Eesti Kunstiakadeemia
Vabade kunstide teaduskond
Kaasaegse kunsti õppekava

Aksel Haagensen

Vanaemale külla. Väliseestluse ning Austraalia lapsepõlve jälgi ajamas

Magistritöö

Juhendaja: Kristina Norman, MA

Tallinn 2020

Autorideklaratsioon

Kinnitan, et:

1. käesolev magistritöö on minu isikliku töö tulemus, seda ei ole kellegi teise poolt varem (kaitsmisele) esitatud;
2. kõik magistritöö koostamisel kasutatud teiste autorite tööd (teosed), olulised seisukohad ja mistahes muudest allikatest pärinevad andmed on magistritöös nõuetekohaselt viidatud;
3. luban Eesti Kunstiakadeemial avaldada oma magistritöö repositooriumis, kus see muutub üldsusele kättesaadavaks interneti vahendusel.

Ülaltoodust lähtudes selgitan, et:

- käesoleva magistritöö koostamise ja selle sisalduvate ja/või kirjeldatud teoste loomisega seotud isiklikud autoriõigused kuuluvad minule kui magistritöö autorile ja magistritööga varalisi õigusi käsutatakse vastavalt Eesti Kunstiakadeemias kehtivale korrale;
- kuivõrd repositooriumis avaldatud magistritööga on võimalik tutvuda piiramatul isikute ringil, eeldan, et minu magistritööga tutvuja järgib seadusi, muid õigusakte ja häid tavasid heas usus, ausalt ja teiste isikute õigusi austavalt ning hoolivalt.
  Keelatud on käesoleva magistritöö ja selles sisalduvate ja/või kirjeldatud teoste kopeerimine, plagieerimine ning mistahes muu autoriõigusi rikkuv kasutamine.

10.06.2020

(kuupäev)

AKSEL HAAGENSEN

(magistritöö autori nimi ja allkiri)

Töö vastab magistritööle esitatud nõuetele:

_____

(kuupäev)

_____

(magistritöö juhendaja allkiri, akadeemiline või teaduskraad)

SISUKORD

SISSEJUHATUS 4
PROLOOG 6
1. „VANAEMA PAADIS“ 7
1.1 Projekti taust 7
1.2 Dokumentaalne lähenemine 11
1.3 Vanaema vaatamine 13
2. VANAEMA PAADIS 15
2.1 Vanaema põgenemine 15
2.2 Pagulus jätkub 22
2.3 Kangad 26
3. LAPSELAPS PAADIS 29
3.1 Ajaloolise trauma juured tänasel päeval 29
3.2 Fotod, mis jäädvustavad ja kinnitavad minu lapsepõlve 33
3.3 Austraaliasse minek ning teose loomine 35
EPILOOG 40
KOKKUVÕTE 41
SUMMARY 42
KASUTATUD KIRJANDUS JA ALLIKAD 45
LISADE NIMEKIRI 48
CV 50

SISSEJUHATUS

Minu magistritöö on minu enda pagulasidentiteedi uurimise tulemus. Ma keskendun esimese generatsiooni pagulase (minu vanaema) mälestustele, teise generatsiooni pagulase rollist selle identiteedi edasikandjana (minu ema) ning kuidas seesama pagulastemaatika jätkub kolmandas generatsioonis (mina) järelmäluna n-ö 75 aastat „pärast paati“.

Minu magistritöö loominguline projekt on 11-minutiline film, mille esimene avalik näitamine leiab aset lõpunäitusel ARSi Projektiruumis koos kaaslõpetaja Triin Kergega, kelle lõputöö tegeleb lapsena Siberisse küüditatud naiste lugudega. Näitus tööpealkirjaga „Kuhu me lähme?“ kujutab kaht 1940ndatel aset leidnud märgilist sündmust ning esitab vaatajale nende ajalooliste ümberasumiste jälgi tänapäeval.

Käesoleva kirjaliku esseega avan oma loomingulise projekti tausta kolmes osas. Kirjalikus uurimuses toetun mitme teoreetiku ning filmitegija loomingule ning kirjutistele. Enim olen inspiratsiooni saanud Chris Markeri filmidest (eriti „Sans Soleil“) ning Marianne Hirschi raamatust „Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory“.

Esimeses osas kirjeldan magistriprojektile eelnenud ning minu uurimuse problemaatikaga tihedalt seotud pikaajalist dokumentaalprojekti „Vanaema paadis“, mille käigus tegin kuus lühikest (8–15 minutit) videoteost, mis esitasid intervjuudena 8-aastase vanaema põgenemist Eestist. Selgitan, kuidas mind on mõjutanud filmitegijad Errol Morris ja Peter Watkins ning kirjeldan projekti käigus avaldunud (kellegi teise) loo rääkimisega seotud küsimusi.

Teises osas esitan „Vanaema paadis“ projekti taustamaterjali ehk minu vanaema põgenemist Eestist ning pagulusaastaid Rootsis ning Austraalias. Kirjeldan paguluse jätkumist minu ema ning lõpuks minu elus. Nii minu ema kui ka mina sündisime Austraalias, kuid kasvades üles pagulasperes, jäi pere ajalugu meid alatiseks kummitama. Selles aspektis avalduvad teatud kordused – noore lapsena kolis minu ema Fiji saarele elama ning mina umbes sama vanalt Eestisse. Kirjeldan ka filmis kujutatavaid vanaema kujundatud kangaste olemust ning rolli eestluse ning austraalluse kokkupuutepunktis.

Kolmandas osas kirjeldan ajaloolise trauma jälgi olevikus ning fotode rolli selles keskkonnas, keskendudes enda lapsepõlvele ning järelmälu olemusele. Kõrvutan enda lähenemist Art

Spiegelmani omaga koomiksis „MAUS“ ning avan enda näitel mälu ning trauma uurimise problemaatikat. Kirjeldan ka enda reisimist Austraaliasse dets 2019 kuni jaan 2020, kus filmisin materjali filmi jaoks.

Viimasena kirjeldan lühidalt projekti tulemusel valminud lühifilmi toetudes eelnenud peatükkides tõstatatud teemadele.

PROLOOG

Ma olen kolmanda generatsiooni väliseestlane, austraallane ning eestlane. Nii mina, üks mu vend kui ka ema oleme sündinud Austraalias. Kui minu vanaema oli 8-aastane, põgenes ta oma perega Nõukogude okupatsiooni eest Eestist paadiga Rootsi. Neli aastat hiljem kolisid nad Austraaliasse, kus minu vanaema praegu elab. Ma kolisin oma perega Eestisse elama, kui olin 6-aastane.

Chris Markeri „Sans Soleil“ (1983) algab kaadriga kolmest lapsest Islandi saarel. Marker ütleb, et ta ei ole suutnud seda varem paigutada kuskile oma filmidesse – see ei ole tundunud kokku sobivat ühegi teise kaadriga. Ta ütleb, et kunagi paneb ta selle ühe oma filmi algusesse ning eraldab selle muust filmist pika musta kaadriga. Seda teebki ta „Sans Soleil’s“. Lapsed jalutavad mööda tuulist teed ning vaatavad kaamerasse. Nad hoiavad ka teineteisest kinni ning on samaaegselt teadlikud sellest, et kaamera neid vaatab ja et nad on kolmekesi koos.[1] Kaader on seletamatult ilus ning südamlik, kuid seda just seletamatult. Seda ei suuda ma seletada ei sõnade ega filmist jäädvustatud kaadriga. Selle väärtus on tabamatu, kuid samas vaataja silme ees.

Siis algab „Sans Soleil“ – täispikk esseefilm, mis mõtiskleb mälu olemuse ning selle puuduste teemal. Esimene n-ö päris kaader on vaade merele praamilt, mis sõidab Hokkaidost Tokyo poole. See on igapäevane sõit jaapanlastele, kes ei ole küllalt rikkad, et lennata.[2] Nad elavad sõidu ajal justkui ajutist surma nagu pakub George Orwell.[3] Nad ei liigu, vaid neid liigutatakse. Nad pole pagulased, aga nad on maailma hüpiknukud samamoodi nagu on need, kes proovivad ülerahvastatud paatidega ületada Vahemerd, Timori merd, Egeuse merd või Läänemerd.

---

[1] Marker, Chris (režisöör), Sans Soleil. Argos Films, 1983.
[2] Ibid.
[3] Orwell, George, Review of Peter Fleming’s News From Tartary [1936]. – Orwell, George, Seeing Things as They Are: Selected Journalism and Other Writings [2014]. London: Penguin Classics, 2016, lk 41.

1. „VANAEMA PAADIS“

1.1 Projekti taust

Olen enda vanaema lugu kasutanud oma kunstipraktikas alates 2015. aastast, mil alustasin projekti „Vanaema paadis“ loengu jaoks, mille õppejõud oli Kai Kaljo.[4] See aine kestis vaid ühe nädala ning viimaseks päevaks pidime näitama tulemust. Võttes aluseks perekondliku generatsioonidevahelise dialoogi Kaljo videoteostes, mis põhinesid kirjadel, mis tema isa oli Kaljole kirjutanud, mõtlesin rääkida oma vanaemaga.

Sel ajal olid uudistes Süüria sõja põgenike tulek Euroopasse koos selle potentsiaalsete tulemustega Eesti jaoks. Olin vihane selle peale, et Eesti tundus olevat paanikas nende väheste põgenike pärast, kes lõpuks Eestisse jõuaksid. Tahtsin tõlgendada seda emotsiooni kuidagi, kuid tundsin, et ei saa rääkida otse süüria põgenike lugu. Seetõttu otsustasin kasutada oma vanaema lugu aktuaalsele teemale lähenemiseks.

Kaljo loengu jaoks lindistasin vanaemaga skype-vahendusel intervjuu sellest, kuidas ta põgenes Rootsi. Lõikasin 90-minutilise intervjuu 10-minutiliseks teoseks, mis koosnes ainult vanaema jutust (olin enda küsimused välja lõiganud). See 10-minutiline lugu algas Läänemaal rongijaamas enne, kui neid randa viidi ning lõppes jõulutuledes Stockholmis. Sellele videoteosele panin nimeks „Vanaema paadis“ (2015) (*Pilt. 1*).

Pärast esimese osa valmimist jätsin selle teema umbes aastaks sinnapaika. Ajendatud esimeste süüria põgenike saabumisest Eestisse, võtsin sama teema uuesti käsile. Mõtlesin, et olin „Vanaema paadis“ videoteosega käsitlenud ainult põgenemise paadisõitu, mitte seda, mis juhtus pärast põgenike kohalejõudmist. Ma tegin vanaemaga uue intervjuu, kus küsisin, kuidas neid Rootsis vastu võeti, mis ajendas edasi liikuma Austraaliasse ning kuidas neid seal vastu võeti.

Ma tundsin, et keskendusin esimeses teoses põgenemise hetkele, mis on küll tähtis, kuid mis on liiga sarnane sellele, mis jõuab peavooluajakirjandusse. Paate ja saabuvaid põgenikke on lihtsam pildistada ja kirjeldada kui seda kohanemist, mis „pärast paati“ aset leiab ning mis võib kesta mitu põlvkonda. Sellest intervjuust sai 9-minutiline videoteos „Vanaema paadis. Kuradi välismaalane“ (2017) (*Pilt. 2*).

[4] Loengu nimi oli Poliitiliselt mittekorrektne kunst.

Pilt 1. Kaader videoteosest „Vanaema paadis" (2015)

Teise intervjuu lõpus küsisin vanaema käest, kuidas ta suhtub sellesse, et ma räägin tema lugu. Selleks ajahetkeks olin näidanud „Vanaema paadis" näitusel Inglismaal.[5] Vanaema vastus oli: „Ma olen selle loo sulle kinkinud."[6] Järgnevate aastate jooksul näitasin teost Suurbritannias[7], Hispaanias[8], Kreekas[9], Itaalias[10], Portugalis[11], Lätis[12] ning Eestis[13]. Olin väga õnnelik, et sain projekti niivõrd laialt näidata ning eriti Vahemereäärsetes riikides, kus paadipõgenike teema oli ja on eriti akuutne.

[5] Of the sea, The Historic Dockyards Chatham, Suurbritannia (2016).
[6] Intervjuu Vella Pihlakuga, 7. XI 2018. Jäädvustus autori valduses.
[7] Artist Film Festival III, The Bomb Factory Art Foundation, London, Suurbritannia (2017); The Bomb Factory Artist Film Festival series, AWEsome Art Space, Art Week Exeter, Suurbritannia (2018).
[8] ALC VideoArt Festival, Albacete, Hispaania (2019).
[9] Thresholds, Gonzo Unit, Thessaloniki, Kreeka (2018); Little Islands Festival, Sikinose saar, Kreeka (2018).
[10] EnterCITY – TURINvideo, Cavallerizza Reale, Torino, Itaalia (2017).
[11] MARA:TONE, BINNAR, Mosteiro de Arnoso, Famalicão, Portugal (2018).
[12] EnterCity – TURINvideo projekti esitus, Mark Rothko Center, Daugavpils, Läti (2018).
[13] ARS filmifestival – AFF 2019, ARS Projektiruum, Tallinn (2019); Pärast tööpäeva lõppu, Vent Space projektiruum, Tallinn (2019).

Pilt 2. Kaader videoteosest „Vanaema paadis. Kuradi välismaalane“ (2017)

Rääkisin ka oma vanaonuga[14] (*Pilt. 3*), kes oli põgenemise alguses minu vanaemast poolteist aastat vanem, ning tema tädiga[15], kelle jaoks ei olnud Lääne-Eestist lahkudes paadis küllalt ruumi ning jäi Eestisse. Intervjuusid monteerides ning korduvalt kuulates täheldasin konkreetseid juppe ning lauseid, mis käivitasid minu jaoks huvitavalt mälumehhanisme. Olin kogunud mitu intervjuud, mis kirjeldasid sama lugu erineval moel. Kohati olid lood vägagi erinevad (ka erinevatel aegadel tehtud vanaema intervjuudes väljendatu), andes võimaluse mul ning vaatajal ise tuvastada üht võimalikest tõdedest kahe teineteist välistava loo vahelt, kuid kohati olid lood sõna-sõnalt samad.

Seda sõna-sõnalist ühtivust esines nii kahe erineva rääkija vahel kui ka minu vanaema intervjuude võrdluses. Siit tekkis mul idee, kuidas saaksin montaažiga teosesse konkreetsemalt sekkuda. Varem oli tegu võimalikult objektiivse dokumentalistikaprojektiga, kus minu roll oli vähehoomatav ning avaldus enim montaažis. Nüüd soovisin seda montaaži kasutada enda positsiooni avamiseks ning vaataja tähelepanu suunamisega moel, mis ei jää nähtamatuks.

[14] Minu vanaonu Aavo Tava, Vanaonu paadis (2018), Õde ja vend paadis (2018).
[15] Minu vanavanatädi Senta Viilup, Need, kes jäid rannale nutma (2019).

Pilt 3. Kaader videoteosest „Õde ja vend paadis“ (2018)

2018–2019 tegelesin olemasolevate intervjuude monteerimisega üheks teoseks. Tahtsin panna kõrvuti erinevad lood, rõhutades sama loo mitmepalgelisust ning ka sama sõnastuse kasutamist. Kahtlustasin, et need nelja aasta jooksul identsed kordused intervjuudes viitasid õpitud mälestuste võimalikkusele. Kui korrata elu jooksul samu lugusid, siis äkki saavad teatud detailid kindlate sõnastuste osaks nagu pakub Eva Hoffmann: „Võib-olla seda ei juhtunudki, võib-olla on see ainult lugu, ja lugu saab rääkida teisiti, seda saab muuta.“[16] Lisaks võib tuleneda see kordamine sellest, et need polnud tegelikult vahetud mälestused, vaid minu vanavanavanemate edasi räägitud lood. Samamoodi, nagu mina olen nüüd võimeline kordama oma vanaema lugu, kasutades samu sõnu, mida ta ise kasutab, võisid minu vanaema ja vanaonu korrata nende vanemate räägitud mälestusi. Mu vanaema ütles: „Ikka räägiti meie põgenemise lugusid, kui eesti päritolu külalised külla tulid.“[17] Neid kõiki intervjuusid koondav teos oli kahekanaliline ning naasis algse nime juurde tagasi „Vanaema paadis“ (2019) (*Pilt. 4*).

[16] „May be it didn’t happen after all, may be it is only a story, and a story can be told differently, it can be changed.“ – Hoffman, Eva, Lost in Translation: Life in a New Language [1989], Random House, 2011.
[17] Intervjuu Vella Pihlakuga, 21. II 2017. Jäädvustus autori valduses.

Pilt 4. Kaader kahekanalilisest videoteosest „Vanaema paadis“ (2019)

1.2 Dokumentaalne lähenemine

Vanaema intervjuude tegemise jooksul tundsin huvi ameerika dokumentaalfilmide tegija Errol Morrise vastu. Kuigi Morris on tuntud eelkõige seetõttu, et võttis laialdaselt oma filmides kasutusele taaslavastuse, tundsin ära tema dokumentaalses teleseriaalis „First Person“ (2000–2001)[18] *talking head*[19] dokumentaalsuse võtted, mida olin tahtnud ise kasutada „Vanaema paadis“ projektis. Morris oli leiutanud masina, millega ta sai kindlaks teha, et tema intervjueeritav vaatab kaamerasse.[20] Chris Marker mainib „Sans Soleil-s“: „Ausalt, kas oled kuulnud midagi rumalamat, kui see, et öelda inimestele, nagu õpetatakse filmikoolides, et ärgu vaadaku kaamerasse?“[21] Inspireeritud Markerist ning teistest filmitegijatest, kes eirasid seda reeglit, olin kogemata loonud Skype-is olukorra, kus minu vanaema vaatas peaaegu[22] otse kaamerasse. Minu vanaema rääkis otse kaameraga justkui see kaamera oleks tema lapselaps. See *familiaalne*[23] filmimisolustik tähendab, et minu vanaema pilk kaameras on filmi vaataja

[18] Morris, Errol (režisöör), First Person. Fourth Floor Productions, 2000–2001.
[19] On laialdaselt kasutatud võte dokumentaalfilmides ning telesaadetes, kus inimene räägib otse kaamerale nii, et ainult tema pea või ülakeha on kaadris.
[20] Interrotron on võltspeegli, kahe kaamera ning ekraaniga süsteem, mis võimaldab intervjueeritaval vaadata samaaegselt intervjueerijale otse silma ning ka otse kaamerasse. – https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html (vaadatud 19. VI 2020).
[21] „Frankly, have you heard of anything stupider than to say to people, as they say in film schools, not to look at the camera?“ – Marker, Chris (režisöör), Sans Soleil. Argos Films, 1983.
[22] Enne kui ta oli leiutanud *Interrotroni* ning tehes filmi Gates of Heaven (1978), Errol Morris proovis panna oma näo nii lähedale kaamera objektiivile kui võimalik. Ta tahtis luua olukorra, kus intervjueeritav räägib otse filmi vaatajaga niivõrd otse kui võimalik. Sama olukord tekkis mul Skype-vahendusel vanaema intervjueerides. Vanaema vaatas peaaegu otse kaamerasse, kuid kuna tema ekraanil oli minu pilt kaamerast natuke all pool, tekkis siiski väike nihe kaamera positsiooni ning tema pilgu vahel. – https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html (vaadatud 19. VI 2020).
[23] Otsetõlge inglisekeelsest *familial*, mis viitab perekonnale, kuid säilitab kõlaliselt oma seose *familiar*'iga.

suhtes sama pilk, millega ta vaatab mind. Oleks ma vanaema ette tulnud filmikaameraga, oleks olnud esiteks raske saada teda loomulikult kaamerasse vaatama ning teiseks võimatu panna teda unustama, et räägib kaameraga.

Selline *familiaalne* olustik sündis kogemata, kuid võtsin sellest kiiresti kinni. Tahtsin aga vältida teisi Morrise poolt kasutatud võtteid, mis minu arvates laenasid lähenemisi populaarsest narratiivikinost justkui vajaks filmitud teema „vürtsi“. Pean siinkohal peamiselt silmas seletavat *voice-over'*it, muusika kasutust, taaslavastust ning muid illustratiivseid võtteid. Ma keskendusin eelkõige vanaema loole. Ma arvasin, et parim moodus esitada oma vanaema lugu oleks mitte vahele segada – lasta tal rääkida – ja et vaevuhoomatav monteerija roll oleks oma mittesekkumise kaudu tugev positsioonipüstitus.

Inglise filmitegija Peter Watkins võttis kasutusele termini *monoform* sõnastamata reeglistiku jaoks, mis kirjeldab enamuse audiovisuaalse massimeedia (*mass audiovisual media – MAVM*) lihtsustamist. Ta ütleb, et *monoform* ei anna aega interaktsiooniks, süüvimiseks ega küsimuste esitamiseks. Tihedad heli kihid, vaikuse puudumine (välja arvatud seal, kus sellel on manipuleeriv otstarve) on vaenulik reflektsioonile. Kiiresti vahelduvad kaadrid on nagu väiksed rongivagunid, mille ülesanne on suunata narratiivi eelnevalt kokkulepitud suunas (eelnevalt paika pandud mitte vaatajate, vaid filmitegijate[24] poolt).[25]

Watkinsi kaudu sain enda jaoks kinnitust nendele küsimustele, mis olid mind seganud Morrise lähenemise juures. Samas leidsin tema filmide ning kirjutiste kaudu, et minu tahe panna vanaema rääkima ei andnud vaatajale ruumi ise mõelda ning kehtestasin seeläbi enda agendat. Watkins ütleb, et *monoformi* eesmärk on kutsuda esile eelnevalt paika pandud reaktsioone, vähendades niivõrd võimalust, et vaatajad reageerivad teisiti, kui filmitegijad ennustasid.[26]

Ma leidsin Watkinsi kirjutistes ka konkreetselt sõnastatud arvamuse, mis aitas mul mõista, mis mind oli häirinud Morrise lavastuste ning teiste illustratiivsete võtete juures: „Mitmed dokumentaalfilmid on muutunud tsirkuseetendusteks plahvatusliku mõju ja agressiivsete

[24] Watkins kasutab inglisekeelset *producers*, mitte siinkohal produtsendid, vaid filmitegijad laiema terminina kui ainult režisöör.
[25] Watkins, Peter, Notes on the Media Crisis. – Quaderns portàtils. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010.
[26] Ibid.

audiovisuaalsete trikkidega, kus on pidevalt kaamera ees tsirkusejuht (režisöör või pealelugeja – tihti sama inimene)“[27].

1.3 Vanaema vaatamine

Peter Watkinsi *monoformi*-vastane lähenemine ei anna filmitegemise võimu mitte ainult vaatajale vaid ka osalejale. Ta kasutab oma filmides suuresti amatöörnäitlejaid, kes õpivad oma rolli selgeks ning stseenide ülesehitus põhineb dialoogil nende ja filmitegijate vahel.[28] Watkins tahab, et tegelased reageeriksid kaamerale samuti nagu oleks filmitud olukorda sisenenudki kaamera – nad vaatavad kaamerasse, suunavad kaamera tähelepanu ning liiguvad eest ära, et kaamera saaks ringi liikuda. See takistab kaameral, filmitegemisprotsessil ning nende kaudu publikul võtmast liigset kontrolli näitleja üle – näitleja võib vaadata enda vaatajaid ning end seeläbi kehtestada mitte ainult vaadatavana.[29]

Küsides korduvalt vanaema käest, mida ta arvab filmimise protsessist ning sellest, mida me teeme koos, proovisin teda kaasata loomisprotsessi, aga samas vältida olukorda, kus ma kasutaks teda ära. Kogu loomisprotsess põhineb *familiaalsel* dialoogil.

See, kuidas ma vaatan oma vanaema ja kuidas ta vaatab mind, on perekondlik pilk.[30] See sarnaneb *mittefamiliaalsele* vaatamisele samamoodi nagu enda perekonna fotoalbumi lehitsemine erineb kellegi teise fotoalbumi vaatamisest. Isegi, kui me ei mäleta konkreetseid stseene ega tunne ära kõiki pildistatud inimesi, on see fotoalbum osa meist.

Olen vanaemaga arutanud ka seda, kuidas ta räägib. Olles mõlemad lugenud ning arutanud omavahel autoreid, kes kirjeldavad enda või teiste inimeste mälestusi, on vanaema rääkinud austusega seda, kuidas kurdi päritolu põgenikust kirjanik Behrouz Boochani käsitles enda

---

[27] “Many documentary films have become circus acts full of explosive impact and aggressive audiovisual tricks, with an ever-present ‘ringmaster’ (the director or narrator – often the same person) facing the camera”. – Watkins, Peter, Notes on the Media Crisis. – Quaderns portàtils. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010.
[28] Bowie, Geoff (režisöör), Universal Clock: The Resistance of Peter Watkins. National Film Board of Canada, 2001.
[29] Claypole, Jonty, Look into the Camera. – Frieze 1 IX 2012, https://frieze.com/article/lookcamera (vaadatud 19. IV 2020).
[30] Hirsch, Marianne, Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Harvard University Press, 1997. lk 103

paadisõitu Indoneesiast Austraaliasse ning seejärel vangistust Manuse saarel[31] ning valgevene kirjaniku Svetlana Aleksjevitši kogutud intervjuusid[32]. Ta kurdab, kuidas need kaks näidet on palju küpsemad ning emotsionaalsemad kui tema mälestuste kirjeldused.

Mu vanaema ütleb, „Mäleta, et olin siis 8-/9-aastane laps. Kui palju ma üldse aru sain? Minu mure oli, et mul polnud nukku.“[33] Mitmed eesti põgenikud, kellega olen rääkinud on väljendanud seda ebakindlust rääkida oma mälestusi, sest need pole adekvaatsed ehk ajalooõpikulaadsed. Ma arvan, et see viib olukorrani, kus kollektiivselt teame sündmusi vaid pinnapealselt ning ajalooõpiku sõnavaraga, hoomamata nende sündmuste mitmepalgelisust ning nüansse. Siinkohal on tähtis arvestada lapse perspektiiviga, mis on ainulaadne ning kordumatu. See perspektiiv ei jõua tihti ajalooõpikusse täiskasvanute vahenduseta. Kuigi ma ei väida, et minu vanaema lugu on lapse puutumata mälestus – ta on mõjutatud täiskasvanute maailmast, tema vanematest ning temast endast täiskasvanuna – tuleb kujutada ette tema kirjeldatud olukordi lapse silmade kaudu.

[31] Boochani, Behrouz, No Friend but the Mountains. The true story of an illegally imprisoned refugee. Sydney: Picador Australia, 2018.
[32] Aleksjevitš, Svetlana, Boys in Zinc [1989]. London: Penguin Modern Classics, 2016.
[33] Autor, Vanaema paadis. Kuradi välismaalane (2017).

2. VANAEMA PAADIS

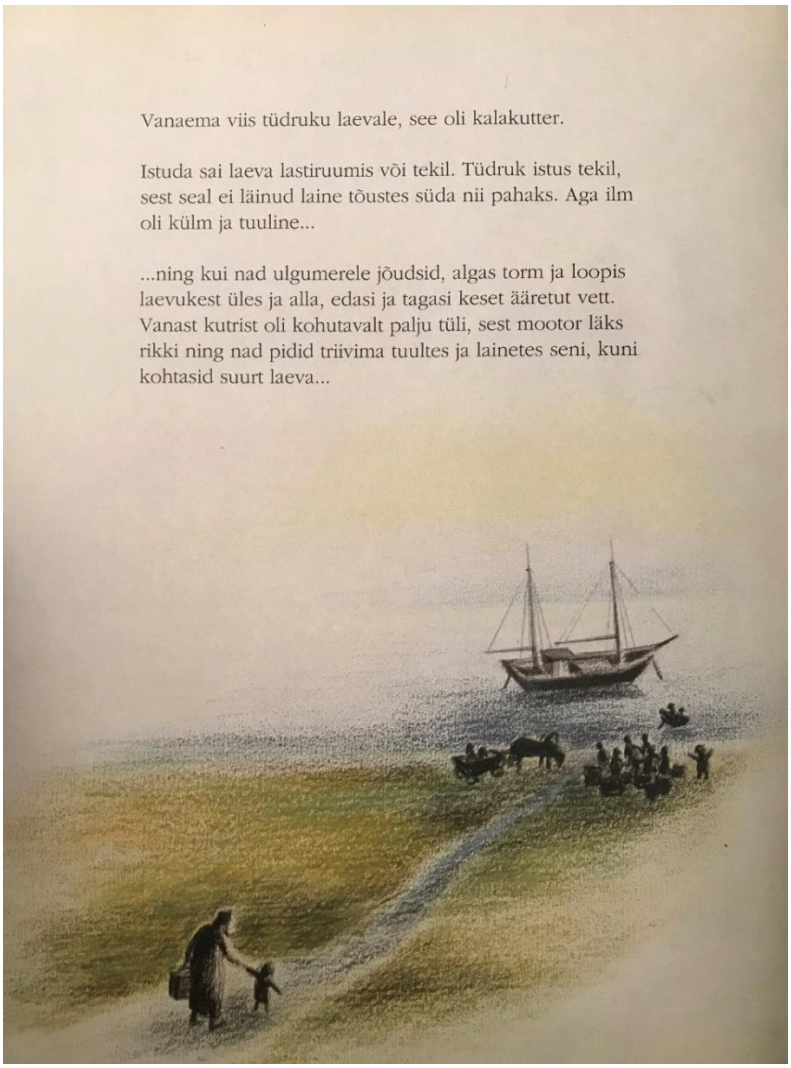
2.1 Vanaema põgenemine

Minu vanaema, Vella Pihlak sündis Orajõel, Pärnumaal 1935. aastal. 1944. aastal põgenes ta koos ema, isa, õe ja vennaga Rootsi. 1948. aastal jõudsid nad Austraaliasse ning ta elab tänaseni Sydneys.

Eestis oli minu vanavanaisa metsaülem. Seetõttu suunati ta Eestis ühest metskonnast teise ning vanaema pere liikus enne Teist maailmasõda palju Eestis ringi. Tulenevalt sellest, et ta töötas riigimetsades, oli minu vanavanaisa riigiametnik. Kui Nõukogude Liit okupeeris Eesti Teise maailmasõja alguses, sattusid mitmed Eesti Vabariigi ametnikud põlu alla ning esimese küüditamise ajal oli minu vanaema pere küüditatute nimekirjas. Head suhted kohaliku rongijaama ülemaga tagasid neile mõnetunnise etteteatamise küüditamisest krüptilise sõnumina „loomavagunid on valmis“, mille järel otsustasid vanemad viia ööseks pere metsa peitu. Saksa okupatsiooni ajal paranes nende olukord, kuid kui ilmnes, et Saksa väed on taganemas, otsustasid vanemad põgenemise kasuks, kartes Nõukogude võimu taastamisega taas küüditamist või hullemat.

Pilt 5. Foto põgenikest Eestist lahkumas (Eesti Arhiiv Austraalias, 1944)

Nende põgenemine Eestist algas Kohtlast, Virumaal. Sealt läksid nad rongiga lääne poole, kuni jõudsid Taebla rongijaama, Läänemaal, kus minu vanavanaisa hakkas otsima võimalust saada paadiga Rootsi. Ta leidis ühe paadi ning ostis kohad oma perele. Kahjuks ei saanud ta osta – kas raha puuduse või kohtade piiratuse pärast – kohti kolmele sugulasele, kes olid nendega kaasa tulnud. Üks nendest sugulastest ning minu vanavanatädi, Senta Viilup, rääkis, et hommikul hämaras jätsid nad jumalaga ning minu vanaema pere viidi randa paadile. Nemad jäid kolmekesi sinna nutma. Õhtupoolikuks olid Nõukogude väed kohal.[34]


Vanaema viis tüdruku laevale, see oli kalakutter.

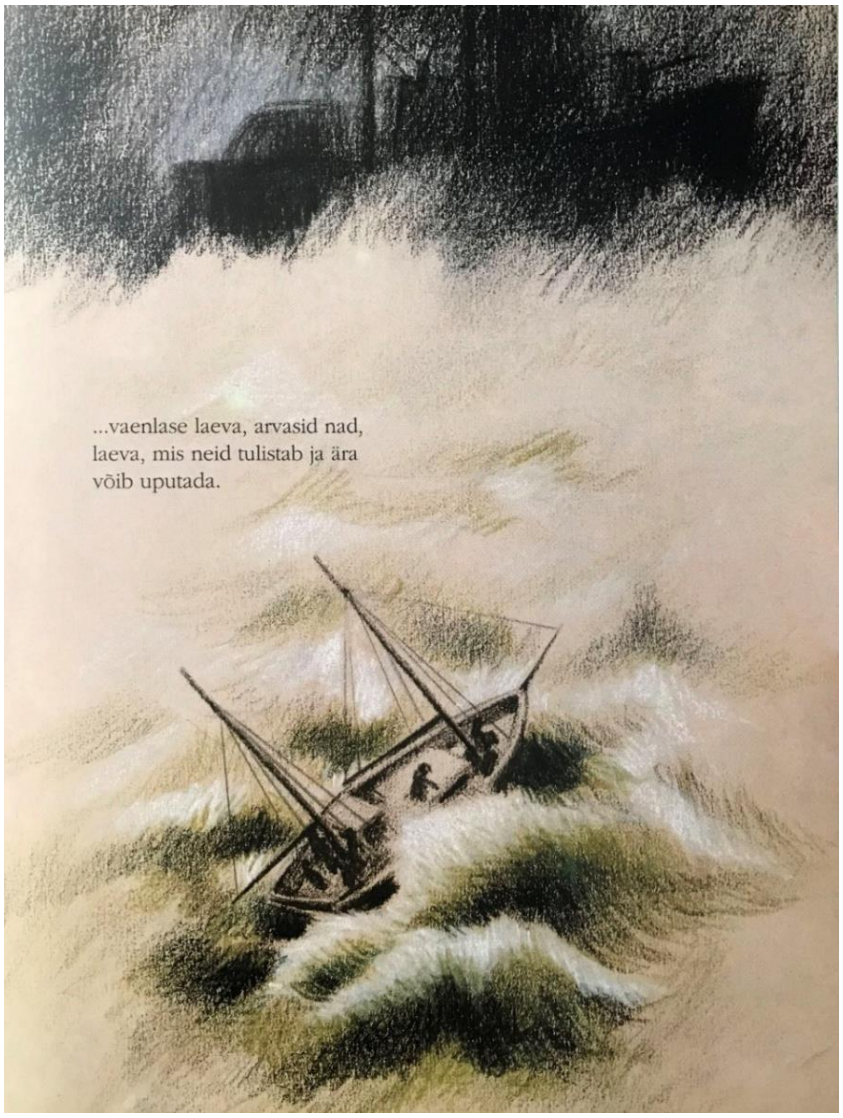
Istuda sai laeva lastiruumis või tekil. Tüdruk istus tekil, sest seal ei läinud laine tõustes süda nii pahaks. Aga ilm oli külm ja tuuline...

...ning kui nad ulgumerele jõudsid, algas torm ja loopis laevukest üles ja alla, edasi ja tagasi keset ääretut vett. Vanast kutrist oli kohutavalt palju tüli, sest mootor läks rikki ning nad pidid triivima tuultes ja lainetes seni, kuni kohtasid suurt laeva...

Pilt 6. Lehekülg Ilon Wiklandi raamatust „Pikk-pikk teekond“ (1996)

[34] Autor, Need, kes jäid rannale nutma (2019).

Minu vanaema räägib, et rand oli rahvast täis. Paati ei toodud lähedale, sest kardeti, et rahvas oleks sinna end jõuga peale surunud. Seetõttu viidi lapsed läbi põlvekõrguse vee süles paati. Selle paadiga neil sõit kaua ei kestnud, sest saarte ja maismaa vahelistel väinadel komandeeris nende paadi Saksa sõjalaev, mis viis neid Saaremaale. Sealt oli plaan viia nad Saksamaale koos taganeva Saksa armeega. Minu vanavanaisa ei tahtnud aga Saksamaale minna ning hakkas otsima uut teed Rootsi. Saaremaal leidis ta ühe paadikapteni, kellel oli paadis ruumi.



Pilt 7. Lehekülg Ilon Wiklandi raamatust „Pikk-pikk teekond“ (1996)

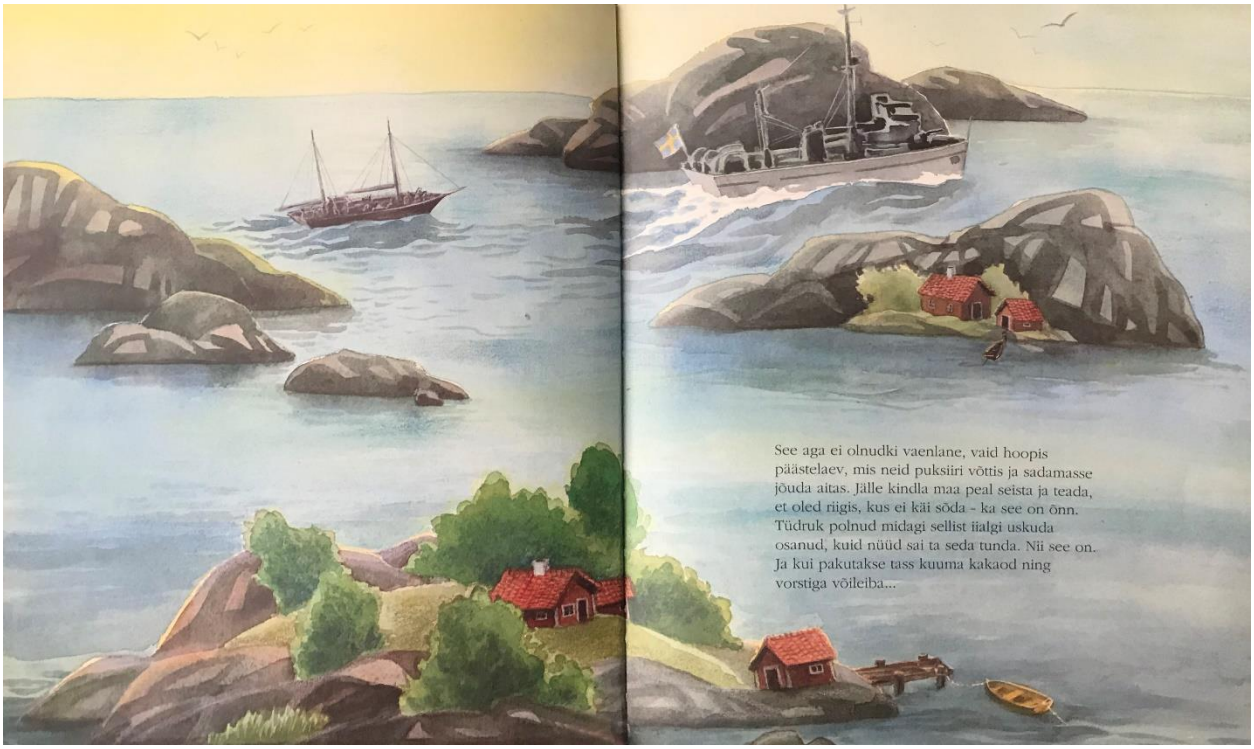
Pilt 8. Põgenike purjekas teel Rootsi (Eesti Arhiiv Austraalias, 1944)

Põgenikupaadiks monteeritud suure laeva päästepaat lahkus õhtu videvikus Saaremaalt 24 põgenikuga – 8 meest, 8 naist, 8 last. Meri lainetas ning pere legendi järgi olid paadikapten ja minu vanavanaisa ainsad, kes merehaigeks ei jäänud.[35] Hommikuks jõudsid nad Rootsi vette ning piirilaev võttis nad pardale. Minu vanaema mäletab, et neile pakuti siis kuuma kakaod ning juustuvõileiba.[36]

Rootsis võeti neid hästi vastu ning pärast karantiini ning mõnekuist laagrist laagrisse ümberpaigutamist sai minu vanavanaisa tööd Rootsi Metsade Valitsuses ning üüris perele korteri Stockholmis. Rootsis elasid nad rahulikku elu. Seal oli palju eesti põgenikke ning minu vanaema käis Stockholmi Eesti Algkoolis.

[35] Minu ema väidab, et temale räägitu põhjal ei jäänud ka minu vanavanaema merehaigeks.
[36] Autor, Vanaema paadis (2015).

Pilt 9. Põgenikke täis purjekas lahkumas Rootsi (Eesti Arhiiv Austraalias, 1944)



Pilt 10. Leheküljed Ilon Wiklandi raamatust „Pikk-pikk teekond“ (1996)

Pilt 11. Eesti põgenikud karantiinis Rootsis (Eesti Arhiiv Austraalias, 1944)

Vahemikus 1945–1946 nõudis Nõukogude Liit, et Rootsi saadaks tagasi noored mehed, kes olid teeninud Saksa armees kaasarvatud Baltimaade noored mehed, kes olid teeninud Saksa armees (tihti sundmobilisatsiooni käigus).[37] „Rootsi oli nii naiivne, et saatiski need noored eesti poisid, seal olid ka mõned lätlased, kes olid olnud Saksa armees.“[38] See oli suur löök kõikidele eesti põgenikele, kes kartsid, mis võiks juhtuda, kui Nõukogude Liit peaks nõudma ka tsiviilisikutest pagulasi tagasi. Mitmed kartsid, et Rootsis ei ole enam ohutu elada ning otsisid võimalusi edasi liikumiseks. Eriti populaarsed oli Kanada, USA ning Austraalia. Minu vanaonu ütles, et neile saabusid esimesena positiivsed vastused Austraaliast ning Lõuna-Aafrikast.[39] Minu vanaema ütleb muiates, et tema isa valis Austraalia arvatavasti selle pärast, et see oli kõige kaugemal Nõukogude Liidust.[40]

[37] Ohmann, Valdur, Rootsist väljasaatmine tõi kaasa orjuse tööpataljonides. – Eesti Päevaleht 11. IV 2006. https://epl.delfi.ee/eesti/rootsist-valjasaatmine-toi-kaasa-orjuse-toopataljonides?id=51036246 (vaadatud 9. VI 2020).
[38] „Tegelikult olid enamus neist lätlased.“ – Autor, Vanaema paadis. Kuradi välismaalane (2017).
[39] Autor, Vanaonu paadis (2018).
[40] Autor, Vanaema paadis. Kuradi välismaalane (2017).

1948. aastal lahkusid nad Rootsist ning sõitsid rongiga läbi Euroopa Genovasse. Põhja-Saksmaal liitus nendega minu vanavanaema vend, kes oli põgenenud Saksamaale taganeva Saksa armeega. Ta olevat sõitnud mitu tundi kaasa nendega ning terve aja rääkisid ning vahetasid infot erinevate sugulaste olukordade kohta (*Pilt. 12*). Minu vanavanaema vend, onu Enn[41], jõudis lõpuks USA-sse. Genovas läksid minu vanaema pere laevale, millega jõudsid enam kui kuu aega hiljem Austraaliasse. Seal võtsid neid alguses vastu n-ö vanad eestlased, kes olid lahkunud Eestist esimese vabariigi alguses. Varsti üürisid nad omale elamise ning lapsed läksid kooli. Nad hakkasid uut elu rajama Austraalias.

Pilt 12. Minu vanaema (keskmine laps rongi aknas) pere Saksamaal rongiga teel Itaaliasse (autor teadmata, 1948)

Mu vanaema ütles, et kui Eesti iseseisvus 1991. aastal küsisid mitteeestlastest austraallased temalt, kas nad tahavad minna nüüd tagasi Eestisse elama. Minu vanaema (ning teised kellelt olen küsinud seda) olevat öelnud, et nad on valdava enamuse oma elust elanud Austraalias ning on juba juurdunud kohalikku ellu, rääkimata nendest, kes abiellusid mitteeestlastega ning kelle lapsed ei kasvanud eestikeelses keskkonnas. Minu vanaema ütles: „Ma olen olnud oma elu

[41] Enn Sillat.

jooksul üks *jävla utlänning*[42] ning üks *bloody foreigner* või *bloody new Australian*[43]; kas ma tahan nüüd saada kuradi väliseestlaseks?“[44]

Vanaema ütleb ka iseseisvumise kohta: „Me olime harjunud olema rahvusvahelise ülekohtu ning vägivalla ohvrid. Aga kes me nüüd oleme? Jah, meie identiteet võeti meilt ära.“[45]

Pilt 13. Minu vanaema oma kunstiga lõpunäitusel (foto: tundmatu kaastudeng, 1950ndad)

2.2 Pagulus jätkub

Minu ema sündis Sydneys, Austraalias. Ta kasvas üles mõlemas ühiskonnas – nii väliseesti kui ka Austraalia omas. Ta oli 5-aastane, kui nad kolisid perega Fidži saarele. Kuigi ma kujutan ette, et seal oli pidevalt vaja end defineerida, vastandumaks seal elavate fidžilaste, indialaste, brittide, uusmeremaalaste, austraallaste ning teiste rahvuste esindajatele, ütleb ema, et ta oli siis laps ning ei mõelnud sellistele asjadele[46].

[42] Kuradi välismaalane rootsi keeles.
[43] *New Australian*-iteks kutsuti mittebriti immigrante, kes saabusid Austraaliasse pärast Teist maailmasõda.
[44] Autor, Vanaema paadis. Kuradi välismaalane (2017).
[45] Autor, Vanaema paadis. Kuradi välismaalane (2017).
[46] “Aga meie lapsed oleme nagu suur kompott või rosolje…näiteks minu nimi [Ulvi] polnud seal imelik… ei mäleta et pidin midagi seletama… kõikidel olid “imelikud” nimed…”. Osa minu ema, Ulvi Haagenseni kommentaarist, mille ta jättis selle magistritöö tööjärgus dokumenti. Terve kommentaar autori valduses.

Pilt 14. Minu ema ja vanaisa Austraalias (foto: Vella Pihlak, 1965)

Fidžis elades külastasid nad tihti Austraaliat ning minu ema käis Sõrve suvelaagris[47], kus temalt küsiti, kas ta on üks *pommie*[48], sest tema austraalia aktsent oli pehme ning sarnanes rohkem neutraalsele briti omale, mida kohtas tihti hongkonglaste hulgas.

Minu vanaema rääkis, et mida vanemaks ema sai, seda vähem ta kodus eesti keelt rääkis. Neil ei olnud kiiresti võtta eestikeelseid vasteid koolis kasutatavatele terminitele nagu *orientation*[49], *recess*[50] ja *HSC*[51] ning seetõttu ütleb vanaema, et teatud hetkest hakkas minu ema rääkima kodus inglise keeles ning minu vanavanemad temaga eesti keeles.

[47] Sõrve suvelaager on suvelaager, mida korraldatakse Austraalias kord aastas eesti päritolu laste jaoks. Esimene laager korraldati 1953. aastal ning korraldatakse tänapäevani. – http://www.sorve.org.au/index.php/about-us (vaadatud 9. VI 2020).
[48] Austraallased kasutavad sõnu pommy, pommie ja pom, kui räägivad halvustavalt inglastest.
[49] *Orientation* on sissejuhatav nädal enne kooliaasta algust.
[50] *Recess* on koolipäeva lühem vahetund.
[51] *High School Certificate (HSC)* on samaväärne Eestis gümnaasiumi lõputunnistusega.

Pilt 15. Minu ema ja vanaisa Fijil (foto: Vella Pihlak, 1970)

Kui 1980ndatel tekkis esimest korda võimalus Nõukogude Liidu viisaga külastada Eestit, reisisid minu vanaema ja ema Eestisse – see oli esimene kord, kui minu ema külastas oma päritoluriiki. Mu vanaema ütleb, et oli üllatunud, kui ema hakkas pärast reisi rohkem eesti keeles rääkima, kuigi ema mäletab, et tal oli tol ajal Eestis raske keeleliselt hakkama saada. Ema ütles, et ta hakkas aktiivselt eesti keeles rääkima alles pärast seda, kui nad koos minu isaga elasid kaks suve Eestis 1990. ja 1991. aastal.

Austraalia väliseestlaste hulgas tekitas Eestis käimine suurt poleemikat, sest arvati, et Nõukogude Liidult viisa taotlemine kinnitab justkui võõrast võimu. Neid, kes läksid Eestisse sel perioodil, nimetati reeturiteks. Minu vanaemale öeldi, et kui tema isa oleks veel elus, poleks tema lubanud tal Eestisse minna.[52]

Ma sündisin 1993. aastal Sydneys, Austraalias. Ma elasin Sydneys oma ema, isa ja noorema vennaga kuni olin 5-aastane. 1999. aastal tulime üheks aastaks Eestisse elama. Plaan oli jääda aastaks, et näha, kuidas oleks elada Eestis. Eksperiment oli edukas, sest pärast aasta lõppu

[52] Küsisin vanaema käest, kas ta arvab, et nii oleks olnud. Vanaema vastas naerdes, et selle aja peale oli ta täiskasvanud ja ei oleks pidanud oma isalt luba küsima. – Intervjuu Vella Pihlakuga, 21. XII 2019. Jäädvustus autori valduses.

kolisime veel aastaks Austraaliasse tagasi enne, kui kolisime jäädavalt Eestisse 2001. aastal. Nüüd olen elanud 21 aastat Eestis.

Pilt 16. Foto minu isast ja minust kängurute pargis (foto: Ulvi Haagensen, 1995)

2009. aastal läksime sama eksperimenti läbi viima Austraalias – läksime üheksaks kuuks vaatama, kuidas oleks elada Austraalias. Käisin seal aasta koolis ning ei leidnud ümberlülitumisel suuri probleeme, kuid läksime algusest peale teadmisega, et tuleme aasta jooksul tagasi. Minu keskmine vend läks 2016. aastal pärast kooli lõpetamist Austraaliasse tagasi ülikooli ning ülejäänud pere – isa, ema, noorim vend – kolisid sinna 2018. aastal. Nüüdseks on noorem vend ikka seal, kuid isa, ema ja noorim vend jälle tagasi Eestis – korralikud *pendelvõlurid*[53]!

Nüüd Austraalias käies rääkisin ning intervjueerisin oma nõbu, kes kasvas väga sarnastes oludes nagu mina. Tema ema oli Austraalias sündinud eesti juurtega ning eesti nimega naine, kes oskas eesti keelt. Minu nõbu vanaema põgenes Eestist Rootsi (minu vanaema õde) ning tema vanaisa põgenes Saksamaale (nagu minu vanaisa). Minu ja minu nõbu isad on mõlemad anglosaksi päritolu austraallased. Tema aga ei õppinud eesti keele selgeks ning ei kolinud 6-aastaselt

[53] Autori väljamõeldud termin kirjeldamaks tema vanemate maagilist oskust kolida Austraaliast Eestisse edasi-tagasi. „Me tulime vaid aastaks, aga jäime 19-ks.“

Eestisse. Tal on nüüd küll Eesti pass (nagu mitmetel teise ja kolmanda generatsiooni väliseestlastel Austraalias) ning ta käis 2018. aastal Eestis. Ta ütles, et ta ei tunne end täielikult austraallasena ning see natuke eestlust on alati olnud tema jaoks eristav faktor, mis lubab tal tunda end Austraalias nii austraallase kui ka välismaalasena. Tema on hea kuvand sellest, missugune minu olukord ning identiteet oleks võinud olla, oleks me perega Austraaliasse jäänud.[54]

2.3 Kangad

Minu vanaema on kunstnik ning kujundaja. 1990ndate keskpaigas kujundas ta 9 kangadisaini. Need olid 2-, 3- ja 4-värvilised ning kombineerisid Austraalia loodusest motiive vanaema tugevalt mõjutanud Marimekko stiiliga. Kangadisaine oli kolm ning iga ühte neist oli kolmes erinevas värvikombinatsioonis – kuukabarrad (helehall ja tumehall; roosa ja sinepjashall; sinepjashall ja sinine) (*Pilt. 17*), banksia õied (valge ja tumesinine; roosa, oranž ja kollane; sinine, tumeroheline ja heleroheline) (*Pilt. 18*) ja koaalad (helehall, tumehall, valge ja oranž; helehall, roheline, kollane ja valge; helehall, tumehall, lilla ja valge) (*Pilt. 19*).

[54] Intervjuu Maani Truuga, 5. I 2020. Jäädvustus autori valduses.

Pilt 17. Senta Silla kujundatud kangas kuukabarradega (sinepjashall ja sinine) (2020)

Pilt 18. Senta Silla kujundatud kangas banksia õitega (tumesinine ja valge) (2020)

Kuna need kangad olid pidevalt mu ümber lapsepõlves rõivastena, voodilinadena, laualinadena ja kardinatena, arvasin ma, et need on mingid Austraalia kangad, mida võib leida iga austraallase kodust. Alles aasta tagasi sain teada, et need olid minu vanaema kujundatud. Ma polnud varem pannud tähelegi kanga peal olnud nime „Senta Silla“, mille vanaema oli võtnud omale varjunimeks, et mitte ajada omavahel segi kunstniku ja kangakujundaja karjääre, ning mis oleks oma eestilikkusega äratanud minu huvi.

Kangad ühendavad teatava põhjamaisuse – kuigi vanaema kinnitab, et tegu on konkreetse viitega Marimekkole ning mitte niivõrd Eestile – ning selle võõra looduse, kuhu eesti pagulased sattusid. Kümnendite jooksul on see loodus saanud vanaemale koduseks, kuigi ta kirjeldab 1960ndatel Soomes käiku kui Eesti aseainet tolle keelelise sarnasuse ja põhjamaiste mustikametsadega.

Pilt 19. Senta Silla kujundatud kangas koaaladega (tumehall, helehall, valge ja oranž) (2020)

3. LAPSELAPS PAADIS

3.1 Ajaloolise trauma juured tänasel päeval

Ma ei mäleta hetke, mil sain teada, et minu vanavanemad olid põgenenud Eestist. Ma arvan, et see oli asi, mida alati teadsin, kuigi ajajoon ja detailid olid muidugi teadmata. Kakskeelsena kasvades tundsin huvi selle vastu, mis keeli keegi oskas või rääkis oma vanemate ja vanavanematega, ning mäletan, et teadsin, et vanaema oskab rootsi keelt ja vanaisa saksa keelt. Ma pole kindel, millal ma teada sain, miks nad neid keeli oskasid, aga ma olin küllalt noor, et tunnen, et see teadmine on mul alati olemas olnud.

Pilt 20. Minu ema ja mina Tuncurry rannas (foto: Michael Haagensen, 1995)

Ma mäletan, et mõned aastad hiljem, kui olime juba Eestisse kolinud sattus meile kuidagi ette Ilon Wiklandi raamat „Pikk-pikk teekond“ (1996)[55], mille lehekülgi näitasin ka eelmises peatükis (*Pildid. 6, 7, 10*). See oli illustreeritud lasteraamat, mis näitab noore Wiklandi lapsepõlve Eestis, põgenemist paadiga Rootsi ning lapsepõlve jätkumist Rootsis. Näitasime seda raamatut vanaemale, kui ta kord meil Eestis külas käis, ning kuigi oli erinevusi nende lugude vahel, mäletan kui tähtis oli saada lõpuks selle suusõnalise loo jaoks illustratsiooni. Vanaema lugu sai sellega omale visuaalse representatsiooni ning muutus jagatud looks – tegu ei olnud enam ainult meie pere looga, vaid millegi laiemaga. Just sellise laiema loo leidmine oli vajalik, sest olla eesti päritolu perekond Austraalias oli juba haruldus, rääkimata sellest, et me ikka rääkisime eesti keelt ja kolisime Eestisse isegi tagasi.

Tundes, et tegelen projekti kallal mõneti koostöös vanaemaga, jäi mulle silma sarnane dünaamika Art Spiegelmani Pulitzeri auhinnaga pärjatud koomiksis „MAUS“[56]. Selle esimene osa „A Survivor’s Tale. My Father Bleeds History“ (1986) dokumenteerib poja vestlusi isaga, kus poeg uurib, kuidas isa elas üle Holokausti Euroopas. Minu perspektiivist oli siin tähtis täheldada, et poeg küsib isalt mitte lihtsalt uudishimust, vaid konkreetselt koomiksi kirjutamise jaoks, kuna nii mina kui ka minu vanaema oleme teadlikud protsessi käigus, et sellest tuleb kunstitöö.

Pilt 21. Detail Art Spiegelmani koomiksist „The Complete MAUS“ (1996), lk 203

[55] Wikland, Ilon; Lagercrantz, Rose, Pikk-pikk teekond [1995]. Tlk Sooneste, Allar, Tallinn: Kirjastus „Huma“, 1996
[56] Spiegelman, Art, The Complete Maus [1996]. London: Penguin Books, 2003.

„MAUS“-i teine osa „And Here My Troubles Began“ (1992) algab pärast isa surma ning keskendub autori identiteedile ning sellele, kuidas ta elas ning elab oma vanemate kaudu ikka Holokausti läbi. Kui esimene osa pakkus mulle analoogi minu uurimisprotsessi jaoks, teine osa suunas tähelepanu rohkem küsija suunas.

Selle teise osa alguses näitavad koomiksi kastid, kuidas Spiegelman on ühelt poolt ümbritsetud meedia tähelepanuga, mida tõi talle „MAUS“-i esimese osa populaarsus ning teiselt poolt koonduslaagrifotosid meenutavate humanoidsete hiirte kuhjatud laipade poolt (*Pildid. 21, 22*). Ta elab oma igapäevases tänapäevas, kuid teda jälitavad need 1940ndate aastate katastroofid, mida tema vanemad olid sunnitud üle elama ning mis toimusid mitu aastat enne tema sündi.

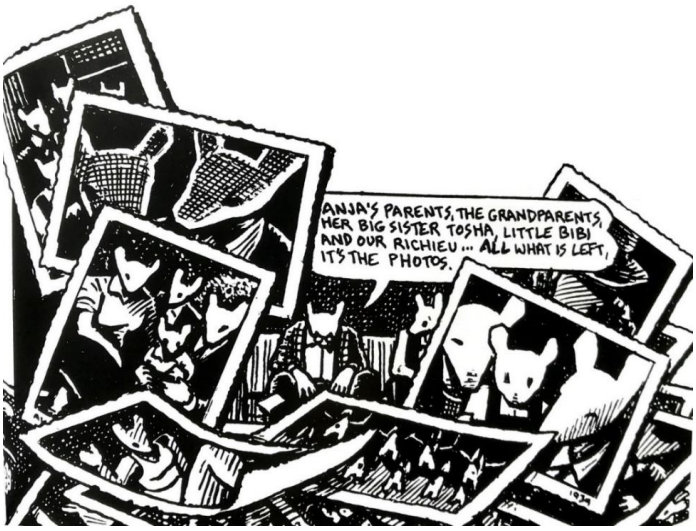
Pilt 22. Detail Art Spiegelmani koomiksist „The Complete MAUS“ (1996), lk 202

Spiegelman lehitseb oma isa ja ema pabereid ja fotosid, räägib oma kasuemaga ning käib psühhoanalüütiku juures. Kõik need tegelased olid Auschwitzi koonduslaagri üle elanud. Sellises keskkonnas elades, üles kasvades ning töötades on raske näha varianti, kuidas võiks pääseda ajaloo trauma küüsist, rääkimata selle trauma edasi andmisest järgmisele generatsioonile.

Nagu minu enda projekt on dialoog kahe generatsiooni vahel, „MAUS“ on *familiaalne* lugu, mis on loodud isa ja poja koostöös. Marianne Hirsch väidab, et Spiegelmani enda mälu on viivitatud, kaudne, sekundaarne – see on postmälu Holokaustist, mida vahendab ellujääjast isa, kuid mis on poja jaoks märgilise tähtsusega.[57]

Hirsch kirjeldab järelmälu kui väga võimast ning spetsiifilist mälu vormi, kuna selle seos objekti või allikaga ei ole vahendatud mäletamise kaudu, vaid kujutletud seose poolt. See ei tähenda, et mälu ise oleks vähem vahendatud, vaid et sel on otsesem seos minevikuga. Postmälu iseloomustab nende kogemusi, kelle lapsepõlve domineerivad narratiivid, mis leidsid aset enne nende sündi, ning kus eelmisi generatsioone mõjutavaid traumasid pole võimalik uuel generatsioonil enam mõista ega taasluua.[58]

Olen mõlemalt poolt immigrantide järeltulija ning kasvasin üles teades, et kuskil kaugel merede taga on muinasjutuline päritoluriik. See legend oli põhjuseks, miks ma rääkisin emaga eesti keeles.



Pilt 23. Detail Art Spiegelmani koomiksist „The Complete MAUS“ (1996), lk 275

[57] Hirsch, Marianne, Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Harvard University Press, 1997, lk 12–13.

[58] „Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.“ – Hirsch, Marianne, Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Harvard University Press, 1997, lk 22.

3.2 Fotod, mis jäädvustavad ja kinnitavad minu lapsepõlve

„Sans Soleil's" ütleb Chris Marker, et me ei mäleta midagi, ainult kirjutame üle oma mälu.[59] Minu vanaema kirjutab oma mälu üle iga uue rääkimisega ning mina kirjutan enda lapsepõlve üle, kui vaatan oma lapsepõlve fotosid. Minu lapsepõlv, nagu palju sellest, mida me peame reaalsuseks, eksisteerib vaid fotoalbumis – tasapinnalise jäädvustusena, kas paberkandjal või mälestusena. Kunagi võis minu lapsepõlve mina olla mina, aga nüüdseks on see noorem pärismina vahetunud fotograafilises maailmas vangistatud kahedimensioonilise kuvandiga. [60]

Samamoodi nagu minu vanaema ei ole kindel, kas tema mälestused on päris või aastate jooksul perekonnas taasrääkimise tagajärjel ülekirjutatud, näen ma end lapsepõlve fotodes. Mäletan neid pildistamise hetki, kuid ei mäleta nendevahelisi aegu. Äkki, nagu Barthes väidab, on foto oma otsekohesusega asendunud pärismälestustega ning nüüd töötab aktiivselt mälestuse vastu.[61] Olen aastate jooksul sirvinud fotoalbumeid niivõrd palju, et olen kindel, et minu mälestused on fotode poolt ülekirjutatud.

Pilt 24. Foto minust vees, arvestades lainete puudumist on tegu vaikse lahega (foto: Michael või Ulvi Haagensen, 1995/96)

[59] C. Marker (režisöör), Sans Soleil (1983)
[60] „Whose version of family life do you inhabit in your family? How do you know anything about your own history – most of all the history of your subjectivity, and the part that images have played in its construction?" Jo Spence tsitaat. – Hirsch, Marianne, Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Harvard University Press, 1997, lk 113.
[61] Barthes, Roland, Camera Lucida [1980], London: Vintage, 1993, lk 91.

Ma vaatan oma pere fotoalbumeid ning näen ennast Austraalias. Need albumid on nagu aken aega, mil Austraalia oli kodu ning ma polnud hakanudki mõtlema, et võib-olla ta ei ole seda või, et üks väike riik teisel pool maailma võiks sellele positsioonile pretendeerida. Pere fotoalbumis esitatutena pole need fotod suunatud niivõrd väljapoole, esitamaks kuvandit minust või minu perest väljastpoolt vaataja jaoks, vaid suunatud meie endi poole, justkui kinnitamaks meie endi nägemust meie identiteedist.[62] Need albumid avavad ka samas võimaluse rännata ajas tagasi ning elada läbi ideed, mis oleks juhtunud, kui me oleksime jäänud Austraaliasse. Mis oleks saanud sellest väikesest Akslist edasi, oleks temast kasvanud n-ö korralik või päris austraallane.

Meie mälud pole kunagi meie endi omad ega ole fotod kunagi vahetud mineviku representatsioonid. Vaadates neid, me loome samaaegselt fantastilise mineviku ning asume jälgi ajama otsimaks teisi 'päris' mineviku variante.[63] Roland Barthes kirjeldas fotode üldist olemust noeemiga „See-on-olnud"[64], kui jättes fotode minevikulise kättesaamatuse sinnapaika, väidaks ma, nagu räägitakse ajaloo kirjutamise kohta, et perefotosid vaadates, oleme tihedamas kontaktis tänapäevaga, kui foto loomise ajaga.

„Sans Soleil's" viitab Chris Marker oma sõbrale Hayao Yamanekole, kes sisestab pildisüntesaatorisse kaadreid 1960ndate rahutustest. „Kui pildid olevikust ei muutu, muuda mineviku pilte."[65] Ta ütleb, et need kaadrid, mida ta on oma süntesaatoriga töödelnud, on vähem petlikud, sest nad ei teeskle reaalsust vaid on seda, mis nad alati olid – vaid pildid. See sama kehtib nii pere fotoalbumis kui ka enda mälestuste kohta. Need pole reaalsus, aga pretendeerivad sellele positsioonile. Neist saavad reaalsuse kajastused alles pärast seda, kui ma neid vaatan.

---

[62] „... photographic practice only exists and subsists for most of the time by virtue of its family function or rather by the function conferred upon it by the family group, namely that of solemnizing and immortalizing the high points of family life, ... of reinforcing the integration of the family group by reasserting the sense that it has both of itself and of its unity." – Bourdieu, Pierre, Photography: A Middle-Brow Art. Stanford: Stanford University Press, 1991, lk 4.

[63] „Our memory is never fully 'ours,' nor are the pictures ever unmediated representations of our past. Looking at them we both construct a fantastic past and set out on a detective trail to find other versions of a 'real' one." – Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography. Eds. Spence, Jo; Holland, Patricia. London: Virago, 1991, lk 13–14.

[64] Barthes, Roland, Camera Lucida [1980], London: Vintage, 1993, lk 77.

[65] „If images of the present don't change, then change the images of the past." – Marker, Chris (režisöör), Sans Soleil. Argos Films, 1983.

3.3 Austraaliasse minek ning teose loomine

> *„I remember that month of January in Tokyo, or rather, I remember the images I filmed of the month of January in Tokyo," says the narrator. "They have substituted themselves for my memory. They are my memory ... the act of remembering is not the opposite of forgetting.“*[66]

Ma polnud kindel, mida ma läksin Austraaliasse filmima, ning ei teadnud isegi, mida ma läksin sinna mõtlema. Tundsin tugevalt seda, mida Markeri tundmatu ning teadmatu (ning arvatavasti fiktiivne) operaator sõnastab Markeri lähenemist, „Sa saad teada, mida oled filminud, alles pärastpoole.“[67]

Värskelt reisi jaoks taotletud uus Austraalia pass[68] taskus maandusin 2019. aasta detsembris Sydney lennujaama. Lennujaamas ei öelnud keegi mulle uut passi lehitsedes *„Welcome home“*[69], sest kogu süsteem oli automatiseeritud. Sõites rongiga Sydney kesklinna, kus pidin vennaga kohtuma, tundsin juba, kuidas kõik on võõras. Ma pole kunagi tundnud niivõrd, et kuulun või sobin Eestisse, kui selle lühikese rongisõidu ajal Sydney rahvusvahelisest lennujaamast kesklinna.

Austraaliasse minek oli kehastanud teatavat taaslavastust. Kord teadlikult, kord kogemata, käisin kohtades, mis olid olnud mulle lapsepõlves tähtsad. Me läksime vanaema ja vennaga mitmesse paika, kus me olime koos olnud 20–25 aastat tagasi. Me jalutasime vennaga mööda oma lapsepõlve kodust, kohalikust ujulast ning koolist, kuigi vend vaevu mäletab neid tollest ajast. Käisime vanaemaga metsas jalutamas, samu radupidi, mida käisime, kui olin eelkooliealine. Me ei läinud aga konkreetse sooviga taaslavastada – see minek oli täiesti

---

[66] (filmi Sans Soleil [1983] teemal). – Bergan, Ronald, Chris Marker obituary. – Guardian 30 VII 2012, https://www.theguardian.com/film/2012/jul/30/chris-marker (vaadatud 19. IV 2020).
[67] (filmi Le fond de l'air est rouge [1977] teemal). – Bergan, Ronald, Chris Marker obituary. – Guardian 30 VII 2012, https://www.theguardian.com/film/2012/jul/30/chris-marker (vaadatud 19. IV 2020).
[68] 318€.
[69] Kuigi ma ei ole juudi päritolu ega ole seost Iisraeliga, öeldi mulle „Welcome home!“ Ben Gurioni lennujaamas, Iisraelis. Ootasin sarnast koju jõudmise elamust, mis oleks olnud päris.

Pilt 25. Hägune selfie *Sydney ooperimaja juures. Ma ei suuda näha end ja Austraaliat samaaegselt teravalt. (fotoseeriast tööpealkirjaga "Focal point", 2020)*

Pilt 26. Hägune selfie *lapsepõlve kodu ees. Ma ei suuda näha end ja oma lapsepõlve samaaegselt teravalt. (fotoseeriast tööpealkirjaga "Focal point", 2020)*

loomulik. Ühelt poolt oli tegu lapseliku sooviga tunda ära lapsepõlve konteksti, kuid teiselt poolt otsis see taaslavastamine vastust küsimustele, mis seovad minu mälestusi minu identiteediga. Tundsin, et mälestustes sobisin ma niivõrd nendesse konkreetsetesse kohtadesse, et need on talletunud minu lapsepõlve mälestuste kaanepiltideks.

Magistriprojekti käigus valminud 11-minutilises lühifilmis kõrvutan oma vanaema tulemist Austraaliasse enda Austraalia lapsepõlvega. Kuna eriti erksalt mäletan loodust, keskendusin filmi kokku pannes eeskätt pikkadele kaadritele Austraalia merest ning metsast. Neid kaadreid saadavad jooksvalt fotod minu lapsepõlvest 1990ndatel, põgenevatest eestlastest 1944. aastal ning noorusaastates vanaemast 1950ndate Austraalias. Ma vältisin filmis rääkimist, panustades rohkem pildile kui jutule ning andes vaatajale võimaluse vaadata ilma, et sõnad seletaks pilti.

Olles süvenenud eelnevate aastate jooksul niivõrd oma vanaema pagulasloosse, tajusin Austraalia loodust selle võõra ning tihti ohtliku kohana, kuhu eestlased ning teised pagulased saabusid – lained on suured, päike ohtlik, meri üüratu, mets kuiv ning loomad imelikud. Samas on see minu lapsepõlve loodus.

Üks esimesi asju, mida tahtsin teha pärast lennujaamast väljumist oli panna oma käsi vastu eukalüptipuu siledat tüve (*Pilt. 27*). See oli mingit sorti taktiilne mälestus, mis küll ei leevendanud seda võõrandavat tunnet, mida rongis sõites tundsin, kuid andis aimu sellest, et kord oli mu kodu seal olnud, kuigi ta polnud seda enam.

Filmis võtsingi aluseks selle looduse, mis tähendas niivõrd mitut asja (*Pilt. 28*). See oli võõras, kuid lapsepõlve keskkond; ohtlik, kuid rahustav; vanaemale kord võõras, kuid nüüd kodune; minu jaoks kunagi kodune ning nüüd nagu fotojäädvustus sellest kunagisest kodust ning kuuluvustundest.

Pilt 27. Sileda tüvega eukalüptipuu (2020)

Kuigi võib eeldada, et oleme vanaemaga filmis polaarselt erinevates rollides – vanem Eestis sündinu, kes kolis Austraaliasse ning noorem Austraalias sündinu, kes kolis Eestisse, nimetamaks vaid kõige iseenesestmõistetavat – arvan, et oleme pigem sarnased. Mõlemad austraalia väliseestlased, mõlemad kunstnikud, vaiksed ning tagasihoidlikud.

Ajalooline kontekst ning tänapäeva katastroofid jäävad küll taustale alles, kuid üdis on tegu filmiga lapselapsest, kes läks koju oma vanaemale külla.

Pilt 28. Mina filmin Austraalia loodust (foto: Vella Pihlak, 2020

EPILOOG

Välise faktorina võtsid samaaegselt määrava ning perifeerse rolli minu Austraalia reisil metsatulekahjud, mis olid minu saabumiseks maad laastanud juba rohkem kui kolm kuud. Saabudes oli ala, mis põles või oli juba põlenud võrreldav poole Eesti-suuruse alaga.[70] Kliimasoojenemise hirmuäratavad tagajärjed ning mastaapne katastroof olid ilmsed. Filmides ning pildistades mõtlesin sellele, et on võimatu jäädvustada midagi Sydneys – ükskõik, mis teemal – jäädvustamata suitsu. Töötades Eesti Arhiivis Austraalias peamiselt paberkandjal materjalidega ning arutades arhivaariga generatsioonide vahetusest tulenevaid probleeme eesti kogukonnale Sydneys ja mujal Austraalias, nägin paralleele tule ning unustuse vahel. Uus generatsioon eestlasi Austraalias ei oska tihti eesti keelt ning mitmed arhiivimaterjalid on neile seetõttu sisutühjad. Iseseisvunud Eestist saabuvatele eestlastele ei paku Austraalia väliseesti pärand niivõrd huvi – see on kellegi teise ajalugu.[71]

Ühelt poolt on see minu lapsepõlve mets, mis kaob tulle ning unustusse, kuid teiselt poolt, pole ta seda.

Pilt 29. Tänavasilt Sydneys, mida loen sihilikult valesti, et omistada sellele lubaduse varjupaigast sellel suurel saarel (2020)

[70] Tulekahju hooaja lõpuks oli põlenud maha maaala, mis on võrreldav nelja ja poole Eestiga. – Chung, Laura; Hannam, Peter, Rain a boon for farmers but bane for fire authorities conducting hazard reduction burns. – Sydney Morning Herald 30. III 2020, https://www.smh.com.au/national/nsw/thunderstorms-mark-end-of-bushfire-season-20200330-p54f4r.html (vaadatud 9. VI 2020).
[71] Intervjuu Eesti Arhiivi Austraalias arhivaariga, Maie Barrow'ga. – 3. I 2020. Jäädvustus autori valduses.

KOKKUVÕTE

Alustasin „Vanaema paadis“ projekti 2015. aastal sooviga öelda midagi süüria sõjapõgenike kohta ning pettumusest, mida tekitas ksenofoobialaine levik Euroopas ning Austraalias (taas ning pidevalt). See soov on kindlasti ikka projektis olemas – leian, et rääkides ajaloolisest sündmusest, kõnetan tänapäevast kriisi – kuid magistriõpingute jooksul ning eriti kõnelustest juhendaja Kristina Normaniga on avaldunud projekti isiklik tasand.

Toetudes eelnevale kunstipraktikale, tegelesin enda pagulas- ja väliseestlase-staatusega ning sellest tulenevalt põgenike järeltulija kuuluvustundega.

Alustasin lõputööga tegelemist „Vanaema paadis“ projekti kirjelduse ning dokumentaalse lähenemise analüüsimisega. Võrdlesin enda lähenemist kolme režisööri omadega, kes on olnud mulle eeskujudeks – Chris Marker, Errol Morris ja Peter Watkins (1. peatükk, „VANAEMA PAADIS“).

Olin eelnevas projektis uurinud oma vanaema pagulaslugu, kuid nüüd jätkasin seda ema ning minu Eestiga suhtega. Olin huvitatud uurima ning demonstreerima, kuidas näen vanaema paguluse jätkumist järgnevates generatsioonides ning avada Eesti kui kodumaa kuvandi säilimist välismaal sündinute hulgas (2. peatükk, VANAEMA PAADIS).

Järgnevalt tegelesin selle ajaloolise sündmuse mõjumisega järgnevatele põlvkondadele. Võrdlesin enda lapsepõlves avaldunud järelmäluga seotud nähtusi toetudes Art Spiegelmani koomiksi „MAUS“-i ning Marianne Hirschi kirjutistele järelmälu teemal. Projekti lõpetamiseks ning materjali kogumiseks reisisin Austraaliasse, et tegeleda seal nii enda pere pagulusega kui ka taastutvumaks Austraalia kui enda sünnijärgse koduga. Magistritööna valminud videoteoses võtsin fookusesse minu ning minu vanaema ning meid ümbritseva Austraalia looduse. Fotod perekonna kogust ning Eesti Arhiivist Austraalias lõid selle taustale ajaloolise konteksti. (3. peatükk, LAPSELAPS PAADIS).

Austraaliasse minek projektiga tegelemiseks aitas kindlasti tuua eelnevale lähenemisele sisse isiklikum tasand, mille kaudu oli omakorda võimalik läheneda paguluse ja väliseestluse teemadele laiemalt. Samas nõudis see isiklik mõõde distantsi ning aega. Alustasin sellega tööd, kuid plaanin nüüd edaspidi tegeleda magistriprojekti käigus avaldunud kodu, kuuluvustunde ning järelmälu teemadega.

SUMMARY

My master's thesis consists of a written essay and an 11-minute short film. The project focuses on my family's refugee heritage and emigre Estonian[72] identity against the backdrop of the Australian bush. The local environment is simultaneously the foreign one immigrants arrive in and my childhood home of 20 years ago.

I was born in Sydney, Australia and moved to Tallinn, Estonia in 1999. I have lived there ever since[73]. My grandmother was born in Estonia, but has lived in Australia since 1948.

I first started working with my grandmother's refugee story as a way to approach the subject of Syrian refugees arriving in Europe without overtly telling their story. In 2015, I made a 9-minute video piece titled *Grandmother in a Boat*, which consisted of an interview conducted with my grandmother over Skype. In the video my grandmother spoke about how she had escaped the Soviet occupation of Estonia in 1944 in a small boat to Sweden.

Since that first video, I have conducted a number of similar interviews with my grandmother and other relatives, which have led to a total of six video art pieces. These tackled subjects ranging from the actual escape and how they were accepted as refugees to questions that arise from the telling and retelling of one's memories. I became especially interested in how the repeated telling of one's memories has the potential, over decades, to confirm a specific narrative and how certain elements fade when the retelling does not include them.

I was influenced by several filmmakers during the course of the project. At first I drew heavily from the way Errol Morris used 'talking heads' in his documentaries, especially the television series *First Person* (2000–2001). Later, I discovered and gravitated towards the practices and writings of Chris Marker and Peter Watkins, both of whom advocate an emphasis on not bombarding the viewer with information in an attempt to explain, but allow the viewer to look and contemplate. In this manner allowing the viewer to see instead of telling them what they are looking at.

---

[72] Väliseestlane – term used to describe those Estonians, who fled Estonia during the first half of the 20th century, mostly just before the Soviet occupation of Estonia in 1944, and their descendents. Although these Estonians ended up all over the world, larger communities developed in Canada, the USA, Sweden and Australia.
[73] Except 2000–2001, when we spent 18 months in Sydney, Australia; 2009–2010, when my family spent 9 months in Sydney; and 2014–2015, when I spent 6 months in Jerusalem, Israel as an exchange student.

In late 2019, while planning a research trip to Australia, I decided on a more personal approach. Having already tackled the 75-year-old story from my family's history, I started to delve into how this history affected my own childhood and subsequent development. Put simply, I wanted to use my historical research as a basis to explore my own identity as a third generation refugee, emigre Estonian as well as an Australian and Estonian.

In 2019–2020 I travelled to Sydney for six weeks to research the refugee history of Estonians living in Australia, reconvene with the city of my childhood and spend time with my grandmother and brother. I interviewed elderly Estonian refugees, looked at photographs in both the Estonian Archive in Australia as well as my family's collection and visited places I remember from my childhood. I filmed footage of the Australian bush and animals, collected images from my family's collection of photographs and slides and spent time with my grandmother. These three aspects formed the basis for the short film I put together once I returned to Estonia.

I focused on the Australian bush, which signified a meeting point between my grandmother's experiences, my childhood and contemporary crises in the form of the devastating bushfires that ravaged Australia in 2019–2020. For my grandmother, the Australian bush was a foreign environment that has since become home. For me, this environment holds fond memories from my childhood. Moving to Estonia cast me into a foreign natural environment, where animals seemed far and few between, whereas I remembered the Australian bush teeming with life. The bushfires ravaging Australia also embodied an erasure of one's heritage, which is similar to what distance has done to my connection to Australia as well as the aging population of first generation Estonian refugees in Australia.

While working on the short film, I read Marianne Hirsch's book *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory,* in which she posits the theory that descendants of people who have survived historical upheavals live with a postmemory of these events and are affected throughout their lives by events that took place before their birth. She presented this subject with the example of Art Spiegelman's Pulitzer prize winning comic book *MAUS*, among others. I can certainly trace certain issues I have with nationality and belonging to having grown up in one environment while being raised, in part, with the knowledge that I belong somewhere else. That said, I am also interested in the less obvious possibility that I may be directly affected by

historical events that cast the sea, boats, foreign landscape and the precarious nature of nationality as markedly important to my personal cultural identity.

The project formed an interesting starting point in my art practice for a more personal way to approach historical events and their legacy in the present.

KASUTATUD KIRJANDUS JA ALLIKAD

Raamatud:

Aleksjevitš, Svetlana, Boys in Zinc [1989]. London: Penguin Modern Classics, 2016.

Barthes, Roland, Camera Lucida [1980], London: Vintage, 1993.

Boochani, Behrouz, No Friend but the Mountains. The true story of an illegally imprisoned refugee. Sydney: Picador Australia, 2018.

Bourdieu, Pierre, Photography: A Middle-Brow Art. Stanford: Stanford University Press, 1991.

Hirsch, Marianne, Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Harvard University Press, 1997.

Hoffman, Eva, Lost in Translation: Life in a New Language [1989], Random House, 2011.

Orwell, George, Seeing Things as They Are: Selected Journalism and Other Writings [2014]. Penguin Classics, 2016.

Rattur, Rex; Rattur, Wello, Tunnistaja: Wello Ratturi Käsikiri. Rattur, 2015.

Spiegelman, Art, The Complete Maus [1996]. London: Penguin Books, 2003.

Wikland, Ilon; Lagercrantz, Rose, Pikk-pikk teekond [1995]. Tlk Sooneste, Allar, Tallinn: Kirjastus "Huma", 1996.

Artiklikogumid:

Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography. Eds. Spence, Jo; Holland, Patricia. London: Virago, 1991.

Artiklid artiklikogumites:

Watkins, Peter, Notes on the Media Crisis. – Quaderns portàtils. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010.

Artiklid:

Bergan, Ronald, Chris Marker obituary. – Guardian 30 VII 2012, https://www.theguardian.com/film/2012/jul/30/chris-marker (vaadatud 19. IV 2020).

Claypole, Jonty, Look into the Camera. – Frieze 1 IX 2012, https://frieze.com/article/look-camera (vaadatud 19. IV 2020).

Morris, Errol, The Fog of War: 13 Questions and Answers on the Filmmaking of Errol Morris by Errol Morris. – FLM Magazine 2004, https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html (vaadatud 19. VI 2020).

Ohmann, Valdur, Rootsist väljasaatmine tõi kaasa orjuse tööpataljonides. – Eesti Päevaleht 11. IV 2006. https://epl.delfi.ee/eesti/rootsist-valjasaatmine-toi-kaasa-orjuse-toopataljonides?id=51036246 (vaadatud 9. VI 2020).

Chung, Laura; Hannam, Peter, Rain a boon for farmers but bane for fire authorities conducting hazard reduction burns. – Sydney Morning Herald 30. III 2020, https://www.smh.com.au/national/nsw/thunderstorms-mark-end-of-bushfire-season-20200330-p54f4r.html (vaadatud 9. VI 2020).

Filmid ja telesaated:

Bowie, Geoff (režisöör), Universal Clock: The Resistance of Peter Watkins. National Film Board of Canada, 2001.

Marker, Chris (režisöör), Le fond de l'air est rouge. Dovidis; Institut National de l'Audiovisuel; Iskra, 1977.

Marker, Chris (režisöör), Sans Soleil. Argos Films, 1983.

Morris, Errol (režisöör), First Person. Fourth Floor Productions, 2000–2001.

Morris, Errol (režisöör), Gates of Heaven. New Yorker Films, 1978.

Autori videoteosed projektist „Vanaema paadis“:

Vanaema paadis (2015) – https://vimeo.com/202803095

Vanaema paadis. Kuradi välismaalane (2017) – https://vimeo.com/217135644

Vanaonu paadis (2018) – https://vimeo.com/285738806

Õde ja vend paadis (2018) – https://vimeo.com/298773235

Vanaema paadis (kahekanaliline, 2019) – https://vimeo.com/319434535

Need, kes jäid rannale nutma (2019) – https://vimeo.com/342095997

LISADE NIMEKIRI

Kõik fotod on autori tehtud, kui pole teist autorit mainitud.

Pilt 1. Kaader videoteosest „Vanaema paadis” (2015)

Pilt 2. Kaader videoteosest „Vanaema paadis. Kuradi välismaalane“ (2017)

Pilt 3. Kaader videoteosest „Õde ja vend paadis“ (2018)

Pilt 4. Kaader kahekanalilisest videoteosest „Vanaema paadis“ (2019)

Pilt 5. Foto põgenikest Eestist lahkumas (Eesti Arhiiv Austraalias, 1944)

Pilt 6. Lehekülg Ilon Wiklandi raamatust „Pikk-pikk teekond“ (1996)

Pilt 7. Lehekülg Ilon Wiklandi raamatust „Pikk-pikk teekond“ (1996)

Pilt 8. Põgenike purjekas teel Rootsi (Eesti Arhiiv Austraalias, 1944)

Pilt 9. Põgenikke täis purjekas lahkumas Rootsi (Eesti Arhiiv Austraalias, 1944)

Pilt 10. Leheküljed Ilon Wiklandi raamatust „Pikk-pikk teekond“ (1996)

Pilt 11. Eesti põgenikud karantiinis Rootsis (Eesti Arhiiv Austraalias, 1944)

Pilt 12. Minu vanaema (keskmine laps rongi aknas) pere Saksamaal rongiga teel Itaaliasse (autor teadmata, 1948)

Pilt 13. Minu vanaema oma kunstiga lõpunäitusel (foto: tundmatu kaastudeng, 1950ndad)

Pilt 14. Minu ema ja vanaisa Austraalias (foto: Vella Pihlak, 1965)

Pilt 15. Minu ema ja vanaisa Fijil (foto: Vella Pihlak, 1970)

Pilt 16. Foto minu isast ja minust kängurute pargis (foto: Ulvi Haagensen, 1995)

Pilt 17. Senta Silla kujundatud kangas kuukabarradega (sinepjashall ja sinine) (2020)

Pilt 18. Senta Silla kujundatud kangas banksia õitega (tumesinine ja valge) (2020)

Pilt 19. Senta Silla kujundatud kangas koaaladega (tumehall, helehall, valge ja oranž) (2020)

Pilt 20. Minu ema ja mina Tuncurry rannas (foto: Michael Haagensen, 1995)

Pilt 21. Detail Art Spiegelmani koomiksist „The Complete MAUS“ (1996), lk 202

Pilt 22. Detail Art Spiegelmani koomiksist „The Complete MAUS“ (1996), lk 203

Pilt 23. Detail Art Spiegelmani koomiksist „The Complete MAUS“ (1996), lk 275

Pilt 24. Foto minust vees, arvestades lainete puudumist on tegu vaikse lahega (foto: Michael või Ulvi Haagensen, 1995/96)

Pilt 25. Hägune *selfie* Sydney ooperimaja juures. Ma ei suuda näha end ja Austraaliat samaaegselt teravalt. (fotoseeriast tööpealkirjaga “Focal point”, 2020)

Pilt 26. Hägune *selfie* lapsepõlve kodu ees. Ma ei suuda näha end ja oma lapsepõlve samaaegselt teravalt. (fotoseeriast tööpealkirjaga “Focal point”, 2020)

Pilt 27. Sileda tüvega eukalüptipuu (2020)

Pilt 28. Mina filmin Austraalia loodust (foto: Vella Pihlak, 2020)

Pilt 29. Tänavasilt Sydneys, mida loen sihilikult valesti, et omistada sellele lubaduse varjupaigast sellel suurel saarel (2020)

CV

Aksel Haagensen (1993)

akselhaagensen@gmail.com

akselhaagensen.com

+372 56485093

Haridus

2018 – 2020 Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn; kaasaegne kunst, MA

2012 – 2017 Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn; installatsioon ja skulptuur, BA

2014 – 2015 Bezalel Academy of Art and Design, Jeruusalemm, Iisrael (vahetusõpingud)

Näitused

2020 *Põgeneme?,* (kuraator Saskia Lillepuu), Draakoni galerii, Tallinn

Koristada ja valvata ja koristada, koos Katrin Enni, Kaisa Maasiku ja Kati Otsaga, EKA galerii, Tallinn

2016 *Kaadrist väljas*, Hobusepea galerii, Tallinn

2015 *Tõde on surnud. Kas ta tõuseb taas?*, EKA galerii, Tallinn

2014 *Adre G. Friedmann – Tallinna sõda*, Raja galerii, Tallinn

Grupinäitused

2019

Pärast tööpäeva lõppu, Vent Space projektiruum, Tallinn

Future Relics (kuraatorid Katie Micak ja Martin Zeilinger), Vector Festival, InterAccess, Toronto, Kanada

ALC VideoArt Festival, Albacete, Hispaania

REAALSUS?, Kino Sõprus, Tallinn

Body and Soul Studio (kuraator Kleer Keret Tali), Kanuti Gildi Saali kelder, Tallinn

Sa pole üksi, performance õhtu, EKA galerii, Tallinn

ARS Filmifestival – AFF 2019, ARS projektiruum, Tallinn

Tulevik oli eile, Pärnu Fotofest, Pärnu linnagalerii

2018

BINNAR 2018, Vila Nova de Famalicão, Portugal

Little Islands Festival, Sikinose saar, Kreeka

The Bomb Factory Artist Film Festival series, AWEsome Art Space, Art Week Exeter, Suurbritannia

Kontenporanea 2018, Plaza San Juan Arria, Irun, (Baskimaa) Hispaania

Thresholds, Gonzo Unit, Thessaloniki, Kreeka

2017

Eesti fotokunstimess 2017, Telliskivi loomelinnak, roheline saal, Tallinn

EnterCITY – TURINvideo, Cavallerizza Reale, Torino, Itaalia

Artist Film Festival III, The Bomb Factory Art Foundation, London, Suurbritannia

International Short Silent Film Celebration, Gate 3 Gallery, Haifa, Iisrael

2016

Terra Incognita: tuttav lõpmatus (kuraator Kirke Kangro), KUMU kunstimuuseum, Tallinn

Of the sea, The Historic Dockyards, Chatham, Suurbritannia

Gallery Mihhail/näitus Михаил (kuraator Madli Ehasalu), Tallinn

2015

artists@WAR (kuraator John Ros), GalleryELL (veebigalerii)

Tallinna V Rahvusvaheline Joonistustriennaal „Must ja valge“, Arhitektuuri- ja disainigalerii, Tallinn

2014

Portrait of Unseen, Noore skulptori preemianäitus, ISFAG@EKKM, Tallinn

2013

Väljapääsu maastik (kuraator Kirke Kangro), Tartu kunstimaja, Tartu

Erinevad suurused, Noore skulptori preemianäitus, Vaal galerii, Tallinn

Kuraatorlus ja näituste korraldamine

2019

ma ei jõua ma ei jaksa ma ei viitsi ma ei taha, kureeritud koos Kati Otsaga, Vent Space, Tallinn

2018 – 2019

Vent Space projektiruumi tiimiliige (30 näitust), Tallinn

Workshop'id välismaal

2019

Media Art Symposium, Nida Artist Colony, Leedu

Triple A: Arctic Art Abisko, Umea ülikooli loenguseeria Abisko kliimavaatlusjaamas, Rootsi

2018

Failure is important, Erik Kesselsi *masterclass*, Riga International Biennial of Contemporary Art publikuprogramm, Läti

2015

This is tomorrow, Latvian Centre for Contemporary Art suvekool, Cesis, Läti

The Perfect Robbery, Tea Tupajic, Tromsö Academy of Fine Art and Creative Writing, Norra

Artiklid

2019

Foto on surnud. Elagu Foto!, Sirp, (27. IX 2019; number 38 (3760))

Jimmy Nelson Fotografiska Fotomuuseumis, Tallinnas, KUNST.EE, 2019-3

Juhan Kuusi mitte-mustvalge vikerkaare riik, Vikerkaar 7-8 / 2019

2016

Antropoloogiline dokumentalist (Anthropological documentarian), Sirp (16. XII 2016; number 50 (3620)), (inglisekeelne variant, ERR 19. XII 2016)

2015

The Gap between 'Contemporary' and the 'Avant-garde', Echo Gone Wrong (6. X 2015)

Auhinnad ja stipendiumid

2019

Eduard Wiiralti stipendium

2015

Noore skulptori preemia, teine koht