

Tartu Ülikool
Filosoofia ja semiootika instituut
Semiootika osakond

Kadri-Ann Väärsi

Naisrežissöörid Nõukogude Eesti filmikunstis

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Katre Pärn

Tartu
2025

Abstrakt

Käesolev uurimistöö keskendub režissööri rollile Nõukogude Eesti filmikunstis ning uurib, kas sellel esinesid soospetsiifilised tunnused ning millised need olid. Teisisõnu analüüsitakse, kas ja mil viisil oli sugu seotud režissööri ametipositsiooniga. Leida Laiuse ja Virve Aruoja kui Nõukogude Eesti kahe teenekaima naisrežissööri näitel uuritakse, millised soolised tunnused sellel rollil olid ning milliseid ühiskondlikke ja ametialaseid takistusi pidid naissoost režissöörid ületama.

Märksõnad: naisrežissöörid, filmikunst, Leida Laius, Virve Aruoja

Sisukord

Sissejuhatus.....	4
1. Teoreetilised lähtekohad	7
1.1. Erving Goffmani dramaturgiline lähenemine sotsiaalsetele situatsioonidele.....	8
1.1.1. Lava ja etendus	8
1.1.2. Lavatagune.....	10
1.1.3. Režissöör ja roll	11
1.2. Sugu ja soolisuus	14
1.2.1. Sotsiaalkonstruktivistlik lähenemine	14
1.2.2. Feministlik lähenemine.....	17
1.2.3. Režissöör ja sugu	19
2. Roll ja sugu ENSV filmitööstuses	22
2.1. Naisrežissöörid Nõukogude Eesti filmikunstis.....	24
2.1.1. Leida Laius	25
2.1.2. Virve Aruoja	26
2.2. Režissööri roll ja selle sooline tähendus Nõukogude Eesti filmitööstuses.....	27
2.2.1. Soopõhised ootused ja takistused naistele režissööri rollis	31
2.2.2. Ametialased ootused ja takistused naistele režissööri rollis	34
2.3. Arutelu	37
Kokkuvõte.....	40
Kasutatud allikad	42
Summary.....	46
LISAD.....	48
Analüüsiks kasutatud materjal Leida Laiusest ja Virve Aruojast.....	49
Intervjuu Tiina Lokiga	51
Intervjuu Eevi Sädega.....	60

Sissejuhatus

Koos mitmete teiste kultuuris aset leidnud protsessidega, sai 1960ndatel aastatel taas hoo sisse ka Eesti filmikunst, nagu kirjutab Raimo Jõerand 2014. aastal Sirbis ilmunud artiklis *Eesti filmi tüvi*. 1963. aastal nimetati Kunstiliste ja Kroonikafilmi Tallinna Kinostudio ümber Filmistuudio Tallinnfilmiks, see toimus ajal, mil Nõukogude Liitu asus juhtima Nikita Hruštšov ja poliitilised tingimused, nn sulaaeg, soodustasid kultuuri arengut.

Filmimaastikule asus toimetama mitmeid lennukate ning värskete ideedega kunstnikke. Kuigi võimuvahetusega tsensuur ei kadunud, nendib filmiajaloolane Karol Ansip (2013: 105), et vastuolulisel kombel mõjus toonane riiklik kontroll loomingule mõnes mõttes ergutavalt, sest kunstnikud pidid leidma keerukaid filmikeelelisi viise ja kujundeid, et oma sõnumit edasi anda. Tallinnfilmi loomise järel saadi raskusi trotsides valmis ka kohalik labor ja uusi filmikunstnikke hakkas vaikselt tööstusesse lisanduma (Ansip 2013: 101). Nii Ansip kui Jõerand loetlevad oma kirjatükkides arvukalt filmirežissööre, kes andsid oma panuse Eesti filmikunsti arengusse selle küllaltki hapral algusajal. Neist eredaimad olid dokumentalistika alal näiteks Andres Sööt ja Ülo Tambek ning mängufilmide väntajatest Grigori Kromanov, Kaljo Kiisk ja Jaan Tooming. Naisloojaid mainivad Ansip ja Jõerand minimaalselt, kuid sellegipoolest neid esines.

Siinse lõputöö teemavalik on tõukunud peamiselt asjaolust, et kui režissööride hulgas oli Nõukogude perioodil hulgaliselt andekaid mehi, ei olnud naisi peaaegu üldse. Eesti Filmi Andmebaasist leiab Nõukogude perioodil loodud mängufilmide autorite seast vaid kolm naist: Leida Laius, Virve Aruoja ja Helle (Murdmaa) Karis. Eesti Filmi Andmebaasi andmetel töötasid naised tol perioodil teistes ametites, eelkõige monteerijate ja kunstnikena. Režissööridena väntasid naised peaaesjalikult dokumentaal- ja kroonikafilme. Märnatav ebavõrdsus süsteemis ajendas minus huvi uurida, miks naiste esindatus tol perioodil just mängufilmi režissööridena nõnda kasin oli. Tööd raamistavaks ajaperioodiks valisin

Nõukogude aja eeskätt seepärast, et sel perioodil hakkasid filmimaastikul tegutsema esimesed naisrežissöörid.

Lõputöö eesmärk on uurida režissööri rolli kirjeldust Nõukogude perioodil naisrežissööride vaatepunktist. Soovin välja selgitada, kas režissööri rollil olid soolised tunnusjooned ning juhul, kui need esinesid, mõista, millised need olid. Teisisõnu uurin käesolevas töös kas ja millised soolised omadused olid Nõukogude Eestis seotud režissööri rolliga.

- 1) Millised olid soolised ootused režissööri ametile?
- 2) Kas ja milliseid ühiskondlikke ja ametialaseid takistusi pidid naised režissööri rollis ületama?

Nendele küsimustele vastamiseks võtan vaatluse alla Leida Laiuse ning Virve Aruoja. Põhjus, miks just neid käsitlen, seisneb isiklikus huvis ja selles, et nemad olid Eesti esimesed naissoost mängufilmirežissöörid. Helle (Murdmaa) Karis jääb uurimusest välja seetõttu, et alustas režissöörina tegutsemist tunduvalt hiljem. Samuti on Laiuse ja Aruoja puhul märkimisväärne nende produktiivsus ja suur panus Eesti filmikunsti. Laiust on kirjeldatud kui üht parimat režissööri Nõukogude Eestis (Remsu 2003: 116) ning Aruoja tituleeritud eesti telefilmide emaks (Lõhmus 1992: 8). Lisaks on märkimisväärne, et Aruoja poolt valmis 1960. aastal esimene naisrežissööri tehtud mängufilm *Näitleja Joller*, mis esilinastus Eesti Televisioonis. Järgmise naisrežissööri poolt loodud täispika mängufilmi, milleks oli *Mäeküla piimamees*, väntas 1965. aastal Leida Laius Tallinnfilmis.

Feministlik filmiteooria kujunes välja 1970ndatel aastatel (Petro 2017: 19). Kino oli sel perioodil meedium, mille abil oli võimalik väljendada soovi võrdsema maailma poole (samas 2017: 23). Kui maailmakino ja naisfilmitegijaid on selles valguses vaadeldud omajagu, on Eesti režissööre seni akadeemilistes töodes uuritud pigem vähe. Veel harvem on vaatluse all olnud naisrežissöörid ning see, kas ja kuidas nende töö erines nende soo tõttu. Vaatluse all on olnud näiteks režissööride Rein Marani ja Andres Söödi elu- ja ametilood. 2005. aastal kaitstud uurimistöö keskmes ei olnud mitte niivõrd režissööri amet, kuivõrd filmide valmimisprotsess ja sinna juurde kuuluvad ideoloogilised, tehnoloogilised ja tunnetuslikud mured ning rõõmud (Zobel 2005: 3).

Küll aga on Leida Laiuse loomingut Filosoofia ja Semiootika instituudis varasemalt käsitletud Minni Luuk (2008), kelle bakalaureusetöö vaatlus Leida Laiuse klassikalavastuste režissööristiili. Lisaks ka minu enda seminaritöö *Kodu "Ukuaru" ruumipoeetikas* (2024).

Muusikaakadeemias on Kaire Maimets kaitsnud magistritöö teemal *Visuaalse ja muusikalise tasandi suhtest Leida Laiuse filmis „Ukuaru“* (2003). Samuti on Laiuse loomingut uurinud Katre Pärn artiklis *Hinge peegel suures plaanis* (2012). Olev Remsu sulest on Laiusest ilmunud kaks artiklit ajakirjas *Teater. Muusika. Kino*. Esimeses artiklis “Aastad ja filmid” analüüsib Remsu kõiki kuni 1986. aastani ilmunud Laiuse filme ning avab veidi režissööri isiklikku elu. Teises, 2023. aastal kirjutatud artiklis juurdleb Remsu taaskord kõigi filmide, kaasaarvatud Laiuse viimase linatõe *Varastatud kohtumine* üle. Põhjalikus sisuanalüüsis toob ta välja peamised motiivid, millele oli Laius oma filmides aastate vältel keskendunud ning seostab neid mõneti ka naise enesega.

Sarnaseimalt antud tööle on naise rolli filmikunstis käsitletud Lynne Attwoodi koostatud kogumikus *Red Women On a Silver Screen*. Kogumiku kolmas osa on pühendanud Nõukogude naisfilmitegijatele, kes on proovinud oma karjääri filmitööstuses üles ehitada. Peaasjalikult on fookuses Ülevenemaaline Riiklik Kinematograafia Ülikool (VGIK). Kogumikus intervjueritakse kolme VGIK-is käinud ja nüüdseks edukat naisrežissööri, uuritakse nende koolikogemuse ning isikliku elu ja filmirežissööri rolli ühendamise kohta. Ka Leida Laius, üks siinses töös vaatluse all olevatest naisrežissööridest, on lõpetanud VGIK-i. Seetõttu on raamatus olevad intervjuud väärtuslikuks infoallikaks kaardistamiseks ning mõistmaks naise teekonda režissööri ametini. Virve Aruoja on varasemalt kirjutanud Külli Meister, kes on uurinud Aruoja eesti kultuuriloo perspektiivist. Meister (1990) on kirjeldanud Virve Aruoja kui režissööri teekonda karjääri algusaegadest kuni selle lõpuni välja. Ta uurimus sisaldab ka Aruoja kaasaegsete kommentaare. Laiusest on sarnase fookusega raamatu kirjutamist alustanud Silvia Kiik. Kiige teos (vt Kiik 2011) paraku täielikult valmis ei saanud, kuid sisaldab väärtuslikku informatsiooni nii režissööri eraelust kui loomingust.

Siinne töö on struktureeritud kaheks suuremaks osaks. Esimene peatükk avab teoreetilised lähtekohad, käsitledes Goffmani dramaturgilist lähenemist ning nüüdisaegseid lähenemisi soole ning soolisusele. Teises peatükis tutvustatakse uuritavat materjali ja uurimisviisi. Seejärel analüüsitakse naisrežissööride positsiooni Nõukogude Eesti filmitööstuses, keskendudes Leida Laiuse ja Virve Aruoja näidetele ning uurides režissööri rolli soolist tähendust. Töö lõpeb aruteluga, kus sünteesitakse analüüsi tulemused.

1. Teoreetilised lähtekohad

Uurimistöö teoreetilises osas lähtun peamiselt Erving Goffmani dramaturgilisest lähenemisest sotsiaalsetele situatsioonidele raamatus *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). Goffman käsitleb sotsiaalset elu teatri metafoori kaudu, nähes seda vastastikuse mõju ruumina, kus erinevad osalejad kohandavad oma tegevust (Schechner 2020: 225). Režissööri rolli sooliste tunnuste analüüsimiseks lähtun terminitest 'sugu' ja 'soolisus', viimase all uurides lähemalt 'maskuliinsust' ja 'feminiinsust', millele pakuvad teoreetilist põhja Simone de Beauvoiri raamat *Teine sugupool* (1997) ning sotsiaalkonstruktivistlikud käsitlused mehelikkusest ja naiselikkusest.

Goffmani dramaturgilise lähenemise sotsiaalsetele situatsioonidele valisin tööd teoreetiliselt raamistama eeskätt seepärast, et see võimaldab huvitavast vaatenurgast analüüsida, kuidas naisrežissöörid juhi rollis oma tegelaskuju etendasid. Režissööri ametit ja selle kirjeldusi saab siinkohal Goffmani teooria kaudu mõista kui laval toimuvat ning ülejäänut kui lavatagust, mis tähistab seejuures poolt, mis jäi Laiuse ja Aruoja professionaalsest rolliesitusest välja. Selle kaudu saab analüüsida indiviidide käitumist konkreetses sotsiaalses ruumis, keskendudes nende esinemisele ja interaktsioonile publikuga ehk neid ümbritsenud inimestega. Viimaste kirjeldusi kasutatakse töös ka analüüsimaterjalina.

Soo ja soolisuse käsitlus aitab omakorda antud raamistikus orienteeruda. See aitab mõista, kas režissööri rollil olid soolised tunnused ning seekaudu mõista ka naiste positsiooni filmitööstuses kui süsteemis, mida on võimalik tõlgendada soo ja soolisuse kategooriate kaudu. Goffmani teooria ja soo ning soolisuse käsitlused ei võimalda teada saada, millised režissöörid 'päriselt' olid, vaid võimaldavad vaadelda, kuidas Leida Laius ja Virve Aruoja režissööri rolli täitsid ja milliste ootuste ning takistustega neil kokku puutuda tuli.

1.1. Erving Goffmani dramaturgiline lähenemine sotsiaalsetele situatsioonidele

Erving Goffman ei esita oma teoses *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) dramaturgiat kui selgelt määratletavat või täpselt rakendatavat analüütilist mudelit, selmet uurib ta teatud 'põhimõtteid' või 'tehnikaid', mis reguleerivad igapäevast sotsiaalset suhtlemist, mida kasutatakse eneseväljenduseks ja teiste käitumise mõistmiseks (Võsu 2010:150). Goffmani teooria uurib indiviidide omavahelist suhtlust läbi dramaturgilise prisma. Autor loob eristuse indiviidi tegeliku 'mina' ning sotsiaalsetes situatsioonides presenteeritud 'mina' vahele, märkides, et esimene leiab aset lava taga (*backstage/back region*) ja viimane laval (*front region/ front stage*) ning on seotud etenduse (*performance*) mõistega.

1.1.1. Lava ja etendus

Laval toimuvat defineerib autor kui etendust (*performance*). Ta selgitab, et seda iseloomustab tegevus, mis toimub pealtvaatajate silme all ehk avalikult (Goffman 1959: 13). Etenduses eristatakse mina (*self*) puhul etendajat ja tegelast (Võsu 2008: 215). Need ei saa toimida teineteiseta, etendaja on aktiivne looja, kes on ametis enese lavastamisega, lähtudes seejuures teiste hinnangust. Etendaja projitseerib rolli tegelasse, kujundades seeläbi oma soovitud kuvandi pealtvaatajate ees (samas: 215). Varases sotsioloogias nähti rolli kui midagi indiviidiülest, mis kehtis teatud staatuse puhul ja mida tuli inimestel täita (samas: 215). Goffman seevastu käsitles rolli kui midagi, mis luuakse indiviididevahelises suhtluses ja mis seekaudu konstrueerib sotsiaalset korda (samas: 216). Tuleb meeles pidada, et ilma etendajata ei ole tegelast ja tegelaseta pole sisu, mida lavastada. Samuti on oluline märkida, et sotsiaalsetes suhetes teistega on etendaja ja tegelane üks ning dünaamika teistega kogu

aeg muutuv, sõltudes situatsioonist ning selles osalevatest indiviididest. Etendajad peavad mõjuma oma rollis niivõrd tõsiseltvõetavalt, et laval toimuvat jälgivad pealtvaatajad jääksid uskuma, et see, mida nad näevad, ongi tegelikkus (Goffman 1959: 13). Sotsiaalse etenduse keskmes on peamiselt küll etendaja eneselavastus, mis on suunatud kellelegi teisele, kuid kogu sotsiaalne etendus kujuneb mitmetest dramaturgilistest komponentidest, mille käigus 'mina' areneb nende elementide vastastikusel toimes (Võsu 2008: 215).

Etenduse kaks olulist osa on veel lavakujundus (*setting*) ja isiklik esinduskülg (*personal front*). Nende abil selgitab Goffman (1959: 14) etendaja olemust. Lavakujundust saab mõista kui tausta, see sisaldab füüsilisi elemente, näiteks mööblit, sisekujundust või ruumipaigutust. See viitab materiaalsele objektidele ja kindlatele rekvisiitidele, mida teatud sotsiaalses situatsioonis kasutatakse (Võsu 2008: 218). Lavakujundus on see keskkond, milles etendaja oma rolli täidab. Goffman (1959: 13) kirjeldab lavakujundust millegi staatilise või kestvana, mis püsib paigal ega liigu etendajaga kaasa. Viimane peab autori sõnutsi minema "õigesse kohta", et oma rolli täita ja lahkuma sealt, et etendus lõpetada. Sellegipoolest eksisteerib ka erandeid, mille puhul lavastuspaigad on dünaamilised ja liikuvad. Goffman näitlikustab seda klassilise erinevuse kaudu, võrreldes sakraalseid ja profaanseid etendajaid. Esimeste lavastuspaik on tihtilugu püsiv, kuid teised, näiteks kaupmehed, vahetavad oma keskkonda, sest nad on sunnitud seda tegema (samal: 14).

Goffmani kohaselt (1959: 14) hõlmab isiklik esinduskülg väljendusvahendeid, mis on otseselt seotud etendajaga ning on osaks temast kõikjal, kus ta viib. Autor jagab isikliku esitusvälja kaheks osaks: välimus (*appearance*) ja käitumisviis (*manner*). Esimene on väliselt ilmne ja otseselt seotud füüsiliste omadustega nagu sugu ja vanus, kehaline eneseväljendus, rõivastus, soeng, aksessuaarid (Võsu 2008: 218). Lisaks on see teatud määral seotud ka sotsiaalsete rollidega nagu amet ja sotsiaalne klass. Välimus hõlmab püsivamaid omadusi, milleks on näiteks ametipositsioon, kuid ka ajutisi olukordi – milline on etendaja, kui ta osaleb ametlikel üritustel, kuidas teeb ta tööd või veedab vaba aega. Välimus aitab teistel mõista, millisesse sotsiaalsesse raamistikku tegelane paigutub. Käitumisviis on aga oma olemuselt dünaamilisem ja seotud hoiakute ning suhtlemislaadiga. Selles peegelduvad tegelase suhtumine ja kavatsused sotsiaalses suhtluses. Käitumisviisi kaudu saame teada, millist rolli etendaja suhtluses täidab (Goffman 1959: 14). Goffman (samal) näitlikustab, et juhul kui etendaja on ülbe või pealetükkiv, võib see tähendada, et ta

soovib vestlust juhtida, samas tagasihoidlik ja vabandav hoiak viitab valmisolekule alluda teiste juhtimisele.

Goffman (1959: 15) selgitab, et personaalne esinduskülg on küllaltki abstraktne ja üldistatud, see tähendab, et inimesed näevad olustiku, välimuse ja käitumisviisi puhul tähenduslikuna erinevaid asju. Enamasti siiski oodatakse, et viimased kolm moodustaksid loogilise terviku. Hetkel, mil need omavahel nihkesse lähevad, tekib sotsiaalselt ebaharilik olukord, sest tervikpilt tegelasest võib muutuda vastuoluliseks.

1.1.2. Lavatagune

Kui lava saab defineerida teiste inimeste ehk publiku kohalolekuga, siis lavataguse puhul on oluline publiku puudumine. Lavatagune on koht, kus laval toimuvale teadlikult vastandutakse, see on paik, kus etenduste vahepeal puhatakse (Võsu 2010: 218). Goffmani järgi on see paik, kus “saab esineja lõdvestuda, [...] loobuda oma repliikidest ja väljuda tegelaskujust“ (Goffman 1959: 51). Autor kirjeldab (samas: 51) lavatagust kui kohta, kus saab kõike vajalikku isikliku esitusvälja tarbeks korrigeerida, parandada ja täiustada. Et etendajal oleks kergem etenduse andmise ajal lava ja lavataguse vahel liigelda, on need kaks piirkonda sageli vastakuti. Lavatagune on aga valvatud ja eraldatud, et esineja võiks puhkehetkel olla kindel, et keegi pealtvaatajatest tema privaatsesse sfääri ei tungi. Ester Võsu (2008: 219) kommenteerib, et oluline on siiski meeles hoida eristust teatri ja sotsiaalse elu vahel. Esimeses sünnivad rollid tõepoolest proovisaalis, mida saab pidada lavataguseks, kuid viimases kipuvad kaks piirkonda omavahel kattuma, sest tegelased kujunevad tihti alles sotsiaalse lävimise käigus ja etendaja saab oma rollist selgemat aimu sageli vaid etenduse käigus.

Nii nagu saab tõmmata piiri lava ja lavataguse vahel, on võimalik eristada ka privaatset ja avalikku elu. Fredrik Aspling, kes uurib Goffmani teooriale toetudes avaliku ja privaatse elu piiride reguleerimist, sõnastab olulise erinevuse kahe piirkonna vahel. Kui elu on justkui lava, kus etendajad on publiku ees, siis lavatagust saab pidada privaatseks ja mitteametlikuks ruumiks, mis ei ole mõeldud teistega otseseks jagamiseks (Aspling 2011: 5). Goffman viitab näiteks Lääne ühiskonnas eristatavale avalikule ja privaatsele

keelekasutusele. Ta kirjeldab, et kulisside taga pöördutakse sageli teineteise poole eesnimelise, kiputakse kasutama ebasüüdsaid väljendeid ja naljatletakse rohkem. Samuti kiputakse omaette ümismise või häälitsemise nõnda, nagu seda teiste ees muidu ei tehtaks (Goffman 1959: 57).

Goffman toob lava ja lavataguse kontrasti välja ka Simone de Beauvoiri öeldu kaudu. Viimane kirjeldab, kuidas naine on meestega suheldes sageli mängulisem kui tavaliselt, tundes, et peab ühiskondlike ootuste täitmiseks end meeste ees presenteerima teatud tegelaskujuna. Meeste maailma on kirjeldatud kui karmi ja karge, kus valitseb pidevalt pinge ja kus naine ei saa olla päris tema ise. Seda võiks kirjeldada seega kui etendust, milles naised teatud rolli täitma peavad. Seevastu lava taga võivad naised oma maski maha võtta ja end vabalt, ilma surve ning ootusteta, väljendada. Lava taga viibib naine pingevabas keskkonnas, valmistades end ette lavale naasmiseks. (de Beauvoir 1953: 543 – Goffman 1959: 70 kaudu)¹

See kontrast näitlikustab ilmekalt lava ja lavataguse vahet, seda, kuidas lavataguses tehakse ettevalmistusi laval toimuvaks ja oma rolli etendamiseks. Aspling (2011: 6) aga hoiatab, et probleemseks võivad osutuda olukorrad, mil lava taha satub keegi pealtvaatajatest ja näeb etendajat ta rollist väljaspool, sest pilk kulisside taha võib rikkuda kogu etenduse. Siinkohal toob Goffman välja ka rollivälise kommunikatsiooni (*communication out of character*) ja ta kirjeldab seda kui “etendatud tegelaskuju, mis võib kokku variseda, kui esineja, kes tegelast kehastab, ‘ennast unustab’ hüüatab midagi, mis etendusse ei kuulu” (Goffman 1959: 74–75). Need olukorrad, kus tegelane publiku ees oma rollist välja astub ehk käitub nii, nagu ta käituks kulisside taga, võivad lava ja lavataguse piire hägustada.

1.1.3. Režissöör ja roll

Ühe filmi valmimise nimel peavad pingutama väga paljud eri elukutsete esindajad ehk ühe linateose loomiseks on vaja rohkesti loominguliste ja tehniliste oskustega tiimiliikmeid (Komarov 1962: 4). Iga filmi taga on aga eestvedaja – filmirežissöör, kes juhivad suurt meeskonda hõlmavat ja sageli keerulist filmitegemisprotsessi (Alvarez jt 2004: 336).

¹ Simone de Beauvoir 1953. *The Second Sex*. New York: Knopf – eestikeelses tõlkes de Beauvoir 1997.

Bethany Rooney, Ameerika telerežissöör ja produtsent, kirjeldab režissööri ametit kui vastutusrikast liidripositsiooni, mille täitmiseks peab oluliseks kindlameelsust, entusiasmi ja oskust kommunikeerida ning korraldusi jagada (Rooney, Belli 2016: 60). Ta sõnab, et isegi suurepärase juhtimisoskuse korral on see amet tohutu vastutuse tõttu stressirohke, pingeline ja ajamahukas (samas: 60).

Vaatamata sellele, et Rooney puhul on tegemist 21. sajandi Ameerika telerežissööriga, on filmilavastaja² ülesannete tuum olnud läbi aegade üpris sarnane. Sergei Komarov kirjeldab raamatus *Kuidas valmib kinofilm* (1962) režissööri tööülesandeid võrdlemisi spetsiifiliselt. Komarov (1962: 6) selgitab, et režissööri töö algab stsenaariumi detailsest läbi töötamisest. Ta sõnab, et režissööri käes on stsenaarium, “mis fikseerib tulevase filmi kõik väiksemadki detailid” (samas: 6). Autor avab oma mõttekäiku sõnades, et nii kaasaja- kui minevikusündmuste puhul on vaja autoril sukelduda loo üksikasjadesse. Tavaliselt võtab selline ettevalmistusperiood aega kuu kuni poolteist. Kui stsenaarium käsitleb näiteks suurt tööstusettevõtet, peab režissöör selle toimimisega süvitsi tutvuma, õppima tundma tootmisprotsessi ning vestlema töötajatega. Kui aga tegemist on minevikusündmustega, peab filmilavastaja sukelduma arhiividesse ja uurima illustratsioone (samas: 6). Kogu see protsess eeldab tohutu ümberkehastumisvõimet, sest lõpuks on režissöör see, kes peab näitlejatele avama, kuidas konkreetsetes kontekstides toimiti (samas: 6). Näitlejatega koostöös tõlgendatakse karaktereid, keda mängima hakatakse, ja lahendatakse keerulisi psühholoogilisi ülesandeid (samas: 13, 27).

Hea režissööri üks oluline eeldus on tung jutustada lugusid (Rooney, Belli 2016: 260). Filmi tegemise raames on vaja osata suunata näitlejaid, komponeerida kaadreid ja hallata usaldatut targalt (samas: 260). Komarov (1962: 6) märgib režissööri erilist olulisust nii koostöös operaatori, kunstnike kui ka kostümeerijatega. Seega on režissöör teatud moel tegev peaaegu igas valdkonnas, mis ühe linatseose valmimise juurde kuulub. Kogu seesugune töö vajab eeskätt aega süvenemiseks, head pingetaluvust, diplomaatilist suhtluslaadi ning samuti oskuslikku enesevalitsemisvõimet. Seega, kui režissöör pühendab end filmi loomeprotsessi juhtimisele, pühendub ta ka täielikult juhi rolli võtmisele (Rooney, Belli 2016: 232).

Goffmani (1957) käsitlust tõlgendades võib režissööri rolli astumist kirjeldada kolmeetapilise protsessina. Esimene etapp on teadlik käitumise kujundamine etendaja poolt.

² Antud töös käsitletakse mõisteid *režissöör*, *filmirežissöör* ja *filmilavastaja* sünonüümidenä.

Viimast saab pidada indiviidiks, kes hakkab oma maneere vastavalt režissööri rollile seotud ootustele kujundama. Selles kontekstis saab etendajaks pidada inimest, kes valib režissööri rolli oma kõigi teiste rollide hulgast. Teine etapp käib käsikäes esimesega, hõlmates vajalikke tunnuseid konkreetseesse rolli astumiseks. Roll ehk teatud sotsiaalne muster, mida esitatakse, sisaldab filmilavastaja puhul tema tööks olulisi käitumisviiside ja ootuste kogumit. Indiviid peab aduma, et jõudmaks edukalt kolmandasse etappi ehk tegelase väljakujunemiseni, tuleb tal vastata enamikele rolliks vajalikele tunnustele. Kolmas etapp on etendaja teostumine tegelase ehk režissööri ametis. Nagu eelnevalt osutatud, siis ei ole seesugune rolli täitev tegelane Goffmani käsitluses staatiline, vaid kogu aeg arenev. Oluline on, et ka eelmainitud käitumisviiside ja ootuste kogum ei ole muutumatult fikseeritud, vaid pigem üldine suund, mis pakub raamistikku, kuid jätab ruumi individuaalsetele tõlgendustele ja kohandustele. Tegelaseks saab seega pidada kedagi, keda publik ehk antud juhul kogu filmitegemise juurde kuuluv meeskond³ tajub juhina. Tegelane on lõpuks see teostunud karakter, kes vastavas kontekstis režissöörina tegutseb. Kõike eelnevat arvestades võib öelda, et tegelane on konstrukt, mis sünnib etendaja teadliku tegutsemise ja rolli omaksvõtu tulemusena.

Tegelase ehk režissööri kogu tegevus toimub Goffmani prisma läbi vaadatuna laval, sest just see on paik, kus leiab aset indiviidi performatiivne 'mina'. Tegelas saab laval kirjeldada peamiselt lavakujunduse ja etendaja isikliku esinduskülje kaudu. Režissöör võib samade rollitunustega esineda erinevatel lavadel, sealjuures kujunevad erinevad nüansid vastavalt sellele, kas ta tegeleb parasjagu tiimiliikmete, näitlejatega või kogub ettevalmistusperioodil stsenaariumit tunnetades infot. Seega muutub sõltuvalt filmivalmimisetapist lavakujundus, see füüsiline paik, milles ta viibib. Isiklik esinduskülg, mis koosneb välimusest ja käitumisviisist, annab edasi režissöörile olemuslikke jooni. Välimus on suures osas seotud režissöörile füüsiliselt iseloomulike tunnustega, millest osad on staatilised nagu vanus ja sugu ning teised muutuvad nagu rõivastus, soeng ja muu seesugune. Käitumisviis on aga püsivalt muutuv ning sõltub otseselt indiviidist, kellega režissöör konkreetset hetkel interakteerub.

Režissööri roll, mis on realiseerunud tegelases, on oma erinevate varjunditega kompleksne amet, mille täitmisel peab etendaja olema eneseteadlik, kuna filmilavastaja

³ Siinkohal on oluline märkida, et käsitlen režissööri rolli vaid filmitegemise kontekstis ning jätan kõrvale selle, kuidas tajub režissööri filmivaataja.

elukutse juurde kuuluvad rollitunnused on väljakutseterohked. Tegelasel tuleb lavale astudes olla teadlik, mida režissööri roll nõuab ning publiku ehk oma tiimiliikmete ees peab ta seda rolli ka usutavalt täitma. Vastasel juhul võib ta riskida lava ja lavataguse piiride hägustamisega, mis võib kogu etenduse ohtu seada.

1.2. Sugu ja soolisus

Sugu (*sex*) ja soolisust (*gender*) on võimalik vaadelda mitmest perspektiivist. Essentsialistlikust vaatenurgast mõistame sugu ja selle tunnuseid (maskuliinsus ja feminiinsus) bioloogiliseks ehk loomupäraselt antuna. See hõlmab anatoomilisi, füsioloogilisi, geneetilisi ja hormonaalseid varieeruvusi (Johnson, Repta 2012: 19). Sellegipoolest mõistavad erinevad kultuurid sugu erinevalt ning ühiskondlik arusaam sellest on kogu aeg arenemas. Soo määratlus ei ole enam piiritletud vaid meheks ja naiseks olemisega, vaid hõlmab palju laiemat ja paindlikumat käsitlust. Viimane juhindub konstruktivistlikust vaatepunktist, mis tähendab, et soolisust kui midagi, mis on sotsiaalselt konstrueeritud, mõistetakse amorfse kontseptsioonina (samas: 21). Seesugune määratlus ei ole tänapäeval enam midagi selgelt piiritletud ega üheselt mõistetavat.

1.2.1. Sotsiaalkonstruktivistlik lähenemine

Sotsiaalkonstruktivistliku käsitluse kohaselt ei ole meie teadmised lihtsalt objektiivsed faktid ega tulene maailmast, vaid kujunevad välja inimestevahelistes suhetes. Asjad, mida peetakse iseenesestmõistetavaks ei tulene universaalsest tõest, vaid põhinevad inimeste kokkulepetel ja uskumustel (Holt 2020: 35–36). Erinevusi meeste ja naiste käitumises, hoiakutes ja iseloomujoontes on sageli seostatud soorollidega (Marini 1990: 98). Marini (samas: 105) toob välja, et kuna mehed ja naised täidavad erinevaid rolle, avalduvad nende rollidega seotud mustrid otseselt ka nende käitumises. Sooline rollijaotus on aga õpitud ning

selle seos bioloogiaga on väike (samas). Säärase jaotusega kaasnevad ühiskonnas kindlad stereotüübid.

West ja Zimmerman on samuti sõnanud, et sugu on midagi, mida on seletatud läbi bioloogia prisma, soolisus seevastu aga “saavutatud staatus, mis on konstrueeritud psühholoogilise, kultuurilise ja sotsiaalsete protsesside kaudu” (1987: 125). Autorite käsitluse kohaselt, mis rajas aluse soolisuse teostamise (*doing gender*) kontseptsioonile, ei ole soolisus midagi, mida inimene lihtsalt on, vaid midagi, mida ta teeb. Autorid (1987: 137) selgitavad soolisuse teostamist eelkõige kui meeste ja naiste vahelise erinevuse esile toomist. Nad sõnavad, et need erinevused, mis igapäevaelus on iseenesestmõistetavad, ei ole kuidagiviisi sünnipärased või bioloogilised. Sellest tulenevalt kirjeldavad Risman ja Davis (2013: 741) soolisust kui midagi, mida saab taastoota. Näiteks võib traditsiooniliselt pidada kodusid justkui soolisuse tootmise süsteemiks (*gender factory*), kus soorollid on jaotatud nii, et naine hoolitseb peamiselt majapidamise eest ning mees tegeleb majandusliku poolega (samas: 741). Selline eristus võimaldab aga naiste ja meeste rolle stereotüpiseerida ning jagada need instrumentaalseteks ja ekspressiivseteks (Connell 2005: 22). Traditsioonilise sotsiaalse rollijaotuse kohaselt nähakse instrumentaalset rolli eelkõige maskuliinsena ehk meestele omasena ja ekspressiivset feminiinsena ehk naistele iseloomulikuna. Instrumentaalne roll keskendub peamiselt perekonna majanduslikule toetamisele, samas ekspressiivne rõhub perekonna emotsionaalsele kooshoidmisele ning majapidamise eest hoolitsemisele (Flynn 2011: 65).

Vastavalt *Encyclopedia of sociology* ilmunud Jan. E. Stetsi ja Peter. J. Burke'i peatükile seostuvad soolisuse tähendused üksteisega traditsiooniliselt kui ühe kontinuumi vastandlikud otsad, käsitledes mehelikkust ja naiselikkust kahepooluseliselt (Jan. E. Stetsi ja Peter. J. Burke 2000:1001). Hilisemad uuringud on leidnud, et seesugune liigitamine ei pruugi indiviidide iseloomuomadusi kõige täpsemalt kajastada (Risman, Davis 2013: 736). Soouurijad Joy L. Johnson ja Robin Repta (2012: 12) kirjutavad, et soolisus on midagi, mis on vormitud paljude institutsioonide ja süsteemide poolt. Olgu viimasteks religioon, koolisüsteem või hoopis meedia – kõigil neil on võim kujundada ühiskondlikku soolist struktuuri. Näitena toovad nad palgalõhe, mille puhul sama töö eest naistele vähem makstakse kui meestele, lisades, et sageli on teatud töökohad soolise iseloomuga, milledes on valdavaks kas mehed või naised. Nad lisavad, et seesugusutes, tohutult mõjukates struktuurides kaheldakse harva.

Ühiskonnas on väljakujunenud teatud soorollid, mille olemasolu käsitletakse kui sotsiaalset normi (Johnson ja Repta 2012: 23). Sellest normist tulenevalt jagunevad vastavalt ka teatud ülesanded, võimalused ja kohustused. Need aga kujunevad soolisuse kui ühiskondliku konstruktsiooni südameks, sest inimesed omandavad oma soole vastavaid või oodatud käitumismustrid. Ehkki see ei tähenda, et nad ei võiks oma eneseesitluses ka traditsioonilistele soorollidele vastanduda, on need mustrid siiski valdavaks sotsiaalsete suhete korraldamise mehhanismiks, mida on ajalooliselt edasi kantud ja juurutatud (samas). Eagly ja Wood (2012: 467) kinnitavad artiklis "Social Role theory" sedasama, väites, et soorollid moodustavad olulise osa iga ühiskonna kultuurist ja sotsiaalsest ülesehitusest. Need mõjutavad inimeste käitumist, kuna tunduvad peegeldavat mehe ja naise laialdaselt aktsepteeritud loomupäraseid omadusi (samas). Autorid sõnavad, et soorollidele vastavalt käitatakse sageli kõige sujuvama ühiskonna toimimise heaks.

Sotsiaalselt konstrueeritud markereid nagu mehelikkus ja naiselikkus on traditsiooniliselt seostatud kindla välimuse või konkreetse kehatüübiga (Johnson ja Repta 2012: 24). Lääne ühiskonnas on standartseks maskuliinsuse kehastuseks peetud heledanahalist keskklassi kuuluvat meest, kes on loomult agressiivne, eesmärgipärane ja võistlushimuline (Johnson, Repta 2012: 24; Stets, Burke 2000: 997). Maskuliinsust ja feminiinsust on seostatud indiviidide tegevusega nende argielus (Johnson, Repta 2012: 26-27). Johnson ja Repta sõnavad (samas: 27), et maskuliinsus ja feminiinsus on konstrueeritud teineteisele vastandudes, kuid esimest peetakse siiski nõ "kuldseks standardiks".

Kaasaegses käsitluses, mis hõlmab ka feministlikku teooriat, ei usuta enam meeste ja naiste rollide jäika eristusse ning neist tingitud ühiskondlikesse rolliootustesse (Flynn 2011: 66). West ja Zimmerman (1987: 147) rõhutavad, et soolisuse ümbermõtestamine pelgalt üksikisiku omadusest sotsiaalse korra dünaamiliseks osaks, tähendab uut vaatenurka kogu soolise süsteemi võrgustikule. 20. sajandi teisel poolel toimus sotsioloogias oluline paradigmanihe, millest tulenevalt ei vaadata naiste rollile ühiskonnase enam ainult valdavalt läbi perekonnaprisma. Näiteks hakati sotsioloogide poolt uurima naiste panust ka muudel elualadel (Flynn 2011: 73). Selle tulemusel hakkas suur hulk sotsiaalteadlasi mõistma sugu mitte lihtsalt isikuomaduste kogumina, vaid hoopis sotsiaalse süsteemina, mis piirab ja suunab inimeste käitumist kindlates mustrites (Risman, Davis 2013: 742-743).

1.2.2. Feministlik lähenemine

Simone de Beauvoiri feministlik vaatenurk soolisusele selgitab, kuidas sellest tingitud erinevused on ühiskonnas hierarhilises opositsioonis ning mehelik norm on alati soositud, jättes naiselikkuse “teiseks” (Pilcher, Whelehan 2016: 57). Mehelikkust kui *kuldset standardit* kinnitavad ka Johnson ja Repta (2012: 27), lisades, et oluline on meeles pidada, kuidas mehelikkus ja naiselikkus on alati konstrueeritud läbi erinevuse teineteise suhtes. Mõistes maskuliinsust kui standardit, kujundatakse naiselikud omadused mehelikkusele allutatuna. Nagu nentisid ka Stets ja Burke (2000: 997), et maskuliinsus ja feminiinsus põhinevad sotsiaalsetel ja kultuurilistel tingimustel, rõhutab ka de Beauvoir, et naissugu on sotsiaalselt üles ehitatud. “Naiseks ei sünnita, naiseks saadakse,” seega see, mida nimetatakse naissooks, on tsivilisatsiooni toode (de Beauvoir 1997: 185).

Kirjeldades “iga üksiku naiseliku eksistentsi üldist tausta,” juhatab de Beauvoir (1997: 184) lugeja läbi naise erinevate elufaaside, alustades lapsepõlvest, liikudes küpse ea ning lõpuks vanaduseni välja. De Beauvoir (1997: 185) selgitab, et sündides on nii poisskui tüdrukapsed küllaltki sarnased. Mõtestades maailma läbi kujunevate tajude, läbivad nad erinevaid arengufaase. Reeglina ei ole kuni puberteedieani poiste ja tüdrukute võimetes kuigipalju erinevat, ainsaks mõjutajaks saab olla ühiskond: inimesed, kes juba varasest east last suunavad (de Beauvoir 1997: 186). Näiteks antakse poislastele mängimiseks poisilikud mänguasjad, samas tüdrukuid julgustatakse mängima neile sobivate leludega ja samasugune eristus väljendub ka mängudes endis (Weitzman jt. 1972: 1138). Suurem muutus leiab aset alles murdeas, mil tüdruku ja poisi kehad sageli silmatorkavalt erinevad hakkavad ning nad seda ka ise mõistavad. Sellest protsessist saab mõnes mõttes alguse eristus naiselikkuse ja mehelikkuse vahel, mida subjektid, tulenevalt ümbritseva peegeldusest, ka ise järk-järgult mõistma hakkavad. Nõnda saab naisest patriarhaalse ühiskonna liikmena mehe kõrval *teine* (de Beauvoir 1997: 184).

Allan G. Johnson (2004: 29), kes on uurinud patriarhaadi toimemehhanisme, kirjutab, et patriarhaalses ühiskonnas taandatakse soolisus binaarsele vastandusele. Säärase maailmapildi kohaselt mõistetakse meeste ja naiste vahelist suhet viisil, milles mehelikkus ja mehisus seatakse inimolemuse normiks ning naiselikkust käsitletakse teisejärgulisena ja asetatakse seega kõrvalisse positsiooni. Maailm patriarhaalsest perspektiivist tähendab seega seda, et mehed ja naised on süviti erinevad (samas: 29). Johnson (2004: 30) jätkab, et

patriarhaalse ühiskonna alustalaks on uskumus, et naised on nõrgem ja mehed tugevam sugupool ning vaatamata meeste ja naiste tegelikele vajadustele, on oluline püsida ühiskonna poolt seatud mallis, mille kohaselt peaksid naised olema kodused ja mehed sellest väljaspool. De Beauvoir (1997: 285) ilmestab säärase süsteemi toimimist abielu näitel. Ta kirjeldab, kuidas ajalooliselt on naise ja mehe vaheline liit toiminud nii, et esimene pannakse mehele, aga viimane võtab naise. Seesugune, mõtteviisi tasandilt algav eristus, peegeldub seejärel juba süsteemis. Mees on traditsiooniliselt vastutanud perekonna majandusliku toimimise eest, millest lähtuvalt peetakse teda ühiskonna silmis ka perekonna kehastuseks, naine üksnes kuulub perekonda, võttes mehe nime, sobitades end tema keskkonda ja järgnedes talle, kuhu vaja (samas: 285).

Risman ja Davis (2013: 736) aga kirjeldavad uut, kaasaegset soolisuse käsitlemise viisi, mille väljaarendajaks on Sandra L. Bem. Traditsiooniliselt on maskuliinsust ja feminiinust mõistetud kui ühe lineaarse skaala kahes otsas asetsevad omadusi. Bem (1981: 355) selgitab seda mõtet soolisuse skeemi abil. Viimast saab pidada kognitiivseks struktuuriks või seoste kogumiks, mis juhib indiviidide arusaama meheks ja naiseks olemisest. Antud skeem jaguneb omakorda kolmeks. Esmalt androtsentrism (*androcentrism*), mille kohaselt on meeste kogemus privilegeeritud, jättes naise oma soospetsiifiliseks (Dahlmann 1994: 1931). Seejärel sooline polarisatsioon (*gender polarization*), mis suunab ühiskonda veendumusele, et eksisteerib vaid kaks sugu ja nendevaheline kontrast on väga tugev (samas: 1932). Viimaks bioloogiline essentsialism (*biological essentialism*), mis kinnistab arusaama, et kõiki meeste ja naiste vahelisi erinevusi saab taandada bioloogilistele teguritele (samas: 1934). Sellest tulenevalt pakub Bem (vt. 1981, 1993) välja uue käsitluse, mille kohaselt naiselikkus ja mehelikkus on kaks teineteisest sõltumatut skaalat. See tähendab, et inimene, vaatamata tema soole, võib korraga omada nii maskuliinseid kui feminiinseid isikuomadusi. Seega naine, kes traditsiooniliselt peaks olema kõrgete feminiinsete markerite ning madalate maskuliinsete markeritega, võib olla nüüd korraga nii kõrgete feminiinsete kui maskuliinsete tunnustega (Risman, Davis 2013: 736).

Seega, Bem'i välja pakutud feministliku perspektiivi kohaselt "oleksid alles jäänud soolised erinevused endiselt tajutavad – ehk isegi hinnatud –, kuid mitte enam mõistetud kõikehõlmava pealesurutud skeemina, mille järgi ühiskond end organiseerib" (Bem 1981: 363). Muutusi ühiskonnas kirjeldab ka de Beauvoir (1997: 445), kinnitades, et on juba hulgaliselt privilegeeritud naise, kes on saavutanud majandusliku iseseisvuse, kuid nendib

samas, et enamik pole veel uue olukorraga täielikult kohanenud. Mehe majanduslikust sõltuvusest võivad nad olla küll vabanenud, kuid “moraalselt, sotsiaalselt ja psühholoogiliselt ei olda veel mehega võrdses seisundis.” Nõndasamuti sõnastab ka Bem (1981: 363) soovi näha suunamuutust, mille tulemusel võiks ühiskond olla askemaatiline ehk lõpetada soopõhiste skeemidele toetumise.

1.2.3. Režissöör ja sugu

Alice H. Eagly ja Steven J. Karau (2002: 573) toovad artiklis "Rollikongruentsuse teooria ja eelarvamused naissoost juhtide suhtes" välja, et erinevad juhtivad rollid, näiteks suurkorporatsioonides ja poliitikas, on ühiskonnas valdavalt olnud meestekeskseid. Seda peamiselt seepärast, et meestele on omaseks peetud agentseid omadusi nagu konkurentsivõimelisus, enesekindlus, objektiivsus, ambitsioonikus. Autorid selgitavad, et naise stereotüüpsed isikuomadused ei ole traditsioonilise juhirolli omadustega kooskõlas. (samas: 574) See vastuolu toob aga kaasa eelarvamuse, mille tõttu eelistatakse juhtidena näha pigem mehi kui naisi ja viimaste juhtimiskäitumist hinnatakse sageli negatiivsemalt, isegi juhul, kui see vastab eduka juhirolli tunnustele (samas: 576). Oluline on märkida, et oht tekib ka siis, kui naisjuhid omandavad stereotüüpsed meesjuhi omadused, sest sel juhul võivad nad sattuda tõrjumise või halvaksapanu ohvriks, kuna nende käitumine on vastuolus traditsiooniliselt naisrollile seatud ootustega (samas: 575). Autorid kirjeldavad psühholoogiaprofessor Madeline Heilmani jt läbi viidud uuringu abil, kuidas naisi, kes olid küll edukad oma liidrirollis, peeti sageli “vaenulikemaks (nt. kavalamad, konfliktsemad, isekad või kibestunud) ja vähem ratsionaalseks (st. vähem loogilisteks, objektiivseteks või võimelisteks eraldama oma tundeid ja ideid) kui edukaid meesjuhte” (Eagly ja Karau 2002: 576).

Käsitlenud režissööri rolli, saab järeldada, et tegu on nii psühholoogiliselt kui ka füüsiliselt keerulise ametiga. See nõuab võimalust täielikuks pühendumiseks, mis omakorda tähendab suure hulga energia- ja ajaressursside olemasolu. Tummfilmiajastul USA-s ei olnud režissööritöö soopõhine, see oli vähem määratletud roll, mistõttu olid paljude filmide lavastajateks ka naised (Carraway 2020: 7). Selliste režissööride hulka kuulus näiteks Alice

Guy Blaché⁴, kes oli üks esimesi naisrežissööre. Samuti Ida May Park⁵, Ameerika filmirežissöör, kes lavastas perioodil 1917–1920 14 filmi ja Lois Weber⁶, keda on kirjeldatud kui tolle ajastu üht viljakaimat filmiloojat. Alicia Malone, kes on raamatus *Backwards and in Heels: The Past, Present and Future of Women Working in Film* uurinud naiste rolli filmitööstuses, sõnab, et kui kino algusaegadel oli sel maastikul naisi erinevates rollides rohkem, siis 1930. aastatel toimusid filmitööstuses eelkõige USA-d tabanud majanduskriisi tõttu suured muudatused. Selle tagajärjel muutus filmitööstus eelkõige äripõhiseks. Juhtivaid kohtasid, mis eeldasid ärilist mõtlemist, ei peetud aga tollal naistele sobivateks, seega pääsesid filmitööstuses võimupositsioonidele edaspidi enamasti mehed. See juurutas mentaliteedi USA filmitööstusest kui “poisteklubist”⁷, mida ilmestab hästi ka asjaolu, et kui 1911–1919 oli *Universal* filmistuudios tööl veel 11 naist, siis 20ndate keskpaigast kuni 1982 aastani ei olnud stuudios tööl mitte ühtki naisfilmitegijat (Malone 2018: 15).

Nõukogude Liidus oli peale 1917. aasta revolutsiooni olukord naiste jaoks näiliselt positiivsem. Eka Darbaidze ja Tamila Niparishvili (2023: 2), kes on uurinud naise rolli Nõukogude Liidu algusajal, sõnavad, et Lenini võimule tulekuga avanes naiste jaoks palju uut, mis tähendas ka meestega võrdsemate võimaluste saamist. Lenin pidas naiste toonast staatust orjade omaga võrreldavaks ning uskus, et neid saab päästa vaid sotsialismi kaudu (samas: 2). Võimuvahetuse ja Stalini valitsemisaja algusega toimusid soopoliitikas olulised muutused, mille tulemusel said naised topeltkoormuse – lisaks päevatööle tuli neil täita ka perenaise rolli, mis omandas võrdväärse tähtsuse (Darbaidze, Niparishvili 2023: 6).

Lynne Attwood, kes on koostanud kogumiku *Red Women on a Silver Screen* (1993), mis räägib naise rollist Nõukogude filmitööstuses, märgib, et režirollis oli 1920ndatel edukaid naisi minimaalselt (Attwood 1993: 33). Autor toob välja, et kõige silmapaistvamaks osutus tollal dokumentalist ja monteeri ja Esfir Shub (samas). Kogumiku kolmandas osas kirjutab Maria Vizitei, Ülevenemaalise Riikliku Kinematograafia Ülikooli filmikriitika eriala vilistlane, peamiselt naiste kogemustest, kes on püüdnud filminduse valdkonnas karjääri teha. Ta nendib, et vastupidiselt tema erialale on filmimaastikul režiiamet veel valdavalt meeste keskne (Vizitei 1993: 211). Vizitei sõnab (samas: 213), et naise jaoks ei

⁴ Kirje Vikipeedias: https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Guy-Blach%C3%A9

⁵ Kirje Vikipeedias: https://en.wikipedia.org/wiki/Ida_May_Park

⁶ Kirje veebis: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/weber-lois-1881-1939>

⁷ “1930. aastatest muutust Hollywood “poiste klubiks” ning naised on sellest ajast saadik püüdnud filmitööstusesse tagasi pääseda – nüüdseks juba peaaegu 100 aastat” (Malone 2018: 15).

olnud otseselt ühtki seaduslikku piirangut asumaks tööle filmitööstusesse, kuid see-eest pidid nad silmitsi seisma suure hulga vaimsete ja praktiliste raskustega. Intervjuudes, mis on viidud läbi erinevate Nõukogude Liidus edukaks osutunud naisrežissööridega, väidavad enamik, et režissööri amet ei sobitu pereeluga. Mitmed neist räägivad ka süütundest, mis kaasneb pideva laveerimisega tööalaste ja pereeluga seotud ootuste vahel, ning tunnevad, et nad ei suuda kummaski täielikult õnnestuda (samas: 213). Natalja Rjazantseva nendib (samas), et filmitööstuses edukaks saamiseks kulub vähemalt kümme aastat, mis langeb sageli kokku naise viljakusaja tippaastatega.

Nii Hollywoodi kui Nõukogude Liidu filmitööstuse arengu põhjal võib täheldada, et naisrežissöörid ei olnud mitte ainult vähem esindatud, vaid nad pidid ka pidevalt tõestama oma legitiimsust ja sobivust sellesse ametisse, mis oli traditsiooniliselt seotud mehe autoriteedi ja võimekusega. Simone de Beauvoiri (1997) järgi on naine defineeritud kui *teine*, keegi keda ei tunnustata iseseisvalt, vaid mehest lähtuvalt. See tähendab, et käitumisnormid ei ole loomulikud ega pärilikud, vaid ühiskonna poolt ajaloo vältel konstrueeritud ja taastoodetud (samas: 185). Võib järeldada, et hoolimata ametlike takistuste puudumisest naistele Nõukogude Liidu filmitööstuses, ilmnes seal tegelikkuses selge maskuliinne võimupositsioon.

2. Roll ja sugu ENSV filmitööstuses

Antud töö eesmärk on uurida Nõukogude Eesti kahe eduka naisrežissööri näitel režissööri rolli soolisi tunnusoone ENSV filmitööstuses, keskendudes naistele esitatud ootustele ja takistustele toonases süsteemis. Selle välja selgitamiseks ühendan omavahel uurimistöö teoreetilise tausta, mis annab tööle raamistiku, trükimeedia materjalid ja läbi viidud intervjuudega kogutud teabe, mis puudutavad nii Leida Laiust, Virve Aruoja kui ka ENSV filmitööstust. Mõistmaks paremini Leida Laiuse ja Virve Aruoja positsiooni režissööridena, annan esmalt ülevaate nende elust, loomingulisest taustast ja panusest. Seejärel uurin kogutud materjali põhjal laiemalt režissööri rollile seatud ootuseid Nõukogude Liidu filmitööstuses ning viimaks keskendun konkreetset naiste positsioonile, neile seatud ootustele ning takistustele selles rollis.

Uurimistöö analüüsiosas keskendun eelkõige Leida Laiuse ja Virve Aruoja tegevusele Nõukogude Eesti filmitööstuses, püüdes välja selgitada, millistes tingimustes, milliste piirangute ja võimalustega naised tol ajal filmilavastajatena tegutsesid. Eesmärgini jõudmiseks tuginen eripalgelisele materjalile. Eeltööna tutvusin ka mõlema režissööri loominguga, täpsemalt vaatasin ära Laiuse ja Aruoja kõik mängufilmid.

Esmalt töötasin läbi Leida Laiuse ja Virve Aruoja kohta trükimeedias ilmunud materjali. Peamiselt on vaatluse all kultuuriajakirjades ja päevalehtedes ilmunud artiklid, persoonilood ja intervjuud. Materjali otsimine algas Eesti Filmi Andmebaasi kodulehelt, kust valisin mõlema režissööri bibliograafia rubriigist välja temaatilised allikad. Rubriigist võis leida valdavalt filmiarvustusi, kuid neid käsitlen töö tarbeks minimaalselt. Lisaks otsisin trükimeedia materjali ka perioodika digiarhiivist DIGAR ning selle alamlehelt DEA. Materjali otsisin peamiselt märksõnadega “Leida Laius”, “Virve Aruoja” ja “naisrežissöör”. Samuti tulid kasuks ka mõned audiovisuaalsed materjalid nagu Leida Laiuse portreefilm

Leida lugu (Jüri Sillart, 2002), Virve Aruoja intervjuu Öölikoolile ja mõningad intervjuud näitlejatega Laiuse filmides.

Osa materjalist andis vajalikku taustinfot, mis töös otsest viitamist ei leia. Töösse kaasatud tekstide valik lähtus sellest, kui hästi need vastasid uurimisteesmale. Peamiselt jätsin valikusse materjali, milles Laiuse ja Aruoja kolleegid on neid režissööri ametis või sinna jõudmisel kirjeldanud. Samuti pidasin materjalis oluliseks naiste enesekirjeldust. Läbitöötatud meediamaterjali on kokku 22, millest viitamist leiavad 15. Lisaks viisin 2025. aasta kevadel läbi ka kaks intervjuud Laiuse ja Aruoja kaasaegsetega – Tiina Loki ja Eevi Sädega. Esimesega toimus intervjuu silmast-silma, Eevi Sädega toimus intervjuu meilitsi.

Esimene intervjuueeritav, Tiina Lokk (sünd. 1955) on Eesti filmindustegelane ja filmiõppejõud, kes töötas kümme aastat (1981–1991) Tallinnfilmis stsenaariumide toimetaja, stsenaristi ja kunstinõukogu liikmena. Samal ajal tegi ta ka kaastööd erinevatele ajakirjandusväljaannetele peegeldades tollast filmimaastikku⁸. Samuti on ta õppinud aastatel 1976-1981 Moskvas Rahvusvahelises Filmiinstituudis (VGIK) filmiteooriat- ja kriitikat. Kuna ka Leida Laius oli VGIK-i vilistlane, oli Tiina Lokk väärtuslik allikas, kellelt saada sisukat informatsiooni ka instituudis õppimise kogemuse ning seal valitsenud õhkkonna kohta. Tiina Lokk ja Leida Laius puutusid filmide osas suuremalt jaolt kokku *Naerata ometi* (1985) ja *Varastatud kohtumise* (1988) raames, mille valmimisprotsessi oli intervjuu kaudu samuti võimalik sissevaade saada. Virve Aruojaga Lokil suurem kokkupuude puudus.

Teine intervjuueeritav, Eevi Säde (sünd. 1943), töötas Tallinnfilmis monteeri ja montaažöörina (1962–1994). Säde puutus Aruojaga kokku peamiselt *Värviliste unenägude* (1974) raames, olles selle filmi monteeriaks. Antud koostöö võimaldas Sädel anda ülevaate loomingulisest protsessist, mis puudutas peamiselt filmi postproduksiooni montaažitoas. Selle kaudu õnnestub saada ka sissevaade mees- ja naisrežissööride dünaamikale, sest *Värvilised unenäod* valmis Virve Aruoja ja Jaan Toomingu koostöös.

Intervjuud on viidud läbi poolstruktureeritud vormis. Valitud meetod aitas hoida intervjuu vältel teatud raami, hoides samal ajal vestluse niivõrd avatuna, et võimaldas intervjuueeritavatel oma mõtteid vabamas vormis avada ja teemat vajadusel soovitud suunas edasi arendada. Seesugune intervjuuvorm aitas ka uurijana vaadelda Nõukogude perioodi filmimaastikku isiklikuma pilgu läbi. Enne intervjuude läbiviimist analüüsisin ka

⁸ Tiina Loki kirje Vikipeedias. Kättesaadav: https://et.wikipedia.org/wiki/Tiina_Lokk

trükimeedias ilmunud materjali, mis võimaldas täita nõ 'valgeid laike' ja vastata küsimustele, mis läbitöötatud tekstidest pinnale kerkisid.

Meetodina kasutan uurimistöös kvalitatiivset tekstianalüüsi, mis on tunnetuslik uurimismeetod ja annab võimaluse uurida teksti peamisi tähendusi (Kalmus jt 2015). Lembit Õunapuu (2014: 54) on kirjutanud, et "kvalitatiivne uurimismeetod järgib seisukohta, et tegelikkus on konstrueeritud [... Seda kasutatakse] peamiselt selleks, et mõista ja tõlgendada inimeste kogemusi ja vaateid." Eelistasin antud meetodit just seepärast, et nii oli võimalik uurida tekstides peidus olevat varjatud sisu ning erinevaid tõlgendusvõimalusi (samas). Täpsemalt rakendan antud töös juhtumiülest ehk horisontaalset analüüsi (Kalmus jt 2015). See võimaldab uurimuses käsitleda samal ajal erinevaid juhtumeid ja allikaid. Empiirilise materjali analüüsimisel lähtusin esmalt uurimisküsimustest, mille põhjal kujundasid esialgsed kategooriad, mis leiavad kajastust ka analüüsiosas. Horisontaalne sisuanalüüs võimaldas seejärel tuvastada informatsiooni, mis puudutas režissööri rolli, soo ja soolisuse vahelisi suhteid ja mis omakorda võimaldasid leida vastuseid uurimisküsimustele.

2.1. Naisrežissöörid Nõukogude Eesti filmikunstis

Nõukogude Liidu filmitööstuses, nagu igas teiseski süsteemis, jagunesid tööprotsessi jooksul erinevad rollid, seda loomingu- ja juhtivatest rollidest kuni tehniliste ja abistavate ametiteni (Komarov 1962). Sooline jaotus ametite vahel aga näitlikustab, et seesugused rollid polnud sugugi sooneutraalsed. Neid kujundasid kindlad ootused ja tunnused. Viimased sisaldasid eneses aga vastavalt maskuliinseid või feminiinseid markereid, mis lõpuks määrasid selle, milline sugupool tõenäolisemalt rolli täitma hakkab.

Eevi Säde selgitab, et naised olid Tallinnfilmis peamiselt monteerijad, grimeerijad ja kostümeerijad. Tiina Lokk lisab loetelule ka raamatupidaja ja teise režissööri positsiooni. Nii Lokk kui ka Säde möönavad, et operaatori ametis esines naisi tollal väga harva, selle peamiseks põhjuseks nimetati füüsilised piirangud. Lokk sõnab, et operaatori ameti puhul oli aparatuur niivõrd raske, et naisel oli seda tööd praktiliselt võimatu teha. Siiski oskas ta ühe näite välja tuua, tõdedes, et VGIK-is tudeeris temaga samal kursusel küll üks

naisoperaator, kuid ta oli “pikk ja tugev naisterahvas ja oli ka väga ilus” (vt lisa 1). Filmidirektorite, administraatorite, assistentide, rekvisiitorite, helioperaator-tehnikute seas oli mehi ja naisi suhteliselt võrdselt, lisas Säde, “lugesid eelkõige professionaalsed oskused ja nõ isiklik klapp” (vt lisa 2).

Vastavalt Eesti Filmi Andmebaasis olevale infole on Nõukogude Eestis perioodil 1960–1991 vändanud mängufilme vaid kolm naist: Leida Laius, Helle (Murdmaa) Karis ja Virve Aruoja. Dokumentaal-, kroonika-, reklaam-, ja tellimusfilmide režissööride hulgast leiab naiste nimesid aga märkimisväärselt rohkem. Nagu sissejuhatuses selgitasin, keskendub käesolev uurimistöo Leida Laiusele ja Virve Aruojale kui esimestele Eesti naisrežissööridele.

2.1.1. Leida Laius

Milline tähelepanelikkus, milline kuulamis- ja süüvimisvõime!
Ja — milline osavõtlikkus, milline keskendatus juhuslikule vestluspartnerile.
Kunstnik, kelle meeli erutab kõik, kunstnik, kes pillab end piasiasjadelegi.
– Olev Remsu (1986: 20)

Leida Laiuse (1923–1996) elust on kirjutatud eri nurkade alt üsnagi palju. Ülevaatliku pildi Laiuse lapsepõlvest kuni VGIK-isse õppima asumiseni annab Silvia Kiige koostatud, kuid paraku pooleli jäänud raamat *Lõpetamata film* (2011) Leida Laiuse eluloost. Kiik kirjeldab detailselt Laiuse kujunemist ja läbielatud, arvestades, et viimase elu ei olnud sugugi kerge.

Enne režissööri ametisse asumist tudeeris Laius hoopis teatrikoolis. Ta lõpetas 1950. aastal Eesti Riikliku Teatriinstituudi kiitusega ning alustas näitlejakarjääri Draamateatris. Rolle anti Laiusele küll rohkesti, kuid need teda lõpuni ei rahuldanud, kuna jäid sageli jäikadesse ideoloogilistesse



Joonis 1. Foto Leida Laiusest. Allikas: efis.ee

piiridesse (Kiik 2011: 25). Kiik sõnab (samas: 26), et kõrghariduse omandamine oli Laiusele juba alates keskkooli lõpetamisest oluline eesmärk, kuid sõda ja repressioonid lükkasid selle edasi. 32-aastaselt otsustas ta asuda õppima Moskva Üleliidulisse Filmiinstituuti (VGIK), kus ta asus tudeerima filmirežissuuri. Teatritöölt kaasa saadud kogemused ja näitlejatunnetus andsid Laiusele tugeva aluse režissöörina tegutsemiseks.

1960ndal aastal asus Laidus tööle Tallinnfilmi, kus tema käe all valmis kuus mängufilmi⁹: *Mäeküla piimamees* (1965), *Libahunt* (1968), *Ukuaru* (1973), *Kõrboja peremees* (1979), *Naerata ometi* (1985), *Varastatud kohtumine* (1988). Viimase loomingu peetakse keskseks teemaks naiseks olemist ja filmides käsitletakse süvitsi naise osa nii kodus kui laiemalt ühiskonnas¹⁰. Paljud on arutlenud, et Laiuse looming käib tihedalt käsikäes tema enda eluga. Jüri Sillart, kes väntas 2002. aastal Laiusest portreefilmi *Leida lugu*, just neid kaht aspekti omavahel seostabki, tuues esile selle, et Laiust oli tema elu vältel saatnud õnnetu armastus ning tal polnud abordi tagajärjel võimalik enam lapsi saada (Remsu 2003: 115). Siiski rõhutatakse Laiuse elulugu käsitledes, et seesugust tõlgendust ei saa võtta kui ainuõiget ja seda tuleb eelkõige käsitleda lisamaterjalina (samas: 117).

2.1.2. Virve Aruoja

Ema kui filmirežissööri kohta öeldi, et ta on naine,
kes läheb läbi halli kivi. Ta oli tugev, jõuline ja optimistlik.

– Kristiina Hellström (Sarv 2014: 7)

Virve Aruoja (1922–2013) teekond režissööriks oli mõnevõrra tavatu, sest erinevalt Laiusest ei õppinud tema VGIK-is. Esialgu isa suunamisel Õpetajate seminari tudeerima läinud Aruoja sai üsna ruttu aru, et see tee pole temale mõeldud (Kiik 2007: 121). Aruoja vaatas hoopis teatri suunas ning peale seminari lõpetamist läks Tartusse Vanemuise õpperühma liikmeks, mõne aja pärast otsustas ta minna Moskvasse Lunatšarski nimelisse Riiklikku Teatriinstituuti näitlemist õppima. Eestisse naastes asus Aruoja tööle Draamateatrisse, kust 1956. aastal Eesti Televisiooni liikus (samas).

⁹ Leida Laiuse kirje Eesti filmi infosüsteemis. Kättesaadav: <https://www.efis.ee/person/1409>

¹⁰ Leida Laiuse kirje Eesti filmi infosüsteemis. Kättesaadav: <https://www.efis.ee/person/1409>

Ametlikku režissööriväljaõpet Aruojal ei olnud, ta ise sõnab, et alustas nagu paljud teised: “olin Grigori Kromanovi juures režissööri abiks. [...] Režissööriks saada polnud mul õieti mingit kutsumust, aga töö tahtis teha, meid oli studios vähe ja nii see läkski. (Vestlusi lindilt 1975)” Aruoja tegutsemisajast peetakse teda “kõige viljakamaks ja mitmepalgelisemaks loojaks” (Lindström 1992: 12). Ta on vändanud nii mängu-, tele-, kui dokumentaalfilme. Kuulsaimaks neist kõigist saab pidada *Näitleja Jollerit* (1960), mis oli Eesti Televisiooni esimene kunstiline film ja ühtlasi ka esimene naisrežissööri loodud täispikk mängufilm (Meie... 1965: 4). Samuti on tema juhtimisel valminud Jaan Krossi jutustuse põhjal *Kolme katku vahel* (1970) ja koostöös Jaan Toominguga tolle aja üks silmapaistvamaid kunstilisi filme *Värvilised unenäod* (1974).



Joonis 2. Foto Virve Aruojast. Allikas: *efis.ee*

2.2. Režissööri roll ja selle sooline tähendus Nõukogude Eesti filmitööstuses

Goffmani käsitlestest lähtuvalt on võimalik rolli näha kui midagi, mis luuakse indiviididevahelises suhtluses ja mis seejärel saab konstrueerima ka sotsiaalset korda (Võsu 2008: 216). Indiviid, kes astub režissööri rolli, peab, olenemata soost, vastama teatud rollitunnustele. Need tunnused ei tulene üksnes tööülesannetest, vaid ka ootustest, mida meeskond seab filmilavastajale kui juhtivale rollile. Seega peab režissöör suutma kehastada neid omadusi viisil, mis mõjub usutavalt nii konkreetse filmiprojekti kui ka selle meeskonna kontekstis. Vesteldes Tiina Lokiga režissööri ametist, sõnas naine:

Režissööril on väga piiratud aeg ja ta peab suutma väga erineva taustaga inimesed koondada ühe idee ümber. [...] Iga film on nii sisu kui ka meeskonna poolest erinev. Sa pead suutma selle kõik uuesti

üles ehitada, ühendada väga erinevad inimesed mõneks kuuks, mis on samas lühike, aga ka väga pikk aeg. [...] Seega režissöör pidi olema suurepärase suhtleja ja liitja, kellel oli hea inimtundmine. Ta pidi tajuma, kes sobivad omavahel, kes mitte. Ja ta pidi olema tugev isiksus, ennekõike enesekindel. Ta pidi domineerima, aga mitte lihtsalt iseloomu poolest, vaid oma visiooni ja väljenduse poolest. (Lokk)

Kirjeldades juhirolli, mida on seostatud eeskätt mehelike isikuomadustega, toovad Eagly ja Karau (2002: 575) välja omadused nagu **võistlushimulisuus, enesekindlus, konkurentsivõimelisuus, objektiivsus, ambitsioonikus ja võimelisuus juhtida**. Ka režissööri saab käsitleda kui juhti ja Loki kirjeldused kinnitavad, et selle ameti täitmiseks olulised omadused on sarnased juhtidelt oodatavate omadustega. Lokk toob välja rollitunnused nagu **dominantsus, kindlameelsus, selge visiooni olemasolu**. Võtteperioodid, mis kestsid kuid, eeldavad ka **märkimisväärse ajaressursi olemasolu**, kuid samas strateegilist tegutsemist, kuna ajakava oli sageli tihe. Samuti kuulub režissööri ampluaasse **diplomaatiline suhtlusoskus**. Seda kõike kinnitab ka telerežissöör Bethany Rooney (2016), kelle sõnul täidab režissöör vastutusrikast liidrirolli. Virve Aruoja, kelle jaoks näitlikustab tõelist režissööritalenti Voldemar Panso, kirjeldab, kuidas viimasel oli olemas tema meelest üks olulisemaid režissööri omadusi – oskus inimesi kaasa tõmmata (Lõhmus 1992: 9). Ka see toetab arusaama, et režissööri rolli üheks võtmetähtsusega tunnuseks on saada kogu meeskond oma visiooni järgima. Loki sõnul on meeskonna kaasa tõmbamisest veel olulisemgi oskus muuta režissööri visioon meeskonna “enda asjaks”.

Goffmani (1957) arusaam rollist kui suhtlussituatsioonis tekkivast ja kujunevast konstruktsioonist, võimaldab järeldada, et ka režissööri roll kujuneb lõplikult alles filmitegemise juurde kuuluvate inimestega ehk publikuga kohtudes, st etenduse alguses tegelaskuju lavale astumisega. Tuginedes Goffmani etenduse ideele ja režissööri rollitunnustele, on võimalik konstrueerida režissöör kui tegelaskuju lähtudes kolmest etapist, milles etendaja, võttes omaks konkreetset rollitunnused, muutub tegelaskujuks. Etendaja, siinkohal naine, kes soovib etendada režissööri rolli, peab esmalt teadlikult oma käitumist kujundama, ta peab valima filmilavastaja rolli oma kõigi teiste rollide hulgast. See ei toimu naise jaoks aga neutraalses ruumis, teda ümbritseb hulk sotsiaalseid ootusi ning rolle nagu koduperenaise, ema või abikaasa rollid, mida peetakse ühiskonna poolt naisele sobivamateks. Need kõik muudavad ta liidripositsiooni vaatenurgast *teiseseks* (de Beauvoir 1997). Naine peab omaks võtma rollitunnused ehk maneerid, suhtluslaadi ja käitumisviisi, mis on režissööri ametile ootuspärased ja mida sellega seostatakse ning mida ühiskonna silmis valdavalt maskuliinseks peetakse. Viimast kinnitab ka perspektiiv soorollidele, mille

kohaselt kehastab meesfiguur “kuldstandardit” ehk universaalset tüpaaži heledanahalisest keskklassi kuuluvast mehest (Johnson, Repta 2012: 24; Stets, Burke 2000: 997).

Teine etapp režissööri tegelaskuju etendamisel käib omakorda käsikäes esimesega. Siinses töös käsitletud Leida Laius ja Virve Aruoja, kel tuleb lavale astumiseks muud rollid tagaplaanile jätta, peavad nüüd omandama need tunnused, mida professionaalne kontekst ja ühiskond juhi rollis olevalt režissöörilt ootab. Tegelaskujusse realiseerumine ehk kolmandasse etappi jõudmine, toimub lavale astumise ehk publikuga interakteerumise hetkel. Režissöörid, kes omavad vajalikke rollitunnuseid, kinnitavad oma tegelaskuju usutavust meeskonnaga lävimisel. Selle tagajärjel selgub, kas režissöör suudab professionaalses kontekstis end legitimeerida.

Leida Laius ja Virve Aruoja pidid režissööri tegelaskujus olema veenvad kõigis olukordades ehk kõigil lavadel, sõltumata filmitegemisprotsessist või inimestest, kellega nad kokku puutusid. Iga uus situatsioon, olgu see seotud loominguga, tehniliste küsimuste või korraldusliku poolega, eeldas neilt paindlikkust ja oskust liikuda eri tüüpi lavade vahel, selle olulisust näitlikustab ka Loki nending, et iga film on nii sisu kui meeskonna poolest erinev. Seega ei saa režissööri tegelaskuju kujunemist ja rolli täitmist käsitleda staatilise protsessina, vaid pideva kohandumise ja kujundamisena.

Nõukogude Liidus oli edukaid naisrežissööre vähe, Nõukogude Eestis aga veel vähem. See tõsiasi leidis kajastust ka tollases trükimeedias. Ajakirjas *Säde* kirjutati 1977. aastal rubriigis “Räägime nimekatest naistest” Nõukogude Liidu teenekatest naisrežissööridest. Rubriiki alustatakse märkides naisrežissööride nappi esindatust: “Kõige tähtsam on režissöör. Naisrežissööre? Neid ei ole meil palju.” Maailma mastaabis toob erinevuse nais- ja meesrežissööride arvus välja ka Olev Remsu, sõnades, et “maailm tunneb vähe häid naisrežissööre” (Remsu 1986: 33). Seejärel loetleb Remsu pea pooltosinat nime, kelle hulka lisab lõpuks uhkusega ka Leida Laiuse.

Et üldse Nõukogude filmitööstuses töötada, tuli reeglina esmalt tudeerida Ülevenemaalises Riiklikus Kinematograafia Ülikoolis, sõnab Maria Vizitei (1993: 217). Leida Laius meenutas intervjuus ajakirjale *Edasi* (Hanni 1974: 3) oma sisseastumist VGIK-isse, öeldes, et tundis 32-aastasena kooli astudes hirmu vastuvõtukatsetel põrumise ees. Vizitei jätkab (1993: 217) väitega, et selleks, et naisena filmikooli üldse sisse saada, tuli lisaks andekusele olla ka leidlik, teravmeelne ja tahtejõuline. Naisena oli VGIK-is üks

keerukamaid proovikive meessoost kaastudengite veenmine oma võimekuses filmirežissöörina. Väidet toetab ka Tiina Lokk, kes nentis oma kogemusest filmikoolis:

Kui mina läksin Moskvasse õppima, siis, noh, põhimõtteliselt tütarlapsi võeti näitlejateks, kriitikuteks ja stsenaaristideks. Oli selline väga šovinistlik lause, et igal režiikursusel on üks või kaks naist lihtsalt selleks, et oleks lõbusam. (Lokk)

Vizitei (1993: 218) sõnab, et Nõukogude naistele oli režissöörina karjääri tegemisel filmikooli sisseastumine kõige lihtsam samm, võrreldes sellega, mis neid edaspidi tööelus ootas. Sellest võib järeldada, et nõnda tehti režiiametisse pürgivatele naistele juba karjääritee alguses selgeks, et lihtne sel väljal olema ei saa.

Filmitööstuse seda külge, milles hinnatakse töökust ja oskust hoida häid suhteid, ilmestab hästi ka Virve Aruoja, kelle karjäär mängufilmirežissöörina algas mõneti ebatraditsiooniliselt. Silvia Kiik toob ajakirjas *Teater.Muusika.Kino* avaldatud artiklis välja, et Aruoja, asunud tööle telestuudiosse, kujunes üheks produktiivseimaks Nõukogude Eesti naisrežissööriks (Kiik 2007: 122). Aruoja, kel oli filmilavastaja hariduse asemel hoopis näitlejapaberid, suutis end sellegipoolest tõestada võimeka režissöörina. Ise on naine sõnanud, et režissööriks ei olnud tal enda meelest mingit kutsumust, kuid töö tahtis tegemist, sest stuudios oli inimesi vähe (Vestlusi lindilt 1975).

Tuginedes eelnevale võib väita, et režissööri rolli jõudmine ja selles püsimine nii läbi koolitee VGIK-is kui läbi praktika tööpostil õppides, oli naisele keeruline ülesanne. Kesk filmitööstust, mille meestekesksust kinnitavad tööstuse ajalugu, mitmed kogemuslood (Malone 2018:15; Vizitei 1993: 211) kui ka Loki sõnad¹¹, oli naistel kergem püsima jääda, kui nad omandasid teatavad juhirollile omased mustrid. See tähendab eeskätt seda, et režissööri roll, olles nii vaimselt kui füüsiliselt keeruline, nõudis paljude spetsiifiliste omaduste olemasolu. Järgnevates alapeatükkides on käsitletud mõningaid soolisi ja ametialaseid aspekte, millega tuli just naistel Nõukogude Eesti filmitööstuses silmitsi seista.

¹¹ See probleem oli selles, et kui me räägime, noh, ütleme süsteemist tervikuna, ta oli hästi meestekeskne. (Lokk)

2.2.1. Soopõhised ootused ja takistused naistele režissööri rollis

Režissööri amet eeldas märkimisväärset ajaressurssi, mis oli naistele sageli pere- ja koduelu kõrvalt raskesti saavutatav. Naistel, kes olid alustanud tööd režissööri ametis, tuli hoida tasakaalus nii nõudliku tööga kaasnevaid ülesandeid kui ka koduseid kohustusi (Vizitei 1993: 213). Psühholoogiliselt keeruliseks muutus asi siis, kui tunti, et ei saada hästi kummagagi hakkama (samas: 213). Eevi Säde nendib, et filmiinimeste lapsed olid enamjaolt võtteplatsil üles kasvanud, sest pereelu tuli vastavalt võtete ajagraafikule korraldada. Rääkides aga konkreetset filmilavastaja ametist, sõnab Tiina Lokk, et naisrežissööre oli niivõrd vähe just seepärast, et neil tuli läbi käia tugevast kadalipust:

Ütleme niimoodi, et režissöörid olid enamaltjaolt naised, kes olid üksikud. Ja kui polnud, siis see tuli pere arvelt. Kui sa tegid mängufilmi, siis sind ei olnud olemas, ma pakun, et kuskil pool aastat. Kolm kuud oli võtteperiood, kolm kuud ettevalmistus, kolm kuud montaaži järeltöötamiseks. Siis olidki sellised suured nõudmised, kõik see oli palju komplitseeritum, kui ta tänapäeval on. (Lokk)

Leida Laiusel ei olnud lapsi ega abikaasat. Küsimusele, kas see võis tema eduka režissöörkarjääri puhul rolli mängida, vastas Tiina Lokk, et tõenäoliselt küll. Naine jätkas, et see avaldus kõige eredamalt Laiuse loomingu. See oli tema sõnutsi nagu dialoog Laiuse noorpõlve luhtunud armastusega.

Laiuse loomingu seesugust tõlgendusviisi kinnitab ka Olev Remsu, sõnades, et kuna Laiusel polnud võimalik end emana tõestada, tegi ta seda oma loomingu kaudu (Remsu 2003: 115). Peale Laiuse kolmanda mängufilmi *Ukuaru* linastumist uuriti temalt filmis kesksel kohal oleva „naise hinge“ kohta ning päriti, kas see jääb keskseks ka edaspidi. Laius ise sõnas, et: „mehe hinge on naisel väga raske, peaaegu, et võimatu süüvida,“ seletades, et seepärast pole mehed tema filmides ka esiplaanil (Hanni 1974: 3). Laius lisas: „eks igasse teosesse taha panna natuke ennast. Lausa psühhofüüsiline monoloogina ei saa ühtegi oma filmi siiski välja pakkuda“ (samas). Laiuse sõnadest on võimalik järeldada, et mingil moel võisid ta südameteemad tõepoolest tema loomingu põimunud olla.

Kunstiliselt väljendas Laius end võimsalt, aga see ei tähendanud, et tal oleks naisena olnud kerge süsteemis teistpidi toimida. Tiina Lokk sõnas, et laste saamiseks oli pidev surve, eriti töötades erialal, kus traditsioonide järgmine oli keerukas ja kinnitas seda, mida väidab Vizitei ka mujal Nõukogude Liidus valitsenud uskumustest seoses naise rolliga kodus ja

režissööri ametis¹². Vizitei (1993: 213) sõnab, et naised, kes olid otsustanud lapsi mitte saada, peeti sageli egoistlikeks ja normist kõrvalekaldunuteks. Naistele oli ka kolleegidega suhete loomine probleemne. Lokk nendib, et üksikul naisel oli praktiliselt võimatu luua lähedasi suhteid meeskolleegidega, sest loomepartneriga romantilise suhte alustamise korral kaotati automaatselt osa autoriteedist, mis oli oma professionaalsusega meeste seas saavutatud. Eraelu pidi toimuma väljaspool, kuid ka sedapuhku olid karmimad reeglid selles osas kehtestatud just naistele.

Nõukogude ajal naise rollile kehtiv kuvand põhines seega vastuolulistel ootustel. Ühest küljest pidid naised olema aktiivsed ühiskondlikus ja tööalases elus, täites 'töönimese' rolli võrdselt meestega, teisalt säilis tugev surve täita traditsioonilist ema ja perenaise rolli. De Beauvoiri (1997: 344) sõnul realiseerib naine oma bioloogilise olemuse emaduse kaudu, kuna kogu tema kehaehitus on suunatud liigi säilimisele, mistõttu nähakse emadust kui naise „loomulikku kutsumust”. Laius selle kuvandiga ei ühtinud. Lokk sõnab, et lisaks lastetusele oli Laiuses külgi, mis polnud naisele omased: “Leidas oli mingit mehelikkust või sellist omadust, mis pole naisele omane. Ma ei oska täpselt öelda – äkki see oli mingisugune julmus? Või äärmuslikkus? Midagi sellist” (vt lisa 1). Lokk jätkab, kirjeldades stseeni *Varastatud kohtumisest*, milles mäletab filmi operaatori, Jüri Sillarti vastakaid tundeid Laiuse käitumise osas. Juttu oli olukorrast, kus filmi peategelaseks olev väike poiss jooksis peaaegu auto alla. Sillartile oli vastukarva Laiuse külm reageering. Oma seisukohta naise osas väljendab ta ka peale Laiusest portreefilmi väntamist ajakirjale *Kultuur ja Elu*:

Olime täiesti eri põlvkonnad, erinevate asjade peal üles kasvanud ja sellest tulenevalt oli meil erinev maailmatunnetus. Leida nägemus asjadest oli teistsugune kui minu oma. [...] Ta oli tohutu tahtejõu ja töövõimega. Tänu oma raudsele tahtele näris ta end igalt poolt läbi. Teatud asjaoludest tingitult oli töö tema jaoks kõik. Mis minu arusaamist mööda ei saa naisterahval siiski olla. Olen siinkohal antifeminist. Üks põhimisi õppetunde, mis ma seda filmi tehes sain, on see, mida ütleb Kaie Mihkelson: “Ükskõik mis, aga see on ikkagi nii seatud, kuigi erandid on alati olemas, et üks osa naisterahva elus on laps. Siit ei saa üle ega ümber. Võib kavaldata või mitte, aga see on ürgomadus (Koppel 2003).

De Beauvoir aga osutab, et kui naine on erakordselt ambitsioonikas, kaldutakse selle põhjuseks pidama tema lastetust, tema väärtusi ja eesmärgi tõlgendatakse justkui

¹² *Sul pidi tingimata perekond olema. Kui sul meest ei olnud, siis terve su suguvõsa käis sul järel ja näägutas: “millal sa ometi abiellud, millal sa lapse saad?” See oli pidev surve ja kui töötasid mingil kindlal erialal, siis oli nende traditsioonide järgimine väga keeruline. Kui juhtusid vallaline olema, siis vaadati sulle sageli viltu. See surve ahistas, mind vähemalt küll. Ma usun, et Leida tundis sedasama. (Lokk)*

asendusena emadusele, lapse asemel pühendatakse millelegi muule, et täita näiliselt „puuduv“ roll (de Beauvoir 1997: 384). Mil de Beauvoir sõnab, et sel väitel ei ole tegelikult alust (samas), võib täheldada, et sellegipoolest tuuakse abikaasa ja laste puudumist Laiuse kui Eesti ühe silmapaistvama naisrežissööri puhul sageli esile.

Laiuse puhul võis võimaldada abikaasa ja laste puudumine suuremat pühendumist loometööle, kuid samal ajal süvendas tema lastetus ka tollal ühiskonnas levinud arusaama, et nõnda ei vastata "täisväärtuslikule" naisele kehtestatud ootustele. Ühest küljest oodati režissööri rollilt tohutu ajaressursi olemasolu, mida tööle pühendada, teisalt heideti Laiusele ette selle olemasolu perekonna arvelt. See seab Laiuse huvitavasse positsiooni naisena, kes etendas režissööri rolli, kuid kelle puhul keskenduti märkimisväärselt palju tema perekondlikule seisule. Eriline tähelepanu Sillati (Koppel 2003) ja Remsu (2003) poolt ning Loki sõnad tollase süsteemi stereotüüpse maailmavaatelise surve osas hõlmavad neid aspekte, mida Goffmani mõistestikust ajendatult võiks pidada privaatsfääri kuuluvateks ehk lavatagusteks teemadeks, mis ei puutu otseselt režissööri ametisse kui sellisesse.

Laiuse puhul käsitleti kohati tema kaaslasena tööd – kunsti. Tiina Lokk on 1993. aastal *Päevalehes* ilmunud artiklis sõnanud: “Kunstist armukadedamat ja egoistlikumat kaaslast on raske leida: ei talu ta enda kõrval kedagi ega midagi. Kui Laius hakkas tegema filme, jäi kõik muu tema elus tahaplaanile” (Lokk 1993: 10). Taaskord esile toodud võrdlus kunsti tegemise ja isikliku elu ohverdamise vahel rõhutab naisrežissööri loomeprotsessi ja tema eraeluliste valikute seotust. Nõnda toodi lavatagune mingis mõttes avalikkuse pilgu ette, justkui oleks see osa tema professionaalsest rolliesitusest. Märkimisväärne on siinjuures ka asjaolu, et Virve Aruoja puhul, kes emana stereotüübile vastas, pole perekondlikud teemad kuigi palju fookuses olnud.

Goffmani järgi (1959: 15) nähakse indiviidi puhul tema personaalset esinduskülge seotuna viimase välimuse, käitumisviisi ja keskkonnaga. Kui need kolm omavahel loogilist tervikut ei moodusta, tekib sotsiaalselt ebaharilik tervikpilt. Sellest tõukunult võib oletada, et kui Laius ei vastanud toonasele stereotüübile ettekujutusele naisest kui emast ja abikaasast, vaid selle asemel hoopis töö esiplaanile seadis, tekkis publiku perspektiivist nihe tema soorolli ja sellele seatud ootuste vahel, mis omakorda pakkus sel teemal palju kõneainet.

2.2.2. Ametialased ootused ja takistused naistele režissööri rollis

Režissööri rolliesituses õnnestumiseks olid olulised tunnused dominantsus, kindlameelsus ja enesekindlus. Need olid omadused, mis olid osa režissööri lavalisest etendusest ning mida publik režissööri tegelaskujus esinejalt eeldas. Ametialaselt oli seesuguste omaduste olemasolu oluline nii meeste kui naiste puhul. Juba filmikoolis, tudeerides režissuuris, ei tehtud ülesannete jagamisel vahet sellel, kas oldi mees või naine, kõiki võeti ühise mõõdupuuga (Vizitei 1993: 220). Sama tõdeb Tiina Lokk filmitööstuses töötamisest¹³. Ta märgib, et naisel peavad täpselt samamoodi olema head liidriomadused, lisades, et sugugi mitte kõigil neid ei esine:

Režissööril peavad olema mõnes mõttes munad, mehelikult. Juhina ei tohi seal kägiseda, liigselt hüpata ja igasuguseid intriige üles puhuda. Oli ka mõni selline näide, et naine oli režissöörina väga andekas, aga iseloom oli selline, et noh, seal läksid kõik hulluks. Naised paraku kipuvad olema heitlikuma meelega. Selle elukutse juures tuleb osata unustada ja ei tohi muutuda liigselt emotsionaalseks. (Lokk)

Režissööri ametit kirjeldatakse siinkohal moel, mis markeerib seda kui maskuliinset rolli, rõhutades selle seotust meheliku kuldse standardiga ja stereotüüpidega. Lokk jätkab, vastandades maskuliinset ja feminiinset poolt ja väljendades, et viimane on siiski sageli naiste pärisosaks. Võimet unustada ja vältida liigset emotsionaalsust on seostatud maskuliinse rolliga, kuna emotsionaalsust on omistatud pigem naiselikule poolele.

Sirbis avaldatud intervjuus Leida Laiuse viimasest filmist *Varastatud kohtumine* kõneldes tõi Tiina Lokk välja, et Tallinnfilmis tuli naistel end pidevalt tõestada, palju rohkem, kui mehed seda tegema pidid, lisades, et vahepeal olid mehed Laiuse peale isegi kadedad (Koppel 2023: 22). Lokk täpsustas oma mõtet, jagades toonase süsteemi režissöörid kaheks: intellektuaalideks, kes lähenesid filmiloomele filosoofiliselt, ning nendeks, kes seda ei teinud. Lokk paigutas Leida Laiuse viimaste hulka. Kadedus väljendus Tallinnfilmis aga eelkõige asjaolus, et intellektuaalse maailmavaatega mehed pidasid Laiuse mittefilosoofilist lähenemist filmikunstile vähem väärtuslikuks, seda enam, et naise filmide lõpptulemus osutus vaatamata sellele siiski tugevaks¹⁴. Antud olukorras väljendub selgelt dissonants

¹³ “Selles ametis ei saa öelda, et ma olen naine, palun kohelge mind teistmoodi. Võetakse võrdselt. Võetakse võrdselt ja tol ajal tuli end tõestada professionaalselt igas mõttes, siis sa pädesid ja siis sind aktsepteeriti nii võttegrupi, juhtkonna kui kolleegide poolt.” (Lokk)

¹⁴ “Aga samal ajal olid sellised intellektuaalsed mehed, rõhutan just seda sõna, kelle jaoks Leida polnud midagi väärt, sest tema ei filosofoerinud. Näiteks kui panna Jüri Sillart ja Leida Laius kõrvuti – no see oli nagu

lavalise rolliesituse, soo ja stereotüüpide vahel: Laius suutis edukalt kehastada režissööri rolli, kuid tegi seda moel, mis ei vastanud teatud meeste silmis justkui 'õige' ehk lavakäitumise ootustele. Sellest omakorda ajendus ka pinge, kus ametialane edukus ei sobitunud ootuspärase stereotüüpse vormiga.

Mõneti sarnaselt Laiusele lähenes režissöör tööle ka Aruoja, kes määratles end filmilavastajana pigem praktiliselt kui filosoofiliselt, eelistades tegutsemist keerulisele mõttetööle, mida teiste arvates jällegi suur kunst nõudis (Meister 1990: 39). Lõpptulemused olid sellegipoolest tugevad, nõnda sõnab ka Ellen Niit, kes väidab Aruoja tööd olevat lüürilised, tundlikud ja nõtked (samas: 42). Näitleja Ellu Puudist, kes puutus Virve Aruoja kui režissööriga kokku telefilmis *Minu naine sai vanaemaks*, sõnab, et Aruojas oli mingi sisemine usk: "vat see oli tema printsiip. Mitte, et jutustame ja planeerime, vaid et teeme ära" (samas: 40). Aruoja ise aga oma saavutusi rõhutama ei kipu:

Ei oska öelda, kas ma olen töökas inimene. Aga ma arvan millegipärast, et naised jõuavad vahel seetõttu rohkem, et neil pole nii palju auahnust kui meestel, nad ei mõtle, et igast ettevõtetud tööst peab ilmtingimata jõmmkärakas tulema (Vestlusi lindilt 1975).

Maria Vizitei (1993: 217) sõnab VGIK-is õppimise kohta, et oluline oli ka tõestada, et naisena ollakse mehele võrdväärne partner või temast isegi parem. Tiina Lokk tõdes sama ka filmitööstuses tegutsemise kohta, nentides, et naistesse suhtuti mõneti üleolevalt. Tema sõnul pidi naine nii oma väljenduses kui ka töös olema kindlasti parem kui mees, olles samaaegselt nende kõrval. Virve Aruoja põhjal saab tõdeda, et viimane ise kippus oma rolli koostöös teiste autoritega pisendama, kuid kõrvaltvaatajate pilgu ning tulemuste kaudu, on võimalik järeltada vastupidist. Ta oli lugude elluviimisel tahtejõuline ning distsiplineeritud ja lisaks vormile olid tema jaoks olulised ka sisuline kord ja kvaliteet (Meister 1990).

Aruoja on end paljudes filmiprojektides, eriti nendes, mis on tehtud kaasrežissööriga, pidanud rohkem tasakaalustajaks (Lõhmus 1992: 9, 10). Filmi *Värvilised unenäod* kohta, mis on tehtud koos Aruoja hea sõbra Jaan Toominguga, on naine öelnud, et tema oli protsessis "niisugune tasakaalustav komponent, muidu oleks asi läinud raamidest välja," lisades, et selles filmis oli Jaani palju rohkem kui teda ennast (Lõhmus 1992: 9). Vastukaaluks rõhutab aga Aruoja tütar Kristiina Hellström ema kaalukat panust filmis:

Mingil hetkel Tooming löigi käega: tuleb tunnistada, et asi on untsus, ja kõndis uhkelt poole pealt minema – ei tulnud välja. [...] Korruga tuli mu emal arusaamine, et film suri pärast seda, kui otsiheli

muinasjutt. Sillart, kes on nagu elav Kreeka filosoof, juba oma välimuseltki. Ja siis Leida, keda selline filosoofia üldse ei huvitanud. Aga filmid, need tulid tal head." (Lokk)

ära võeti, et kui prooviks selle tagasi panna. Pingelise nädala jooksul prooviti kõik uuesti kokku panna ja see pani asja lõpuks tööle (Priimägi 2024: 29).

Aruoja ja Toomingu näitel näeme, kuidas naine kehastab tasakaalukat ja ratsionaalset poolt ning mees impulsiivset ning loomingulist. Uurides Tiina Lokilt mees- ja naisrežissööride dünaamika kohta, sõnab ta, et mäletab ka oma kogemusest teatavat rollide jagunemist, kuid märgib, et toona ei mõeldud sellest üldse nõnda. Ta lisab, et samuti olid teatavad standardid, mille sisse tuli mahtuda, rõhutades, et eriti naisena ei saanud loorberitele puhkama jääda, erinevalt meestest, kellele oleks seda tõenäolisemalt lubatud. Erisus naiste ja meeste vahel ilmneb ka selles, et naisrežissöörid tegid tollal rohkem dokumentaal- ja kroonikafilme kui mängufilme, mis võimaldavad loomingulisemat teostust.

Kui Aruoja näitel väljendub naiste teisesus režissööri ametis vaguruse ning enda panuse teatava pisendamisega, siis Laiuse koostöös Arvo Ihoga filmis *Naerata ometi* avaldub see mehe-naise koostegutsemine kui ebavõrdsena toimiva partnerluse kaudu. Neid küll ühendas omavaheline entusiasm filmi tegemise osas, kuid Laiuse vaoshoitus ning rahulik liikumine jättis Iho tulisuse kõrval Laiuse visiooni sageli tagaplaanile (Koppel 2003). Tõnu Virve, kes oli filmitegemisel kunstniku rollis, kirjeldab võtteid värvikalt: “Hoolitsetud soenguga ja väljapeetud hallis kostüümis soliidne Leida Laius tahab midagi ütelda, kuid energiline, muskulatuurne noor Arvo Iho tõstab resoluutselt käe, et ära sega, ja vaatab kolmjalal seisvasse kaamerasilma” (Virve 2013: 114). Tiina Lokk, kes oli samuti tollal *Naerata ometi* võtetega seotud, kommenteerib, et Iho oli operaatorina kontseptualist, kellel oli tugev visioon lõpptulemusest ning kes seekaudu ka lõpuks režissööri rolli pürgis. Antud olukorras võib ühelt poolt tegu olla lihtsalt isikuomadustest tingitud dünaamikaga. Tõlgendades seda aga režissööri rolliesituse perspektiivist, võis selles situatsioonis mehe juhipositsioon mängu tulla ning Iho automaatselt oma vaateid naise omast olulisemaks pidada.

Tiina Lokk võtab liidrirolli olemuse kokku tõdemusega, et nii nagu igas juhtivas rollis, kehtib sama loogika ka režissööriametis – juht ei ole vaid käskude jagaja, tal tuleb suuta oma visiooni teistele edasi anda. Lokk toob välja aga tõsiasja, mida võib antud kontekstis eriliselt märkimisväärseks pidada. Ta sõnab, et keskastme juhina on naistel sageli lihtsam tegutseda, sest seal ei teki võimalust, et keegi sind konkurendiks peab. Probleemid algavad aga siis, kui naine tippu jõuab, seal hakatakse teda tajuma võrdse vastasena, eriti meeste poolt. Seda kinnitab ka Eagly ja Karau rollikongruentsuse teooria soo ning juhirolli

omavahelisest seosest. Eriti asjakohaseks muutub siinkohal autorite väide ohust, mis tekib siis, kui naisjuhid omandavad stereotüüpsed meesjuhi omadused ning mille tagajärjel võivad nad ka halvaks panu ohvriks langeda (Eagly ja Karau 2002: 575).

Režissööri rolliesitust Nõukogude Eesti filmitööstuses on võimalik kujutada kahe paralleelse tasandi kaudu. Ühest küljest režissöör kui loomeinimene, mis hõlmas tulist loomejõudu, tugevat visioonikust ning filosoofilist vaadet ja mis selles süsteemis oli sageli meesrežissööride tunnuseks. Teisest küljest režissöör kui ratsionaalne, töökas ja tasakaalukas – omadused, mida antud juhtudel kehastasid naised. Märkimisväärne on see, et kui meeste osana kujutatud “muskulatuursus”, “impulsiivsus” ning “energilisus” olid ihaldusväärased omadused, siis sageli naistele omistatud liigne emotsionaalsus võis seada nende professionaalsuse kahtluse alla. Seega tuli naistel teatud määral oma tegelaskuju režissöörina kujundada vastavalt süsteemi poolt kehtestatud ootustele. Seesuguses rolliesituses eeldati nii meestelt kui naistelt juhirolli standarditele vastamist. Kõrvalekalle oli aga just naistele ebasoodsam, kuna nad ei vastanud ühiskondlikult juurdunud stereotüüpidele, mis peavad juhirolli sobivaimaks eeskätt meestele.

2.3. Arutelu

Analüüsi käigus ilmnis, et nii Leida Laiusel kui ka Virve Arujoal tuli Nõukogude Eesti filmitööstuses laveerida erinevate ootuste ning takistuste vahel. Kasutades Goffmani teoreetilist raamistut ning de Beauvoiri feministlikku käsitlust, oli võimalik uurida naisrežissööre kui tegelaskujusid neid ümbritsevate indiviidide perspektiivist. Nõukogude Eesti ühiskonnas olid paika pandud teatud kokkuleppelised raamid. Oli töö ning pereelu, mõlema jaoks pidi olema aega. Nendest raamidest kõrvalekaldumine äratas aga süsteemis kõrgendatud tähelepanu, mis omakorda juhtis tähelepanu naisrežissööride professionaalsest rollietendamisest kõrvale, nende eraellu ehk lavatagusesse ruumi. Alustades sellest, et olles käinud filmikoolis või jõudnud režissööri ametisse muul viisil, ei olnud selles naise ehk *teisena* sugugi kerge läbi lüüa.

De Beauvoiri ideest lähtuvalt on võimalik antud tööst välja tuua mitmeid aspekte. Esmalt juba naisrežissööride vähemus süsteemis, mis algas filmikoolist, kuhu oli naistel

keeruline sisse saada ning kust sai alguse soost tulenev ebavõrdne kohtlemine. Viimase kohta on huvipakkuv asjaolu see, et filmikoolis võeti kõiki ühise mõõdupuu järgi, kuid see mõõdupuu oli seatud meeste järgi, arvestades, et algselt ja valdavalt õppisid seda ametit mehed. Edaspidi võis seda filmitööstuses näha juba mees- ja naisrežissööride omavahelises dünaamikas. Ei saa kindlalt väita, et see tulenes üksnes süsteemi kehtestatud standarditest, on võimalik, et selle kujunemist mõjutasid ka isiklikud iseloomujooned. Leida Laiuse ja Virve Aruoja puhul võis aga täheldada erinevaid viise, kuidas nad oma professionaalses rolliesituses tegutsesid.

Leida Laiuse puhul tuleb esile, kuidas režissööri rolli valimine kõigi teiste rollide hulgast oli süsteemis mõningal määral hõlbustatud, kuna perekond, mis seadis aja- ja ressursipiirangud ja mille tõttu ei saanud naised tihti täielikult juhi positsiooni võtta, Laiuse kontekstis otseselt probleemiks ei osutunud. Küll aga ilmneb, et ka see asjaolu sai mõningal määral ka takistuseks, kuna nõukogude naisele oli ühiskonna poolt seatud ootus ka abikaasa ja koduperenaise sotsiaalse rollile. Virve Aruoja kirjeldati tema professionaalses rolliesituses peamiselt kui töökast ja teotahtelist naist, kes oli orienteeritud lõpptulemusele ja töö tegemist ei kartnud. Antud töö perspektiivist võib seda tõlgendada kui mainitud ideaalile vastamist. Laiuse puhul tuuakse samuti esile tema erakordset ambitsioonikust ja töövõimet, kuid võrreldes teemasid, mida naiste puhul trükimeedias puudutatakse, selgub, et mil Aruoja kontekstis pere teemasid tema tööga seotult suuresti ei käsitletud, siis Laiuse puhul olid need esil.

Huvitaval kombel tõusevad Laiuse puhul mitmed perekonda sügavamalt käsitlevad teemad esile alles peale 2002. aastal Sillarti poolt vändatud portreefilmi *Leida lugu*. Film lahkas suuresti seda, kuidas “elu ja lugu põimuvad ja moodustavad lahutamatu terviku. [...] Tegelikult tahab see film olla naiseks ja emaks olemise raskest ja heitlikust õnnest¹⁵.” Tulevikus oleks viljakas analüüsida ka seda, kas Leida Laiuse professionaalse rolliesituse lavatagune ehk isiklik mõõde jõudis suuremalt avalikku fookusesse alles peale selle filmi linastumist. Praeguse uurimuse põhjal võib täheldada, kuidas perekonnaga seotud teemad on olnud sageli midagi, mida Laiuse kontekstis ühes tema professionaalse rolliesitusega laval on käsitletud. Tõlgendus sellele ei pruugi aga tuleneda vaid asjaolust, et režissööri kui juhi rolli nähti maskuliinsena, vaid võib olla ka kellegi loodud paradigma, mis on omakorda kujundanud vastava diskursuse.

¹⁵ *Leida lugu* kirjeldus Eesti Filmi andmebaasis. Kättesaadav: <https://efis.ee/film/3686>

Nii Aruoja kui Laiuse kohta saame rollitunnuste omaksvõtu kohapealt väita, et naistel oli iseenesest olemas see, mida ühelt liidrilt oodati. Mõlemale on omistatud tunnuseid nagu töökus, otsustuskindlus, juhtimis- ning suhtlusoskus ja rahulik meel. Naised, režissööri tegelaskujus teostununa pidid aga alles leidma viise, kuidas filmimaastikul tegutseda. Mõlemad saavutasid oma meetodid, mis aitasid neil end professionaalses kontekstis teostada. Nii Laiuse kui Aruoja puhul joonistub välja nende tohutu tung luua. Viimast on juba eos peetud hea režissööri tunnuseks (Rooney, Belli 2016: 260). Seda tungi aitas Aruoja puhul realiseerida vaoshoitud tegutsemine, nagu ta endagi öeldust selgub. Laiuse puhul tõuseb esile kindlasti viimase sihikindlus ja teatud loominguline kompromissitus.

Antud uurimistöö teoreetilise raamistu, peamiselt Goffmani dramaturgilise käsitluse kitsaskohad seisnevad kindlasti selles, et uurimus on läbi viidud retrospektiivselt. Kuna naisrežissööride rolliesitust ei olnud võimalik järgida vahetult, vaid oli analüüsitud teiste ning mõnel puhul nende endi väljaöeldud tõlgendades, võisid teatud aspektid jääda ka kohati liiga üldistavaks. Käsitlemata võisid jääda ka mitmed aspektid, mis trükimeedia veergudele ei jõudnud ja mälestustes selgelt ei väljendunud. Kuna siinne uurimistöö põhines eeskätt representatsioonidel, oli de Beauvoiri ja Goffmani käsitlust liites võimalik anda vaid üks potentsiaalne tõlgendusviis režissööri rollile ja selle sooliste tahkudele.

Mõeldes teema arendamise suundade peale on üks potentsiaalne suund dünaamikad, mis valitsevad täna Eesti filmitööstuses. Uurides Tiina Lokilt, kuidas ta näeb 2025. aastal naisrežissööride seisu süsteemis, nendib ta, et olukord on tema hinnangul normaalne. Ta sõnab, et režissööride puhul on olukord soopõhiselt tasakaalus. Vastuväiteks sellele argumendile on produtsent ja režissöör Aet Laigu 2023. aastal väljendanud arvamuses oma pahameelt seoses meeste ja naiste tasakaaluga süsteemis: “eesti mängufilm tundub kuuluvat mingisse eelajaloolisse tsunfti, kus naised küll võivad kuuluda ühingusse ja käia koolis, aga meistriteks võivad saada ainult mehed” (Laigu 2023). Seega esineb sel puhul siiski vastakaid arvamusi, mis annab pinnast teema põhjalikumaks käsitlemiseks.

Kokkuvõte

Antud lõputöö eesmärk oli uurida režissööri rolli kirjeldust Nõukogude perioodil naisrežissööride vaatepunktist. Soovisin uurida, kas režissööri rollil olid Nõukogude Eesti filmitööstuses soolised tunnusjooned ja nende esinemise korral mõista, millised need olid. Eesmärgi saavutamiseks vaatlesin materjali Nõukogude Eesti kahest tuntuimast naisrežissöörist – Leida Laiusest ja Virve Aruojast.

Analüüsist järeldub, et režissöörilt oodati juhi omadusi. Neid aga nähakse ühiskonnas sageli maskuliinsetena. Naistel tekkis režissööri rolli astudes raskusi nii juhul kui nad võtsid üle oodatud maskuliinsed omadused kui ka juhul kui nad seda ei teinud. Ühel puhul tekkis vastuolu soopõhiste ootustega, teisel puhul rollipõhiste ootustega. Mitmed asjaolud viitavad ka süsteemi meestekesksele. Nõukogude Eesti mängufilmirežissööride seas oli vaid 2–3 edukat naisrežissööri. Analüüsi põhjal ilmneb asjaolu, et süsteemis väärtustati režissööri rollis omadusi, mida ühiskonnas sageli meestele omistati. Nendeks olid nii üldtunnustatud maskuliinsed juhiomadused kui ka eelistatud filosoofiline lähenemine ja impulsiivne loomingulisus filmiloomes. See tähendab, et süsteem oli meeste osas paindlikum. Kui mehe käitumine oli kunstilise isikupära märk, siis naitse puhul samasugust mitmekesist rollitõlgendust ei rakendatud. Impulsiivsust võis tõlgendada kui ebastabiilsust ja tujukust kui pretensioonikust. Sellest saab järeldada, et naistel oli keerulisem filmitööstuses edukalt läbi lüüa, kuna sealne mall oli maskuliinne.

Analüüsi tulemusel ilmnenu peamine sooline takistus oli seotud emaduse kui bioloogilise soo ja sotsiaalse rolliga kaasneva aspektiga. Naisrežissööride puhul kiputi tähelepanu pöörama sellele, kas nad suutsid oma tööalast rolli täita viisil, mis oli kooskõlas stereotüüpsele ema rollile kehtestatud ootustega. Selgeimalt ilmnis see aspekt Leida Laiuse

kontekstis, kelle puhul tõmmati võrdusmärk laste ja abikaasa puudumise ning naise ametialase edukuse vahele. See andis töös huvitava perspektiivi lava ja lavataguse eristamisele režissööri professionaalse rolliesituse vaates. Laiuse tööd režissööri ametis tõlgendati mõnel juhul tugevalt tema lavataguse ehk eraelu kaudu. Lisakihi pakkus ka asjaolu, et Virve Aruoja puhul perekondlikud teemad pigem esile ei tulnud. Kas see tulenes asjaolust, et tema täitis ühiskonna silmis oma eesmärgi emana, kindlalt väita ei ole antud materjali arvestades võimalik.

Ametialaselt oli naistel oluline vastata juhirollile seatud ootustele ehk sellele omistatud stereotüüpsetele omadustele, mis olid aga omased meeste poolt kehastatud standardile. Takistusi ilmnes nii professionaalses lähenemises loomingle kui koostöös meessoost kaasrežissööridega. Virve Aruoja rolliesituse puhul väljendus see tema teatava tagasihoidlikkusega selles ametis. Antud materjali põhjal on võimalik järeldada, et viimane kippus sageli oma panust pisendama ja hoidis võrreldes kaastegijatega rohkem tagaplaanile. Leida Laiuse puhul võis seda väljendumas näha olukordades, kus ta kehastades juhile omaseid rollitunnuseid, aga sattus vastuollu naise käitumisele kehtestatud stereotüüpsete ootustega. Nõnda võib väita, et nii Aruoja kui ka Laius pidid leidma viise, kuidas oma rollis säilenõtkelt tegutseda. Neid ühendas omavahel tohutu tahtejõud ja kindlameelsus, kuid naisena osutus see ülesanne sageli keeruliseks just seepärast, et juhi, antud juhul filmirežissööri rolli, on eelkõige traditsiooniliselt tajutud meeste pärusmaana.

Tulevastes uurimustes oleks huvitav läbi viia võrdlev analüüs nais- ja meesrežissööride kajastamise kohta trükimeedias. Selline lähenemine võimaldaks asetada kõrvuti teemad, mida kummagi soo esindajate puhul oluliseks peeti ning avada, millised tähendused ja ootused olid seotud režissööri ametiga sõltuvalt soolisest kuuluvusest. Teine võimalik uurimisteema areng oleks vaadelda Eesti filmitööstuse praegust olukorda. See võimaldaks võrrelda, kas ja kuidas on naisrežissööride positsioon ning kuvand muutunud võrreldes nõukogude ajaga. Lisaks annaks see võimaluse asetada ajalooline analüüs laiemasse konteksti ja hinnata muutusi ning tänaseid võimalikke väljakutseid.

Kasutatud allikad

- Alvarez, José Luis, Miller; Paddy, Levy Jan; Svejenova, Svejenova 2004. Journeys to the self: Using movie directors in the classroom. *Journal of Management Education* 28(3): 335–355.
- Ansip, Karol 2013. Eesti tõsielufilmi oma lugu. *Teater.Muusika.Kino* nr 11: lk 94–106.
- Aspling, Fredrik 2011. *The private and the public in online presentations of the self: A critical development of Goffman's dramaturgical perspective*. Master thesis. Department of Sociology, University of Stockholm.
- Attwood, Lynne 1993. The 1920s. – Attwood, Lynne (toim.), *Red Women On a Silver Screen*. London: Pandora Press, lk 211–214.
- Bem, Sandra Lipsitz 1981. Gender schema theory: A cognitive account of sex typing. *Psychological Review* 88(4): 354–364.
- Carraway, Sara 2020. *Best leadership practices of female film directors*. Doktoritöö. Graduate School of Education and Psychology. Pepperdine University.
- Connell, Raewyn 2005. *Masculinities*. London: Routledge
- Dahlmann, Jill, M. 1994. Review of *The Lenses of Gender: Transforming the Debate on Sexual Inequality*, by S. L. Bem. *Michigan Law Review* 92(6): 1929–1942.
- Darbaidze, Eka & Niparishvili, Tamila 2023. The status of women in the Soviet Union. *Journal of Geography, Politics and Society* 13(1): 1–10.
- de Beauvoir, Simone 1997. *Teine sugupool*. Tallinn: Vagabund.
- Eagly, Alice H. & Karau, Steven J. 2002. Role congruity theory of prejudice toward female leaders. *Psychological review* 109(3): 573–598.

- Flynn, Simone I. 2011. Family gender roles. *Sociology Reference Guide: Gender Roles and Equality*. Salem Press, lk 64–76.
- Goffman, Erving 1959. *The presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- Hanni, Lembit 1974. Tund Leida Laiusega. *Edasi* 24. veebruar, nr 47: lk 3.
- Jõerand, Raimo 2014. Eesti filmi tüvi. *Sirp* 24. oktoober, nr 42: lk 3–5.
- Johnson, Allan G. 2004. Patriarchy, the system. *Women's lives: Multicultural perspectives* 3(2204): 25–32.
- Johnson, Joy L., & Repta, Robin 2012. Sex and gender, beyond the binaries.–Oliffe, John; Greaves, Lorraine J. (toim.), *Designing and conducting gender, sex, and health research*. California: Sage publications, 17–37.
- Kalmus Veronika, Masso Anu, Linno Merle 2015. Kvalitatiivne sisuanalüüs. Sotsiaalse analüüsi meetodite ja metodoloogia õpibaas. Tartu Ülikool. Kättesaadav: <https://samm.ut.ee/kvalitatiivne-sisuanalyys/>. Vaadatud 22.05.2025.
- Kiik, Silvia 2007. Eesti Teleteatri ja Telefilmide rajaja. *Teater.Muusika.Kino* nr 2: 121–122.
- Kiik, Silvia 2011. *Lõpetamata film*. Kättesaadav: <http://silvia.kiik.remmelga.com/raamat/LeidaLaius.pdf>
- Komarov, Sergei 1962. *Kuidas valmib kinofilm*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Koppel, Annika A. 2023. Taastatud kohtumine. *Sirp* 30. juuni, nr 26: lk 22–23.
- Koppel, Margit-Mariann 2003. “Leida lugu” on uurimus naisest. *Kultuur ja elu* nr 1. Kättesaadav: http://kultuur.elu.ee/ke471_laius.htm 3.05.25.
- Laigu, Aet 2023. Aet Laigu: mida sina, naisrežissöör, meestest ja oma filmist üldse tead? *ERR kultuuriportaal* 7. veebruar. Kättesaadav: <https://kultuur.err.ee/1608876899/aet-laigu-mida-sina-naisrezissoor-meestest-ja-oma-filmist-uldse-tead> 19.05.25.
- Lindström, Voldemar 1992. Virve Aruoja, esimene särav täht. *Televiioon : TV* 17. veebruar, nr 8: lk 12
- Lõhmus, Jaak 1992. Vastab Virve Aruoja-Hellström. *Teater. Muusika. Kino* nr 8: 5–13.

- Lokk, Tiina 1993. Ühe Naise Teema. *Päevaleht* 19. märts, nr 63: lk 10.
- Malone, Alicia 2017. Backwards and in heels: The past, present and future of women working in film. Coral Gables: Mango Media Group.
- Meie... 1965. *TV: Televisioon* 3. mai, nr 13: lk 4. Kättesaadav: <https://dea.digar.ee/article/televisioon/1965/05/03/9>
- Meister, Külli 1990. *Virve Aruoja eesti kultuuriloos*. Diplomitöö. Tartu Ülikool.
- Õunapuu, Lembit 2014. Kvalitatiivne ja kvantitatiivne uurimisviis sotsiaalteadustes. E-õpik. Tartu Ülikool. Vaadatud 22.05.2025.
- Petro, Patrice 2017. Classical feminist film theory. – K. L. Hole; D. Jelača; E. A. Kaplan; P. Petro (toim.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. New York: Routledge, lk 15–24.
- Pilcher, Jane, Whelehan, Imelda 2016. Gender. *Key concepts in Gender Studies 2*: 57–59.
- Priimägi, Tristan 2024. Värvilised unenäod. 50 aastat hiljem. *Sirp* 23. august, nr 31: lk 27–29
- Remsu, Olev 1986. Aastad ja filmid. *Teater.Muusika.Kino* nr 11: lk 20–33.
- Remsu, Olev 2003. Petrarca, Laius ja sündimata laps. *Teater. Muusika. Kino* nr 2: lk 111–117.
- Risman, Barbara J., & Davis, Georgiann 2013. From sex roles to gender structure. *Current Sociology* 61(5–6): lk 733-755.
- Rooney, Bethany & Belli, Mary Lou 2016. *Directors tell the story: master the craft of television and film directing*. New York: Routledge.
- Sarv, Tiina 2014. Pika ja õnneliku elu saladus. *Sakala* 8. November, nr 216: lk 7-8.
- Schechner, Richard 2020. *Sissejuhatus etendusuringutesse*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Stets, Jan & Burke, Peter J. 2000. Femininity/masculinity. *Encyclopedia of sociology* 2 997–1005.

- Holt, Deborah 2020. Explanation of the Concept of Social Construction of Gender. *HUM210 Introduction to Women and Gender Studies*. Church Hill: VIVA Open Publishing, lk 34–37.
- Van Lange, Paul A. M.; Kruglanski Arie W.; Higgins, E. Troy 2012. Social Role Theory. *Handbook of theories of social psychology 2*: lk 458-476.
- Vestlusi lindilt 1975. *TV: Televisioon* 21. juuli, nr 30: lk 7. Kättesaadav: <https://dea.digar.ee/article/televisioon/1975/07/21/25>
- Virve, Tõnu 2013. Õhtuid Tilsi lähistel. *Teater.Muusika.Kino* nr 1: lk 114-117.
- Vizitei, Maria 1993. From Film School to Film Studio: Women and Cinematography in the Era of Perestroika. – Attwood, Lynne (toim.), *Red Women On a Silver Screen*. London: Pandora Press, lk 215-224.
- Võsu, Ester 2010. Metaphorical analogies in approaches of Victor Turner and Erving Goffman: Dramaturgy in social interaction and dramas of social life. *Sign Systems Studies* 38(1/4): lk 130-166.
- Võsu, Ester 2008. Kultuur kui draama. *Acta Semiotica Estica* 5: 207-235.
- Weitzman, Lenore J., Eifler, Deborah, Hokada, Elizabeth & Ross, Catherine 1972. Sex-role socialization in picture books for preschool children. *American journal of Sociology* 77(6): 1125-1150.
- West, Candace, H, Don Zimmerman 1987. Doing gender. *Gender and society* 1(2): 125-151.

Summary

Female directors in Soviet Estonian cinema

In the 1960s, as various cultural processes gained new momentum in Soviet Estonia, so too did the art of cinema, with numerous artists bringing fresh and bold ideas to the film scene. The topic of this thesis was inspired by the observation that, although there were many talented male directors during the Soviet period, women were significantly underrepresented. This imbalance in the system led me to explore why female representation, particularly in feature film directing, was so limited at the time. The aim of this thesis is to examine the role of the director in Soviet Estonia from the perspective of female directors. I seek to determine whether this role had any gender-specific characteristics and, if so, what those characteristics were. In other words, this study explores whether and how gender was associated with the role of the director in Soviet Estonia. What were the gendered expectations for this profession and what societal and professional obstacles did women face when taking on the role of director.

To answer these questions, I focus on two talented female directors from the Soviet period: Leida Laius and Virve Aruoja. The theoretical framework of the thesis is primarily based on Erving Goffman's dramaturgical approach to social situations, as presented in *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). Goffman's theory allows the director's profession and its descriptions to be understood in terms of "onstage" performance, while the "backstage" represents the elements excluded from Laius' and Aruoja's professional role performances. In order to analyze the gendered features of the director's role, I rely on the concepts of 'sex' and 'gender', with a closer look at 'masculinity' and 'femininity'. The theoretical foundation for this analysis is drawn from Simone de Beauvoir's *The Second Sex* (1997) and from social constructivist approaches to masculinity and femininity.

Based on the analysis the role of the director had similar features with leadership roles in general—traits often understood in society as masculine. Several factors indicate that the system was male-centered. Among feature film directors in Soviet Estonia, there were only 2–3 successful women. The analysis reveals that the system valued traits in directors that society commonly attributed to men. These included widely recognized masculine leadership qualities as well as a preferred philosophical approach and impulsive creativity in filmmaking.

The primary gender-related obstacle was linked to motherhood as both a biological condition and a socially constructed role. This aspect became most evident in the case of Leida Laius, whose lack of children and a spouse was at times equated with her professional success. Her work as a director was, in some cases, interpreted strongly through the lens of her offstage private life. An additional layer comes from the fact that, in Virve Aruoja’s case, who was a mother, family matters were hardly ever mentioned.

Professionally, women were expected to meet the demands of leadership roles and embody the stereotypical traits associated with them—traits that were typically modeled on male standards. Obstacles emerged both in their artistic approach to filmmaking and in their collaboration with male co-directors. In the case of Virve Aruoja, this manifested in a certain modesty in her professional performance. In contrast, Leida Laius, when embodying traits commonly associated with leadership, often came into conflict with the stereotypical expectations placed on women’s behavior. From this, it can be concluded that it was more difficult for women to succeed in the film industry, as the prevailing model of the director was masculine.

LISAD

Lisa 1 Analüüsiks kasutatud materjal

Lisa 2 Intervjuu Tiina Lokiga

Lisa 3 Intervjuu Eevi Sädega

Analüüsiks kasutatud materjal Leida Laiusest ja Virve Aruoja

Viidatud:	Ei leidnud viitamist:
Lõhmus, Jaak 1992. Vastab Virve Aruoja-Hellström. <i>Teater. Muusika. Kino</i> nr 8: lk 5-13.	Lõhmus, Jaak 2010. "Näitleja Joller" — väike suurfilm, mis tehti eelarveta muu töö kõrvalt. <i>Maaleht</i> 4. detsember. Kättesaadav: https://maaleht.delfi.ee/artikkel/36002985/naitleja-joller-vaike-suurfilm-mis-tehti-eelarveta-muu-too-korvalt
Kiik, Silvia 2007. Eesti Teleteatri ja Telefilmi rajaja. <i>Teater. Muusika. Kino</i> . nr 2: 121-122.	Mutt, Mihkel 2003. Vaene Leida. <i>Sirp</i> 03. jaanuar. Kättesaadav: http://www.sirp.ee/archive/2003/03.01.03/Film/film1-2.html
1975. Vestlusi lindilt. <i>Televisioon: TV</i> , 21. juuli nr 30: lk 7. Kättesaadav: https://dea.digar.ee/article/televisioon/1975/07/21/25	Remisu, Olev 2023. Laps kui pühadus. Teine essee Leida Laiusest. <i>Teater. Muusika. Kino</i> . Kättesaadav: https://www.temuki.ee/archives/8221
Sarv, Tiina 2014. Pika ja õnneliku elu saladus. <i>Sakala</i> 8. november nr 216: lk 7-8.	Lõhmus, Jaak 1988. "Naerata ometi" vaatajate ning arvustajate hinnanguis. <i>Teater. Muusika. Kino</i> . nr 2: lk 83-87
1965. Meie režissööre–Virve Aruoja. <i>Televisioon: TV</i> 3. mai nr 18: lk 4. Kättesaadav: https://dea.digar.ee/article/televisioon/1965/05/03/9	Orav, Õie 2011. Tugev naine alati esiplaanil. <i>Maaleht</i> 17. märts nr 11: lk 31.
Lindström, Voldemar 1992. Virve Aruoja, esimene särav täht. <i>Televisioon : TV</i> 17. veebruar nr 8: lk 12	Davidjants, Kristiina 2011. "Libahunt" - Leida Laiuse lugu. <i>Maaleht</i> 5. november. Kättesaadav: https://maaleht.delfi.ee/artikkel/60928861/libahunt-leida-laiuse-lugu
Priimägi, Tristan 2024. Värvilised unenäod. 50 aastat hiljem. <i>Sirp</i> 23. august nr 31: lk 27-29	Kulli, Jaanus 2018. Ene Rämmeld: Leida Laius sai pärast "Libahundi" ekraanile jõudmist infarkti, sest kriitik Rämmelgas tampis filmi maatasa. Video: https://www.ohtuleht.ee/oltv-raadio/867370/ol-video-ene-rammeld-leida-

	laius-sai-parast-libahundi-ekraanile-joudmist-infarkti-sest-kriitik-remmelgas-tampis-filmi-maatasa
Remu, Olev 1986. Aastad ja filmid. <i>Teater.Muusika.Kino</i> nr 11: lk 20-33	
Remu, Olev 2003. Petrarca, Laius ja sündimata laps. <i>Teater. Muusika. Kino</i> , nr 2, lk 111-117.	
M-M. Koppel 2003. "Leida lugu" on uurimus naisest. <i>Kultuur ja elu</i> nr 1.	
Virve, Tõnu 2013. Õhtuid Tilsil lähistel. <i>Teater.Muusika.Kino</i> nr 1: lk 114-117.	
Lokk, Tiina 1993. Ühe Naise Teema. <i>Päevaleht</i> 19. märts nr 63: lk 10.	
Hanni, Lembit 1974. Tund Leida Laiusega. <i>Edasi</i> 24. veebruar nr 47: lk 3.	
Kiik, Silvia 2011. <i>Lõpetamata film</i> . Kättesaadav: http://silvia.kiik.remmelga.com/raamat/LeidaLaius.pdf	
Koppel, Annika A. 2023. Taastatud kohtumine. <i>Sirp</i> 30. juuni nr 26: lk 22-23	

Intervjuu Tiina Lokiga

Intervjuu: 1

Intervjueerija: Kadri-Ann Väärssi

Kestus: 70 min

Formaat: Vestlus

Kuupäev: 24.03.25

KA-V: Mu esimene küsimus puudutab Nõukogudeaegset filmitööstust, kuidas te seda kirjeldaksite. Kas saaks väita, et see oli rohkem meeste- kui naistekeskne? Miks?

T-L: See probleem oli selles, et kui me räägime, noh, ütleme süsteemist tervikuna, ta oli hästi meestekeskne. Ka siis, kui ma läksin Moskvasse õppima, siis noh, põhimõtteliselt tütarlapsi võeti näitlejateks, kriitikuteks ja stsenaaristideks. Oli selline väga šovinistlik lause, et igal režiikursusel üks või kaks naist lihtsalt selleks, et oleks lõbusam. Tollal muidugi sellest nii ei mõeldud.

KA-V: Kuidas oli teiste aladega?

T-L: Operaatorite puhul oli naisi väga harva. Nende puhul oli esiteks see aparaatuur oli niivõrd suur ja niivõrd raske, et puhtfüüsiliselt oli naistel seda praktiliselt võimatu teha. Oli küll üks eestlanna, kes minuga koos õppis, aga ta pikk ja tugev naisterahvas. Oli ka väga ilus, väga pikk ja tugev. Et füsioloogiliselt ei olnud võimalik operaatoriks siis eriti õppida. Või tähendab õppida oli võimalik, aga väga raske oli seda teostada, sest see oli füüsiliselt väga raske elukutse.

KA-V: Et ka mehed pidid siis vastama teatud kriteeriumitele?

T-L: Eks jah, ega nad ka ei saanud olla ülemäära lühikesed, põhiline oli see mehelik jõud. Tol ajal oli filmi peal sarnane ütlus nagu meremeestel, et naine laevas ja laev põhjas.

Filmis oli seda palju, sest et tegelikult on see siinamaani raske, tuleb hallata suurt võttegruppi, mis ei ole sugugi mitte lihtne.

KA-V: Režiametis?

T-L: Jah, sul peavad olema väga head liidriomadused, kõigil naistel seda ei ole. Režissööril peavad olema mõnes mõttes munad, mehelikult. Juhina ei tohi seal kägiseda, liigselt hüpata ja igasuguseid intriige üles puhuda. Oli ka mõni selline näide, et naine oli režissöörina väga andekas, aga iseloom oli selline, et noh, seal läksid kõik hulluks. Naised paraku kipuvad olema heitlikuma meelega. Selle elukutse juures tuleb osata unustada ja ei tohi muutuda liigselt emotsionaalseks. Selles ametis ei saa öelda, et ma olen naine, palun kohelge mind teistmoodi. Võetakse võrdselt. Võetakse võrdselt ja tol ajal tuli end tõestada professionaalselt igas mõttes, siis sa pädesid ja siis sind aktsepteeriti nii võttegruppi, juhtkonna kui kolleegide poolt. See, miks naisrežissööre oli nii vähe, oli sel samal põhjusel, et tuli väga tugevast kadalikust läbi käia. Tol ajal oli naisel rohkem perekonnakeskne roll, et naine on ema ja koduperenaine.

KA-V: Kuidas mõjutas üldse perekonna omamine naiste režissööriks olemist?

T-L: Ütleme niimoodi, et režissöörid olid enamaltjaolt naised, kes olid üksikud. Ja kui polnud, siis see tuli pere arvelt. Kui sa tegid mängufilmi, siis sind ei olnud olemas, ma pakun, et kuskil pool aastat. Kolm kuud oli võtteperiood, kolm kuud ettevalmistus, kolm kuud montaaži järeltöötamiseks. Siis olidki sellised suured nõudmised, kõik see oli palju komplitseeritum, kui ta tänapäeval on.

KA-V: Kuidas kommenteeriksite selles rollis Leida Laiust?

T-L: Laiusel oli tegelikult ikkagi väga raske. Ta oli väga väarikas, siiski daam, ta oskas end väga hästi üleval pidada. Lisaks kõigele oli ta ka väga andekas. Ta oli selles mõttes kõva konkurent meestele. Kui vaadata tolle aja ajalugu, siis Leida Laius oli stabiilselt hea – ta hoidis oma taset. Kui võrrelda näiteks Kaljo Kiisaga, siis tema tegi nii häid kui ka väga halbu filme. See sõltus sageli sellest, mis seisus ta parasjagu oli. Näiteks pärast

Hullumeelsuse filmi tegi ta *Punase viiuliga* end justkui puhtaks, see oli mingi kompensatsioon või õigustus. Aga Laius oli teistsugune: esiteks olid tema teemad juba iseenesest sügavalt filosoofilised, üldiselt keskendus ta naistele ja nende lugudele. Ta suutis olla ajatu, käsitledes igavikulisi teemasid, olles samal ajal väga tugevalt oma aja sees.

KA-V: Te andsite Sirbile intervjuu seoses *Varastatud kohtumisega*. Seda lugedes tekkis mul küsimus. Te rääkisite Tallinnfilmist ja sellest, et naisena pidi seal ennast kogu aeg tõestama, rohkem, kui isegi mees oleks pidanud. Mainisite, et mehed olid teinekord Leida Laiuse peale isegi kadedad. Mida te selle all täpselt silmas pidasite?

T-L: No kõigepealt ma tulen selle kadeduse juurde. On olemas kahte tüüpi režissööre, ühed neist on tohutud intellektuaalid, aga nende filmid ei pruugi selle tõttu tulla kuigi palju paremad. Ütleme nii, et kaadritagune intellektuaalsus ei lähe kellelegi korda.

Leida ja näiteks Kaljo Kiisk olid teistsugused. Nad ei olnud intellektuaalid selle traditsioonilises mõttes. Nad ei puistanud fakte vasakult ja paremalt, ei olnud mingid suured filosoofid või muu selline. Aga neil oli üks tohutu oskus, ilmselt see tulenes ka sellest, et nad olid seda ametit õppinud. Nad oskasid iga meeskonnaliikme pealt selle kvintessentsi välja pigistada ja kokku koguda. See ongi ju tegelikult režissööri ülesanne – ta ei saa olla lihtsalt oma suuruses kinni.

Aga samal ajal olid sellised intellektuaalsed mehed, rõhutan just seda sõna, kelle jaoks Leida polnud midagi väärt. Sest tema ei filosoferinud. Näiteks kui panna Jüri Sillart ja Leida Laius kõrvuti – no see oli nagu muinasjutt. Sillart, kes on nagu elav Kreeka filosoof, juba oma välimuseltki. Ja siis Leida, keda selline filosoofia üldse ei huvitanud. Aga filmid, need tulid tal head.

KA-V: Ja sealt siis võis see kadedus ka avalduda?

T-L: Jah, kõik see hakkaski mingil hetkel meestele närvidele käima. Sest see kõik oli omamoodi võistlus. Võistlus käis kogu aeg, Tallinnfilmis, rahade pärast, stsenaariumide

pärast. Nõukogude võim töötas ka omamoodi: stuudiodirektorid esindasid võimu tervikuna ja manipuleerisid inimestega. Stuudiodirektor võis lihtsalt öelda: “Sina, Leida, seda filmi enam ei tee, ma annan selle kellelegi teisele.” Ja sellise asjaga tekitati hirmu, hoiti pinget üleval ja ässitati teineteise vastu. See oligi üks põhjuseid, miks režissöörid sageli murdusid või jõudsid Paldiski maanteele, eks. Ka Leida on seal mitmel korral käinud.

KA-V: Aga ma saan aru, et Leida Laius ei pidanud enam kogu aeg oma professionaalsust tõestama, et siis oli juba mõne filmi järel selge, et ta on ikkagi tegija?

T-L: Ei, see on illusioon. Aga see ei olnud ka ainult Leida probleem, vaid see oli kõigi režissööride probleem. Et käis üks lõputu tõestamine, sa pead ennast kogu aeg tõestama selleks, et sina väärid, sina oled piisavalt hea. Isegi sel juhul, kui sa oled juba piisavalt hea, ka siis ei pruugi see tähendada seda, et sa selle filmi saad või mitte, et ühesõnaga, see on nii palju seotud isiklike momentidega.

KA-V: Seega keeruline oli kõigil ja kui sattusid olema naine selles süsteemis, siis veel topelt?

T-L: Jah. Naistesse suhtuti üleolevalt või ütleme, ma võin ka enda põhjal rääkida, aga see oli täpselt sama. Sa pidid olema oma väljenduses, töös ja kõiges muus igal juhul parem kui mees, olles samaaegselt nende kõrval. Naisena olid sa kogu aeg taolise pilgu all, et “sa oled ju naine”. See oli tol ajal väga levinud seesmine suhtumine.

Aga vaata, tol ajal niimoodi ei mõeldud. Ma ütleks, et meestele lihtsalt lubati rohkem läbikukkumisi. Naistele ei lubatud neid samal kujul. Näiteks kui Karis või Lokk eksisid, siis suhtumine oligi umbes selline: „Ah, noh, ta on ju naine. Miks me üldse imestame?” Aga ega keegi ei jäänud selle peale nutma, et issand, kuidas meile liiga tehakse.

Ja ega see ei olnud ka ainult soopõhine. Sest nagu sa ise enne ütlesid – kõigil oli raske. Need võimumängud käisid kõigi üle. Täna oli surve all Leida, homme Valentina, ülehomme Olav Neuland. Siis jälle Kiisk. Kõik olid kordamööda seal vahel.

KA-V: Ma saan aru, et Laiusel oli justkui selline kõva kest ümber, nagu ka selles intervjuus mainiti. Et võtteplatsil või üldse professionaalsetes olukordades ta ei lasknud end lõdvaks, ei tulnud rollist välja ega hakanud naljatlema. Kas see oligi osa tema professionaalsusest, et ta hoidis alati seda ametlikku joont?

T-L: Ei ja jah. Seda ei saa võtta must-valgelt. Ta oli lihtsalt oma olemuselt daam. Võttegrupiga pidusid pidades ei tulnud ta eriti oma kastist välja. Temas oli rohkem vaoshoitust, enesekontrolli, kõik see oli tal kindlasti rohkem olemas kui meist teistel. Ta võttis justkui teatava ema rolli. Ma usun, et ta kest oli tegelikult hoopis tema eraeluga seotud. Ta oli väga palju haiget saanud ja see oli see, mis teda pani sinna kesta taha.

KA-V: Kas Laiuse puhul võis olla perekonna puudumine üks ta edukuse võtmeid?

T-L: Ma arvan kindlasti. Esiteks juba selle lihtsa põhjuse pärast, et ta elas perekonna puudumise oma töö kaudu välja. Ta teadis, et pärast lapse kaotust ta enam ei saanud lapsi ja see kõik kokku kindlasti võimaldas tal rohkem oma ametile keskenduda. Minu jaoks olid tema filmid pigem sellised omamoodi dialoogid tema noorpõlve armastusega. Sest vähesed teavad, et see noorpõlve armastus käis iga tema esilinastusel kohal.

KA-V: Kui tulla korraks mees- ja naisrežissööride dünaamika juurde siis, Virve Aruoja ja Jaan Toominga koostööd on sageli kirjeldatud nii, et Aruoja oli see tasakaalukas ja ratsionaalne pool, samas kui Tooming oli impulsiivne ja loovisik. Kas sellist rollijaotust mees- ja naisrežissööride koostöös esines veel või lükkaksite selle ümber?

T-L: Ei, miks ma seda ümber peaksin lükkama, ma arvan, et ikka tuleb tuttav ette. Ikka esines teatavat rollijaotust, režissööride ja teiste režissööride vahel. Ma mõtlen, et samuti olid mingid nii-öelda standardid, kuhu tuli mahtuda. Aga ma endiselt arvan, et tollal ei mõeldud sellest asjast üldse niiviisi.

Mida ma aga ütleks on see, et sa pidid kogu aeg olema vormis. Et sa ei saa ennast nagu kusagile loorberitele puhkama lasta, mida võib-olla mehed said teha. Minu jaoks oli kütkestav see, et pidin ennast vormis hoidma ja vähemasti need naisrežissöörid või need

filmitegijad, kellega mina kokku puutusin, need olid kõik sama meelt. Kellelgi ei tulnud pähe seda, et nutta sellepärast, et need naised olid.

KA-V: Millised need standardid siis olid?

T-L: Sul pidi tingimata perekond olema. Kui sul meest ei olnud, siis terve su suguvõsa käis sul järel ja näägutas: "millal sa ometi abiellud, millal sa lapse saad?" See oli pidev surve ja kui töötasid mingil kindlal erialal, siis oli nende traditsioonide järgimine väga keeruline. Kui juhtusid vallaline olema, siis vaadati sellele sageli viltu. See surve ahistas, mind vähemalt küll. Ma usun, et Leida tundis sedasama.

KA-V: Kuidas Laius selle sees toimis?

T-L: Noh, kuna naisest oli siiski tollal mingi teatav kuvand, siis Leida mõnikord sellega ei ühtinud. Leidas oli mingit mehelikkust või sellist omadust, mis pole naisele omane. Ma ei oska täpselt öelda – äkki see oli mingisugune julmus? Või äärmuslikkus? Midagi sellist.

Näiteks seal *Varastatud kohtumise* episoodis, ma tean, et see oli üks neist, mis ajas Sillartit närvi, kus see väike poiss jookseb minema ja peaaegu auto alla jääb. Leida reageering sellele oli liiga külm, liiga karm. Midagi, mis justkui ei olnud naisele omane.

KA-V: Kas Sillartit võis häirida ka see, et Leida naisrežissöörina justkui trügib mingile alale, mis ei ole tema jaoks "ette nähtud"? Midagi olemuslikku, mitte ainult ametialast?

T-L: Jah, see oligi rohkem maailmavaade ja ka olemuslik tasand. Mingid tahud, mis tema jaoks ei sobinud kokku ootusega naiselikkusele. Mingi julgus, võib-olla isegi küünilisus, mis ei sobitunud tema arusaamaga sellest, milline üks naine või daam peaks olema. Mitte tavapäraselt "naiselikud" emotsioonid, vaid midagi otsekohest ja kõledat. Ja see oli kontrastiks sellega, milline see inimene muidu välja paistis või millist kuvandit temast loodeti näha.

KA-V: Või millist kuvandit ühiskond eeldab, et kui oled naine ja võib-olla näiteks ka ema, siis sul ei tohiks selliseid tahke üldse olla?

T-L: Täpselt. Ma nägin seda ka ise, mina pidin võitlema selle nimel, et oma lapsega kuhugi saada. Pidin tõestama, et see ei sega kedagi. See läkski lõpuks enesekaitseks, nagu võitlus õiguse eest olemas olla nii naisena kui professionaalina.

KA-V: Kas Laiust sai pidada siis domineerivaks ja kas see omadus võis aidata tal selles rollis ka edukamalt toimetada?

T-L: Ta oli väga domineeriv. Aga noh, režissöör peabki mingil määral olema, tegelikult nad kõik on. Režissöör ei saagi teisiti, sest ta peab oma missiooni selgeks tegema kogu võttegrupile. Alguses see meeskond ei pruugi üldse tema visiooni jagada, aga lõpuks nad peavad saama selle osaks. Ja veelgi enam – see peab muutuma nende endi asjaks.

KA-V: Kuidas see ettevalmistus- ja võtteperioodil kajastub?

T-L: Režissööril on väga piiratud aeg ja ta peab suutma väga erineva taustaga inimesed koondada ühe idee ümber. Ja see grupp tuleb iga kord uuesti kokku. Muidugi olid neil tihti omad lemmiktöötajad, kellega nad eelnevalt olid koostööd teinud, aga vahel polnud võimalik seda inimest saada, ta võis parasjagu olla mõne teise filmi juures.

Iga film on nii sisu kui ka meeskonna poolest erinev. Sa pead suutma selle kõik uuesti üles ehitada, ühendada väga erinevad inimesed, mõneks kuuks, mis on samas lühike, aga ka väga pikk aeg. Kolm kuud on pikk, kui elad selles protsessis. Ja osa inimesi, lisaks režissöörile, on projektiga seotud isegi terve aasta, näiteks operaator, kunstnik, helilooja.

Seega režissöör pidi olema suurepärase suhtleja ja liitja, kellel oli hea inimtundmine. Ta pidi tarjuma, kes sobivad omavahel, kes mitte. Ja ta pidi olema tugev isiksus, ennekõike enesekindel. Ta pidi domineerima, aga mitte lihtsalt iseloomu poolest, vaid oma visiooni ja väljenduse poolest.

Üldiselt see on nagu igas töökohas: juht ei saa olla lihtsalt keegi, kes käsib, vaid ta peab suutma panna inimesed oma nägemust uskuma ja sellest osa võtma. Kusjuures, juhtivatel positsioonidel olevate naiste juures on märkimisväärne veel see, et keskastme juht on

naisena kerge olla. Sa ei jää kellelegi ette. Probleem tekib tippu jõudes, kui mehed sind päriselt konkurendina tajuma hakkavad.

KA-V: Kui Tõnu Virve *Naerata Ometi* võtteid meenutas, kirjeldas ta oma mällu sööbinud võttepäeva: "Hoolitsetud soengu ja väljapeetud hallis kostüümis soliidne Leida Laius tahab midagi öelda, kuid energiline, muskulatuurne noor Arvo Iho tõstab resoluutselt käe, et ära sega, ja vaatab kolmjalal seisvasse kaamerasilma." Kas selline situatsioon oli erand või pigem märk laiemast mustrist, kus naisena oli keeruline end meeskolleegide seas kehtestada?

T-L: Tol ajal oli üldse niimoodi, et oli meil väga tugev operaatorite põlvkond, sellised kontseptualistid. Neid on kahte moodi, et ühed on sellised, kes tahavadki olla režissööri käepikendus ja režissöör valab sinna nagu oma visiooni ja nemad täidavad. Aga siis oli näiteks sellised tüübid nagu Sillart ja Iho, kes olid kontseptualistid ja kelle kõrval pidi režissöör olema väga tugeva isiksusega, et end maksma panna. Pidi oskama ka suhteid hoida.

KA-V: Mida see endast kujutas?

T-L: Üksikul naisel oli praktiliselt võimatu luua mingeid lähedasi suhteid meeskolleegidega. Sellepärast, et kui sa astusid kuhugi suhtesse, siis kaotasid sa kohe osa sellest autoriteedist, mille sa oma professionaalsusega meeste seas üldse suutsid saavutada. See oli väga habras tasakaal. Filmisüsteem on selles mõttes hästi karm. Et küll nagu naiste suhtes sulle pannakse pidevalt pihta ja nagu lüüakse külge ja üritatakse sind voodisse saada, aga sa ei tohi sinna mitte kunagi minna. Vastasel juhul võid sa kaotada oma positsiooni ja autoriteedi ja kõik. Isegi kredibiilsus kaob nagu. Eraelu pidi toimuma väljaspool.

KA-V: Kas Tallinfilmis olid mingid tüüpilised ametid, mis olid mõeldud pigem naistele?

T-L: Põhiliselt raamatupidajad, monteerijad. Teised režissöörid olid ka teinekord naised. Aga üks see oli tingitud mingis mõttes ka sellest, et naised said ju käia mingiks kindlaks perioodiks. Ma mõtlen pere juurest ära tulla, koduste ülesannete kõrvalt.

KA-V: Aga kui me tuleme lõpetuseks veel tänase juurde lihtsalt, siis kuidas praegune olukord filmimaastikul on, kas naisi on rohkem, tajumuslikult, kui te nüüd mõtlete, võrreldes Nõukogude perioodiga?

T-L: Ma arvan, et olukord on täitsa normaalne. Kui me räägime produtsentidest, siis seal on tõesti rohkem naisi. Operaatorite seas neid veel väga palju pole, aga ma ei usu, et see tuleneb mingist soolisest takistusest. Režissööride puhul on olukord ka täiesti tasakaalus. Ma ei ole kunagi tundnud, et naisi oleks vähem või et neile antaks vähem võimalusi. Olen ise olnud paljudes projektikomisjonides ja võin öelda, et keegi ei vaata, kas projekti autor on mees või naine. Vaadatakse ainult seda, kas projekt on hea või mitte, kas ta on tootmisküps või mitte.

Intervjuu Eevi Sädega

Intervjuu: 2

Intervjueerija: Kadri-Ann Väärssi

Kestus: -

Formaat: Meil

Kuupäev: 06.04.25

Intervjueeritavale esitatud küsimused:

1. Kuidas kirjeldaksite tollast filmitööstust? Kas saaks väita, et see oli rohkem meeste- kui naistekeskne? Miks?
2. Millised hierarhiad kujundasid filmimaastikku teie kogemuse järgi? Kas need väljendusid ametipositsioonides, loomeprotsessi rollijaotuses, soolistes ootustes või muudes aspektides? Kuidas need hierarhiad mõjutasid naiste võimalusi ja liikumist tööstuses?
3. Kas Teie hinnangul olid filmimaastikul teatud rollid ka nõ vaikumisi mõeldud rohkem naistele? Kui jah, siis millised?
4. Kas tollaste naisfilmitegijate seas võis ilmnedu teatud iseloomujooni või omadusi, mis aitasid neil filmimaailmas läbi lüüa? Kas edukus selles valdkonnas nõudis naistelt mingit kindlat hoiakut, tööstiili või eneseesitlust?
5. Millisena Te kirjeldaksite Virve Aruoja kui režissööri? Millised olid teie hinnangul need omadused, tänu millele ta sel maastikul edukaks osutus?
6. *Naissoost filmilavastajad on tihti ka emad ja abikaasad. Kahe maailma korraga toimima panek võib osutada teinekord keeruliseks väljakutseks.* Kas perekonna olemasolek oli naise jaoks filmimaastikul takistuseks, piiravaks argumendiks?
7. Kas see, et Virve Aruoja oli pereinimene ning pidi ühildama ema rolli ja režissööritöö, mõjutas tema tööd režissöörina?
8. Kas perekonna omamine võis mängida rolli ka tema professionaalsetes võimalustes ja vastuvõtus filmitööstuses?

9. *Virve Aruoja on "Värviliste Unenägude" protsessis kirjeldanud kui tasakaalustavat jõudu – praktilist inimest, kes suutis kõik korda ajada ja ära siluda. Tema kaasrežissööri Jaan Toomingut kujutatakse seevastu kui ekstsentrilist ja impulsiivset loovisikut, kelle kunstiline väljendus on ettearvamatu. Selline dünaamika on näide sellest, kuidas soolised stereotüübid võivad vormida arusaamu loomingulistest tandemidest: mees kui visionäär ja spontaanne genius, naine kui organiseerija ja stabiliseeriv jõud. Aruoja tütar Kristiina Hellström ütles Sirbis ilmunud intervjuus: „Muidu räägitakse kogu aeg Toomingast, aga mu ema oli ka tegija.” See viitaks justkui sellele, et naise pool loomeprotsessis võib tihti varju jääda. Kas oskate kommenteerida, kuidas tajuti omal ajal Aruoja ja Toominga koostööd? Nad tegid mitmeid uuenduslikke filme, mis mõjutasid tollast filmimaastikku – kas seda peeti peamiselt avangardist Toominga mõjuks? Milline oli Aruoja roll nende filmide valmimisel ning kui võrdsena teda loomeprotsessis käsitleti?*
10. Kas naisrežissööri positsiooni loomingulises protsessis võidi Nõukogude Liidus alahinnata või määrata pigem toetava kui juhtiva rollina?

Eevi Säde vastus:

“Tere!

Püüan vastata mõnede teie küsimustele.

Kõigepealt - paraku ei mahu päriselu teie etteantud skeemi sisse - mees vs naine, sootunnused tulevad esile enamasti ikka muus kontseptsioonis.

Filmialast loomingulist haridust sai tollal ainult Moskvas, tehnilist haridust ka Leningradis, mistõttu oli sinna õppima asumine ka ettevõtlikule noorele juba majanduslikult julge otsus. Muidugi eeldab režissööri amet kui selline lisaks andekusele ka tugevat iseloomu, teisiti võtteplatsil hakkama ei saa. Oli nii andekaid kui vähem andekaid nais- kui ka meesrežissööre. Kes hakkama ei saanud, oli sunnitud tagasi tõmbuma.

Tasustamisel kehtisid kinostuudios kindlad Moskvas paika pandud reeglid - töötasu maksti omandatud kategooriate järgi, mis saadi vastavalt tehtud filmide arvule ja neile kinnitatud hinnangukategooriale. Kõrgema kategooria filmiga kaasnesid lavastusrahad, millest võitsid eelkõige stsenarist ja helilooja. Seetõttu oli väga oluline, et Moskva üleliiduline kinokomitee filmi vastu võtaks ja võimalikult kõrge kategooria määraks. Eriti olulised olid Moskvas filmi

äraandmise tähtajad administratsioonile, sest sellest sõltus nende kvartalipreemia. Siit ka need sõidud Moskva vahet, ümbertegemised jne. Lõpututest, sageli lausa anekdootlikest Moskva nõudmistest filmi õigele ideelis-kunstilisele tasemele suunamiseks saab "Värviliste unenägude" kohta lugeda Eesti Filmi Andmebaasist - Huvitavat lugemist - ava kollane kastike Loe edasi, kus olen Riigiarhiivi dokumendid ära toonud <https://www.efis.ee/film/518> (töötasin alates andmebaasi loomisest seal kümme aastat).

Erialade lõikes olid naised valdavalt monteerijad, grimeerijad ja kostümeerijad. Operaatorite hulgas oli ainult üks naisoperaator Inessa Kozlova, mis on arusaadav tollase raske võtmetechnika tõttu, samuti valgustajana töötas vist ainult üks naine. Filmidirektore, administraatorite, assistentide, rekvisiitorite, helioperaatorite-tehnikute jne seas oli suhteliselt võrdselt nii mehi kui naisi. Lugesid eelkõige professionaalsed oskused ja nõ isiklik klapp, kui seda oli võimalik arvestada. Muidugi pidi igaüks oma pereelu vastavalt korraldama, filmiinimeste lapsed ongi enamasti võtteplatsil üles kasvanud.

Iga filmi peal oli montaažöör ja monteeriija - nüüd vastavalt monteeriija ja tema assistent, kui seda üldse on. 35 mm filmimaterjali tuli eelnevalt stsenaariumi järgi järjestada, valida koos režissööriga duublid, pildi- ja helilint omavahel käsitsi spetsiaalse tindika ja valge pliiatsiga nummerdada, et montaažis sünkroonsust mitte kaotada, töö käigus korrastada materjali, et hiljem vastav jupp üles leida. Monteerimine oli montaažööri ja materjali korrastamine monteeriija töö.

"Värviliste unenägude" montaažöör oli Leili Karpa, mina olin monteeriija. Enamasti montaažöörid-monteeriija ei käinud võtetel kaasas, kuid pikal võtteperioodil Hiiumaal oli grupil vaja võtetud materjali vaadata, seepärast tassiti saarele kaasa filmi kerimise laud ja rändkinoprojektor. Olin seal koos kogu perega - abikaasa Enn Säde helioperaatorina ja meie kaks tütart, 6 ja 8 aastased. Virve Aruojaga meil seal palju kokkupuuteid ei olnud, ainult materjali läbivaatusel, võtetel ma ei käinud, nii et kirjeldada režissööride omavahelisi töösuhteid tol perioodil ma ei oska. Küll aga võib tollasest meeleolust saada pildi Enn Säde koostatud fotonurgast Temukist <https://www.temuki.ee/archives/7251>

Selgitavat teksti iga foto kohta saab lugeda avades järjest igat pilti.

Sügisepoole algas studios filmi montaažiperiood. Kuivõrd filmil oli kaks režissööri, alustasime tööd kahel montaažilaul - Jaan koos Leiliga ja mina Virvega. Virve istus minu taga, heegeldas lillemotiive vist diivanikatte tarvis ja jutustas lugusid oma elust, küll

Moskvas õppimise ajast, Stalini matuserongkäigust, perekonnalugusid, lapsesaamisest jne. Ta oli käsitöös väga osav, kodus olid tal ka kudumisteljed, millel ta tegi toredaid piltvaipu. Mark Soosaar korraldas tema vaipadest Pärnus oma Uue Kunsti Muuseumis ka näituse. See kestis vist nädalajagu või nii, siis viskas Jaanil Leiliga koos töötamisest närv üle ja me vahetasime koosseisud ära. Nüüd töötasin mina Jaaniga ja see oli üks põnev teekond, iga päev oli seiklus. Jaan Tooming oli Eesti teatri- ja filmimaailmas täiesti eriline talent, tema maailmataju, fantaasia, loominguline väljendus - olen tõesti tänulik selle koostöö kogemise eest. Virvega nad meie juuresolekul palju ei vaielnud, omavahel nad muidugi arutasid. Kuid seda on ka Virve tunnistanud, et Jaan oli nõ filmi hing.

Virve Aruoja oli väga meeldiv inimene, rõõmsameelne, huumorimeelne, seltskondlik, kuid ka tundlik, tark ja visa oma seisukohtades ning asjaajamistes. Enne Tallinnfilmi tulemist oli tal pikk karjäär Telefilmis. Temaga koos töötas seal monteerijana näiteks Salme Kõrvemann, kelle andmeid mul ei ole.

1978 abiellus Virve fiktiivselt rootslase Hellströmiga, et pääseda Nõukogude Liidust välja. Kooselu ei olnudki planeeritud, tema jutu järgi pidi ta andma lausa allkirja, et ta ei pretendeeri vanahärra varandusele. Virve sai tööd Uppsala ülikoolis vene keele õppejõuna. Kahekesi tütreaga ehitasid nad oma elu üles ühel väikesel Lääne-Rootsi saarekesel, Virve näitas meile hiljem pilte nende lilleaiaga ümbritsetud majakesest. Aga sellest ja vabasse Eestisse tagasitulekust teab rääkida rohkem tema tütar.”

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Kadri-Ann Väärsi ,

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

Naisrežissöörid Nõukogude Eesti filmikunstis ,

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja(d) on Katre Pärn ,
(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, alates **29.05.2025** 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.

Kadri-Ann Väärsi

28.05.2025