

EESTI KUNSTIAKADEEMIA  
Kunstikultuuri teaduskond  
Muinsuskaitse ja konserveerimise osakond

Kätlin Kaganovitš

**PÄRANDI SÄILITAMISEST KUJUTISE VAHENDUSEL.  
DOKUMENTALISTIKA JA RISTMEEDIA NÄITED**

BAKALAUREUSETÖÖ

Juhendajad: Hilka Hiiop, doktorikraad  
Eva Näripea, doktorikraad

Tallinn  
2014

## SISUKORD

### SISSEJUHATUS

<b>1. Visuaalsuse problemaatika pärandkultuuris</b>	5-6
<b>2. Pärandi avaldumisviise dokumentalistikas</b>	7
2.1. Dokumentaalfilmi ajaloost ja liikidest	7-9
2.2. Eesti varane dokumentalistika ja muinsuspropaganda?	9-15
2.3. 1960.–1970. aastate “vanalinnafilmid” ja pärandi konstrueerimine	15-19
2.4. Mälumaastikest 1960. aastatel kujunema hakanud dokumentalistide koolkonna poeetilises filmiloomingus	19-22
2.5. Pärand sotsiaalse närviga dokumentalistika keskmes “Varesesaare venelased” näitel	22-24
<b>3. Dokumentaalfilmivahendid pärandihoius?</b>	
3.1. Ajalooline maailm ja reaalsuse representeerimine	24
3.2. Narratiiv samastumisvõimaluse loojana filmikunstis ja väärtuse omistamise vahendina pärandkultuuris	26-28
<b>4. Dokumentaalfilmi arendamisvõimalusi kultuuripärandile mõeldes – ristmeedia filmitegemise võimalusena kaasajal</b>	28
4.1. Ristmeediavahendid pärandihoiu vajadustest ja kaasaja regionaalarengu tendentsidest lähtuvalt	28-31
<b>KOKKUVÕTE</b>	32
<b>SUMMARY</b>	33
<b>KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS</b>	34

# SISSEJUHATUS

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk on teadvustada dokumentaalfilmi ja ristmeedia vahendeid kui üht säilitamisviisi pärandihoius ning vaadelda, mil viisil dokumentaalfilm oma vaatajat samastuma paneb ning kas sel on järelmeid ka pärandkultuuri valdkonnas. Dokumentaalfilmi kui väljendusvormi kõrval on sisuloome vahendina kaasajal levimas ka ristmeedia, mis samuti ühe võimaliku pärandkultuuri talletamise ja säilitamise viisina väärrib käsitlust muinsuskaitse valdkonna probleemistikust lähtuvalt.

Töös käsitletakse dokumentaalfilmi ja pärandihoiu seoseid lähtudes dokumentalistika ajaloost ning pärandkultuuri valdkonna vajadustest kaasajal. Esimeses peatükis luuakse sissevaade eesti dokumentalistikasse, käsitledes pärandi avaldusviise nii siinse filmikunsti algusaegadel kui ka hilisemates, nn 1960-ndate nn poeetilise koolkonna ja kaasaja tugeva sotsiaalse närviga filmides.

Teises peatükis analüüsitakse dokumentaalfilmi loomisprotsessis tekkivat uut teadmist ja filmi väärtust allikana, kõrvutades (dokumentaal)filmivahendeid ühe väärtuse omistamise meetodiga pärandihoius – ajaloolise narratiivi loomisega.

Töö viimases, kolmandas peatükis kirjeldatakse ristmeedia vahendeid ning luuakse ettepanek nende kasutamiseks lähtudes kaasa regionaalarengu tendentsidest tulenevatest vajadustest pärandkultuuris.

Käesoleva töö pärandikäsitlus on seotud peamiselt ehitatud keskkonnaga, mistõttu on arhitektuuri representatsioonide vaatlemisel toetunud Eva Näripea eesti filmipärandi ja arhitektuuri representatsioonide käsitlustele. Dokumentaalfilmi teoorias on toetunud lääne teoreetikute, peamiselt Bill Nicholssi, Brian Winstoni, aga ka eesti filmiajaloolaste, Veste Paasi ja Karol Ansipi kirjutatule. Taustsüsteemi aitasid luua ka 2013. a Helsinki Aalto Ülikooli konverentsil *Poetics and Politics of Documentary Film Symposium* kuulnud ettekanded.

Avaldan siinkohal tänu juhendajatele Eva Närepeale ja Hilka Hiiopile konstruktiivse kriitika ja edasiiviivate kommentaaride eest ning Eesti Kunstiakadeemia muinsuskaitse ja konserveerimise osakonda. Samuti tänan Liis Nimikut ja Maria Sillat arvutute vestluste ja inspireerivate mõttekäikude eest.

# 1. Visuaalsuse probleematika pärandkultuuris

Visuaalsuse (ja kujutise) rolli tähenduse konstrueerimisel pärandkultuuris on uurinud Emma Waterton ja Steve Watson, kes on ühtlasi koostanud samal teemal avaldatud artiklikogumiku 2010.a, millele toetudes visandatakse allpool mõningad visuaalsuse ja pärandkultuuri vahelised sõlmpunktid. Ehkki autorid ei positsioneerid kogumikku sugugi esimese sellise käsitlusena laiemas raamistikus, osutatakse siiski temaatikat puudutavate käsitluste puudumisele otseselt pärandit puudavas erialakirjanduses.

Üheks peamiseks neist on pärandi representatsiooni küsimus, mis võimaldab muuhulgas vaadelda seda, kuidas minevikku moodustatakse olevikus, teisisõnu, kuidas luuakse mineviku tähendust ja konstrueeritakse pärandit. E. Watertoni ja S. Watsoni järgi on visuaalkultuur üks põhimeediume, mis pärandit kommunikeerib ja inimesele seda mõistetavaks teeb; visuaalsed on ka protsessid, mille abil tekib tähendus ning mis raamivad, paljastavad ja konstrueerivad minevikku, mida enda ümber näeme. Ehkki meie seosed minevikuga on suures osas materiaalsed, või on neis materiaalsus, millest nad pärandiobjektiks saamisel sõltuvad, on visuaalkultuur see, mis annab neile objektidele nõu representatsioonivahendid ja võimaldab tähenduse tekke.<sup>1</sup> Sellise visuaalse maailma võidukäigu juuri võib näha 17. saj pöördes kirjanduslikult visuaalsele.<sup>2</sup>

Visuaalsus pärandiobjekti kontekstis viitab elule, mis on väljaspool objekti materiaalsust. Nagu on märkinud Waterton ja Watson, võimaldab visuaalsus omaette “teoreetilise mõtteraamistikuna avada ja lugeda pärandiobjektide salaelu”, mis kerkib “intertekstuaalselt esile turismis ja pärandkultuuris tähenduslike representatsioonipraktikate lõikes: reisiuhtides, brošüürides, postkaartidel ja veebilehekülgedel, aga ka

---

<sup>1</sup> Emma Waterton; Watson Steve, Culture, Heritage and Representation: Perspectives on Visuality and the Past. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010, lk 1-2.

<sup>2</sup> Tony Schirato; Jen Webb, Inside/Outside: Ways of Seeing the World. – Culture, Heritage and Representation: Perspectives on Visuality and the Past. Toim. Emma Waterton; Steve Watson. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010, lk 27.

tõlgenduste, sildistamise ja märgistamise puhul, ning kõige olulisemana ka protsessides, mille abil toimub representeerimisele kuuluva pärandi valik.”<sup>3</sup>

Representatsiooni tasandil on pärandi konstrueerimist ja tähenduse loomist nõukogudeaegse filmipärandi põhjal uurinud Eva Näripea, kelle käsitluses muutub kõnekaks on periood 1960. ja 1970. aastate Nõukogude Eestis, kus sõjapurustustest laastatud Tallinna restaureerimisproblemaatikast lähtununa tekkis koos massiliselt levinud tarbeesemete ning rohkete interjöörikujundustega ““gootilik”-arhaiseeriva visuaaliana nostalgilis-romantiline ”vanalinnamood”,<sup>4</sup> millega vanalinn võrdsustati sisuliselt keskaegse linnaga.<sup>5</sup> Kujutise abil panustati seega käibesse läinud arusaama levikusse Tallinna vanalinnast kui keskaegsest linnast. Ehkki, nagu teada, pole Tallinna vanalinna puhul tegemist niivõrd terviklikult säilinud keskaegse hoonestusega, kuivõrd tänavate võrgustikuga. Nagu on kirjutanud E. Näripea, osutades loosungile “vormilt rahvuslik, sisult sotsialistlik”, “Iõimiti selle teesi raames osavalt nõukogude internatsionaalsesse kultuurikangasse muuhulgas ka vanalinna stiiliajaloolises plaanis lääne-euroopalikku identiteeti sugereeriva ja kinnitava ning seega esmapilgul ideoloogiliselt vastukäiva pärandi materiaalne koorik, kodeerides ümber selle tähendused ja transformeerides funktsioonid ning rakendades ta nõukoguliku propropaganda teenistusse.”<sup>6</sup>

Niisiis hõlmab seesama eeltoodud visuaalsus ka objekti (konstrueeritud) loo tasandeid. Tekivad ju elu märgid, mis objektile pärandiväärtuse annavad ja materiaalsuse kõrval visuaalsusest kõnelevad<sup>7</sup> ajaga, rea sündmustega, mis moodustab oma narratiivi. Aja kulg muutuks seega justkui materiaalse pärusmaast visuaalse omaks. Kui visuaalsus hõlmab seega “nähtavalt” objekti lugu, siis siseneb ta samal ajal ka sfääri, mille põhjal on loodud tema väärtus. Ühte visuaalset žanri, dokumentaalfilmi, käsitletaksegi allpool.

---

<sup>3</sup> Emma Waterton; Watson, Steve, Reading the Visual: Representation and Narrative in the Construction of Heritage [https://www.academia.edu/466375/Reading\\_the\\_Visual\\_Representation\\_and\\_Narrative\\_in\\_the\\_Construction\\_of\\_Heritage](https://www.academia.edu/466375/Reading_the_Visual_Representation_and_Narrative_in_the_Construction_of_Heritage) (vaadatud 13. V 2014).

<sup>4</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail. Magistritöö, Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 4.

<sup>5</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 4.

<sup>6</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 11.

<sup>7</sup> Emma Waterton; Steve Watson, Reading the Visual: Representation and Narrative in the Construction of Heritage. [https://www.academia.edu/466375/Reading\\_the\\_Visual\\_Representation\\_and\\_Narrative\\_in\\_the\\_Construction\\_of\\_Heritage](https://www.academia.edu/466375/Reading_the_Visual_Representation_and_Narrative_in_the_Construction_of_Heritage) (vaadatud 13. V 2014).

## 2. Pärandi avaldumisviise eesti dokumentalistikas

Kaasaegse dokumentaalfilmiteooria uurimise alusepanija, Bill Nichols, on dokumentaalfilmi nimetanud visuaalseks historiograafiaks.<sup>8</sup> Sellest lähtuvalt vaadeldakse alljärgnevalt pärandi avaldumisviise eesti dokumentalistika näitel. Hõlmates erinevaid valdkondi nii enda sees kui ka huvigruppe enda ümber, tähistab kultuuripärand nii laia spektrit objekte kui ka vaimset kultuuri. Kaasajal sõltub pärandiks peetu eelkõige inimesest endast, laiemas mõttes on see igäihe enda määratleda ning piiride tõmbamine vaieldav, mistõttu pole antud töös pärandi mõistmisel piiratud riiklikul tasandil tehtud valikute eelistamisega (ja seeläbi nt riiklikuks kultuurimälestiseks tunnistatud objektidest tehtud filmide käsitlemisega), vaid arusaamaga pärandist kui inimest ümbritsevast pidevalt muutumises olevast keskkonnast. Ehkki pärandit mingil viisil puudutavaid dokumentaalfilme on seega lugematul hulgal, on dokumentaalfilmi kui katusžanri<sup>9</sup> sees võimalik eristada filme, kus inimest vahetult ümbritsev pärand näib iseseisva teema või inimloo kaudu enam esilekerkivat, nt linnasümfooniad, kroonika- ja vaatefilmid, loodusdokumentalistika, etnograafilised ja antropoloogilised filmid, aga ka portreefilmid, millest üksikuid vaadeldakse allpool.

Käesoleva peatüki eesmärk on visandada mõningaid arenguhooni pärandi käsitluses omamaise dokumentalistika põhjal, selle algus- ja murranguajast tänapäevani, mistõttu ei leia siit töö piiratud mahu tõttu filmide süvakäsitlusi, vaid potentsiaalset edasist uurimist võimaldava alusmõtteraamistiku.

### 2.1. Dokumentaalfilmi ajaloost ja liikidest

Lisaks visuaalsele historiograafiale tähistab dokumentaalfilm Nicholisi sõnul muuhulgas teadmist ja fakti, selgitusi ühiskondliku maailma ja teda käivitavate mehhanismide kohta.<sup>10</sup> Sellise määratluse saavutab dokumentaalfilm ajaloolise maailma

---

<sup>8</sup> Bill Nichols, *Representing Reality: Issues And Concepts in Documentary*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991, lk 177.

<sup>9</sup> Robert Stam, *Filmiteooria*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2011, lk 23-24.

<sup>10</sup> Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking It: mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001, lk 6.

representeerimise kaudu, ning see on Nicholisi järgi miski, mis eristab seda mängufilmist,<sup>11</sup> ehkki mõlemad põhinevad loojutustamise traditsioonidel. Sisaldades aga tihti üha enam teiste filmiliikide elemente (nt animatsioon), paneb see kaasajal proovile oma reaalsuse tõepärasele esitusele viitava tähenduse, mis sageli on ka autoripositsiooni lahtiharutamise “kohaks”<sup>12</sup> ning võimaldab dokumentaalfilmil püsida elava žanrina.<sup>13</sup> Et vaadelda, kuidas on see olnud dokumentalistika algusaegadel, ning kus selline algus üldse paikneb, peatuksin dokumentaalfilmi arengul üldisemalt.

Levinud on määratlus, mis asetab vendade August ja Louis Lumière’i 19. ja 20. saj vahetusest pärineavad filmilõigud dokumentaalfilmi kujunemise alguspunktiks ning kulminatsiooniks Robert Flaherty filmi *Nanook of the North* (“Nanook Põhjust”, 1922) ja John Griersoni dokumentaalfilmi kui institutsiooni väljakujundamise, mis lõi raamistiku riikliku toetuse abil stabiilse dokumentaalfilmi tootmise tagamiseks.<sup>14</sup> Tavapäraseks kujunenud selgitusel, mis seob dokumentalistika alguspunkti vaid filmikunsti võimega reaalsust reprodutseerida, on B. Nicholisi arvates puudujääke. Realism ja soov seda väljendada on dokumentaalfilmi kujunemise tagamaade selgitusena ebapiisav, sest ei selgita pikaks veninud, pea kolmkümmend aastat kestnud, “hüpet” Lumière’ide 1895. aasta katsetuste juurest Griersoni dokumentaalfilmi institutsionaliseerimiseni 1920. aastate lõpus.<sup>15</sup> Alles alates hetkest, mil “filmi ebamaine võime dokumenteerida olemasolevaid nähtusi ühendus institutsionaalse algega“ saab Nicholisi arvates hakata käsitlema dokumentaalfilmi osiste väljakujunemise algust. Need neli osist on teatud hulk praktiseerijaid, institutsionaalne raamistik, filmikogum ja eelneva kolme omaduse olemasolust huvitatud publik.<sup>16</sup> Niisis saab dokumentaalfilmi väljakujunemise alguseks pidada 1920. aastate lõppu. Nagu iga teist žanrit, iseloomustab dokumentaalfilmi kujunemislugu erinevate liikide esile kerkimine ja põimumine. Dokumentaalfilmi arenguloos joonistuvad lineaarselt välja neli representatsioonirežiimi, mida iseloomustab: vaatajat otseselt adresseeriv, nn reportaaž (ingl k *expository mode*); otsese kommentaarita vaatlus (ingl k *observational mode*); interaktsioonipõhisus (ingl k *interactive mode*), mille puhul teadmine tekib filmitegija

---

<sup>11</sup> B. Nichols, *Representing Reality: Issues And Concepts in Documentary*, lk 107-133.

<sup>12</sup> Täna dokumentaalfilmi režissööri Liis Nimikut kommentaari ja arvutute vestluste eest neil teemadel.

<sup>13</sup> B. Nichols, *Introduction To Documentary, Second Edition*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2010, lk 121.

<sup>14</sup> B. Nichols, *Introduction To Documentary, Second Edition*, lk 122-124.

<sup>15</sup> B. Nichols, *Introduction To Documentary, Second Edition*, lk 121-124.

<sup>16</sup> B. Nichols, *Introduction To Documentary, Second Edition*, lk 124.



otsestest suhestumisest nähtuse või portreeteritavaga ning viimaks, refleksiivsus (ingl k *reflexive mode*), mille abil teadvustatakse teistest režiimidest enam filmitegija suhet vaatajaga.<sup>17</sup>

Alljärgnevalt vaadeldakse eesti dokumentalistika käsitluses otsesemaid arengujooni pärandikäsitluse seisukohast välja tuua võimaldanud reportaaži kultuurfilmi näitel ning vaatlevat dokumentaalfilmi Andres Söödi ja Sulev Keeduse filmide näidetel. Interaktiivse režiimi käsitlust võimaldaks pärandi avaldumisviiside kontekstis eesti dokumentalistika põhjal ehk teistest enam Mark Soosaare filmilooming, kuid piiratud mahu tõttu sellel ega ka refleksiivsel režiimil käesolevas töös peatunud ei ole.

## **2.2. Eesti varane dokumentalistika ja muinsuspropaganda?**

Artiklis „Eesti aja muinsuskaitse rahvuslikkus/rahvalikkus. Muinsuspedagoogika ja „võõras arhitektuur” aastatel 1918–1940” osutab Kristina Jõekalda kirjavahetusele aastatest 1935–1936, milles sihtasutus Eesti Kulturfilm pakub abi muinsuskaitse all olevate objektide filmimisel, sõnades, „et rahva silmis on tarvis õigustada kaitset, mille vastu nii mõnelgi pool on arusaamatuses teisiti arvamisi avaldatud”<sup>18</sup>. Allpool vaadeldakse, kas, mida ja kuidas selliselt sõnastatud eesmärgist lähtuvalt tehti.

Eesti Kulturfilm on küll esimene Eesti riiklik filmiorganisatsioon, kuid filmimehi ja üksikettevõtjaid tegutses mõistagi ka enne selle sihtasutuse loomist: Eesti filmikunsti rajaja, Tartu fotograaf Johannes Pääsuke (1892–1918), vendade Johannes (1880–1958) ja Peeter Parikase (1889–1972) ning Theodor ja Konstantin Märskala (1896–1951) asutatud filmiettevõtte Estonia Film OÜ (1919–1932), ning Theodor Luts (1896–1980). Osad neist, nt K. Märskala, olid hiljem seotud ka Eesti Kulturfilmiga. Vajadus oma riikliku filmiorganisatsiooni järele kerkis Haridusministeeriumi sõnavõtte põhjal otsustades päevakorra juba 1920. aastate keskpaigas, ehkki filmikunsti mõjust

---

<sup>17</sup> B. Nichols, *Representing Reality: Issues And Concepts in Documentary*, lk 32-75.

<sup>18</sup> Kristina Jõekalda, *Eesti aja muinsuskaitse rahvuslikkus/rahvalikkus. Muinsuspedagoogika ja „võõras arhitektuur” aastatel 1918–1940*. – Mälu. Toim. A. Randla. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia toimetised 20, 2011, lk 88; Eesti Rahvusrhiiv, f R-14, n 1, s 467, l 237.

ühiskonna, eeskätt aga laste ja noorte vaimuelule ning kino ja kooli suhete korraldamisest kirjutati ajakirjanduse veergudel juba 20. sajandi esimesel kümnendil, mil hakkasid kujunema paikkinod. Eesti Kulturfilmi asutas Haridus- ja sotsiaalministeerium ning selle põhikiri kinnitati 1931.a.

On kohane märkida, et kulturfilmi juured on Esimese ja Teise maailmasõja aegsel Saksamaal, kus see oli teatud esteetiline representatsiooniviis. Ameerika meediateoreetiku William Uricchio järgi ilmus kulturfilm suhteliselt paindliku kategooriana ning suures osas tihti vaenulikes tingimustes filmikunsti ellujäämist ja arenemist võimaldanud kaitsemeetodina Saksa filmiajalukku varakult. Tsiteerides W. Uricchiot, aitab „kulturfilm õigustada filmikunsti kui konstruktiivset kultuurilist jõudu ning aitab laiendada uue meediumi heakskiitjate ringi, vähemalt ühes osas mõjuvõimsast avalikust sektorist – pedagoogide seas; kuid lühikese aja jooksul sattus poliit- ja äriühingute huviorbiiti selle rahvaliku filmivormi kohandamine ja ümberorienteerimine otseselt rahvuslike ja sõjaväeliste eesmärkide teenistusse“<sup>19</sup>. Saksamaa kulturfilmi pildikeel pole olnud käesoleva töö fookuses, kuid tasub mainida, et on arvatud, et sealse kulturfilmi visuaalset keelt on peamiselt mõjutanud Walter Ruttmanni Berliini suurlinnasümfoonia (*„Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“*, 1927) oma virtuoosse montaaži ning tehnoloogia ilu avava pildikeelega<sup>20</sup> – nähtud kodumaiste „kulturfilmide“ põhjal võib aga öelda, et Eestis sellist pildikeelt otseselt ei arenenud. Pigem võib, küll vaid üksikute säilinud näidete põhjal, osutada üldise kroonikafilmi reportaažliku pildikeele taustal poeetilisema laadi tekkimisele varase J. Pääsukese ja hilisemate T. Lutsu, K. Märskä ja V. Parveli operaatoritöö kaudu, nagu on viimase kolme kohta on osutanud ka V. Paas.<sup>21</sup>

Esimese Kulturfilmi ringvaatena jõudis ekraanile 1934. a riigikroonika näol (ringvaateid olid tootnud ja tootsid ka teised ettevõtted, nagu Estonia Film OÜ, kellelt pärineb tõenäoliselt esimene, Tallinna kinos Kalev 26. veebruaril 1920 linastunud

---

<sup>19</sup> William Uricchio, *The Past As Prologue? The „Kulturfilm“ before 1945.*

<http://web.mit.edu/uricchio/Public/pdfs/pdfs/Past%20as%20Prologue%3F.pdf> (vaadatud 16. XII 2013).

<sup>20</sup> Martin Gaughan, *Ruttmann's Berlin: Filming In A „Hollow Space“? – Screening The City.* London: Verso, 2003, lk 42–57.

<sup>21</sup> V. Paas, *Eesti dokumentaalfilmi kujunemine 1912–1940 ja hävinguaasta 1941.* Magistritöö, Tallinna Pedagoogikakooli Kultuuriteaduskond. Tallinn, 2002, lk 14, 21, 26.

ringvaade)<sup>22</sup>. Süsteemne töö algas mõnevõrra hiljem – perioodiliselt hakkasid ringvaated ja lühidokumentaali valmima 1935. a; mängufilme Kulturfilm ei tootnud<sup>23</sup>. Sisuliselt olid ringvaated Eesti omatoodanguline kroonika, mille linastamist põhifilmi eeskavana kinodes hakkas kohustama 1935. a vastu võetud kinoseadus. 1936. a muudeti seni riigi-omavalitsuslikest allikatest ja erasektori rahastatud organisatsioon stabiilset filmitootmist võimaldavaks riigiettevõtteks ning lülitati propagandaorganite süsteemi ja Riikliku Propaganda Talituse alla.<sup>24</sup> On huvitav märkida, et esines ka püüdlusi selle suunas, et koolid oleksid varustatud oma projektsiooniaparatuuridega ning oleks võimalus korraldada õpilasseansse.<sup>25</sup>

Püüdes leida ühisnimetajat Eesti Kulturfilmi filmitoodangule, siis on see informatsioonižanr, milles eristuvad reportaažilikud ringvaated ja nn kulturfilmid, mida võib mõista kui õppefilmitaolist dokumentaalfilmi ja ringvaatepala. Rohkelt valmis vaatefilme, Eesti maakondadest läbilõike andnud “suuri filme”<sup>26</sup>, maakohti tutvustavaid, kultuuri- ja kunstiajaloolise suunitlusega ning reisikirjasarnaseid filme, spordipalu. Mingil määral esineb ka vaatefilmile lähedalseisvaid reportaažist enam süvitsi minevaid olukirjeldusfilme. Psühholoogilist portreefilmi Eesti Kulturfilmis veel välja ei kujunenud, ehkki otsinguid selle suunas ilmestab V. Paasi arvates portreepala kirjanik Mait Metsanurgast.<sup>27</sup> Tasub märkida, et V. Paasi esile toodud kaks kunstiliselt huvipakkuvat, poeetilis-vaatlevamat filmi, esinevad žanrites, mida leidub kõige vähem: operaator Vladimir Parveli loodusfilm „Vilsandi linnuriik” (1937) ning Konstantin Märška olukirjelduslik „Kalurid” (1936). „Vilsandi linnuriigis” võib tõepoolest näha ja tajuda tundlikku kaamerat ning kaadrite läbikomponeeritust, suure plaani meisterlik kasutamine psühhologiseerib siin pilti. V. Paas on täheldanud seost „Kalurite” ja maalikunstnike Richard Uutmaa ja Richard Sagritsa ranna ja randlaste

---

<sup>22</sup> V. Paas, Ajahetked. Eesti dokumentaalfilm 1920–1940, lk 5.

<sup>23</sup> Karol Ansip, Ülevaade Eesti dokumentaalfilmi arengusuundadest autorifilmi tekkeni. Autorifilmi näide Andres Söödi loomingu põhjal. Magistritöö, Tallinna Ülikool, Eesti Humanitaarinstituudi Kultuuriteooria õppetool. Tallinn, 2006, lk 7. Raimo Jõeranna väitel tehti mängufilme ka Eesti Kulturfilmis, vt Raimo Jõreand, Eesti tõsielufilm ühiskondlike muutuste valguses, I osa. <http://www.dokfilm.ee/joerand-estii-tosielufilm> (vaadatud 22. V 2014).

<sup>24</sup> K. Ansip, Ülevaade Eesti dokumentaalfilmi arengusuundadest autorifilmi tekkeni. Autorifilmi näide Andres Söödi loomingu põhjal. Magistritöö, Tallinna Ülikool, Eesti Humanitaarinstituudi Kultuuriteooria õppetool. Tallinn, 2006, lk 7–8.

<sup>25</sup> Ivi Tomingas, Oli kunagi kulturfilm... – Teater.Muusika.Kino, 2006, nr 4. <http://www.temuki.ee/arhiiv/2006/04/lugu15.pdf> (vaadatud 23. V 2014).

<sup>26</sup> Tsiteerides V. Paasi olid need “Eesti maakondadest läbilõike andnud suured filmid”. V. Paas, Eesti dokumentaalfilmi kujunemine 1912–1940 ja hävinguaasta 1941. Magistritöö, Tallinna Pedagoogikaülikooli Kultuuriteaduskond. Tallinn, 2002, lk 25.

<sup>27</sup> V. Paas, Eesti dokumentaalfilmi kujunemine 1912–1940 ja hävinguaasta 1941, lk 27

kujutusviisi vahel, mida ta iseloomustab kui “1930-ndate aastate realistlik-demokraatlik suunitlusega kunsti”<sup>28</sup>. Need kaks filmi lubavad tõmmata paralleeli hilisema eesti dokumentalistikale omase poeetilis-vaatleva laadiga ning pidada neid filme, küll väiksema etapina filmiloos, omamoodi juurteks, sest nagu V. Paas ütleb: „Eesti Kulturfilmi” tugevamad operaatorid löid 1930. aastail oma stiili, mida iseloomustas poetiseeritud esemekäsitlus ja mõtisklev eluhoiak”<sup>29</sup>, mis iseloomustab ehk ka 1960. aastate poeetilist koolkonda.

Niisiis võib öelda, et ajavahemikul 1935–1936 valmis rohkelt kultuuriloolisi palasid ning ei saa väita, et sel perioodil valminud ringvaated muinsuskaitset kuidagipidi ei puudutaks (nt 1935. a valminud „Huvirongiga mööda kodumaad nr. 6”,<sup>30</sup> milles näidatakse Haanja ja Rõuge maastikku, Vastse- Kasaritsat ja Võru linna). Filmiarhiivis leidub aga üks otseselt muinsuskaitse pärusmaaga, võimalik et ka mainitud kirjavahetuse järelkajana valminud ringvaade: „Rootsiaja mälestisi Tallinnas”<sup>31</sup> (1937, stsenaarist Voldemar Vaga, operaator Vladimir Parvel). Umbes 10 minuti pikkuses eraldiseisvas helifilmis näidatakse nt Toomkirikut, Niguliste ja Pühavaimu kirikut, Raekoda ja Mustpeade maja. Film algab toonase olukorra kõrvutusest Matthäus Meriani gravüüriga 17. saj keskpaigast ning liigub selgitava diktoriteksti saatel edasi hoonetes peituvate kunstimälestiste juurde. Võrreldes nt kaks aastat hiljem valminud vaatefilmiga, „Tallinn enne ja nüüd”<sup>32</sup> (operaatorid V. Parvel, Konstantin Märskä ja N. Envald, 1939), mille kaameratööd elavdab liikuva sõiduki pealt filmimine, operaator liigub tegevusega kaasa, kasutatakse aerovõtteid ning montaaž on kiire, on „Rootsiaja mälestisi Tallinnas” võrdlemisi staatiline, ehkki kaamera jäädvustab ka ülalt alla liikudes ning järgib oma liikumises maastiku reljeefi. Kaadrid on peamiselt inimtühjad ning psühholoogiseerivaid detailplaanid on pigem vähe. Fookuses on püüdlus anda ülevaade hoonetest ja neis paiknevatest kunstimälestistest.

---

<sup>28</sup> V. Paas, Eesti dokumentaalfilmi kujunemine 1912-1940 ja hävinguaasta 1941, lk 26.

<sup>29</sup> Sealsamas, lk 27.

<sup>30</sup> Huvirongiga mööda kodumaad nr.[6] Eesti Filmiarhiivi infosüsteem, arhivaal nr 69.

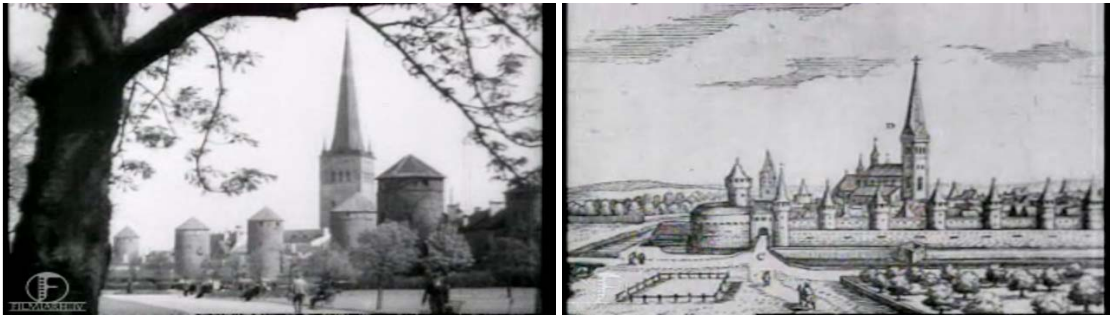
[http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search\\_detail&a\\_id=2136&isik=&autor=&esitaja=&string=&pealk=huvirongiga&mark=&mod=3&lang=et&nocache=1387416128](http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search_detail&a_id=2136&isik=&autor=&esitaja=&string=&pealk=huvirongiga&mark=&mod=3&lang=et&nocache=1387416128) (vaadatud 17. XII 2013).

<sup>31</sup> Rootsiaja mälestisi Tallinnas. EKF rv. nr.[131]. Eesti Filmiarhiivi infosüsteem, arhivaal nr 190.

[http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search\\_detail&a\\_id=2552&mod=3&string=Rootsiaja+mälestisi+Tallinnas&lang=et&nocache=1387248804](http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search_detail&a_id=2552&mod=3&string=Rootsiaja+mälestisi+Tallinnas&lang=et&nocache=1387248804) (vaadatud 16. XII 2013).

<sup>32</sup> Tallinn enne ja nüüd nr.[79]. Eesti Filmiarhiivi infosüsteem, arhivaal nr 288.

[http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search\\_detail&a\\_id=2952&mod=3&string=tallinn+enne+ja+nüüd&lang=et&nocache=1387248914](http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search_detail&a_id=2952&mod=3&string=tallinn+enne+ja+nüüd&lang=et&nocache=1387248914) (vaadatud 16. XII 2013).



Ill. 1., 2. “Enne ja nüüd“ kõrvutus vaatefilmis “Rootsiaja mälestisi Tallinnas”. Sts. Voldemar Vaga, op. Vladimir Parvel, 1937. Kaadrid filmist.

Millest see aga räägib? Johannes Pääsukese 1912. a Setumaa filmivõtete kohta on Eesti esidokumentaliste Andres Sööt öelnud, et tol hetkel veel „ei koormanud teda [Johannes Pääsukest] elu- ja kunstitõde, fakti ja kujundi, tõe ja vale, lavastuse ja eheda elu vahekord, veel polnud segamas selliseid siianigi ähmaseid mõisteid nagu autorifilm, reportaaž, publitsistlik film”<sup>33</sup> Võrreldes 1930. aastate lõpu pildikeelt 25 aasta taguse ajaga, torkab esimesena silma, et ehkki näeme ka sajandi alguse “Retkes läbi Setumaa” eraldiseisvad keskkondi ja ehitatud keskkonda, avanevad need Pääsukese käsitluses sotsiaalse vaatluse kaudu – kaadreid täidavad inimesed, erinevad tegevused ja sündmused. Pilt on komponeeritud, pole reportaažilik ega püüa tegevustest ülevaatlilikult nõ üle sõita.



Ill. 3., 4. “Retk läbi Setumaa”. Johannes Pääsuke, 1913. Kaadrid filmist.

Tellijate erinevusest hoolimata – ühel muuseum, teisel propagandatalitus – , torkab silma ehk see, et ühes püüeldakse suurema ülevaatlikkuse poole, teises on pigem esil

<sup>33</sup> K. Ansip, Ülevaade Eesti dokumentaalfilmi arengusuundadest autorifilmi tekkeni. Autorifilmi näide Andres Söödi loomingu põhjal, lk 38.

inimelu selle toimumise hetkel. Montaaž mõjub orgaaniliselt, sest tegevuste järjestamises on omamoodi looline loogika, tajutav on ka ühe päeva kulgemise rütm. Seda püüdlust, või ka julgemat valguse ärakasutamist, „Rootsiaja mälestistes“ ega ka filmis „Tallinn enne ja nüüd“ otseselt ei taju. See muutub tähenduslikumaks kui kõrvutada seda V. Paasi tähelepanekuga nt Theodor Lutsu elava valguse mängulise kasutamise kohta filmis „Noorsõduri esimesed päevad“, kus elav valgus moodustab kompositsiooni keskme.<sup>34</sup>

Kõrvutades „Rootsiaja mälestisi Tallinnas“ tolleaegse muinsuskaitseliikumisega, võib öelda, et kui sõdadevahelise perioodi muinsuskaitseliikumise peamine vastuolu puudutas eeskätt kunstiajaloolist pärandit, mille näol oli “tegu mõneti eemaletõukavaltki „võõra” – peamiselt baltisaksa, rootsi ja vene – kultuuri jäänukitega”<sup>35</sup> ja nende väärtust tuli rahvale selgitada, siis “Rootsiaja mälestisi Tallinnas” rootsiaegse pärandiga vaatefilmi keskmes (Toomkirik, Niguliste ja Pühavaimu kirik, Raekoda ja Mustpeade maja), seda teha püüabki. Muinsuspedagoogika, nagu seda tolleaegset harimisprotsessi on nimetanud K. Jõekalda, tähendas sisuliselt väärtuste ümber vormimist. Rahva harimine oli 1920. aastate algupoolel seda olulisem, et esimese muinsuskaitseaduse vastu võtmiseni jõuti 1925. a.

K. Jõekalda on juurelnud ka selle üle, kas “muinsuspedagoogid” rõhutasid enda arvates olulist või pigem seda, mida tunti, et tavakodanik ei tea. Nii on Voldemar Vaga, kunstiajaloolane ja antud juhul ka „Rootsiaja mälestisi Tallinnas“ ringvaate stsenaarist öelnud, et “enamus ei mõistnud, mis väärtust võivad omada näiteks vanad kirikud”<sup>36</sup>. Ka Alfred Vaga on samast artiklist pärinevas tsitaadis 1930. aastate Tallinna kohta täheldanud, et “alles alates 19. ja 20. sajandi vahetusega kitsas kultuurinimeste ringis tasapisi hakkas läbi lööma laiemale kodanikkonnale tänapäevanigi võõraks jäänud arusaamine Tallinna vanalinna igivanadest ehitistest kui kõrgeväärtuslikest, linna raudvara hulka kuuluvatest mälestistest”<sup>37</sup>.

Arvestades muinsuspedagoogika suundi sõdadevahelisel perioodil, võib kokkuvõtlikult

---

<sup>34</sup> V. Paas, Eesti dokumentaalfilmi kujunemine 1912–1940 ja hävinguaasta 1941, lk 14.

<sup>35</sup> K. Jõekalda, Eesti aja muinsuskaitse rahvuslikkus/rahvalikkus. Muinsuspedagoogika ja „võõras arhitektuur” aastatel 1918–1940, lk 74.

<sup>36</sup> K. Jõekalda, Eesti aja muinsuskaitse rahvuslikkus/rahvalikkus. Muinsuspedagoogika ja „võõras arhitektuur” aastatel 1918–1940, lk 87.

<sup>37</sup> Sealsamas, lk 86.

tõdeda, et “Rootsiaja mälestised” on üks osa võõra pärandi tutvustamise, õigustamise ja ehk ka nn kodustamise protsessist ning vastab algselt seatud eesmärgile õigustada avalikkuse silmis kaitset, “mille vastu nii mõnelgi pool on arusaamatuses teisiti arvamisi avaldatud”<sup>38</sup>. Lisaks kirjasõnale, ning Haridus- ja sotsiaalministeeriumi teaduse- ja kunstiosakonna juhataja Gottlieb Ney soovitatud raadiokajastustele, tegeldi muinsuspedagoogikaga seega omamoodi ka filmimaastikul.

### 2.3. 1960.–1970. aastate “vanalinnafilmid” ja pärandi konstrueerimine

Kui Kultuurfilmi puhul väljendus inimeste harimise ja väärtuste õigustamise taotlus, nagu “Rootsiaja mälestiste” põhjal kirjeldatud, siis 1940.-1950. aastaid iseloomustab puhtakujuline reportaaž, nagu vihjab ümberorganiseeritud stuudio nimes sisalduv “kinokroonika”<sup>39</sup>: pühenduti industrialiseerimisele ja kolhooside loomisele ning üldises plaanis tööstuse ja töö propagandale.<sup>40</sup> Oluline on märkida, et sel perioodil tegutsenud režissöörid olid Moskvast suunatud nn külalislavastajad, kohalikku kultuuritausta ja traditsioone tundmata täitsid nad üsna otseselt ametlikku sotsrealismi kaanonit, mille keskmes on kommunistlik ideaalkuju ja seda raamiv sotsialistlikult idülliline keskkond.<sup>41</sup> Nõukogude Eesti filmipärandis domineerinud maakeskkondade ja väikelinnade kõrval (tüüpiline kogu Ida-Euroopas),<sup>42</sup> on E. Näripea analüüsinud Tallinna vanalinna ruumirepresentatsioone nii 1960.-1970. aastate vaatefilmides kui ka dokumentaal- ja kontsertfilmides. Kuna need filmid pakuvad koos tarbe- ja kujunduskunsti väljaga selge näite pärandi jämedakoelisest konstrueerimisest, on käesolevas peatükis toetutud peamiselt E. Näripea nõukogude filmikunsti vanalinna representatsioone süvitsi

---

<sup>38</sup> K. Jõekalda, Eesti aja muinsuskaitse rahvuslikkus/rahvalikkus. Muinsuspedagoogika ja „võõras arhitektuur” aastatel 1918–1940, lk 88; Eesti Rahvusrhiiv, f R-14, n 1, s 467, l 237.

<sup>39</sup> Eesti Kultuurfilm lakkas vormiliselt olemast 15. jaanuaril 1941. a, sihtasutus allutati NSV Liidu RKN (Rahvakomissaride Nõukogu) ja Kinokomiteele ning uueks nimeks sai Kinokroonika Eesti Stuudio, 1947. a asendus Tallinna Kinostuudio nimega, 1954-1961 kandis Kunstiliste ja Kroonikafilmi Tallinna Kinostuudio nime.

<sup>40</sup> K. Ansip, Ülevaade Eesti dokumentaalfilmi arengusuundadest autorifilmi tekkeni. Autorifilmi näide Andres Söödi loomingu põhjal, lk 13.

<sup>41</sup> K. Ansip, Ülevaade Eesti dokumentaalfilmi arengusuundadest autorifilmi tekkeni. Autorifilmi näide Andres Söödi loomingu põhjal, lk 15.

<sup>42</sup> E. Näripea, Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond), Doktoritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2011, lk 245.

käsitlevale magistritööle.<sup>43</sup> Pärändkultuuri seisukohast on see oluline, sest aitab selgitada selgitada, kuidas tekkis arusaam, et Tallinna vanalinna näol on tegemist *keskaegse* vanalinnaga. Kuna visuaalsel kujutisel oli selles protsessis oma kindel koht, pean oluliseks seda siinkohal käsitleda.

Teises maailmasõjas laastatud vanalinna taastamise ja säilitamise vajadus tingis diskussiooni muinsuskaitseliste põhimõtete ja meetodikate kehtestamisest (nt kaitseala moodustamine ja vanalinna musealiseerimine). Muinsuskaitse poolt lahati seda probleemistikku aktiivselt ja nii ilmus ka kujutavasse sfääri Tallinna vanalinn tegelikult otse “muinsuskaitse ja restauraatorite töölaualt”<sup>44</sup>. Ehkki, nagu E. Näripea on leidnud, oli sellel, miks 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses Tallinna vanalinnast sedavõrd palju filmimaterjali tekkis, pragmaatilisemaidki põhjuseid: valuutavõlg Lääne finantsinstitutsioonidele sundis tähtsustama turismitööstust. Nii lülitati koos Volgogradi, Novgorodi, Kalinini, Zagorski, Suzdali, Jaroslavli, Kiievi, Lvovi, Užgorodi, Riia, Vilniuse, Minski, Taškendi, Alma-Ata, Buhhaara, Samarkandi, Tbilisi, Jerevani jpt paikadega ka Tallinn atraktsioonide ketti, mida Inturist välituristidele turustas.<sup>45</sup> Seega loodeti vaatefilmides esile kerkiva läänelikult pakendatud keskkonna abil suurendada ka Tallinna potentsiaali (rahvusvahelise) vaatamisväärsusena, eksponeerides samas ideoloogiliselt vastukäivat feodalistlikku kesk- ja varauusaegset pärandit.

Nende filmide pildikeelt iseloomustab fassaadi- ja monumendikesksus, suurejoonelised panoraamvaated ning vaated linnulennult, mida on seostatud “keskkonda kaardistava, korrastava ja abstraheriva, ning seetõttu kontrolliva pilguga”<sup>46</sup>, samuti pildi staatilisus ja piltpostkaardilikkus<sup>47</sup> ning hommikust-õhtuni ajaskeem<sup>48</sup>. Nii ongi E. Näripea neid vaatefilme nimetanud “*audiovisuaalsete* turismibrošüüridena toimivateks (vaate) filmideks”<sup>49</sup>. Nende visuaalset arsenalit avab John Urry turistliku pilgu kontseptsioon, mille kohaselt “linnulennurakurss resoneerub turistliku pilgu taotlustega redutseerida

---

<sup>43</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail. Magistritöö, Eesti Kunstiakadeemia, 2005.

<sup>44</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 97.

<sup>45</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 24.

<sup>46</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 39.

<sup>47</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 41.

<sup>48</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 47.

<sup>49</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 27.



keskkonna mitmepalgelisus ja vastuolulisus hõlpsalt haaratavaiks mustreiks, mille lihtsa ja atraktiivse visuaalia lant heidetakse kergestiseeduvat sööta ootavate huvireisijate ette.<sup>50</sup>

Vaadeldava perioodi vanalinna representatsioonide käsitlemisel on E. Närepea osutanud “eristumise ja kohanemise põimumisele”.<sup>51</sup> Üheltpoolt redutseeriti vanalinn eelkirjeldatud filmides domineerinud vastrestaureeritud kesk- ja varauusaegse pärandi näitamisega “võimu didaktilisi eesmärke täitvaks monumendiks, mida Boymi järgi võiks nimetada restauratiivse nostalgia tardunud ruumiks”<sup>52</sup>, teisalt eristusid nende kõrval ka eksperimentaalsemad filmid, mille keskmes oli nägemus vanalinnast kui “kohaliku ja jätkuva traditsiooni kehastusest ja seega ka kultuurilise iseolemise tugipunktist”<sup>53</sup>.

Niisiis on ühtiviisi oluline ka märkida, et nn peavoolu vaatefilmide suhteliselt ühekülgsel fassaadiliku vanalinna representatsiooni kõrval, mis ühekülgselt vaid keskaega sugereeriva kujundistuga opereeris, eristusid kulisside taha vaatavad eksperimentaalsemad vanalinnafilmid, kus leidis ka 1920. aastate linnasümfooniade vormikeelele sarnanevaid elemente.<sup>54</sup> Need on filmid, mis hakkasid iseloomustama ka 1960. aastail kujunema hakanud kohaliku autorifilmi traditsioonile omast poeetilist filmikeelt. Selline on nt fotorühmituse STODOM fotodest kpileeritud fotofilm “Tallinna mosaiik” (1967, rež. ja sts. Andrei Dobrovolski, op. Rein Maran ja Kalju Kivi), kus dünaamikat loob tänavatel toimuv elav elu vaatefilmide muidu staatiliste ja inimtühjade stampkaadrite asemel, liikumine üldplaani suurde plaani ning ehk kõige olulisem, kõrvutatav montaaž loob tähendustasandi.

---

<sup>50</sup> E. Närepea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 39.

<sup>51</sup> E. Närepea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 99.

<sup>52</sup> E. Närepea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 35.

<sup>53</sup> E. Närepea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 65.

<sup>54</sup> E. Närepea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 42, 57, 58, 60.



Ill. 5., 6. Järjestikkaadrite paare filmist “Tallinna mosaiik”. Rež. ja sts. Andrei Dobrovolski, 1967. Kaadrid filmist.



Ill. 7., 8. Järjestikkaadrite paare filmist “Tallinna mosaiik”. Rež. ja sts. Andrei Dobrovolski, 1967. Kaadrid filmist.

Vaatajale jääb mulje igasuguste õmblusteta elavast ja liikuvast pildist, mis on seda enam meisterlik, et tegemist on “liikumata” fotodega.

Üldisest vaatefilmi traditsioonist eristuvad inimestega täidetud “Pikk tänav” (1966, rež ja op. Hans Roosipuu, sts. Lennart Meri), mis oma kujundikeeles vihjab muuhulgas ka ajaloolisele mälule ning eraldatuse tundega mängiv inimtühi “Tallinna saladused” (1967, rež. Ülo Tambek, op. Andres Sööt), mis, vastandina tavapärasele vaatefilmidele, liigub nõ metsikumatele aladele, eksponeerides ka vanalinna veel varemeis arhitektuuripärandit, mille näitamist konventsionaalsetes vaatefilmides pigem ei esinenud. Nendel filmidel on aga seoseid 1960. aastail kujunema hakanud nn poetilise koolkonna ja selle režissööridega põlvkonnaga seotud kaduvuse ja mälu temaatikaga, mida käsitletakse ülevaاتlikult allolevas peatükis.



Ill. 9. "Tallinna saladused". Rež. Ülo Tambek, op. Andres Sööt, 1967. Kaader filmist.

#### **2.4. Mälumaastikest 1960. aastatel kujunema hakanud dokumentalistide koolkonna poeetilises filmiloomingus**

1960. aastad on eesti filmimaastikul murranguline aeg, mida mitmel pool on nimetatud rahvusfilmi (taast)ärkamiseks.<sup>55</sup> Kümnendi alguses saabub Moskvast koju hulk Üleliidulisest Riiklikust Kinematograafia Instituudist hariduse saanud režissööre ning taasärkab ka kodumaine dokumentalistika. Valeria Anderson, Ülo Tambek, Andres Sööt ning veidi hiljem ka Rein Maran, Peeter Tooming, Peep Puks ja Mark Soosaar panevad nüüd autorikinoga aluse omamoodi koolkonna tekkimisele, mida ühendab rohkemal või vähemal elu usaldav kaamerapilk ja vaatlev laad, mis viib omamoodi tagasi tunnetuse juurde, mida võib tajuda filmide "Teekond läbi Setumaa" (1912, Johannes Pääsuke), "Vilsandi linnuriik" (1937, V. Parvel), "Kalurid" (1936, K. Märska) pildikeeles.

E. Närepea on selle perioodi mängufilmide näitel osutanud rahvusmaastiku/-ruumi

---

<sup>55</sup> K. Ansip, Ülevaade Eesti dokumentaalfilmi arengusuundadest autorifilmi tekkeni. Autorifilmi näide Andres Söödi loomingu põhjal, lk 33; E. Närepea, Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond), lk 236.

tekkele, mida iseloomustab “ümbritsevast nõukogude olmest ja tegelikkusest eemaldumine, nostalgilis-eskapistlikud atmosfäärid, mida läbisid punase niidina looritatud hõllandused ja vaikne nukrus luhtunud lootuste, põrmustatud võimaluste ja kättesaamatute pürgimuste pärast.<sup>56</sup> Need olid “sõjaeelse maailma turvaliselt tuttavlikud ja kodused mälumaastikud”<sup>57</sup>, mida ka dokumentaalfilmis, nt Peep Puksi “Kodukülas” (1968) ja ka hilisemas, Andres Söödi “Jaanipäevas” (1978) hoomata võib.



Ill. 10. “Koduküla”. Rež. P. Puks, P. Tooming, op. P. Tooming, 1968. Kaader filmist.  
Foto: Eesti Filmi Andmebaas

Ill. 11. “Jaanipäev”. Rež. Andres Sööt. 1978. Kaader filmist.

Neid rahvusmaastikke on E. Näripea seostanud dünaamika ja hetkelisusega – elulisusega.<sup>58</sup> Sellisel pildikeelel on aga seoseid 1950-ndate neorealismi ning 1960. aastail alguse saanud *cinéma vérité* traditsiooniga lääne dokumentalistikas, mille tõe ja vahendamatus otsinguis mindi isegi nii kaugele, et hetkelisus, elulisuse tähenduses, muutus pea dogmaks. Režissööri/operaatori taandumine vaid “kärbsseks seinal” suurema intiimsuse ja vahetuse saavutamiseks, mida osalt võimaldasid ka tehnoloogilised uuendused (sünkroonheli ja mobiilsem tehnika), tõi 1960.-1970. aastail kaasa diskussiooni dokumentaalfilmi määratlemisest teadusliku tõendina. Ehkki, unistus „lihtsalt sündmuste filmimisest“ osutus vähemalt Brian Winstoni arvates uue tehnoloogiaga sama tabamatuks kui vanagagi.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> E. Näripea, *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*, lk 231.

<sup>57</sup> E. Näripea, *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*, lk 231

<sup>58</sup> E. Näripea, *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*, lk 240.

<sup>59</sup> Brian Winston, *Claiming the Real: The Griersonian Documentary Revisited*. British Film Institute, 1995, lk 148.

See kindel autoripositsioon, pilk, mille kaudu tähendusi ja väärtusi omistati, ilmneb 1960. aastatel tekkima hakanud poeetilise kujundi kaudu. Nagu on kirjutanud K. Ansip, “töötasid tolleaegsed autorifilmide tegijad välja individuaalse filmikeele, - kodeerimise ja dekodeerimise süsteemi – mille kaudu edastati publikule varjundirohkeid tähendusi.”<sup>60</sup> Dokumentaalfilmi “Koduküla” autor Peep Puks on filmi tegemise taga olnud impulsside kohta sõnanud: “Maainimestes oli siis veel midagi väga eestilikku, mis linnas oli juba kadumas. Ehedus. Jõud. Lugupidamine maa vastu... Kõlab võib-olla õõnsalt, aga tegelikult on see väga õige asi. Just seda püüdsime me neis ka edasi anda. /...ja ka meil oli see pilt üpris nukker, kuigi me püüdsime talgutega näidata, et maal on see jõud, need väärtused tegelikult alles, ainult et seda tahetakse välja suretada.”<sup>61</sup> Selline autoripositsioonilt kõnelemine, elu usaldav tunnetamine on 1960. aastatel kujunema hakanud koolkonna poeetilisele pildikeele omane, eriliselt äratuntavana kerkib see esile Peep Puksi ja Andres Söödi filmiloomingus.

Andres Söödi filmide teemadering on tihti seotud kaduvusega, uute ja vanade väärtuste balansseerimisel töötab meisterlik “511 paremat fotot Marsilt” (1968). Neid kontrapunkte väljendab autor sageli just ruumi kaudu, sest, nagu on väljendanud Mihhail Lotman, aeg materialiseerub ruumis.<sup>62</sup> Inimest ümbritsev muutuv keskkond osaleb sageli Söödi dokumentalistika kujundiloomes. “Osaleb”, sest sarnaselt Johannes Pääsukese sajandialguse “Retkega läbi Setumaa”, vaatleb Sööt ajas muutuvat inimest, nii on see nt traditsioonilisust ja linnakeskkonda vastandavas “Jaanipäevas” (1978), kunsti- ja arhitektuuriajaloolast Villem Raami tema tööpõllul portreeterivas “Mälus” (1984), Tartu linnaarhitekt Arnold Matteust avanud filmis “Arnold Matteus” (1981) jpt.

Retseptisioon ei ole olnud siinse töö fookuses, mistõttu ei saa rääkida sellest, millist rolli võisid need filmid mängida vaataja teadvuses. Ehkki nende filmide “kultuurilise iseolemise tugipunktiks”<sup>63</sup> olemist omas ajas on kaasajast vaadatuna võimatu üle- või alatahtsustada, tõuseb tunnetuslikul tasandil esile nende filmide väärtuspagasi kandumine kaasaega, nende filmilugude “muutuse potentsiaali” taasärkamine tänapäeva

---

<sup>60</sup> K. Ansip, Ülevaade Eesti dokumentaalfilmi arengusuundadest autorifilmi tekkeni. Autorifilmi näide Andres Söödi loomingu põhjal, lk 33.

<sup>61</sup> Tiit Tuumalu. Kuidas Peep Puks õppefilmist kunstišedöövri tegi. – Postimees, 26. I 2012 <http://www.postimees.ee/717758/kuidas-peep-puks-oppefilmist-kunstisedoovri-tegi> (vaadatud 14. V 2014).

<sup>62</sup> K. Ansip, Ülevaade Eesti dokumentaalfilmi arengusuundadest autorifilmi tekkeni. Autorifilmi näide Andres Söödi loomingu põhjal, lk 41.

<sup>63</sup> E. Näripea, Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail, lk 65.

aegruumis. Filmitegijate teadvuses oli see tegelikult juba nähtavasti filmide valmimisajal, sest, nagu A. Sööt ise 1983. aastal on arvanud, hinnatakse dokumentaalfilme korduvalt: "Neil on kaks elu: üks ajutine, oludega vastavuses, mida hindame praegu, ja teine, mida hindavad meie järeltulijad. See teine elu võib kesta ääretult kaua."<sup>64</sup> Kui Johannes Pääsukese filmipärand balansseerib juba hoomamatul ajalisel distantstil pärandväärtuste taasloomiseks, on neis poetilise koolkonna filmides pärandiloome seisukohast justkui tohutu potentsiaal, sest see aegruum pole veel kaasaja põlvkondade mälus lahtunud.

## **2.5. Pärand sotsiaalse närviga dokumentalistika keskmes**

### **“Varesesaare venelased” näitel**

Erinevatel tasanditel mälu tegelemine on olnud kaasaja eesti dokumentalistika põhisuundumusi.<sup>65</sup> Võib aga öelda, et teravamaid ja kriitilisemaid ühiskonna peegeldusi on pärandikäsitluse kaudu pakkunud “Varesesaare venelased” (2012, rež. Sulev Keedus). Filmis vastukajav sotsialismijärgne kohanematus on teema, mille käsitlemise vajadus oli otseselt seotud Narvas asuva tööstuspärandiga, Kreenholmi manufaktuuriga nagu režissöör on väljendanud: “...minu jaoks on see ikkagi loodusseaduste vastu, et üks selline suur manufaktuur, mis toodab inimesele nii vajalikku asja nagu riie – mis on ihule kõige lähemal –, et see suletakse, sest tootmine on liiga kallis.”<sup>66</sup>

S. Keeduse filmilooming, spetsiifilisemalt ehk just dokumentaalfilmide sotsiaalne närv, on ta asetanud režissööri staatusesse, “kes veel julgeb võtta kaamera ja mõtestada ebamugavaid, sotsiaalset närvi eeldavaid teemasid, mis õõnestavad meie kui eeskujuliku «Balti tiigrist» riigi kuvandit.”<sup>67</sup> “Varesesaare venelasi” iseloomustav kaemus on tume ja mällusööbiv. Peategelasteks elu hammasrataste vahele jäänud elust ja tööst kõrvale

---

<sup>64</sup> K. Ansip, Ülevaade Eesti dokumentaalfilmi arengusuundadest autorifilmi tekkeni. Autorifilmi näide Andres Söödi loomingu põhjal, lk 36-37.

<sup>65</sup> Raimo Jõerand, Kuidas tekitada pidevust. – Sirp, 27. XI 2009, nr 44.  
[http://www.sirp.ee/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9792:kuidas-tekitada-pidevust&catid=4:film&Itemid=3&issue=3276](http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=9792:kuidas-tekitada-pidevust&catid=4:film&Itemid=3&issue=3276) (vaadatud 23. V 2014).

<sup>66</sup> Maria Ulfsak-Šeripova, “Kus on see jumal, kes aitab?” – Eesti Ekspress, 02. IV 2012  
<http://ekspress.delfi.ee/news/areen/kus-on-see-jumal-kes-aitab.d?id=64145551> (vaadatud 19. V 2014).

<sup>67</sup> Tiit Tuumalu, Ansipile see ei meeldi. – Postimees, 07. IV 2012  
<http://arvamus.postimees.ee/800270/ansipile-see-ei-meeldi> (vaadatud 19. V 2014).

jäänud sõltlased, koosneb film režissöörile usaldatud lugudest ja sünetest sündmustest. Paratamatult tõstatub küsimus süüdlasest – kes on süüdi: uus, sotsialismijärgne ühiskond, riik või indiviid?



Ill. 12. “Varesesaare venelased”. Rež. Sulev Keedus, 2012. Kaader filmist.

“Varesesaare venelaste” kriitika on lähtunud ühtpidi sellest, et olgugi, et film näitab küll üht Kreenholmi töötajat ja Kreenholmi pika ajaloo tööstuskompleksi, avab see peamiselt hulga allakäigu teele sattunud pea eluaegsete narkomaanide lugusid, kellel tegelik seos Kreenholmi vabriku ja selle töötajatega puudub. Ehkki Kreenholmis töötanute arv võimaldab arvata, et tõenäoliselt on kaudselt või otseselt igal narvalasel olemas oma seos Kreenholmi vabrikus töötanud inimestega.<sup>68</sup> Sulgemisele määratud vabrik, suurejooneline tööstusparandi objekt, on saanud metafooriks kohanematusetele uue ühiskonnakorraldusega, kus elu ohjamist eeldatakse indiviidilt endalt. Filmiga loodud üldistus on tinginud elu- ja kunstitõe segunemise, seda võimsamaks on aga muutunud argument ning selginenud küsimus sellest, mis on kaalul.

Sulev Keeduse parandi representatsiooniga haakub paratamatult paralleel B. Nicholshi tähelepanekuga, mille järgi tegelevad pea kõik dokumentaalfilmid suure teemana

---

<sup>68</sup> Film linastus Kumu Dokumentaalfilmide kavas. Siinne kriitika kirjeldus tugineb linastusele järgnenud küsimuste ja vastuste sessioonil, vestluse käigus vaatajate, peamiselt aga filmi vaadanud narvalanna poolt režissöörile esitatud küsimustel.

rohkemal või vähemal määral surmaga.<sup>69</sup> Lootusetus ja hääbumine “Varesesaare venelastes” peeldab seda üsna otseselt. Nii puudutab S. Keeduse ühiskonnakriitiline käsitlus pärandi säili(ta)mise asetumist teravalt ühiskondlikesse protsessidesse.

### **3. Filmivahendid pärandihoius?**

Eeltoodud näidete varal on vaadeldud, kuidas filmivahendeid on kasutatud ühtpidi nii muinsuspedagoogika teenistuses kui ka jämedakoelise propaganda teostamise vahendina nõukogude ajal, teisalt on vaadeldud viise, kuidas on mälu(maastike) teemaga tegeldud poeetilisemas võtmes, aga ka üht teravalt ühiskonnakriitilist peegeldust, mille käsitlemise impulss on olnud seotud pärandiga. Allpool on püütud kokku võtta ja sõnastada, mis see on, mida dokumentaalfilm teeb, kui ta vaatajale midagi “avab” ning kas neil vahendil võiks olla järelmeid ka pärandkultuuri valdkonnas.

#### **3.1. Ajalooline maailm ja reaalsuse representeerimine**

Bill Nichol si loodud erisus mängufilmi ja dokumentaalfilmi vahel, mille järgi esimene representeerib väljamõeldud ja teine ajaloolist maailma, on üks osa sellest, mis on võimaldanud dokumentaalfilmi nimetamise “visuaalseks historiograafiaks”.<sup>70</sup> Selle valguses on sümbolne eesti filmiuuri ja Veste Paasi kohaliku dokumentalistika käsitluse alguses olev kaader palast “Filmikaameraga läbi Eesti” (1924)<sup>71</sup>, mille pildiallkirjas osutab autor ajaga tekkivatele muutustele, mille algamist ja toimumist on filmikunsti abil ajas tagasi minnes võimalik tunnetada: „...Tallinna raekoda ja Vana

---

<sup>69</sup> B. Nichols, Representing Reality: Issues And Concepts in Documentary, lk 110-111.

<sup>70</sup> B. Nichols, Representing Reality: Issues And Concepts in Documentary, lk 177.

<sup>71</sup> Jaak Lõhmus, Propagandafilmit enne ja hiljem. – Sirp, 25. VII 2008.

[http://www.sirp.ee/index.php?option=com\\_content&view=article&id=815:propagandafilmit-enne-ja-hiljem&catid=4:film&Itemid=3&issue=3212](http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=815:propagandafilmit-enne-ja-hiljem&catid=4:film&Itemid=3&issue=3212) (vaadatud 21. V 2014).



туру кael 1920. aastate algupoolel. Sel ajal oli siin üks trammi lõpp-peatusi.”<sup>72</sup> Ehkki V. Paasi käsitus ei ole sugugi vaid nende varaste dokumentaalfilmide-ringvaadete dokumentaalset väärtust esile toov, ei saa mööda tõsiasjast, et allikatena on neil kaadritel omaette väärtus, pakkudes referentse nii ajaloolise ilme muutuste hoomamiseks kui ka tolleaegsete väärtuste kajastamise seisukohalt. Allpool vaadeldakse, mille põhjal selline allikaväärtus dokumentaalfilmis kujuneb.

Ajaloolise maailma representeerimine tähistab dokumentaalfilmi kontekstis reaalselt toimunud sündmuste representeerimist.<sup>73</sup> Lavastatus ei mängigi nende autentsuses niivõrd suurt rolli, kuivõrd teadmine, et nende sündmuste keskmes on ühe reaalse ühiskonna liikmed, nende suhtumised, mõtted ja teod.<sup>74</sup>

Dokumentaalfilmi muudab intrigeerivaks arusaamine, et ajaloolise maailma representeerimine toimub järelduste tegemise protsessis, milles kas luuakse uus teadmine või võimaldatakse selle esiletoomise kaudu nähtuste nimetamine. Siit ka seos dokumentalistika kasutamisega etnograafia ning antropoloogia valdkondadega, ehkki teadmise loomine ei toimu vaid neisse valdkondadesse kategoriseeritavates filmides. Lähemal vaatlusel toimub teadmise loomine iga dokumentaalfilmi loomisprotsessis.

Kõnekamad on seejuures nt eksperimenti käsitlevad filmid. Näiteks Eesti esidokumentalisti, Rein Marani omamoodi teadusliku eksperimendina määratletavad filmid, mis põhjalikku tutvustamist ei vaja, kuivõrd vaid selle välja toomist, et peamiselt sündisidki need filmid eksperimendist, mis võimaldasid kohapeal loodud järelduse kaudu taas uue argumendi süüdi. Sarnase konteksti pakub ka arhitektuurivõistluste maailma käsitlev *The Competition* (“Võistlus”, 2013, rež. Angel Borrego Cubero), pakub näite interaktsiooniprotsessist loodud järeldusest. Filmitegemise protsessist initsieerituna, palus üks intervjuueeritud arhitektidest, Rem Koolhaas, büroo assistendil süstematiseerida oma tööd kolme kategooria alusel: “võistlus”, “auhinnatud” ja “valmishitatud”, et selle alusel luua üldistus arhitektuurivõistluse positsioonist tema loomingus.<sup>75</sup> Ehkki intervjuu Rem Koolhaasiga filmi linastunud versioonis kohta ei leidnud ning saadud tulemust siin kirjeldada ei saa, illustreerib see kõnekalt teadmise

---

<sup>72</sup> V. Paas, *Ajahetked. Eesti dokumentaalfilm 1920-1940*. Tallinn: Eesti Raamat 1987, lk 3.

<sup>73</sup> B. Nichols, *Representing Reality: Issues And Concepts in Documentary*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991, lk 111.

<sup>74</sup> B. Nichols, *Representing Reality: Issues And Concepts in Documentary*, lk 42.

<sup>75</sup> Kirjavahetus Angel Borrego Cuberoga 03. V 2014. Film linastus Kumu Dokumentaali programmis 26. II 2014.

loomise viise dokumentaalfilmi tegemise protsessis. Väärtus allikana on niisiis dokumentaalfilmi justkui juba sisse kodeeritud ning mitmekesistub veelgi, kui lisada sellele erinevad ajatasandid, mis filmikunsti iseloomustavad.

### **3.2. Narratiiv samastumisvõimaluse loojana filmikunstis ja väärtuse omistajana pärandkultuuris**

Niisiis kajastab dokumentaalfilm järeldusi, üldistusi ning argumente ajaloolise, reaalse maailma kohta. Selle struktureerimisel kasutatakse aga klassikalisi loojutustamise traditsioone. Võimaldades sellisena dokumentalistika ja mängufilmi vaheliste piiride hägustumist, saavad need B. Nicholsi käsitluses siiski õigustuse, sest lisaks sellele, et need lood “räägivad selgelt ja haaravalt maailmast, mida me kõik jagame”, sisaldavad nad muutuste esilekutsumise potentsiaali.<sup>76</sup> Sellest võimest lähtudes on käesolevas peatükis püütud vaadelda, mil viisil paneb dokumentaalfilm oma vaatajat samastuma ning kas sel on järelemeid pärandkultuuri valdkonnaga, kus samastumine näib “sõnumi päralejõudmisel” samavõrd oluline.

Ehkki Christian Metz'i järgi saavutatakse filmikunstis samastumine eelkõige liikumise kaudu,<sup>77</sup> lisandub siiski rida aspekte, mille läbi vaataja ühe looga resoneerub. Samastumise saavutamise seisukohast pole väheoluline vaataja teadmine, et dokumentaalfilmis jäädvustatud sündmused ja tegelased ei pärine niivõrd fiktsionaalsest maailmast, kuivõrd samast, vaatajaga jagatavast reaalsusest.<sup>78</sup> Reastatud sündmused peidavad aga enda taga narratiivi, mida iseloomustab algus, lõpp ja keskpaik, seega dramaturgia. Kuigi B. Nichols mõtestab dokumentaalfilmi toimetehhanisme loo konstrueerimise asemel enam argumendi formuleerimise kaudu,<sup>79</sup> on väitelisus ja narratiiv dokumentalistikas omavahel siiski põimunud: haarava argumendi taga on lähemal vaatlusel pea alati haarav lugu.

---

<sup>76</sup> B. Nichols, *Introduction To Documentary*, Second Edition, lk 1.

<sup>77</sup> B. Nichols, *Representing Reality: Issues And Concepts in Documentary*, lk 141.

<sup>78</sup> B. Nichols, *Introduction To Documentary*, Second Edition, lk 7.

<sup>79</sup> B. Nichols, *Representing Reality: Issues And Concepts in Documentary*, lk 29.

Sellisel loojutustuse traditsioonil on selgeid seoseid pärandkultuuri valdkonnaga, kus väärtuste teadvustamisel on samuti kui narratiivil dokumentaalfilmis “muutuse esilekutsumise potentsiaal”. Randall Mason on pärandkultuuri väärtuste hindamise ja nimetamise tööriistadena kirjeldanud ekspert-analüüsi, etnograafiale omaseid kirjeldamise ja salvestamise meetodeid, kaardistamist, aga ka arhiiviuuringuid, sekundaarse kirjanduse uuringuid, kirjeldavat statistikat ning, küllaltki värske meetodina muinsuskaitse liikumise ajaloos, ajaloolise narratiivi kirjutamist.<sup>80</sup> Mason rõhutab, et “peamise humanitaarteaduste metodoloogiana on narratiivne tõlgendus kõige efektiivsem viis konstrueerida ja väljendada teadmisi väärtuste kohta. Esmastel ja sekundaarsetel uuringutel põhinev loo konstrueerimine, on üks konkreetne viis dokumenteerida ja kirjeldada ühiskondlikke nähtusi.”<sup>81</sup> Tähistagu “narratiivne tõlgendus” pärandkultuuris muuhulgas erinevate tüpoloogiate loomist, mille tulemusena valmib objekti kaitseprintsip. Mõistmine saavutatakse Masoni järgi karakteripõhise ja mõjutustele avatud loojutustuse, mitte eraldiseisvate muutujate vaheliste abstraktsete suhete kaudu.<sup>82</sup>

Narratiiv muutub seega osaks ka pärandikaitse meetoditest. Loo loomisega objekti ümber luuakse tema väärtus - mälestiste registrist leitav objekti mälestisena õigustav "mälestise tunnus" põhineb ühtviisi nii tüpoloogial kui objekti aja(lool), mida luuakse samal ajal nii loo kui visuaali abil. Väärtuste nimetamine saab "muutuste esilekutsumise potentsiaali" sisaldavaks eeldusel, et väärtused ehk sõnum kohale jõuab.

Mõistes seega narratiiviloomet üldisemalt kui üht võimalikku väärtuste omistamise ja teadvustamise meetodit, käsitletakse järgmises peatükis ideetasandit selle rakendamiseks ristmeedia vahendite kontekstis, mis on üks süsteemne võimalus

---

<sup>80</sup> Randall Mason. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, lk 21. [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/assessing.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessing.pdf) (vaadatud 23. V 2014).

<sup>81</sup> R. Mason. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, lk 21. [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/assessing.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessing.pdf) (vaadatud 23. V 2014).

<sup>82</sup> R. Mason. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, lk 21. [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/assessing.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessing.pdf) (vaadatud 23. V 2014).

ajaloolise narratiivi muundamiseks visuaalseks looks, andes justkui omal moel vaatajale võimaluse transformeeruda “pärijaks”.

#### **4. Dokumentaalfilmi arendamisvõimalusi kultuuripärandile mõeldes – ristmeedia filmitegemise võimalusena kaasajal**

Suhteliselt värske nähtusena ristmeedial ühest definitsiooni veel ei eksisteeri. Nagu tähendus viitab, on see alguse saanud sisuloomest erinevate platvormide tarbeks.<sup>83</sup> Üldistavalt võib öelda, et ristmeedia keskmes on mitmeplatvormiline narratiiviloome, sest reeglina on ristmeedia projektid seotud just ühe või mitme loo jutustamisega. Caspar Sonnen on teinud ka tähelepaneku, et ristmeedia keskmes on kaasajal tihti kontseptsioon kohast, millega haakuvad erisugused lood.<sup>84</sup> Väidan, et pärandkultuur sobitub ristmeedia (*transmedia*, *cross-media*, ingl k) keskmes oleva loo ideega ideaalselt, kuna vajab tihti justkui süsteemset käsitlust ning ülevaatlikku esitlust, samas on temas alati peidus “emotsionaalne” alge ja narratiiv, mis omavad väärtusloomes samaolulist osa kui füüsiline kultuuripärandi objekt ise. Ristmeedia on seega üks viis seega väärtusi nähtavaks teha, sest võimaldab muuhulgas "nähtavaks teha" nii arhiivimaterjale, uurimusi ja teisi avaldamata käsitlusi, mis muidu suurema avalikkuseni tõenäoliselt ei jõua.

##### **4.1. Ristmeedia vahendid pärandkultuuri säilitamisel regionaalarengu tendentsidest lähtuvalt**

---

<sup>83</sup> Max Giovagnoli, *Transmedia Storytelling: Imagery, Shapes and Techniques*. ETC Press, 2011, lk 23-24.

<sup>84</sup> Suvi Andres Helminen, *The Interactive Dance Floor*. – *dox European Documentary Magazine*, Summer 2013, lk 15.

Kaasaja regionaalarengu konteksti arvestades on pärandi säilitamine tõmbekeskustest väljaspool kaasajal tõsine väljakutse. Mida teha tervete struktuuridega, mille ehitamisaegne ulatus ja mõõdud on kaasaja jaoks liiga suured, isegi kaks korda liiga suured? Sõdadevahelisel perioodil, mis järgnes linnaehituslikule kuldajale ja ennenägematule plahvatusle linnaarengu kontekstis terves Eestis, elas Valgas ligikaudu 20 000 elanikku, kaasajal on see arv umbes 12 000<sup>85</sup>. Nii on see kaasa toonud 100 hoone lammutamise kava<sup>86</sup>, millega “kustutatakse” samas ka osa ajaloolisest hoonestusest. Ilmselt väljenduvad arengud kõige teravamalt ääremaal ja piirialadel, kuid statistika tõmbekeskustele lähemateski kohtades ei ennusta muutusi paremuse suunas. Nii on kohane mõelda, kas ja kuidas tuleks tervikuna talletada ette teada ja kadumisele määratud ajaloolist kihistust. Ristmeediaprojekt *Fish and Onions*, millest juttu allpool, on üks selline näide mitmekülgsest lähenemisest jäädvustamisele.

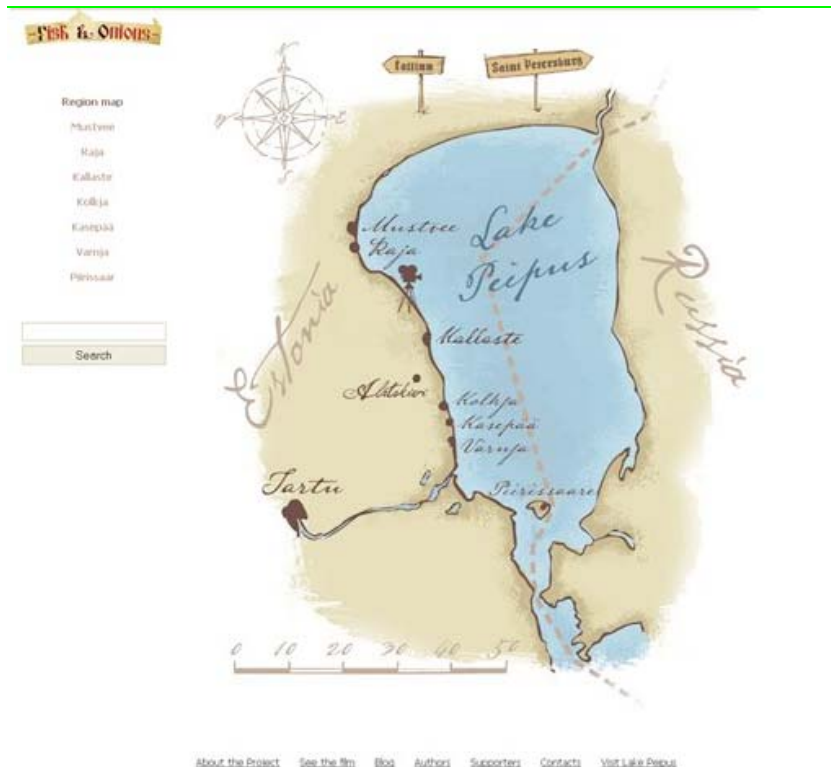
*Fish and Onions* (“Kala ja sibulad”, Saksamaa, 2011, rež. Marc Brummund) nime alla koondunud etnograafiline dokumentaalteos on näide ühest eri platvormi kaasavast ristmeediaprojektist. Lisaks dokumentaalfilmile Peipsiäärsete vanausuliste küladest ja kogukonnast, lõid filmitegijad ka samanimelise veebikeskkonna, mille olulisim osa on fotomaterjali ja filmist välja jäänud videolõikude, peamiselt intervjuudega seotud rannikuala kaart. Ehkki inimlik filmilugu on olnud keskne, on teema vaatajani toomine toimunud mitme platvormi kaudu, pakkudes väljundit nii dokumentaalfilmi kui ka interaktiivse kaardi kaudu internetikeskkonnas. Ehkki filmitegijate sõnul oli pigem rohkem vahendeid kodulehe loomiseks ja midagi ka filmi jaoks, oli filmi valmimine filmitegijatele olulisem.<sup>87</sup> Piirkond avaneb filmis kõnekate karakterite ja kohapealt leitud loomulikult kulgeva elu kaudu, mis annab koguprojektile väärtuse etnograafilise teosena.

---

<sup>85</sup> 2000. a rahvaloenduse andmetel oli see arv 14 323, 2011. a rahvaloenduse andmetel vastavalt 12 261. Statistikaameti andmebaas [www.stat.ee/dokumendid/71341](http://www.stat.ee/dokumendid/71341) (vaadatud 23. V 2014).

<sup>86</sup> Valga linn plaanib lammutada 100 kortermaja. – Postimees, 02. IV 2014. <http://www.postimees.ee/2748480/valga-linn-plaanib-lammutada-sada-kortermaja> (vaadatud 23. V 2014); Positiivne mõtlemine kaotab väärtusetud majad. – Postimees, 29. IV 2014. <http://arvamus.postimees.ee/2777774/juhtkiri-positiivne-motlemine-kaotab-vaartusetud-majad> (vaadatud 23. V 2014).

<sup>87</sup> Film linastus XV Pimedate Ööde filmifestivalil Tallinnas 26. XI 2011; film on nähtav <http://vimeo.com/45999608> (vaadatud 23. V 2014).



Ill. 13. *Fish And Onions*. Interaktiivne kaart veebis. Ill: Firstmotion Crossmedia for the Baltic Sea Region. [http://www.firstmotion.eu/sites/en\\_2155.asp](http://www.firstmotion.eu/sites/en_2155.asp) (vaadatud 23. V 2014).

Filmile visuaalse viitena toimivale internetileheküljele antakse uus mõõde filmitud materjali riputamise ja vabalt kättesaadavana veebi, lisaväärtust luuakse interaktiivse loojutustuse (*interactive storytelling*, ingl k) kaudu. Filmist välja jäänud intervjuude ja fotode kättesaadavus muutub veelgi tähenduslikumaks kui mõelda dokumentaalfilmitegijate arhiivides peituvale kultuuriväärtuslikule materjalile, millele on tähelepanu juhtinud Meelis Muhu<sup>88</sup>. Samuti on filmi kodulehekül näitlikustanud hästi ristmeedia võimalusi pakkuda lahendust erinevate projektidega seotud arhiivmaterjalide nutikale esitamisele, andes sel viisil oma panuse pärandikaitse keskmeelevalasse talletamis- ja säilitamistöösse.

Et tänaseks on kodulehe ülalpidamisest loobutud, näitab see aga paraku ühe sellise projekti ülalpidamise jätkusuutlikkuse haavatavust. Film elab oma elu ja leiab oma vaataja ise, kuid veebiesituses vajavad sellised projektid haldamise järjepidevuse

<sup>88</sup> Intervj. Meelis Muhuga. – Telesaade OP, 05. II 2013. <http://etv.err.ee/index.php?05666667&video=6516#.U37osostQQh> (vaadatud 23. V 2014).

tagamiseks koostööd omavalitsuste ja mäluasutustega, mis kahtlemata lisavad koguüritusele autoriteetse allika ja ametliku narratiivi aura. Ühe sellise näite mitmeosapoolse projekti edukast rakendumisest pakub Tšehhi Vabariigis 2011. a loodud *Brněnský architektonický manuál* ehk BAM (Brno Arhitektuuri Manuaal)<sup>89</sup>. Paiknedes vaid veebis, ei ole see rangelt võttes ristmeedia, kuid pakub inspiratsiooni selle ühe tingimuse täitmiseks, milleks on veebikeskkonnast leitava ja kasutatava visuaalse loo olemasolu. Funkarhitektuuri asetumine visuaalsetele arhitektuuriradadele, virtuaalruumis, loob kujutise abil ühe ajaloolise narratiivi, mida on võimalik tajuda reaalsuses – linnaruumis, aga samas ka narratiivi radadel kõndides.

Ristmeedia ei paku lahendust füüsilise kehandi säilitamise kohalt (kaasajas), kuid on mitmeplatvormiline, suhteliselt süsteemne viis selle talletamiseks ja samal ajal ka ühe kõnetava narratiivi loomiseks. See teeb potentsiaalse probleemistiku nähtavaks ning paneb visuaalse narratiivi loomise vahendina aluse võimalikule sisendile arenguteks tulevikus.

---

<sup>89</sup> *Brněnský architektonický manuál*. <http://www.bam.brno.cz/> (vaadatud 23. V 2014).

## KOKKUVÕTE

Käesolevas töös antakse sissevaade pärandi avaldumisviisidesse eesti dokumentalistika ajaloos, kulgedes reportaažlikust ringvaatepalast poeetilise käsitluse ning ühiskonnakriitilise dokumentaalfilmini kaasajal. Samuti on loodud ideetasand ristmeediavahendite võimalikust kasutamisest pärandkultuuri valdkonnast, lähtudes selle vajadustest nii üldisemalt kui ka kaasaja regionaalarengu konteksti arvestades.

Vaadeldud filmid ja käsitlused on võimaldanud teadvustada pärandi konstrueerimist ja visandada selle peamisi avaldumisvorme omamaisel dokumentaalfilmimaastikul ning mõista selle erinevat kontekstualiseeritust – ühtpidi kui õigustamist vajavat pärandit, kui poeetiliste mälu(maastike) objekti kui ka teravalt ühiskondlike protsessidega läbipõimunud valdkonda.

Laiemalt puudutab see temaatika visuaalsuse aspekti pärandkultuuris üldisemalt – selle võimet pärandit “nimetada” ja sellele väärtusi omistada. Esiti vaid pärandi ja dokumentaalfilmikäsitlusest lähtunud uurimus võimaldas enam mõista toimemehhanisme pärandiloome taga – tunnetuslikul tasandil aitas see mõista, et taolistel protsessidel on selge seos narratiivi loomisega, millele lähemale jõudmist võimaldas aga valdkonnaväline käsitlus, sest just dokumentaalfilmiteooria keskmes olev küsimus narratiivist ja argumendist aitas sellele lähemale jõuda.

Käesolev töö ei pretendeeri seetõttu süvitsiminevale filmianalüüsile, kuivõrd ühe alusraamistiku loomisele edasiseks uurimiseks. Narratiiv kui “muutuste potentsiaali sisaldav” nähtus (ja meetod) võiks leida edasist uurimist magistritööna, mis võrdleks süvitsi ajaloolise narratiivi loomist pärandikaitstes nii filmi kui ristmeedia narratiivide loomisega, ning käsitleks samavõrd ka suhteliselt uurimata osa selles, retseptiooni. Haakumine nii kirjandus- kui ajalooteaduslikus võtmes narrotoloogiaga võimaldaks teoreetiliselt ja konkreetsete näidete põhjal uurida, milliseid uusi võimalusi see meetodilisel tasandil pärandikaitstes avada võiks, kuidas (audio)visuaalne vahendikeel loo võimalikuks teeb, seda jutustab ja, viimaks, pärandit konstrueerib.



## SUMMARY

The bachelor's thesis gives an overview of ways of portraying heritage in Estonian documentary film through some stages of its historical development. Following the linear movement from expository documentary in the 1930ies to more poetic representations in the 1960ies and socially aware representations in the present time. By offering an overview of an ethnographic transmedia project, "Fish and Onions" (2011) a proposal for transmedia project development connected to heritage conservation has been made, given the needs of heritage conservation and current regional development trends.

This overview of heritage representation has made possible the acknowledgment of constructedness of heritage on screen – firstly, heritage in need of justification, heritage in the more poetical depictions of landscapes of memory, and heritage in the context of grim social developments.

This thesis is connected to visuality and narrative in heritage in a broader sense. Defining the dilemma of narrative and argument through documentary theory gave way to a more cognitive understanding of narrative making as a tool in heritage conservation. Given the need for exploration of this concept in this work, this is by no means a thorough exploration in film analysis but more of a framework or a hypothesis for further research – can narrative making bring along a new, more defined, method in heritage conservation? An underexplored theme in the heritage field, this could serve as a Master's thesis' subject of research in the future.

# KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

## Publitseerimata käsikirjad

- Ansip, Karol. Ülevaade Eesti dokumentaalfilmi arengusuundadest autorifilmi tekkeni. Autorifilmi näide Andres Söödi loomingu põhjal. Magistritöö, Tallinna Ülikool, Eesti Humanitaarinstituudi Kultuuriteooria õppetool. Tallinn, 2006.
- Näripea, Eva. Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.-1970. aastail. Magistritöö, Eesti Kunstiakadeemia. Tallinn, 2005.
- Paas, Veste. Eesti dokumentaalfilmi kujunemine 1912–1940 ja hävinguaasta 1941. Magistritöö, Tallinna Pedagoogikaülikooli Kultuuriteaduskond. Tallinn, 2002.
- Zobel, Madli. Režissööride Rein Marani ja Andres Söödi ametilood. Bakalaureusetöö, Tartu Ülikool. Tartu, 2005.
- Kirjavahetus Angel Borrego Cuberoga. – 03. V 2014. Märkmed autori valduses.

## Kirjandus

- Gaughan, Martin. Ruttmann's Berlin: Filming In A „Hollow Space“? – Screening The City. Toim. Mark Shiel ja Tony Fitzmaurice. London: Verso, 2003, lk 42–57.
- Giovagnoli, Max. Transmedia Storytelling: Imagery, Shapes and Techniques. ETC Press, 2011, lk 23-24.
- Helminen, Suvi Andres. The Interactive Dance Floor. – dox European Documentary Magazine, Summer 2013.
- Jõekalda, Kristina. Eesti aja muinsuskaitse rahvuslikkus/rahvalikkus. Muinsuspedagoogika ja „võõras arhitektuur“ aastatel 1918–1940. – Mälu. Toim. A. Randla. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia toimetised 20, 2011, lk 73–139.
- Lõhmus, Alo. Ööbikut ei tohi reeta: Rein Marani elu filmides. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2011.
- Näripea, Eva. Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond). Doktoritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2011.
- Nichols, Bill. Representing Reality: Issues And Concepts in Documentary. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

- Nichols, Bill. Introduction to Documentray. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2010.
- Paas, Veste. Ajahetked. Eesti dokumentaalfilm 1920-1940. Tallinn: Eesti Raamat, 1987.
- Roscoe, Jane; Hight, Craig. Faking It: mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- Stam, Robert. Filmiteooria. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2011.
- Waterton, Emma; Watson Steve, Culture, Heritage and Representation: Perspectives on Visuality and the Past. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.
- Winston, Brian. Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations. British Film Institute, 1995.

## **Arhiiviallikad**

Eesti Rahvusarhiiv, f R-14, n 1, s 467, l 237.

Rootsiaja mälestisi Tallinnas. EKF rv. nr.[131]. Eesti Filmiarhiivi infosüsteem, arhivaal nr 190.

[http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search\\_detail&a\\_id=2552&mod=3&string=Rootsiaja+mälestisi+Tallinnas&lang=et&nocache=1387248804](http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search_detail&a_id=2552&mod=3&string=Rootsiaja+mälestisi+Tallinnas&lang=et&nocache=1387248804) (vaadatud 16. XII 2013).

Tallinn enne ja nüüd nr.[79]. Eesti Filmiarhiivi infosüsteem, arhivaal nr 288

[http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search\\_detail&a\\_id=2952&mod=3&string=tallinn+enne+ja+nüüd&lang=et&nocache=1387248914](http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search_detail&a_id=2952&mod=3&string=tallinn+enne+ja+nüüd&lang=et&nocache=1387248914) (vaadatud 16. XII 2013).

Eesti linnad: Tartu, Narva, Viljandi [filmi Filmikaameraga läbi Eesti 3.osa]. Eesti Filmiarhiivi infosüsteem, arhivaal nr 321.

[http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search\\_detail&a\\_id=3030&isik=&autor=&esitaja=&string=&pealk=filmikaameraga+läbi&mark=&mod=3&lang=et&nocache=1387406991](http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search_detail&a_id=3030&isik=&autor=&esitaja=&string=&pealk=filmikaameraga+läbi&mark=&mod=3&lang=et&nocache=1387406991) (vaadatud 17. XII 2013).

## Internetiallikad

*Firstmotion Crossmedia for the Baltic Sea Region.*

[http://www.firstmotion.eu/sites/en\\_2155.asp](http://www.firstmotion.eu/sites/en_2155.asp) (vaadatud 23. V 2014).

Jõerand, Raimo, Kuidas tekitada pidevust. – Sirp, 27. XI 2009, nr 44.

[http://www.sirp.ee/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9792:kuidas-tekitada-pidevust&catid=4:film&Itemid=3&issue=3276](http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=9792:kuidas-tekitada-pidevust&catid=4:film&Itemid=3&issue=3276) (vaadatud 23. V 2014).

Mason, Randall. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002.

[http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/assessing.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessing.pdf) (vaadatud 23. V 2014).

Intervjuu Meelis Muhuga. – Telesaade OP, 05. II 2013.

<http://etv.err.ee/index.php?05666667&video=6516#.U37osostQQh> (vaadatud 23. V 2014).

Positiivne mõtlemine kaotab väärtusetud majad. – Postimees, 29. IV 2014.

<http://arvamus.postimees.ee/2777774/juhtkiri-positiivne-motlemine-kaotab-vaartusetud-majad> (vaadatud 23. V 2014).

Puks, Peep. Eesti dokumentalistika järjepidevus. – Sirp, 27. XI 2009, nr 44.

[http://www.sirp.ee/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9793:eesti-dokumentalistika-jaerjepidevus&catid=4:film&Itemid=3&issue=3276](http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=9793:eesti-dokumentalistika-jaerjepidevus&catid=4:film&Itemid=3&issue=3276) (vaadatud 15.05.2014).

Tomingas, Ivi. Oli kunagi Eesti Kulturfilm... – Teater.Muusika.Kino, 2006, nr 4.

<http://www.temuki.ee/arhiiv/2006/04/lugu15.pdf> (vaadatud 23. V 2014).

Tuumalu, Tiit. Kuidas Peep Puks õppefilmist kunstišedöövri tegi. Postimees, 26. I 2012.

<http://www.postimees.ee/717758/kuidas-peep-puks-oppefilmist-kunstisedoovri-tegi> (vaadatud 14. V 2014).

Tuumalu, Tiit. Ansipile see ei meeldi. – Postimees, 07. IV 2012.

<http://arvamus.postimees.ee/800270/ansipile-see-ei-meeldi> (vaadatud 19. V 2014).

Ulfsak-Šeripova, Maria. “Kus on see jumal, kes aitab?” – Eesti Ekspress, 02. IV 2012

<http://ekspress.delfi.ee/news/areen/kus-on-see-jumal-kes-aitab.d?id=64145551>

(vaadatud 19. V 2014).

Uricchio, William. The Past As Prologue? The „Kulturfilm“ before 1945.

<http://web.mit.edu/uricchio/Public/pdfs/pdfs/Past%20as%20Prologue%3F.pdf>

(vaadatud 16. XII 2013).

Valga linn plaanib lammutada 100 kortermaja. – Postimees, 02. IV 2014.

<http://www.postimees.ee/2748480/valga-linn-plaanib-lammutada-sada-kortermaja>

(vaadatud 23. V 2014).

Waterton, Emma; Watson, Steve, Reading the Visual: Representation and Narrative in the Construction of Heritage.

[https://www.academia.edu/466375/Reading\\_the\\_Visual\\_Representation\\_and\\_Narrative\\_in\\_the\\_Construction\\_of\\_Heritage](https://www.academia.edu/466375/Reading_the_Visual_Representation_and_Narrative_in_the_Construction_of_Heritage) (vaadatud 13. V 2014).

## Filmid

“Retk läbi Setumaa” (rež. Johanne Pääsuke, 1913)

“Vilsandi linnuriik” (rež. Vladimir Parvel, 1937)

“Kalurid” (rež. Konstantin märska, 1936)

“Tallinna saladused” (rež. Ülo Tambek, 1967)

“Pikk tänav” (rež. Hans Roosipuu, 1966)

“Tallinna mosaiik” (rež. Andrei Dobrovolski, 1967)

“Koduküla” (rež. Peep Puks, Peeter Tooming, 1969)

“Mälu” (rež. Andres Sööt, 1984)

“Jaanipäev” (rež. Andres Sööt, 1978)

“Varesesaare venelased” (rež. Sulev Keedus, 2012)

*Fish And Onions* (rež. Marc Brummund, 2011)

*The Competition* (rež. Angel Borrego Cubero, 2013)