

Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Kultuuriteaduste instituut
Etnoloogia osakond
Kultuurikorralduse õppekava

Lennart Mathias Männik

**EESTI FILMIKUNSTI VALDKONNA KITSASKOHAD JA
VAJADUSED TOOTMISES JA LOOMINGULISES
PROTSESSIS**

Magistritöö

Juhendajad: Jana Reidla, PhD
Marko Lõhmus, MA

Tartu 2026

Autorideklaratsioon

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

Autor: Lennart Mathias Männik

.....

(allkiri)

13.05.2026

(kuupäev)

Annotatsioon

Käesolev magistritöö analüüsib Eesti filmikunsti valdkonna kitsaskohti tootmise ja loomingulise protsessi kontekstis, keskendudes kultuuripoliitika ja majanduslike mehhanismide mõjule filmitegijate tööle ja loomingule. Uurimus tugineb kvalitatiivsele sisuanalüüsile, kasutades kümmet poolstruktureeritud ekspertintervjuud. Tulemused toovad esile süsteemse alarahastuse, väikese tootmismahu ning loomeprotsessi sisemised pinged, mis piiravad loomingulist riskivalmidust ja rahvusvahelist konkurentsivõimet. Töö pakub välja poliitilisi ja institutsionaalseid lahendusi valdkonna jätkusuutlikuks arenguks.

Märksõnad: Eesti filmikunst, filmirahastus, audiovisuaalpoliitika, filmitööstuse areng

SISUKORD

SISSEJUHATUS	6
1. FILMIKUNST JA FILMITOOTMINE	9
1.1 Kultuurikorraldus ja kultuuritööstus	9
1.2 Filmitootmine maailmas	13
1.2.1 Audiovisuaalvaldkond Euroopas	19
1.3 Filmikunst ja filmiharidus Eestis	21
1.4 Filmitootmine Eestis	24
2. FILMIVALDKONNA KULTUURIPOLIITILINE RAAMISTIK	30
2.1 Kultuuripoliitika	31
2.2 Kultuuripoliitika rahvusvaheline tasand	32
2.3 Nihe kultuurikaitsest loomemajanduseni.....	33
3. METOODIKA JA VALIM	38
4. INTERVJUUDE ANALÜÜS	43
4.1 Alarahastus ja filmi tootmismahdade piir.....	43
4.2 Loomevabadus	48
4.3 Kultuuripoliitiline inerts ja audiovisuaalpoliitika uued mehhanismid.....	53
4.4 Välisprojektide majanduslik kasu ja kodumaise filmi haavatavus	59
5. JÄRELDUSED JA ETTEPANEKUD	67
5.1 Audiovisuaalpoliitika pikaajaline tegevuskava	67
5.2 Filmide tootmise rahastusloogikad	68
5.3 Välisprojektid	70
5.4 Investeerimiskohustus ja ERR-i roll	71
5.5 Andmepõhine publikuarendus	72
5.6 Stsenariumite arendamine	72
5.7 Valdkonna sotsiaalne infrastruktuur	73
5.8 Rakenduslikud ettepanekud	74
KOKKUVÕTE	77
KASUTATUD ALLIKAD	81

LISAD	94
LISA 1. Poolstruktureeritud intervjuu kava.....	94
LISA 2. Statistikaameti joonis	96
SUMMARY	97

SISSEJUHATUS

Eesti filmikunst on viimase kahekümne aasta jooksul teinud märkimisväärse arenguhüppe, kasvanud on nii rahvusvaheline nähtavus kui ka professionaalne võimekus. Audiovisuaalse meedia, sh filmivaldkonnal on oluline roll nii kultuuriloojana kui ka majandussektorina. Eesti Filmi Instituudi, Kultuurkapitali ja eri rahvusvaheliste toetusmehhanismide abil on saavutatud olukord, kus Eesti filmid pälvivad festivalidel regulaarselt tunnustusi ja jõuavad rahvusvahelisel areenil laiemale avalikkuseni. Omakeelse filmitegemise kõrval toimib Film Estonia tagasimaksefondi süsteem. Meie tehnilisi meeskondi hinnatakse kõrgelt ning Eesti filmitegijaid teatakse töökate ja usaldusväärsetena.

Samas on loome- ja tootmisprotsesside igapäevane toimimine endiselt habras – Eesti filmidel on küll mitmesugused riiklikud rahastusmudelid, kuid tuleks küsida, kas sellest piisab filmivaldkonna toimimiseks. Näiteks tänu „Eesti Vabariik 100“ kultuuriprogrammile sai Eesti film väga suure rahalise toetuse ning tegi läbi kiire arengu. Me ei tohiks seda arengut unarusse jätta, vaid siit on võimalik edasi minna. Lisaks vajavad kindlasti ülevaatamist üldised audiovisuaalsektori töötingimused ja valdkonnasisene erialane koostöö.

Kuigi SA Eesti Filmi Instituut ja Eesti Kultuurkapital on loonud toetussüsteemi, puudub praegu terviklik arusaam, millised on filmi tootmise ja loomeprotsessi kõige olulisemad probleemid, kuidas need mõjutavad valdkonna jätkusuutlikkust ning milliseid muudatusi praktikud ise vajalikuks peavad. Selle juures on minu hinnangul väga oluline ka kultuuripoliitiline otsustusprotsess, millisena nähakse filmivaldkonna tulevikuvõimalusi ning milline on riigi huvi filmitööstuses.

Teema on aktuaalne, sest film on üks kiiremini kasvanud, kuid samas suuri rahalisi ressursse nõudev valdkond. Eestis tehtav film ja eestikeelne film on mõlemad tasemel, 2026. aasta sügiseks valmib Jõhvi uus filmistuudiotekompleks (Kundla, 2025) ja sarnane plaan on ka Tallinnas. Sellest ajendatuna on vajalik uurida, kuidas saaksime valdkonda nii sisemiselt kui ka väljastpoolt toetada ning milliste mehhanismidega seda teha.

Magistritöö panustab kultuurikorralduse ja filmiproduktiooni vahelise seose mõtestamisse, kuidas kultuuripoliitika otsused mõjutavad loomeprotsessi ning milliseid muutusi filmitegijad ise kõige enam vajavad.

Töö eesmärk on uurida ja analüüsida Eesti filmikunsti valdkonna tootmise ja loomingulise protsessi võtmeprobleeme ning mõista, milliseid muutusi ja toetavaid mehhanisme valdkond vajab, ning seostada neid kultuuripoliitiliste otsustega.

Eesti filmikunsti arengu ja professionaalsuse kasvuga ei ole samal ajal kaasnud valdkonna stabiilsust ja filmi kui loomemajandussektori põhiosa märkimisväärsust. Filmitegijad seisavad silmitsi süsteemsete väljakutsete, rahastuse killustatuse, töötingimuste ebavõrdsuse, aja- ja ressursisurve ning projektipõhise ebakindlusega. Puudub süstemaatiline uurimus, mis ühendaks filmiloojate, produtsentide ja institutsioonide vaated ning looks tervikpildi, millised vajadused ja kitsaskohad on valdkonna sees kõige põletavamad ja kuidas need seostuvad kultuuripoliitiliste otsustega. Lõputöö uurib lisaks filmitegijate vaatele ka otsustajate tegevust filmikunsti valdkonnas. Teadmine filmikunsti kui meediumi vajalikkusest on mulle ilmselge, siinjuures tuleb küsida, kas seda mõistavad ka otsustajad.

Uurimiseesmärgi täitmiseks olen sõnastanud kolm uurimisküsimust.

1. Millised on Eesti filmikunsti valdkonna kõige olulisemad kitsaskohad tootmises ja loomingulises protsessis?
2. Kuidas ja miks mõjutavad praegused riigi sekkumise mehhanismid filmitegijate loomingut?
3. Kuidas saaks kultuurikorralduslikult tugevdada filmi loome- ja tootmisprotsessi kompleksust ning milliste poliitiliste mehhanismide kaudu oleks võimalik valdkonda toetada?

Olen igapäevaselt tegev praktiseeriva produtsendina Eesti filmivaldkonnas ning olen seotud filmi arendus-, tootmis- ja leviprotsessidega. Selline kogemus annab ainulaadse vaate, kuidas loome- ja tootmisprotsessid põimuvad kultuuripoliitiliste otsustega. Liigsel seotusel on kindlasti ka oma ohud, selle leevendamiseks tuleb jälgida, et töö käigus tehtavad intervjuud ei oleks kallutatud ning analüüsides vaadata kriitiliselt mõlemat osapoolt – riiki ja filmitegijaid.

See uurimisteema paelub mind just professionaalsest aspektist. Tulles õppima Tartu Ülikooli Kultuurikorralduse magistrantuuri oli minu jaoks oluline laiendada oma olemasolevaid praktilisi teadmisi ja täiustada neid laiema mõtestamise ning teoreetilise raamistikuga. Siinkohal on mul olnud võimalik filmivaldkonda sügavamalt sisse vaadata ning seda mitte ainult filmitegija, vaid ka uurijana. Minu kui produtsendi igapäevane kogemus peegeldab pidevat pingevälja loominguliste ambitsioonide ja tootmisreaalsuse vahel, sellest tuleb aga uurijana osata kaugeneda ning vaadata protsessi mõlema osapoole – filmitegija ja otsustaja – kaudu. Lisaks näib mulle oluline analüüsida ka uurimise protsessi, sellises mahus ja vormis uurimistööd teen ma esimest korda. Esiteks survestab see kindlasti tegema kõike esimese korraga n-ö õigesti ja jõudma lõplike järeldusteni. Teisalt mõistan, et seda ei peaks taotlema, vaid uurimuse käigus tehtud avastused Eesti filmivaldkonna arengu kohta võivad olla indikaator, milliseid samme järgmisena ette võtta või mida tuleks täpsemalt edasi uurida.

Ma tänan oma juhendajaid, kes mind töö käigus suunasid ja aitasid õiget kurssi hoida. Mu tänu kuulub kõigile intervjuueeritavatele, kes olid nõus oma kogemust minuga jagama, ning sügav kummardus filmikunstile, mis inspireerib ja kõnetab!

1. FILMIKUNST JA FILMITOOTMINE

Eesti filmikunsti valdkonnal on Eesti Vabariigi iseseisvuse taastamise järel läinud aina paremini. Ajad, kus 1990ndatel ei valminud mõnel aastal ühtegi uut täispikka Eesti mängufilmi, on kaugel minevik (Viilup, 2025). Eesti filmikunst on mitmekülgne ja elujõuline kunstivaldkond, mis elab, hingab ja areneb. Vaadates Eesti Filmi Instituudi (edaspidi EFI) välja antavat statistikat, jõudis 2023. aastal Eestis kinodesse 31 uut Eesti filmi ja 2024. aastal 29 (Eesti Filmi Instituut, 2023, 2024). Käesolev peatükk loob teoreetilise aluse magistritööle. Peatüki eesmärk on selgitada, kuidas filmikunst ja filmitootmine toimivad korraga nii loomingulise, majandusliku kui ka institutsionaalse nähtusena. Peatükk algab kultuurikorralduse ja kultuuritööstuse käsitlustega, mis aitab mõista filmi kui sümbolse väärtuse ja majandusliku tootmise ristumiskohta. Seejärel vaatlen filmitootmist üldisemas rahvusvahelises kontekstis, et piiritleda, mida selles töös filmitootmise all mõistetakse ning millised on ülemaailmsed arengud. Rahvusvahelise vaate järel käsitlen Euroopa audiovisuaalvaldkonda, sest Eesti filmikunst toimib Euroopa kultuuripoliitilises ruumis. Peatüki lõpus keskendun Eesti filmikunstile, filmiharidusele ja filmitootmise arengule.

1.1 Kultuurikorraldus ja kultuuritööstus

Magistritöö on ka kultuuriuuring, mis annab ülevaate valdkonnast ning proovib filmivaldkonna analüüsi abil tuua välja soovitusi tulevikuks. David Hesmondhalgh kirjeldab raamatus „Kultuuritööstus“ kogu tööstuse teket ja erinevaid poliitilisi suundi ning teeb ajaloolise ülevaate kultuuritööstuse kujunemisest. Autor sõnab, et juhtimis- ja poliituuringute kõrval mängivad aina enam tähtsat rolli ka kultuuriuuringud. Selline uurimisvorm annab olulise lisanduse poliitökonoomia vallas. Selle kõrval tuleb mainida ka laiemat kultuuri, sh filmivaldkonna uurimise olulisust, sest see avardab meie arusaama sümboliloomest (Hesmondhalgh, 2020).

Minnes täpsemaks, pakun lisaks kultuuriuuringutele välja ka tootmisuuringud. Hesmondhalgh kasutab seda väljendit meediatööstuse kontekstis, kuid laiendaksin seda filmivaldkonda. Nendes uuringutes võiksid kesksel kohal olla valdkonnaekspertide isiklikud

kogemused ja nende analüüsimine. Tuginedes nendele, on võimalik arendada edasi erinevaid teoreetilisi arutelusid. Viimaks märgib Hesmondhalgh, et kultuurivaldkonda ei saa uurida ainult mikro- või makrotasandil, seda tuleb teha alati koos (Hesmondhalgh, 2020). Siinkohal olen autoriga igati nõus, sest oluline on valdkonnas olevate inimeste kaudu kutsuda esile muutust poliitikakujundamises. Samuti töötab see vastupidi.

Selle töö teoreetiline lähtekoht eeldab, et filmi ei saa käsitleda ainult üksikteoste, autorite või kultuurilise sisu kogumina, vaid seda tuleb vaadata kui institutsionaalselt ja majanduslikult korraldatud tootmist ning ringlust. Seda rõhutab kultuuritööstuste käsitlemise tuum: Hesmondhalghi (2020, 16) järgi tegelevad need tööstused eelkõige tekstide, sealhulgas audiovisuaalsete tekstide tööstusliku tootmise ja ringlusega. Filmi puhul tähendab see, et tähelepanu ei saa piirduda ainult valmis teosega, vaid vaadata tuleb ka seda, milliste rahastus-, tootmis-, levitamise- ja institutsionaalsete tingimuste kaudu film võimalikuks saab.

Kultuurikorraldus on selles raamistikus praktiline ja institutsionaalne tegevus, mis vahendab loomeprotsessi, ressursside ja reeglistiku vahelist suhet. Adorno (2001, 108) sõnastab selle pingevälja provokatiivselt: kes räägib kultuurist, räägib paratamatult ka administratsioonist; administratiivne vaade tähendab kokkupanekut, jaotamist, hindamist ja organiseerimist. Filmi puhul on see mõte eriti viljakas, sest loome- ja tootmisprotsessi terviklikkus sõltub sellest, kuidas arendus, tootmine, levitamine ja pärand saavad korralduslike otsuste kaudu üheks seotud protsessiks.

Oluline ajalooline eristus puudutab mõisteid „kultuuritööstus“ ja „kultuuritööstused“. Adorno ja Horkheimeri (1944/2002) kriitiline käsitlus oli suunatud kultuuri kaubastumise vastu ning rõhutas, et massidele kohandatud tooteid valmistatakse „rohkem või vähem plaani järgi“. Hilisem mitmusevorm nihutab analüüsi üksnes kriitikalt ka institutsioonide, tööjaotuse ja poliitikamehhanismide kirjeldamisele (Garnham, 1987, 25–26). See võimaldab küsida, kuidas tootmise ja ringluse struktuure saab teadlikult kujundada. Selle uurimise seisukohalt aitab mõiste avamine teha nähtavaks kaks tasandit: esiteks võimaldab kultuuritööstuste raamistik näha filmi loome- ja tootmisprotsessi tervikuna, mis hõlmab ka ringluse ja institutsioonide tingimusi; teiseks toob kultuurikorralduse fookus esile, milliste mehhanismide kaudu saab seda terviklikkust tugevdada.

Kultuuritööstuste käsitlemise üheks erimeelsuseks võib pakkuda erinevat arusaama kriitilise kultuuritööstuse mõiste ja hilisema loovtööstuse või loovettevõtluse diskursuse vahel. Loovettevõtluse diskursus on seevastu muutunud kultuuripoliitikas oluliseks, kuna annab

kultuurile tugeva majandusliku õigustuse, sidudes selle investeeringute, kasvu ja töökohtade loomisega.

Shorthose (2004, 2–3) nimetab seda ühemõõtmeliseks käsitluseks, kus kultuurielu mõõdetakse eeskätt turumehhanismide vaatepunktist. Lee (2017, 1079–1083) rõhutab, et loovtööstuste diskursuse varjukülge on kaldumus käsitleda loovust kapitalina ning jätta tagaplaanile jõukuse ümberjaotuse, sotsiaalkindlustuse ja töötingimuste küsimused. Selle uurimuse vaates aitab see sõnastada keskse valiku: kas filmi toetamisel hinnatakse edu peamiselt turu- ja konkurentsimehhanismidega või kujundatakse poliitika kogum nii, et majanduslikud eesmärgid on seotud ka kultuurilise mitmekesisuse, töötingimuste ja avaliku väärtusega.

Hammett-Jamart (2015, 15–26, 185–186) rõhutab, et valitsuse ülevaated ja agregeeritud andmed ei pruugi olla piisavad, et mõista lõhet poliitika eesmärkide ja tegelike tulemuste vahel. Poliitika võib rakenduda läbipaistmatult ja ebajärjekindlalt; kriteeriumid võivad olla välditavad või ümbermängitavad ning bürokraatlikud nõuded võivad käegakatsutavalt ümber kujundada filmi sisu ja loomeprotsessi. Selle uurimuse seisukohalt tähendab see, et filmi loome- ja tootmisprotsessi terviklikkuse diagnoos peab hõlmama nii mikropraktikaid ehk seda, kuidas tootjad tegelikult otsustavad, kui ka makroinstrumente ehk seda, kuidas toetusmehhanismid selle otsustamise raami seavad.

Filmitootmine on töömahukas ja projektipõhine ning loometöö ei pruugi mahtuda konventsionaalsetesse töösuhetesse. Lee (2017, 1081) sõnastab selle selgelt: loovus on tööjõust lahutamatu ning seda toetavad ühiskonnad, mis pakuvad piisavat töökindlust, elukvaliteeti ja kollektiivset sotsiaalhoolekannet. Seega ei ole loometöö küsimus ainult individuaalses andekuses või loomingulises vabaduses, vaid ka selles, millised materiaalsed tingimused võimaldavad loomeinimestel oma tööd jätkusuutlikult teha.

Hesmondhalgh (2015, 184–190) seob selle probleemivälja kultuuritöö pöördega (ingl *turn to cultural labour*) ja moraalmajanduse (ingl *moral economy*) aruteluga. Tema käsitlus aitab normatiivseid küsimusi selgemalt esile tuua ning loob eetilise aluse kultuuritootmise analüüsimiseks. Selle uurimuse seisukohalt tähendab see, et poliitilised mehhanismid, mis tugevdavad filmi loome- ja tootmisprotsessi terviklikkust, peavad olema osaliselt suunatud ka töötingimustele ja loometöö jätkusuutlikkusele, mitte üksnes projektide arvule või valminud filmide mahule.

Majandusliku õigustuse saab siduda ka avaliku väärtuse ja heaolu argumendiga. Loom- ja kultuuritööstusi nähakse turgude poolt sageli majanduskasvu mootorina, samas kui valitsused käsitlevad neid arengu katalüsaatoritena (Valiati, 2024, 2). Filmi puhul tähendab see, et loome- ja tootmisprotsessi terviklikkuse tugevdamine saab toetuda korraga kahele loogikale: kulutõve majandusloogikale, mis selgitab, miks turg üksi ei kata tootmise tegelikke kulusid, ning heaolu ja avaliku väärtuse loogikale, mis põhjendab, miks filmil on ühiskondlik mõõde. Väikeriigi kontekstis lisandub sellele ka kultuuridiplomaatia ja julgeoleku mõõde, kuna audiovisuaalne nähtavus aitab kujundada riigi rahvusvahelist kuvandit ning toetada kultuurilist järjepidevust.

Filmi kultuuritööstuse ja loovmajanduse ristumiskohas muutuvad keskseks väärtusahela ja tootmise ökosüsteemi mõisted. Scott (2001, 11, 16–17) seob pilditootmise tööstuste struktuurid modulariseeritud võrgustikuliste tootmisskeemide ja geograafilise koondumise kalduvusega. See tähendab, et film ei valmi ühe organisatsiooni sees lineaarselt, vaid sõltub spetsialiseeritud ja omavahel seotud kompetentsidest, mille hulka kuuluvad arendus, tootmine, järeltootmine ja levitamine. Selle uurimuse vaates aitab väärtusahela raamistik muuta terviklikkuse analüütiliselt kasutatavaks mõisteks: terviklikkus tähendab, et arenduse, tootmise ja leviku vahel ei teki struktuurseid katkestusi ning poliitikamehhanismid on kujundatud nii, et need hoiavad väärtusahela lülid omavahel seotuna.

Euroopa mudelis tähendab filmi rahastamine sageli riigi aktiivset sekkumist. Orankiewicz (2022, 90–91, 95) defineerib avaliku toetuse kui avaliku võimu rahalise sekkumise turusektori toimimisse ning eristab otsest ja kaudset toetust. Otsene toetus hõlmab avalikke subsideidume, investeeringuid ja sooduslaene, kaudne toetus aga maksukrediite, -soodustusi, tagasimakseid ja muid stiimuleid, mis vähendavad äritegevuse kulu. Ka riiklike subsideidumide korral peab produtsent sageli koguma puuduva osa mitteavalikest allikatest, mistõttu Euroopa filmipoliitika toimib pigem mitmeinstrumendilise rahastusmodelina kui ühe toetusmeetmena (Orankiewicz, 2022, 95–101).

Kokkuvõttes koondab see peatükk kolm teoreetilist liini. Esiteks pakub kultuuritööstuste raamistik, mille olulised autorid on näiteks Garnham ja Hesmondhalgh, keele, millega mõtestada filmi kui sümboolsete kaupade tootmise ja ringluse süsteemi. Sellisel süsteemil on nii majanduslik kui ka avaliku sfääri kujundamise roll. Teiseks näitab loovtööstuste diskursuse kriitiline käsitlus, mida esindavad näiteks Lee ja Shorthose, miks pelgalt majandusmõõdikutele toetuv raamistik võib kitsendada poliitilisi ja kultuurilisi eesmärke

ning jätta töötingimused tagaplaanile. Kolmandaks aitab tootmisuuringute ja poliitika elluviimise kirjandus, sealhulgas Hesmondhalghi käsitus, siduda mikro- ja makrotasandi: kuidas toetuse kriteeriumid, läbipaistvus ja rakendamispraktikad võivad kujundada loome- ja tootmisprotsessi.

1.2 Filmitootmine maailmas

Filmitootmine on võrdlemisi lai mõiste ning selle uurimistöö puhul on oluline mõista, et räägin tootmisest kui kunstilisest protsessist, mille juhid on režissöör ja produtsent. See on osa tervikliku filmi valmimisest.

Filmitootmist võib laiemas tähenduses käsitleda kui kompleksset loome- ja organisatsioonilist protsessi, mille eesmärk on audiovisuaalse teose loomine alates idee arendamisest kuni valmis filmi levitamiseni. See hõlmab nii loomingulisi otsuseid kui ka praktilisi tootmisprotsesse, mis ühendavad erinevate erialade spetsialistide töö ühtseks tervikuks. Filmitootmine ei ole seega pelgalt tehniline protsess, vaid loominguline koostöövorm, kus stsenaarium, visuaalne keel, näitlejatöö, tehnoloogia ning tootmisstruktuurid mõjutavad ühiselt filmi lõpptulemust. Sellest tulenevalt võib filmitootmist käsitleda ka kui süsteemi, kus loominguline visioon ja praktilised tootmismehhanismid toimivad paralleelselt ning kus eri etapid, nagu planeerimine, võtteperiood ja järeltootmine, moodustavad omavahel seotud terviku.

Filmitootmise protsess jaguneb üldiselt kolmeks peamiseks etapiks: eeltootmine (ingl *pre-production*), tootmine ehk võtteperiood (ingl *production*) ning järeltootmine (ingl *post-production*). Eeltootmise etapis arendatakse välja filmi loominguline ja tehniline kontseptsioon, koostatakse stsenaarium, planeeritakse võtted ning määratletakse filmis kasutatavad elemendid, nagu stseenid, kaadrid, tegelased ja dialoog. Võtteperioodil viiakse need plaanid ellu ning filmitakse vajalik materjal, järgides sageli kindlaid filmikeele ja kaameratöö konventsioone. Järeltootmises toimub filmitud materjali organiseerimine, monteerimine ning audiovisuaalse terviku loomine, mille käigus ühendatakse tehniline materjal ja narratiivne tähendus ühtseks filmi tervikuks (Chakravarthy *et al.*, 2009).

Nagu väidavad Cleve (2013) ja Giroux (2002), on filmitootmise alustamiseks lisaks idee olemasolule oluline konkreetne rahastuse olemasolu. Cleve (2013, 24) rõhutab, et raha

kasvatamine on filmi arendamise protsessi loomulik osa, kus algab filmi nn pakendamine. Filmi eri osad, nagu näitlejad, meeskond ja produktsioonifirmad, saavad kokku ja luuakse filmi terviklik pakett, mida saab filmi rahastajatele esitleda, ning algab filmi finantseerimine.

Filmitootmine on 21. sajandil läbinud fundamentaalse muutuse, liikudes analoogtehnoloogial ja territoriaalsetel turgudel põhinevalt mudelilt digitaalsele ja platvormipõhisele süsteemile. See üleminek ei ole olnud pelgalt tehnoloogiline, vaid on tugevalt mõjutanud tootmise rahastamist, filmide esteetikat ja tööprotsesse nii suurtes Hollywoodi stuudiotest kui ka Euroopa väikeriikides.

Euroopa filmitootmise maastikku kujundab üha enam Euroopa Liidu audiovisuaalmeedia teenuste direktiivi (lühidalt AVMSD) 2018. aasta revisjon. Direktiivi uuendamist ajendas kiiresti muutuv meediaturg, kus traditsiooniliste ringhäälinguorganisatsioonide kõrvale on kerkinud globaalsed tellitavad videoteenused (lühidalt VOD) ja videote jagamise platvormid (lühidalt SVOD), mis on muutnud senised lineaarsed ärimudelid ebapiisavaks (Raats *et al.*, 2023).

Euroopa väiketurud, nagu Eesti, Tšehhi ja Belgia, toimivad tootmisloogika alusel, mis erineb oluliselt sellistest suurtest turgudest nagu Prantsusmaa või Ühendkuningriik. Väiketurgudele on iseloomulikud piiratud kodumaine auditoorium, ressursside nappus ja sõltuvus avalikust rahastusest, mis muudab nad eriti haavatavaks globaalsete trendide puhul (Raats & Donders, 2020).

Kesk- ja Ida-Euroopa riikides on täheldatud spetsiifilist tootmiskultuuri, mida Szczepanik (2020, 165–166) kirjeldab kui tootmisele orienteeritust (ingl *production-oriented*). Erinevalt lääne mudelist, kus arendusfaasis pannakse suurt rõhku rahvusvahelisele turunduspotentsiaalile ja leviplaanidele, keskenduvad nende produtsendid sageli projektide kiirele tootmisele suunamisele. See tuleneb struktuursetest vajadustest tagada ettevõtte rahavoog ja katta üldkulud, kuna riiklikud toetusskeemid on ajalooliselt soosinud tootmist levitamise ees (Szczepanik, 2020, 165–166). Selline süsteem tekitab olukorra, kus filme toodetakse pigem toetuste saamiseks kui publikule näitamiseks, jättes rahvusvahelise levi planeerimise tagaplaanile.

Tšehhi näitel on välja toodud, et riiklik filmitootmise toetussüsteem on pideva poliitilise debati objekt, kus põrkuvad neoliberaalne vaade – film kui kaup – ja kultuuriline vaade – film kui rahvuslik identiteet (Bilik, 2020, 291–302). Ebastabiilsus sunnib tootjaid otsima

kindlustunnet riiklikest stiimulitest, nagu tagasimaksesüsteem, mis on loodud välismaiste suurtootmiste ligimeelitamiseks, kuid mis on muutunud elutähtsaks ka kohaliku tööstuse ellujäämiseks (Bilik, 2020, 291–302). Sama küsimus tuleb esitada ka selle magistritöö puhul: kas Eesti tagasimaksesüsteemi abil oleks võimalik Eesti filmikunsti arendada ja lisaks teenuse pakkumisele suunata sealne raha ka kodumaise filmikunsti loomisesse?

Suured voogedastusplatvormid, nagu Netflix, investeerivad kohalikku filmitootmisesse ebaühtlaselt, eelistades suuremaid turge, samas kui väiksematest riikidest ostetakse sisu odavate pakettidena ilma märkimisväärse turundustoeta. Näiteks Poolas, mis on piirkonna suurim turg, on täheldatud tugevat eraldatust traditsioonilise kinolevi ja VOD-sektori vahel, kusjuures viimane koondub üha enam suurte meediakonglomeraatide ja telekanalite ümber (Adamczak, 2020, 148–150). See tähendab, et väiketurgude tootjad ei saa loota suurte platvormide toetusele, vaid peavad ennekõike konkureerima lähiümbruse maade koostööprojektidega või leppima kodumaise filmi piiratud rahastusega.

Digitaaltehnoloogia on fundamentaalselt muutnud filmitootmise ontoloogiat ja tööprotsesse. Thomas Elsaesser (2013, 13) argumenteerib, et digitaalses kinos on raskuskese nihkunud tootmiselt (reaalsuse jäädvustamine) järeldootmisele. See tähendab, et reaalsust ei püüta enam lihtsalt talletada, vaid seda kaevandatakse (ingl *mining*) kui toormaterjali või andmestikku, mida hiljem arvutis töödeldakse, manipuleeritakse ja kombineeritakse. Sellise digitaalse surve mõjutusi tunneb tööstus tehisintellekti kiire arengu ajal.

Filmitööstuses ja laiemalt ekraanimeedias on tehisintellekt (AI) üha enam muutmas traditsioonilisi lineaarseid töövooge, pakkudes uusi loominguulisi võimalusi ja soodustades iteratiivset loomeprotsessi. Leininger jt (2025, 61) kirjutavad, et AI abil genereeritud 3D-keskkondi rakendatakse edukalt virtuaalproduktiooni varajastes faasides, aidates loojaid alates kiirest kontseptsioonide arendamisest kuni detailse eelvisualiseerimiseni. Seda suundumust toetavad ka Huang jt (2025, 1987), kes toovad esile, et generatiivne AI kujundab ümber tavapäraseid loomeprotsesse, automatiseerides rutiinseid ülesandeid (näiteks animatsioonis) ja võimaldades loojatel keskenduda rohkem loo ja karakterite arendamisele. Mõlemad uuringud rõhutavad, et uued tehnoloogiad alandavad tehnilisi barjääre ning vähendavad vajadust spetsiifiliste visuaalefektide (lühidalt VFX) ja suurte eelarvete järele, muutes seeläbi kõrgetasemelise produktiooni kättesaadavamaks ka väiksematele ja sõltumatutele meeskondadele (Huang *et al.*, 2025, 1988; Leininger *et al.*, 2025, 61). Samas hoiatavad Huang jt (2025, 1988–1990), et töövoogude teisenemisega kaasnevad uued

nõudmised töötajate oskustele ning eetilised väljakutsed, nagu autoriõiguste hägustumine ja võimalik töökohtade vähenemine. See viitab vajadusele tasakaalustada tehnoloogilised edusammud kultuuriliste ja eetiliste väärtustega. Kas me riigina oleme valmis seda muutust näiteks eest vedama? Eestis on AI muutustest räägitud, kuid milline on selle tegelik mõju filmitööstusele, ei ole veel selge.

Lisaks tehisarule on üks olulisemaid muutusi tootmisprotsessis digitaalse vahendaja ja värvimääramise (ingl *color grading*) rolli plahvatuslik kasv. Kui analoogajastul loodi filmi visuaalne ilme ja atmosfäär suures osas võtteplatsil valgustuse abil, siis digitaaltehnoloogia võimaldab valgustust, värve ja isegi ruumilisi suhteid oluliselt muuta järeltootmises (Geuens, 2013, 47). Kontroll pildi lõpliku väljanägemise üle on liikunud võtteplatsilt montaažiruumi. Geuens (2013, 53) väidab, et erinev tehnoloogia võimaldab luua visuaalselt poleeritud ja esteetiliselt täiuslikke pilte, kuid see võib kaasa tuua ka visuaalse homogeensuse, kus kõik filmid hakkavad visuaalselt sarnanema. Lisaks on arvutigraafika muutnud eriefektid mitte ainult ulmefilmide pärusmaaks, vaid tavaliseks vahendiks ka realistlikes žanrites, kus nähtamatud efektid, näiteks taustade asendamine ja ilmastiku muutmine, on saanud tootmisprotsessi loomulikuks osaks (Elsaesser, 2013).

Globaalsel tasandil, eriti Hollywoodis ja Hiinas, liigub filmitootmine üha enam intellektuaalomandipõhise mudeli suunas. See tähendab üleminekut üksikutelt filmidelt frantsiisidele ja universumitele, kus üks lugu laieneb üle mitme platvormi – film, videomäng, teemapark, kirjandus. Hollywoodis on frantsiisimine muutunud domineerivaks tootmisloogikaks, kus filmid ei ole enam iseseisvad kaubad, vaid brändiplatvormid, mida laiendatakse eri tööstusvaldkondadesse (Buhler, 2016; Donoghue, 2025). Transmeedialise jutustamise (ingl *transmedia storytelling*) praktikad on põhjalikult muutnud Hollywoodi meelelahutust, rõhutades maailmade loomist ja lugude laiendamist filmides, videomängudes, teemaparkides ning kirjanduses (Jenkins, 2018; Owczarski, 2015). Frantsiisid moodustasid 2025. aastal esimest korda alates 2021. aastast enam kui poole suurte stuudiole laialevituse kavades (Eriksen, 2025). Hiinas on filmitööstuse uueks normiks kujunenud IP-filmid, kus sisu luuakse, levitatakse ja tarbitakse transmeedialiselt digitaalsete platvormide vahendusel (D. Li, 2021; J. Li, 2020). Harry Potteri frantsiisi näitel on uurijad rõhutanud pikaajalise narratiiviinvesteeringu, süstemaatilise maailmaehituse ja platvormiülese laiendamise tähtsust Hiina IP-tööstuse jaoks (Cheng *et al.*, 2025). Samas on küsitud, kas frantsiisipõhine mudel kui domineeriv kultuuritootmise viis võib jõuda oma

piirideni, kuna Z-generatsioon ei pruugi jätkata 2000.–2010. aastate pidevat IP-tarbimismustrit (Holmes, 2025).

Hiina filmitööstuse analüüs näitab, kuidas internetikirjandusest ja veebimängudest on saanud filmitootmise alustalad (D. Li, 2021). Populaarsete veebiromaanide kohandamine filmideks vähendab investeerimisriske, kuna lool on juba olemasolev ja lojaalne fännibaas. See Hollywoodi mudeli omaksvõtt Hiinas on kaasa toonud ka selle, et domineerivad suuremad tootmisettevõtted, kes kontrollivad kogu väärtusahelat alates IP loomisest kuni levitamiseni (D. Li, 2021; Yan, 2021). Samal ajal näitavad Põhja-Ameerika turu trendid, et kuigi kinolevi püsib filmide jaoks olulise tugisambana, on digitaalne kodune meelelahutus ja voogedastus muutunud peamiseks tuluallikaks. See sunnib suurstuudioid kohandama oma tootmisstrateegiaid ja konsolideerima, et konkureerida tehnoloogiahiidudega, nagu Netflix ja Amazon (Chen, 2020).

Nüüdisaegne filmitootmine on pingeväli, kus kohtuvad riiklikud kultuuripoliitilised eesmärgid, kultuuriline mitmekesisus, väiketurgude kaitse ja globaalse turu väljakutsed. Euroopa Liidu poliitika püüab AVMSD direktiivi ja investeerimiskohustustega tagada kohaliku tootmise elujõulisuse digitaalsete hiiglaste ajastul (Raats *et al.*, 2023). Samal ajal on tehnoloogia areng muutnud tootmise enda olemust, kus piirid võtteplatsil toimuva ja arvutis loodava vahel on hägustunud. Tootmisprotsess on muutunud andmepõhiseks, kus reaalsus on vaid üks sisenditest, mida järeltootmises lõplikuks teoseks vormitakse (Elsaesser, 2013). Väiketurud peavad selles keskkonnas leidma tasakaalu rahvusvahelistumise surve ja kohaliku kultuurilise identiteedi säilitamise vahel.

Filmitööstus on oluline osa loovmajandusest, mille mõju ulatub nii majanduslikku kui ka kultuurilisse sfääri. Uurimistöö raames on oluline käsitleda ka filmitootmist kui majandusharu, mida see kahtlemata on. Mitkus ja Nedzinskaitè-Mitkè (2015, 66) märgivad, et filmitööstust käsitletakse loovmajanduse osana, kuna lisaks kultuurilise väärtuse loomisele genereerib see ka majanduslikku kapitali ning mõjutab mitmeid teisi majandussektoreid, näiteks turismi, reklaami ja audiovisuaalseid teenuseid. Autorite hinnangul toimib filmitootmine kompleksse väärtusahelana, mis hõlmab mitmeid etappe alates arendusest ja eelproduktisioonist kuni tootmise, järelproduktisiooni ja levini.

Mitkus ja Nedzinskaitè-Mitkè (2015, 66) rõhutavad, et globaliseerumine on muutnud filmitootmise olemust ning viinud selle üha rahvusvahelisemasse konteksti. Autorite sõnul toimub tänapäeval filmide tootmine sageli mitmes riigis ning levitamine on suunatud

rahvusvahelisele publikule, mis muudab filmitootmise korraga nii kultuuriliseks kui ka majanduslikuks tegevuseks. Samuti osutavad nad, et filmil on lisaks majanduslikule mõjule oluline roll kultuurilise ja sümbolse kapitali loomisel, aidates kujundada rahvuslikku identiteeti ning vahendada ühiskondlikke väärtusi (Mitkus & Nedzinskaitė-Mitkė, 2015, 66–67).

Filmitootmise majanduslikku raamistikku käsitledes rõhutavad Singh ja Asthana (2025) filmitööstuse finantsilise jätkusuutlikkuse tähtsust. Autorite sõnul tähendab jätkusuutlikkus võimet säilitada majanduslik stabiilsus kiiresti muutuvas turukeskkonnas, kus tehnoloogilised arengud ja tarbijate käitumise muutused mõjutavad nii tootmist kui ka levimudeleid.

Filmitootmine nõuab märkimisväärsed investeeringuid arendus-, tootmis- ja turundusetappides, mistõttu on oluline tasakaal loominguliste eesmärkide ja majandusliku elujõulisuse vahel. Samuti osutavad nad, et traditsioonilised tulukanalid, nagu kinolevi ja televisioon, on viimastel aastatel täienenud digitaalsete leviplatvormide ja voogedastusteenustega, mis on muutnud filmide levitamise ning rahastusmodelite loogikat. Selline muutus on suurendanud vajadust mitmekesiste rahastusallikate (sealhulgas rahvusvahelised kaastootmised ja alternatiivsed) järele (Singh & Asthana, 2025).

Rahvusvaheline koostöö on eriti oluline väiksemate filmiturgude puhul. Dabrovolskas ja Cane (2024, 22–23) märgivad, et väikeriikide filmitööstused seisavad sageli silmitsi piiratud koduturu ja väiksemate tootmiseelarvetega, mistõttu on kaastootmine muutunud üheks peamiseks strateegiaks filmiprojektide realiseerimisel. Autorite hinnangul võimaldab rahvusvaheline kaastootmine jagada tootmiskulusid, suurendada filmide rahvusvahelist levipotentsiaali ning luua tugevamaid professionaalseid koostöövõrgustikke.

Dabrovolskas ja Cane (2024, 24–25) rõhutavad, et Balti riikide filmitööstustes on kaastootmiste arv viimastel aastatel kasvanud ning sellised projektid on hakanud jõudma ka kohalike kinoturgude populaarsemate filmide hulka. Autorite sõnul võimaldavad rahvusvahelised projektid lisaks suurematele eelarvetele ka tehnoloogilist ja professionaalset arengut, kuna rahvusvaheline koostöö toob kaasa uute tootmispraktikate ja teadmiste leviku.

Filmitööstuse areng sõltub suurel määral ka riiklikest poliitikameetmetest. Mitkus ja Nedzinskaitė-Mitkė (2015, 66–67) märgivad, et paljud riigid toetavad filmitootmist maksusoodustuste ja riiklike toetuste kaudu, kuna filmide tootmine võib tuua

märkimisväärsed majanduslikku kasu eri sektoritele alates majutus- ja transporditeenustest kuni tehniliste teenuste ja loometööstusteni. Sarnast seisukohta toetavad ka Singh ja Asthana (2025), kes rõhutavad, et riiklikud toetusmehhanismid ja maksusoodustused aitavad vähendada filmitootmisega seotud finantsriske ning toetada filmitööstuse pikaajalist jätkusuutlikkust.

Kokkuvõttes võib filmitootmist käsitleda mitmetahulise protsessina, milles põimuvad loovus, majanduslikud kaalutlused ja poliitilised raamistikud. Nii Mitkus ja Nedzinskaitė-Mitkė (2015, 68) kui ka Singh ja Asthana (2025) rõhutavad, et filmitööstuse edukus sõltub võimest ühendada kunstilised eesmärgid majandusliku jätkusuutlikkusega. Samal ajal osutavad Dabrovolskas ja Cane (2024, 25), et rahvusvaheline koostöö ja kaastootmine on väiksemate filmiturgude jaoks oluline strateegia, mis aitab suurendada nii filmide tootmisvõimekust kui ka rahvusvahelist nähtavust.

1.2.1 Audiovisuaalvaldkond Euroopas

Nagu varem selgitatud, on audiovisuaalsektori ja kitsamalt filmikunsti toimimine oma olemuselt kahene: see on samal ajal nii sügava kultuurilise väärtusega loomeprotsess kui ka kapitalimahukas tööstusharu. See duaalsus asetab filmivaldkonna kultuuripoliitika keskmesse, kus riiklikud otsused ja rahastusmehhanismid dikteerivad otseselt seda, millistes tingimustes filmitegijad oma visioone ellu viivad.

Euroopa filmide ja audiovisuaalteoste tootmine tugineb valdavalt avaliku sektori toetustele ehk nn pehmele rahale (ingl *soft money*). Talavera Milla, Fontaine ja Kanzler (2016) toovad oma uuringus välja, et avaliku sektori tugi toetub peamiselt kolmele sambale: otsesed riiklikud avaliku sektori fondid, fiskaalsed stiimulid, näiteks maksusoodustused ja tagasimaksefondid (ingl *cash rebate*), ning ringhäälinguorganisatsioonide kohustus investeerida audiovisuaalsesse sisusse. Teoreetilisest vaatepunktist on traditsioonilistel avaliku sektori fondidel olnud alati tugev kultuuriline komponent, mis nõuab taotlejalt spetsiifiliste kultuuriliste kriteeriumite täitmist. Seevastu fiskaalsed stiimulid on majanduskesksemad ja automaatsemad, keskendudes investeeringute ja kulutuste riiki toomisele.

Viimastel kümnenditel on Euroopa kultuuripoliitikas toimunud märgatav nihe, valitsused käsitlevad fiskaalseid stiimuleid üha enam mitte kuluna, vaid riikliku investeeringuna, mille eesmärk on kasvatada kohalikku majandust, luua töökohti ja meelitada ligi rahvusvahelisi suurprojekte. See on loonud olukorra, kus klassikaline kultuuripoliitika peab kohanema globaalse filmitööstuse majandusloogikaga. Seda nihet kinnitab ka värskeim statistika. Euroopa Audiovisuaalse Vaatluskeskuse (ingl *European Audiovisual Observatory*) [EAO] (2025, 18) andmetel oli 2021. aastal välja tulnud Euroopa mängufilmide suurim rahastusallikas endiselt otsene riiklik toetus, mis moodustas 26% kogufinantseeringust. Samas on esmakordselt tõusnud teisele kohale just tootmisstiimulid (fiskaalsed meetmed), kattes 21% eelarvest ning edestades sellega produtsentide endi investeeringuid (18%), ringhäälingute panust (17%) ja eelmüüke (13%). Eesti-suguste väikeriikide jaoks joonistub siit aga välja kriitiline sõltuvus. Euroopa Audiovisuaalse Vaatluskeskuse uuring (EAO 2025) näitab drastilist struktuurset erinevust turgude suuruses – kui suurtes Euroopa riikides katab otsene avaliku sektori toetus filmide eelarvest vaid 18%, siis väikestel turgudel moodustab see lausa 63% kogu finantseeringust. See tähendab, et Eesti filmitootmine sõltub eluliselt otsetoetustest, muutes iga kultuuripoliitilise otsuse, mis puudutab näiteks Eesti Filmi Instituudi või Kultuurkapitali eelarvet, valdkonna jätkusuutlikkuse seisukohalt määravaks.

Filmitootmise kompleksust süvendab ka traditsioonilise audiovisuaalturu killustumine. Ajalooliselt on Euroopa filmikunsti üheks tugisambaks olnud ringhäälingute (televisioonide) kohustuslikud investeeringud ja fondidesse makstavad lõivud. Kuid traditsioonilise televisiooni vaatamisaja ja reklaamitulude langus on seadnud ringhäälingute suutlikkuse filmitootmisse panustada tugeva surve alla.

Selle tühimiku on osaliselt täitnud globaalsed voogedastusplatvormid. Euroopa Audiovisuaalse Vaatluskeskuse raportist (EAO 2025, 17–19) selgub, et globaalsed striiminguhiiglasel investeerisid 2023. aastal Euroopa originaalsisusse rekordilised 22 miljardit eurot. Samas rõhutab raport, et see hiiglaslik ressurss on äärmiselt tsentraliseeritud: ringhäälingute ja striimerite investeeringutest suundus ligi pool Suurbritanniasse (29%) ja Saksamaale (20%). Vaadates vaid globaalsete voogedastusplatvormide kulutusi, on tsentraliseeritus veelgi teravam – Suurbritannia haarab 35% ja Hispaania 18% kogu Euroopasse suunatud rahastusest. Eestile ja teistele väikeriikidele tähendab see, et uued globaalsed ärimudelid ei lahenda kohaliku filmikunsti kroonilist alarahastust ning surve kodumaistele toetusmehhanismidele pigem kasvab.

Kanzler (2024, 25) analüüsis oma uuringus Euroopa filmiagentuuride tegevuskulusid aastatel 2018–2022 ning leidis, et riiklikest otsetoetustest suunatakse teoste loomisesse keskmiselt 62%. Regionaalsete fondide puhul on see näitaja veelgi kõrgem, ulatudes 82%-ni. Kuid kõige kriitilisem on nende kulutuste sisemine proportsioon: rahvuslikud fondid suunasid 58% oma toetustest otse tootmisesse (sh järeltootmisesse), jättes stsenaariumi ja projekti arenduseks vaid tagasihoidlikud 4%. Lisaks selgub Kanzleri (2024, 28) uuringust, et enamik otsetoetustest (rahvuslike fondide puhul 65%, regionaalsete puhul lausa 95%) jagatakse laiali selektiivse rahastuse vormis ehk subjektiivsete ekspertkomisjonide hinnangute kaudu.

See statistika aitab mõtestada ka filmide tootmisreaalsust: kui arendusfaas, mis on iga eduka ja loominguliselt tervikliku filmi vundament, on niivõrd marginaalselt rahastatud, kandub surve sageli üle füüsilise tootmise faasi ehk võtteperioodi. Tootmine on aga filmi loomise kõige kallim ja intensiivsem etapp. Arenduse krooniline alarahastus sunnib tegijaid minema võttesse poolikute lahendustega, mis omakorda võimendab aja- ja ressursisurvet ning kurnab meeskondi. Lisades siia teadmise, et 2023. aastal tõusid keskmised filmieelarved märkimisväärselt näiteks Prantsusmaal keskmiselt 4,8 miljonini ja Belgias 3,4 miljoni euroni (EAO 2025, 17), samas kui rahastuse saamine on endiselt killustatud, on selge, miks filmitegijate projektipõhine ebakindlus süveneb.

Kokkuvõtvalt näitavad Euroopa filmipoliitika ja rahastuse teooria ning statistika, et kuigi fiskaalsete stiimulite maht ja välismaised investeeringud on Euroopas tervikuna kasvanud, jäävad Eesti-sugused väiketurud endiselt sõltuma riiklikust otsetoetusest. Paraku on need toetussüsteemid disainitud viisil, mis eelistab kvantitatiivset füüsilist tootmist pikaajalisele ja sisulisele loomeprotsessi arendamisele. Seetõttu on vajalik uurida, kuidas saaks kultuuri- ja majanduslike mehhanismidega tasakaalustada filmitootmise ja loomeprotsessi kompleksust, tagades nii valdkonna loomingulise elujõulisuse kui ka majandusliku jätkusuutlikkuse.

1.3 Filmikunst ja filmiharidus Eestis

Poliitiliste valikute ja suundade kõrval on magistritöö peamine teemapüstitus film ja filmikunst. Paljudele lugejatele võib tunduda Eesti filmikunsti eksisteerimine ja arenemine

iseenesest mõistetavana, kõik on käinud kinos vaatamas mõnda Eesti või välismaa linateost. Loodetavasti on see paljudele olnud mõjus ja emotsionaalne kogemus. Tänapäeval elame ajal, mil inimesi ümbritsevad pidevalt ekraanid, eri meediumid ja lõputu uudisvoog. Sellise elutempo juures võib ununeda, milline roll kinokunstil meie ühiskonnas on. Selle kõige juures on oluline, et suudaksime eristada eri kunstiliike ja kriitiliselt lugeda ning mõista kunsti laiemat sõnumit. Kultuur on nii Eesti kui ka laiemalt ühiskonna kollektiivse teadvuse hoidja ja säilitaja. Seda enam on oluline uurida filmikunsti käekäiku 21. sajandil ning mõista, mis on hästi ja kus saaksime paremad olla. Ajal, mil tehisaru arendamine ja kasutamine on saanud teadusvaldkonna üheks loomulikuks osaks, muutub aina olulisemaks uue informatsiooni (sh filmi ja meedia) loomine ja selle mõistmine. Lotman ja Tsiyjan (2022) on tõdenud, et kultuuri üldine areng nõuab aina rohkem, et inimeste seas leviks kunstialane kirjaoskus, ja siin on just filmikunstil oluline roll. Film ei räägi sõnadega, vaid loob uue reaalsuse, mis mõjutab isiksust lisaks mõistusele ka tunnete ja tahte kaudu.

Filmikunst on üks paljudest kunstivormidest, kuid filmiteooriates on seda korduvalt käsitletud kui meediumi eripäraga kunstivormi (Gaut, 2010; Seel, 2016), mis ühendab visuaalse, auditiivse ja narratiivse tasandi viisil, mida teised kunstid eraldi ei suuda.

Lihtsustatud kujul ja kino algusajale tuginedes võiks filmiks pidada kõike, mis on loo jutustamine liikuvate piltide demonstreerimise abil (Montagu *et al.*, 1973, 24). Lisaks on filmikunst olemuselt kahe erineva loo jutustamise viiside kombinatsioon. Tuues omavahel kokku kujutava ja sõnalise kunsti, kohtuvad filmis kaks semiootiliselt erinevat süsteemi. Lisaks sellele omandab kõik, mida tunnetame filmis kunstina, omakorda tähenduse ja kannab edasi laiemat informatsiooni. (J. Lotman, 2004). Seda mitmetahulist maailma ei uuri ma selle töö puhul niivõrd loolise arengu aspektist, kui et kuidas suudaks aastate jooksul arenenud filmikunst meid ka tulevikus jätkuvalt kõnetada ja eestikeelne filmikunst säiliks oma lugude originaalsuses ja filmitootmise kvaliteedis.

Filmikunsti uurijad iseloomustavad seda ka kui inimkonda ühendavat kunstiliiki, millel on kultuuride piire ületav oma „keel“. Bordwell (1986, 3) sõnastab, et film on midagi sarnast nagu raamatud või arhitektuur – kunstiobjekt, mis on tehtud inimeselt inimesele. Teisalt, kinosaaolis olles kipume unustama, et see, mis me vaatame, ei ole päriselt eksisteeriv objekt või kujutus, unustame, et filmid on tehislükud. Samas on selles tehislikus maailmas rohkesti kunstilist väljendusvabadust ja võimalus jutustada lugusid, mis mõjutavad vaatajat sisemiselt. Alates filmiajastu algusest on film olnud kultuurideülene nähtus, millel on võime

eri kultuuride vahel tekitada uusi kultuurivooge ja kaasata publikut viisil, mis on mõeldud just nende isiklikule keelele ja kultuurile (Chow, 1998, 174). See on andnud võimaluse filmikunstil levida üle maailma.

Selleks, et filme mõista, tuleks osata filmikeelt ka lugeda. Filmikunsti kirjaoskuse arendamine ja õppimine on oluline osa filmihariduses. Sellele mõeldes võivad inimestele esimesena silmade ette tulla režissöörid, kaamerad, suured valgustid, näitlejad jms. Dyeri (1998) sõnul on filmiharidus täpselt nii lai, kui me seda ise kirjeldame. See diskursus jaguneb filmiteaduseks, tehnikaks, ajakirjanduseks ning kunsti ja filmi eriefektideks. Filmiajaloolane ja kauaaegne õppejõud Jaak Lõhmus tavatses öelda, et maailmas on ainult üks eestikeelne filmikool, Tallinna Ülikooli Balti filmi, meedia ja kunstide instituut (edaspidi BFM). Seal haritakse ja õpetatakse tulevast filmipõlvkonda ja nii ei saa selles magistritöös mööda vaadata filmiharidusest. BFM on kindlasti üks filmikunsti tulevast põlvkonda kujundav asutus, kust tulevad need loojad ja filmitegijad, kes järgmisi kümnendeid mõjutavad.

2022. aastal möödus eestikeelse filmihariduse algusest 30 aastat, seega on eestikeelset filmiharidust praeguseks antud 34 aastat. Filmihariduse alguseks peetakse 1992. aastat, kui Arvo Iho ja Rein Maran võtsid vastu esimese kursuse tudengeid. Alates sellest ajast kuni 2022. aastani on BFM-i filmikunsti bakalaureuse õppekava lõpetanud 242 inimest (E. Lotman, 2022, 76). Paljud inimesed, kellega magistritöö jaoks intervjuud tegin, on samuti filmikooli lõpetanud. See näitab, kuidas filmiharidusel on oluline osa selles, et inimesed jõuaks valdkonda ja tööturule. BFM-is on võimalik bakalaureusekraad omandada eestikeelsel filmikunsti õppekaval ja ingliskeelsel audiovisuaalse meedia õppekaval. Filmikunsti õppekaval õpetatakse järgmisi filmigrupi ameteid: režissöör, stsenarist, produtsent, operaator, montaažirežissöör, helirežissöör ja kunstnik (Filmikunst, 2026).

Filmi kui kunstivormi kujunemine on olnud tihedalt seotud nii esteetiliste ideede kui ka filmivaldkonna institutsionaalse ja tootmisliku arenguga. Kuigi kino algusaegadel käsitleti filmi pigem massimeelelahutusena, aitasid filmikeele areng ja selliste autorite nagu D. W. Griffith ja Charles Chaplin looming kinnistada arusaama filmist kui iseseisvast kunstivormist. Aja jooksul kujundasid erinevad filmitoreetilised lähenemised ja kunstilised liikumised, näiteks Saksa ekspressionism, Nõukogude montaažikoolkond ning hilisem *auteur*-teooria, arusaama filmist kui komplekssest loomeprotsessist, kus esteetilised valikud, tehnoloogilised võimalused ja tootmiskeskond mõjutavad ühiselt filmi lõpptulemust (Younger, 2010). Sellest tulenevalt ei saa filmikunsti käsitleda eraldiseisva loomingulise

nähtusena, vaid osana laiemast filmivaldkonna ökosüsteemist, kuhu kuuluvad nii loojad, tootmisstruktuurid kui ka kultuuripoliitilised raamistikud. Seetõttu on filmi kui kunstivormi mõtestamine oluline ka filmivaldkonna arengüküsimuste analüüsimisel, kuna loomingulised võimalused on tihedalt seotud tootmisprotsesside, rahastusmehhanismide ja poliitilise keskkonnaga, milles filmid valmivad.

1.4 Filmitootmine Eestis

Selleks, et mõista praegust Eesti filmitootmist, tuleb vaadata ka pisut ajalugu. Eesti filmitootmise üleminekut plaanimajandusest turumajandusse iseloomustas täielik süsteemivahetus. Eesti filmikunsti areng on tihedalt seotud riiklike institutsioonide, kultuuripoliitika ja filmitootmise rahastusmudelitega. Erinevalt mitmest teisest kunstivaldkonnast on film kui kunstivorm olnud Eestis ajalooliselt tugevalt sõltuv institutsionaalsest toest, kuna väikese turu tingimustes ei ole filmitootmine suutnud toimida üksnes turumajanduslikel alustel. Seetõttu on Eesti filmi kujunemist võimalik mõista mitte ainult loomingulise arengu protsessina, vaid ka institutsionaalsete struktuuride ja kultuuripoliitiliste otsuste kujunemise kaudu.

Kuigi esimesed filmid valmisid Eestis juba 1910. aastatel, ei kujunenud filmitootmine pikka aega järjepidevaks professionaalseks tegevusvaldkonnaks. Varase perioodi filmilooming oli suuresti üksikute entusiastide ja ettevõtlike operaatorite töö tulemus. Jaan Ruus on osutanud, et kuigi kinematograafiat tehti Eestis juba enne Teist maailmasõda, sündis filmikunst selle sisulisemas tähenduses alles 1960. aastatel, mil kujunes välja professionaalne filmitootmise keskkond ning loovisikute kogum, kes suutsid ületada kunstilise arengu kriitilise massi (Ruus, 2000, 2026). Varasematel kümnenditel olid kunstiliselt ambitsioonikamad tööd pigem erandlikud ning seotud üksikute autoritega, nagu näiteks Johannes Pääsuke või Konstantin Märskä (Ruus, 2000).

Eesti filmitootmise varasem institutsionaalne raamistik kujunes 1930. aastatel, mil loodi stuudio Eesti Kulturfilm. Algselt sihtasutusena tegutsenud organisatsioon reorganiseeriti hiljem riiklikuks institutsiooniks, mille ülesanne oli toota kroonika- ja tutvustusfilme ning kujundada noore rahvusriigi kuvandit (Ruus, 2000, 2026). Samas ilmnas juba sel perioodil Eesti filmitootmise struktuurne probleem: väikese turu tõttu ei olnud võimalik arendada

jätkusuutlikku kommertspõhist filmitööstust. Helifilmi tulekuga kasvasid tootmiskulud märgatavalt ning eraalgatuslik filmitootmine taandus (Ruus, 2000). Sellest tulenevalt kujunes film Eestis juba varakult valdkonnaks, mille areng sõltus suurel määral avalikust rahastusest ja riiklikust toest.

Pärast Eesti okupeerimist Nõukogude Liidu poolt reorganiseeriti filmitootmine täielikult ning senine infrastruktuur allutati riiklikule kontrollile. Nõukogude süsteemis kujunes Eesti filmitootmise keskseks institutsiooniks Tallinnfilm, mis loodi 1963. aastal Tallinna Kinostuudio baasil (Ruus, 2026). Selle stuudio ümber koondus professionaalne filmitegijate kogukond ning välja kujunes kompleksne filmitootmise infrastruktuur, mis hõlmas nii loomingulisi kui ka tehnilisi tootmisetappe alates stsenaariumiarendusest ja võtetest kuni montaaži, laboritöö ja dublaažini (Ruus, 2026). Just selles keskkonnas tõusid esile mitmed Eesti filmiajaloo olulised autorid ning arenesid paralleelselt mängufilm, dokumentaalfilm ja animatsioon.

Samas oli see areng seotud tugeva ideoloogilise kontrolliga. Nõukogude filmitootmine toimis tsentraliseeritud süsteemis, kus rahastamine ja sisuline kontroll olid koondatud Moskva kinokomitee Goskino kätte (Ruus, 2000). Seetõttu oli film küll riiklikult rahastatud kunstivorm, kuid samal ajal ka ideoloogilise kontrolli objekt. Nagu on märkinud Tiina Lokk, allus Eesti film erinevalt teistest kultuurivaldkondadest otseselt Moskva kontrollile, mis otsustas nii filmide tootmise, levitamise kui ka rahastamise üle (Lokk, 2004). Selline olukord tähendas, et film ei olnud Eesti kultuuriruumis samal viisil integreeritud kui näiteks teater või kirjandus. Paljud teemad, mida käsitlesid teised kunstivaldkonnad, olid filmis ideoloogiliste piirangute tõttu välistatud või tuli neid käsitleda allegooriliselt ja kaudselt (Lokk, 2004).

See olukord andis aluse kujundile, mida Lennart Meri kirjeldas juba 1960. aastatel kui „suurt üksiklast“ – Eesti film oli küll olemas, kuid tegutses kultuurisüsteemis teatud eraldatuses. Loki hinnangul püsis see paradoks osaliselt ka pärast Eesti taasiseseisvumist, ehkki täiesti teistel põhjustel (Lokk, 2004). Kui nõukogude ajal tulenes filmi eraldatus poliitilisest kontrollist, siis taasiseseisvumise järel oli see seotud institutsionaalse ja majandusliku ebastabiilsusega.

Eesti taasiseseisvumine 1990. aastate alguses tõi kaasa filmitootmise süsteemi põhjaliku ümberkorraldamise. Kui nõukogude ajal koondas kogu tootmise Tallinnfilm, siis uues poliitilises olukorras lagunes tsentraliseeritud studiosüsteem kiiresti ning filmitootmine

reorganiseeriti projektipõhisele mudelile (Ruus, 2000, 2026). 1993. aastast loobuti institutsioonide püsirahastamisest ning rahastamisaotlustes kerkis esile uus keskne roll – produtsent (Ruus, 2000). See tähistas üleminekut stuudiokeskselt mudelilt produtsendikesksele süsteemile, kus filmitootmine põhines üksikprojektide rahastamisel.

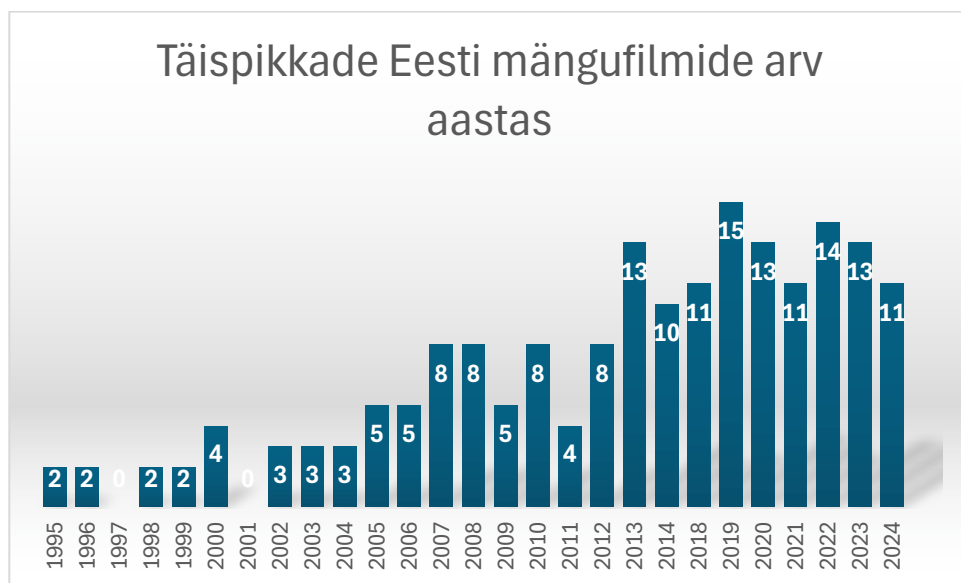
Samas ei kaasnud selle üleminekuga terviklikku kultuuripoliitilist strateegiat, mis oleks toetanud filmitootmise infrastruktuuri säilimist ja arengut. Lokk on osutanud, et võrreldes teiste postsotsialistlike riikidega lagunes Eestis nii filmitootmise tehniline baas kui ka filmilevi süsteem märksa ulatuslikumalt (Lokk, 2004). Tema hinnangul eeldati ekslikult, et filmitootmine võiks turumajanduse tingimustes toimida ilma ulatusliku riikliku toetuseta. Eesti-suguse väikese turu puhul ei ole see realistlik, kuna kodumaist publikut on nii vähe, et see ei võimalda filmide tootmiskulusid tagasi teenida (Lokk, 2004; Ruus, 2000).

Filmitootmise ajaloo kurb peatükk on infrastruktuuri kaotus, filmivaldkonnas tehti puhas vuuk. Tallinnfilmi erastamist on kirjeldatud kui protsessi, mis toimus 24 tunniga, mille käigus müüdi maha stuudiod, kostüümilaod ja tehnika. Kuigi 1997. aastal loodi Eesti Filmi Sihtasutus (praegune EFI) eesmärgiga saneerida Tallinnfilm ja rajada müügist saadud tulu eest nüüdisaegne filmitootmise tehniline baas, siis tegelikkuses müüdi kinnisvara maha, kuid uut stuudiokompleksi ega paviljoni asemele ei rajatud (Reidolv, 2024a). See jättis Eesti filmitootjad aastakümneteks ilma oma materiaalsest baasist, sundides neid tehnikat ja ruume rentima ning tekitades katkestuse institutsionaalses mälus ja tootmisvõimekuses.

Samas, koos toonase Eesti Filmi Sihtasutuse loomisega tekkis institutsionaalne pööre, mille eesmärk oli kujundada professionaalne filmirahastuse süsteem ning toetada rahvusliku filmikultuuri arengut (Ruus, 2000). Sihtasutuse loomine tähistas püüdu liikuda Skandinaavia filmiinstituutide mudeli poole, kus riiklikke filmitoetusi jagatakse ekspertkomisjonide hinnangute alusel ning selgete kriteeriumide järgi. Samas tõi Ruus juba sihtasutuse algusaastatel esile mitmeid süsteemseid probleeme, sealhulgas filmiprojektide aeglase realiseerumise, rahastuse killustatuse ning ebapiisava tähelepanu filmide levile ja turundusele (Ruus, 2000). Lokk lisab sellele kriitikale tähelepaneku, et filmitootmise kõrval on nõrgenenud ka kogu selle ökosüsteem – kinovõrk, filmiharidus ja levimehhanismid (Lokk, 2004).

Viimaks on oluline vaadata ka inimeste meenutusi. Filmiajakirjanik ja -uurija Jaak Lõhmus on kirjeldanud, et pärast Eesti taasiseseisvumist lagunes kiiresti nõukogudeaegne stuudiokeskne tootmissüsteem, mille keskmes oli Tallinnfilm. Koos sellega nõrgenes ka

filmitootmise infrastruktuur ning rahastusmodel ei olnud veel uutes oludes välja kujunenud. Lõhmuse hinnangul väljendus see eriti teravalt mängufilmitootmises, kus 1990. aastate keskel esines isegi nn nullaastaid (vt Joonis 1), mil Eestis ei valminud ühtegi mängufilmi. Mitmel aastal valmis vaid üksikuid väikese eelarvega või telefilmi mõõtu teoseid, mis näitab, kui habras oli üleminekuperioodil Eesti filmitootmise süsteem ning kui keeruline oli uue tootmis- ja rahastusmodeli kujunemine (Reidolv, 2024b). Selline tootmismahdade järsk langus osutab filmivaldkonna struktuursetele probleemidele ning aitab mõista, millised kitsaskohad mõjutasid Eesti filmitööstuse arengut siirdeajal.



Joonis 1. Eestis valminud mängufilmide arv aastatel 1995–2024 (v.a 2014–2016). Statistikaameti, 2026a andmete põhjal autori koostatud.

Sellest vaatenurgast võib Eesti filmikunsti arengut käsitleda pideva tasakaalu otsimisena loominguliste ambitsioonide, institutsionaalse toe ja majanduslike võimaluste vahel. Nõukogude perioodil võimaldas tsentraliseeritud stuudiosüsteem professionaalse filmitootmise infrastruktuuri kujunemist, kuid piiras loomingulist autonoomiat. Taasiseseisvumise järel vabanes Eesti film ideoloogilisest kontrollist, kuid pidi samal ajal kohanema väikese turu, piiratud rahastuse ja detsentraliseeritud tootmismudeli tingimustega.

Seega ei ole Eesti filmikunsti areng olnud üksnes kunstiline või esteetiline protsess, vaid ka kultuuripoliitiliste otsuste ja institutsionaalsete muutuste peegeldus. See taust on oluline ka tänapäeva filmivaldkonna kitsaskohtade mõistmisel, sest paljud praegused probleemid, nagu alarahastus ja rahvusvahelise konkurentsivõime küsimused, on seotud ajalooliste struktuursete muutustega, mis toimusid eriti 1990. aastatel. Sellest tulenevalt on Eesti

filmivaldkonna analüüsimisel oluline vaadelda mitte ainult üksikuid tootmisprotsesse, vaid ka laiemat institutsionaalset ja kultuuripoliitilist raamistikku, milles filmitootmine toimib.

Statistikaameti (2026) andmetel on Eesti filmitootmise, sh audiovisuaalse toodangu rahastamine olnud kuni 2019. aastani kasvutrendis (vt Lisa 2), jõudes 50 miljoni euro juurde. Sealt edasi on filmi rahastus aastati kõikunud, suurem langus on näha 2023. ja 2024. aasta võrdluses. Nimelt on rahastamine langenud 68 miljonilt eurolt 56 miljoni peale (Statistikaamet, 2026b) ning on oodata, et see langeb veelgi. Tekib põhjendatud küsimus, kuidas sellises rahalises olukorras Eesti filmitootmine konkurentsivõimelisena püsiks. Selle magistritöö üks eesmärkidest on vaadata just Eesti filmitootmise ja filmipoliitilisi otsuseid, mis on seda kasvu mõjutanud. Nii numbritest kui ka Eesti kinolevis olevatest filmidest on näha, et Eesti film on viimase kümne aasta jooksul teinud kiire arenguhüppe. Filmitegijad ja eksperdid peavad selle põhjuseks peamiselt kahte meetet. Vikerraadio „Reporteritunni“ saates tõdevad nii Eesti Filmi Instituudi juht Edith Sepp kui ka Stellar Filmsi produtsent Evelin Penttilä, et kiire arengu taga on „Eesti Vabariik 100“ programmi raames tehtud rahaline süst kodumaise filmitootmise arengusse ja teisalt alustas samal ajal, 2016. aastal Eestis tegevust Film Estonia nime kandev tagasimaksefond (Penttilä et al., Müller, 2026).

„Eesti Vabariik 100“ juubeliaasta programmi puhul oli kindlasti tegemist olulise filmivaldkonna ergutiga. Selle abil valmisid mängufilmid „Seltsimees laps“ (Moonika Siimets, 2018), „Võta või jäta“ (Liina Triškina-Vanhatalo, 2018), „Põrgu Jaan“ (Kaur Kokk, 2018), „Eia jõulud Tondikakul“ (Anu Aun, 2018), „Tõde ja õigus“ (Tanel Toom, 2019); täispikk animafilm „Lotte ja kadunud lohed“ (Janno Põldma ja Heiki Ernits, 2019); dokumentaalfilmid „Juured“ (Kersti Uiho, Nora Särak, Dominik Krutsky, Aljona Suržikova, Anna Hints, Heilika Pikkov, Moonika Siimets, 2018) ja „Tuulte tahutud maa“ (Joosep Matjus, 2018); telesari „Pank“ ning lühidokumentaalide sari „Leiutades Eestit“ Eesti Televisioonis (Priimägi, 2021). Tänu programmile kerkisid esile uued Eesti filmirežissöörid, kes tegid kõrgel tasemel filme. Ühes sellega sai Eesti publik kinnitust, et eestikeelne film on kvaliteetne ja konkureerib Euroopa ning Ameerika kinoga. Muidugi on need tugevad lood ja loomingulised valikud, mis selle konkurentsivõimeliseks teevad.

Lisaks tugevatele narratiividele andis programm filmivaldkonnale rahalise tõuke. 2017. aastal loodud filmiprogramm tõi Eesti Filmi Instituudi eelarvesse juurde 9,2 miljonit eurot, seda vahemikus 2013–2018. (Priimägi, 2021). 2024. aastal toetas riik audiovisuaalset toodangut 6,7 miljonit euroga, millest Eesti mängufilmile 4 miljonit eurot (Penttilä et al.,

Müller, 2026; Statistikaamet, 2026b). Selles valguses tuleks kriitiliselt küsida, milline on jätkusuutlik Eesti filmi rahastamine.

Teine tugev tõuge filmitööstuse arenguks oli 2016. aastal Eesti Filmi Instituudi tagasimaksefondi loomine eesmärgiga suurendada Eesti atraktiivsust rahvusvaheliste filmiprojektide võtte- ja tootmiskohana. Meetme keskmes on kuni 30protsendine rahaline tagasimakse Eestis tehtud ja abikõlblikelt tootmiskuludelt. Toetust saavad taotleda mängufilmid, täispikad dokumentaalfilmid, animafilmid ja -sarjad ning kvaliteetsed telesarjad, sealhulgas nende järeltootmine. Rahvusvahelised tootjad peavad projekti elluviimisel tegema koostööd Eesti tootmisteenuselise pakkuva ettevõttega, kes esitab nende nimel taotluse. Lisaks on kehtestatud projektiliigiti miinimumeelarve nõuded (Olsberg SPI, 2022). Eesti on rakendanud 30protsendist filmikulude tagasimakse meetet eesmärgiga soodustada rahvusvaheliste filmiprojektide toomist riiki. Perioodil 2016–2021 toetati Film Estonia tagasimaksefondi kaudu projekte, mille Eestis tehtud kogukulud ulatusid 42,9 miljoni euron, viidates meetme mõjususele kohaliku filmitööstuse arendamisel. (Võimre & Olev, 2025). Tagasimaksesüsteem on soodustanud välismaiste võtteperioodide toimumist Eestis, loonud töövõimalusi kohalikele filmiprofessionaalidele ning suurendanud sektori rahvusvahelist nähtavust.

Kultuuriministeerium on esitanud valitsuskabineti nõupidamisele ettepaneku Film Estonia tagasimaksemäära suurendada, täpne info on märgitud asutusesiseseks kasutamiseks (Kultuuriministeerium, 2026). Ühes sellega on kultuuriminister Heidi Purga märkinud, et plaan on tõsta tagasimakse praeguselt 30 protsendilt 40 protsendi peale, mis motiveeriks taas suuremaid välisprojekte Eestisse tulema. Lisaks peaks tagasimakse suurendamine vähendama kulusid 14 protsendi võrra. (Penttilä *et al.*, Müller, 2026). See muutus on eriti oluline, arvestades tagasimaksesüsteemi paindlikkust – väikse riigina peame alati muutustele kiirelt vastu tulema, seda ka filmivaldkonnas.

Lisaks on oluline välja tuua, et erakapitali jõudmine Eesti filmitootmisesse sai samuti hoogu tänu „Eesti Vabariik 100“ programmile ning ka tagasimaksefond on seda kindlasti tagant aidanud. Edith Sepa hinnangul oli enne „Eesti Vabariik 100“ filmiprogrammi erakapitali roll Eesti filmide rahastamises marginaalne. Tema sõnul töid programmi raames valminud filmid valdkonda märkimisväärsed lisavahendeid ning riigi suurem panus mõjus omakorda katalüsaatorina erasektori investeeringutele (Sepp, Taal & Pokk, 2019).

2. FILMIVALDKONNA KULTUURIPOLIITILINE RAAMISTIK

Filmikunst on Eesti kultuuripoliitika lahutamatu osa. Selle magistritöö raames on oluline aru saada kultuuripoliitilistest otsustest ja valikutest, mis seonduvad audiovisuaalvaldkonda puudutavate otsustega. Enne valdkondlike probleemide analüüsimist annan ülevaate laiemast kultuuripoliitilisest käsitlusest ja teooriatest.

Eesti kultuuripoliitika on läbi teinud mitmeid põhimõttelisi muutusi, mis peegeldavad riigi laiemat poliitilist ja ühiskondlikku arengulugu. Kulbok-Lattik (2004) eristab nelja kultuuripoliitika mudelit: esiteks rahvusliku ärkamisaja (1860.–1880. aastad) kuni 1930. aastate keskpaigani kestnud periood, mil kultuurielu kujundasid eelkõige rahva enda initsiatiiv ja seltsiliikumine, mitte niivõrd riigi sihipärane sekkumine; teiseks 1930. aastate keskpaigast kuni 1990. aastate alguseni kestnud (pro)totalitaarne mudel, kus kultuuripoliitika teenindas valitsevat ideoloogiat – esmalt rahvuslik-populistlikku, seejärel nõukogude režiimi oma; kolmandaks 1990. aastate üleminekuaeg, mida iseloomustas posttotalitaarne paradigma puudumine; ning neljandaks alates 1995. aastast juurdunud nn säilitav kultuuripoliitika, mis tõlgendab kultuuri eelkõige väljakujunenud kultuuriinstitutsioonide tegevuste kaudu (Kulbok-Lattik, 2004). Siirdeajastul, 1990. aastate alguses, toimusid kultuurivaldkonnas ulatuslikud institutsionaalsed muutused: kui teatrisüsteem jäi suhteliselt stabiilseks, siis näiteks filmivaldkond koges tõsist kriisi – institutsionaalne rahastamine asendus projektipõhisega ning tootmismahud vähenesid drastiliselt (Reidolv, 2024a). Euroopa Liiduga liitumine 2004. aastal tõi kultuuripoliitikasse uue mõõtme, sidudes selle laiemalt Euroopa poliitikaraamistikuga (Kulbok-Lattik & Čopič, 2018).

Tänapäeval lähtub Eesti kultuuripoliitika strateegilistest alusdokumentidest, millest keskne on „Kultuuri arengukava 2021–2030“ (Kultuur 2030), mis on jätkustrateegia varasemale dokumendile „Kultuuripoliitika põhialused aastani 2020“ (Kultuuri arengukava 2021–2030). Eestis juhib kultuuripoliitikat Eesti Vabariigi Kultuuriministeerium. Eestis on ministri käskkirjaga kinnitatud kultuuriprogramm aastateks 2025–2028, mis ütleb kultuuripoliitika

kohta järgmist: „Kultuuripoliitika eesmärk on kujundada loovust väärtustav ühiskond, hoides ja edendades eesti rahvuslikku identiteeti, uurides, talletades ja kandes edasi kultuurimälu ning luues soodsad tingimused elujõulise, avatud ja mitmekesise kultuuriruumi arenguks ning kultuuris osalemiseks“ (Kultuuriministeerium, 2025, 1). Sellest selgub, et Eesti kultuuripoliitika on osa laiemast eesmärgist säilitada Eesti kultuuri ja seda pidevalt arendada. Uuema aja väljakutsena on esile kerkinud ka digitaalse kultuuri küsimus – Ibrus jt (2022) on välja toonud, et Eesti vajab digitaalset kultuuripoliitikat, mis läheks kaugemale nii klassikalisest kultuuripoliitikast kui ka tavapärasest majanduspoliitikast ning integreeriks kultuuri ja tehnoloogia ühtseks tervikuks.

2.1 Kultuuripoliitika

Eesti kultuuripoliitika normatiivses käsitluses nähakse kultuuri sageli laiemas ühiskondlikus rollis kui pelgalt loomevaldkonna toetamine. Kultuuriminister Heidy Purga on rõhutanud, et Eesti kontekstis ei ole kultuur demokraatiat üksnes kaunistav element, vaid selle oluline alustala, mis aitab kujundada kodanike kujutlusvõimet ja ühiskondlikku sidusust (Purga, 2025). Selline arusaam haakub väikeriigi kultuuripoliitika loogikaga, kus kultuuri roll ei piirdu majandusliku või meelelahutusliku funktsiooniga, vaid on seotud rahvusliku identiteedi ja demokraatliku ühiskonna toimimisega.

Kultuuripoliitika on avaliku poliitika loomulik osa, see on saanud riigivalitsemise igapäevaseks osaks. Avalik poliitika on see, mida valitsused otsustavad teha või mitte teha. Kultuuri kontekstis on need valitsuse otsused, mida teha ja mida mitte, kultuurivaldkonna kontekstis (Mulcahy, 2006). Sellest järeldades saab kultuuripoliitika olla ka see, kui kultuurivaldkonnas midagi ei tehta. Eesti puhul see kindlasti täielikult nii ei ole, aga mõte sellest, et kui midagi ei tehta, on see samuti kultuuripoliitika osa, on kõnekas. Mõistes, et kultuur on poliitika ja riigivalitsemise loomulik osa, tekib õigustatult küsimus, kuidas kultuuripoliitikat ellu viiakse. Bell ja Oakley sõnastavad oma raamatus selle kahe poolusena: kultuuri regulatsioonid ja kultuuri toetamine. Tänapäeval eksisteerivad need ka koos – on eri regionaalsed ja riiklikud toetusmehhanismid ning riiklikud strateegiad ja arengudokumendid (Bell & Oakley, 2015).

Kultuuripoliitikas saab suuresti vaadata kahte toimivat süsteemi. Ameerika mudel on rajatud peamiselt erakapitalile, suurtele sponsoritele ja metseenlusele. Euroopaliku mudeli puhul aga sekkub riik kultuurimaastikule rohkem. Näiteks saab tuua filmi ja muusika jm kunstivaldkondade riikliku toetamise Prantsusmaal ja teistes Euroopa riikides (O'Brien, 2014).

2.2 Kultuuripoliitika rahvusvaheline tasand

Kultuuripoliitika rahvusvahelist tasandit kujundavad tugevalt riikideüleised institutsioonid ja regulatsioonid, mis loovad raamistiku rahvuslike toetusmeetmete rakendamiseks. Euroopa Liidu kontekstis lähtutakse arusaamast, et audiovisuaalsetel teostel on kahene loomus – need ei ole pelgalt majanduslikud tarbekaubad, vaid intellektuaalsed ja loovad teosed, mis vajavad eluspüsimiseks riiklikku tuge (Herold & Golser, 2018, 198). Kuigi vabaturu loogika kohaselt moonutavad riiklikud toetused konkurentsi, lubab Euroopa Liidu seadusandlus (Euroopa Liidu toimimise lepingu artikkel 107) nn kultuurilise toetuse erandit (ingl *cultural exception*), mis ongi peamine juriidiline alus riigiabi jagamiseks filmi- ja kultuurisektoris (Herold & Golser, 2018, 199). Postsotsialistlike riikide, mille hulka kuulub ka Eesti, kohanemist nende lääne standarditega kirjeldab Petar Mitric (2018, 184–185) euroopastumise (ingl *europeanisation*) protsessina, mis jaguneb kaheks etapiks. Esimene on laiem normaliseerimine, mille käigus riigid püüdsid tõestada oma kuuluvust lääne kultuuriruumi, liitudes näiteks Euroopa Nõukogu fondiga Eurimages. Teine etapp on rangem euroopaliidustumine (ingl *EU-isation*) ehk simulatiivne poliitika siire. See tähendab Euroopa Liidu seadusandluse, nt audiovisuaalmeedia teenuste direktiivi ülevõtmist, mis toimub sageli hierarhiliselt ja sunniviisiliselt ülevalt alla. Rahvusvahelist taset iseloomustab ka riikideüleste toetusprogrammide, nagu Loov Euroopa MEDIA, kasvav tähtsus, mis soodustavad koostööd ja kultuurilist mitmekesisust, nõudes samal ajal kohalikelt tegijatelt suurt haldusvõimekust ja rahalist omaosalust (Crusafon, 2018, 150–151; Mitric, 2018, 192).

Seda arvesse võttes võib püstitada küsimuse, kuidas kujundatakse Eesti kultuuripoliitikat ning millist rolli mängivad selles riik kui toetuste jagaja ja kultuuritöötajad kui tellimuse elluviijad.

2.3 Nihe kultuurikaitsest loomemajanduseni

Riiklikul ehk rahvuslikul tasandil kujundab kultuuripoliitikat riigi soov tasakaalustada kultuurilise identiteedi hoidmist ja majandusliku kasvu soodustamist. Kultuuripoliitika traditsiooniline paradigma paigutab riikliku sekkumise kahele teljele: horisontaalne telg vastandab majanduslikke ja kultuurilis-ideoloogilisi argumente, samas kui vertikaalne telg ulatub kaitsvatest meetmetest tugeva kontrollini (Mingant & Tirtaine, 2018b, 13–14). Kodumaise loometegevuse soodustamiseks rakendatakse sageli hübriidset lähenemist, mis ühendab endas nii piiravaid meetmeid (nt kvoodid) kui ka toetavaid mehhanisme (nt tootmissubsiidiumid) (Mingant & Tirtaine, 2018a, 5–6). Viimastel aastakümnetel on aga riiklikes kultuuripoliitikates üle maailma toimunud märgatav diskursiivne nihe: traditsioonilise kultuuritööstuse kontseptsiooni asemele on kerkinud laiema fookusega loomemajanduse (ingl *creative industries*) paradigma (Willems *et al.*, 2018, 244). Näiteks Flandria piirkonna poliitikaanalüüs näitab, kuidas kitsas filmipoliitika on asendunud laiema loominguliste ekraanide (ingl *creative screen*) poliitikaga, integreerides varasema toetussüsteemi sisse nii videomängud, telesarjad kui ka ristmeedia, mis peegeldab kultuurisfääri tunginud neoliberaalset ideoloogiat (Willems *et al.*, 2018, 243–244). Sarnast trendi illustreerib ka Lõuna-Aafrika Vabariik, kus kultuuripoliitika liikus puhtalt rahvuse ülesehitamise eesmärkidest makromajanduslikku diskursusesse, mille eesmärgiks seati selgelt töökohtade loomine, rahvusvaheliste investeeringute kaasamine ja majanduskasv (Kowalik & Meers, 2018, 253–254). Seega peavad rahvusliku tasandi poliitikakujundajad tänapäeval üha enam põhjendama kultuuritoetusi mitte ainult sotsiaalse sidususe ja identiteedi, vaid ka otsese majandusliku tasuvuse kaudu.

Filmi- ja teatrivaldkonna vahel on võimalik tõmmata erinevaid paralleele. Mõlema kunstilises lõpptulemuses mängivad olulist rolli näitlejad ning valdkonnaspetsiifilised ametid, näiteks grimmi- ja kostüümikunstnikud toimetavad mõlemas, nii filmis kui teatris. Teisalt ei ole teatri ja filmi rahastamist omavahel liiga palju võrreldud. Näiteks tõstatas selle küsimuse lavastaja, näitleja ja režissöör Elmo Nüganen ETV 9.12.2025 saates „Impulss“. Nüganen tõdes, et Eestis ei ole kasinas olukorras mitte ainult teatrite rahastus, vaid väga keeruline on ka filmivaldkonnal. Tema väidet arendas edasi kultuuriminister Heidi Purga, kes lisas juurde eelarvelise statistika. Tema sõnul on eraetendusasutuste aastane toetus 2026. aasta riigieelarvest 4,1 miljonit Kultuuriministeeriumi poolt ja 3,3 miljonit Kultuurkapitali

poolt, mis teeb kokku 7,5 miljonit eurot. Seevastu EFI toetus täispikale mängufilmile on vaid 4,2 miljonit, millega saab Purga sõnul teha neli mängufilmi. (Väliste & Uiho, 2025)

Järgnevalt analüüsin kultuuripoliitilisest vaatest filmivaldkonna jaoks nelja olulise autori käsitlusi. Teoreetiliselt moodustavad O'Brieni, Simise, Hilli ja Ibruse käsitlused ühtse analüütilise raamistiku, mille kaudu on võimalik mõtestada filmipoliitika eri tasandeid alates kultuuripoliitika väärtuspõhimõtetest kuni konkreetsete institutsionaalsete ja majanduslike mehhanismideni. O'Brien (2014, 114–120) käsitleb kultuuripoliitikakeskset väärtuskonflikti, tuues esile pinge kultuuri sisemise väärtuse ja selle instrumentaalse kasutamise vahel. Tema analüüs näitab, et nüüdisaegses kultuuripoliitikas on üha enam levinud tendents hinnata kultuurivaldkonda majanduslike näitajate, näiteks publikunumbrite, tulude või tööhõive kaudu. Selline lähenemine tuleneb osaliselt uue avaliku halduse (ingl *New Public Management*) mõjust, mille raames on avaliku sektori tegevust hakatud hindama sarnaste mõõdikute alusel nagu erasektoris. O'Brien hoiatab, et kultuuri väärtuse sidumine peamiselt majandusliku kasuga võib varjutada selle sotsiaalsed, esteetilised ja identiteediloovat rolli, kuna paljud kultuurilised väärtused ei ole otseselt kvantitatiivselt mõõdetavad.

Kui O'Brien keskendub kultuuripoliitika väärtusloogikale, siis Anita Simis pakub ajaloolist ja institutsionaalset perspektiivi, mis näitab, kuidas need väärtused materialiseeruvad konkreetsetes poliitikamehhanismides. Simise analüüsist selgub, et filmitööstus on olnud üks neist kultuurivaldkondadest, kus riiklik sekkumine on olnud eriti oluline. Film kui meedium on algusest peale olnud seotud nii suurte tootmiskulude kui ka tugeva rahvusvahelise konkurentsiga, mistõttu on paljud riigid loonud spetsiaalseid poliitikameetmeid rahvusliku filmitootmise toetamiseks. Nende hulka kuuluvad näiteks ekraanikvoodid, toetusskeemid, maksusoodustused ning riiklikud institutsioonid, mis reguleerivad filmi tootmist, levitamist ja linastamist. Simis toob oma analüüsis esile, et sellised meetmed ei ole pelgalt kultuuripoliitilised otsused, vaid osa laiemast strateegiast, mille kaudu riigid püüavad säilitada oma kultuurilist suveräänsust globaalse filmituru tingimustes (Simis, 2015, 66–75). Tema käsitlus näitab ka, et filmipoliitika toimib sageli tsükliliselt: perioodidel, mil rahvuslik filmitööstus satub kriisi või kaotab turuosa rahvusvahelisele konkurentsile, reageerivad riigid uute regulatiivsete meetmete loomisega. See tähendab, et filmitööstus ei kujune kunagi täielikult autonoomseks turuks, vaid jääb püsivalt sõltuma riiklikest poliitikatest ja institutsioonidest. Selline ajalooline perspektiiv

aitab mõista, miks filmipoliitika arutelud keskenduvad sageli küsimusele, milline peaks olema riigi roll filmitööstuse arengus.

John Hilli (2016, 712–720) analüüs lisab sellele arutelule globaliseerumise perspektiivi. Hill näitab, et rahvuslik filmipoliitika toimib tänapäeval üha enam rahvusvahelise tootmissüsteemi tingimustes. Tema uurimus Suurbritannia filmipoliitikast näitab, kuidas riigid on hakanud kasutama maksusoodustusi ja muid majanduslikke stiimuleid, et meelitada oma territooriumile rahvusvahelisi filmiprojekte. Samal ajal säilitatakse poliitilises retoorikas rahvusliku kino toetamise eesmärk, mis tähendab, et kultuuri- ja majanduspoliitika põimuvad üha tihedamalt. Hilli hinnangul näitab see, et filmipoliitika ei ole enam ainult rahvusliku kultuuri kaitsmise instrument, vaid ka vahend rahvusvahelises majanduslikus konkurentsisis osalemiseks.

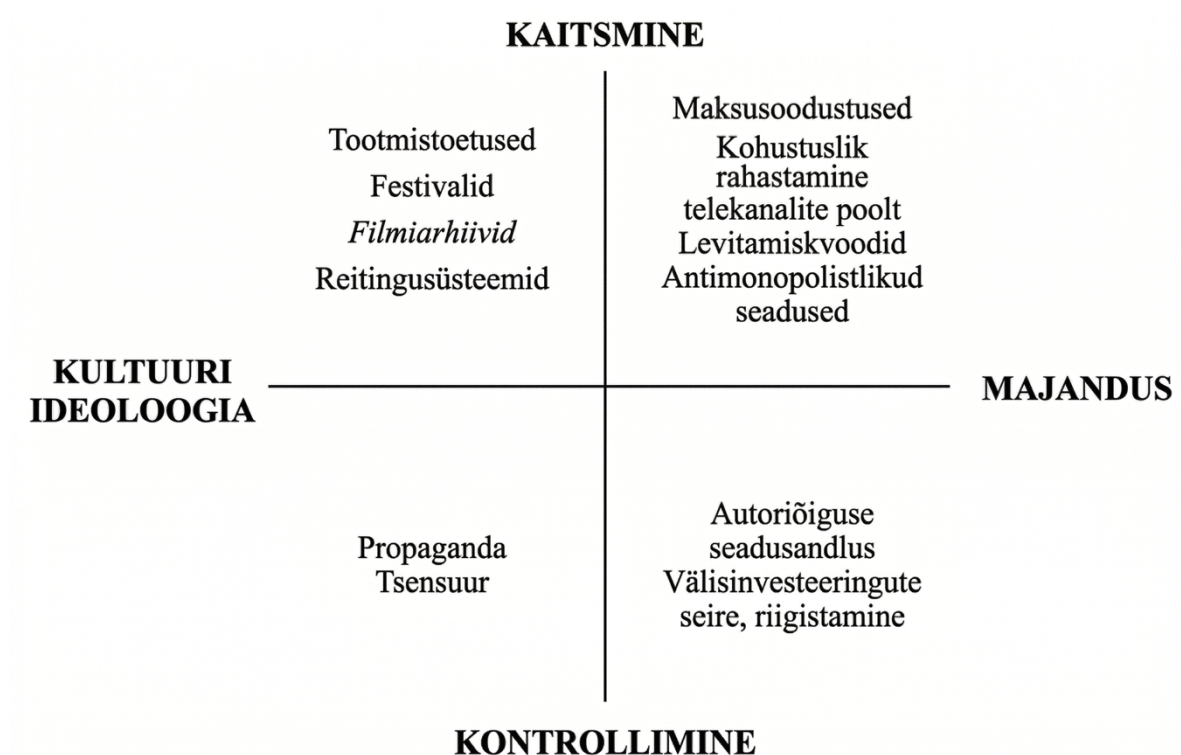
Indrek Ibrus (2015, 103–105) viib selle arutelu väikeriigi konteksti, pakkudes välja, et audiovisuaalpoliitikat tuleks käsitleda innovatsioonisüsteemi osana. Tema hinnangul ei tohiks audiovisuaalset poliitikat käsitleda üksnes filmitootmise toetamise mehhanismina, vaid kui laiemat süsteemi, mille eesmärk on luua mitmekesine audiovisuaalne kultuuriruum. Ibrus rõhutab, et audiovisuaalse kultuuri mitmekesisus on oluline mitte ainult kultuurilise identiteedi säilitamiseks, vaid ka ühiskonna kommunikatiivsete ja loovate võimete arendamiseks. Sellest perspektiivist vaadatuna ei ole filmi- ja audiovisuaalpoliitika keskne eesmärk üksnes tootmismahdade suurendamine, vaid ka sellise institutsionaalse keskkonna loomine, mis võimaldab uute ideede, formaatide ja loominguliste praktikate tekkimist. Ibrus kritiseerib ka olukorda, kus Eesti filmipoliitika on killustatud eri institutsioonide vahel (EFI, Kultuuriministeerium, Majandusministeerium), kellel puudub ühine strateegiline vaade. Ta toob välja, et kui 1990. aastatel püüdis Eesti majandus liikuda allhankelt innovatsioonipõhisele mudelile, siis filmipoliitika hilisemad arengud – eelkõige tagasimaksefondi loomine teenuse ekspordiks – on teatud mõttes tagasipöördumine 1990. aastate allhanke loogika juurde. Ibruse kriitika keskendub sellele, et riiklik poliitika on suunatud tootmismahdade kasvatamisele ja teenuse pakkumisele, jättes unarusse süsteemse innovatsiooni ja omaloomingu arendamise. Ta väidab, et Eesti audiovisuaalsüsteem ei ole hästi koordineeritud, näiteks Eesti Rahvusringhääling (ERR) ei täida oma potentsiaali innovatsiooni eestvedajana ega telli sõltumatutelt tootjatelt piisavalt riskantset ja uudset sisu, keskendudes pigem reitingutele ja kindla peale minekule. Ibrus soovib, et väikeriigis peaks avalik-õiguslik meedia toimima turu koordineerijana, maandades innovatsiooniriske ja luues nõudlust uute kultuurivormide järele, mis toetaks kogu sektori jätkusuutlikkust. See haakub

tugevalt magistritöö uurimisprobleemiga ja viitab vajadusele siduda tootmistoetused tihedamalt loomingulise arendustööga.

Kui neid teoreetilisi lähenemisi koos vaadelda, ilmneb, et filmipoliitika toimib mitmel omavahel seotud tasandil. O'Brien kirjeldab väärtusloogikat, mille kaudu kultuuripoliitika otsuseid põhjendatakse; Simis näitab, kuidas need väärtused väljenduvad konkreetsetes regulatiivsetes mehhanismides; Hill toob esile globaliseerumise mõju rahvuslikele filmipoliitikatele ning Ibrus selgitab, kuidas need protsessid toimivad väikeriigi audiovisuaalses süsteemis. Minu hinnangul aitab selline teoreetiline raamistik mõista ka Eesti filmivaldkonna kitsaskohti. Kui kultuuripoliitika keskendub peamiselt tootmismahdade või majanduslike näitajate kasvatamisele, võib loominguline arendus ja kultuuriline mitmekesisus jääda tagaplaanile. Samal ajal näitab Simise ja Hilli analüüs, et rahvusliku kino kaitsmine ei saa toimuda ilma riikliku sekkumiseta, eriti väikese turuga riikides.

Seetõttu seisneb Eesti filmipoliitika keskne väljakutse tasakaalu leidmises kahe eesmärgi vahel: ühelt poolt tuleb toetada rahvusvahelist koostööd ja filmitootmise majanduslikku jätkusuutlikkust, teisalt aga tagada tingimused kohaliku loometöö ja kultuurilise autonoomia arenguks. Just selle tasakaalu puudumine või ebapiisav koordinatsioon võib osaliselt selgitada filmivaldkonna kitsaskohti nii tootmisprotsessis kui ka loomingulises arengus.

Kogu eelnevalt analüüsitud riikliku sekkumise pikaajalist pinget ja väärtuskonflikti kultuuri- ning filmivaldkonnas aitab visuaalselt kokku võtta ning ilmestada Nolwenn Minganti ja Cecilia Tirtaine'i (2018b) loodud mudel (vt Joonis 2).



Joonis 2. Traditsioonilised filmipoliitika paradigmad (Mingant & Tirtaine, 2018b, 14)

Mudeli horisontaalne telg näitab riikliku sekkumise õigustamiseks kasutatavat retoorikat, kus skaala ühes otsas on puhtalt majanduslikud kaalutlused – mis haakub Hilli ja Ibruse kirjeldatud majandusliku konkurentsi ja allhanke loogikaga – ning teises otsas kultuurilised ja ideoloogilised argumendid, mille sisemise väärtuse kaitseks astuvad välja O’Brien ja Simis. Vertikaalne telg peegeldab sekkumise olemust, mis ulatub kaitsva suunitlusega meetmetest tugevalt kontrollile suunatud tegevusteni. Näiteks võib kaitsvaid meetmeid rakendada puhtalt kultuuri nimel, nagu filmitootmise toetamine kultuurilise mitmekesisuse hoidmiseks, aga ka rahvusliku majanduse kaitseks, nagu näiteks ekraanikvootide kehtestamine. Samas näitab paradigma, et kaitsev lähenemine filmitööstusele võib hõlpsasti üle minna ka rangelt kontrollivateks meetmeteks, näiteks tootmise ja levi riigistamiseks, propagandaks või tsensuuriks. Sõltuvalt valitsevast siseriiklikust ja rahvusvahelisest poliitilisest ning majanduslikust olukorrast kaldub iga riik eelistama selles mudelis teatud kindlaid poliitikaid, püüdes leida eespool kirjeldatud tasakaalu majanduslike, kultuuriliste ja poliitiliste huvide vahel.

3. METOODIKA JA VALIM

Magistritöö eesmärk on mõista ja sõnastada Eesti filmivaldkonna hetkeseis ja selle arenguvõimalused. Selleks, et saada aru filmikunsti valdkonna terviklikust toimimisest, on oluline avada valdkonda lisaks teoreetilistele allikatele ka filmikunsti praktikute ja ekspertide kaudu. Eesti filmikunsti valdkonna kitsaskohtade ja vajaduste uurimiseks kasutasin poolstruktureeritud ekspertintervjuusid.

Ekspertintervjuu on kvalitatiivse uurimistöö meetod, mille eesmärk on uurida spetsiifilist ja kontekstuaalselt paiknevat teadmist, mida omavad teatud valdkonna praktikud või otsustajad. Meetodi keskmes on eeldus, et intervjuueeritaval on ligipääs teadmisele, mis ei ole kõigile kättesaadav ning millel on mõju konkreetse tegevusvälja kujundamisele (Meuser & Nagel, 2009, 18). Eksperti ei defineerita pelgalt tema ametipositsiooni, vaid teadmise kaudu, mis võimaldab tal mõjutada tegevusvälja tingimusi ja teiste osapoolte tegevust (Meuser & Nagel, 2009, 19).

Sellest tulenevalt erineb ekspertintervjuu teistest intervjuuvormidest, näiteks narratiivsest intervjuust, eelkõige oma fookuse poolest: tähelepanu ei ole suunatud intervjuueeritava isiklikule eluloole, vaid tema professionaalsele või valdkondlikule teadmisele ning tegevusloogikale. Ekspertteadmine ei ole ainult formaalne ega täielikult eksplitsiitne, vaid sisaldab ka kogemuslikku ja osaliselt implitsiitset teadmist, mis kujuneb praktilise tegutsemisega (Meuser & Nagel, 2009, 29–30). Seetõttu on ekspertintervjuu sobiv meetod olukordades, kus uurija soovib mõista otsustusprotsesse ja valdkondlikke toimemehhanisme.

Magistritöö kontekstis võimaldab ekspertintervjuu ligipääsu filmivaldkonna praktikute teadmiste, mis on kujunenud nende otsese kogemuse, institutsionaalse rolli ja valdkondliku osaluse kaudu. Filmivaldkonna kitsaskohad ilmnevad eelkõige praktikute igapäevastes otsustes ja tööprotsessides, mistõttu on ekspertintervjuu sobiv meetod nende analüüsimiseks.

Intervjuu ettevalmistamisel on oluline, et intervjuueerijal oleks piisavalt teadmisi uuritava valdkonna kohta. Erinevalt mõnest teisest kvalitatiivse intervjuu vormist ei ole ekspertintervjuu puhul „teadlik naiivsus“ metodoloogiliselt sobiv, kuna see võib viia intervjuueeriya tajumiseni ebapädeva vestluspartnerina (Meuser & Nagel, 2009, 31). Seetõttu peab intervjuueeriya olema kursis valdkonna põhimõtete ja kontekstiga, et võimaldada sisukat

ja süvendatud vestlust. Lisaks mõjutab intervjuu tulemust ka see, kuidas ekspert tajub intervjuerijat. Uurimistulemuste kvaliteet sõltub sellest, kas intervjueritav peab intervjuerijat kompetentseks vestluspartneriks (Meuser & Nagel, 2009, 34). Kui usalduslikku suhet ei teki, võib intervjueritav jääda formaalseks, mis piirab ligipääsu tema tegelikule teadmisele ja kogemusele.

Eksperdiks loetakse isikut, kellel on institutsionaliseeritud autoriteet reaalsust konstrueerida (Hitzler *et al.*, 1994; viidatud Meuser & Nagel, 2009, 19 järgi) ning kes oma organisatsioonilises kontekstis mõjutab teiste tegutsejate tegevustingimusi (Bogner & Menz, 2002; viidatud Meuser & Nagel, 2009, 19 järgi). See uurimus tugineb Bogneri ja Menzi (2009) tüpoloogia järgi süstematiseerivale ekspertintervjuule, kuna eesmärk oli koguda filmivaldkonna praktikutelt ja otsustajatelt süstemaatilist teavet tootmis- ja loomeprotsessi kitsaskohtadest – teadmist, mis on kujunenud praktikas, refleksiivselt ligipääsetav ning spontaanselt kommunikeeritav (Bogner & Menz, 2009, 46–47).

Ekspertide valik lähtus eesmärgipärasest valimiloogikast (Bogner *et al.*, 2009), kus uurija valib intervjueritavad teadlikult nende positsiooni, rolli ja valdkondliku pädevuse alusel. Selles uurimuses valisin eksperdid Eesti filmivaldkonna eri tasanditelt ja rollidest, hõlmates nii filmitootmise praktikuid (produtsendid, režissöörid, operaatorid, stsenaristid) kui ka valdkondlikke otsustajaid (Eesti Filmi Instituudi, Kultuuriministeeriumi ja Kultuurkapitali esindajad). Selline valik võimaldas lõimida ühte analüütilisse raamistikku nii sise- kui ka väliseksperte – siseekspertidel on detailsem esmakäeline vaade protsessidele, välisekspertidel aga laiem ülevaade.

Andmekogumine põhines poolstruktureeritud intervjuukaval (vt Lisa 1), mis toimus temaatilise suunajana, mitte rangelt järgitava küsimustikuna (Meuser & Nagel, 2009). Küsimused keskendusid otsustamis- ja tegutsemisprotsesside „kuidas“-mõõtmele (Meuser & Nagel, 2009), hõlmates filmitootmise kitsaskohti, loomeprotsessi vajadusi, rahastusmodelite toimimist ning kultuuripoliitiliste otsuste mõju valdkonnale. Intervjuerija temaatiline kompetents oli tagatud minu enda töökogemusega praktiseeriva produtsendina Eesti filmivaldkonnas, mis on ekspertintervjuude puhul oluline eeltingimus – eksperdi hinnang intervjuerija pädevusele mõjutab otseselt seda, millist teadmist ta edastab (Bogner & Menz, 2009; Pfadenhauer, 2009). Intervjuud salvestasin helikandjale ning transkribeerisin. Eelnevalt küsisin osalejatelt nõusoleku intervjuuks ja salvestamiseks.

Minu uurimistöö empiiriline osa tugineb kvalitatiivselt sisuanalüüsile, mille kaudu on võimalik avada filmivaldkonna arenguvõimalusi ja kaardistada hetkeolukorda. Kvalitatiivset sisuanalüüsi kasutatakse tekstide uurimiseks, samuti võimaldab selline uurimisviis arvestada individuaalintervjuude materjale, eri meediaväljaandeid ja dokumente. Lisaks võimaldab see analüüsimise viis mõista ka sisu, mis on ridade vahel või vajab täpsemat tõlgendamist (Kalmus *et al.*, 2015).

Andmete analüüsimisel järgisin Meuseri ja Nageli (2009) kuueastmelist ekspertintervjuu analüüsiprotseduuri: relevantsete lõikude transkribeerimine, parafraseerimine, kodeerimine, temaatiline võrdlus eri intervjuude vahel, sotsioloogiline kontseptualiseerimine ning teoreetiline üldistamine. Erinevalt juhtumiuuringule omasest analüüsist keskendusin mitte üksikintervjuu järjestusele, vaid temaatilistele üksustele ehk sarnast teemat käsitlevatele lõikudele eri intervjuudes.

Filmi tootmise ja loomingu protsessi arengut ning filmi loomisega seotud väljakutseid ei ole Eestis varem uuritud. Sellest tulenevalt tuleb mul uurimuse autorina osa materjali ka ise luua ning intervjuude kaudu inimeste kogemustele tuginedes välja kirjutada. Poolstruktureeritud intervjuudest saadud kvalitatiivsete andmete kõrval on olemas keskselt kogutav kvantitatiivne filmiandmestik, mida olen avanud magistritöö teooriapeatükkides. Eesti Filmi Instituut on keskne Eesti filmi statistika koguja, filmistatistikat kajastab Statistikaamet, lisaks kogub andmeid valminud filmide kohta Eesti Filmi Andmebaas. Nende kaudu on võimalik saada aimu, millised on Eesti filmi vaatajanumbrid, mitut filmiprojekti aastas toetatakse ning kuidas on riiklikult filmide tootmisesse suunatud investering aastatega muutunud. Need materjalid ilmestavad just poliitikakujunduse vaadet ja seda, milliseid otsuseid on filmivaldkonnas riiklikult tehtud ja kuidas riik näeb tulevikus Eesti audiovisuaalse sektori arengut.

Intervjueeritavate valim on jagatud kolme kategooriasse:

1. filmitootmise ja loomeprotsessi esindajad, kelleks on nii pikaajalise kogemusega kui ka viimastel aastatel kanda kinnitanud produtsendid ja režissöörid;
2. institutsionaalsed ja rahastusorganisatsioonid, kelleks on EFI ja KULKA ning Kultuuriministeeriumi audiovisuaalvaldkond;
3. haridus ja järelkasv: BFM-i õppejõud.

Magistritöö jaoks tegin kümme poolstruktureeritud ekspertintervjuud, mille kestus varieerus 60–90 minuti vahel. Intervjueeritavad valisin sihipärase valimi alusel, lähtudes nende erialasest kogemusest Eesti filmivaldkonnas ning eesmärgist tagada võimalikult mitmekesine vaade valdkonna probleemidele. Valimisse kuulusid nii pikaajalise kogemusega produtsendid kui ka noorema põlvkonna filmitegijad, sealhulgas alustav režissöör (vt Tabel 1). Tuleb arvestada, et valimit mõjutasid ka intervjueeritavate ajagraafikud, mistõttu kujunes lõplik valik kättesaadavuse ja sobivuse koosmõjus.

Intervjuud tegin näost näkku kohtumistena ja ühe korra veebikeskkonnas sõltuvalt intervjueeritava eelistustest ja logistilistest võimalustest. Salvestasin kõik intervjuud helisalvestistena intervjueeritavate eelneval nõusolekul ning transkribeerisin salvestused täies mahus. Transkribeerisin tekstid ise, tagamaks andmete täpsuse ja sisulise tundlikkuse säilimise. Transkriptsioonid moodustavad uurimistöö empiirilise materjali aluse.

Intervjueerimisel järgisin Tartu Ülikool akadeemilise hea tava ja teaduseetika põhimõtteid. Küsisin intervjueeritavatelt informeeritud nõusoleku e-kirja teel enne intervjuu toimumist, milles selgitasin uuringu eesmärgi, andmete kasutamise viisi ning intervjueeritava õigusi. Nõusoleku küsimisel lähtusin ülikooli juhendist, mille kohaselt tuleb intervjueeritavat teavitada muu hulgas uurimistöö eesmärgist, salvestamisest, andmete kasutamisest teadustöö raames ning võimalusest uuringus osalemisest loobuda.

Kõik intervjueeritavad andsid nõusoleku nii intervjuus osalemiseks kui ka nende ütluste kasutamiseks magistritöös. Ükski intervjueeritav ei soovinud jääda anonüümseks, kuigi andsin neile vastava võimaluse. Intervjuude salvestised ja transkriptsioonid on kättesaadavad üksnes mulle ja juhendajale ning kasutan neid ainult teadustöö eesmärgil. Vastavalt kokkuleppele kustutan helisalvestised pärast magistritöö kaitsmist.

Tabel 1. Intervjueeritavate valim

Intervjueeritav	Amet
Edith Sepp	Eesti Filmi Instituudi juht ja režissöör
Piret Tibbo-Hudgins	Eesti Filmitööstuse Klatri tegevjuht ja endine EFI tootmisjuht
Merili Laur	Produtsent
Karlo Funk	Kultuuriministeeriumi AV nõunik
Ivo Felt	Produtsent
Anneli Ahven	Produtsent
Johanna-Lisette Viskar	Stsenarist
Elis Rumma	Režissöör
Elen Lotman	Operaator ja õppejõud
Tiina Lokk	PÖFF-i juht

Andmete kogumise eesmärk oli luua terviklik pilt Eesti filmikunsti loome- ja tootmisprotsessist ning kaardistada võimalikud arenguvõimalused ja kitsaskohad, tehes seda mitte üksnes statistilistele andmetele tuginedes, vaid kasutades statistikast saadud informatsiooni intervjuude ettevalmistamisel ning avades intervjuude kaudu inimeste enda kogemusi. Intervjuud aitavad inimeste vaateid sügavamalt mõista ja nende abil on võimalik kriitiliselt analüüsida mõlemat poolt – lihtsustatult öeldes nii neid, kes filmide loomiseks raha annavad, kui neid, kes saadud toetust kasutavad.

4. INTERVJUUDE ANALÜÜS

Järgnev peatükk annab ülevaate intervjuude käigus esile kerkinud teemadest ja olulisematest avastustest – tegemist ei ole täieliku ja lõpliku valdkonna tööga. Siin on koos analüüsitud valitud ekspertide arvamusi ja neid uurimistöö eesmärgist tulenevalt kirjeldatud. Uurimistöö raames oli oluline kaardistada Eesti filmimaastiku hetkeseis ning saada vastus küsimusele, millised on peamised väljakutsed. Lisaks analüüsin, milliseid poliitilisi mehhanisme oleks tarvilik kasutusele võtta ning millises suunas saaks Eesti film veel areneda.

4.1 Alarahastus ja filmi tootmismahude piir

Filmide ja laiemalt kultuuri alarahastust on ühiskonnas korduvalt kajastatud, nii ei saa ka käesolevas töös seda vältida. Minu magistritöö keskne uurimisprobleem – stabiilsuse puudumine ning pidev pinge loome- ja tootmisprotsessi vahel – leiab kinnitust riiklike fondide kulutuste jaotuses. Kuigi filmivaldkonna poliitikakujundajad ootavad kõrget kunstilist kvaliteeti ja rahvusvahelist edu, ei toeta riikliku raha jaotumine süsteemset innovatsiooni ega pikka ettevalmistust. Filmi alarahastuse probleem on valdkonnas korduv ja laialt teadvustatud teema, kuid intervjuude põhjal ilmneb, et selle mõju loome- ja tootmisprotsessi igapäevasele toimimisele vajab jätkuvalt selgemat kultuuripoliitilist sõnastamist. Film on kapitalimahukas kunstivorm ning selle üks keskseid väljakutseid on süsteemne alarahastatus. Intervjueerides EFI juhti Edith Seppa, sõnab ta, et eestikeelse filmi toetuseks on riigi poolt ligikaudu seitse miljonit eurot, millest täispikkadele mängufilmidele jagub umbes neli miljonit. Siit ka õigustatud küsimus, kas vähese rahaga on võimalik teha mitmekesist Eesti filmi. See tähelepanek haakub töö teooria osas kirjeldatud filmitootmise majandusliku mõõtmega, mille kohaselt on filmitootmine kapitalimahukas väärtusahel, kus loomingulised eesmärgid sõltuvad otseselt arenduse, tootmise, järeltootmise ja levi rahastamise võimalustest (vt ptk 1.2). Seetõttu ei avaldu alarahastus ainult väiksemas filmide arvus, vaid kogu loome- ja tootmisprotsessi terviklikkuse nõrgenemises. Lisaks viitab intervjueeritav, et pidev alarahastuses elamine viib olukorrani, kus spetsialistid peavad töötama alamakstult, kirjeldades seda järgmiselt:

Kui inimesed teevad filme sõbrahinnaga või peaaegu tasuta, siis see tähendab, et me ei räägi jätkusuutlikust filmitootmisest. Ma ei pea õigeks seda olukorda normaliseerida ega leppida mõttega, et teeme väiksema raha eest filme. See on töö nagu iga teine. (Intervjuu, Sepp)

See probleemistik peegeldab ka peatükis 1.1 käsitletud kultuuritöö jätkusuutlikkuse küsimust. Kui loovus on tööjõust lahutamatu ning sõltub töökindlusest, elukvaliteedist ja sotsiaalsetest garantiidest, ei saa alamakstud tööjõul põhinevat filmitootmist käsitleda kestliku kultuurikorraldusliku mudelina.

Eeltoodud väidet täiendab Eesti Filmitööstuse Klatri tegevjuht Piret Tibbo-Hudginsi tähelepanek intervjuus, et mängufilmide toetuse nominaalne püsimine ei tähenda tegelikku rahastusvõimekuse säilimist: „Mängufilmide toetus on püsinud nelja miljoni euro juures, rahast rääkides saame küsida, kas sellest piisab mitmekesise Eesti loo ja filmi jutustamiseks“. Eesti Filmitööstuse Klatri tegevjuht lisab: „Elukallidus ja inflatsioon on selle [mängufilmi toetuse summa] nii väikseks teinud, et 25% on vähem seda raha“ (Intervjuu, Tibbo-Hudgins).

Mitu intervjuueeritud produtsenti nõustuvad, et Eesti filmi suurimaks probleemiks on baasrahastuse kriitiline nappus, mis ei võimalda jätkusuutlikku filmitootmist. Arvestades, et Euroopas algab ühe täispika mängufilmi keskmine eelarve kahest miljonist eurost, suudab EFI katta sageli vaid poole eelarvest, ca 700 000 eurot. Riiklikult suunatud summa sees tahetakse ära teha ja katta võimalikult palju erinevaid žanreid. Näiteks toob produtsent Anneli Ahven intervjuus välja noorte- ja lastefilmid, millele võiks riiklikult rohkem tähelepanu pöörata. Kõrvutades aga selle arvamusega EFI-i vaadet, on aga piiratud eelarve tingimustes keeruline taolist žanrite-põhist valikut teha:

Üks suur riigipoolne viga, et me [meie riigina] tahaksime kõik asjad selle väikese piiratud eelarve sees ära teha. Paraku see kõik ei mahu sinna sisse, et ma ei ole selle poolt, et see pisikene neli miljonit, mis meil praegu mängufilmide toetuseks on, et me hakkame seda veel tiikkideks jagama – ajaloolised filmid, lastefilmid ja draama, siis lõpuks ei jäägi midagi. (Intervjuu, Sepp)

Intervjuueeritavate hinnangud kinnitavad teooria osas esitatud väiketuru loogikat: Eesti-suguse piiratud koduturuga riigi puhul ei saa filmitootmine tugineda üksnes turumehhanismidele, vaid see sõltub vältimatult avalikust rahastusest ja selle stabiilsusest. Sellises olukorras ei ole riiklik rahastus pelgalt üks võimalik toetusallikas, vaid valdkonna toimimise keskne eeltingimus.

Kuna magistritöö vaatleb just valdkonna arenguvõimalusi, on vajalik välja tuua ka positiivseid märkamisi, Allfilmi produtsent Ivo Felt ütleb, et tegelikult tuleb olla rõõmus selle üle, et „absoluutnumbrites ei ole viimastel rasketel aastatel filmi rahastust vähendatud“. Felt sõnab, et meid on märgatud, olgu selleks „Eesti Vabariik 100“ mõju või filmide kunstiline tase, aga raha ei ole valdkonnast ära võetud. Teisalt tõdeb ta, et „nüüd on käes aeg, mil valdkond vajaks uut strateegilist rahasüsti“ (Intervjuu, Felt). Selle juures viitab ta ka Ukraina sõjale ja laiemale ebastabiilsusele maailmas, millega me oleme õppinud tasapisi elama ja võiksime proovida edasi tegutseda.

Tundub, et esimene paanika hakkab loodetavasti ka nagu ühiskonnas mööda saama, me kõik kohaneme sellega ja saame aru, et me oleme uues olukorras ja peame selles uues olukorras edasi minema, igas valdkonnas – majanduses, kultuuris ja filmis selle hulgas. Ja nüüd võibolla on see hetk kus võib muudes valdkondades peale kaitsetööstuse tegema natuke julgemaid samme ja siin võiks filmile küll võimaluse anda. (Intervjuu, Felt)

Feldi mõte seostub alapeatükis 2.3 käsitletud kultuuripoliitilise väärtuskonfliktiga, kus filmipoliitika peab tasakaalustama kultuurilise väärtuse, majandusliku jätkusuutlikkuse ja riikliku prioriteetsuse küsimusi. Kui kultuuri rahastamist käsitletakse üksnes kuluna, jääb tähelepanuta filmi roll avaliku väärtuse, rahvusliku identiteedi ja rahvusvahelise nähtavuse loomisel.

Võimalusi, kuidas seda teha, on erinevaid, näiteks pakub EFI välja aastate jooksul baasrahastuse suurendamise kümne miljoni euron. Samas toovad produtsendid välja „Eesti Vabariik 100“ programmi mõju – kui anti võimalus, siis kasutati raha tõeliselt efektiivselt ära ja rahvas tuli valminud tulemuse ka kinno vaatama. Siit ka mõte luua lühiajaline eriprogramm või lisarahastuse programm Eesti filmile, kus näiteks kahe-kolme aasta jooksul eraldatakse Eesti mängufilmide tegemiseks selle kaudu viis miljonit eurot. Selline ettepanek haakub eespool kirjeldatud „Eesti Vabariik 100“ filmiprogrammi mõjuga, mille puhul sihitud ja ajaliselt kontsentreeritud riiklik sekkumine aitas tugevdada nii tootmisvõimekust kui ka publiku usaldust kodumaise filmi vastu. Intervjuude põhjal võib järeldada, et sarnane meede ei oleks üksnes ajutine lisaraha, vaid kultuurikorralduslik instrument, mis võimaldaks testida suurema tootmismahu ja mitmekesisema filmivaliku mõju kogu valdkonnale.

Riikliku rahastuse juurest edasi liikudes on oluline küsida, milline on maht või filmide arv, mis peaks aastast valmima. Seda ilmestab riikliku toetusega filmide üldine vähesus – nii kogenud produtsent Anneli Ahven kui ka valdkonnas viis aastat aktiivsemalt tegutsenud produtsent Merili Laur märgivad intervjuus, et aastast nelja filmi riiklik toetamine ei jäta

režissööridele ja stsenaristidele olulist vabadust oma lugusid jutustada ja erinevaid teemakäsitusi arendada. Piret Tibbo-Hudginsi hinnangul peaks tööstuse tervise huvides valmima aastas vähemalt kaheksa mängufilmi. Olles olnud EFI peaproductsendi ametis, näeb ta ka riikliku institutsiooni vaadet, kus tuleb teha valik, milliseid lugusid lõpuks toetada.

Missugused filmid sa välja nolid, missugusele filmile või loole sa annad elu, see on nii raske otsus, et sul ei ole üldse [...] katsetamise ruumi [...] iga asi peab olema nagu kümnesse.
(Intervjuu, Tibbo-Hudgins)

See tähelepanek kinnitab Scotti (2001) kirjeldatud väärtusahela terviklikkuse probleemi. Kui rahastus võimaldab ellu kutsuda vaid väga piiratud arvu projekte, väheneb süsteemi võime toetada arendust, katsetamist ja järjepidevat loojate professionaalset arengut. Seetõttu muutub tootmisprotsess valikuliseks ja riskikartlikuks, mitte mitmekesisust ning loovinnovatsiooni toetavaks tervikuks. See vähene katsetamisruum võtab ära ka julguse rääkida lugusid, mis muidu ekraanil sõna ei saaks, lisaks paneb see survestatud olukorda noored filmitegijad, kes mõtlevad, et konkurents ongi nii tihe ja vahest neil polegi mõtet proovida.

Pimedate Ööde filmifestivali juht ja filmitegija Tiina Lokk lisab intervjuus, et alarahastus toob kaasa loojate professionaalsuse languse: „noored režissöörid peavad oma debüüdi järel ootama järgmist võimalust aastaid, jõudes teise filmi alles keskeas, mis tekitab nn platsihirmu ja ajaga võib käsitööoskus kaduda. Pidev rahapuudus tekitab loojates enesetsensuuri ning sunnib tegema liigseid kompromisse välismaiste kaastootjatega“ (Intervjuu, Lokk). See seostub teooriapeatükis käsitletud väikeriikide kaastootmissõltuvusega. Rahvusvaheline koostöö võib küll suurendada tootmisvõimekust ja levipotentsiaali, kuid juhul, kui kodumaine baasrahastus on liiga nõrk, võib kaastootmine muutuda mitte kunstiliseks valikuks, vaid paratamatuks ellujäämismehhanismiks. Sellisel juhul võib rahastusmudel hakata mõjutama ka filmi sisu, formaati ja loomingulist autonoomiat.

Viimase teemana toon välja valdkonna ebakindlad sotsiaalsed garantiid. Productsent Ahven tõdes intervjuus, et productsendid investeerivad sageli oma töötasud tagasi filmide arendusse, „kuna projektid jõuavad eelarveliselt vaevalt nulli“. Selleks, et säilitada loojate motivatsiooni ja julgustada järgmist filmi kohe edasi tegema, pakub Ahven ühe võimalusena välja kunagise nn automaatse toetuse süsteemi. Intervjueeritava sõnul tähendaks see, et kui film saavutab kinos teatud vaatajanumbri või jõuab kindlatele A-kategooria festivalidele,

saab tootja riigilt automaatse preemia, mis on sihtotstarbeliselt suunatud sama režissööri või tootja järgmise projekti arenduseks. Selline lahendus vähendaks sõltuvust ja annaks võimaluse juba end tõestanud filmitegijatel jätkata valdkonnas püsivamalt ja stabiilselt. Teise ideena pakub Ahven luua filmitegijatele baassissetulek (nn kodanikupalk), öeldes, et „see teema on viie aasta jooksul eesti režissööride ja stsenaristide hulgas läbi käinud, kuid vääraks uuesti kaalumist“. Tema sõnul ei pea see olema Eesti keskmine palk kümnele väljavalitule, vaid väiksem püsiv summa, mis laieneks rohkematele ennast tõestanud loovisikutele, kellel oleks võimalik toetuse abil järgmisi filme arendada (Intervjuu, Ahven).

Ahvena ettepanekud haakuvad peatükis 1.1 käsitletud loometöö sotsiaalsete tingimuste küsimusega. Kui filmitootmine on projektipõhine ja pika arendusajaga valdkond, ei piisa üksnes üksikprojektide toetamisest, vaid vaja on mehhanisme, mis hoiaksid loovisikuid tööprotsessis ka projektidevahelisel ajal. Sellest vaatenurgast võib automaatset arendustoetust või loovisikute püsivat baastoetust käsitleda kultuurikorraldusliku vahendina, mis tugevdab loome- ja tootmisprotsessi järjepidevust.

Ütleme niimoodi, et lastehaigused on läbipõetud, eks ju. Et tegelikult erinevad osapooled on kaardistunud, et on teada, et on riiklik rahastus, siis peab olema erakapitali rahastus. Siis võiksid rahastada kuidagi need, kes tegelikult modifitseerivad lõpuks seda filmi. See tähendab, et kas siis levi või kinolevi või siis telelevi, et ühelt poolt need osapooled on kõik kaardistatud, aga teiselt poolt ma näen, et vahendid on ikka täpselt sama piiratud kui enne.
(Intervjuu, Ahven)

Kokkuvõttes näitavad intervjuud, et Eesti filmi alarahastus ei ole üksnes eelarveline probleem, vaid mõjutab otseselt kogu valdkonna toimimisloogikat. Riikliku mängufilmide toetuse piiratus sunnib tootjaid, režissööre ja stsenariste tegutsema pidevas nappuse olukorras, kus iga projekt peab õnnestuma ning katsetamiseks, eksimiseks ja kunstiliseks riskiks jääb vähe ruumi. Intervjueeritavate hinnangul väljendub see nii alamakstud tööjõus, projektide venivas arengus, noorte filmitegijate ebakindluses kui ka loojate professionaalse järjepidevuse katkemises. Samal ajal kinnitavad eksperdid, et varasemad lisarahastuse kogemused, näiteks „Eesti Vabariik 100“ programm, on näidanud Eesti filmivaldkonna võimet täiendavat raha tulemuslikult kasutada. Seetõttu ei käsitleta rahastuse suurendamist intervjuudes pelgalt valdkondliku soovina, vaid vajaliku kultuuripoliitilise eeltingimusena, mis võimaldaks suurendada filmide arvu, tugevdada loojate sotsiaalset kindlustunnet, taastada katsetamisruumi ning tagada Eesti filmi kunstiline ja professionaalne kestlikkus.

Alarahastus ilmnes tootmisprotsessi keskse kitsaskohana. Valdkonna tugevdamine eeldab mitte ainult suuremat rahastust, vaid ka sihitumaid poliitikamehhanisme, mis toetaksid loojate järjepidevust ja filmide mitmekesisust.

4.2 Loomevabadus

Loomeprotsessi analüüsid näeb Tibbo-Hudgins, kes on olnud ka stsenaariumite toimetaja ja konsultant, suurimat kitsaskohta stsenaariumite arendusfaasis, kus lugudel jääb sageli puudu suurem temaatiline üldistus. Tema sõnul filmidel on tihti olemas süžee, kuid autoritel on raskusi oma isikliku positsiooni ja filmi sügavama mõtte sõnastamisega. Probleemi juurpõhjuseks peab ta asjaolu, et režissöörid on Eestis valdavalt ise ka stsenaaristid, mistõttu neil puudub oma tekstiga vajalik kriitiline distants ning tagasisidesse suhtutakse liigse reservatsiooniga. Režissöörid on sageli oma esialgses idees tugevalt kinni, dialoogi toimetajaga ei teki ning probleemid loodetakse ekslikult lahendada alles võtteplatsil, mida reaalsuses aga ei juhtu. Olukorda raskendab see, et süsteem soosib tootmisesse minemist poolikute või ebatäiuslike stsenaariumitega, kuna pikk ja põhjalik eeltööfaas ei tundu asjaosalistele piisavalt prioriteetne. (Intervjuu, Tibbo-Hudgins)

Tibbo-Hudginsi tähelepanek kinnitab arendusfaasi keskset rolli filmitootmise tervikus, millest kirjutasin teooriapeatükis tuginedes Szczepanik (2020) artiklile. Kui eeltootmise ja arenduse ülesanne on kujundada filmi loominguine ja tehniline kontseptsioon, siis selle etapi alarahastamine või kiirustamine kandub paratamatult edasi võtteperioodi ja järeltootmisse.

Selle kõrval toovad kõik intervjuueeritavad, nii produtsendid, loojad kui ka riigiasutuste esindajad välja, et Eesti film on konkurentsivõimeline ja suudab juba praegu pakkuda vaatajale elamust. Mõeldes meie lugudele ja millist filmi tahame kodupublikule näidata, tuleb arvestada ka teiste kunstivormidega. Selle toob hästi välja Lotman, kes näeb BFM-is filmikunsti dotsendina ka laiemat vaadet ja tudengite kultuuriosalust.

Eesti teater ei võistle inglisekeelse teatriga, aga Eesti film võistleb inglisekeelse kinoga, millel on nii oluliselt suuremad ressursid. Ja nii raske on võistelda, kui see filmide kinos püsimine on avanädalavahetuse põhine. [...] Pigem on nagu poliitika tegijate suunal see arusaamine puudu. (Intervjuu, Lotman)

Lotmani tähelepanek haakub 2. peatükis käsitletud filmipoliitika keskse pingega: Eesti film ei konkureeri kodupubliku tähelepanu pärast ainult teiste kohalike kultuurivormidega, vaid globaalse audiovisuaalse turuga, mille tootmismahud ja eelarved on kordades suuremad. Sellises olukorras ei saa riiklikku filmipoliitikat käsitleda üksnes kultuuri sisemise toetamisena, vaid ka väikeriigi kultuurilise nähtavuse ja audiovisuaalse suveräänsuse küsimusena. Seda arvesse võttes jõuame noorte juurest poliitikakujundajateni, olgu selleks pealekasvava põlvkonna harimine, laiem filmikirjaoskus või üldisem Eesti filmi väärtustamine poliitikute seas.

Lisaks eespool viidatud loojate enesetsensuurile seoses pika ooteajaga, mis jäävad filmide valmimise vahele, eksisteerivad Ahvena sõnul institutsionaalsed reeglid, mis tema hinnangul loomevabadust pärsivad (Intervjuu, Ahven). Ta mainib selle näiteks uue Eesti Filmi Instituudi määruse, mis nõuab stsenaariumitoetuse taotlemisel esmalt laiendatud esildise (ingl *treatment*) esitamist. Praktikast kirjutab aga suur osa stsenariste ja režissööre esmalt valmis esimese stsenaariumi mustandi ning on seejärel sunnitud rahastuse saamiseks kirjutama tagantjärele kunstliku kavandi (Intervjuu, Ahven). Selline bürokraatlik süsteem ei arvesta produtsendi hinnangul loomingulise väljenduse orgaanilise iseloomuga ja pidurdab noorte autorite katsetamisjulgust.

Noor režissöör Elis Rumma ja stsenarist Johanna Viskar märgivad intervjuus, et eksimis- ja katsetamisruum on vajalik. Sealjuures nendivad hiljuti filmikooli lõpetanud, et filmikoolis oli selliseid katsetamise võimalust õnneks rohkem, aga just hüppelaud koolist filmimaailma tööpõllule on väga pikk ja vaevaline. Rumma toob loomingulise väljakutsena välja noortelt noortele suunatud lugude rääkimise olulisuse:

Režissööri vaatepunktist [...] sa oled noor režissöör, miks sa ei saa teha noorte lugusid? Miks me ei panusta sellesse, et noored inimesed saaksid rääkida noorte lugusid? (Intervjuu, Rumma)

See tähelepanek seostub 1.3 peatükis käsitletud filmihariduse ja järelkasvu küsimusega. Kui Eestis on kujunenud välja eestikeelne filmiharidus ning BFM on loonud professionaalse ettevalmistusega noorte filmitegijate kriitilise massi, siis muutub keskseks küsimuseks, kas valdkonna institutsionaalne süsteem pakub neile ka realistlikku üleminekut filmikoolist professionaalsesse tootmisse. See haakub ka välismaa sisu konkureerimise temaga, mille õppejõud ja operaator Lotman välja tõi.

Teades, et suurem osa sisust, mida noored tarbivad, on video formaadis ja võõrkeelne, siis tuleks alustavate loojate hinnangul rääkida noortele lugusid eesti keeles. Positiivsena tõid nii ministeeriumi esindaja kui produtsendid esile Tõnis Pilli 2025. aasta debüütmängufilmi „Fränk“, mis tõi noored kinno ja Eesti filmile lähemale. See haakub mõtetega, mida väljendas produtsent Ahven, kes ühtlasi on osaliselt õppejõu ametis – ta märgib, et filmikooli lõpetanud noorte puhul on tegemist professionaalsete loojutustajatega, ning küsib, kui palju oleks võimalik kasutada ära nende potentsiaali eri audiovisuaalvaldkondade tutvustamiseks oma põlvkonnakaaslastele.

Need, kes lõpuks filmitegemise juurde pääsevad, need ei räägi oma vanuses omavanustega omavanustele inimestele, kuna nad on viis aastat seda asja arendanud, selle järel tahavad öelda maailmale midagi väga suurt. Ma arvan, et debütantide programm või debütantide juurdepääs filmitegemisele on tegelikult läbi mõtlemata. [...] Näiteks eraldi inkubaatori programmid erinevates riikides, [...] meil on olnud juba 20 aastat filmikooli, et nüüd võiks olla piisav kriitiline mass. (Intervjuu, Ahven)

Ahvena mõte haakub Ibruse (2015) audiovisuaalpoliitika innovatsioonisüsteemi käsitlusega, mille järgi väikeriigi filmipoliitika ei peaks keskenduma üksnes tootmismahutude kasvatamisele, vaid looma tingimused uute ideede, formaatide ja loomepraktikate tekkeks. Noorte autorite inkubaator või mikrorahastus võiks selles tähenduses toimida mitte kõrvalmeetmena, vaid süsteemse innovatsioonipoliitika osana. Seda peavad oluliseks ka loovisikud ise, kes käivad samuti välja inkubaatorprogrammi mõtte. Stsenarist Viskar osales stsenaariumi kirjutamise programmis, kus on võimalik eri riikides leida uusi sidemeid ja arendada ühiselt stsenaariumi ideid (Intervjuu, Viskar). Loovisikud märgivad, et Eestis ja Baltikumis selline platvorm puudub. See on üks võimalus, kuidas tuua filmivaldkonda ja loojaid (stsenariste, režissööre) teineteisele lähemale ning soodustada ühist lugude arendamist.

Lisaks arvavad Rumma ja Viskar, et filmide rahastamise süsteem soosib turvalisi valikuid ja pärsib originaalloomingut. Sellele käsitlusele lisandub teine, osaliselt vastanduv tõlgendus. Kui produtsendid ja loovisikud näevad filmitegijate enesetsensuuri ja riskijulguse puudumise peamise põhjusena kroonilist rahapuudust, siis Kultuuriministeeriumi audiovisuaal- ja digikultuuri nõunik Karlo Funk pakub välja vastupidise hüpoteesi. Tema hinnangul võib just massiivne sõltuvus riigipoolsest toetusest ja ministeeriumi n-ö rahvuskeskne retoorika tekitada loojates kultuurilist enesetsensuuri:

Rääkida nii-öelda riiklikult olulistest teemadest selle asemel, et teha suhteliselt anarhistlike ja väikseid asju. Ja kui neid ka tehakse, siis need on võib-olla on pakendatud liiga kohalikult.
(Intervjuu, Funk)

Soovides kindlustada oma projektile riikliku rahastuse, võivad autorid Funki hüpoteesi kohaselt oma ideid kohandada vastavalt eeldatavatele riiklikele ootustele. Lisaks muudab pikk, sageli kolm kuni neli aastat kestev rahastusperiood autorid alalhoidlikuks, pika ooteaja tõttu ei julgeta võtta suuri loomingulisi riske ning eelistatakse turvalisemaid žanrielemente, mida aga ei suudeta rahvusvahelise turu jaoks piisavalt unikaalselt „pakendada“. (Intervjuu, Funk).

Loomeinimesed tajuvad isiklikult filmide rahastamise hindamissüsteemi subjektiivsena. Näiteks sai stsenarist lühifilmi stsenaariumile saadud tagasiside rahastamata jätmise kohta põhjenduse: „Seda filmi kontseptsiooni ei ole huvitav ekraanil jälgida.“ (Intervjuu, Viskar) Selline tagasiside, kus hinnatakse „paberi põhjal“ filmi visuaalset potentsiaali ebahuvitavaks, on noorte loojate hinnangul demotiveeriv, eriti kui hindajad ei ole praktiseerivad filmitegijad.

Lisaks paneb noori muretsema, et riiklikul tasandil puuduvad selged eesmärgid. Neile jääb mulje, et „justkui keegi kuskil teaks, mis peaks olema Eesti film, aga ei ütle meile.“ (Intervjuu, Viskar) Noored autorid Rumma, Viskar ja Laur ootavad selgemat riiklikku visiooni, olgu eesmärk Cannes'i festivalile jõudmine või maailma parima komöödia tegemine, mis aitaks loojatel oma energiat suunata, mitte raisata seda projektidele, mis lükatakse subjektiivsetel põhjustel tagasi. Samas võiks rohkem näha noorte filmitegijate potentsiaali kõnetada noort publikut:

Noort publikut toob kinno noor filmitegija, kes räägib noorele publikule arusaadavas keeles ja käsitleb neid probleeme, mis ei ole minu põlvkonnal, vaid mis on järgmisel põlvkonnal.
(Intervjuu, Ahven)

Olukorra parandamiseks pakuvad Viskar ja Rumma välja kaks süsteemset muudatust. Selle asemel, et jagada aastas vaid kolmele traditsioonilisele lühifilmile suuri tootmistoetusi, tuleks luua mikrorahastuse meede (Intervjuu, Viskar, Rumma). See võimaldaks eksperimentaalsemate ja visuaalsemate ideedega autoritel toota lühikesi proovitöid, teststseene või treilereid, et tõestada hindamiskomisjonile oma filmi potentsiaali audiovisuaalses keeles, mitte pelgalt paberil kavandeid kirjutades. Mikrorahastuse ettepanek seostub otseselt 2. peatükis käsitletud audiovisuaalpoliitika innovatsioonisüsteemiga. Väikeriigi kontekstis ei pea innovatsioon tähendama üksnes tehnoloogilist arengut, vaid ka

uusi formaate, hindamisviise ja katsetamisvõimalusi, mis aitavad loojatel oma ideid enne täismahus tootmisse liikumist audiovisuaalselt tõestada. Lisaks, hindamaks filmide rahvusvahelist potentsiaali, pakuvad Rumma ja Viskar, et EFI hindamiskomisjonidesse (sh lühifilmide vooru) võiks võimaluse korral kaasata professionaalsed festivalilevi eksperdid.

Krooniline alarahastatus piirab otseselt loomevabadust. Operaator Lotman nendib, et juba idee faasis toimub autorite seas enesetsensuur – ei julgeta arendada kulukamaid žanre, nagu ulme või fantaasia, sest nende teostamine Eesti rahadega tundub eos võimatu.

Ma arvan, et see ei ole mingi põhimõtteline asi, et eestlased ei tahaks teha selliseid filme, vaid lihtsalt, et tõenäosus rahastada Eesti rahaga päriselt mingisugune maailmatasemel ulmekas või fantaasia on lihtsalt nii väike, et ma arvan, et lugusid arendades juba režissöörid, stsenaaristid ja produtsendid mõtlevad selle peale, et mis on teostatav. (Intervjuu, Lotman)

See pärsib meie võimet konkureerida globaalsel turul, kus just žanrifilmid on kõige edukamad. Lotmani tähelepanek žanrifilmide varajase enesetsensuuri kohta näitab, kuidas tootmisvõimekus ja loominguline kujutlusvõime on omavahel seotud. See kinnitab 1. peatükis esitatud arusaama, et filmikunsti ei saa käsitleda tootmisprotsessist eraldi: esteetilised ja žanrilised valikud sõltuvad sellest, millised tehnilised, rahalised ja institutsionaalsed ressursid on loojatele kättesaadavad.

Kokkuvõttes näitab ei taandu Eesti filmi loomeprotsessi kitsaskohad üksnes üksikute autorite oskustele või konkreetsete projektide nõrkustele, vaid on tihedalt seotud valdkonna institutsionaalsete ja rahastuslike tingimustega. Stsenaariumiarenduse probleemid avalduvad sageli väheses kriitilises distantsis oma materjaliga, ebapiisavas dialoogis toimetajate ja konsultantidega ning süsteemi surves liikuda tootmisse enne, kui idee, teema ja autori positsioon on piisavalt läbi töötatud. Samal ajal piiravad bürokraatlikud taotlusnõuded, hindamissüsteemi tajutav subjektiivsus ja riikliku visiooni ebaselgus eriti noorte autorite katsetamisjulgust. Ahvena kriitika bürokraatlike taotlusnõuete puhul haakub poliitika elluviimise probleemiga: toetussüsteemi formaalsed kriteeriumid ei ole neutraalsed, vaid võivad mõjutada seda, kuidas autorid oma ideid sõnastavad, struktureerivad ja lõpuks ka loominguliselt ümber kujundavad. Seetõttu tuleb taotlusmehhanisme käsitleda mitte ainult halduslike protseduuridena, vaid loomeprotsessi mõjutavate kultuurikorralduslike instrumentidena.

Intervjuudest ilmneb, et noortel loojatel on tugev vajadus rääkida oma põlvkonna lugusid, kuid praegune süsteem ei loo selleks piisavalt järjepidevaid hüppelaudu, näiteks

inkubaatorprogramme, mikrorahastuse võimalusi või audiovisuaalset katsetamist toetavaid meetmeid. Laiemas plaanis süvendab krooniline alarahastus loojate enesetsensuuri, juba arendusfaasis hinnatakse ideid selle järgi, mis tundub Eesti rahastustingimustes teostatav, mitte tingimata selle järgi, milline oleks kunstiliselt või rahvusvaheliselt kõige ambitsioonikam. Seega kujuneb loomevabaduse piir mitte ainult autori kujutlusvõimest, vaid ka sellest, milliseid riske rahastussüsteem, hindamiskultuur ja institutsionaalne raamistik võimaldavad võtta.

Eeltoodu vastab otseselt küsimusele, kuidas praegused riiklikud sekkumis- ja hindamismehhanismid mõjutavad filmitegijate loomingut: need ei määra üksnes projektide rahastamist, vaid kujundavad ka autorite riskijulgust, teemavalikuid ja arendusprotsessi pikkust.

4.3 Kultuuripoliitiline inerts ja audiovisuaalpoliitika uued mehhanismid

Selles alapeatükis ei ole fookuses enam üksikute probleemide kordamine, vaid nende taga olev poliitikadisain: kuidas on Eesti filmivaldkond institutsionaalselt korraldatud ning millised uued mehhanismid võiksid toetada valdkonna pikaajalist arengut. Intervjuudes kerkivad selle vaatepunkti kesksete teemadena esile tervikvisiooni puudumine, andmepõhise arenduse nõrkus, audiovisuaalmeedia teenuste direktiivist tulenev investeerimiskohustus, Eesti Rahvusringhäälingu roll, eristatud rahastusmeetmed ning filmiseaduse või ühiste kavatsuste kokkuleppe vajalikkus.

Mitme intervjuueeritava hinnangul on Eesti filmipoliitika üks põhiprobleeme tervikliku valdkondliku vaate puudumine. See ei tähenda, et Eestis puuduksid toimivad institutsioonid või toetusskeemid, vaid pigem seda, et olemasolevad meetmed ei moodusta piisavalt sidusat tervikut. Tiina Lokk rõhutab, et Eesti filmivaldkonna arendamisel ei saa keskenduda üksnes tootmisele, sest filmivaldkond toimib ökosüsteemina, mille osad on omavahel seotud:

EFI teeb hindamatut tööd, aga meil ei ole siiani selle kolmekümne aasta jooksul tekkinud seda institutsiooni, kes näeb tervikut, et kõikides tema elementides ja arendaks seda tervikut. [...] Sa ei saa arendada ainult tootmist, et tootmise kõrval sa pead veel mõtlema kinode peale, hariduse peale, spetsialistide ettevalmistamise peale. Sa ei saa ka toota lõpmatuseni. (Intervjuu, Lokk)

Ökosüsteemi kontseptsioon on oluline, sest see nihutab arutelu üksikute toetusvoorude või eelarveridade juurest valdkonna juhtimise tasandile. Kui tootmine, levi, filmiharidus, kinovõrk, rahvusvaheline müük ja publikuarendus toimivad eraldi loogikate alusel, ei pruugi üksiku meetme tugevdamine kogu valdkonna olukorda parandada. Seega ilmneb kultuuripoliitiline inerts mitte ainult rahapuuduses, vaid selles, et süsteem reageerib probleemidele osade kaupa, mitte tervikuna.

Ökosüsteemi mõistet kasutab ka produtsent Ahven, kelle hinnangul lahendatakse Eestis pigem üksikuid probleeme, kuid ei ehitata terviklikku struktuuri. Tema sõnul on valdkonna osapooled küll kaardistatud, kuid nende vastutus ja panus ei ole piisavalt selgelt kokku lepitud. Ahvena meelest vajab Eesti filmivaldkond seetõttu kas filmiseadust või vähemalt ühiste kavatsuste kokkulepet, mis määratleks eri osapoolte rolli pikema aja jooksul:

Filmi seaduse kõige suurem eelis on see, et esiteks on ära kaardistatud kõik, kes on selles filmi [...] ökosüsteemis nii-öelda mängijad ja kellel on milline vastutusala. [...] Teine filmiseaduse suur eelis vähemalt teistes riikides on see, et see on ühiskondlik kokkulepe rahastuse osas pikema perioodi jooksul. (Intervjuu, Ahven)

Ahvena ettepanek ei puuduta üksnes vajadust lihtsalt vormikohase seaduse järele, vaid puudust tuntakse kokku lepitud pikemaajalisest poliitilisest raamistikust. Kuna filmi arendusest levini võib kuluda kolm kuni seitse aastat, ei saa valdkond Ahvena hinnangul toimida iga-aastaste ebakindlate otsuste alusel. Sellise raamistikuga võiks kokku leppida, milline on riigi, Eesti Filmi Instituudi, ERR-i, kinode, erakapitali ja teiste audiovisuaalsektori osapoolte roll Eesti filmi kestlikkuse tagamisel (Intervjuu, Ahven).

Ministeeriumi vaade on filmiseaduse puhul ettevaatlikum. Ministeeriumi nõuniku Funki hinnangul ei loo seadus iseenesest uusi lahendusi, kui see ei too kaasa sisulisi mehhanisme. Ta osutab, et Soome filmiseadus ei erine sisuliselt väga palju sellest, mida Eestis reguleerib ministri määrus. Samuti võib kiiresti muutavas audiovisuaalkeskkonnas seadusloome olla liiga aeglane, sest valdkonna reeglid ja turuloogika muutuvad kiiremini kui seadusandlik protsess:

Nagu näitab teatri seadus, seadus ise midagi ei tee. [...] Sellises muutavas keskkonnas nagu film, kus reeglid muutuvad iga kolme aasta tagant, siis hakatakse Riigikogus seadust muutma [...] See ei ole väga efektiivne. (Intervjuu, Funk)

Ministeeriumi nõuniku Funki seisukoht ei eita siiski strateegilise raami vajalikkust. Pigem rõhutab Funk, et filmiseadust ei tohiks käsitleda eesmärgina iseeneses. Tema hinnangul

oleks seadus või seaduselaadne raam põhjendatud juhul, kui see aitaks koondada seni killustunud meetmeid, näiteks filmikunsti toetamise määruse, Film Estonia tagasimaksesüsteemi ja voogedastusplatvormide investeerimiskohustust (Intervjuu, Funk). Seega ilmneb intervjuudest eristus ministeeriumi nägemuse ja valdkonna enda seadusloome osas. Valdkond vajab selgemat poliitikadisaini, kuid selle vorm võib olla kas seadus, pikaajaline ühiste kavatsuste kokkulepe või olemasolevate meetmete parem institutsionaalne sidumine.

Kultuuripoliitilise inerts teine oluline mõõde puudutab seda, kuidas filmi väärtust poliitilises otsustusprotsessis põhjendatakse. Lotmani, kes on osalenud paljude valdkonna arengukavade loomises, hinnangul on kultuuriministeeriumi positsioon võrreldes „majandus- ja rahandusministeeriumitega“ nõrk, sest kultuuri väärtust ei suudeta piisavalt veenvalt tõlkida poliitiliste otsustajate keelde (Intervjuu, Lotman). Tema sõnul käsitletakse kultuuri sageli kui midagi lisanduvat, mitte riigi toimimise põhialust:

See on nagu selline matrjoška nagu, suuremate probleemide sees on nagu väiksemad probleemid. Kõige suurem probleem on ikkagi lihtsalt kultuuriministeeriumi üleüldiselt nõrk positsioon kõigi teiste ministeeriumite võrdluses. [...] Kultuur paratamatult langeb mingisugusesse sellisesse nice to have [tore, kui oleks olemas, aga ei juhtu midagi, kui ei ole] rolli. (Intervjuu, Lotman)

Lotmani käsitluses ei ole küsimus ainult selles, et filmivaldkond vajab rohkem raha, vaid selles, et kultuuri väärtuse põhjendamise viis on piiratud. Kui otsustuskeskkonnas domineerivad mõõdetavad majandusnäitajad, jäävad filmi kultuuriline, identiteedi alane ja ühiskondlik mõju sageli kõrvaliseks. Lotman osutab vajadusele leida viise, kuidas tõendada väärtusi, mida ei saa esitada ainult otsese tuluna. See seostub ka Funki rõhutatud andmepõhisuse vajadusega, kuid on erineva rõhuasetusega. Lotman küsib, kuidas mõõta ja selgitada filmi mitterahalist väärtust, Funk aga, kuidas kasutada andmeid publiku, levi ja kultuuritarbimise arendamiseks.

Funki hinnangul on Eesti kultuuripoliitikas üks olulisemaid puudujääke andmepõhine arendus. Tema sõnul ei piisa sellest, et jälgitakse üksikuid piletimüügi- või turuosanumbreid. Vajalik oleks süsteemsem kultuuri- ja publikuandmete kogumine, mis võimaldaks mõista, kes Eesti filmi vaatab, kes sellest kõrvale jääb ning milliste kanalite kaudu oleks võimalik eri sihtrühmi kõnetada:

Üks väga suur auk [...] on andmepõhine arendus. Kultuuriandmete kogumine ja kultuuri publiku andmete kogumine ja selle põhjal arendamine ja tegelikult sünergia loomine. (Intervjuu, Funk)

Sellest lähtuvalt ei tähenda andmepõhisus kultuurilise väärtuse asendamist kvantitatiivsete näitajatega, vaid võimalust muuta kultuuripoliitika täpsemaks. Kui riigil puudub ülevaade vaatajakäitumisest, sihtrühmadest ja kultuuritarbimise mustritest, jääb poliitika paratamatult üldiseks. Andmepõhine lähenemine võimaldaks paremini otsustada, milliseid filme, formaate ja leviviise eri sihtrühmadele vaja on ning kuidas toetada filmi jõudmist vaatajani pärast tootmisetappi.

Sama probleem ilmneb ka rahastusmeetmete ühetaolisuses. Producers Ahven toob oma kogemusest lähtuvalt välja, et Eesti filmis konkureerivad sageli väga erineva eesmärgi ja publikuga projektid samas loogikas. Kunstiliselt riskantsed autorifilmid, suurema publikupotentsiaaliga filmid, laste- ja noortefilmid ning eksperimentaalsemad hübriidvormid vajavad tema hinnangul erinevaid hindamis- ja rahastusmudeleid. Küsimus ei ole seega ainult rahasumma suuruses, vaid selles, milliste eesmärkide alusel raha jaotatakse:

Kas peaks leidma erinevaid toetusmeetmeid erinevate nišside täitjatele? [...] Võib-olla sellistele filmidele võiks ka olla kuskil oma selline nagu toetussüsteem. (Intervjuu, Ahven)

Selline lähenemine aitaks vältida olukorda, kus kõik filmid peavad korraga täitma samu ootusi: olema kunstiliselt tugevad, rahvusvaheliselt potentsiaalsed, publikule ligipääsetavad ja kultuuriliselt esinduslikud. Eristatud toetusmeetmed võimaldaksid toetada teadlikumalt valdkonna mitmekesisust. Näiteks võiksid debüütfilmid, laste- ja noortefilmid, eksperimentaalsemad vormid ning suurema publikupotentsiaaliga filmid paikneda osaliselt erinevates rahastusloogikates, mida töid intervjuudes välja ka noored loovisikud.

Ühe konkreetse mehhanismina tõuseb intervjuudes nii ministeeriumi kui ka produtsentidega esile Eesti Rahvusringhäälingu roll. Ahvena hinnangul võiks ERR-il olla senisest selgem vastutus Eesti filmikultuuri ja publiku kasvatamisel. Tema meelest ei peaks ERR-i panus tähendama üksnes juhuslikku kaastootmist või filmide näitamist, vaid seaduses või pikaajalises kokkuleppes määratletud rolli, näiteks laste-, noorte- või debüütfilmide toetamisel:

Miks meile ERR-i seadus ei ütle seda, et ERR-il on riigi poolt vastutus kasvatada vaatajaskonnas teadmisi filmikunstist? [...] Ma arvan, et see võiks küll olla midagi, millest

ERR võiks olla kohustatud seadusega osalema, sest tal on kõige suurem auditooriumi juurdepääs. (Intervjuu, Ahven)

Ahvena ettepanek seob filmipoliitika publikuarendusega. ERR-il on ligipääs auditooriumile ka väljaspool kinosali ning järelvaatamise kaudu saab audiovisuaalne sisu liikuda pikema aja jooksul. Seetõttu võiks ERR toimida Eesti filmi ökosüsteemis sillana tootmise, vaatajaskasvatuse ja kultuurilise ligipääsu vahel. Funk osutab ministeeriumi vaates sarnasele probleemile Eesti ja Põhjamaade võrdluses, märkides, et Eestis ei ole kujunenud filmifondide ja avalik-õigusliku ringhäälingu vahel selliseid kokkuleppelisi mudeleid, kus filmi rahastamine jaguneb süsteemselt mitme institutsiooni vahel:

Üks asi, mis on jäänud juhtumata, on Põhjamaade-sarnased kokkulepped filmifondide ja telekanalitele avalike ringhäälingute vahel, kus toetus on kokku lepitud erinevate toetusskeemidest [...]. Ühe filmi kulud on jagatud kahe allika vahel ja see tagab [...] turu mitmekesisuse. (Intervjuu, Funk)

ERR-i rolli selgem määratlemine võiks seega vähendada survet Eesti Filmi Instituudile kui peamisele rahastajale ning aidata kujundada mitmekesisemat audiovisuaalset pakkumist. See ei tähenda, et ERR peaks asendama filmitootmise põhitoetusi, vaid et avalik-õiguslik ringhääling võiks olla üks süsteemne partner Eesti filmikultuuri ja publiku järelkasvu kujundamisel.

Teine oluline uus mehhanism on Euroopa Liidu audiovisuaalmeedia teenuste direktiivist (AVMSD) tulenev voogedastusplatvormide investeerimiskohustus. EFI näeb selle rakendamist Eesti jaoks olulise kasutamata võimalusena. Sepa hinnangul peaksid audiovisuaalse sisu vahendajad panustama ka kohaliku sisu tootmisesse:

Euroopas on nüüd kaheksateist riiki, kes on selle kolmeteistkümnenda artikli vastu võtnud ja nemad leiavad, et see toob nagu nende oma filmidele raha juurde, oma filmile platvormid. [...] Sisu vahendajad panustavad sisu tootmisesse. (Intervjuu, Sepp)

Funk täpsustab, et Eesti suund ei ole käsitleda mehhanismi ainult maksuna või lõivuna, vaid investeerimiskohustusena. See tähendab, et platvormid peaksid panustama kohalikku tootmisse, kasutades Eesti tööjõudu, infrastruktuuri ja võimalusel Film Estonia süsteemi. Selline mudel looks Eesti tootjatele võimaluse jõuda lähemale globaalsetele tellijatele ning arendada koostöösuhteid, mida senine toetussüsteem iseenesest ei loo:

Lahendus, mis on valitud, on investeerimiskohustus, mitte raha. [...] Põhimõtteliselt ma arvan, et kolme-nelja aasta jooksul tekib [...] Eestiga tihedalt seotud sari või episood, mille eelarve on endiselt suurem kui mis tahes Eesti filmi puhul. (Intervjuu, Funk)

Selle mehhanismi tähendus ei piirdu lisarahaga. Investeerimiskohustus võib muuta Eesti audiovisuaalsektori suhteid rahvusvaheliste platvormidega, luues otsekontakte, uusi tootmisformaate ja võimaluse siduda kohalik tööjõud rahvusvaheliste tellimustega. Samal ajal võib see vabastada osa riiklikust toetusrahast kultuurilisemalt riskantsemate või väiksema turupotentsiaaliga projektide jaoks. Seetõttu on AVMSD rakendamine oluline mitte ainult finantsmeetmena, vaid ka institutsionaalse ühendusena kohaliku filmipoliitika ja globaalse audiovisuaalturu vahel.

Selles kontekstis saab Film Estonia tagasimaksesüsteemi käsitleda samuti mitte eraldiseisva majandusmeetmena, vaid osana laiemast audiovisuaalpoliitilisest arhitektuurist. Kui Film Estonia, voogedastajate investeerimiskohustus, ERR-i roll, paviljonid ja EFI toetusmeetmed toimivad eraldi, jääb nende mõju killustatuks. Kui neid aga käsitleda ühe ökosüsteemi osadena, võiks tekkida terviklikum mudel, kus välisprojektid, platvormid, avalik-õiguslik meedia ja omamaine filmikunst toetavad üksteist. Seega ei ole küsimus ainult selles, kas üks või teine meede toob valdkonda lisaraha, vaid selles, kas meetmed loovad püsivaid suhteid, töövooge ja publikut.

Edith Sepp osutab intervjuus, et terviklikuma mudeli suunas on astutud ka institutsionaalseid samme. Ta kirjeldab EFI turundusosakonna ümberkujundamist levi ja kaasamise osakonnaks, mis viitab mõttemuutusele: turundus ei ole ainult filmi valmimise järel toimuv lõppfaas, vaid osa laiemast keskkonna loomisest. Sepp rõhutab, et EFI ei saa ise filme müüa, kuid saab luua tingimusi, kus tootjad ja müügiagendid saavad seda teha:

Me reorganiseerisime selle turundusosakonna [...] ja me nimetame seda [...] levi ja kaasamise osakonnaks [...]. Me ei saa nagu ise neid filme müüa, aga me saame luua keskkonda, kus tootja saab oma filmi või müügiagent saaks tema filmi müüa. (Intervjuu, Sepp)

Toodud näide on oluline, sest osutab võimalusele, kuidas poliitikainstitutsioon saab liikuda toetuste jagamiselt keskkonna kujundamisele. Eesti filmipoliitika järgmine arenguetapp ei pruugi olla ainult tootmismahu suurendamine, vaid võiks hõlmata kogu väärtusahelat ideest vaatajani ning kohaliku tootja seost rahvusvahelise turuga.

Kokkuvõttes näitavad intervjuud, et Eesti filmivaldkonna probleemid ei ole lahendatavad ainult lisarahastusega, kuigi see küsimus jääb vältimatult oluliseks. Ilmneb, et senine kultuuripoliitiline süsteem ei seo piisavalt terviklikult kokku tootmist, levi, publikuarendust, avalik-õiguslikku meediat, voogedastusplatvorme, rahvusvahelisi koostöösuhteid ja

andmepõhist otsustamist. Just selles avaldub kultuuripoliitiline inert: süsteem reageerib probleemidele üksikute meetmete kaudu, kuid ei loo piisavalt sidusat ja pikaajalist audiovisuaalpoliitilist raamistikku.

4.4 Välisprojektide majanduslik kasu ja kodumaise filmi haavatavus

Kui eelnevalt käsitlesin Eesti filmi rahastuslikke, loomingulisi ja kultuuripoliitilisi kitsaskohti, siis järgnevas alapeatükis keskendun nende probleemide konkreetsele pingeväljale. Selleks on rahvusvaheliste teenusprojektide, tagasimaksesüsteemi ja uute filmipaviljonide majanduslik potentsiaal ning kodumaise filmi haavatavus. Intervjuudest ilmneb, et välisprojektid on Eesti väikesele filmivaldkonnale vajalikud, isegi vältimatud, kuid nende mõju ei ole üheselt positiivne. Need võivad hoida töös tehnilist personali, kasvatada professionaalset võimekust, tuua riiki välisinvesteeringuid ja tugevdada Eesti positsiooni rahvusvahelise tootmiskeskonnana. Samal ajal võivad need süvendada kodumaise autorifilmi tööjõu-, aja- ja konkurentsiprobleeme, kui oma filmi areng ei liigu samas tempos.

Kirjeldatud pinget sõnastab kõige teravamalt Tiina Lokk. Tema hinnangul loob Film Estonia tagasimaksesüsteem ja selle tõstmine 40 protsendini Eesti filmivaldkonnale olulise võimaluse, sest see aitab tuua siia välisprojekte ja hoida töös tehnilist meeskonda. Ent kui samal ajal ei tugevne Eesti oma filmi tootmise võimekus, võib välisprojektide kasv pöörduda kodumaise filmi vastu. Lokk hoiatab, et Eesti riskib muutuda allhanke maaks, kus tehniline võimekus küll kasvab, kuid omanäoline filmikunst kängub:

Kui Eesti oma rahastus [...] ei tõuse ega muutu [...] vähemasti ligilähedaselt sellega, mis toimub cash rebate'iga, siis me muutume lihtsalt allhankemaaks. Et meie omanäoline Eesti film vaikselt lihtsalt kaob, sest seda ei ole enam kasulik teha. Ei leia siin lihtsalt inimesi.
(Intervjuu, Lokk)

Loki seisukoht ei ole teenusprojektide eitamine, vaid tähelepanu juhtimine tasakaalule. Välisprojektid võivad anda töömahtu ja professionaalset kogemust, kuid need kasutavad sama tööjõudu, mida vajab ka Eesti film. Kui välisprojektide palgatase, töökorraldus ja tootmismahd muutuvad kohaliku filmi jaoks kättesaamatuks, tekib olukord, kus kodumaine film konkureerib samal tööturul ebavõrdsetel tingimustel. Sellisel juhul ei ole probleem mitte välisprojektide olemasolu, vaid kodumaise filmi võimekus nendega koos eksisteerida.

Edith Sepp näeb tagasimaksesüsteemi seevastu eeskätt väikese filmitööstuse ellujäämismehhanismina. Tema hinnangul ei saa ükski väike Euroopa riik hoida oma filmivaldkonda töös ainult kohalike filmide abil. Seetõttu seisab Eesti filmitööstus kahel jalal: oma filmil ja välisprojektidel. Film Estonia võimaldab tuua Eestisse tööd, mille najal püsivad tootmisfirmad, tehnilised spetsialistid ja teenusepakkujad. Samas rõhutab Sepp, et see ei tohi asendada Eesti filmi omafinantseeringu ja kultuurilise eesmärgi tugevdamist (Intervjuu, Sepp). Sepp näeb kahe suuna vastastikust sõltuvust: välisprojektid aitavad hoida tööstust elus, kuid oma film annab sellele tööstusele kultuurilise mõtte.

Sarnase tasakaalustatud vaate esitab intervjuus Ivo Felt. Kogenud produtsendina suhtub ta teenusprojektidesse positiivselt, sest need võimaldavad hoida ettevõtteid ja meeskondi töös ning kasvatavad tehnilist oskust. Felt eristab siiski selgelt teenustöö ja oma filmi psühholoogilist ning loomingulist loogikat. Teenusprojekti puhul tuleb teha professionaalselt ja täpselt seda, mida tellija vajab; oma filmi puhul vastutavad produtsent ja loovtiim selle eest, kas film üldse kunstiliselt õnnestub. Felt kirjeldab erinevust nii:

Kui sa teed enda filmi, siis kõige hullem, mis juhtuda võib, ei ole mitte see, et sa kaotad raha [...] sa oled mudas. [...] Ja seda vastutust kannad kogu aeg. [...] Aga kui sa teenindad, siis on sul vaja ainult korraks ära teha ja korralikult vormistada. (Intervjuu, Felt)

Eelnevast ilmneb kaks väärtusloogikat. Teenustöö tugevdab tööstuslikku ja tehnilist baasi, kuid ei saa asendada autorifilmi kultuurilist riski. Kui Eesti tootmisfirmad elavad suuresti välisprojektidest, võivad nad küll majanduslikult püsida, kuid see ei tähenda automaatselt, et Eesti oma film kunstiliselt tugevneb. Teenustöö loob töökeskkonna, kuid oma film vajab lisaks aega, usaldust, loomingulist järjepidevust ja institutsionaalset kindlust.

Ka Anneli Ahven rõhutab, et rahvusvahelise tootmise ja tagasimaksesüsteemi loogika ei sobi automaatselt kõigile filmidele. Tema hinnangul võib rahvusvaheline kaastootmine olla suuremate projektide puhul vajalik ja sisuliselt põhjendatud, kuid kohaliku draama-, laste- või debüütfilmi puhul võib see muutuda kunstlikuks. Kui film peab ainuüksi rahastuse kokkusaamiseks kaasama välispartnereid, võib rahvusvahelistumine hakata dikteerima loomingulisi valikuid. Ahven sõnastab probleemi nii:

Ma arvan, et see cash rebate'ide maania erinevates riikides ei sobi kõikide suurusega filmidele ja eriti see näiteks ei sobi debüütfilmidele, eriti see ei sobi kohalikule draamale, eriti ei sobi lastefilmile, sest lastefilm on ikkagi reeglina omakeelne. (Intervjuu, Ahven)

Ahven ei vastanda rahvusvahelist koostööd ja kodumaist filmi, vaid eristab projekte, mille puhul rahvusvaheline kaastootmine on sisuliselt põhjendatud, neist, mille puhul see on pelgalt finantsiline sund. Tema hinnangul võiks teatud rahvuslike tuumikprojektide puhul olla võimalik saada Eestis suuremat avaliku sektori toetust, näiteks kuni 90 protsenti eelarvest, et vältida olukorda, kus väikese kohaliku filmi tegijad kulutavad ebaproportsionaalselt palju aega ja energiat välistoetuse otsimisele. Sellisel juhul ei oleks eesmärk jätta Eesti filmi rahvusvahelisest koostööst välja, vaid kaitsta neid filme, mille kultuuriline ja keeleline tuum eeldabki kodumaist tootmisloogikat.

Piret Tibbo-Hudginsi intervjuust tuleb välja ka erakapitali kaasamise mõte. Tema hinnangul võiks kaaluda tagasimaksesüsteemi laiendamist ka kodumaistele erainvestoritele, kes panustavad Eesti filmi mitte niivõrd kasumiootuse, kuivõrd metseenluse, isikliku missioonitunde või filmikunsti toetamise soovi tõttu. Tibbo-Hudgins rõhutab, et kodumaise filmi erarahastus ei ole Eestis tavapärane investeerimisloogika, sest filmi puhul on investering väga riskantne ja kasumi teenimine ebakindel. Tema hinnangul võiks riigipoolne riskimaandus julgustada erakapitali rohkem Eesti filmi panustama:

Absoluutselt kõik ütlesid, et kindlasti ei ole esimesel kohal see, et tahaksin kasumit teenida. Et kõik need investeeringud on seotud ikkagi teatava sellise metseenlusega. Armastusega filmikunsti vastu. (Intervjuu, Tibbo-Hudgins)

See mõte haakub eespool käsitletud uute finantsmudelide ideega, kuid silmas tuleb pidada erakapitali ja välisprojektide vahelist erinevust. Välisprojekti puhul tuleb raha Eestisse teenusmajandusliku loogika kaudu: Eesti pakub tööjõudu, võttekohti, oskusi ja tagasimaksesüsteemi. Kodumaise filmi puhul tuleb eraraha sageli hoopis usalduse, maine, isikliku seose või kultuurilise motivatsiooni kaudu. Seetõttu ei saa neid kahte rahastusloogikat käsitleda samade eeldustega. Kui välisprojektide toetamiseks on loodud selge majandusmeede, siis kodumaise filmi erakapitali kaasamiseks sellist süsteemset riskimaandust veel ei ole.

Karlo Funk on ettepanekuga ettevaatlikum, kuna tagasimaksesüsteemi laiendamine kohalikele investoritele võib tekitada küsimuse, miks peaks film olema võrreldes teiste kultuurivaldkondadega eraldi maksusoodustuse objekt. Kui ettevõtja toetab rahvuskooperit, teatrit või muusikainstitutsiooni, võiksid ka nemad nõuda sarnast soodustust (Intervjuu, Funk). Lisaks osutab Funk, et Film Estonia loodi algselt ekspordimeetmena, mitte kodumaise tootmistoetuse varjatud suurendamisena. Seega paljastab see vaidlus laiema

poliitilise küsimuse: kas kodumaise filmi erakapitali kaasamine peaks toimuma tootmistoetuse, maksusoodustuse, tagasimakse või hoopis eraldi metseenlusmeetme kaudu?

Uute paviljonide rajamine lisab sellele pingeväljale veel ühe mõõtme. Intervjuudes nähakse paviljone ühelt poolt võimalusena taastada Eesti positsiooni Baltikumi tugeva tootmiskeskonnana. Lokk märgib, et kui Eesti suudab paviljonid õigesti kavandada ja need üksteist täiendama panna, võiks see anda Eestile eelise Läti ja Leedu ees. Tema sõnul võiks paviljonide ümber ehitada üles tugevama filmitööstuse:

Kui me suudame ja oskaksime õigesti paviljonid projekteerida ja välja mõtelda nii, et nad üksteist täiendavad [...] siis me võiksime uuesti vaikselt taastada seda situatsiooni, kus Eesti oli tegelikult nii-öelda promootor Baltikumis. (Intervjuu, Lokk)

Samas ei tähenda paviljoni olemasolu automaatselt kodumaise filmi tugevnemist. Tibbo-Hudgins nimetab paviljoni pigem äriliseks projektiks, mille ellujäämine sõltub müügist, turundusest ja rahvusvahelise töövoo olemasolust. Tema hinnangul tuleb paviljoni puhul eraldi küsida, kas see muutub Eesti filmile kasutatavaks loomevahendiks või jääb eeskätt rahvusvaheliste projektide teenindamise kohaks:

Kasuks tuleb ta kindlasti, aga see on pigem äriline projekt. [...] Seda, et ruumi tuleb ju müüa ja see on ju väga oluline, kes seal selle müügi ja turundusega tegeleb. (Intervjuu, Tibbo-Hudgins)

Paviljon võib laiendada Eesti filmitegijate tehnilisi võimalusi, lubada filmida sõltumata ilmast ja hooajast ning avada uusi žanrilisi valikuid. Samas võib see muutuda kodumaisele filmile liiga kalliks infrastruktuuriks, kui Eesti filmide eelarved ja tootmistingimused ei võimalda stuudiot kasutada. Sellisel juhul tekib paradoksaalne olukord: riik ja valdkond arendavad maailmatasemel tootmisinfrastruktuuri, kuid seda kasutavad peamiselt välisprojektid, samal ajal kui Eesti oma film jätkab odavamate ja piiratumate lahendustega.

Eelnevale lisandub tööjõu küsimus. Kui tagasimaksesüsteem ja paviljonid tõmbavad Eestisse rohkem projekte, on vaja tehnilist personali, kes neid teenindab. Loki hinnangul ei ole Eesti valdkond selleks hüppeks piisavalt valmistunud: „Kui Ida-Virumaa paviljon käivitub ja Tallinnas arendatakse uut stuudiot, siis kes hakkab neid projekte päriselt tegema?“ (Intervjuu, Lokk) Lokk leiab, et see hõlmab nii „valgustajaid, grippe, kaameraassistente, kunstiosakonna töötajaid kui ka tootmismeeskondi“ ja sellist tööjõudu ei ole piisavalt:

Meil ei ole seda tehnilist [meeskonna] varu. Kuskilt tuleb seda ette valmistada, et me ei ole üldse selleks valmis [...] Aga kellega seda toodetakse? Kust see inimene peaks tulema? Päriselt ka. (Intervjuu, Lökk)

See toob välja teenusmajanduse ühe keskse vastuolu. Välisprojektid võivad küll luua töökohti ja kasvatada oskusi, kuid kui tööjõu järelkasvu, koolitusi ja töötingimusi ei planeerita, võib nõudlus ületada kohaliku võimekuse. Sellisel juhul kannatab taas oma film, sest tehnilised spetsialistid liiguvad projektidesse, kus töötingimused on paremad ja tasu kõrgem. Välisprojektide majanduslik kasu jõuab siis eelkõige tehnilisele ja teenindavale tasandile, kuid kodumaise filmi loovvõime võib jääda nõrgemaks.

Noorema põlvkonna loovisikud leiavad, et välisprojektide ja rahvusvahelise tootmise kasu ei ulatu võrdselt kõigi erialadeni (Intervjuu Viskar ja Rumma). Kui valgustajad, kaameraassistendid või tootmismeeskonna liikmed võivad välisprojektides tööd saada, siis stsenaaristid ja režissöörid neisse enamasti ei sisene. Viskar osutab, et teenusprojektid ei loo noorele stsenaaristile automaatselt rahvusvahelist karjääriteed:

Näiteks [...], kui sinule siia tuleb service-projekt või teenindav projekt, siis stsenaaristi sinna mitte kunagi ei võeta. [...] Ja stsenaaristi tasemel peabki ise seda hetkeseisuga algatama. (Intervjuu, Viskar ja Rumma)

Viskari kogemus näitab, et rahvusvahelise koostöö algatamine peab loovautorite puhul toimuma palju varasemas faasis kui tootmisteenus. Tema sõnul on keeruline leida välisrahastajaid loole, mis on juba tugevalt ühe riigi konteksti lukustatud. Pigem otsitakse lugusid, mida saab eri kultuuriruumidesse ümber tõsta. Sellest lähtuvalt järeldab ta, et Eesti peaks toetama rahvusvahelisi loomekontakte juba idee- ja arendusfaasis:

Nii palju kui ma olen nendel pitching-foorumitel käinud, siis ma näen seda tendentsi, et välisrahastajaid leida loole, mis on juba mingis riigis lukus, on väga raske [...] Nii et mul on tunne, et niikaua kui me ei toeta kaastootmist juba ideefaasis ja kui me ei julgusta seda, siis niikaua me surume ennast lihtsalt Eesti filmidega nurka. (Intervjuu, Viskar)

See mõte avab olulise erinevuse teenusproduktiooni ja sisulise rahvusvahelise koostöö vahel. Teenusprojekt võib tuua Eestisse võttepäevi, raha ja tööd, kuid see ei loo tingimata Eesti autoritele rahvusvahelisi loomingulisi suhteid. Selleks oleks vaja loomeinkubaatoreid, varajase faasi arendusprogramme ja rahvusvahelisi kohtumisformaate, kus stsenaaristid, režissöörid ja produtsendid leiaksid koostööpartnereid enne, kui projekt on sisuliselt ja rahastuslikult „lukustunud“. Rumma rõhutab, et sellised suhted vajavad aega ja usaldust, sest

film on pikaajaline protsess. Kaastootmine ei saa tekkida ainult rahastuse pärast, vaid vajab loomingulist ja inimlikku sobivust.

Samas näitab Viskari ja Rumma intervjuu, et noorte loojate jaoks ei ole rahvusvaheline suund alati ambitsioonikas lisavõimalus, vaid võib muutuda ellujäämisstrateegiaks. Viskar ütleb, et ta on Eestis hariduse saanud, kuid ei taha väga olla osa Eesti filmitööstusest ja vaatab pigem välismaa poole. Rumma kirjeldab end Eesti tööstuses väikese mutrina, kes töötab täiskohaga ning püüab selle kõrvalt kirjutada. Need enesepositsioneerid osutavad, et Eesti filmivaldkonna probleem ei ole ainult selles, kas noored loojad saavad esimese võimaluse, vaid kas nad näevad Eestis pikaajalist loomingulist perspektiivi:

Ma ütleks, et ma olen see [...] Eestis hariduse saanud, aga ei taha väga olla osa Eesti filmitööstusest ja pigem suunaga välismaale. (Intervjuu, Viskar)

Mina olen osa filmitööstuses täiskohaga tööl olles väike mutter ja samal ajal kirjutamisega venitada, et enda erialal lihtsalt särada. (Intervjuu, Rumma)

Need tsitaadid asetavad välisprojektide majandusliku kasu teise valgusesse. Kui tööstuslik areng loob töökohti eeskätt tehnilistele või teenindavatele rollidele, kuid ei loo piisavalt ruumi noorele stsenaaristile, režissöörile või autoripositsiooniga loojale, võib valdkond tugevdada oma tootmisvõimekust, kuid kaotada osa tulevasest loomingulisest põlvkonnast. Seetõttu ei saa välisprojektide mõju hinnata ainult Eestisse toodud raha või võttepäevade kaudu; oluline on ka see, milliseid erialasid, karjääriteid ja loomingulisi oskusi need projektid Eestis arendavad.

Lotmani intervjuust kerkib lisaks esile sotsiaalse infrastruktuuri küsimus. Tema hinnangul on Eesti filmivaldkond väga killustunud: see koosneb väikestest tootmisfirmadest, vabakutselistest ja nähtamatutest võrgustikest. Sellises keskkonnas ei pruugi inimesed teada, millised projektid on tulemas, kes tööd otsib või millised võimalused avanevad. Lotman toob esile, et osa infost liigub mitteametlikes ringides, näiteks produtsentide tabelites, kuid valdkonda sisenejatele või reatöötajatele jääb see nähtamatuks. Kui tööpakkumised kaovad, võib inimene tõlgendada seda isikliku läbikukkumisena, kuigi tegelikult võib probleem olla kogu valdkonna töömahu vähenemises. (Intervjuu, Lotman)

Lotmani kasutatud väljend „kire ärakasutamine“ (ingl *passion exploitation*) aitab seda olukorda iseloomustada. Filmivaldkonnas eeldatakse sageli, et inimesed töötavad suure pühendumuse tõttu väiksema kindluse ja väiksema tasu eest. See hoiak võib teenusprojektide

kasvades veelgi teravned: välisprojektides on töö professionaalsemalt tasustatud ja selgemalt piiritletud, samal ajal kui kodumaine film tugineb rohkem lojaalsusele, missioonitundele ja isiklikele suhetele. Nii võib kujuneda olukord, kus sama inimene kogeb kahte eri töömaailma: rahvusvahelise projekti professionaalset töökorraldust ja kodumaise filmi isiklikku, sageli alarahastatud pühendumusmajandust.

Tibbo-Hudgins seob töökeskkonna usalduse küsimusega. Tema hinnangul on Eesti filmivaldkonnas tekkinud autorite, näitlejate ja produtsentide vahel kohati paranoiline õhkkond. Osa autoreid näeb produtsente kui neid, kes võtavad õigused ja rikastuvad loojate arvelt, samas kui produtsendid kannavad sageli filmi kokkupanemise finantsilist ja organisatsioonilist riski. Tibbo-Hudgins kirjeldab seda pinget teravalt:

Produtsendid on vereimejad ja rikastuvad sõna otseses mõttes. [...] Neile ei mahu see pähe autoritele, et tegelikult tõepoolest produtsendid elavad paremini. Aga keegi ju ei küsi seda, miks nad elavad. [...] Küllap tehakse cash rebate'i nii, et keel rihma vahel, et üldse hoida firmasid elus, et üldse oleks sellel Eesti autoril koht, kuhu tulla. (Intervjuu, Tibbo-Hudgins)

Tibbo-Hudgins ei kaitse üht osapoolt teise arvelt, vaid näitab usaldamatuse struktuurset põhjust. Kui tootmisfirmad peavad ellujäämiseks tegema välisprojekte ja samal ajal hoidma avatuna võimaluse Eesti autorifilmideks, ei pruugi autorid näha terviklikku majanduslikku tausta. Produtsendi positsioon võib näida võimupositsioonina, kuigi tegelikult võib see olla pidev riskide maandamine. See loob vajaduse paremate kokkulepete, läbipaistvamate lepinguliste tavade ja professionaalsema läbirääkimiskultuuri järele. Tibbo-Hudgins pakub lahendusena hea tava kokkulepet, mis määratleks elementaarsed töö-, tasu- ja õiguslikud tingimused. Tema hinnangul ei piisa enam seminaridest, kus selgitatakse, kui raske on produtsendi või autori töö; vaja on baasreegleid, mis vähendaksid hirmu ja usaldamatust:

Selles valdkonnas on nii meeletult suur usaldamatus kahe poole vahel, et tegelikult tuleb ikkagi need läbirääkimised [...] mingisugused baasasjad tuleb kokku leppida. Olgu selleks nimeks siis hea tava kokkulepe. (Intervjuu, Tibbo-Hudgins)

Selline kokkulepe ei lahendaks otseselt välisprojektide ja kodumaise filmi majanduslikku ebavõrdsust, kuid aitaks tugevdada kodumaise filmi sotsiaalset alust. Kui valdkond muutub üha rahvusvahelisemaks ja projektipõhisemaks, muutuvad läbipaistvad kokkulepped olulisemaks, mitte vähem oluliseks. Vastasel juhul võivad välisprojektide professionaalne standard ja kodumaise filmi sisemine usaldamatus teineteisest üha enam eemalduda.

Kokkuvõttes näitavad intervjuud, et rahvusvahelised teenusprojektid, Film Estonia tagasimaksesüsteem ja uued paviljonid on Eesti filmivaldkonnale vajalikud, kuid mitte piisavad. Need tugevdavad eeskätt tööstuslikku ja majanduslikku külge: toovad riiki raha, pakuvad tööd, arendavad tehnilist personali ja võivad tugevdada Eesti positsiooni rahvusvahelise tootmiskohana. Kuid nende kõrval jääb kodumaine film haavatavaks, kui oma filmi rahastus, tööjõu kättesaadavus, loovisikute karjääriteed, erakapitali riskimaandus ja sisemine usalduskultuur ei arene samas tempos.

Peatüki kokkuvõttes on võimalik tõdeda, et valdkonna eksperdid ja intervjuueeritavad andsid mitmetahulise ülevaate Eesti filmivaldkonna olukorrast. Lisaks vajakajäämistele töid eksperdid välja ka positiivset Eesti audiovisuaalkunstist ja selle rollist ühiskonnas. Producersid, loojad ja institutsioonide esindajad kinnitavad, et Eesti film on tugev ja elujõuline.

5. JÄRELDUSED JA ETTEPANEKUD

See peatükk lähtub magistritöö teoreetilisest raamistikust ning ekspertintervjuude analüüsi tulemustest. Peatüki eesmärk on tõlgendada, milliseid järeldusi saab teha Eesti filmivaldkonna jätkusuutlikkuse, loomingulise potentsiaali, rahvusvahelise konkurentsivõime ning institutsionaalse arengu seisukohalt.

Ekspertintervjuude põhjal saab väita, et Eesti filmivaldkonna probleemid on omavahel läbipõimunud. Rahastus, loomeprotsess, rahvusvaheline nähtavus, publikuarendus, välisprojektide mõju, tööjõu järelkasv ja valdkonnasisene usalduskultuur moodustavad omavahel seotud ahela. Kui üks lüli on nõrk, mõjutab see kogu ökosüsteemi toimimist. Seetõttu ei saa Eesti filmi arendamise keskne ettepanek olla ainult rohkema raha suunamine filmide tootmisesse, kuigi rahastuse suurendamine on vältimatult oluline. Sellest saab järeldada, et Eesti film vajab terviklikumat audiovisuaalpoliitilist raamistikku, mis seoks rahastuse, tööjõu, levi, publiku, rahvusvahelised koostöösuhted ja kultuurilise missiooni ühtseks pikaajaliseks strateegiaks. Algust on tehtud näiteks Eesti filmi teekaardiga 2035¹, mis sõnastab trendid ja tegevuskava. See on hea algus, kust edasi liikuda.

5.1 Audiovisuaalpoliitika pikaajaline tegevuskava

Uurimistulemused näitavad, et Eesti filmivaldkonna kitsaskoht ei seisne ainult selles, et üksikuid meetmeid on liiga vähe või et toetuste mahud ei vasta vajadustele. Laiem probleem on, et valdkonna eri osad ei ole piisavalt süsteemselt seotud. Tootmist, levi, publikuarendust, filmiharidust, tehnilise personali väljaõpet, rahvusvahelist müüki, festivalistrateegiat, ERR-i rolli, voogedastusplatvorme ja välisprojektide teenindamist käsitletakse sageli eraldi loogikate kaudu. Selline killustatus muudab valdkonna arendamise reaktiivseks: probleeme lahendatakse siis, kui need muutuvad kriitiliseks, kuid vähem tegeletakse ennetava ja tervikliku poliitikakujundusega.

¹ Eesti filmi teekaart 2035: <https://eestifilm2035.ee/>

Seda järeldust toetab Eesti Filmi Instituudi ja kultuuriministeeriumi vaade, et Eesti filmivaldkonnas puudub institutsioon või selge vastutuskeskus, mis näeks valdkonda kõigis selle omavahelistes seostes. EFI roll on selles süsteemis keskne, kuid samas keeruline: ta peab olema ühtaegu riigi poliitika elluviija, valdkonna huvide esindaja, toetuste jagaja, rahvusvahelise nähtavuse kujundaja ning üha enam ka infrastruktuuri ja arendustegevuste koordineerija. See rollide paljusus võib muuta institutsiooni tugevaks, kuid võib tekitada ka olukorra, kus puudub selge eristus poliitikakujunduse, rahastamise ja valdkondliku eestkoste vahel.

Sellest tulenevalt on esimene järeldus, et Eesti filmivaldkond vajab senisest selgemat audiovisuaalpoliitilist juhtimisloogikat. See ei tähenda tingimata uue institutsiooni loomist, kuid eeldab selgemat vastutuse jaotust. Tuleks määratleda, milline on kultuuriministeeriumi, EFI, ERR-i, kinode, voogedastusplatvormide, kohalike omavalitsuste, erakapitali ja valdkonnaorganisatsioonide roll Eesti filmi pikaajalises arengus. Praegu on paljud neist rollidest kas vaikimisi kujunenud, projektipõhised või sõltuvad üksikute inimeste aktiivsusest.

Järeldustest tuleneva ettepanekuna vajab Eesti filmivaldkond pikaajalist audiovisuaalpoliitika tegevuskava, mis ei peaks piirduma üldiste eesmärkidega, nagu rahvusvaheline nähtavus või kultuuri hoidmine, vaid määratleks konkreetsemalt järgmised küsimused:

- kas ja millised filmiliigid ja sihtrühmad vajavad eraldi toetuse meetmeid?
- kuidas arendada publikut ja tulevast põlvkonda?
- kuidas siduda välisprojektide majanduslik kasu Eesti oma filmi arenguga?
- millist rolli mängib ERR?
- milliseid andmeid valdkonna juhtimiseks kogutakse?
- milliseid tulemusi hinnatakse mitte ainult majanduslikult, vaid ka kultuuriliselt?

5.2 Filmide tootmise rahastusloogikad

Uurimistulemused kinnitavad, et Eesti filmi rahastus vajab kasvu ja inflatsiooniga vastavusse viimist. Samas ei piisa ainult üldise toetusmahu suurendamisest. Sama oluline on küsimus, kuidas raha jaotatakse ning milliseid eesmärgi eri meetmed täidavad. Praegune süsteem asetab väga erinevad filmid sageli samasse konkurentsiloogikasse. Kunstiline

autorifilm, lastefilm, noortefilm, debüütfilm, žanrifilm, eksperimentaalne lühifilm ja laiema publikupotentsiaaliga film ei täida kõik sama funktsiooni ning neid ei peaks hindama täpselt samade kriteeriumide põhjal.

Just loovisikute vaatest ilmnes selgelt vajadus mitmekesisemate rahastusmeetmete järele. Kui kõik projektid peavad korraga tõestama kunstilist erakordsust, rahvusvahelist potentsiaali, laia publikukõnetust ja kultuurilist esinduslikkust, võib süsteem muutuda sisemiselt vastuoluliseks. Selline olukord soodustab riskide vältimist ja võib vähendada žanrilist ning esteetilist mitmekesisust.

Sellest tuleneb ettepanek luua või tugevdada eraldi toetusmeetmeid eri tüüpi filmidele. Näiteks võiksid eraldi rahastuspõhimõtetest lähtuda:

- laste- ja noortefilmid;
- debüüt- ja teise filmi projektid;
- eksperimentaalsed ja väikese eelarvega lühivormid;
- selgelt rahvusvahelise kaastootmise potentsiaaliga projektid;
- laiema publikuga žanri- ja meelelahutusfilmid;
- rahvuslikud tuumikprojektid, mille kultuuriline tähendus seisneb eelkõige eestikeelses ja Eesti-keskses loos.

Selline eristamine ei tähendaks kvaliteedinõuete langetamist. Vastupidi, see võimaldaks hinnata iga projekti selle enda eesmärkide ja sihtrühma järgi. Lastefilmilt ei peaks ootama sama festivaliteekonda nagu autoridraamalt ning eksperimentaalselt lühifilmilt ei peaks ootama sama publikupotentsiaali nagu žanrifilmilt. Rahastusmeetmete eristamine aitaks vältida olukorda, kus kõik projektid surutakse ühte ideaalse Eesti filmi mudelisse.

Lisaks tuleks rahvuslike tuumikprojektide puhul kaaluda avaliku toetuse ülemmäära tõstmist. Mitmed intervjuueeritavad osutasid, et 70-protsendiline avaliku toetuse piir võib sundida ka sügavalt kohalikke ja eestikeelseid lugusid kunstlikesse kaastootmissuhetesse. Selliste projektide puhul võiks olla põhjendatud võimalus tõsta riikliku rahastuse osakaal erandkorras kuni 90 protsendini. See ei peaks olema üldreegel kõigile filmidele, vaid instrument nende projektide jaoks, mille puhul rahvusvaheline kaastootmine ei ole sisuline vajadus, vaid üksnes finantsiline sund.

5.3 Välisprojektid

Tulemused näitasid, et Film Estonia tagasimaksesüsteemi ja rahvusvaheliste teenusprojektide puhul valitseb ekspertide seas üldine toetus. Välisprojektid on Eesti väikesele filmitööstusele eluliselt vajalikud, sest need hoiavad töös tehnilist personali, annavad tootmisfirmadele rahvusvahelise kogemuse, toovad riiki välisinvesteeringuid ja võimaldavad Eesti filmivaldkonnal püsida professionaalses rütmis. Samal ajal ei saa välisprojektide edu käsitleda automaatselt Eesti filmikunsti eduna.

Peamine järeldus on, et Eesti vajab tasakaalu kahe suuna, rahvusvahelise teenusproduktiooni ja kodumaise autorifilmi vahel. Kui tagasimaksesüsteem, paviljonid ja välisprojektid arenevad kiiremini kui Eesti oma filmi rahastus ja tööjõu järelkasv, võib tekkida olukord, kus Eesti muutub tugevaks teenusepakkujaks, kuid nõrgemaks oma lugude jutustajaks. See ei ole paratamatu, kuid sellist riski uurimistulemused näitavad.

Seetõttu tuleks Film Estonia mõju hinnata mitte ainult Eestisse toodud raha, vaid ka selle järgi, kuidas see tugevdab Eesti oma filmi ökosüsteemi.

Analüüsimist vajab:

- kui palju Eesti spetsialiste saab välisprojektides kõrgema taseme kogemuse;
- kas need inimesed naasevad hiljem Eesti filmide juurde;
- millised oskused kanduvad üle kodumaisesse tootmisse;
- kas välisprojektide tööjõunõudlus lükkab Eesti filme edasi;
- kas uued paviljonid on kodumaiste filmide jaoks realselt kasutatavad või jäävad pigem välisprojektide teenindamiseks.

Uute paviljonide puhul on oluline vältida olukorda, kus füüsiline infrastruktuur areneb kiiremini kui selle kasutamiseks vajalik tööjõu- ja rahastusmudel. Paviljon võib avardada Eesti filmide esteetilisi võimalusi, kuid ainult juhul, kui Eesti filmidel on vahendeid seda kasutada. Vastasel juhul muutub stuudio peamiselt rahvusvaheliste projektide teenindamise kohaks. Sellest tulenevalt peaks paviljonide arendamise kõrval olema eraldi plaan tehnilise personali väljaõppeks, stuudio kasutamise toetamiseks Eesti filmide puhul ning välisprojektidest saadava oskusteabe ülekandmiseks kodumaistesse projektidesse.

5.4 Investeerimiskohustus ja ERR-i roll

Uurimistulemustest ilmnes, et Eesti audiovisuaalpoliitika üks kasutamata võimalusi on rahvusvaheliste voogedastusplatvormide panus kohalikku sisutootmisse. Euroopa Liidu audiovisuaalmeedia teenuste direktiivist tulenev investeerimiskohustus võiks Eesti kontekstis toimida mitte ainult täiendava rahastusallikana, vaid ka uue turusuhte loojana. Kui platvormid peavad investeerima kohalikku või Eestiga seotud tootmisse, tekib kohalikel tootjatel võimalus luua kontakte globaalsete tellijatega ning arendada formaate, mille eelarve ja levipotentsiaal ületavad tavapärase Eesti filmi võimalusi.

Siin on oluline eristada kahte võimalust. Üks oleks käsitleda platvorme lihtsalt maksuallikana, mille kaudu lisaraha liigub olemasolevasse toetusfondi. Teine võimalus on investeerimiskohustus: platvormid ei maksa ainult abstraktset lõivu, vaid peavad tellima, tootma või rahastama sisu, mis kasutab Eesti loovisikuid, tootjaid, töøjõudu või infrastruktuuri. Eesti jaoks võib teine mudel olla strateegiliselt mõjusam, sest see loob pikaajalisemaid kontakte ja oskusteavet.

Samas peab sellise investeerimiskohustuse rakendamisel jälgima, et see ei teeniks ainult välismaiste platvormide vajadusi. Tuleks määratleda, milline osa investeeringust peab olema seotud Eesti loomingulise panusega, mitte ainult tehnilise või lokatsioonipõhise teenusega. Vastasel juhul võib platvormide raha tugevdada eeskätt teenusproduktiooni, kuid mitte Eesti autoripositsiooni.

Teine oluline kasutamata võimalus on Eesti Rahvusringhääling, kuna ERR-il puudub praegu selge ja regulaarne kohustus osaleda iseseisvas Eesti filmitootmises. Samas on ERR-il unikaalne ligipääs publikule ning järelvaatamise kaudu võime kasvatada filmikultuuri huvi ka väljaspool kinosaali. Seetõttu võiks ERR-i roll olla eriti oluline laste- ja noortefilmide, debüütfilmide, telefilmide ja väiksemate audiovisuaalvormide toetamisel.

Ettepanekuna võiks kaaluda ERR-i seaduses või eraldi audiovisuaalpoliitilises kokkuleppes sihtotstarbelise filmipanuse määratlemist. See ei tähenda, et ERR peaks üle võtma Eesti Filmi Instituudi rolli. Pigem võiks see olla süsteemne partner publiku kasvatamisel ja selliste formaatide arendamisel, mis ei pruugi jõuda suure kinolevini, kuid millel on kultuuriline, hariduslik või põlvkondlik tähendus.

5.5 Andmepõhine publikuarendus

Tulemuste põhjal võib järeldada, et Eesti filmipoliitika on seni keskendunud rohkem tootmisele kui publikule. See ei tähenda, et publikut ei peetaks oluliseks, kuid nende mõistmine ei ole olnud piisavalt süsteemne. Jälgitakse vaatajanumbreid, turuosa ja üksikute filmide edu, kuid puudub laiem andmepõhine süsteem, mis aitaks mõista, kes Eesti filmi vaatab, kes sellest kõrvale jääb, millised sihtrühmad vajavad eraldi kõnetamist ning millised levikanalid töötavad eri tüüpi filmide puhul.

Andmepõhine publikuarendus ei tohiks tähendada kultuuri allutamist ainult mõõdikutele. Pigem peaks see aitama kultuuril oma publikuni jõuda. Kui Eesti filmid sünnivad avaliku raha toel, on põhjendatud küsida, kuidas tagada nende nähtavus ja kättesaadavus võimalikult erinevatele vaatajatele. Andmed ei peaks olema ainult aruandluse osa, vaid strateegiline tööriist.

Andmepõhine publikuarendus sisaldab:

- ühtsemat andmekogumist kinode, platvormide ja festivalide kohta;
- Eesti filmide vaatajaprofiilide analüüsi;
- mittevaatajate uurimist;
- regionaalse kättesaadavuse hindamist;
- sotsiaalmeedia ja turunduskanalite mõju analüüsi;
- filmide järelelu kaardistamist pärast esmast kinolevi.

Selline süsteem aitaks ka tootjatel ja rahastajatel paremini mõista, millise publikuga film suhtleb ning milliseid turundus- ja levivahendeid vajab. Praegu jääb liiga suur osa sellest teadmisest eraplatvormide, kinode või üksikute tootjate kätte. Riigi tasandil ei teki sellest piisavalt terviklikku pilti.

5.6 Stsenaariumite arendamine

Uurimistulemused tõid esile ka stsenaariumide arenduse probleemi. See ei tähenda, et Eestis ei oleks häid ideid või omanäolisi autoreid. Pigem seisneb probleem selles, et ideed ei jõua

alati dramaturgilise, temaatilise ja filmikeelelise küpsuseni. See tähendab, et sündmused ja „tugev lugu“ võivad olla stsenaariumis olemas, kuid film ei pruugi jõuda tähendusliku tervikuni, mis kõnetaks vaatajat ka laiemal tasandil.

Sellest tulenevalt võiks Eesti filmivaldkond tugevdada stsenaariumi arenduse tugistruktuure, milles oleks:

- rohkem pikaajalisi arendusprogramme;
- professionaalsete stsenaaristide ja toimetajate kaasamist varasemas faasis;
- rahastust eraldi kirjutamisperioodideks;
- režissööri ja stsenaaristi koostöömudelite mitmekesistamist;
- tagasiside vastuvõtmise oskuse teadlikku arendamist filmihariduses.

Tulemused näitasid ka, et filmihariduses võiks senisest rohkem toetada juba idee faasis autorihääle otsimist, visuaalset mõtlemist ning stsenaaristi ja režissööri koostööd. Kui kool ja rahastussüsteem soosivad liiga tugevalt standardset dramaturgilist mudelit, võib noortel tekkida tunne, et omanäolisemad või eksperimentaalsemad projektid ei mahu süsteemi. Seetõttu võiks eraldi toetada ka lühemaid, odavamaid ja katsetavamaid vorme, mis võimaldaksid autoritel riskida, ilma et iga projekt peaks olema kohe karjääri määrav suurfilm.

5.7 Valdkonna sotsiaalne infrastruktuur

Uurimuse oluline järeldus on, et Eesti filmivaldkond ei vaja ainult raha, stuudioid ja rahvusvahelisi projekte, vaid ka tugevamat sotsiaalset infrastruktuuri. Selle all pean silmas töötingimusi, info liikumist, professionaalset suhtluskultuuri, valdkonnasisest usaldust, mitteformaalseid kohtumispaid ja tugiteenuseid. Filmivaldkonna killustatus ei ole ainult majanduslik, vaid ka sotsiaalne probleem.

Eesti filmivaldkond koosneb suuresti väikestest ettevõtetest, vabakutselistest ja projektipõhistest võrgustikest. Sellises süsteemis liigub info sageli isiklike kontaktide kaudu. Valdkonda sisenejatele võib see tunduda suletud ja nähtamatuna. Kui tööd ei ole, võib inimene tõlgendada seda isikliku läbikukkumisena, kuigi põhjus võib olla kogu sektori

töömahu kõikumises. See suurendab ebakindlust, isolatsiooni ja valdkonnast lahkumise riski.

Uurimistulemused näitavad ka autorite ja produtsentide vahelist usaldamatust. Osa autoreid võib tajuda produtsenti kui võimu või õiguste omistajat, samas kui produtsendid kannavad sageli filmi kokkupanemise kõige suuremat finantsilist ja organisatsioonilist riski. See viitab läbipaistvama lepingukultuuri ja parema selgitustöö vajadusele.

Teen ettepaneku, et valdkond võiks kaaluda ametiliitude, tootjate ja institutsioonide vahelise hea tava kokkuleppe sõlmimist. See võiks määratleda minimaalsed põhimõtted lepingute, tasude, õiguste, krediitide, tööaja, tagasisideprotsessi ja vastutuse kohta. Selline lepe ei peaks olema jäik seaduslik raam, vaid professionaalne standard, mis vähendaks arusaamatusi ja tugevdaks usaldust.

Lisaks võiks kaaluda valdkondliku loome- ja koostöökeskuse loomist. See ei peaks olema ainult kontoripind, vaid *hub*, kus väiksemad tootjad, stsenaristid, režissöörid ja vabakutselised saaksid ligipääsu jagatud tugiteenustele: valdkonda tundvale juristile, raamatupidajale, arendusnõustajale, psühholoogilisele toele ja regulaarsetele kohtumisformaatile. Füüsiliste paviljonide kõrval vajab Eesti film ka sellist sotsiaalset ruumi, kus tekiks usaldus, info liikumine ja uued koostöösuhted.

5.8 Rakenduslikud ettepanekud

Tulemuste ja eespool välja toodud järelduste põhjal esitan rakenduslikud ettepanekud, mis kujunesid välja uurimistöö käigus. See ei tähenda, et kogu valdkond kinnitaks ühiselt, et kõik ettepanekud tuleks võimalikult kiiresti realiseerida. Esitan ettepanekud järgnevas nimekirjas:

- Koostada terviklik Eesti audiovisuaalpoliitika tegevuskava, mis seoks tootmise, levi, publikuarenduse, filmihariduse, ERR-i, voogedastusplatvormid, välisprojektid ja paviljonid üheks strateegiliseks tervikuks. See tegevuskava peaks määratlema konkreetsete osapoolte vastutuse ja sisaldama pikaajalisi mõõdetavaid, aga ka kultuurilisi eesmärke. Lisaks on oluline seada filmikunsti arendamine ka riiklikult prioriteediks.

- Sõlmida filmivaldkonna ühiste kavatsuste kokkulepe või töötada välja filmiseaduse vajadust täpsustav poliitikaraam. Eesmärk ei ole „seadus seaduse pärast“, vaid pikemaajalise rahastuse, vastutuse ja koostöömudeli kokkuleppimine. Seaduse alternatiivina, võiks esimeseks sammuks olla mitmeaastane poliitiline kokkulepe riigi, EFI, ERR-i, kinode, telekanalite ja valdkonnaorganisatsioonide vahel.
- Suurendada Eesti filmile mõeldud toetust 10 miljoni euroni aastas ja siduda see selgema eesmärgiga kasvatada filmide arvu ning mitmekesisust. Lisaks saaks mõelda filmile suunatud riiklikule eriprogrammile kaheks või kolmeks aastaks, mis toetaks suunatult filme näiteks 5 miljoni euroga aastas. Toetus võiks tulla riigieelarvelisest lisarahastusest, voogedastusplatvormide investeerimiskohustusest ning ajutisest eriprogrammist, mitte ainult olemasolevate kultuurimeetmete ümberjagamisest. Siht ei peaks olema ainult rohkem filme, vaid piisav tootmismah, mis võimaldaks autoritel areneda, riskida ja eksida. Kaaluda võiks eesmärki jõuda vähemalt kaheksa täispika mängufilmini aastas.
- Rakendada AVMSD investeerimiskohustust selliselt, et see looks Eesti tootjatele ja loovisikutele sisulisi suhteid rahvusvaheliste platvormidega. Investeering ei peaks piirduma tehnilise teenuse või võttekohtade pakkumisega, vaid võimaluse korral kaasama Eesti loovpanust, autoreid, tootjaid ja arendustegevust.
- Määratleda ERR-i roll Eesti filmikultuuri arendamisel. ERR võiks saada sihtotstarbelise ülesande ja eelarve osaleda regulaarselt laste-, noorte-, debüüt- või telefilmide tellimises ja kaastootmises. See tugevdaks publiku kasvatamist ja annaks noortele loojatele praktilisema sisenemistee.
- Arendada andmepõhist publikuarendust. Riiklikul või valdkondlikul tasandil võiks luua süsteemi, mis koondab andmeid Eesti filmide vaatajate, mittevaaatajate, kinokäitumise, platvormikasutuse, regionaalse kättesaadavuse ja turunduskanalite mõju kohta. Selline andmestik aitaks teha täpsemaid otsuseid ja tugevdada filmi jõudmist publikuni.
- Valdkond saaks ühiselt tagada, et Film Estonia ja uued paviljonid toetaksid ka Eesti oma filmi. Selleks võiks kaaluda eritingimusi või soodustusi kodumaistele filmidele stuudiote kasutamisel, välisprojektidest saadud oskusteabe ülekandmist Eesti projektidesse ning tehnilise personali väljaõppe süsteemset arendamist.
- Tugevdada valdkonna sotsiaalset infrastruktuuri. Hea tava kokkulepe, läbipaistvad lepingumudelid, valdkondlik loomekeskus, tugiteenused ja

regulaarsed kohtumisformaadid aitaksid vähendada usaldamatust, nähtamatuid võrgustikke ja projektipõhist isolatsiooni.

- Loovisikute (eriti noorte) loomeprotsessi toetamine ühiste kirjutustubade (ingl *writers' room*) ja inkubaatorite sisse seadmise näol.

Lõpetuseks küsin pooleldi retooriliselt, millal läks mõni filmitegija viimati poliitikasse, et anda ka oma panus Eesti riigi toimimisse ja arengusse? Loodan, et loovisikud ja filmitegijad leiavad endas julgust ja valmisolekut lisaks filmile ka poliitikas oma narratiivi luua ning seeläbi vajalikke muutusi eest vedada.

Põnev on vaadata tulevikku lootuses leida sealt tasakaal läbimõeldud ja stabiilse riikliku poliitika, adekvaatselt rahastatud ja mitmekesiste toetusmudelite ning terve, usaldusliku valdkonnasisese töökultuuri vahel. Usun, et Eesti film on tegelikult heas seisus, kus kõik eeldused on olemas, ja uurimistöö käigus kujunenud soovitude abil saab Eesti filmikunst jõudsalt edasi liikuda. Loodetavasti sünnib edaspidi julgeid ja omanäolisi filme ning telesarju, mis kõnetavad lisaks kodumaisele publikule ka rahvusvahelist kinoareeni.

KOKKUVÕTE

Magistritöö ajend oli minu isiklik kokkupuude Eesti filmivaldkonnaga nii filmikooli lõpetanud produtsendina kui ka praktiseeriva filmitegijana. Filmitootmises tegutsedes olen korduvalt tajunud, et paljudel on oma arvamus, kuid liiga tihti ei taheta seda valjult välja öelda või sõnastada. Ühelt poolt on Eesti filmivaldkonnas väga võimekad autorid, produtsendid, tehnilised spetsialistid ja tugev rahvusvaheline ambitsioon. Teisalt hakkasin mõtlema filmi reguleerivatele dokumentidele ja tahtsin filmiseadusest lähtuvalt mõista ning jagada valdkonnast laiemat pilti. Sellest kogemusest kasvas välja soov uurida, millised on Eesti filmivaldkonna peamised väljakutsed ja kuidas saaksime seda potentsiaalikas olukorras, kus Eesti film praegu on, ära kasutada.

Magistritöö eesmärk oli kaardistada ja analüüsida Eesti filmikunsti ning -tootmise hetkeseisu, keskendudes sellele, millised tegurid mõjutavad filmide valmimist, loomeprotsessi kvaliteeti ja valdkonna jätkusuutlikkust. Ma ei käsitlenud Eesti filmi üksnes kunstilise väljendusvormina ega ka ainult loomemajandusliku haruna, vaid valdkonnana, kus kultuuriline, majanduslik ja institutsionaalne loogika on omavahel tugevalt põimunud. Sellest tulenevalt lähtusin arusaamast, et Eesti filmi areng ei sõltu ainult üksikute autorite andekusest või produtsentide võimekusest rahastust saada, vaid ka sellest, milline on riiklik kultuuripoliitiline raamistik, kuidas on üles ehitatud rahastusmehhanismid.

Töö teoreetilises osas käsitlesin filmi kui kultuurivaldkonda ja loomemajanduse osa, mille toimimist mõjutavad ühtaegu esteetilised, majanduslikud ja poliitilised tegurid. Väikeriigi kontekstis muutub see eriti oluliseks, sest koduturg ei suuda professionaalset filmitootmist iseseisvalt üleval hoida. Seetõttu on avalikul rahastusel ja kultuuripoliitilistel valikutel Eesti filmi puhul määrav roll. Samas ei saa filmi väärtust taandada ainult piletitulule, ekspordinumbritele või otsesele majanduslikule kasule. Filmil on oluline roll keele, kultuurilise mälu, ühiskondliku enesekirjelduse ja rahvusvahelise nähtavuse kujundamisel.

Empiiriline osa tugines kvalitatiivsele uurimusele, mille raames tegin kümme poolstruktureeritud ekspertintervjuud Eesti filmivaldkonna eri osapooltega. Intervjueeritavate hulka kuulusid produtsendid, institutsioonide esindajad, loovisikud, stsenaristid, režissöörid ja kultuuripoliitilise vaatega eksperdid. Selline valim võimaldas avada Eesti filmivaldkonda mitmest vaatepunktist: riiklikust, tootjakesksest, loomingulisest,

institutsionaalsest ja uue põlvkonna filmitegijate kogemuse kaudu. Valitud meetod osutus sobivaks, sest valdkonna detailid ei tuleks nähtavale üksnes statistiliste andmete kaudu. Ekspertintervjuud võimaldasid mõista, kuidas valdkonnas tegutsejad ise oma töökeskkonda, võimalusi ja takistusi tõlgendavad.

Uurimistulemuste põhjal järeldan, et Eesti filmivaldkonna keskne probleem ei ole üksnes rahapuudus, vaid laiem struktuurne haavatavus. Rahastuse nappus on küll üks kõige nähtavamaid kitsaskohti, kuid see mõjutab omakorda kogu loome- ja tootmisprotsessi: arenduse kestust, projektide valikut, autorite julgust, tehnilise personali kättesaadavust, produtsentide töökoormust ning filmide rahvusvahelist konkurentsivõimet. Eesti filmi tootmismaht on väike ning see ei jäta piisavalt ruumi katsetamiseks, eksimiseks ja erinevate filmikeelte kujunemiseks. Kui aastas valmib piiratud arv täispikki mängufilme, kasvab iga filmi sümboolne ja institutsionaalne koormus väga suureks. Film peab korraga olema kunstiliselt tugev, publikule ligipääsetav, kultuuriliselt oluline ja rahvusvaheliselt konkurentsivõimeline. Selline surve muudab loomeprotsessi pingeliseks ja võib soodustada ettevaatlikke valikuid.

Minu hinnangul on oluline järeldus ka see, et Eesti filmivaldkond vajab terviklikumat audiovisuaalpoliitilist raamistikku. Intervjuudes kordus arusaam, et filmivaldkonna eri osad – tootmine, levi, publikuarendus, rahvusvaheline müük, filmiharidus, tehnilise personali väljaõpe, ERR-i roll, voogedastusplatvormid, paviljonid ja välisprojektid – ei ole piisavalt süsteemselt seotud. Olemas on palju vajalikke meetmeid ja institutsioone, kuid need ei moodusta alati ühtset ökosüsteemi. Sellest tulenevalt ei peaks Eesti filmipoliitika keskenduma ainult üksikute toetusmahtude kasvatamisele, vaid ka sellele, kuidas erinevad mehhanismid omavahel tööle panna.

Lisaks rahastusele ja loomeprotsessile tõusis esile valdkonna sotsiaalne mõõde. Eesti filmivaldkond on väike, killustunud ja projektipõhine. Paljud inimesed töötavad vabakutseliselt või väikestes ettevõtetes, mis muudab töö ebastabiilseks ja tuleviku ebakindlaks. Intervjuudest ilmnas, et info liikumine tugineb sageli isiklikele kontaktidele ning valdkonda sisenejatel võib olla raske mõista, kus võimalused tekivad. Samuti tuli esile usaldamatus autorite ja produtsentide vahel, mis on seotud teadmiste puudumisega teineteise töö, riskide ja vastutuse kohta. Sellest tulenevalt pean oluliseks hea tava kokkulepete, läbipaistvamate lepingumudelite ja valdkonnasiseste koostöövormide arendamist. Eesti film

ei vaja ainult stuudioid ja rahastusmeetmeid, vaid ka turvalisemat ja professionaalsemat töö- ning suhtluskultuuri.

Vaadates algselt püstitatud uurimisküsimusi, saan väita, et töö täitis oma eesmärgi. Uurimus näitas, et Eesti filmivaldkonna loome- ja tootmisprotsessi kitsaskohad on tugevalt seotud kultuuripoliitiliste valikute, rahastusmodelite, rahvusvahelise konkurentsi ja valdkonnasiseste tööpraktikatega. Eesti filmi probleemid ei ole pelgalt esteetilised ega üksnes majanduslikud. Need paiknevad nende kahe tasandi vahel: loominguline kvaliteet sõltub otseselt sellest, millised on tootmise, arenduse ja töötingimuste võimalused.

Minu kui uurija jaoks oli oluline ka see, et töö käigus muutus selgemaks minu enda positsioon valdkonnas. Praktiseeriva produtsendina ei olnud ma uuritava teemaga väljastpoolt suhestuv vaatleja. See andis mulle võimaluse mõista intervjuueeritavate kogemusi ja küsida küsimusi, mis lähtusid valdkonna sisemisest loogikast. Samas tähendas see vajadust olla analüüsis teadlik oma eelhoiakutest ja vältida seda, et isiklik kogemus muutuks uurimistulemuste asemel peamiseks tõlgendusraamiks.

Uurimusel on ka piiranguid. Töö põhineb kvalitatiivsel valimil ning ei pretendeeri kogu Eesti filmivaldkonna statistilisele üldistamisele. Intervjuud avavad valdkonna võtmeisikute kogemusi ja tõlgendusi, kuid ei hõlma kõigi erialade, põlvkondade ega institutsioonide vaateid. Näiteks vääriskid edasises uurimistöös eraldi tähelepanu tehniliste töötajate, levitajate, kinode, voogedastusplatvormide, kohalike omavalitsuste ja vaatajate perspektiivid. Samuti oleks oluline täpsemalt uurida, kuidas eri rahastusmodelid mõjutavad konkreetsete filmide arendus- ja tootmisotsuseid.

Edasiste uurimissuundadena näen esmalt vajadust analüüsida audiovisuaalmeedia teenuste direktiivi rakendamist Eestis ja selle võimalikku mõju kohaliku sisutootmise arengule. Teiseks vajab põhjalikumat uurimist andmepõhine publikuarendus: milliseid andmeid Eesti filmivaldkond tegelikult kogub, kelle käes need andmed on ning kuidas saaks neid kasutada nii kultuuripoliitikas kui ka tootjate praktilises töös. Kolmandaks on vajalik Balti ja Põhjamaade filmipoliitikaid võrdlev uuring, et mõista, millised mehhanismid on aidanud väikeriikidel tugevdada oma autorifilmi, tehnilist infrastruktuuri ja rahvusvahelist nähtavust. Neljandaks väärivad eraldi uurimist loovisikute töötingimused ja sotsiaalsed garantiid projektipõhises filmitööstuses.

Kokkuvõttes näitab uurimus, et Eesti filmivaldkond on jõudnud arenguetappi, kus – laenates Elen Lotmani sõnu – „paisu tagant tuleb välja saada“ ja filmil on selleks suur potentsiaal. Eesti film vajab süsteemi, mis võimaldaks loojatel mitte ainult filme lõpuni teha, vaid teha neid piisava aja, enesekindluse ja professionaalse toega. Küsimus ei ole ainult selles, mitu filmi aastas valmib, vaid ka selles, kuidas need kõnetavad Eesti ühiskonda ja suudavad maailmas teiste filmidega konkureerida.

Loodan, et magistritöö annab oma panuse Eesti kultuuri ning ärgitab inimesi kinno tulema, paneb noori filmikunsti õppimist kaaluma või suunab meie otsustajaid rohkem filmikunsti peale mõtlema.

KASUTATUD ALLIKAD

Autori intervjuud

Intervjuu, Ahven. Autori intervjuu Kopli Kinokompanii produtsendi Anneli Ahvenaga, 11.03.2026. Fail autori valduses.

Intervjuu, Felt. Autori intervjuu Allfilmi produtsendi Ivo Feldiga, 13.03.2026. Fail autori valduses.

Intervjuu, Funk. Autori intervjuu Kultuuriministeeriumi audiovisuaal- ja digikultuurinõuniku Karlo Funkiga, 26.03.2026. Fail autori valduses.

Intervjuu, Hudgins. Autori intervjuu produtsendi Piret Tibbo-Hudginsiga, 24.03.2026. Fail autori valduses.

Intervjuu, Laur. Autori intervjuu produtsent Merili Lauriga, 10.03.2026. Fail autori valduses.

Intervjuu, Lokk. Autori intervjuu Pimedate Ööde Filmifestivali juhi Tiina Lokkiga, 06.03.2026. Fail autori valduses.

Intervjuu, Lotman. Autori intervjuu BFM-i dotsenti ja operaatori Elen Lotmaniga, 06.04.2026. Fail autori valduses.

Intervjuu, Rumma. Autori intervjuu režissöör Elis Rummaga. 13.03.2026. Fail autori valduses.

Intervjuu, Sepp. Autori intervjuu Eesti Filmi Instituudi juhi Edith Seppaga, 19.03.2026. Fail autori valduses.

Intervjuu, Viskar. Autori intervjuu stsenarist Johanna Lisette Viskariga, 13.03.2026. Fail autori valduses.

Kasutatud kirjandus ja internetiallikad

- Adamczak, M. (2020). Industry Divide: The Interdependence of Traditional Cinematic Distribution and VOD in Poland. P. Szczepanik, P. Zahrádka, J. Macek, & P. Stepan (Toim), *Digital Peripheries: The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective* (lk 145–157). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-44850-9_8
- Adorno, T. W. (2001). Culture and administration. J. M. Bernstein (Toim), *The culture industry: Selected essays on mass culture* (lk 107–131). Routledge.
- Bell, D., & Oakley, K. (2015). *Cultural policy*. Routledge.
- Bilík, P. (2020). Small Country, Complex Film Policy: The Case of the Czech Film Funding System. P. Szczepanik, P. Zahrádka, J. Macek, & P. Stepan (Toim), *Digital Peripheries: The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective* (lk 291–302). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-44850-9_17
- Bogner, A., Littig, B., & Menz, W. (2009). Introduction: Expert Interviews — An Introduction to a New Methodological Debate. A. Bogner, B. Littig, & W. Menz (Toim), *Interviewing Experts* (lk 1–13). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9780230244276_1
- Bogner, A., & Menz, W. (2002). Das theoriegenerierende Experteninterview. A. Bogner, B. Littig, & W. Menz (Toim), *Das Experteninterview: Theorie, Methode, Anwendung* (lk 33–70). VS Verlag für Sozialwissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-322-93270-9_2
- Bogner, A., & Menz, W. (2009). The Theory-Generating Expert Interview: Epistemological Interest, Forms of Knowledge, Interaction. A. Bogner, B. Littig, & W. Menz (Toim),

- Interviewing Experts* (lk 43–80). Palgrave Macmillan UK.
https://doi.org/10.1057/9780230244276_3
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1986). *Film art: An introduction* (2nd ed). Knopf.
- Buhler, J. (2016). Branding the Franchise: Music, Opening Credits, and the (Corporate) Myth of Origin. S. C. Meyer (Toim), *Music in Epic Film* (0 tr, lk 17–40). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315690025-9>
- Chakravarthy, A., Beales, R., Matskanis, N., & Yang, X. (2009). OntoFilm: A Core Ontology for Film Production. T.-S. Chua, Y. Kompatsiaris, B. Merialdo, W. Haas, G. Thallinger, & W. Bailer (Toim), *Semantic Multimedia* (Kd 5887, lk 177–181). Springer Berlin Heidelberg. https://doi.org/10.1007/978-3-642-10543-2_20
- Chen, L. Y. (2020). The development of the North American film industry in 2018. Y. Guan, Q. Li, & H. Lu (Toim), *Development of the Global Film Industry: Industrial Competition and Cooperation in the Context of Globalization* (lk 34–49). Routledge.
- Cheng, Z., Li, Y., & Zhang, Y. (2025). Research on the Construction of Harry Potter IP Industry Chain. *Advances in Economics, Management and Political Sciences*, 229(1), 168–175. <https://doi.org/10.54254/2754-1169/2025.BL28501>
- Chow, R. (1998). Film and cultural identity. *The Oxford guide to film studies*. Oxford University Press.
- Clevé, B. (2013). *Film Production Management* (3. ed). Focal press.
- Crusafon, C. (2018). The Ibermedia Programme: How Supra-National Policy Developed the Ibero-American Audiovisual Space. N. Mingant & C. Tirtaine (Toim), *Reconceptualising Film Policies* (1. tr, lk 143–156). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315189932>

- Dabrovolskas, A., & Cane, R. (2024). Film Policy and Film Production: The Potential of Baltic Co-Productions and New Film Fund. *Economics and Culture*, 21(2), 138–149. <https://doi.org/10.2478/jec-2024-0024>
- Donoghue, C. B. (2025). Hierarchies of Value. *Film Quarterly*, 79(2), 49–56. <https://doi.org/10.1525/fq.2025.79.2.49>
- Dyer, R. (1998). Introduction to film studies. *The Oxford guide to film studies*. Oxford University Press.
- Eesti Filmi Instituut. (2023). *Kinolevi 2023* [Kokkuvõttev esiltus]. <https://filmi.ee/tegitajale/statistika/aasta-ulevaade/>
- Eesti Filmi Instituut. (2024). *Kinolevi 2024* [Kokkuvõttev esiltus]. <https://filmi.ee/tegitajale/statistika/aasta-ulevaade/>
- Elsaesser, T. (2013). Digital Cinema: Convergence or Contradiction? T. Elsaesser, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* (lk 11–44). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199757640.013.014>
- Eriksen, K. (2025, november 21). How Film Franchise Power Shifted in 2025. *Luminate*. <https://luminatedata.com/blog/how-film-franchise-power-shifted-in-2025/>
- European Audiovisual Observatory [EAO]. (2025). *Key Trends 2025: Television, cinema, video and on-demand audiovisual services – the pan-European picture*. Council of Europe. <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/-/key-trends-2025-report-just-published>
- Filmikunst. (2026). Tallinna Ülikool. <https://www.tlu.ee/bfm/filmikunst>
- Garnham, N. (1987). Concepts of culture: Public policy and the cultural industries. *Cultural Studies*, 1(1), 23–37. <https://doi.org/10.1080/09502388700490021>
- Gaut, B. (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge University Press.

- Geuens, J.-P. (2013). Angels of Light. J.-P. Geuens, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* (lk 44–60). Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199757640.013.015>
- Giroux, H. A. (2002). *Breaking in to the movies: Film and the culture of politics*. Malden, MA : Blackwell Publishers. <http://archive.org/details/breakingintomovi0000giro>
- Hammett-Jamart, J. (2015). *Trade in National Cinema: Australian film policy implementation on French-Australian official co-productions 1986-2006 (Volume I and II)* [University of Wollongong]. <https://hdl.handle.net/10779/uow.27828186>
- Herold, A., & Golser, C. (2018). Reconciling Economic and Cultural Goals in Film Policy: Propositions from Europe. N. Mingant & C. Tirtaine (Toim), *Reconceptualising Film Policies* (1. tr, lk 198–204). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315189932>
- Hesmondhalgh, D. (2015). Cultural studies, production and moral economy: *Réseaux*, No 192(4), 169–202. <https://doi.org/10.3917/res.192.0169>
- Hesmondhalgh, D. (2020). *Kultuuritööstus* (I. Ibrus, Toim; M. Lips, Tõlk). TLÜ Kirjastus.
- Hill, J. (2016). Living with Hollywood: British film policy and the definition of ‘nationality’. *International Journal of Cultural Policy*, 22(5), 706–723.
<https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1223646>
- Hitzler, R., Honer, A., & Maeder, C. (Toim). (1994). *Expertenwissen*. Vieweg+Teubner Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-3-322-90633-5>
- Holmes, S. (2025). The Mouse stamp. *Science Fiction Film & Television*, 18(1), 2–10.
<https://doi.org/10.3828/sfftv.2025.2>
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002). The culture industry: Enlightenment as mass deception. G. Schmid Noerr & M. Horkheimer, *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (Nachdr.). Stanford University Press. (Original work published 1944)

- Huang, J., Hitchen, G., & Dogan, S. (2025). Generative AI in the screen and live performance industries: A conceptual framework and prospects for future research. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 31(6), 1971–2005. <https://doi.org/10.1177/13548565251383409>
- Ibrus, I. (2015). Audiovisual Policymaking in Estonia at Times of Convergence: An ‘Innovation System’ as a Policy Rationale. *Baltic Screen Media Review*, 3(1), 102–115. <https://doi.org/10.1515/bsmr-2015-0026>
- Ibrus, I., Tamm, M., & Tiidenberg, K. (2022). Estonia’s Digital Culture Manifesto. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.4000959>
- Jenkins, H. (2018). On cinema and convergence. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 6(1). <https://doi.org/10.22475/rebeca.v6n1.480>
- Kalmus, V., Masso, A., & Linno, M. (2015). Kvalitatiivne sisuanalüüs. *Sotsiaalse Analüüsi Meetodite ja Metodoloogia õpibaas*. <https://samm.ut.ee/kvalitatiivne-sisuanalyys/>
- Kanzler, M. (2024). *Insights into direct public film funding in Europe*. European Audiovisual Observatory.
- Kowalik, N., & Meers, P. (2018). South African Post-apartheid Film Policy: Shifting Discourses on Film, National Identity and Cultural/Creative Industries. C. Tirtaine & N. Mingant (Toim), *Reconceptualising Film Policies* (1. tr, lk 247–262). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315189932>
- Kulbok-Lattik, E. (2004). *Models of Cultural Policy in Estonia*. http://neumann.hec.ca/iccpr/PDF_Texts/Kulbok_Egge.pdf
- Kulbok-Lattik, E., & Čopič, V. (2018). Cultural Policies in the Baltic States and Slovenia Between 1991 and 2009. V. D. Alexander, S. Hägg, S. Häyrynen, & E. Sevänen (Toim), *Art and the Challenge of Markets Volume 1: National Cultural Politics and*

- the Challenges of Marketization and Globalization* (lk 183–215). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-64586-5_7
- Kultuuri arengukava 2021-2030*. (s.a.). Kultuuriministeerium. Salvestatud 2. oktoober 2025
<https://www.kul.ee/kultuur2030>
- Kultuuriministeerium. (2026, veebruar 20). *Memorandum „Toetusmeetme ‘Film Estonia’ tagasimaksemäära tõstmine“*. Eelnõude infosüsteem.
<https://eelnoud.valitsus.ee/main/mount/docList/137ce86c-3318-42d5-99d8-b8f55a4a7758#RpPQF9X7>
- KULTUURIPROGRAMM 2025–2028*. (2025, veebruar 10). Kultuuriministeerium.
<https://www.kul.ee/asutus-uudised-ja-rahastamine/kultuuriministeerium/strateegilised-alusdokumendid>
- Kundla, R. (2025, august 27). *Fotod: Jõhvis sai nurgakivi Eesti esimene filmilinnak*. ERR.
<https://kultuur.err.ee/1609780260/fotod-johvis-sai-nurgakivi-eesti-esimene-filmilinnak>
- Lee, H.-K. (2017). The political economy of ‘creative industries’. *Media, Culture & Society*, 39(7), 1078–1088. <https://doi.org/10.1177/0163443717692739>
- Leininger, P., Weber, C. J., & Rothe, S. (2025). Understanding Creative Potential and Use Cases of AI-Generated Environments for Virtual Film Productions: Insights from Industry Professionals. *Proceedings of the 2025 ACM International Conference on Interactive Media Experiences*, 60–78.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1145/3706370.3727853>
- Li, D. (2021). Chinese film IP resources development strategy. *Development of the Global Film Industry: Industrial Competition and Cooperation in the Context of Globalization* (lk 195–203). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003051503>

- Li, J. (2020). The platformization of Chinese cinema: The rise of IP films in the age of Internet+. *Asian Cinema*, 31(2), 203–218. https://doi.org/10.1386/ac_00022_1
- Lokk, T. (2004, aprill 7). Eesti kultuuri Suur Üksiklane – kaua veel? *Postimees*. <https://www.efis.ee/page/Tiina-Lokk-2004-Eesti-kultuuri-Suur-Yksiklane--kaua-veel>
- Lotman, E. (2022, september 21). „FILMI SAAB TEHA KA PÜKSIRIHMAL” EHK 30 AASTAT EESTIKEELSET FILMIHARIDUST. *Teater.Muusika.Kino*, (Sihtasutus Kultuurileht). <https://www.temuki.ee/2022/09/filmi-saab-teha-ka-puksirihmale-ehk-30-aastat-eestikeelset-filmiharidust1/>
- Lotman, J. (2004). *Filmisemiootika* (E. Lotman, Tõlk). Varrak.
- Lotman, J., & Tsivjan, J. (2022). *Dialoog ekraaniga* (S. Salupere, Toim; E. Lotman, Tõlk). Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Meuser, M., & Nagel, U. (2009). The Expert Interview and Changes in Knowledge Production. A. Bogner, B. Littig, & W. Menz (Toim), *Interviewing Experts* (lk 17–42). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9780230244276_2
- Mingant, N., & Tirtaine, C. (2018a). Introduction. N. Mingant & C. Tirtaine (Toim), *Reconceptualising Film Policies* (1. tr, lk 1–12). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315189932>
- Mingant, N., & Tirtaine, C. (2018b). Part I: The Traditional Film Policy Paradigm. N. Mingant & C. Tirtaine (Toim), *Reconceptualising Film Policies* (1. tr, lk 13–15). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315189932>
- Mitkus, T., & Nedzinskaitė-Mitkė, V. (2015). THE IMPACT OF GLOBALIZATION TO CREATIVE INDUSTRIES: THE ANALYSIS OF FILM INDUSTRIES OF CENTRAL AND EASTERN EUROPE. *Creativity Studies*, 9(1), 64–74. <https://doi.org/10.3846/23450479.2015.1126539>

- Mitric, P. (2018). Between YU and the EU: The Europeanisation of the Serbian Film Policies. N. Mingant & C. Tirtaine (Toim), *Reconceptualising Film Policies* (1. tr, lk 183–197). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315189932>
- Montagu, I., Kozintsev, G., Ruus, J., Rammus, A., Rammus, R., & Pangsepp, R. (1973). *Filmimaailm*. Eesti Raamat.
- Mulcahy, K. V. (2006). Cultural Policy. Jon Pierre & B Guy Peters (Toim), *Handbook of Public Policy*. SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781848608054.n16>
- O'Brien, D. (2014). *Cultural policy: Management, value and modernity in the creative industries*. Routledge.
- Olsberg SPI. (2022). *Film Estonia tagasimaksefondi majandusmõju* [Eesti Filmi Instituudi tellitud raport]. https://filmi.ee/wp-content/uploads/2025/03/Film-Estonia-tagasimaksefondi-majandusmoju_12092022.pdf
- Orankiewicz, A. (2022). The role of public support for the film industry – an analysis of movie production incentives in Europe. *Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego We Wrocławiu*, 66(2), 90–104. <https://doi.org/10.15611/pn.2022.2.07>
- Owczarski, K. A. (2015). „More than meets the eye“: Transformers and the complexities of franchise film production in contemporary Hollywood. *Quarterly Review of Film and Video*, 32(8), 675–694. <https://doi.org/10.1080/10509208.2015.1078274>
- Penttilä, E., Sepp, E., & Pello, T.-A. (Guests), Müller, A. (Host). (2026, märts 3). Kuidas Eesti filmitootmine mõõnast välja tuua? [Broadcast]. *Reporteritund*. <https://vikerraadio.err.ee/1609944652/reporteritund-kuidas-eesti-filmitootmine-moonast-valja-tuua>

- Pfadenhauer, M. (2009). At Eye Level: The Expert Interview — a Talk between Expert and Quasi-expert. A. Bogner, B. Littig, & W. Menz (Toim), *Interviewing Experts* (lk 81–97). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9780230244276_4
- Priimägi, T. (2021, august 21). Kas Eesti filmi ootab lõpp? *Sirp*. <https://www.sirp.ee/kas-eesti-filmi-ootab-lopp/>
- Purga, H. (2025, detsember 10). *Heidy Purga: Kultuur demokraatia kaitsel*. ERR. <https://www.err.ee/1609881622/heidy-purga-kultuur-demokraatia-kaitsel>
- Raats, T., & Donders, K. (2020). Television Distribution in Flanders: Who Takes the Lead and Is Content Always King? P. Szczepanik, P. Zahrádka, J. Macek, & P. Stepan (Toim), *Digital Peripheries: The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective* (lk 125–143). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-44850-9_7
- Raats, T., Ranaivoson, H., & Micova, S. B. (2023). *European Audiovisual Policy in Transition* (1. tr). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003262732>
- Reidolv, K. (2024a). Siirdeajastu institutsionaalsed muutused Eesti teatri ja filmivaldkonnas: Võrdlev analüüs. R. Argus, L. Epner, P. Viires, R. Nogin, L. Epner, P. Viires, P. Kruuspere, M. Laaniste, A. Heero, & I. Peterson (Eds.), *Siirdeajastu kultuurimuutused* 2. Tallinna Ülikooli Kirjastus. <https://doi.org/10.22601/PET.2023.09.03>
- Reidolv, K. (2024b, juuli 26). Viimane intervjuu Jaak Lõhmusega. *Sirp*. <https://www.sirp.ee/viimane-intervjuu-jaak-lohmusega/>
- Ruus, J. (2000). Kino ja raha Eesti vabariigis. *Eesti film 1991–1999*. F-Seitse OÜ.
- Ruus, J. (2026). „Tallinnfilm“ kui monument. Eesti Filmi Andmebaas. <https://www.efis.ee/page/tallinnfilm-kui-monument>

- Scott, A. J. (2001). Capitalism, cities, and the production of symbolic forms. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 26(1), 11–23. <https://doi.org/10.1111/1475-5661.00003>
- Seel, M. (2016). The Ethos of Cinema. *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*, (5). https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss5/3
- Sepp, E. (Guest), Taal, T., & Pokk, P. (Hosts). (2019, oktoober 1). EV100 pani erasektori filmidesse investeerima [Broadcast]. *Äripäeva hommikuprogramm*. Äripäeva Raadio. <https://www.aripaev.ee/saated/2019/10/01/ev100-pani-erasektori-filmidesse-investeerima>
- Shorthose, J. (2004). A more critical view of the creative industries: Production, consumption and resistance. *Capital & Class*, 28(3), 1–9. <https://doi.org/10.1177/030981680408400101>
- Simis, A. (2015). *Cultural Policies: Audiovisual Media*. N/A. https://www.academia.edu/35794547/Cultural_Policies_Audiovisual_Media
- Singh, P. K., & Asthana, D. S. (2025). *Financial Sustainability in the Film Industry: Challenges, Strategies, and Future Directions*. 1–15.
- Szczepanik, P. (2020). Channels and Barriers of Cross-Border Online Circulation: Central and Eastern Europe as a Digital Periphery. P. Szczepanik, P. Zahrádka, J. Macek, & P. Stepan (Toim), *Digital Peripheries: The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective* (lk 159–180). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-44850-9_9
- Statistikaamet. (2026a). *Film ja kino*. <https://stat.ee/et/avasta-statistikat/valdkonnad/kultuur/film-ja-kino>

- Statistikaamet. (2026b). *KU084: AUDIOVISUAALSE TOODANGU RAHASTAMINE*.
https://andmed.stat.ee/et/stat/sotsiaalelu__kultuur__film/KU084/table/tableViewLayout2
- Talavera Milla, J., Fontaine, G., & Kanzler, M. (with Europarat). (2016). *Public financing for film and television content: The state of soft money in Europe*. (July 2016). European Audiovisual Observatory.
- Valiati, L. (2025). *The Political Economy of the Creative and Cultural Industries: Stitching Perspectives for Research, Policy and Practice* (1. tr). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781003434252>
- Viilup, K. (2025, mai 4). *Ivo Felt: Väikerahvana peaks kultuur olema meile nagu õhk ka raskematel aegadel* [Eesti Rahvusringhäälingu uudisteportaal]. ERR.
<https://kultuur.err.ee/1609680593/ivo-felt-vaikerahvana-peaks-kultuur-olema-meile-nagu-ohk-ka-raskematel-aegadel>
- Võimre, U., & Olev, T. (2025). *Kuidas 40%-line tagasimakseprogramm taastaks Eesti filmitööstuse konkurentsivõime: Andmepõhine analüüs ja majanduslik mõju*.
- Väliste, K., & Uibo, S.-R. (Directors). (2025, detsember 9). Impulss: Kultuuril jällegi on ainult tühjad pihud (4. hooaeg, 31. osa) [Broadcast]. *Impulss*. Jupiter.
<https://jupiter.err.ee/1609870168/impulss>
- Willems, G., Biltereyst, D., Meers, P., & Vande Winkel, R. (2018). From Film Policy to Creative Screen Policies: Media Convergence and Film Policy Trends in Flanders. C. Tirtaine & N. Mingant (Toim), *Reconceptualising Film Policies* (1. tr, lk 241–246). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315189932>
- Yan, X. (2021). The operational model of cinematic adaptation from Internet content in China. *Development of the Global Film Industry: Industrial Competition and*

Cooperation in the Context of Globalization (lk 149–156). Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9781003051503>

Younger, P. (2010). Film as art. *The Routledge Companion to Film History*. Routledge.

<https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9780203841532>

LISAD

LISA 1. Poolstruktureeritud intervjuu kava

Sissejuhatus

A) Taust

1. Mis on teie roll Eesti filmivaldkonnas ja milliste projektidega te enamasti tegelete?
2. Mis on viimase 2–3 aasta jooksul teie töös kõige rohkem muutunud?

B) Kuidas see päriselt käib?

3. Palun kirjeldage ühe tüüpilise projekti teekonda: arendus → rahastus → tootmine → post → levi.
4. Kus on teie kogemuse järgi suurim pudelikael ja miks just seal?
5. Kus põrkuvad loomingulised eesmärgid ja tootmise reaalsus kõige teravamalt?

C) Kitsaskohad

6. Kui peaksite nimetama 3 suurimat kitsaskohta Eestis filmitegemisel, mis need oleksid?
7. Kuidas need kitsaskohad mõjutavad otseselt loomingut (teemad/vorm/riskivalmidus)?
8. Kuidas mõjutab projektipõhisus ja ebakindlus meeskondi ja professionaalsust?
9. Levi/publiku aspekt: mis takistab kõige rohkem selle jõudmist vaatajani (Eestis või välismaal)?

D) Riigi / institutsioonide mehhanismide mõju

10. Millised rahastus- või tugimehhanismid mõjutavad teie tööd kõige rohkem (EFI/KULKA/Film Estonia/ERR jm)?
11. Kuidas taotlusvoorude ajastus, otsuste tempo ja kriteeriumid mõjutavad projekti kvaliteeti ja ajakava?

12. Kuidas hindate aruandluse/bürokraatia mahtu: mis on vajalik ja mis on ebaproportsionaalne?

E) Lahendused

13. Millised 2–3 muutust aitaksid kõige rohkem loome- ja tootmisprotsessi sidusamaks ja stabiilsemaks muuta?

14. Kui mõelda rahastusele: mis tüüpi tugi looks kõige rohkem kvaliteeti ja järjepidevust?

15. Mida peaks sektor ise muutma (kokkulepped/standardid/koostöö), mitte ootama riigilt?

F) Lõpp

16. Mis jäi küsimata, aga on selle teema puhul oluline? Keda soovitaksite veel intervjuuerida?

17. Kas on midagi mida teilt tavaliselt ei küsida aga sooviksite sellest rohkem rääkida?

Rollipõhine lisamoodul:

A) Rahastaja/poliitikakujundaja (EFI/KULKA/ministeerium):

Mis on teie asutuse suurim dilemma otsustes (kunst vs publik vs majandus)?

Milline süsteemi väljakutse või kitsaskoht paistab teile kõige selgemalt välja?

Üks protsessimuudatus, mida teeksite kohe?

B) Produtsent:

Mis teeb projekti rahastusvalmis ja mis hoiab arendust tagasi?

Kus on suurim risk finantsiliselt ja kus sisuliselt?

Mis tugi aitaks produtsendi tööd päriselt?

C) Režissöör/loovtiim:

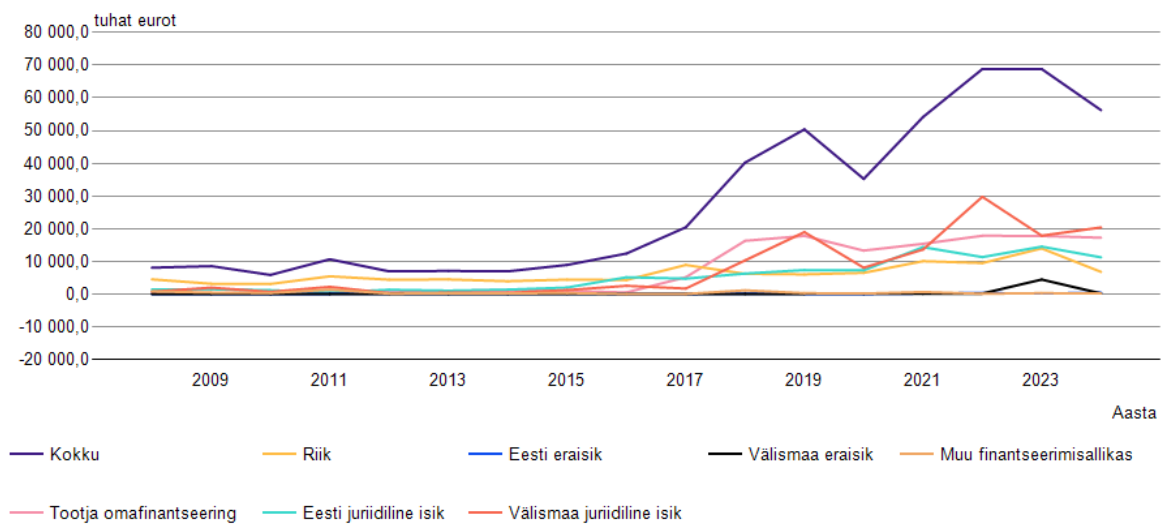
Millises etapis tunnetate suurimat survet visioonile?

Kuidas rahastusloogika suunab sisu või vormi (kui üldse)?

Mis aitaks loovriski hoida (aeg, arendustugi, mentorlus, tagasiside kvaliteet)?

LISA 2. Statistikaameti joonis

KU084: AUDIOVISUAALSE TOODANGU RAHASTAMINE | Finantseerimisallikas ning Aasta.



Allikas: Statistikaamet

Challenges and Needs of the Estonian Film Industry in the Production and Creative Process

SUMMARY

This master's thesis examines the main bottlenecks and development needs of the Estonian film sector, focusing on production and the creative process. The aim of the thesis is to understand how the current cultural policy framework, public funding mechanisms and economic conditions influence filmmakers' work, creative choices and the long-term sustainability of Estonian film.

The topic is relevant because Estonian film has developed significantly over the past decades. Estonian filmmakers have gained international recognition, local film production has become more professional, and Estonia has become more visible as a location for international productions. At the same time, the everyday functioning of the sector remains fragile. Film production is expensive, project-based and highly dependent on public support. In a small country such as Estonia, the domestic market alone cannot sustain professional film production, which makes cultural policy decisions especially important.

The theoretical framework of the thesis approaches film both as an art form and as part of the cultural and creative industries. Film is understood as a field where artistic, economic and institutional logics are closely connected. On the one hand, film carries cultural memory, language, identity and artistic value. On the other hand, it depends on financing, labour, infrastructure, distribution, international cooperation and access to audiences. This dual nature creates a constant tension between cultural goals and economic realities.

The thesis also discusses the wider European audiovisual context. European film production relies strongly on public funding, fiscal incentives, broadcasters and, increasingly, streaming platforms. For small film markets, this dependence is even stronger. At the same time, global streaming platforms and international production services have changed the conditions in which small national film cultures operate. Estonia therefore faces a key challenge: how to remain internationally open and economically competitive while also protecting and developing its own film culture and Estonian-language storytelling.

The empirical part of the thesis is based on ten semi-structured expert interviews. The interviewees included producers, filmmakers, institutional representatives, a cultural policy expert, a film educator and younger authors entering the field. The interviews were analysed using qualitative content analysis. This method made it possible to identify recurring themes, tensions and development needs within the Estonian film sector.

The analysis shows that one of the central problems of Estonian film is chronic underfunding. Although the field has become more professional, the available funding has not grown in proportion to inflation, rising production costs or international competition. This affects the entire production process. Films are often made with insufficient resources, while producers, authors and technical crews work under unstable and underpaid conditions. As a result, there is little room for experimentation, failure or artistic risk.

However, the problem is not only financial. The interviews show that the Estonian film sector also lacks a sufficiently coherent audiovisual policy framework. Production, distribution, audience development, film education, public broadcasting, international sales, production services and infrastructure are often treated as separate issues rather than as parts of one ecosystem. Therefore, the development of Estonian film requires not only more funding, but also better coordination and a clearer long-term strategy.

A major tension appears between domestic film production and international service productions. The Film Estonia cash rebate system and new studio developments can bring foreign investment, create jobs and strengthen professional skills. At the same time, several interviewees warned that if domestic film funding does not develop at the same pace, Estonia may risk becoming mainly a service-production country. In that case, local crews may work on foreign projects, while Estonian author-driven films remain financially and creatively vulnerable.

The thesis also highlights the need for more differentiated funding models. Different types of films should not always be assessed according to the same logic. Auteur films, children's and youth films, debut films, commercially oriented films, experimental works and international co-productions have different aims and needs. Therefore, the thesis proposes more specific support schemes that would better reflect the diversity of the film field.

Another important conclusion concerns the role of Estonian Public Broadcasting. ERR could play a stronger role in supporting Estonian film culture, especially through children's and

youth content, debut films, audience development and wider access to Estonian audiovisual works. This would not replace the Estonian Film Institute, but would create a broader support structure for the field.

The implementation of the Audiovisual Media Services Directive also offers an important opportunity. A carefully designed investment obligation for international streaming platforms could bring additional resources into the Estonian audiovisual sector. However, such a mechanism should support not only technical production services, but also Estonian creative input, authorship and local content development.

The interviews also point to weaknesses in the creative development process, especially in script development. Several experts argued that Estonian films often move into production before the idea, theme and dramaturgy have been developed sufficiently. Therefore, the thesis stresses the importance of longer and better-funded development processes, professional script editing, stronger feedback culture and more opportunities for young authors to experiment.

The social infrastructure of the film sector is another key issue. Estonian film production is highly project-based and fragmented, relying on small companies and freelancers. This creates unstable working conditions, weak social guarantees and mistrust between different actors in the field. The thesis therefore proposes clearer professional standards, better contractual transparency and good-practice agreements between producers, authors and other film workers.

In conclusion, the thesis finds that Estonian film has strong creative and professional potential, but this potential is limited by structural fragility. The sector needs a shift from short-term project-based survival toward a long-term audiovisual policy framework. Such a framework should connect funding, production, distribution, audience development, public broadcasting, international platforms, infrastructure, education and working conditions.

The main recommendation of the thesis is that Estonian film policy should treat film not only as a set of individual projects, but as a strategic audiovisual ecosystem. A sustainable film sector needs stable funding, stronger institutional coordination, differentiated support mechanisms, better audience knowledge, investment in early creative development and improved working conditions. Only then can Estonian film continue to develop as an art form, an industry and an essential part of Estonian cultural identity.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Lennart Mathias Männik,

(autori nimi)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

„Eesti filmikunsti valdkonna kitsaskohad ja vajadused tootmises ja loomingulises protsessis“,

(lõputöö pealkiri)

mille juhendajad on Jana Reidla ja Marko Lõhmus,

(juhendaja nimi)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;

2. annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
3. olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Lennart Mathias Männik

13.05.2026