omad tegelased on ideoloogilises plaanis kategooriasse „võõras võõras“ kuulujad, ilmutavad nad lisaks ka käitumuslikke omadusi (sõbralikkus, abivalmidus), mis on väliselt samasugused kategooriasse „oma omas“ kuulujatega. Nende justkui heade eetiliste omaduste ilmutamine on aga „Inimesed sõdurisinelis“ ja „Elu tsitadellis“ puhul pikemas perspektiivis nende tegelaste ja gruppide kuritegelike ning ebaetiliste kavatsuste teenistuses. „Nimed marmortahvilil“ juures ei jää võõrasteks muutuvate tegelaste puhul muljet, et nende poolt alguses üles näidatud heatahtlikkus oleks olnud teeseldud. Nende kavatsuste muutudes ja vale poole valiku järgselt muutub ka nende väline suhtumine õigete poolele jäänutesse, isegi siis kui tegu oli eelnevalt väga lähedaste inimestega.

Lisaks jagatud käitumuslikele või psüühilistele omadustele, mis nii omadel kui võõrastel näivad justkui ühised olevat, on võõrastel filmides veel mõned atribuudid, mis tunduvad omadele ihaldus- ja ülevõtmisväärased (ehk siis võõrastel on ja omadel esialgu pole või on vähe). „Nimed marmortahvilil“ ja „Noored kotkad“ puhul on üheks tähtsaimaks ihaldusväärseks vaenlase atribuudiks sõjatehnika, mida korduvalt vaenlaselt üle lüüakse ja tema enda vaastu kasutatakse. Lisaks relvastusele omandavad „Nimed marmortahvilil“ omade poole kuulujad vaenlastelt (või täpsemalt: vaenlasega sõjalises interaktsioonis olles ja neid jäljendades) veel sõjapidamiseks vajalikke rühmakäitumuslikke jooni. Kõigis filmides käib võitlus territooriumi ja selle üle valitsemise pärast. Kui omad on kaotanud osa territooriumist või kogu enda territooriumi võõra võimu alla, siis kaotatud maa-ala on kindlasti ihaldusväärne atribuut, mida tagasi soovitakse.

### **2.3.12. Põhimõtete ja ühtsuse puudumine, eitus**

„Inimesed sõdurisinelis“, „Noored kotkad“ ja „Elu tsitadellis“ joonistavad võõrast pildi, mille keskmes on põhimõtete ja sellest tulenevalt ka ühtsuse ja ühtekuuluvuse puudumine. Anti-ideaal ei ole selles mõttes iseseisev — tema olemise aluseks olevat ideoloogiat ei esitata, rõhutatakse ainult seda, mis tema olemises puudu on: rühma heaolu asemel aetakse taga isiklikku heaolu, kõrgemate hüvede (nt. vabadus) asemel himustatakse võimu ja teiste alandamist, inimsuhtluses turvalisust ja usaldust tagava siiruse asemel kasutatakse salakavalalt silmakirjalikkust jms. „Nimed marmortahvilil“ näitab küll vaenlase puhul

neidsamu puudusi, mida teisedki filmid, kuid erinevalt teistest filmidest püütakse teatud määral viidata vaenlase ideoloogiale (sotsiaalse võrdsuse idee), mis annab tunnistust võitlemise aluseks olevate kõrgemate ja omakasupüüdmatute ideede olemasolust vaenlase juures.

Kõige teravam on ideaali ja anti-ideaali vaheline eristus filmis „Noored kotkad“ - kahe pooluse vahel praktiliselt puuduvad jagatud omadused ja vahepealsed tegelased; filmiloo käigus ei toimu tegelaste liikumist pooluste vahel, kõik on kohe poolustele ära jagatud ning see jaotus säilib kuni loo lõpuni. „Elu tsitadellis“ ja „Inimesed sõdurisinelis“ puhul on anti-ideaali ja ideaali kehastajate vahele paikneda püüdvaid, neutraalsust taotlemaid tegelasi, kuid nende neutraalsus osutub illusiooniks ja nad kasvavad ümber, ideaali suunas, tõukudes heade poole paljuskki just pärast anti-ideaali inimliku koletislikkuse äratundmist. „Nimed marmortahvil“ eristub teistest filmidest selle poolest, et mõlemale poolusele saab ehk napilt ühe tegelase paigutada. Kõik teised tegelased paigutuvad pooluste vahele ning liikumisi toimub filmiloo käigus nende puhul nii ideaali kui anti-ideaali suunas.

Kõigis kirjeldatud filmides pälvib anti-ideaal hukkamõistu läbi selle, et tema esindajad filmiloo käigus ebaõnnestuvad ja lõpetavad halvasti. Filmis „Inimesed sõdurisinelis“ saab reetur palgaks surma läbi õiglase kättemaksja kuuli. Filmis „Noored kotkad“ sureb vägivaldne nõukogude ohvitser peale otse kuriteo sooritamise alustamiselt tabamist kangelasega toimunud võitluses. „Elu tsitadellis“ näitab samuti kuriteo sooritamise alustamiselt tabamist, kuid kurjategijate palgaks on mitte surm, vaid ühiskonnast isoleerimine (kurjategijate tapmine oleks nendega teatud mõttes samale eetilisele tasandile langemine ja seda ideaali kehastaja endale lubada ei saa). „Nimed marmortahvil“ punaste varitsuses kaasa löönud Ants saab raskesti haavata ja võib-olla sureb sellesse haava (vaataja seda teada ei saa). Kollektiivsel tasandil on kõigis filmides vaenlase palgaks väljatõrjumine õigusvastaselt anastatud territooriumilt ja tema vastupanu otsustav murdmine.

## Kokkuvõte

Töö eesmärgiks oli teoreetiliste vahendite leidmine oma-võõra probleemide analüüsimiseks filmis ja eriti rahvusliku ajalooga seotud sõjafilmites. Oma-võõra binaarsus on universaalne kõigile kultuuridele, kuid igas kultuuris on eri aegadel oma, tihti kordumatu oma-võõra seoste spetsiifika. Just seda universaalsust ja unikaalsust püüdiski antud töö nelja eesti mängufilmi põhjal näidata. Unikaalne oma-võõra suhete süsteem on osa kultuuri-identiteedist ja selle uurimine on oluline kultuuri enesekirjelduse, eriti enese teistele kirjeldamise jaoks. Viimaste aastate sündmused on näidanud, et väikeriigi ajaloo unikaalsust on suure ajaloo sees muule maailmale väga raske selgitada. Seetõttu on igati aktuaalne uurida seda problemaatikat erinevate ajastute kultuurinähtuste kaudu.

Olles ühest küljest lahingufilmid ja mahtudes universaalsesse žanripiiridesse, on need neli filmi ühtlasi unikaalsed oma-võõra erinevate aspektide väljendajad. Kasutatud oma-võõra tüpoloogia võimaldas korraga esile tuua nii antud filmide universaalsed kui unikaalsed aspektid.

Filmide puhul on võimalik nimetada enim kasutust leidnud loo elemendid nende seast, mis sisaldasid lahingufilmi žanritunnuste loetelus. Analüüsitud 4 mängufilmi saab paigutada lahingufilmide arenguetappide tüpoloogilisse skeemi. Veel saab kinnitada nelja eesti mängufilmi negatiivsete tegelaskujude loomise võtete sarnasust sõjafilmi tegelaskujude tüpoloogia peatükis esitatule. Need seosed otseselt ei kinnita ega lükka ümber varasemate uurimuste tulemusi, vaid täiendavad neid ja võib-olla natuke suurendavad mõne varasema tüpoloogia mõne elemendi üldistusväärtust, kuivõrd sellele elemendile on leitud veel uut tekstilist näitematerjali mõnest käesolevas töös analüüsitud filmist.

Lahingufilmide allžanrisse ei kuulu “Elu tsitadellis”, mis pigem kujutab sõjaaega tagalas ja mahub žanritunnuste poolest laiemasse — sõjafilmi — kategooriasse. Ülejäänud 3 filmi on üsnagi puhtast vormi lahingufilmid, sest nad kujutavad jalaväerühma sõdurite elu enne rindele minekut ja rindel olles, kasutades järgmisi lahingufilmi žanritunnuseid (mille täielik loetelu on esitatud käesoleva töö lk. 17-18). Jalaväerühma liikmed on pärit Eesti erinevatest paikadest ning nende sotsiaalsed, hariduslikud taustad ja sõjakogemused on erinevad (žanritunnus 3). Üldine siht on rühmal alati olemas (vaenlase väljatõrjumine Eestist), kuid konkreetsed sõjalised eesmärgid igas lahingolukorras pole mitmes filmis vaataja (ja ühes filmis isegi tegelaste jaoks) kuigi selged (6). Verbaalselt selgelt väljendatud sihtide hulgas on oma positsiooni hoidmisi, kuid huvitaval kombel on eestlased filmides ründavamad —

rohkem on episoode, kus vaenlase positsioone tuleb üle võtta. Jalaväelaste elu kulgeb läbi öiste ja päevaste lahingute, läbi lahingust puhkamiste ja lahinguks valmistumiste ning muude lahingufilmi alusmääratluses (7) nimetatud vaheldumiste rütmi. Esimene lahing vaenlasega on kõigis kolmes filmis pigem tuleproov, märguanne (8), mitte tõsise lahingu mõõtmetes kokkupõrge. Sõja atribuutikat demonstreeritakse mõõdukalt, sest Vabadussõja ajal oligi eestlaste varustatus sõjaks vajalikuga kasin (9). Jalaväerühma sees tekib omade vaheline konflikt kahes filmis (10). “Nimed marmortahvlil” puhul laheneb see välisele survele vastuastumise prioriteetsemaks seadmise kaudu — rühm jääb ühtseks. “Inimesed sõdurisinelis” puhul toimub ülejooksmine vaenlaste leeri. Sõjasolemise rituaalide täitmist kujutatakse kahes helifilmis (12), milles on otsustava lahingu (14) lõpuks filmiloo käigus hukkunud peaaegu kõik rühma liikmed. Esimeste seas tabab surm neid, kes oma hirmudega toime tulla ei suuda (13).

Lahingufilmi arenguetappide skeemis paigutuksid eesti sõjafilmid järgmiselt. 1) Reaalsuse loomine. “Noored kotkad” on ilmselgelt alles üks esimesi katseid sõja teemat käsitlevat žanrit luua, kuigi ka see katse toetub varasemale filmiajaloolle ja kogemusele sõjateemaliste ringvaadete tegemisel. 2) Teadlik loodud reaalsuse kasutamine. “Elu tsitadellis” paigutuks siia alla, sest vahepealsed kümnendid olid tekitanud filmikunstis juba suhteliselt äratuntava sõjafilmi žanri, mille tunnustele “Elu tsitadellis” loojad said toetuda. 3) Filmitud reaalsuse seostamine ajaloolise reaalsusega. Nii “Inimesed sõdurisinelis” kui “Nimed marmortahvlil” on loodud kujutatavatest sündmustest oluliselt suurema ajalise distantssi järel kui 2 esimest filmi ja tegelevad muuhulgas hilisemas ajas päevakajaliste probleemide (nt. filmide loomisaja tsiviilühiskonna ideoloogilised lõhed või varanduslik kihistumine) põimimisega žanri põhielementide hulka. Eepiliseks ehk neljandasse etappi kuuluvaks ei saa vist ühtegi neljast filmist lugeda, sest ükski neist ei ole suure detailitäpsusega (võtted tegelikes lahingupaikades, veteranide juhendamisel jms) suutnud taasluua ajalookirjutuses kirjeldatud sündmusi. Filmi “Nimed marmortahvlil” ei soovitata lisamaterjalina ajaloo õpetamiseks (Kello 2003: 23-25). “Inimesed sõdurisinelis” on tehnilise teostuse põhimõtete (nt. dokumentaalsuse taotlus, veteranide kasutamine ekspertidena) poolest eepilisusele ehk kõige lähemal, et asendada sõda mitte kogenud auditooriumi jaoks laskurkorpuse tegelik teekond elutruu filmiversiooniga. “Noored kotkad” ja “Nimed marmortahvlil” on jällegi unikaalses positsioonis, sest nende asemel pole eriti ühtegi teist audiovisuaalset teost kultuurimälus Eesti Vabadussõda kujutamas (vrd. S.Eisensteini filmi *Oktoober* (1928) sarnase funktsiooni kohta Oktoobrirevolutsiooni suhtes Kenez 1985: 181). Seetõttu nad mõneti asendavad samuti

Vabadussõja tegelikkuse filmiversiooniga, kuigi tegu pole eepiliste filmidega. Žanritunnuste poolest ei kuulu ükski neljast filmitud reaalsust ja žanritunnuseid pahupidi pööravate teoste hulka, sest eesti filmikunstis polegi tekkinud sedavõrd stabiilset sõjafilmi žanri, mida oleks võimalik ja vajalik (stambiks muutumise tõttu) pahupidi pöörata, samuti pole ühestki relvakonfliktist liiga palju teoseid, et uuel filmi oleks tingimata vaja polemiseerida varasemate teoste suure hulgaga.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et teatud valikut vaenlase loomise arhetüüpsetest võtetest on neljas filmis kasutatud: esimeses groteskselt, kolmes hilisemas pigem mõõdukalt. Teise etnose kui vaenlase võõrapärasust, kallaletungivust, barbaarsust, peaaegu et loomalikkust rõhutab kõige enam “Noored kotkad”. Kuritegelikkust, piinajalikkust ning (etniliselt omade seast võrsunud) vaenlase süüd süütute tsiviilisikute surmamises, vägistajalikkust taunitakse eriti filmis “Elu tsitadellis”, vähem grotesksel viisil samuti filmis “Nimed marmortahvil”. Kuritegelikku valelikkust ja reeturlikkust omistab film “Inimesed sõdurisinelis” Punaarmee poolelt üle jooksnud tegelasele.

Analüüsile tausta loonud teooriatega suhestub käesolev töö teoreetilistele seisukohtadele tugineva uurimismeetodi rakendusjuhu tekitamise kaudu. Tartu-Moskva kultuurisemiootika koolkond praktiseerib kultuuri uurimiseks tekstidest enestest mitte mõnest suurest teooriast tõukuvat lähenemist. Käesolev töö võtab küll filmide analüüsiks varem eksisteerinud oma-võõra suhtetüüpide skeemi, kuid kohandab selle uuele materjalile ning laseb igal tekstil skeemi oma eripärast tulenevalt erineva sisuga täita (või täitmata jätta). Skeemi komponentide koosseisu mõne analüüsitud filmi omapära tõttu siiski ei muudetud, sest muidu oleks halvenenud nelja filmi vaheline võrreldavus. Kuidas ühelt poolt rakendada uurimisskeemi mitte-jäigalt, analüüsivat materjali mitte liialt skeemi tõttu ühtlustades ning teiselt poolt säilitada võrreldavus analüüsitavate tekstide vahel — see on laiem teoreetiline probleem. Käesolev töö pakub sellele ühe konkreetse lahenduse näite.

Oma-võõra suhtetüüpide kohandatud analüüsiskeemil oli kaks mõõdet: horisontaalne (4 oma-võõra tüüpi) ja vertikaalne (3 filmimaailma tasandit — sotsiaalne, individuaalne, universaalne). Analüüsi käigus neid kahte mõõdet tervikuna iga filmi puhul ei iseloomustatud, nad olid ära lahustatud kaheteistkümne analüüsiskeemi punkti vahel, mis nende kahe mõõtme lõikumisest tekkisid. Esmalt võtan kokku nende mõõtmete kasulikkuse üldisemalt. Seejärel iseloomustan kõigi nelja oma-võõra suhtetüübi tulemuslikkust nelja filmi analüüsil.

Kas algbinaarsusest enam liigendatud neli oma-võõra suhete tüüpi oli filmide

analüüsimise jaoks mõistlik valik? Üldjoontes võib vastata jaatavalt. Esmalt selgus, et binaarse opositsiooni oma-võõras pooluste vahepeale jäävad oma-võõra suhete kõik tüübid on peaaegu kõigis filmides selgesti eristatavad. Filmi “Noored kotkad”, kus vahepealsed tüübid polnud eristatud, saab selle iseärasuse tõttu iseloomustada kui eriti teravalt oma ja võõrast eristavat, konflikti osapoolte tegelikku keerukust vähe esile toovat. Teise momendina väärib märkimist asjaolu, et vahepealsetesse tüüpidesse langenud tegelaskujudel on tähtis roll filmi loo dünaamika seisukohalt — võitlus käib pooluste vahel nende vahepealsete hingede pärast.

Kas tasandite eristamine oli põhjendatud? Kas filmide maailma kolme tasandi eristamine tõi esile olulisi erinevusi oma-võõra liigenduses nende tasandite vahel? Tasandite kui tervikute vahel üldiselt pigem ei toonud. Sotsiaalne ja individuaalne tasand on neis filmides korrelatsioonis (st. et näiteks individuaalselt “oma omas” suhtetüüpi kuuluv tegelane on “oma omas” suhtetüüpi paigutuva grupi liikmeks). Universaalne tasand aga üldistab nii sotsiaalsed kui individuaalsed tasandid ning liigendab seega oma ja võõrast sarnaselt neile tasanditele. Kuigi tasandite kui tervikute vahel ei ilmnunud olulisi nihkeid filmide oma-võõra liigenduses, siis sotsiaalse ja individuaalse aspekti eristamine oli ikkagi punkthaaval vaadates kasulik, sest kõigi nelja oma-võõra suhte tüübi puhul sai sotsiaalsel tasandil vaadelda rohkem ühiskondlike suhete eripärasid, individuaalsel tasandil aga konkreetsete tegelaskujude kui inimtüüpide omadusi. Universaalse tasandi oma-võõras tüübid aitasid esile tuua seda, mis kahe eelmise tasandi vastavates tüüpides ühist on ning lisaks ka üldisemaid ideid, mis indiviidide ega gruppide kirjeldamisel otseselt välja ei tule, kuid üsna suure tõenäosusega konkreetse filmiteksti tõlgenduste hulka peaks kuuluma.

Mida nelja filmi võrdlus kokkuvõttes andis? Milline üldistatud oma-võõra kujutamise mudel tekkis? Üldistatud mudelit ongi raske tekitada, kuigi sõjafilmid näivad pealispinna järgi otsustades suhteliselt sarnased välja. Iga filmi analüüsi puhul mudel varieerus. Mõne filmi puhul oli põhjust eristada sotsiaalsel ja individuaalsel tasandil veel erinevaid oma-võõras telgi: perekondlik, etniline, eetiline, ideoloogiline (vt “Elu tsitadellis” analüüsi punkt 8). Nendel telgedel erinevates kohtades paiknemise tagajärjel tekitati kokkuvõttes mõnest grupist või tegelasest mitmemõõtmeline omane või võõrapärane kuvand. Tegelane võis küll etniliselt ja perekondlikult olla “oma omas”, kuid eetiliselt ja ideoloogiliselt oli ta “võõras võõras”. Kuna domineeriv ja enim tegelase või grupi väärtust inimlikus plaanis määrav telg on eetiline, siis oli see tegelane nelja telje kokkuvõttes pigem võõras kui oma.

Püüan siiski esitada nelja filmi analüüsi pinnalt üldistatud tingliku mudeli oma-võõra

suhtetüüpidest. Sellele vastavalt võtan iga oma-võõra suhtetüübi puhul 3 tasandit (kõigi nelja filmi ühisosa vaadates) kokku üheks ühtseks suhtetüübiks. Järgnev koondab filmide analüüsi järelduste peatüki kõige olulisemad väited. Sellisel üldistuse tasandil on kirjeldus üsnagi lihtsustatud ning tekib mudel, mida on ehk enam-vähem sellisena võimalik moodustada ka ilma filmide põhjalikku analüüsi läbi tegemata, kiire ad hoc tõlgenduse tulemusena.

Oma omas. Sotsiaalne “oma omas” (suhtetüüp nr.1), individuaalne “oma omas” (5) ja universaalne “oma omas” (9) võimaldavad kirjeldada vastavalt ühiskondlikku ideaali, üksikisiku ideaali ja ideaalset maailmakorda. Kuna eetiline telg on domineeriv telg võõrapärasuse tekitamisel, siis on just “ideaal” kõige sünonüümsem mõiste suhtetüübile “oma omas”, mille all sai kirjeldada neid gruppe, tegelasi ja ideid, mis on kõige lähedasemad, meeldivamad, vooruslikumad, ilusamad, täiuslikumad. Nii ühiskonna kui indiviidi ideaali tähtsaimaks omaduseks on ühtsus — seesmiste ebakõlade ja teistsugususe puudumine. Kõik võõras tuleb välja tõrjuda, võideldes. Ideaalne grupp või tegelane tegutseb kõhklematult õige eesmärgi suunas. Järjekindel töö ongi nii gruppi kui inimest ühtseks muutev praktika ja väärtus. Ühtsuse praktiseerimiseks on vaja võimalikult suurt vabadust välistest pahatahtlikest mõjutajatest, kes allutaksid tegutsemise valedale eesmärkidele. Halbade välismõjudest hoidumine ei tähenda indiviidide puhul kinnisust ja abivalmiduse puudumist. Vastupidi, tasakaalus ja maailma adekvaatselt hindavad ideaali-lähedased tegelased suudavad suurepäraselt ja kangelaslikult omasid aidata. Mida vähem enesekesksust ja mida rohkem altruismi, seda õigemad on tegutsejate eesmärgid. Isiklikust või grupi huvist laiema huvi silmas pidamine suurendab eesmärgi õigsust.

Võõras omas. Sotsiaalne “võõras omas” (2), individuaalne “võõras omas” (6), universaalne “võõras omas” (10) võimaldavad kirjeldada ideaali poole püüdleva grupi, indiviidi, maailmakorra ebatäiuslikkusi, takistusi ideaali saavutamisel. Peamine takistus on seesmise ühtsuse puudumine, sellest tuleneb muu taunitav — tegevusetus keerukas olukorras, kaugenemine ideaalist. Ühtsusetuse ilmingute vallandaja on väline halb mõju, surve, rünnak. Süžee alguses mitte-ühtsus kolmes filmis kasvab, kuid lõpuks toimub taas liikumine ühtsusele lähemale. Ühtsuse kadu on järsk ja ootamatu. Ühtsuse kasvatamine nõuab aega, avatust heatahtlikule suunamisele ja toob kaasa kannatusi, tagasilööke.

Oma võõras. Sotsiaalne “oma võõras” (3), individuaalne “oma võõras” (7), universaalne “oma võõras” (11) on sobiv lahter anti-ideaali “heledama” ja tuttavlikuma poole kirjelduste jaoks. “Võõras” ei ole kõigi tunnuste poolest võõras. Kolmes filmis on anti-ideaali kehastava grupi (saksa armee või nõukogude armee) liikmete hulgas ka etniliselt omad tegelased, kes on

ideoloogiliselt ja eetiliseks võõraks osutunud või filmi käigus selleks muutunud. Võõra valduses on atribuute, mida omad ihaldavad: varem omade valduses olnud Eesti territoorium, parem sõjavarustus, parem distsipliin ja suuremast sõjakogemusest tulenev eelis võitluses. “Oma võõras” tüübi kolme tasandi (sotsiaalne, individuaalne, universaalne) kirjeldused ei eristu teineteisest kuigivõrd ning seetõttu selle tüübi puhul tasanditeks jagamine eriti ennast ei õigustanud.

Võõras võõras. Sotsiaalne “võõras võõras”(4), individuaalne “võõras võõras”(8), universaalne “võõras võõras”(12) on suhtetüübid, mille raames on kirjeldatud anti-ideaali tumedamat külge. Võõraste grappe hoiavad koos formaalne distsipliin ja sund, mitte siiras soov töötada koos ühise eesmärgi nimel. Või siis ei hoiu neid koos õieti miski ning nad tegutsevad halvasti juhitud ning ei oma selget ettekujutust oma tegevuse eesmärkidest. Anti-kangelased kuuluvad anti-ideaali esindavate gruppide koosseisu kas kohe filmiloo algusest peale või alguses ei ole nende kuuluvus selge või kuuluvad nad alguses hoopis omade gruppi poole ning vahetavad poolt alles filmiloo keskel. Individuaalsel tasandil koondab “võõras võõras” tüüpi kuuluv tegelane endas olulise osa eetiliselt taunitavaid omadusi: enesekesksus, agressiivsus, valetamine, põhimõttelagedus jms. Anti-ideaal on ideaali eitus, positiivsete tunnuste puudumine. Anti-ideaalil puudub analüüsitud filmides iseseisev konstruktiivne programm maailmakorra kohta — nad ainult lõhuvad seda.

Milline on olnud oma-võõra kujutamise areng ajalises, kui võrrelda nelja filmi ajalises järgnevuses? Oma ja võõra on muutunud vastavalt riigikorrale. Filmide keerukus on kasvanud ning võib oletada, et nad arendavad vaatajat samuti keerukamaks. Esimese kahe filmi kontrastselt binaarsed oma ja võõra eristused ei lubanud vaatajal kuigi palju vahepealseid gradatsioone näha. Kahe hilisema filmi puhul on vahepealsed tegelased selgesti olemas ning nende vahepealsus on isegi keskne kahe pooluse vahelise konflikti tulemuse mõjutajana. Ambivalentsus omade ja võõraste teljel paigutumisel annab vaatajale teadmise oma ja võõra suhete keerukusest, muutumisest ajas ning selle kaudu ehk ei luba liiga kergekäeliselt lahterdada inimesi igapäevastes suhetes, sunnib nägema rohkem mõõtmeid inimeses ning mõistma vastaspoole valinute valikute tagamaid.

Kas filmide põhjal saab tuua välja põhimõttelisi erinevusi kahe eestlastele tähenduslikult erineva relvakonflikti — Vabadussõja ja II maailmasõja — kujutamise võtetes? Oma ja võõra eristuse loomise võtetes ei ole kahte sõda kujutavates filmides põhimõttelist erinevust. Peamine erinevus on selles, millist kollektiivset identiteeti vastavat konflikti kujutavad filmid turgutavad. Vabadussõja filmid seavad esiplaanile etnilise ühtekuuluvuse ning veenavad

vaatajat ideoloogiliste erimeelsuste väiksemas tähtsuses. II maailmasõja filmid teevad täpselt vastupidist: tähtsustavad ideoloogiliselt õigete hulka kuulumist olenemata etnilisest kuuluvusest. Vabadussõja filmid turgutavad rahvuslikku identiteeti, II maailmasõja filmid liidu-identiteeti.

Millist teadmist saab nende filmide analüüsi põhjal eestlaste rahvuslikust identiteedist? Kust läheb eestlaste hulka kuulujate ja eestlaste hulgast välja arvatute piir? Oma-võõra suhete tüpoloogia põhjal saab mõista mitte üksnes konkreetse filmi omade ja vaenlaste kujutamist, vaid ka erinevate piiride vahekorda oma—võõra suhete sees, eelkõige piire etnilise identiteedi ja muude identiteedivormide (isiklik identiteet, sotsiaalne riiklik, ideoloogiline deklareeritud identiteet) vahel. Filmide analüüsist tuleb välja, et kõige võõramad ei ole sageli teise etnose esindajad vaid hoopis omade esindajad, kes on omade grupi reetnud. Filmide analüüsi põhjal välja joonistunud oma ja võõra sotsiopsühhopoeetika alusel võib järeldada, et kurjategijad, valetajad ja lipitsejad ei vääri eestlaste hulka kuulumist, isegi kui nad muude tunnuste poolest igati omad on. Rahvusliku identiteedi alus võib küll olla etniline päritolu, ühine keel, suhe territooriumiga jne. Kuid kui seda kollektiivset identiteeti kandev inimene hülgab omade suhtes üldinimlikult eetilise käitumise reeglid, siis nad õõnestavad selle sama kollektiivi kõige tähtsamaid ühtsust hoidvaid väärtusi. Sellist käitumist ei saa lubada ning need inimesed tuleb kollektiivist välja arvata. Nimetatud tunnused ei ole ilmselt ainuomased eestlaste rahvuslikule identiteedile ning seetõttu võib järeldada, et eestlaste rahvusliku identiteedi loome oma-võõra eristamise kaudu toimub sarnaselt teiste rahvastega.

Sõjafilm on sobiv žanr oma-võõra piiride vaatlemiseks, sest seal on ikka rindejooni nii inimgruppide vahel (sotsiaalne tasand), inimeste psühholoogias (individuaalne tasand) kui ka ideede vahel (universaalne tasand). Filmidel kultuuritekstidena on küllaltki keeruline tähenduslik struktuur ning palju seoseid kultuurikontekstiga. Neid seoseid ja struktuuri ei ole filmide retseptsioon Eestis vääriliselt mõtestanud, sest nõukogude ajal takistas tsensuur normaalset vastuvõttu ning aastal 1927 polnud filmikriitika Eestis veel kuigivõrd välja arenenud. Kui film on piisavalt ambivalentne, siis ta ei sunni unustama eesti ajaloo tegelikku keerukust. Analüüsi põhjal tuli välja, et kolm ajaliselt hilisemat filmi on piisavalt ambivalentsed. Pealtnäha propagandistlikes teostes toimivad varjatult ikkagi pealesunnitud ideoloogia vastu töötavad tähendusprotsessid, detailsema analüüsi käigus ilmnevad tõlgendusvõimalused, mida ideoloogia ilmselgelt ette ei näe ja pigem välistada püüaks. Kuigi rahvuslikku identiteeti ei saanud Nõukogude Liidu ajal turgutada, siis tehti seda varjatumal kombel ometi. Nõukogude ajal filme loonud eestlased püüdsid tsensuuri tingimustes siiski

eesti rahvusliku identiteediga tegeleda. Perekonna-sisene lõhenemine kui eestlaste perekonna ajaloo traagika esineb kolmes filmis: “Elu tsitadellis”, “Inimesed sõdurisinelis”, “Nimed marmortahvilil”. Ühe episoodiga perekondade lõhenemisest saab näidata eestlaste valikute keerulisust, isegi kui üks valik tuleb tsensuuri nõuete tõttu hukka mõista. Liikumine oma-võõra teljel on nende valikute alus.

Üks võimalus samasuunalist uurimistööd jätkata on laiendada analüüsitava filmide kogumit. Kuid oluliselt suurema filmide kogumi analüüsimine sama skeemi alusel on väga mahukas töö. Selle tulemusena tekkiv lisateadmine (nt. kinnitus seni leitud tüüpide esinemisele ka teistes filmides) ei pruugi olla seda mahtu väärt ning lugejale muutuks sellise töö lugemine veelgi raksemaks praegusest. Pisut teistsugust oma ja võõra modelleerimist võrreldes nelja analüüsitud filmiga võib tõenäoliselt leida partisane kujutavatest filmidest ehk Eesti kontekstis metsavendi käsitlevatest filmidest. Teine võimalus on rakendada kaheteistpunktilist analüüsiskeemi mõne teise kultuuri analoogsete filmide kogumile. Selle tulemusena oleks võimalik osutada rahvuslike filmikultuuride vahelistele erinevustele/sarnasustele oma ja võõra tüüpides ning nende kujutamise võtetes. Kolmas viis edasiseks uurimiseks oleks meetodi täiendamine ning rakendamine neile samadele neljale filmile. Ainult filmitekstidest endist lähtuva kirjelduse kõrvale tuleks lisada filme ümbritsevate metatekstide analüüs. Uurida tuleks nii lähtetekste (romaane, näidendeid) kui retseptiooni (filmiarvustused, filmiajaloo monograafiad), samuti loojate poolt antud kirjeldusi enda loomistegevuse kohta (intervjuud, mälestused, mustandid, kavandid jms). Filme ümbritseva tekstide võrgustiku analüüs võimaldaks lisaks käesolevas töös vastatud küsimusele (millist oma ja võõrast kujutatakse neljas eesti mängufilmis?) pakkuda vastuseid küsimusele „miks on neis filmides kujutatud just selliseid oma ja võõra tüüpe?“

Saab väita, et ka sõjafilm ei pruugi oma ja võõra kaudu taanduda vaid rindejoonest mõlemale poolele jäävate inimeste ja ideede kujutamisele, vaid võib osutada ambivalentseks ja mitmekihiliseks teoseks, mis pakub erinevale vaatajale erinevaid oma-võõra piiritlemise võimalusi. Seega on produktiivne väljuda sõjafilmi analüüsimisel puhtalt temaatilise analüüsi raamidest ning vaadelda sõjafilmi ka rahvusliku identiteedi ja muude teemade kontekstis. Väljaspool filmikunsti võib sõjafilm olla oluline kultuurinähtus ning osa ühiskonna ajalooteadvusest — unustamise-mäletamise-mahavaikimise-meeldetuletamise süsteemist. Filmide analüüs kultuuriallikatena on osa kultuuri mõistmisest ja selleks analüüsiks vahendite leidmine on tõsine teaduslik probleem, mille lahendamise poole ka antud töö püüdis liikuda.

## Kasutatud kirjandus

- Basinger, Jeanine 2003. *The World War II Combat Film: Anatomy of Genre*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- Bergmann, J. 1879. *Üleüldine ajalugu. Esimene jagu: Vana aeg*. Tartu
- Bordwell, David 1989. *Historical Poetics of Cinema*. Raamatus: *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. R. Barton Palmer (toimet.) New York: AMS Press. lk. 369-398.  
[http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell\\_Cinema%20Journal\\_27\\_no3\\_spring\\_1988\\_5.pdf](http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Cinema%20Journal_27_no3_spring_1988_5.pdf)
- 2005. *Film and the Historical Return*.  
<http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>
- Burke, Peter 2003. Ajalugu kui ühiskondlik mälu. *Vikerkaar* 10-11: 69-83
- Davis, Natalie Zemon 2000. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Doncheva, Gergana 2003. Antiheroes in films about Vietnam, Chechnya, Afghanistan, and former Yugoslavia. *Media Development* 2003/2  
[http://www.wacc.org.uk/wacc/publications/media\\_development/2003\\_2/antiheroes\\_in\\_films\\_about\\_vietnam\\_chechnya\\_afghanistan\\_and\\_former\\_yugoslavia](http://www.wacc.org.uk/wacc/publications/media_development/2003_2/antiheroes_in_films_about_vietnam_chechnya_afghanistan_and_former_yugoslavia)
- Eco, Umberto 1989. *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*. Translated from the Italian by Ellen Esrock. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press
- Evans, Richard John (2000). *In Defense of History*. New York, London: Norton & Co
- Fatejev 1999 = Фатеев, А.В. 1999. Образ врага в советской пропаганде. 1945-1954 гг. Москва: Институт Российской Истории, Российская Академия Наук
- Ferro, Marc 1976. The fiction film and historical analysis. Raamatus: *The historian and film*. Smith, Paul (toimet.). Cambridge: Cambridge University Press. lk. 80-94
- Haan, Kalju; Simmo, Kirsten (toimet.) 2005. *Leonhard Merzin. Ekskursioon filmivõtetele*. Mälestusi. 2. raamat sarjast ELAVIK. Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum
- Hurt, Jakob 1879. *Pildid isamaa sündinud asjust*. Tartu
- Jensen, Klaus Bruhn; Jankowski, Nicholas W. (toimet.) 1991. *A Handbook of qualitative methodologies for mass communication research*. London, New York: Routledge

- Kavanagh, Deirdre 1994. *Approaching Character: Nicholson Baker's The Mezzanine*. *PaGes* Volume 2. University College Dublin. <http://www.ucd.ie/artspgs/baker.html>
- Keen, Sam 1986. *Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination*. San Francisco: HarperCollins
- Kello, Karl 2003. Nimed klassitahvlil : ajaloo kaitsetusest. *Haridus* nr.6: 23-25
- Kenez, Peter 1985. *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press
- Konigsberg, Ira (1997/1987). *The Complete Film Dictionary*. Second Edition. London: Bloomsbury
- Kristeva, Julia 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard: Paris.
- Lavenne, François-Xavier; Renard, Virginie; Tollet, François 2005. Fiction, Between Inner Life and Collective Memory. A Methodological Reflection. *The New Arcadia Review* Volume 3. Published annually by the Boston College Honors Program. <http://www.bc.edu/publications/newarcadia/archives/3/fiction/>
- Lotman, Juri 1990. *Kultuurisemiootika. Tekst-kirjandus-kultuur*. Tallinn: Olion
- 1999. *Semiosfäärist*. Vagabund
- 2004. *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak
- Lõhmus, Jaak et al (toimet) 2002. *Estonian films 2001-2002 : features, shorts, animation and documentary films*. Tallinn : Eesti Filmi Sihtasutus
- 2003. *Estonian films 2002-2003 : features, shorts, animation and documentary films*. Tallinn : Eesti Filmi Sihtasutus
- 2004. *Estonian films 2003-2004 : features, features in development, shorts, animation, documentaries*. Tallinn : Eesti Filmi Sihtasutus
- Martin, Wallace 1986. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press
- Miner, Earl Roy 1990. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press
- Munslow, Alan 1997. *Deconstructing History*. London, New York: Routledge
- Orav, Õie (toimet.) 2003. *Tallinfilm I, Mängufilmid 1947-1976*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus
- 2004. *Tallinfilm II, Mängufilmid 1977-1991*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus

- Paas, Veste 1980. *Olnud ajad*. Eesti Raamat: Tallinn
- Pullerits, A. et al (toimet.) 1939. *Eesti. 20 aastat iseseisvust: sõnas ja pildis*. Tallinn: Konjunkturiinstituut. Kordustrükk Keuruuprint OY 1996
- Reid, Les 1997. Film is never history. *Sight and Sound* February: 71-72
- Ricoeur, Paul 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil
- 1992. *Oneself as another*. Translated by Kathleen Blamey. Chicago, London: University of Chicago Press
- 2004. *Memory, history, forgetting*. translated by Kathleen Blamey & David Pellauer. Chicago, London: University of Chicago Press
- Räak, Kaie-Ene (toimet.) 2000. *Eesti film 1991-1999 = Estonian film 1991-1999*. Tallinn : F-Seitse
- Schwarz, Bill 2004. Media times/historical times. *Screen* 45:2 Summer : 93-105
- Smith, Anthony D. 2000. Images of the nation: Cinema, art and national identity. Raamatus: *Cinema & Nation*. Edited by Mette Hjort and Scott MacKenzie. London: Routledge
- Smith, Paul (ed.) 1976. The historian and film. Cambridge: Cambridge University Press
- Tamm, Marek 2003. Monumentaalne ajalugu: mida me mäletame Eesti ajaloost? *Vikerkaar* 10-11: 60-68
- Torop, Peeter 1997 = Достоевский: история и идеология. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- 1999. *Kultuurimärgid*. Ilmamaa: Tartu
- 2000. Indentiteedi aegruumis. *Teater.Muusika.Kino* jaanuar 2000. [http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv\\_vana/Kino/2Kjaan\\_k1.htm](http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv_vana/Kino/2Kjaan_k1.htm)
- Turner, Graeme 1999. *Film as Social Practice*. Third Edition. London, New York: Routledge
- Usai, Urmas (koost.) 1993. *Eestlased tööpataljonides 1941-1942. Mälestusi ja dokumente*. Esimene raamat. Tallinn: Olion
- Uustalu, Evald (koost.) 1968. *Eesti Vabariik 1918-1940. Ajalooline ülevaade sõnas ja pildis*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv
- Weakland, John H. 2003. *Feature Films as Cultural Documents*. Raamatus: Hockings, Paul (toim.) 2003. Principles of Visual Anthropology. 3rd edition. Berlin, New York: Walter de Gruyter. lk. 45-68

## Summary

### **Modelling „the own“ and „the alien“: four Estonian films**

This study takes under close scrutiny four Estonian feature films: „The Young Eagles“ (1927), „Life in a Citadel“ (1947), „Men in Military Coats“ (1968), „Names in Marble“ (2002). The research is carried out in accordance with the textual analysis traditions of Tartu Moscow semiotic school which allows to look at films not only as works of art but as „cultural texts“ (cf. Teesid 1973: 70) that stem from and take root in the socio-cultural history. Feature films as cultural texts participate in the construction of national (and other types of) identities (cf. Smith 2000: 57) by differentiating and evaluating „own“ and „alien“ personalities, groups and ideas about world order. The division between „the own“ and „the alien“ is especially sharp and crucial in the situation of armed conflicts between groups. All the four films portray such situations.

The first part of the study offers an overview about the role of wars in shaping the history as a story and brings out the importance of war films in depicting war and history. On the basis of earlier studies a typology of Hollywood war films (Basinger 2003) is presented and a collection of character types in war films (Doncheva 2003) is laid out as a background for making an intercultural comparison.

The methodological goal of this study is to find means for describing a selection of cultural texts in a way that, on the one hand, foregrounds the specificity of each text and, on the other hand, guarantees the comparability of the texts. Reaching the methodological aim would support the development a more generalised yet still specific understanding of the meaning generating processes connected to the own-alien distinction in film and more broadly in culture. The „own-alien“ distinction is a version of a more general semiotic opposition „inside-outside“ the modifications of which emerge on several levels in the realm of signs (cf. Lotman 1999: 12; Lotman 1990: 309). The „own-alien“ distinction is not only pertinent to dividing cultural spaces but is also used to create meaningful differences between characters in a work of art organizing its world on the principle of binary semantic opposition (cf. Lotman 1990: 115-116). But do the works of art really represent worlds that are built up only on the binary semantic opposition (i.e. dividing everything into two opposites) or is it reasonable to search for more advanced (although in essence perhaps still binary) ways of

dissecting the imaginary worlds? If a more advanced way of dividing is identifiable, how do some concrete texts use it to construct their worlds? These two questions are provided with answers by the second and main part of the present study.

The second part begins with a formulation of a method or model of analysis for the „own-alien“ poetics of a work of art. It is followed by four extensive descriptive analyses of each of the films according to the formulated method. The last chapter of the second part compares and generalises every point of the method as it is manifest in each of the four films. The title of this study contains the notion „modelling“ for two reasons. Firstly to indicate one more connection with Tartu Moscow semiotic school which postulated that all meaning generating systems (including art) are modelling systems (cf. Teesid 1998). Secondly to refer to the analysis model or method that is borrowed from analysis of literature (Torop 1997: 130), tailored for film analysis and that varies in its content (but not in structure) to meet the specificity of a particular film. Following the example analysis model created by Peeter Torop (1997: 130) the present study divides the simple binary opposition „own-alien“ into four relation types („own in own“, „alien in own“, „own in alien“, „alien in alien“) each of which is examined on three different levels (social, psychological, universal) of the fictional world of each film. Four relation types and three levels combine into a twelve point analysis model.

The systematic yet still flexible application of the analysis model allowed to bring out differences and similarities between the four films in all the twelve points. On the basis of this a sketch of a generalised model of own-alien relation types in war films is compiled in the conclusion of this study. The results of analysis show that the in-between or intermediary relation types („alien in own“, „own in alien“) that were sought for between the poles of the simple binary opposition „own vs. alien“ are clearly discernible in almost all the four films. Another valuable finding is that the role of these intermediary relation types is crucial for the development and meaning of the stories told by the films — the „battle“ is won by the pole that manages to engage the in-between types. The viewer will probably recognise this advanced division of own-alien in those films. This recognition raises his/her awareness about the difficult choices of Estonians in history. Probably to a certain extent the viewer's daily practice of distinguishing own and alien persons, groups and ideas will change towards a more sophisticated model than just sharply differentiating the poles.

The typological connection (which does not mean to suggest direct influence) of each Estonian film to some particular evolutionary phase of Hollywood combat film genre has

been shown. All of the Estonian films have a lot of common attributes with the genre attributes of the Hollywood combat film. Additionally, on the basis of the analysis and comparison one can confirm a large overlap in the devices used by Estonian and other war movies for creating their antagonists. These connections make it possible to hypothesize that also the own-alien relations found in Estonian films and culture have a lot in common with similar relations in other national (film) cultures.

Lisa 1 - Nelja eesti sõjafilmi kaheteistkümne analüüsipunkti dominante esitavate pealkirjade võrdlustabel

|    |               |               | Noored kotkad                                                                    | Elu tsitadellis                                                                                          | Inimesed sõdurisinelis                                               | Nimed marmortahvilil                                                                |
|----|---------------|---------------|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| 1  | Sotsiaalne    | Oma omas      | Noored vaimustunud mehed erinevatelt ametialadelt ja haridustasemetelt           | Aktiivsed töölised tõmbavad neutraalsed haritlased kaasa ülesehitustöösse                                | Usaldamatuse maailmast ühtse tööliste ühiskonna suunas               | Unustada klassierinevus rahvuse vabaduse nimel                                      |
| 2  |               | Võõras omas   | Välisvaenlane on meie-ideaali ainuke häirija                                     | Omakasupüüdlikud õõnestajad ja põgenejad püüavad neutraalsuse taotlejaid ära kasutada                    | Marginaliseerimisest tulenev solvumine                               | Lõhed ideoloogilistest erimeelsustest, ohuolukorra pingetest, hirmust, kahtlustest  |
| 3  |               | Oma võõras    | Ei midagi jäljendamisväärsset ega ka märkimisväärselt ühist                      | Keele, suguluse või eluruumi jagamine pole piisav ühine omadus                                           | Oma maa ja omad inimesed võõraste võimu all                          | Ihaldusväärne sõjaline edukus                                                       |
| 4  |               | Võõras võõras | Välisvaenlane on arutult vägivaldne, madala valvsusega, halvasti organiseeritud  | Formaalne hierarhia, ahnus ja hirm vastastikuse reetmise pärast hoiab koos anti-ideaali esindavaid grupe | Reeturlikkusele ahvatlemine, sõdimine vahendeid valimata ja sundides | Vaenlase võõras keel, etniline mitmekesisus, halb organiseeritus ja liigne vägivald |
| 5  | Individuaalne | Oma omas      | Rüütellik, patriootlik ja kartmatu                                               | Kangelaslikkus, ideelisus, kindlameelsus                                                                 | Tugev ja eeskuju andev, kuid samas hooliv ja mõistev                 | Ideaalse indiviidi kehastaja puudub                                                 |
| 6  |               | Võõras omas   | Ärrituvus, jõudeelu, edevus ja uhkus                                             | Üks haritlane valib kohe õige tee, teine peab nägema anti-ideaali koletislikkust                         | Üks kahtleja kasvab ümber, teine saadetakse minema                   | Vale leeri pooldamise, kõrvale hoidmise ületamine                                   |
| 7  |               | Oma võõras    | Ei midagi üle võtta ega ka midagi ühist                                          | Silmakirjalikkus                                                                                         | Ideaalile omase teesklemine                                          | Algselt siiralt head omad muutuvad vale leeri valides võõrasteks                    |
| 8  |               | Võõras võõras | Laiskus, hoolimatus, distsiplineerimatus, alkoholiga liialdamine                 | Eetiline telg on valitsevaim võõrapärasuse tekitaja                                                      | Ei ühtegi fašisti, ainult reetur                                     | Jõhker, ülbe, segakeelt kõnelev miilitsaülem                                        |
| 9  | Universaalne  | Oma omas      | Kõhklematu kaitsevalmidus ja vankumatu ühtsus viivad korrastatuma maailma suunas | Omakasupüüdmatu, eeskujulik ühiskonna parema tuleviku eest võitleja                                      | Indiviidi kindlameelsus ja grupi solidaarsus                         | Individuaalse täiuse poole ennast vabatahtlikult ületades                           |
| 10 |               | Võõras omas   | Ideaali poole liikumisel takistusi peaaegu pole                                  | Takistab tunnustuse puudumine, enesesse sulgumine                                                        | Seesmise vastuolu ja välise vastasseisu kuhjumine                    | Indiviidi ja grupi seesmine nõrkus takistab ideaalide poole liikumist               |
| 11 |               | Oma võõras    | Oma või omandamisväärsse äratundmist peaaegu pole                                | Võõraste pealispinnal leidub omast, kuid nende sisemuses on kõik võõras                                  | Kõik peale keele ja territooriumi on võõras                          | Ideoloogilise paremuse selgitab sõjaline võit                                       |
| 12 |               | Võõras võõras | Anti-ideaal on äärmuslikult negatiivne                                           | Anti-ideaali ebainimlikkus suunab ümberkasvamisele                                                       | Ühtsuse puudumine, eitus                                             | Anti-ideaali kohutavusest olulisem on eetiline eeskuju                              |